



L'Insoutenable Théâtralité de la Commune

Casiana Ionita

Revue *Théâtre(s) Politique(s)*, n°1, 03/2013

Article publié en ligne à l'adresse :

<http://theatrespolitiques.fr/2013/03/linsoutenable-theatralite-de-la-commune/>

Pendant la Commune de Paris et dans les premières années après sa répression, les ennemis des communards les ont constamment décrits comme « sauvages » ou « dépravés »¹. Dans leurs récits non-fictionnels portant sur la Commune, plusieurs auteurs importants du dix-neuvième siècle tels Émile Zola, Maxime Du Camp, Alphonse Daudet et Edmond de Goncourt ont recyclé ces insultes tout en soulevant un autre problème : la théâtralité des communards. Ces écrivains anti-communards ont ainsi contribué à une longue tradition antithéâtrale remontant à Platon. Dans *La République*, le philosophe condamne toute forme d'imitation, y compris le théâtre, à cause de ses effets néfastes sur un public qui risque de prendre la représentation pour la réalité². Platon pousse ces arguments encore plus loin dans son dernier dialogue, *Les Lois*, où il accuse les poètes qui mélangent les genres d'instiguer le pire régime possible – la théâtrocratie :

¹ P. Lidsky, *Les Écrivains contre la Commune*, F. Maspero, Paris, 1970

² J. A. Barish a étudié la longue histoire de ce préjugé dans son livre *The Antitheatrical Prejudice*, University of California Press, Berkeley, 1981.

[Les compositeurs] inculquèrent au grand nombre la désobéissance aux règles dans le domaine des Muses, et l'audace de se croire des juges compétents. La conséquence fut que le public du théâtre qui jadis ne s'exprimait pas se mit à s'exprimer comme s'il s'entendait à discerner dans le domaine des Muses le beau du laid ; et à une aristocratie dans le domaine des Muses se substitua une « théâtrocratie » dépravée.³

Le vrai problème soulevé par ce type de contestation au niveau politique est mis en relief par Platon un peu plus loin, lorsqu'il explique que le grand danger de la théâtrocratie vient du pouvoir avec lequel elle investit les spectateurs, sans tenir compte de leur place délimitée dans la société⁴. En s'érigeant contre cette pratique contestataire mise en place par certains compositeurs et chœurs nomades, le philosophe s'efforce de préserver ce que Jacques Rancière a appelé « le partage du sensible », c'est-à-dire une définition stricte de ce qu'on peut faire, dire et sentir dans la société, en fonction de l'appartenance à un certain groupe⁵.

Si, dans la longue durée, les raisons de l'anti-théâtralité reviennent toujours à celles élaborées par Platon, nous voulons analyser ici un moment historique précis, dans sa spécificité. Nous nous concentrerons sur le rapport entre l'ordre politique et la théâtralité, un rapport dont la complexité est très bien mise en relief par des moments de crise comme celui de mars-mai 1871.

Il nous reste à clarifier la terminologie avant de commencer. Pourquoi parler de « théâtralité » plutôt que de « théâtre » ou encore d'un autre concept complexe, « la *performance* » ? D'une part, le théâtre serait trop spécifique pour notre but, surtout parce qu'il n'est pas le seul visé par ces écrivains qui ne parlent pas seulement de théâtre mais aussi de toute une série de spectacles, y compris les concerts et les clubs. D'autre part, la notion de *performance* risque de devenir trop générale tout en excluant l'institution du théâtre qui reste importante pour les auteurs que nous analyserons. Les *performance studies* américaines se sont constituées par opposition aux études théâtrales mais en connexion avec l'anthropologie, dans un effort de se concentrer sur les actions faites en dehors des murs du théâtre, surtout dans la vie quotidienne⁶. Au moment où les *performances studies* ont commencé à prendre plus d'essor, dans les années 1970 et 1980, quelques théoriciens ont essayé de redéfinir le concept de théâtralité par rapport à celui de *performance*, en acceptant l'idée que les deux notions sont, dans une certaine mesure, superposées, mais qu'il y a aussi des distinctions importantes⁷. Notamment, Josette Féral et Erika Fischer-Lichte ont analysé, chacune à sa manière, la tradition avant-gardiste européenne pour montrer que la théâtralité est définie surtout par la réaction des spectateurs⁸.

