

Presses universitaires de Rennes

La Révolution mise en scène | Francine Maier-Schaeffer,
Christiane Page, Cécile Vaissié

**Le théâtre
documentaire :
théâtre de la
révolution, théâtre
révolutionnaire**



Sylvain Diaz

p. 299-309

Texte intégral

- 1 Comment parler de « la révolution mise en scène » sans évoquer le théâtre documentaire, théâtre révolutionnaire dans son essence même ? Issue de la tradition du théâtre d'agit-prop qui se propage en Europe au lendemain de la Révolution russe, cette forme spectaculaire est initiée en Allemagne au cours des années 1920 par Erwin Piscator qui entend créer des spectacles « où le document constitu[e] la base même du texte et de la représentation¹ ». Or, à lire *Le Théâtre politique*, publié en 1929 et unique ouvrage théorique du metteur en scène allemand, il apparaît que, dans sa genèse, le théâtre documentaire est intimement lié à la révolution : créé le 12 juillet 1925 à Berlin, *Malgré tout*, spectacle fondateur du théâtre documentaire, retrace en effet les épisodes décisifs du mouvement révolutionnaire allemand, du début de la guerre à l'assassinat de Karl Liebknecht et de Rosa Luxemburg. Ce spectacle est, en vérité, issu d'un projet de revue beaucoup plus ample qui, écrit Piscator, « devait englober les sommets révolutionnaires de l'histoire humaine, depuis le soulèvement de Spartacus jusqu'à la Révolution russe² ». Porter à la scène l'histoire du mouvement révolutionnaire suppose néanmoins d'inventer de nouveaux dispositifs, tant techniques que dramaturgiques, auxquels va travailler Piscator dans les différents théâtres dont il assurera la direction entre 1919 et 1929 : théâtre de la révolution, le théâtre documentaire est aussi, d'un point de vue théâtral, révolutionnaire. Cette tradition du théâtre documentaire excède toutefois le seul champ des productions piscatoriennes puisque d'autres artistes s'en réclameront au XX^e siècle pour interroger l'idéologie révolutionnaire. C'est cette histoire du théâtre documentaire, sous le jour de la



révolution, que nous souhaitons retracer de manière diachronique, afin de mettre en évidence son enjeu tant esthétique qu'idéologique, tant poétique que politique.

À l'aube du Grand Soir – La révolution Piscator

- 2 En affirmant dès l'ouverture du *Théâtre politique* que sa « "chronologie" commence le 4 août 1914³ », Piscator place la Première Guerre mondiale à l'origine même de son projet artistique. C'est que l'expérience, au premier chef traumatique, de la guerre « provoqu[e] un retournement » chez celui qui, avant guerre, osait à peine se reconnaître comédien : il ne peut désormais plus voir la vie « à travers le miroir ardent de la littérature » ; il doit, au contraire, considérer « la littérature, et l'art tout entier, à travers le miroir ardent de la vie⁴ ». Or, la vie de cette génération brisée, fracassée sur le champ de bataille, à l'image des Gueules cassées qui hantent les capitales européennes durant l'entre-deux-guerres, est marquée dès 1917 par un formidable espoir que constitue la Révolution russe. Ainsi Piscator peut-il affirmer, contre toute attente, avoir « une conception optimiste du monde, une absolue confiance dans son évolution » : c'est qu'incontestablement la Révolution russe annonce, pour l'artiste allemand, « la grande révolution à venir⁵ ». Elle le place à l'aube du Grand Soir.
- 3 Si, pour œuvrer à cette « révolution mondiale », Piscator s'implique politiquement, prenant part au mouvement spartakiste⁶, il lui apparaît bientôt qu'il lui revient, en tant qu'homme de théâtre, de s'investir artistiquement pour développer une « nouvelle conception de l'art, active, combattante⁷ ». Dès 1919, Piscator considère en effet l'art comme « un moyen politique » en tant qu'il est « un instrument de propagande », « d'éducation⁸ ». Le théâtre se voit ainsi assigné une « mission pédagogique » qui suppose de ne « plus avoir sur le spectateur un effet exclusivement



sentimental » : il ne s'agit plus « de communiquer l'élan, l'enthousiasme, le ravissement, mais aussi les lumières, le savoir, la connaissance⁹ ». C'est en ceci, conclut Piscator, que le théâtre pourra prendre part à la révolution¹⁰.

