



**HAL**  
open science

# Le Théâtre documentaire : théâtre de la Révolution, théâtre révolutionnaire

Sylvain Diaz

► **To cite this version:**

Sylvain Diaz. Le Théâtre documentaire : théâtre de la Révolution, théâtre révolutionnaire. La Révolution mise en scène, Groupe de recherche et d'études germaniques et slaves Mar 2010, Rennes, France. pp.299-309. hal-03199746

**HAL Id: hal-03199746**

**<https://hal.science/hal-03199746>**

Submitted on 15 Apr 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Sylvain Diaz**

## **Le Théâtre documentaire : théâtre de la Révolution, théâtre révolutionnaire**

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 représentation<sup>1</sup> ». Or, à lire *Le Théâtre politique*, l'unique ouvrage théorique du metteur en scène allemand publié en 1929, 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 Luxembourg. 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 russe<sup>2</sup> ». 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 revendiqueront au XX<sup>e</sup> 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.

---

<sup>1</sup> PISCATOR Erwin, *Le Théâtre politique* (1929), traduit par A. Adamov, Paris, L'Arche Éditeur, coll. « Le Sens de la marche », 1972, p. 63.

<sup>2</sup> *Id.*

## À l'aube du Grand Soir – La Révolution Piscator

En affirmant dès l'ouverture du *Théâtre politique* que sa « "chronologie" commence le 4 août 1914<sup>3</sup> », 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 vie<sup>4</sup> ». 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 venir<sup>5</sup> ». Elle le place à l'aube du Grand Soir.

Si, pour œuvrer à cette « Révolution mondiale », Piscator s'implique politiquement, prenant part au mouvement spartakiste<sup>6</sup>, 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, combattante<sup>7</sup> ». Dès 1919, Piscator considère en effet l'art comme « un moyen politique » en tant qu'il est « un instrument de propagande », « d'éducation<sup>8</sup> ». 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 connaissance<sup>9</sup> ». C'est en ceci, conclut Piscator, que le théâtre pourra prendre part à la Révolution<sup>10</sup>.

Ce théâtre qui a « pour mission d'intervenir de manière active dans le cours des événements » se fonde sur une « conception matérialiste de l'histoire<sup>11</sup> » : en effet, l'enjeu

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 10 et 21.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 25 et 37.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 41 et 213.

<sup>10</sup> *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.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 175 et 214.

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'histoire<sup>12</sup> ». 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 transformer<sup>13</sup> ».

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 branches<sup>14</sup> ». 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 époque<sup>15</sup> ». Aussi convient-il de renoncer à la conception organique du drame héritée de la poétique aristotélicienne pour lui préférer le « montage<sup>16</sup> » 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'expressionniste<sup>17</sup>, 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 brûlante<sup>18</sup> ». 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 historiques<sup>19</sup> ». 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

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>13</sup> *Id.*

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 40 et 197.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 25-26 et 75.

<sup>18</sup> *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.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 66.

« théâtre d’auteurs » » et permettent ainsi de confronter les spectateurs à « la réalité absolue, celle qu’[ils] véc[urent] [eux]-mêmes<sup>20</sup> ».

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 longs<sup>21</sup>. Ce recours au cinéma témoigne ainsi d’une rénovation technique du théâtre que dénonce également l’installation sur scène d’un plateau tournant, d’escaliers mécaniques, de ponts mobiles ou encore de tapis roulants<sup>22</sup>. Piscator ne se contente toutefois pas d’« introduire l’électricité au théâtre<sup>23</sup> », 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 dramatiques<sup>24</sup> ». 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 lui<sup>25</sup> ». 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 pédagogue<sup>26</sup>.

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

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>21</sup> Cela est notamment possible à partir de *Raz-de-marée*, spectacle créé en 1926. *Ibid.*, p. 75.

<sup>22</sup> 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.

<sup>23</sup> BRECHT Bertolt, « Primauté de l’appareil » (1928), in *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 Bertolt, « L’Essai de Piscator » (1927), in *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 195-196.

<sup>24</sup> PISCATOR Erwin, *Le Théâtre politique*, *op. cit.*, p. 120.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 39 et 80.