Nous analyserons ces problèmes dans les pages qui suivent mais, pour ces remarques introductives, il faut souligner que la vision qu'on a de la *performance* inclut d'habitude un

³ Platon, *Les Lois*, traduit par L. Brisson et J.-F. Pradeau, volume I, Flammarion, Paris, 2006, 701a-b

⁴ *Ibid.*, volume II, 800c-d

⁵ J. Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Fabrique Diffusion les Belles Lettres, Paris, 2000

⁶ R. Schechner reste l'une des figures cruciales dans l'évolution de ce domaine, surtout parce qu'il a dirigé *TDR : The Drama Review*, le journal le plus important des *performance studies*, et aussi grâce à son travail avec l'anthropologue V. Turner. Voir *Between Theater & Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1985 et *Performance Theory*, Routledge, London / New York, 2003.

⁷ Pour une histoire de ces différences, bâties quand même sur des similitudes, voir J. Reinelt, « The Politics of Discourse: Performativity Meets Theatricality », *SubStance*, vol. 31, no. 2&3, 2002, p. 201-215.

⁸ J. Féral, « Performance and Theatricality : The Subject Demystified », *Mimesis, Masochism, and Mime : The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1997, p. 289-300 ; E. Fischer-Lichte, *The Semiotics of Theater*, traduit par Jeremy Gaines et Doris L. Jones, Indiana University Press, Bloomington, 1992, p. 129-143

certain optimisme, qui reconnaît au sujet qui agit tout le pouvoir de ses actions, tandis que la définition de la théâtralité est plus ambiguë. Elle laisse ouverte cette possibilité mise en avant par la *performance* mais aussi son envers : l'idée platonicienne de l'imposture de la part d'un sujet jouant un rôle qui ne correspond pas à sa position sociale. C'est précisément cette ambiguïté, analysée dans le contexte de la Commune, qui est le sujet de cet article.

La Théâtralité de la participation populaire

Deux histoires très différentes de la Commune, publiées quelques années après sa fin, sont de bons exemples des discours antagonistes sur la théâtralité. Le premier livre, *Histoire de la Commune de 1871* (1876) du journaliste communal Prosper-Olivier Lissagaray, reste une source essentielle pour les historiens contemporains qui le citent souvent. Parus deux années plus tard, *Les Convulsions de Paris* de Du Camp offrent une riposte virulente à l'histoire de Lissagaray. Du Camp est en fait invoqué de nos jours comme un représentant de l'attitude bourgeoise conservatrice qui a caractérisé la plupart des écrivains célèbres de l'époque. En dépit de leurs désaccords cruciaux, ces deux témoignages ont en commun la description de la Commune comme un événement théâtral par excellence, perçu comme tel non seulement par Lissagaray et Du Camp mais aussi, selon eux, par les communalards et leurs ennemis. Ainsi les élections des délégués de la Commune sont-elles décrites par les deux auteurs comme une manifestation théâtrale, mais ils comprennent cette théâtralité de manière opposée. Si pour Lissagaray il s'agit d'un « spectacle grandiose d'un peuple reprenant sa souveraineté »⁹, pour Du Camp l'atmosphère en est très différente : « La "solennité" de la proclamation des votes fut très bruyante. Je l'ai vue. On cria, on chanta, on s'agita. Tout cela avait l'air forcé. On eût dit que les acteurs de cette bouffonnerie ne croyaient pas à la réalité de leur rôle »¹⁰. D'un côté, pour un partisan de la Commune tel Lissagaray, la théâtralité devient une métaphore pour la mise en place (et en spectacle) de la souveraineté populaire. De l'autre côté, l'attitude de Du Camp est représentative des anti-communalards, qui insistent sur la théâtralité de la Commune pour la délégitimer en montrant qu'elle n'est que l'imitation d'un gouvernement puisque, selon eux, le vrai gouvernement serait celui de Thiers, qui se trouvait à Versailles.