4 Ce théâtre qui a « pour mission d'intervenir de manière active dans le cours des événements » se fonde sur une « conception matérialiste de l'histoire¹¹ » : en effet, l'enjeu n'est pas de « relater des événements historiques pris tels quels », mais de « tirer de ces événements des leçons valables pour le présent », leçons qui pourront éventuellement permettre aux spectateurs « d'intervenir dans le cours de l'histoire¹² ». Parce que, affirme finalement Piscator, le théâtre ne doit pas être conçu « uniquement comme le miroir de l'époque, mais comme un moyen de la transformer¹³ ».

5 Pour être politique, ce théâtre doit donc se saisir de la réalité dans sa « totalité » : il ne s'agit plus de montrer « tel ou tel épisode de notre époque, mais cette époque elle-même » ; il ne s'agit plus de montrer « des extraits d'une vision du monde », mais « l'arbre complet, des racines à l'extrême pointe des branches¹⁴ ». Cette perspective résolument réaliste « exige, remarque Piscator, qu'on fasse éclater totalement la forme dramatique habituelle ; ce qui importe, ce n'est plus du tout la courbe interne de l'action dramatique, mais le déroulement épique, aussi fidèle, aussi complet que possible, d'une époque¹⁵ ». Aussi convient-il de renoncer à la conception organique du drame, héritée de la poétique aristotélicienne, pour lui préférer le « montage¹⁶ » de différentes séquences inspirées d'événements historiques, montage qui permet une organisation libre de l'action, du temps et de l'espace rendant possible une représentation de l'époque dans sa totalité. Condamnant les dramaturgies tant romantique qu'expressionniste¹⁷, Piscator milite donc pour l'élaboration d'une « dramaturgie sociologique et politique » à laquelle il assigne pour modèle le journal, journal qui, à la



différence du théâtre, parvient à saisir « l'actualité brûlante¹⁸ ». L'invention de cette nouvelle dramaturgie est notamment marquée par l'introduction de documents dans la représentation : *Malgré tout* n'est autre, affirme Piscator, qu'un « gigantesque montage à partir de discours authentiques, d'articles, d'extraits de journaux, d'appels, de tracts, de photographies et de films de guerre, de films de la révolution, de scènes et de personnages historiques¹⁹ ». Projetés en scène, ces documents de nature tant photographique que filmique confèrent au spectacle « des moments de tension et des sommets dramatiques identiques à ceux que connaît le "théâtre d'auteurs" », et ils permettent ainsi de confronter les spectateurs à « la réalité absolue, celle qu'[ils] véc[urent] [eux]-mêmes²⁰ ».

- 6 Si ce recours au cinéma n'est pas nouveau – dès le début des années 1920, des extraits de film sont diffusés dans quelques spectacles en Russie –, il suppose néanmoins l'invention de dispositifs scéniques permettant sa diffusion, dispositifs que Piscator n'aura de cesse de perfectionner afin de rendre notamment possible la diffusion de films de plus en plus longs²¹. Ce recours au cinéma témoigne ainsi d'une rénovation technique du théâtre, rénovation dont témoigne également l'installation, sur scène, d'un plateau tournant, d'escaliers mécaniques, de ponts mobiles ou encore de tapis roulants²². Piscator ne se contente toutefois pas d'« introduire l'électricité au théâtre²³ », ainsi que l'affirme Brecht dans un commentaire de ses « essais » de mise en scène ; il s'attache également à repenser l'architecture théâtrale même. En collaboration avec le fondateur du Bauhaus, Walter Gropius, il tente ainsi de concevoir un théâtre qui ne témoigne pas seulement d'« un perfectionnement technique », mais exprime également « la réalité des rapports sociaux et dramatiques²⁴ ». Surtout, cette nouvelle architecture théâtrale qui restera, hélas, à l'état de projet devait permettre au metteur en scène d'« obtenir le



maximum de participation active du spectateur, en donnant à l'action scénique la possibilité d'agir plus fortement sur lui²⁵ ». Au-delà de cette réforme structurelle, Piscator s'attache enfin à réformer le jeu des comédiens à qui il conseille d'« adopter une attitude entièrement nouvelle » et essentiellement politique : « Le comédien doit faire de tous ses rôles, de tous les mots qu'il prononce, de tous les mouvements qu'il exécute, l'expression de l'idée prolétarienne et communiste », affirme-t-il avant de désigner le comédien comme un pédagogue²⁶.

