Dramaturgies prolétariennes des années vingt en France : une expérience de la différence

Léonor Delaunay

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1522>
DOI : 10.4000/doublejeu.1522
ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2009
Pagination : 57-68
ISBN : 978-2-84133-320-2
ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Léonor Delaunay, « Dramaturgies prolétariennes des années vingt en France : une expérience de la différence », *Double jeu* [En ligne], 5 | 2009, mis en ligne le 05 juillet 2018, consulté le 19 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1522> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.1522>

Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

DRAMATURGIES PROLÉTARIENNES DES ANNÉES VINGT EN FRANCE : UNE EXPÉRIENCE DE LA DIFFÉRENCE

Entre 1919 et 1935, le projet du théâtre ouvrier révolutionnaire consiste à encourager la mise en présence d'acteurs, de spectateurs et de personnages, issus ou proches de la classe ouvrière, sur les scènes théâtrales ainsi dans toutes manifestations susceptibles d'inciter à une mobilisation populaire. Ces expériences visent à favoriser la constitution d'une « communauté communiste »¹, au cœur de laquelle les représentations du prolétaire fonctionnent souvent en contraste avec des figures dominantes. À ce titre, il semble opérant de réfléchir sur les représentations prolétariennes, ou prolétaroides², en tant que représentations de l'autre dont la construction s'opère par opposition, ou plus exactement par confrontation vis-à-vis d'une norme dite bourgeoise. Si les esthétiques du théâtre prolétarien sont plurielles et hétérogènes, le face à face entre le prolétaire-dominé et la société dominante reste un inchangé de la scène ouvriériste de l'entre-deux-guerres. L'ouvrier sur scène fait figure de pureté et d'authenticité, prescrite en contrepoint à la décadence diagnostiquée du « théâtre bourgeois ». Voici, esquissées, quelques notions sur lesquelles nous reviendrons car elles fondent en partie la figure ouvrière au théâtre.

D'un point de vue définitionnel, les expressions « théâtre ouvrier », « théâtre prolétarien » ou « théâtre ouvrier révolutionnaire » restent immanquablement aporétiques. Entre 1925 et 1935, période d'ouvriérisation du parti communiste, le vocable « prolétaire » est scandé, martelé, parfois jusqu'à l'écoeurement. Afin de cerner la pluralité des sens et des projections que la figure du prolétaire recouvre au théâtre, nous retracerons une histoire

-
1. Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 2004.
 2. *Prolétaroïde* : le terme provient de l'ouvrage de Vincent Dubois, *La Politique culturelle, genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, 1999. Il se retrouve également chez Max Weber.

succincte de ses représentations et expliciterons le passage de la représentation de l'ouvrier à la représentation du prolétaire après 1918.

Le deuxième temps de cette étude consistera à analyser les dispositifs mettant en jeu les prolétaires (représentations, acteurs, spectateurs) dans le théâtre lié au mouvement ouvrier des années vingt et trente. La collecte de ces éléments d'étude nous permettra non pas de définir précisément ce que peut être le théâtre prolétarien, mais bien davantage de proposer des pistes de réflexion quant aux modalités de représentations d'une figure ambivalente, socialement dominée et politiquement dominante au sein du creuset communiste. Cependant nous nous concentrons davantage sur les dramaturgies pré-agit-prop. En effet, l'avènement au début des années trente de l'agit-prop théâtral en France modifiant considérablement les données de l'analyse, il serait nécessaire d'y consacrer une étude supplémentaire et différenciée.