Chez Lissagaray, l'impact de la théâtralité de la Commune devient clair surtout vers le milieu de son livre, lorsqu'il décrit les dernières journées de la Commune. Même si les lecteurs savent déjà quelle en sera la fin, ces derniers moments sont marqués par une extrême effervescence grâce à la manière de Lissagaray d'organiser un chapitre entier comme une promenade dans le Paris qui fête la Commune par des spectacles et des débats publics¹¹. Après avoir décrit les marges de la Commune, avec ses barricades et les zones de la bataille contre les Versaillais, il se concentre sur trois lieux ouverts à tous les Parisiens pour encourager leur participation politique : les théâtres qui ne s'ouvrent pas pour faire des profits, mais pour donner des représentations au bénéfice des soldats, des veuves, et des orphelins ; les églises qui sont devenues des lieux de rencontre pour des clubs politiques divers qui y débattent ; et les concerts donnés dans le jardin des Tuileries où les artistes déclament et

⁹ H. P. O. Lissagaray, *Histoire de la Commune de 1871*, E. Dentu, Paris, 1896, p. 149

¹⁰ M. Du Camp, *Les Convulsions de Paris*, vol. IV, Hachette, Paris, 1881, p. 14

¹¹ H. P. O. Lissagaray, *op. cit.*, p.298-311

chantent pour un grand public. Lissagaray ne mentionne pas les titres des pièces, mais seulement « les foules » qui se retrouvent dans six théâtres différents et à l'opéra, des spectateurs prêts à contribuer au bien-être de ceux plus affectés par la guerre.

Il insiste encore plus sur « les spectacles que Paris n'a pas vus depuis 1793 », c'est-à-dire les réunions des clubs politiques dans des églises qui restent ouvertes à tout le monde¹². Il s'agit, comme Lissagaray le suggère, d'une pratique empruntée à la Révolution de 1789, dont le but est de permettre au plus grand nombre de citoyens de participer au processus politique. Dans ces églises, on débat de la politique de la Commune, on vote sur les décisions du jour et on communique les résultats à l'Hôtel de ville¹³. Le processus est censé être ouvert à tout le monde, homme ou femme, de n'importe quelle classe sociale. Le but de ces rencontres n'est pas seulement de faciliter la participation directe mais aussi de créer « provision de flamme et de courage », donc de donner aux citoyens l'occasion de sentir qu'ils font partie de la Commune¹⁴. Le symbolisme en est évident puisque la relation verticale mise en place par l'église est effacée par l'appropriation de cet espace et sa transformation en un lieu de discussions. Les concerts des Tuileries ont le même objectif : rassembler les Parisiens pour leur montrer qu'ils appartiennent à une grande communauté et donc mettre en place une certaine « harmonie » à travers les chansons interprétées par de grands acteurs et actrices, mais qui peuvent aussi être chantées par les participants.

Ces trois types de manifestations permettent à Lissagaray de mieux définir la théâtralité de la Commune. Le « spectacle grandiose » qu'il avait déjà loué après les élections continue avec ces efforts d'impliquer les Parisiens dans le gouvernement communal, de les transformer donc en acteurs plutôt qu'en observateurs passifs. Cela entraîne aussi une redéfinition du statut des spectateurs. Ceux qui vont aux pièces jouées pour le bénéfice des soldats ou des enfants ne le font plus seulement pour le plaisir et le divertissement mais aussi pour aider leurs concitoyens ; ceux qui assistent aux concerts de Tuileries participent à une célébration collective des idéaux de la Commune ; et ceux qui vont aux rendez-vous des clubs dans les églises contribuent directement au processus politique. Si les concerts pouvaient faire penser au concept de la « fête » célébrée par Rousseau au dépens du théâtre parce qu'elle permettrait une vraie participation collective, Lissagaray ne fait pas de distinction entre les trois types de manifestations (concert, pièce de théâtre, club politique).¹⁵ Dans tous ces contextes, il préfère mettre en relief la théâtralité de la participation populaire en employant le terme de « spectacle » qui reste toujours positif dans son témoignage.

Qu'est-ce qu'un acteur ?

Au lieu de louer l'idée de la participation au gouvernement, le discours anti-communal sur la théâtralité offre un argument inverse, se concentrant sur la fausseté de ce mouvement politique. Très fréquemment les actions des communaux sont décrites avec des termes du vocabulaire de la théâtralité – spectacle, acteurs, drame, jouer, se déguiser, bouffonnerie – dont l'accumulation accentue l'effet péjoratif. Il convient d'ajouter que la fin du XIX^e siècle a vu peu d'œuvres littéraires sur la Commune et que les textes sur lesquels nous nous concentrerons ici se présentent tous comme des textes factuels, écrits pendant la

¹² H. P. O. Lissagaray, *op. cit.*, p. 369-370

¹³ Cette image idyllique est corrigée par S. Edwards, *The Paris Commune 1871*, Eyre and Spottiswoode, London, 1971, p. 277-312

¹⁴ H. P. O. Lissagaray, *op. cit.*, p. 369

¹⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758)

Commune ou juste après sa fin. Du Camp affirme dans *Les Convulsions de Paris* qu'il offre un témoignage sincère voire historique, Émile Zola écrit ses articles de Paris pour un journal marseillais, Edmond de Goncourt continue son journal seul après la mort de son frère, et Alphonse Daudet note ses impressions à quelques kilomètres de Paris, mais il prétend tout voir grâce aux journaux et tout entendre grâce à la proximité¹⁶. Leur discours antithéâtral et anti-communard est marqué par des ambiguïtés que les auteurs ne confrontent pas directement, mais qui apparaissent dans les décalages entre les définitions des termes employés.