- 7 Au fil de ses productions, Piscator ne travaille donc pas seulement au développement de la révolution *au* théâtre mais également à l'élaboration d'une révolution *du* théâtre. C'est qu'en vérité, toutes deux s'articulent fermement dans son esprit : « La forme nouvelle de mon théâtre, la recherche technique de mes mises en scène, l'introduction du cinématographe au théâtre, la mise au point de dispositifs indépendants étaient impensables sans la profession de foi du socialisme révolutionnaire²⁷ », explique-t-il. Pour autant, *Le Théâtre politique* se referme sur l'aveu d'un échec, celui de l'« impossibilité » du théâtre prolétarien, du fait de la « faiblesse » du prolétariat²⁸. Le public n'est toutefois pas seul en cause. Ce qui fait surtout défaut au théâtre documentaire, c'est un répertoire²⁹. Ce répertoire, Piscator le cherchera en vain dans les productions dramatiques des années 1920 ; il le verra finalement surgir au cours des années 1960 dans les œuvres de Rolf Hochhuth, Heinar Kipphardt ou encore Peter Weiss dont il mettra en scène quelques pièces à son retour d'exil, affirmant qu'il trouve dans cette dramaturgie documentaire la réalisation du théâtre politique qu'il appelait de ses vœux, trente ans plus tôt³⁰.

Enfin le Grand Soir ! – La révolution Weiss

- 8  Si les trois auteurs précédemment cités reconnaîtront tous

leur dette à l'égard de Piscator et se revendiqueront du théâtre documentaire qu'il a initié³¹, seul Peter Weiss réinvestit dans ses productions l'idéologie révolutionnaire, ainsi qu'en témoigne sa principale pièce documentaire au titre interminable, *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*, pièce le plus souvent désignée par son titre abrégé *Discours sur le Vietnam*.

- 9 La filiation aux « recherches expérimentales de Piscator³² » se trouve affirmée dès la préface à cette pièce, rédigée entre juin 1966 et juillet 1967, dans un texte précisément intitulé « Notes sur le théâtre documentaire » (1967). Prônant un « théâtre du compte-rendu³³ », Peter Weiss affirme vouloir resserrer ses pièces autour du document qu'il convient de diffuser sur scène sans en modifier le contenu, afin de le soumettre à l'expertise : si le journal offrait à Piscator le modèle d'un théâtre d'actualité offensif, s'établissant dans l'urgence, Peter Weiss considère, au contraire, que les médias sont devenus un moyen de contre-information, voire de déformation du réel. Aux mains d'intérêts puissants, ils dissimulent la vérité et la plonge dans une obscurité artificielle que le théâtre se doit de dissiper. Menant l'enquête contre les images officielles, le théâtre documentaire déchire l'écran pour atteindre la vérité³⁴. Théâtre d'investigation ou théâtre policier, tâchant de découvrir le crime et, à travers le crime, les criminels, il relève d'un art qui entend « clarifier » et « expliquer » la réalité pour mieux la comprendre et qui, en tant que tel, est qualifié à plusieurs reprises de « critique³⁵ ». Pour autant, les pièces de Peter Weiss ne se résolvent pas à proposer une description objective de la réalité ; bien au contraire, elles « prennent parti³⁶ ». C'est qu'il s'agit, dans ce théâtre en



« “noir et blanc”³⁷ », de défendre une thèse, une certaine lecture du monde ou de l'événement que fait apparaître le montage singulier des différents documents. La scène se mue alors en « tribunal³⁸ » où est instruit un véritable procès contre les criminels.

