

« Marianne intérieur nuit »

Patricia Belzil

Numéro 53, 1989

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26742ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Belzil, P. (1989). « Marianne intérieur nuit ». *Jeu*, (53), 106–111.



«marianne intérieur nuit»



La République française, 14 juillet 1880, collection particulière. Tiré de la Révolution de François Furet, Histoire de France. Hachette, p. 513.

Spectacle écrit et mis en scène par Serge Ouaknine. Assistance à la scénarisation et à la mise en scène : Marthe Adam; scénographie : Raymond Naubert; costumes : Amaya Clunes et Lucie Matte; éclairages : André Houle; sonorisation et effets sonores : Simon-Pierre Gourd; vidéo et effets visuels : Jacques Bélanger; effets spéciaux : Guy Rouillard. Avec Jocelyn Bérubé, Sylvie Chaloux, Ghislaine Charlier, Michèle Febvre, Régis Gauthier, Céline Girard, Johanne Rodrigue, Danielle Trépanier et Isabelle Leduc. Spectacle produit par les Productions Elokine Inc. et l'UQAM, présenté à la Salle Alfred-Laliberté de l'UQAM du 17 mai au 2 juin 1989.

scène(s) de la révolution

Le bicentenaire de la Révolution a soulevé les passions, généré des querelles sans issue¹; on s'est indigné et étonné de ce qui, au juste, devait être célébré : l'avènement de la démocratie ou les effusions de sang? Pour les uns (de droite, bien sûr), il n'y aurait même pas eu lieu de célébrer ce dérèglement barbare, cette guerre civile répréhensible. Pour d'autres, la Révolution devant être prise en bloc, il fallait se réjouir de l'abolition de la monarchie, sans pour autant faire mine d'ignorer les abus de la guillotine.

1. Voir sur cette question le dossier du *Magazine littéraire* (octobre 1988). Les débats sont savoureux, pour nous qui regardons tout cela d'un peu trop loin pour en éprouver tout le sérieux.

Pour sa *Marianne intérieur nuit*, Serge Ouaknine ne s'est pas encombré de tels choix idéologiques. Au contraire, le spectacle fonctionne par ruptures successives de partis pris, les choix apparents se bousculent les uns à la suite des autres, et vont ainsi s'annulant à mesure que la représentation avance: à la Révolution telle que montrée dans la scène du «Serment du Jeu de Paume» (9^e tableau), où elle est donnée comme nouvelle religion, comme principe de grâce et d'innocence, succède, dans le «Tango des décapités» (12^e tableau), une Révolution abusive et sanguinaire (des têtes ensanglantées pleuvent, littéralement, pour le dégoût du public et celui de Marianne, figure emblématique de la Liberté, qui se tord de douleur au milieu de cette fête sanguinaire). Révolution vampirique et, en conséquence, condamnable? Pas tout à fait puisque le spectacle continue son brouillage idéologique avec la mise en opposition de deux images: celle des «femmes de Paris à Versailles» (8^e tableau), image pathétique des femmes du peuple qui vont réclamer du pain au roi, et celle de l'inconscience et de l'oisiveté des aristocrates de Versailles qui composent une sorte de menuet de la frivolité et de la débâche (7^e tableau), signe de leur décadence et de l'urgence de supprimer les inégalités sociales.

Au lieu, donc, d'une joyeuse et béate réjouissance autour des principes de Liberté-Égalité-Fraternité, Ouaknine porte un regard sinistre et ambivalent sur l'Histoire. Plutôt que de se limiter à l'évocation de la seule année 1789, ou aux seules années révolutionnaires — chaque historien ayant de toute façon sa petite idée sur l'année où s'achève la Révolution —, Ouaknine a choisi de situer la Révolution dans une longue durée, dans un avant et un après, pour bien montrer qu'une révolution n'est jamais tout à fait accomplie.

Ouvrant sur une «leçon d'histoire», le spectacle creuse un passé à la Révolution. Coiffé du bonnet d'âne et chaussé de patins à roulettes, un cancre énumère les grands événements qui ont précédé la Révolution, tout en effectuant des tours de piste de plus en plus rapides jusqu'à ce qu'il en arrive, dans son énumération, à la prise de la Bastille. Figure de l'autorité grimpée significativement sur des échasses, l'institutrice, étourdie par le manège de l'élève, a perdu le contrôle non seulement de la leçon, mais du cours même de l'Histoire, favorisant alors symboliquement le déclenchement de la Révolution. Ce préambule détermine l'orientation du spectacle: c'est une vision linéaire, chronologique des événements révolutionnaires et post-révolutionnaires qui nous est ici donnée, évacuant ainsi le caractère spontané, mythique et, à plusieurs égards, inexplicable de la Révolution². Plongeant également vers l'avenir, le spectacle étire sa réflexion jusqu'à la Deuxième Guerre. Quant au moment fort de la Révolution (1789-1794), il est évoqué non seulement à partir des événements politiques, mais aussi dans son esprit, dans l'air du temps.