Ceci est très frappant dans le cas du mot « acteur », utilisé par Du Camp dans des contextes contradictoires, qui rendent le statut de l'acteur plus compliqué. Pour prendre un exemple du quatrième volume, mais qui n'est pas du tout isolé, l'un des portraits récurrents des communards en tant qu'acteurs les présente comme des hommes sans direction, qui ne font que suivre leurs désirs charnels à l'abri de grandes devises politiques : « L'orgie a été la principale préoccupation de la plupart de ces hommes, acteurs secondaires d'un drame auquel ils participaient sans trop le comprendre ; ceux-là, et c'était le plus grand nombre, ne se souciaient ni de l'avènement du prolétariat, ni de la rénovation sociale »¹⁷. Toutefois, quelques pages plus loin, lorsqu'il parle des assassinats des prêtres, Du Camp décrit les mêmes personnes avec le même mot, mais d'une façon différente :

Ce qu'il y a de désespérant dans cette aventure, c'est que ceux qui s'y sont mêlés ont paru de bonne foi ; on dirait qu'ils s'imaginent avoir vengé de vieilles injures, avoir délivré l'humanité et fait acte de justice. Rien n'est accidentel dans cette œuvre, tout est voulu, tout est prévu. C'est une sorte de drame dont le scénario a été déterminé d'avance et que les acteurs suivent servilement¹⁸.

Si, dans le premier extrait cité plus haut, Du Camp insiste sur l'incapacité des communards à lutter pour une cause politique, ici il affirme le contraire, et, tout en utilisant des conditionnels et des qualificatifs, il adopte la rhétorique communarde pour dire que ses partisans suivent en fait un plan concret et des idéaux plus hauts que l'orgie décrite auparavant.

Cette tension entre les deux passages est motivée par la double intention de l'auteur ainsi que par la double signification du mot « acteur ». D'abord, dans le premier passage, Du Camp décrit les communards comme des gens qui se laissent guider par leurs désirs et qui ne savent pas vraiment ce qu'ils font. Ils sont donc « des acteurs » parce qu'ils ne se soucient pas des conséquences de leurs actes et ils se comportent comme s'ils étaient dans une pièce de théâtre plutôt qu'au centre d'un événement politique réel. Mais peut-on accuser un acteur de théâtre des crimes du personnage qu'il joue ? C'est pour éviter cet embarras logique que Du Camp recourt dans la deuxième citation à la métaphore d'un scénario très fidèlement suivi. « Le scénario » est, certes, un terme théâtral. Néanmoins, l'insistance de Du Camp sur la volonté des communards qui choisissent de le suivre « servilement » indique qu'ils ne sont plus guidés par les passions mais plutôt par un plan concret et des valeurs rationnelles telle « la justice »¹⁹. Donc, si dans le premier passage ils sont acteurs parce qu'ils jouent, dans le

¹⁶ Les textes de Goncourt et de Daudet ont été écrits en mars-mai 1871 mais publiés plus tard, dans les années 1880.

¹⁷ M. Du Camp, *op. cit.*, p. 115

¹⁸ *Ibid.*, p. 191-192

¹⁹ Cette distinction revient au *Paradoxe sur le comédien* (écrit entre 1773 et 1777) où Denis Diderot explique que l'acteur doit rester rationnel pour jouer passionnément.

deuxième ils le sont parce qu'ils agissent délibérément. Le grand problème pour Du Camp est que, dans son effort de condamner la Commune comme une représentation théâtrale qui n'a pas la valeur réelle d'un événement politique, il risque d'annuler tout pouvoir réel exercé par les participants.