- 10 Cette dramaturgie documentaire se trouve notamment mise en œuvre dans le *Discours sur le Vietnam* qui prend pour objet rien moins que 2 500 ans de l'histoire de l'État asiatique : la pièce s'ouvre, en effet, sur sa lointaine fondation en 500 avant J. -C., du temps des premiers échanges commerciaux entre les Chinois et le royaume du Fou-Nan, et se referme sur les attaques de l'armée américaine contre la République démocratique du Vietnam, menées au cours de l'année 1964. Préside donc à l'écriture du *Discours sur le Vietnam* une volonté de totalisation qui interdit tout recours à la forme dramatique canonique. Peter Weiss lui substitue un dispositif théâtral qui, par la reconversion radicale du personnage, du temps et de l'espace traditionnels³⁹, permet à la pièce de rendre compte de cette histoire, au premier chef révolutionnaire.
- 11 La première partie de la pièce retrace en onze phases l'histoire du Vietnam, de sa fondation à la proclamation de la République qui intervient à l'issue de la Deuxième Guerre mondiale. Elle se resserre autour des figures anonymes des paysans vietnamiens dont les terres sont ravagées, en temps de guerre, par l'ennemi chinois et qui, en temps de paix, sont asservis par les dignitaires de leur propre pays⁴⁰. C'est pour lutter contre cette exploitation que les paysans rejoignent les rangs de la « grande armée » des prolétaires menant contre les propriétaires une lutte éreintante, parce que fondée sur la technique de la guérilla⁴¹ : « 1, 4, 5. On nous a dit/qu'une nouvelle ère allait commencer, expliquent les paysans. [...] 1. [Nos chefs] vont nous donner une part/de toutes ces rizières 6. Ils vont distribuer de la semence/5. Nous aurons des bêtes et des instruments de travail⁴². »




- 12 L'annonce de cette nouvelle ère est toutefois contredite par l'apparition des Européens, et particulièrement des Français qui entendent exploiter les richesses du pays pour leur propre profit. C'est dès lors contre cet impérialisme qu'il convient de lutter, les prolétaires revendiquant, au début du XX^e siècle, la Révolution russe comme modèle⁴³. Pour être efficace, cette « résistance » doit toutefois être « celle/du peuple tout entier⁴⁴ ». Pour autant, si les prolétaires s'allient aux propriétaires pour ne pas « [les] pousser dans les bras/ de la contre-révolution », ce sont bien les paysans et les ouvriers, les « opprimés » et les « colonisés », qui, à terme, doivent prendre le pouvoir⁴⁵. C'est dire que « la lutte armée » que prônent les personnages du *Discours sur le Vietnam* excède le cadre restreint du petit État asiatique pour engager le monde lui-même : « 1. C'est maintenant que commence la longue guerre/des spoliés des asservis, est-il affirmé au terme de la première partie de la pièce./C'est maintenant que commence la guerre du Tiers-Monde [...] 3. C'est l'heure de mener le Soulèvement général/jusqu'à la victoire finale⁴⁶. »
- 13 La deuxième partie du *Discours sur le Vietnam* évoque, également en onze phases, l'implication des États-Unis dans le conflit vietnamien, de la fin de la Deuxième Guerre mondiale aux premiers bombardements américains de 1964. Elle se resserre autour des figures de dignitaires américains – militaires, hommes politiques, hommes d'affaires –, dignitaires américains qui, à l'inverse des paysans vietnamiens anonymes, sont clairement identifiés grâce à des projections – c'est ainsi qu'intervient notamment « John F. Kennedy/président des États-Unis⁴⁷ ». Par la convocation, sous une forme sonore ou visuelle, de documents de diverses natures – données chiffrées, comptes-rendus authentiques de l'évolution de la situation géopolitique, discours officiels –, il s'agit de mettre en évidence « *la volonté des États-Unis d'anéantir les fondements de la Révolution* ». Pour y parvenir, les Américains interviennent moins dans le champ



militaire que dans le champ politique. En reconstituant les conférences entre différents dignitaires, Peter Weiss s'attache notamment à montrer comment cette « lutte contre le bolchevisme » procède avant tout par manipulation des opinions publiques occidentales qu'il convient de convaincre de la nécessité de la guerre, tout en les plaçant devant le fait accompli⁴⁸. C'est cette entreprise de « propagande⁴⁹ » grossière qu'entend dénoncer l'auteur qui, convaincu de l'imminence du Grand Soir, appelle ultimement les prolétaires à la lutte pour « la libération de tous ceux/qui dans le monde entier/aujourd'hui s'insurgent » : « Nous aurons montré/la voie, proclame finalement le Chœur,/La lutte continue⁵⁰. »


En attendant le Grand Soir ? – La révolution Paravidino

14 Si le théâtre documentaire est encore présent sur la scène contemporaine ainsi qu'en témoigne *Rwanda 94* (1999), l'un des spectacles les plus marquants de cette dernière décennie⁵¹, l'idéologie révolutionnaire qui animait initialement Piscator et qui déterminait l'essence même de cette forme spectaculaire semble s'être complètement effacée, et ceci est, sans aucun doute, dû à l'évolution du contexte géopolitique mondial, marquée, au début des années 1990, par la chute du bloc soviétique. Il est toutefois une œuvre relevant du théâtre documentaire qui, ces dernières années, semble renouer avec cette idéologie révolutionnaire pour interroger son devenir et constater peut-être son épuisement⁵² : *Gênes 01* de Fausto Paravidino, pièce qui se présente comme une enquête sur les manifestations qui se sont déroulées lors du sommet du G8, à Gênes, en 2001, et sur leur répression ayant trouvé un certain aboutissement dans la mort d'un manifestant de 23 ans, Carlo Giuliani.