Jusqu'en 1914, les représentations de l'ouvrier dans le théâtre et la littérature sociale demeurent fortement teintées de misérabilisme. Être ouvrier revient fréquemment à être condamné à vivre une existence douloureuse qui se solde, dans bien des pièces, (par exemple *La cage* de Lucien Descaves, *Responsabilités* de Jean Grave)³ par la mort violente ou le suicide de cette catégorie de personnage, aliéné non seulement dans son travail mais également dans son intimité. Le geste pathétique de ces dramaturgies ne vise cependant pas à écarter toute dimension agitatrice, bien au contraire, les trajectoires dramatiques de ces personnages peuvent engendrer parmi le public des sentiments de révolte d'autant plus vifs que l'empathie est grande. Le théâtre social du XIX^e siècle représentant des ouvriers (mineur, tisserand, couturière, instituteur, chômeur) dont les conditions de vie matérielles, professionnelles et familiales sont précisément identifiables, dans les textes comme sur scène, le courant naturaliste entérine une profusion de détails quasiment documentaires quant aux modes de vie des ouvriers représentés. Après guerre, l'esthétique naturaliste s'épuise et les formes descriptives et narratives, bien qu'innervant toujours certaines dramaturgies (à l'instar de celles d'Henri Barbusse, Léo Poldès, Marcel Martinet...) laissent apparaître d'autres procédés : les tableaux succèdent au découpage en actes et en scènes ; le drame ouvrier, univers clos au cœur duquel des subjectivités sociales luttent contre la misère et l'agonie, se délite, le temps s'étire, s'abstrait, se rétracte ou se condense comme dans *Hinkemann* d'Ernst Toller⁴ ou *La Nuit* de Marcel Martinet⁵. L'espace lui-même prend ses aises avec la vraisem-

3. *Au Temps de l'anarchie, un théâtre de combat (1880-1914)*, Jonny Ebstein et al. (éd.), préface d'Alain Badiou, Paris, Éditions Ségquier Archimbaud, 2001, t. 1.

4. Ernst Toller, *Hinkemann*, J.-P. Samson (trad.), Paris, Les Humbles, 1926.

5. Marcel Martinet, *Les Temps maudits*, suivi de *La Nuit* (préface de Léon Trotski, 1922 et Nicole Racine, 1975), Paris, Union Générale des Éditions, 1975.

blance, la fin ne clôt plus l'action mais au contraire appelle au prolongement, comme dans *La Nuit* de Martinet ou dans *Le Forum* de Léo Poldès⁶. Dès les années vingt, nous constatons que certains éléments d'épiscisation travaillent la forme dramatique, laissant apparaître sur scène des patchworks (montages, collages, revues) qui renforcent les contrastes, et pour reprendre les termes de Peter Szondi, « permettent l'avènement d'une temporalité » qui n'est plus « la succession absolue de présents propres au drame »⁷.

Le personnage tel qu'il se présente dans le théâtre social n'échappe pas aux attaques de la forme dramatique : trop identifiable, trop réaliste peut-être, trop proche d'un monde qui appartient désormais au passé, celui d'avant 1914 et d'octobre 1917. Il cède peu à peu la place à la figure du prolétaire, ancien soldat, pacifiste et révolutionnaire. Ainsi le prolétaire se substitue à l'ouvrier et la substitution s'accompagne d'un processus d'abstraction : si l'ouvrier du théâtre social était déterminé et produit par les conditions sociales dans lesquelles il évoluait, le prolétaire de l'entre-deux-guerres devient une « figure ». La subjectivité, la psychologie, l'état civil du personnage tendent à s'effacer devant une typisation prolétarienne, la figure du prolétaire se faisant interface entre la société et les idéaux révolutionnaires.

Cette évolution permet d'intégrer au cœur du dispositif dramaturgique la nouvelle donne communiste : son statut social et politique place dorénavant l'ouvrier en marge de la structure nationale. L'affrontement qui affecte l'ensemble des dramaturgies prolétariennes démantèle la fusion supposée du peuple à la patrie, idéologie assénée par les gouvernements, les journaux, les intellectuels, avant et au cours de la guerre. Le théâtre prolétarien est aussi, et peut-être avant tout, une réponse à cette propagande belliqueuse, ceci expliquant pourquoi Romain Rolland, qui reste l'un des rares intellectuels à avoir toujours combattu la guerre, jouit d'un tel rayonnement parmi les groupements de théâtre.

La figure du prolétaire – pacifiste, internationaliste et communiste – émerge consécutivement à l'effritement de la fusion entre le peuple et la patrie. Il appartient à la classe des « sacrifiés » qui a vécu l'expérience des tranchées et du feu. Si l'ouvrier d'avant 1914 était marqué par la misère, le prolétaire d'après 1918 témoigne de la guerre qui imprime, psychiquement et physiquement, une différence radicale entre lui et le reste de la société. La question de la souffrance physique continue de fonctionner comme facteur identitaire, mais, prenant acte des bouleversements historiques, son traitement dramaturgique évolue.