L'insistance de l'auteur sur la théâtralité des communards provoque ainsi une ambiguïté en ce qui concerne leur responsabilité pour leurs actions. À la fin du conflit, lorsque les Versaillais ont gagné le pouvoir, Du Camp se heurte de nouveau au problème du jugement d'un acteur : « Ce spectacle de révolutionnaires reniant la révolution, de persécuteurs se déguisant en sauveurs, ne fut point épargné aux conseils de guerre qui eurent à juger les acteurs de la Commune. Ce fut très laid. On s'attendait à mieux de la part d'hommes qui avaient affiché de si exorbitantes prétentions »²⁰. Même si les conseils de guerre essaient de juger les révolutionnaires comme des criminels de guerre, la structure même de ce que Platon décrit comme la théâtrocratie ne permet pas ce type de jugement direct. En effet, l'un des traits principaux de la théâtrocratie qui inquiète le plus le philosophe grec et ceux qui adoptent la même perspective antithéâtrale est la malléabilité qui permet aux acteurs de changer de rôle et d'échapper au jugement d'une autorité immuable. Pour Du Camp, le rôle du gouvernement versaillais serait donc de punir les acteurs de la Commune précisément pour leurs « prétentions » théâtrales, qui les ont menés à croire qu'ils pourraient être plus que les spectateurs d'un gouvernement hiérarchisé et devenir acteurs avec des droits politiques dans un autre type d'organisation gouvernementale.

Dans ces passages, Du Camp ne fait pas de différence entre les sexes. Bien qu'il consacre quelques pages aux « pétroleuses », les femmes qu'on accusait d'avoir incendié Paris à la fin de la Commune, et qu'il contribue à la création de leur mythe tout en affirmant qu'il ne croit pas à leur existence, cette distinction est moins visible dans ses quatre longs volumes que sa haine pour les classes populaires²¹. Par contre, dans ses articles pour *Le Sémaphore de Marseille* écrits pendant la Commune, Zola parle de la théâtralité de la révolution seulement par rapport aux actions des femmes communardes. Bien que ses propos soient compliqués par cette misogynie, il se heurte au même paradoxe du statut de l'acteur que Du Camp. L'article de Zola sur les communardes commence par une longue explication du statut des petites bourgeoises et des ouvrières qui se considèrent comme les égales de leurs maris et qui ont des avis politiques : « la femme dit tout haut son opinion politique et souvent l'impose à son mari »²². D'abord, lorsqu'il parle de l'engagement des femmes dans la lutte communarde, Zola semble leur reconnaître un pouvoir réel même s'il ne l'apprécie pas, mais, vers la fin de l'article, il se moque de leurs actions et finit avec une image qui contredit directement le début de son texte :

Un club où une femme ne parlerait pas ressemblerait à une comédie où tous les rôles seraient confiés à des hommes. Rien de plus fastidieux. Il faut toujours qu'une jupe ou deux viennent égayer l'auditoire. Aussi je soupçonne les organisateurs de clubs de ménager toujours, à un moment donné, l'apparition du sexe enchanteur, comme les dramaturges ménagent les ballets. J'ai

²⁰ M. Du Camp, *op. cit.*, p. 278

²¹ Pour le mythe des pétroleuses voir É. Thomas, *Les Pétroleuses*, Gallimard, Paris, 1963. Pour une interprétation différente qui se concentre sur la féminité de la Commune et sur la manière dont Du Camp représente les femmes, voir J. Beizer, *Ventriloquized Bodies : Narratives of Hysteria in Nineteenth-Century France*, Cornell University Press, Ithaca, 1994, p. 205-226.

²² É. Zola, « Lettres de Paris », *Le Sémaphore de Marseille*, avril 1871 ; republié dans N. Priollaud (dir.), *1871 : La Commune de Paris*, L. Levi, S. Messinger, Paris, 1983, p. 138

vu deux ou trois de ces « oratrices ». Elles sont, pour la plupart, jeunes et jolies. Elles lisent d'habitude leur bout du discours, mais avec cet aplomb des femmes qui se savent plus regardées encore qu'écoutées²³.

Pour ôter tout pouvoir politique à ces femmes, Zola emploie des métaphores théâtrales qui renforcent la structure hiérarchique des sexes : les organisateurs de clubs, tous des hommes, sont des « dramaturges » qui mettent en scène des « ballets » ou une « comédie ». En employant ce vocabulaire théâtral, l'écrivain diminue la contribution des femmes à la Commune quelques lignes après avoir décrit leur passion pour la politique et leur acharnement contre les Versaillais. De plus, assimiler les oratrices à des actrices suggère une comparaison à des prostituées – une idée que Zola a développée quelques années plus tard dans *Nana* (1880). On retrouve donc ici une double tradition misogyne : d'une part la condamnation des actrices pour leurs mœurs décadentes et, de l'autre, la culpabilisation des femmes pour divers maux de la société bien que, simultanément, on leur nie l'accès à toute forme de pouvoir politique²⁴.

