



© Martine Franck –Magnum Photos

Eh bien non ! ça ne semble pas devoir aller : je parle des absurdes conditions dans lesquelles est sorti le film tiré par Ariane Mnouchkine et son équipe de leur magnifique spectacle de la Cartoucherie de Vincennes. L'absence de vedettes, la négligence à l'égard du soutien critique possible, continuent à hypothéquer lourdement la distribution cinématographique. À moins que l'épigraphe fulgurante de Saint-Just : « *La Révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur* » n'ait encore assez de vertu pour jouer le rôle d'une contre-publicité ?

Le film suit scrupuleusement le déroulement des épisodes théâtraux. Il n'en privilégie aucun. Il les encadre simplement entre un prologue et un épilogue prolongé. Le prologue montre (à partir d'un unique visage) les comédiens en train de se maquiller. Par approches successives, se découvre un espace qui n'est pas encore celui de la « présentation », mais qui est déjà celui du travail. Il alterne avec l'espace extérieur, où les spectateurs s'appêtent à entrer dans la salle. (Je rappelle que le spectacle se déroulait sur plusieurs tréteaux, tantôt lieux du parcours d'un groupe, tantôt supports de diverses actions successives et simultanées, sans préjudice de la traversée du public par certains acteurs.) C'est la rumeur grossissante de la foule qui installe la communication entre les « coulisses » et la « scène ».

Nié par la formule même de Mnouchkine, le problème de la « distanciation » ne ressurgit pas, comme on pouvait le craindre, dans l'interstice qui sépare le « filmé » de son produit, le film. Cet interstice est réel, mais 1789 en joue pour accentuer au contraire la participation du spectateur.

En effet, chaque épisode forme une monade disposant de son style propre, qui est celui de sa version scénique, grossi par le miroir cinématographique. L'unité est assurée d'emblée par l'exclusion d'une seule possibilité : le jeu gracieux de la fuite à Varennes, baignant dans une clarté bleu-mauve et centré sur le flirt de Barnave avec Marie-Antoinette. Puis une voix

enchaîne : « *C'était une façon de raconter l'histoire, nous en avons préféré une autre.* » Un volet rouge introduit alors le report sur pellicule du véritable jeu.

Les moments les plus « théâtraux » (mélodrame lors du massacre des enfants affamés par leurs pères, ou « guignol » offert aux parvenus enrichis par la vente des biens nationaux) sont précisément ceux qui sont exploités en « théâtre filmé ». Par exemple, le guignol permet une insistance sur les physionomies qui n'était recevable à Vincennes que pour les spectateurs situés par hasard plus près des « spéculateurs ». De même, le savoureux épisode où deux vieux cabotins du ci-devant Théâtre Français, le mari et la femme, sont censés jouer la fuite du prince et de la princesse de Condé, donne lieu à des mimiques qui soulignent la trouvaille de base : le mari est furieux du « succès » de sa minaudière épouse et leur ridicule propre renforce celui des émigrés qu'ils incarnent. Insistance, soulignement, renforcement sont toujours dans le droit fil du matériau originel. Un seul tableau peut-être est transformé en une sorte de film dans le film (par l'emploi de plans très rapprochés sur fond noir) : c'est celui, se déroulant d'un tréteau à un autre, de la création de la garde nationale par les bourgeois, après le renvoi de Necker.

Les temps les plus forts de la pièce engendrent les temps les plus forts du film. J'attendais un peu, je l'avoue, Mnouchkine au tournant, ou plutôt au sommet. L'émotion (non recherchée par ailleurs comme but) gagnait à la Cartoucherie à l'instant où dans la quasi-obscurité, cinq ou six comédiens invitaient à voix d'abord basse les assistants à s'approcher d'eux, et commençaient, sur le ton de la propagande chuchotée, à leur raconter la prise de la Bastille, ses tenants et ses aboutissants. Texte repris avec des flexions particulières d'une personnalité à l'autre, à la fois « pluriel » et « singulier » (pour les spectateurs groupés autour de chaque comédien), parfaitement maîtrisé malgré son aspect d'improvisation, et qui semblait vouloir prouver par la réciproque la formule de Michel de Certeau sur 1968 : « *On a pris la parole comme on avait pris la Bastille.* » De cette amplification poignante (les voix s'élèvent, obligent l'auditeur à s'identifier aux badauds qui ont jadis entendu d'autres discours, ont suivi les meneurs, ont finalement « communié » dans l'envahissement immensément bruyant de la forteresse) je me demandais quelle équivalence le cinéma pourrait proposer. Il y va en effet d'une « sensation » : le murmure des opprimés change le vide en tissu sonore et leur « récit » fait se dilater physiquement l'espace « actuel ». C'est, ici, à un montage aussi ferme que subtil que Mnouchkine a eu recours : les voix et les physionomies des meneurs embrayent directement les unes sur les autres, à une allure normale, et avec toutes les reprises et redites nécessaires. Leur succession n'est que progressivement modifiée par les plans généraux de plus en plus larges qui révèlent d'abord la position réciproque de ces « conteurs », puis prennent l'entièreté de la salle sous leurs axes diagonaux. Ainsi se trouve réorganisée une mise en scène, au sens strict et plein.