15  L'auteur insiste, dans la « Note introductive » à sa pièce :

fruit d'une commande du *Royal Court Theater* de Londres, *Gênes 01* est d'abord un « spectacle », spectacle qui a fait l'objet « de multiples réécritures [...] dans l'attente d'une version "définitive"⁵³ ». Aussi l'édition de la pièce ne présente-t-elle qu'« une sélection de matériaux sur lesquels, affirme Fausto Paravidino, nous sommes actuellement en train de travailler⁵⁴ ». C'est que *Gênes 01*, qui a, depuis, fait l'objet de multiples mises en scène, notamment en France⁵⁵, se fonde sur un abondant matériau documentaire – citations extraites de la presse, de la Constitution italienne, des procès-verbaux de l'enquête officielle ; témoignages de témoins et de victimes ; films et photographies⁵⁶... – matériau documentaire que l'auteur actualise, encore aujourd'hui, selon la progression de l'enquête officielle et de son enquête personnelle⁵⁷.

16 Renouant avec la démarche d'investigation, inhérente au projet de Peter Weiss, Fausto Paravidino entend en effet « établir la vérité⁵⁸ » des faits, contre la version officielle des événements, élaborée par les forces de l'ordre. Est ainsi révélée l'incohérence des déclarations des Carabiniers qui affirment n'avoir pas entendu les coups de feu atteignant Carlo Giuliani, alors qu'une reconstitution des faits sur la scène montre que c'est improbable⁵⁹. Est ainsi dévoilé le mensonge des Carabiniers qui tentent de justifier les coups et blessures à l'encontre des manifestants par l'agression de l'un des leurs, alors même que l'enquête montrera que « la coupure sur le blouson et celle de la veste de l'uniforme [du Carabinier agressé] ne coïncident pas », laissant supposer que « les vêtements ont [été] torturés séparément », selon la formule ironique d'un personnage, et que, donc, cette agression était feinte⁶⁰. On le voit : l'enjeu premier de *Gênes 01* est de « dénoncer un abus policier », une manipulation policière⁶¹.

17  En vérité, dans la pièce de Fausto Paravidino, cette dénonciation excède le seul cadre des manifestations de

Gênes pour engager les événements, parmi les plus troubles ou les plus sombres de l'histoire du XX^e siècle, tels l'assassinat de Kennedy ou les attentats du 11 septembre 2001 qui, est-il affirmé dans la pièce, ont favorisé une « guerre injuste » et « programmée » de longue date : ce dont il s'agit dans *Gênes 01*, c'est donc de dénoncer « les mensonges d'État⁶² ». Cette lecture de l'histoire du XX^e siècle, s'attachant moins aux luttes prolétaires qu'aux manipulations policières, témoigne sans doute d'un renoncement à la révolution. De fait, toute perspective offensive est abandonnée dans *Gênes 01* : les personnages ne sont plus là pour mener une lutte révolutionnaire nécessairement armée ; au contraire désarmés, ils entendent simplement « proposer une autre politique » et montrer qu'un « monde différent [est] possible⁶³ ».

- 18 Or, ce renoncement à la révolution suppose peut-être, dans *Gênes 01*, un renoncement au théâtre documentaire dont le modèle est contredit par une référence à la tragédie convoquée dès la « Note introductive⁶⁴ ». Au-delà d'un simple découpage en actes de la pièce, le modèle tragique suppose, en effet, une cohérence interne de l'œuvre dramatique, inconciliable avec l'esthétique de rupture propre au théâtre documentaire : la voix unique, quoique démultipliée, du sujet qui mène l'enquête travaille, dans *Gênes 01*, à unifier les différents documents au sein d'une « chronique⁶⁵ » personnelle et subjective des événements. Le modèle tragique permet, par ailleurs, d'en faire ressortir la charge pathétique : ainsi l'enquête se referme-t-elle sur une réaffirmation de la mort de Carlo Giuliani ; ainsi les victimes du « tabassage » sont-elles inlassablement décomptées ; ainsi surtout la pièce se referme-t-elle sur « l'image de la tragédie moderne », celle d'« une jeune fille agenouillée au centre de la scène [...] complètement recouverte de sang⁶⁶ ». Philippe Ivernel rappelle pourtant que le théâtre documentaire est, dans son essence même, « foncièrement