La Théâtralité malmenée

Là où Du Camp et Zola voient une dangereuse flexibilité dans toute forme de théâtralité, Goncourt et Daudet gardent un certain respect pour l'art du théâtre. Comme une grande partie des écrivains bourgeois du XIX^e siècle, ils continuent à le considérer comme l'art le plus noble et ils font des efforts pour que leurs pièces soient jouées par les théâtres les plus prestigieux de Paris²⁵. Cela ne veut pas dire que ces deux auteurs regardent les acteurs d'une manière favorable : ils acceptent et même cultivent les préjugés contre les acteurs et surtout contre les actrices, en se concentrant plutôt sur le prestige qu'on peut gagner comme auteur dramatique²⁶. Pour eux, le « bon » théâtre commence avec une pièce bien écrite, jouée par des acteurs qu'ils méprisent mais qui doivent savoir comment interpréter leurs rôles, et vue par des spectateurs éduqués qui apprécient l'art d'une manière rationnelle, non pas émotionnelle comme « les foules ». Cette attitude a, certes, un grand impact sur leur manière de décrire la théâtralité de la Commune. Il ne s'agit plus d'un préjugé antithéâtral englobant mais plutôt d'une accusation qui porte sur le détournement de la « bonne » théâtralité bourgeoise pour les buts d'un mouvement révolutionnaire formé par des gens qui ne comprennent pas le rôle précis et circonscrit du théâtre dans la société.

Pour parler de la théâtralité de la Commune, Daudet compare la fin de la guerre avec un événement réel contemporain : le naufrage d'un paquebot transportant une troupe de mimes italiens. Tout ce qui reste de cette troupe après le naufrage, ce sont les costumes typiques de la *commedia dell'arte* qui continuent à jouer leurs rôles dans l'eau. Le pouvoir de signification des costumes sans l'aide du corps humain vient de la formalisation du mime italien qui a créé depuis des siècles un certain horizon d'attente pour les spectateurs. Les mimes sont en fait moins importants que les costumes et le scénario parce qu'ils ne peuvent

²³ *Ibid.*, p. 141

²⁴ Dans sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, Rousseau esquisse un portrait de l'actrice comme prostituée, une image qui continuera d'avoir un grand impact au XIX^e siècle. Pour une discussion du statut de l'actrice, voir M. L. Roberts, *Disruptive Acts : The New Woman in Fin-de-siècle France*, University of Chicago Press, Chicago, 2002.

²⁵ VOIR M. CARLSON, *THE FRENCH STAGE IN THE NINETEENTH CENTURY*, SCARECROW PRESS, METUCHEN, 1972.

²⁶ Le roman d'Edmond de Goncourt *La Faustin* (1882) est un exemple de cette propagation des préjugés contre les actrices.

guère les modifier. Un Pierrot doit toujours jouer un certain rôle. Même s'il pouvait improviser, cela devrait suivre des paramètres assez stricts. Il ne pourrait jamais devenir Arlequin, tout comme Colombine ne pourrait emprunter le rôle de Pierrot²⁷.

Pour Daudet, les derniers moments de la Commune ressemblent à ce naufrage qui avait dévoilé le mécanisme théâtral pour en montrer les vrais ressorts :

Je sentais que la Commune, près de sombrer, tirait sa volée d'alarme. À chaque minute, je voyais le flot monter, la brèche s'élargir, et, pendant ce temps-là, les hommes de l'Hôtel de ville, accrochés à leurs tréteaux, continuant à décréter, décréter dans le fracas du vent et de la tempête ; puis un dernier coup de mer, et le grand navire, s'engloutissant avec ses drapeaux rouges, ses écharpes d'or, ses délégués en robes de juges, en habits de généraux, ses bataillons d'amazones guêtrées, empanachées, ses soldats du Cirque, affublés de képis espagnols, de toques garibaldiennes, ses lanciers polonais, ses turcos de fantaisie, ivres, furieux, chantant et tourbillonnant... Tout cela s'en allait pêle-mêle à la dérive, et de tant de bruit, de folies, de crimes, de pasquinades, même d'héroïsmes, il ne restait plus qu'une écharpe rouge, un képi à huit galons et une polonaise à brandebourgs, retrouvés un matin sur la rive, tout souillés de vase et de sang²⁸.