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 révolutionnaire<sup>27</sup> », 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 prolétariat<sup>28</sup>. Le public n'est toutefois pas seul en cause. Ce qui fait surtout défaut au théâtre documentaire, c'est un répertoire<sup>29</sup>. 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 tôt<sup>30</sup>.

### Enfin le Grand Soir ! – La Révolution Weiss

Si les trois auteurs précédemment cités reconnaîtront tous leur dette à l'égard de Piscator et se revendiqueront du théâtre documentaire qu'il a initié<sup>31</sup>, 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*.

La filiation aux « recherches expérimentales de Piscator<sup>32</sup> » se trouve affirmée dès la préface à cette pièce rédigée entre juin 1966 et juillet 1967, dans un texte précisément intitulé

---

<sup>27</sup> *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.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 117 et 231.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>30</sup> PISCATOR Erwin, « Après *L'Instruction* » (1966), in *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.

<sup>31</sup> Cf. notamment le texte d'Heinar Kipphardt écrit en hommage à Piscator, in *Piscator et le théâtre documentaire, op. cit.*

<sup>32</sup> WEISS Peter, « Notes sur le théâtre documentaire » (1967), in *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*

« Notes sur le théâtre documentaire » (1967). Prônant un « théâtre du compte-rendu<sup>33</sup> », 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, aux yeux de Peter Weiss les médias sont au contraire devenus un moyen de contre-information, voire de déformation du réel. Aux mains d'intérêts puissants, ils dissimulent la vérité, la plongeant 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 vérité<sup>34</sup>. 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 « critique<sup>35</sup> ». Pour autant, les pièces de Peter Weiss ne se résolvent pas à proposer une description objective de la réalité ; bien au contraire, elles « prennent parti<sup>36</sup> ». C'est qu'il s'agit, dans ce théâtre en « "noir et blanc"<sup>37</sup> », 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 « tribunal<sup>38</sup> » où est instruit un véritable procès contre les criminels.

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 traditionnels<sup>39</sup>, permet à la pièce de rendre compte de cette histoire au premier chef révolutionnaire.

---

*opresseurs ainsi que la volonté des États-Unis d'Amérique d'anéantir les fondements de la Révolution* (1967), traduit par J. Baudrillard, Paris, Éditions du Seuil, 1968, p. 7. La pièce sera ainsi désignée par la suite en note et dans le corps du texte : *Discours sur le Vietnam*.

<sup>33</sup> *Id.*

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 9 et 15.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>37</sup> *Id.*

<sup>38</sup> *Id.*

<sup>39</sup> C'est ce qu'expose l'« Avant-propos » à la pièce. Cf. WEISS Peter, « Avant-propos », in *Discours sur le Vietnam*, *op. cit.*, p. 17-20.

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 pays<sup>40</sup>. 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 guérilla<sup>41</sup> : « 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 travail<sup>42</sup> ».

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<sup>e</sup> siècle la Révolution russe comme modèle<sup>43</sup>. Pour être efficace, cette « résistance » doit toutefois être « celle / du peuple tout entier<sup>44</sup> ». 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 pouvoir<sup>45</sup>. 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 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 finale<sup>46</sup> ».

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

---

<sup>40</sup> WEISS Peter, *Discours sur le Vietnam*, op. cit., p. 41-42 et 59-60.

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

<sup>42</sup> WEISS Peter, *Discours sur le Vietnam*, op. cit., p. 74-75.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 107-108.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>45</sup> *Id.*

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 129.



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-Unis<sup>47</sup> ». 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 la plaçant devant le fait accompli<sup>48</sup>. C'est cette entreprise de « propagande<sup>49</sup> » 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 continue<sup>50</sup> ».

### **En attendant le Grand Soir ? – La Révolution Paravidino**

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 décennie<sup>51</sup>, l'idéologie révolutionnaire qui animait initialement Piscator et qui déterminait l'essence même de cette forme spectaculaire semble s'être complètement effacée, ceci étant 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

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 144 et 225.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 182-183.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 238-239.

<sup>51</sup> Pour une généalogie du théâtre documentaire, de Piscator à Michel Vinaver ou encore Elfriede Jelinek, on ne manquera pas de consulter DIAZ S., IVERNEL P., KUNTZ H., LESCOT D., MOGULEVSKAIA 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.

pour interroger son devenir et constater peut-être son épuisement<sup>52</sup> : *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.