Et c'est cette atmosphère des années révolutionnaires qu'il est tout particulièrement intéressant d'observer. Il me semble que là le spectacle est presque sauvé, parvient presque à faire oublier sa structure éparpillée et son ahurissant manque de concision³. Car l'idée de révolution — c'est-à-dire l'effervescence même des idées nouvelles — y est finement saisie, bien au-delà de la pure — et mille fois ressassée cette année — reconstitution historique. En effet, Ouaknine, entre certains événements incontournables, tels la Prise de la Bastille, le Serment du Jeu de Paume, l'assassinat de Marat, glisse des considérations scientifiques (les théories de la reproduction),

2. Ce souci de l'historicité instaure une rationalité qui est décevante, car l'ouverture, au contraire, plonge habilement le spectateur dans l'inquiétant, le mystérieux: pour se rendre à la salle de spectacle, il doit s'aventurer dans un corridor sombre (comme s'il parcourait les couloirs de la Bastille), au son spectral du finale du *Don Juan* de Mozart.

3. Le spectacle dure trois heures et est composé de vingt-six tableaux qui n'ont de lien entre eux que chronologique, et encore: les femmes de Paris vont à Versailles (c'était le 5 octobre 1789) avant que le Serment du Jeu de Paume ne soit prêté (le 20 juin). Or, c'est le seul moment où la chronologie n'est pas respectée (sauf pour la Prise de la Bastille, mais celle-ci sert d'ouverture au spectacle); «le mode narratif» n'est donc pas «irrespectueux de la chronologie classique», comme l'annonce l'auteur dans le programme, mais, pour une raison obscure, deux événements se trouvent inversés.



Évocation de la guillotine dans *Marianne intérieure* nuit de Serge Ouaknine. Photo: UQAM.

ésotériques (le spiritisme qui permet un dialogue entre Charlotte Corday, la meurtrière de Marat, et Joséphine) et psychanalytiques (il imagine une rencontre entre Freud et Napoléon). Il est toutefois surprenant que l'on n'ait pas songé à maximiser l'intervention freudienne (dont l'utilité ici est par ailleurs discutable, mais pendant qu'on y était, c'eût été aussi bien d'y aller à fond) en explorant l'un des événements les plus controversés de la Révolution: la mise à mort du «père» de la nation, l'exécution de Louis XVI⁴.

Il y a là, malgré tout, un développement d'idées qui, bien qu'elles ne soient pas inusitées en elles-mêmes, le deviennent lorsqu'elles sont conjuguées aux événements révolutionnaires. Quelques scènes étranges: le chimiste Lavoisier, suspendu à une montgolfière, qui discourt avec inspiration (3^e tableau), une séance d'hypnotisme (4^e tableau), intercalées à celles qui illustrent des événements politiques, suggèrent le profond bouleversement des mentalités qui accompagne invariablement une révolution. C'est ainsi que le spectacle présente en bref les idées qui circulaient à l'époque sur le corps, l'inconscient, l'hystérie et l'érotisme (ce bon vieux Marquis de Sade a voix au chapitre). Et dans ces sentiers, où il est question en outre de reproduction (ovulistes et animaculistes argumentent au 13^e tableau⁵), on devine que ce sont les femmes qui écœpent d'abord.

D'ailleurs, c'est la figure féminine de Marianne — symbole de la République et de la Liberté — qui donne son titre à ce spectacle. Il aurait mieux valu la mettre au pluriel, cette Marianne, tant le spectacle fait une large place aux femmes de la Révolution — celles du peuple qui vont relancer le roi à Paris, celles de l'aristocratie qui s'amuse au menuet ou à l'hypnose chez Mesmer — et plus généralement, comme nous venons de le voir, tant le spectacle offre un tableau (désolant) de la condition féminine, sous le couvert d'une réflexion sur les prétendus mystères féminins. Or la Marianne dont il est question, c'est bel et bien l'effigie, le symbole; à travers elle, c'est l'histoire de la Liberté que Ouaknine a voulu suivre jusqu'à Auschwitz, jusqu'au constat douloureux d'une liberté toujours bafouée, malgré l'érection de monuments à son effigie et malgré l'enthousiasme des bals populaires du 14 juillet.

Cette idée ne fait pourtant qu'errer de façon inégale dans la représentation, jusqu'à ce qu'elle surgisse en catastrophe à la toute fin, comme précipitée par la fin imminente du spectacle: Ouaknine entreprend un peu tard (au 20^e tableau, soit au dernier quart du spectacle) d'«éclairer la figure symbolique» de Marianne, et de donner par là une cohésion à sa mise en scène. En réalité, les scènes se succèdent sans qu'il y ait montée émotive face à cette image de la Liberté asphyxiée, sans effet de trop-plein, sans, finalement, que la vision de l'humanité suggérée ne devienne réellement insupportable, troublante. À cet égard, les quatre derniers tableaux — qui montrent le nazisme et qui ont pourtant intrinsèquement une certaine puissance évocatrice — deviennent singulièrement inoffensifs, comme dédramatisés, et font figure, dans l'économie générale du spectacle, de pathétisme bon marché.