La comparaison d'un naufrage réel à celui métaphorique de la Commune est quand même défective vers la fin du paragraphe. Les costumes qui flottent après la révolution s'avèrent être moins animés et ne réussissent pas à recréer l'action sans les acteurs comme les costumes italiens. Si cela arrive, c'est parce que, pour Daudet, la Commune a emprunté des costumes qui ne lui appartenaient pas, des accessoires qui devaient symboliser l'autorité politique (drapeaux, lanciers, robes de juges, képis, toques) mais que les communards n'avaient pas le droit de porter. Le flot de ces costumes en dérive ne fait donc que confirmer la transgression des révolutionnaires qui ont franchi les règles sociales, essayant de faire jouer à un Pierrot le rôle d'Arlequin.

La métonymie qui remplace les corps des communards par des costumes apparaît aussi chez Goncourt, qui écrit le 28 mai : « La grande destruction commence, se suivant d'une manière continue, au Châtelet. Derrière le théâtre brûlé sont étalés sur le pavé les costumes : de la soie carbonisée, où éclatent çà et là des paillettes d'or, des scintillements d'argent »²⁹. Pendant la Semaine sanglante, le Théâtre du Châtelet fut un des lieux de bataille les plus violents, occupé par les communards et entouré par les Versaillais qui exécutaient la plupart des gens sortant du théâtre. Les costumes carbonisés sont donc substitués ici aux cadavres des communards qui disparaissent complètement de ce tableau. Si chez Daudet les communards avaient utilisé les uniformes officiels comme des costumes de théâtre, en croyant que, s'ils les portaient, ils gagneraient vraiment le pouvoir politique, chez Goncourt ces costumes théâtraux sont la preuve de l'illusion mise en scène par la Commune à cause de leurs paillettes et scintillements qui montrent la fausseté de l'entreprise communarde. Dans cette scène finale décrite dans son *Journal*, les scintillements ne sont plus le signe d'une grandeur théâtrale mais plutôt un symbole des dangers de l'usurpation telle qu'elle a été mise en pratique par la Commune.

Après toutes les actions de la Commune auxquelles il a assisté sans le vouloir et qu'il n'a pas cessé de décrire comme des spectacles, Goncourt profite des derniers moments de la Commune pour l'accuser encore une fois de ses actions théâtrales mais aussi pour se

²⁷ K. Richards et L. Richards, *The Commedia dell'Arte : A Documentary History*, Shakespeare Head Press, Oxford, 1990

²⁸ A. Daudet, « Le Naufrage », *Quarante ans de Paris, 1857-1897*, La Palatine, Genève, 1945, p. 108-109

²⁹ E. de Goncourt, *Journal, mémoires de la vie littéraire*, deuxième série, volume 1, 1870-1871, Flammarion, Paris, 1890, p. 327

réappropriation de la théâtralité bourgeoise. Cette réappropriation est permise par la localisation de la scène qu'il décrit : le Théâtre du Châtelet, un symbole de la théâtralité bourgeoise. Les deux théâtres de la Place du Châtelet (l'autre étant le Théâtre Lyrique) ont été construits par Haussmann avec le but spécifique de créer un espace ordonné et hiérarchisé pour le public bourgeois : ils ont été les premiers théâtres où toutes les places ont été numérotées et les prix ajustés pour refléter la qualité de chaque place³⁰. Mais le désordre qui devrait être évité par cette mesure, qui rendait la présence des ouvriers improbable, y est rentré pendant la Semaine sanglante lorsqu'un groupe de communards se sont barricadés dans l'immeuble. La ruine du théâtre, avec ses costumes brûlés, fonctionne ainsi comme un moment cathartique qui met fin à l'usurpation de l'espace théâtral bourgeois par les communards et, à la longue, devrait aussi rétablir la distinction effacée par la Commune entre acteurs et spectateurs.