hostile à l'idéologie tragique. Car, explique-t-il, il s'agit, avant tout, de contrer le cliché nocif faisant passer pour tragédie ce qui relève du crime, de l'action concertée de groupes humains⁶⁷ ». « Analyse, contrôle, critique » : tels sont les mots d'ordre du théâtre documentaire qui rejette tout pathétique, même s'il ne condamne pas l'empathie.

- 19 « Tragédie documentaire⁶⁸ », *Gênes 01* témoigne, dans sa forme oxymorique, tant d'un renoncement à l'idéologie révolutionnaire que d'un renoncement au théâtre documentaire. Cette pièce ne manque pas, de ce fait, d'interroger sur le devenir de cette forme spectaculaire : l'épuisement de l'idéologie révolutionnaire dans la société contemporaine ne condamne-t-il pas le théâtre documentaire à disparaître ? Un spectacle tel que *Rwanda 94* laisse supposer que non : en enquêtant sur des événements monstrueux, constitutifs de l'histoire contemporaine, tels le génocide rwandais, le théâtre documentaire a su se régénérer, se réinventer, pour dénoncer de nouveaux crimes sans pour autant appeler à la révolution. On assiste ainsi, sur la scène contemporaine, à un découplage inédit entre idéologie révolutionnaire et théâtre documentaire, découplage qui rend de nouveau possible ce théâtre impossible pour les artistes de gauche de la fin du XX^e siècle et du début du XXI^e, ces « révolutionnaires sans révolution⁶⁹ » selon la belle formule de Bernard Dort, qui, définitivement, ont renoncé au Grand Soir.

Notes

1. PISCATOR E., *Le Théâtre politique* (1929), traduit par A. ADAMOV, Paris, L'Arche, coll. « Le Sens de la marche », 1972, p. 63.

2. *Ibidem.*

3. *Ibid.*, p. 11.

4. *Ibid.*, p. 19.



5. *Ibid.*, p. 10 et 21.

6. *Ibid.*, p. 25 et 37.

7. *Ibid.*, p. 20.

8. *Ibid.*, p. 27.

9. *Ibid.*, p. 41 et 213.

10. *Ibid.*, p. 24. Dans *Le Théâtre politique*, Piscator n'a de cesse de revendiquer l'élaboration d'un théâtre révolutionnaire : « Si je dois m'attribuer un mérite, que ce soit celui d'avoir mis le théâtre, comme instrument et moyen de production, au service du mouvement révolutionnaire », affirme-t-il notamment. *Ibid.*, p. 72.

11. *Ibid.*, p. 175 et 214.

12. *Ibid.*, p. 176.

13. *Ibid.*

14. *Ibid.*, p. 40 et 197.

15. *Ibid.*, p. 158.

16. *Ibid.*, p. 66.

17. *Ibid.*, p. 25-26 et 75.

18. *Ibid.*, p. 40 et 126. Cette nouvelle dramaturgie ayant pour modèle le journal se donne notamment à voir dans la *Revue Rouge*, créée en 1924 par Piscator à la demande du Parti communiste allemand. *Ibid.*, p. 60-62.

19. *Ibid.*, p. 66.

20. *Ibid.*, p. 67.

21. C'est notamment possible à partir de *Raz-de-marée*, spectacle créé en 1926. *Ibid.*, p. 75.

22. Pour une énumération et une analyse de ces procédés techniques dans les spectacles piscatoriens, cf. PALMIER J.-M., PISCATOR M., *Piscator et le théâtre politique*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque historique », 1983, p. 146.

23. BRECHT B., « Primauté de l'appareil » (1928), *Écrits sur le théâtre*, édition établie sous la direction de J.-M. Valentin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p. 113. Cf. également BRECHT B., « L'Essai de Piscator » (1927), *Écrits sur le théâtre, op. cit.*, p. 195-196.