Ce hiatus quant à la réception émotive du public est d'autant plus fâcheux que les spectateurs sont assez étroitement pris en charge par ce spectacle: ils y assistent sous deux angles différents (l'aire de jeu est d'abord transversale, puis, après l'entracte, frontale), et donc leur regard, leur

4. Or, singulièrement, le roi est le grand absent de *Marianne intérieur nuit*. Figure invisible et muette du spectacle — celui de Ouaknine comme celui de 1789 — le roi n'apparaît qu'à deux moments, et pas même scéniquement, mais dans le discours des autres: d'abord pourvoyeur impuissant de la nation, ensuite interlocuteur coi d'Olympe de Gouges.

5. «Les ovulistes [...] (partisans du fait que l'homme est tout compris dans l'ovule de la femme et que l'homme n'y est pour rien...) contre un animaculiste qui prétend que tout est dans la substance de l'homme...». Extrait du programme. N.d.l.r.



Lithographie de Charlet et Jaime. 28 juillet 1830. On se bat dans la rue Saint-Antoine. Tirée de *la Révolution* de François Furet, Histoire de France Hachette, p. 329.

vision est une composante majeure du spectacle. Or, ce genre de sollicitation frôle la manipulation; le spectateur à qui il répugne d'être pris par la main esquivé l'effet escompté, applique une résistance.

Car on spéculé visiblement, dans cette production, sur la participation du spectateur: en nous remettant au début une pierre de la Bastille — un coussin en tissu granité qui nous servira de siège — on veut faire de nous des participants de l'Histoire et, en créant un changement bien concret (et forcé) de notre angle d'observation, on nous improvise «lecteurs» ou juges de l'Histoire. De cette manière, le spectacle voudrait remettre en question notre rapport avec l'Histoire, en nous posant comme spectateurs non plus seulement de *Marianne intérieur nuit*, mais de l'Histoire même⁶. Nous sommes ainsi invités à régler, pour notre propre compte, des conflits et des débats que l'historiographie s'est empressée d'éviter. C'est pourquoi plusieurs scènes du spectacle s'articulent autour d'une dualité, d'un affrontement: animaculistes/ovulistes, hommes/femmes, Robespierre/Danton, peuple/roi, peuple/aristocratie. Et alors tout se passe comme si cette invitation faite au spectateur à réfléchir sur son propre point de vue était intimement liée à l'absence de parti pris idéologique de *Marianne intérieur nuit* dont je parlais.

6. Il y a en effet un potentiel théâtral dans les «scènes» de la Révolution et de l'Histoire en général. On dit communément le «théâtre des événements» pour désigner le lieu où ces événements se sont produits; on parle aussi au figuré des «acteurs» de l'Histoire, pour en désigner les protagonistes. Ce double sens, on le retrouve dans *Marianne intérieur nuit*, d'abord parce qu'on y met en scène l'Histoire, et aussi parce qu'on y manipule assez efficacement l'idée de scène: scène en tant qu'épisode, événement historique, et scène en tant que lieu (lieu théâtral: l'aire de jeu, et lieu historique: la place publique).

Par l'accumulation des oppositions, ce qui est signifié c'est qu'ultimement tout se vaut, ou que l'Histoire peut être lue et relue infiniment. Par ailleurs, il est vrai que la Révolution française, mise en branle comme toute révolution par un déséquilibre, est en outre constituée d'une formidable suite de ruptures, d'oppositions, de revirements. Conjugué à la volonté de stimuler la conscience historique du spectateur, ce caractère fracturé de la Révolution explique en partie le flottement idéologique de *Marianne intérieur nuit* et, à la rigueur, la surabondance d'images et d'associations d'idées.

Cependant, l'idée de rupture, bien qu'inhérente à celle de révolution, ne saurait justifier la rupture structurelle du spectacle, faire en sorte que la suite de coups d'oeil éclair à laquelle nous assistons ne soit en réalité un choix esthétique de Ouaknine: les scènes, sagement chronologiques, s'alignent les unes à la suite des autres, sans se bousculer, comme autant de moments indépendants, sans qu'il y ait un travail *entre elles*. Il aurait fallu qu'elles s'entrechoquent véritablement afin qu'on ait, dans la forme, un écho à la bousculade d'idées qu'il y a dans le spectacle, et qu'on saisisse, peut-être bien, le processus révolutionnaire, c'est-à-dire l'idée même de mouvement, de *revolutio*.

patricia belzil