Presque aussitôt après le triomphe que marque la prise de la Bastille, le visage de Marat se lève dans la pénombre. C'est la seule physionomie ressemblante de toute la troupe. Le même acteur a précédemment joué Mirabeau (qui se fait farder en public pour coïncider avec son masque légendaire de petit-vérolé) comme un lutteur de foire qui jouerait le rôle de Mirabeau. Aussi habilement, Barnave fait penser à sa caricature, et les autres à l'avenant. Deux acteurs différents jouent successivement Louis XVI, sans chercher aucune similitude. Les nobles en général sont vêtus anachroniquement de fraises Renaissance et de panaches qui les font ressembler à des tyrans de contes de fées. C'est un bel exemple de transcription directe du subconscient populaire, conforme d'ailleurs à certaines tentatives de gravures de colportage jusqu'en 1789 même. Cette allègre iconographie descend jusqu'à la « calomnie » (Dreux-Brézé en pédéraste) ou remonte jusqu'au cauchemar (les notables lançant l'idée des « brigands » en juillet-août 1789). Là encore, la répercussion, par les facettes du film, de la

liberté du spectacle en met en valeur la charge polémique. Le seul « effet » technique amplifie cruellement la fausseté du pathétique de la nuit du 4 août, en renvoyant les gestes ultra-décadents de ces spectres fardés à un film du genre *Brasier ardent*, tourné par des sous-Mosjoukine dans les années vingt.

Le personnage de Marat croît donc en importance au fur et à mesure que 1789 (ou plutôt la carrière de l'Assemblée constituante, qui bute sur le « droit de veto » et sur la question coloniale) perd de son élan populaire originel. Il ne s'agit pas d'une thèse spécifiquement « gauchiste » : la dévotion extrême des Parisiens à l'égard de « l'Ami du peuple » et du « prophète de la Liberté » n'empêchait pas celui-ci de demeurer une puissance presque isolée, dont, jusque sur les bancs de la Convention, le comportement restera individuel et à bien des égards indéchiffré. Mais il est normal que les avertissements de Marat se multiplient après le retour du roi de Varennes, puis la provocation policière et la fusillade du Champ de Mars (juin-juillet 1791) qui déconsidèrent définitivement son vieil ennemi La Fayette. La légère bousculade chronologique et l'émiettement relatif du spectacle à ce moment trouvent ainsi leur justification, puis leur contrepoids. Les discours enflammés de Marat se font de plus en plus pressants, jusqu'à la réponse donnée par le jeune Babeuf.

L'épilogue amplifie une danse bondissante des interprètes qui viennent saluer, puis applaudir les spectateurs, un peu comme les merveilleux *performers* de *Midsummer Night's Dream*, monté par Peter Brook au Théâtre de la Ville en 1972. Eux aussi sont vêtus de blanc pour la plupart, eux aussi se mêlent finalement à la foule, où la caméra circule pour le dernier plan. Sur ce défilé, Mnouchkine elle-même récite le générique (avec plus de modestie que *Wells* signant *The Magnificent Amberson*, mais le souvenir s'impose). Générique qui récapitule assez l'effort enthousiasmant dont nous venons de voir le fruit. Le film a été tourné lors des treize dernières représentations de la Cartoucherie. L'homogénéité de l'éclairage laisse perplexe : comment, dans un tel cadre de fortune, ont pu être conciliées les exigences de la lumière du théâtre et celles du supplément nécessaire à la lisibilité spécifique de l'image ? S'il est vain de parler d'interprétation à ce niveau, on peut enfin créditer le film d'une qualité spontanée si souvent demandée ailleurs aux meilleurs comédiens : le déploiement extrême de leurs possibilités physiques nous est offert sans complexe. La récupération par Mnouchkine de procédés tels que ceux des marionnettes, de la fête foraine, ou du music-hall (on pense à Fellini en voyant le « ballet » de Marie-Antoinette et de ses favorites) donnait, à cet égard, une possibilité supplémentaire de cohésion. Les spectateurs (du théâtre), étant introduits dès le début (du film), deviennent des figurants parmi d'autres : la caméra peut montrer au même niveau quelques changements ultra-rapides de costumes derrière les planches, et aussi bien les physionomies attentives des « gens » groupés autour des meneurs, ou encore des enfants qui participent réellement, c'est-à-dire avec frénésie, à la « kermesse » du 14 juillet. Un montage très élaboré, mais dont la diversité reste fonctionnelle, capte cette possibilité au vol, c'est-à-dire de façon révolutionnaire.