24. PISCATOR E., *Le Théâtre politique, op. cit.*, p. 120.

25. *Ibid.*, p. 121.

26. *Ibid.*, p. 39 et 80.

27. *Ibid.*, p. 155. Cette articulation entre révolutions sociale et théâtrale



se trouve réaffirmée à de très nombreuses reprises dans *Le Théâtre politique*. Cf. par exemple p. 241-242.

28. *Ibid.*, p. 117 et 231.

29. *Ibid.*, p. 235.

30. PISCATOR E., « Après *L'Instruction* » (1966), *Piscator et le théâtre documentaire, Le Théâtre dans le monde*, n° 5-6, 1968, p. 348. De Rolf Hochhuth, Piscator a mis en scène *Le Vicaire* (1963) en 1963 à la *Freie Volksbühne* de Berlin. De Heinar Kipphardt, Piscator a mis en scène *En cause : J. Robert Oppenheimer* (1964) en 1964 à la *Volksbühne* de Berlin. De Peter Weiss, Piscator a mis en scène *L'Instruction* (1965) en 1965.

31. Cf. notamment le texte de Heinar Kipphardt écrit en hommage à Piscator, *Piscator et le théâtre documentaire, op. cit.*

32. WEISS P., « Notes sur le théâtre documentaire » (1967), *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* (1967), traduit par J. Baudrillard, Paris, Le Seuil, 1968, p. 7. La pièce sera ainsi désignée par la suite en note et dans le corps du texte : *Discours sur le Vietnam*.

33. *Ibidem.*

34. *Ibid.*, p. 9.

35. *Ibid.*, p. 9 et 15.

36. *Ibid.*, p. 12.

37. *Ibid.*

38. *Ibid.*

39. C'est ce qu'expose l'avant-propos de la pièce. Cf. WEISS P., « Avant-propos », *Discours sur le Vietnam, op. cit.*, p. 17-20.

40. WEISS P., *Discours sur le Vietnam, op. cit.*, p. 41-42 et 59-60.

41. *Ibid.*, p. 73-74. Pour une analyse de la « dramaturgie de la guérilla » élaborée par Peter Weiss dans sa pièce, cf. LESCOT D., *Dramaturgies de la guerre*, Belfort, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2001, p. 115-140.

42. WEISS P., *op. cit.*, p. 74-75.

43. *Ibidem*, p. 107-108.

44. *Ibid.*, p. 111.

45. *Ibid.*

46. *Ibid.*, p. 129.



47. *Ibid.*, p. 217.

48. *Ibid.*, p. 144 et 225.

49. *Ibid.*, p. 182-183.

50. *Ibid.*, p. 238-239.

51. Pour une généalogie du théâtre documentaire, de Piscator à Michel Vinaver ou Elfriede Jelinek, on ne manquera pas de consulter : DIAZ S., IVERNEL P., KUNTZ H., LESCOT D., MOGUILEVSKAIA T., « Mettre en scène l'événement : Tretiakov, Weiss, Brecht, Gatti, Vinaver, Paravidino, Jelinek... », NAUGRETTE C. et SARRAZAC J.-P. (dir.), *La Réinvention du drame (sous l'influence de la scène), Études théâtrales* n° 38-39, 2007, p. 82-93.

52. La révolution n'est convoquée que sous un jour ironique dans *Gênes 01*. C'est notamment manifeste lorsque les personnages mentionnent l'interdiction faite aux Génois d'étendre leur linge sur leur balcon lors du G8, « afin de ne pas donner une image débraillée de leur ville » : « L'un des slogans de la contestation sera "Sortez les culottes !", de nombreux Génois participeront à la protestation en faisant les premières lessives révolutionnaires de notre histoire républicaine. » PARAVIDINO F., *Gênes 01* (2002), traduit par P. Di Meo, Paris, L'Arche Éditeur, coll. « Scène ouverte », 2004, p. 73. Mais, en vérité, la pièce s'ouvre sur le constat de l'échec de la révolution. Les personnages ont, en effet, « le sentiment que [les forces contre-révolutionnaires] ont vaincu », « le sentiment d'avoir perdu » et s'interrogent : « Quand avons-nous perdu ? » *Ibid.*, p. 62.