Bien que le discours anti-communard et antithéâtral ait été prédominant après 1871, le discours positif sur la théâtralité de la Commune a prévalu pendant la deuxième moitié du XX^e siècle, lorsque les historiens français et anglo-saxons ont commencé à revisiter la Commune et à la décrire d'une manière plus nuancée³¹. Le plus controversé d'entre eux reste Henri Lefebvre, qui a retravaillé les idées situationnistes de la fête et du spectacle pour mettre l'accent sur l'exemplarité du moment communard. Sa définition de la Commune comme la seule vraie fête du XIX^e siècle grâce à son caractère participatif a immédiatement rendu définitive sa rupture avec les situationnistes, qui l'ont accusé d'avoir plagié un de leurs manifestes. Mais, à long terme, la contribution de Lefebvre a aussi provoqué une revalorisation du concept de la fête, ce qui a ensuite eu un impact majeur sur les descriptions de la seule révolution d'après la Commune, en France, celle de mai 1968³². Tandis que chez Lefebvre il s'agit d'un choix argumenté, chez d'autres historiens l'accent mis sur la théâtralité sert le but implicite de mettre en relief le pouvoir des communards de décider de leurs propres vies et d'agir avec la conviction que leurs actions auront un impact politique. C'est le cas des phrases telles que « *The revolution known as the Paris Commune began with a day of high drama in the working-class neighborhoods of Paris, and women played leading parts. Street theater seemed to be their métier* »³³ ou « *[Louise] Michel viewed politics as theater, the clubs as a stage. She entered into this drama with the utmost seriousness and respect* »³⁴. Si

³⁰ J. Rancière, « Le Bon temps ou la barrière des plaisirs », *Les Révoltes logiques*, n°7, 1978, p. 55-56

³¹ Du début du XX^e siècle jusqu'aux années 1950, la mémoire de la Commune a été associée surtout au communisme de l'Union Soviétique. Lefebvre réinterprète la dimension marxiste de la Commune tout en attaquant l'appropriation léniniste et staliniste de ce moment historique. Voir aussi R. Tombs, *The Paris Commune, 1871*, p. Longman, London, 1999, p. 220-236.

³² Voir H. Lefebvre, *La Proclamation de la Commune*, Gallimard, Paris, 1965, surtout p. 19-25. Pour une analyse des différences entre les concepts complexes de la fête et du spectacle chez Lefebvre et Debord, voir B. Highmor, *Everyday Life and Cultural Theory*, Routledge, London / New York, 2002, p. 113-145.

³³ « La révolution qu'on connaît comme la Commune de Paris commença avec une journée dramatique dans les quartiers ouvriers de Paris et les femmes jouèrent les rôles principaux. Le théâtre de la rue sembla être leur métier. » (G. L. Gullickson, *Unruly Women of Paris : Images of the Commune*, Cornell University Press, Ithaca, 1996, p. 24).

³⁴ « [Louise] Michel considéra la politique comme du théâtre, les clubs comme une scène. Elle entra dans ce drame très sérieusement et respectueusement. » (C. J. Eichner, *Surmounting the Barricades*, Indiana University Press, Bloomington, 2004, p. 148).

les historiens contemporains ont donc recours aux métaphores théâtrales, c'est pour les mêmes raisons que Lissagaray : montrer comment la Commune a permis et encouragé la participation directe de ceux qui avaient été exclus du processus politique.

Bibliographie

Daudet Alphonse, « Le Naufrage », *Quarante ans de Paris, 1857-1897*, La Palatine, Genève, 1945, p. 105-109

Du Camp Maxime, *Les Convulsions de Paris*, volume 4, Hachette, Paris, 1881, 398 p.

Goncourt Edmond de, *Journal, mémoires de la vie littéraire*, 2^e série, volume 1, 1870-1871, Flammarion, Paris, 1890, 372 p.

Lissagaray Hippolyte Prosper-Olivier, *Histoire de la Commune de 1871*, E. Dentu, Paris, 1896, 577 p.

Zola Émile, « Lettres de Paris », *Le Sémaphore de Marseille*, avril 1871 ; republié dans Nicole Priollaud (dir.), *1871 : La Commune de Paris*, L. Levi / S. Messinger, Paris, 1983, p. 138-141

Pour citer cet article :

Casiana Ionita, « L'Insoutenable Théâtralité de la Commune », *Revue Théâtre(s) politique(s)*, n°1, 03/2013 – URL : <http://theatrespolitiques.fr/2013/03/linsoutenable-theatralite-de-la-commune/>

CONDITION DE DIFFUSION :

Vous êtes libre de reproduire ce document, de le distribuer et de le communiquer au public à condition de mentionner le nom de son auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ou l'utiliser à des fins commerciales.