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"<sup>53</sup> ». 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 travailler<sup>54</sup> ». C'est que *Gênes 01*, qui a depuis fait l'objet de multiples mises en scène notamment en France<sup>55</sup>, 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 photographies<sup>56</sup>... – matériau documentaire qu'actualise encore aujourd'hui l'auteur selon la progression de l'enquête officielle et de son enquête personnelle<sup>57</sup>.

Renouant avec la démarche d'investigation inhérente au projet de Peter Weiss, Fausto Paravidino entend en effet « établir la vérité<sup>58</sup> » 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 qui atteignent Carlo Giuliani alors qu'une reconstitution des faits sur la scène montre que c'est improbable<sup>59</sup>. Est

---

<sup>52</sup> La révolution n'est convoquée que sous un jour ironique dans *Gênes 01*. Ceci est notamment manifeste lorsque les personnages font mention de l'interdiction faite aux Gênois 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 Gênois participeront à la protestation en faisant les premières lessives révolutionnaires de notre histoire républicaine ». PARAVIDINO Fausto, *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.

<sup>53</sup> PARAVIDINO Fausto, « Note introductive », in *Gênes 01 op. cit.*, p. 59.

<sup>54</sup> *Id.*

<sup>55</sup> On mentionnera notamment la mise en scène de Stanislas Nordey créée le 7 novembre 2006 au Théâtre National de Bretagne à Rennes.

<sup>56</sup> 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 notamment fait référence aux procès-verbaux de l'enquête officielle p. 104.

<sup>57</sup> Cf. sur ce point PARAVIDINO Fausto, « Après Gênes », traduit par P. Di Meo, in *Lexi / textes 11 – Inédits et commentaires*, Paris, L'Arche Éditeur / Théâtre National de la Colline, 2007, p. 57-71.

<sup>58</sup> PARAVIDINO Fausto, *Gênes 01, op. cit.*, p. 101.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 94.

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, laissant supposer que cette agression était feinte<sup>60</sup>. On le voit : l'enjeu premier de *Gênes 01* est de « dénoncer un abus policier », de dénoncer une manipulation policière<sup>61</sup>.

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<sup>e</sup> 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'État<sup>62</sup> ». Cette lecture de l'histoire du XX<sup>e</sup> 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] possible<sup>63</sup> ».

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 introductive<sup>64</sup> ». 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 « chronique<sup>65</sup> » personnelle, subjective des événements. Le modèle tragique permet par ailleurs d'en faire ressortir la charge pathétique : ainsi

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>61</sup> PARAVIDINO Fausto, « Après Gênes », *op. cit.*, p. 64.

<sup>62</sup> PARAVIDINO Fausto, *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.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>64</sup> PARAVIDINO Fausto, « Note introductive », *op. cit.*, p. 59. Cette référence à la tragédie est reprise en ouverture de la pièce. PARAVIDINO Fausto, *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 ». *Ibid.*, p. 100.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 64.

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 sang*<sup>66</sup> ». 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 humains<sup>67</sup> ». « Analyse, contrôle, critique » : tels sont les mots d'ordre du théâtre documentaire qui rejette tout pathétique même s'il ne condamne pas l'empathie.

« Tragédie documentaire<sup>68</sup> », *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<sup>e</sup> siècle et du début du XXI<sup>e</sup>, ces « révolutionnaires sans révolution<sup>69</sup> » selon la belle formule de Bernard Dort, qui, définitivement, ont renoncé au Grand Soir.

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 96, 100, et 113-114.

<sup>67</sup> IVERNEL Philippe, « Pour une esthétique de la résistance », in *Rwanda 94, le théâtre face au génocide – Groupov, récit d'une création, Alternatives théâtrales*, n° 67-68, 2001, p. 13.

<sup>68</sup> DIAZ S., IVERNEL P., KUNTZ H., LESCOT D., MOGUILJEVSKAIA T., « Mettre en scène l'événement », *art. cit.*, p. 91.

<sup>69</sup> DORT Bernard, « Un Théâtre "intervenant" », in *Théâtre en jeu – Essais de critique 1970-1978*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Pierres vives », 1979, p. 139.