53. PARAVIDINO F., « Note introductive », *Gênes 01, op. cit.*, p. 59.

54. *Ibidem.*

55. On mentionnera notamment la mise en scène de Stanislas Nordey créée le 7 novembre 2006 au Théâtre national de Bretagne, à Rennes.

56. Il est difficile d'énumérer tous les documents que convoque Fausto Paravidino dans *Gênes 01*. On se contentera ici de signaler, de manière plus précise que dans le corps du texte, la récurrence de certains d'entre eux : la Constitution italienne est convoquée p. 82-83 et 112 ; les documents photographiques sont convoqués p. 87-88 et 93 ; le témoignage de journalistes, de policiers ou de manifestants sont notamment convoqués p. 101-108 ; il est fait référence aux procès-verbaux de l'enquête officielle p. 104.

57. Voir sur ce point PARAVIDINO F., « Après Gênes », traduit par P. Di Meo, *Lexi/textes 11 – Inédits et commentaires*, Paris, L'Arche/Théâtre national de la Colline, 2007, p. 57-71.



58. PARAVIDINO F., *Gênes 01*, *op. cit.*, p. 101.
59. *Ibid.*, p. 94.
60. *Ibid.*, p. 104.
61. PARAVIDINO F., « Après Gênes », *op. cit.*, p. 64.
62. PARAVIDINO F., *Gênes 01*, *op. cit.*, p. 93. L'assassinat de Kennedy est évoqué p. 93. Les attentats de New York le 11 septembre 2001 sont évoqués p. 113-114.
63. *Ibidem*, p. 81.
64. PARAVIDINO F., « Note introductive », *op. cit.*, p. 59. Cette référence à la tragédie est reprise en ouverture de la pièce. PARAVIDINO F., *Gênes 01*, *op. cit.*, p. 63. Le recours à la tragédie semble, avant tout, lié à la mort de Carlo Giuliani qui suscite, chez les personnages, le « sentiment du tragique ». *Ibidem*, p. 100.
65. *Ibid.*, p. 64.
66. *Ibid.*, p. 96, 100, et 113-114.
67. IVERNEL P., « Pour une esthétique de la résistance », *Rwanda 94, le théâtre face au génocide – Groupov, récit d'une création, Alternatives théâtrales*, n° 67-68, 2001, p. 13.
68. DIAZ S., IVERNEL P., KUNTZ H., LESCOT D., MOGUILEVSKAIA T., « Mettre en scène l'événement », *art. cit.*, p. 91.
69. DORT B., « Un Théâtre "intervenant" », *Théâtre en jeu – Essais de critique 1970-1978*, Paris, Le Seuil, coll. « Pierres vives », 1979, p. 139.

Auteur

Sylvain Diaz

Docteur en études théâtrales, auteur d'une thèse consacrée aux *Poétiques de la crise dans les dramaturgies européennes des XX^e et XXI^e siècles (2009)*. Il enseigne actuellement à l'ENS



Lyon et est membre des équipes d'accueil « Passages XX-XXI » (Lyon 2) et « Poétique du drame moderne et contemporain » (Paris 3), ainsi que du laboratoire junior « *Agôn* – Dramaturgies des arts de la scène » (ENS Lyon). Il a reçu le prix Jeune chercheur de la ville de Lyon (2010).

Du même auteur

**Dans la « Descendance d'*Ubu* »
in *La farce aujourd'hui*, , 2014
Bertolt Brecht, « critique
vivant » in *Le texte critique*, ,
2013**

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont sous **Licence OpenEdition Books**, sauf mention contraire.

Référence électronique du chapitre

DIAZ, Sylvain. *Le théâtre documentaire : théâtre de la révolution, théâtre révolutionnaire* In : *La Révolution mise en scène* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012 (généré le 07 mars 2024). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pur/79346>>. ISBN : 978-2-7535-6189-2. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.79346>.



Référence électronique du livre

MAIER-SCHAEFFER, Francine (dir.) ; PAGE, Christiane (dir.) ; et VAISSIÉ, Cécile (dir.). *La Révolution mise en scène*. Nouvelle édition [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012 (généralisé le 07 mars 2024). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pur/79208>>. ISBN : 978-2-7535-6189-2. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.79208>.

Compatible avec Zotero

La Révolution mise en scène

Ce livre est recensé par

Michel Biard, *Annales historiques de la Révolution française*, mis en ligne le 18 avril 2013 22h00. URL : <https://journals.openedition.org/ahrf/12752> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ahrf.12752>