6. Léo Poldès, *Le Forum*, Paris, Éditions du Faubourg, 1921.

7. Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, Paris, Circé, 2006.

Dans le théâtre prolétarien de l'entre-deux-guerres, le corps du prolétaire se manifeste par la violence et la révolte. Une fièvre imprègne les scènes ouvrières, répondant à la fièvre sociale et politique de cette période. Le personnage-prolétaire revient du front, cassé, amputé, émasculé, traumatisé. Sur scène, il se dresse, face aux pouvoirs, aux multiples responsables du conflit et à l'Histoire. Le corps du « sacrifié » fait face, mettant en crise les discours patriotiques et la défense des impérialismes, impulsant des esthétiques novatrices, à l'instar du *Feu*, adaptée par Louise Lara et le Théâtre Fédéral en 1924 et qui marque une rupture dans le théâtre ouvrier, accélérant sa trajectoire dans une voie plus résolument militante. Les dramaturgies prolétariennes s'emparent du corps ouvrier en tant que corps transformé par l'expérience de la guerre. Il est à ce titre mutilé, traumatisé, révolté, et devient le récepteur le plus légitime de la *rupture communiste*. En 1924, le groupe de théâtre ouvrier communiste Le Théâtre Fédéral décide de tenter une adaptation théâtrale du *Feu* d'Henri Barbusse⁸. Dans l'adaptation théâtrale, encore davantage que dans le roman, Bertrand, jeune soldat lettré et communiste, figure archétypale de l'avant-garde ouvrière, et ses camarades de tranchées, appellent à la révolte contre les responsables du massacre, opérant un déplacement de la notion d'ennemi de l'allemand au « faiseur de guerre » :

Lamuse : Alors, il faudra continuer à se battre après la guerre ?

Paradis : Oui, p't'et'.

Lamuse : T'en veux encore, toi ?

Paradis : Oui, parce que je n'en veux plus ! Et pas contre des étrangers p't'et' qu'i' faudra s'battre !

Blaire : Après tout, qu'est ce qui fait la grandeur et l'honneur de la guerre ? C'est la grandeur des peuples !

Paradis : Mais les peuples, c'est nous !

Bertrand (*qui vient d'entrer*) : Oui mon vieux frère, c'est vrai, c'est avec nous seulement qu'on fait des batailles, c'est nous la matière de la guerre. La guerre n'est composée qu'avec de la chair et des âmes des simples soldats. C'est nous qui formons les plaines de mort et les fleuves de sang [...].

Paradis : Oui c'est vrai, c'est les peuples qui font la guerre, sans eux il n'y aurait plus rien, rien que quelques criaillements de loin en loin... mais ce n'est pas eux qui la décident, c'est les maîtres qui la dirigent.

Volpatte : Oui, ceux qui disent « ils sont beaux ».

Lamuse : Oui, ceux qui disent « les races se haïssent ».

8. Henri Barbusse, *Le Feu* dans l'adaptation de Louise Lara, 1924, Ms 29, Cahier du fonds Art et Action, BNF, département des Arts du Spectacle.

Paradis: Et ceux qui disent «J'engraisse la guerre et mon ventre en mûrit».

Blaire: Et ceux qui disent «la guerre a toujours été, donc elle sera toujours».

Volpatte: Il y a ceux qui disent «je n'vois pas plus loin que le bout de mes pieds et je défends aux autres de le faire».

Paradis: Il y a ceux qui disent «Baissez la tête et croyez en Dieu».

Bertrand: Ah! Vous avez raison, vous les ouvriers des batailles, vous qui avez fait toute la guerre avec vos mains, toute puissance qui ne sert pas encore à faire le bien! [...] Rêvez, couchez-vous sous le joug d'une pensée! Oui, vous avez raison, il y a tout cela contre vous, contre vous et votre intérêt général qui se confond en effet comme...

Paradis: comme vous l'avez entre vu avec la justice [...]. Ceux qui s'enfoncent dans le passé et n'ont que des mots d'autrefois à la bouche, et qui veulent être guidés par les morts et qui s'efforcent de jeter l'avenir et le progrès palpitant et passionné au règne des revenants et des contes de nourrice. Il y a avec eux des avocats, des historiens, des économistes, que sais-je encore, qui vous embrouillent de phrases théoriques, qui proclament l'antagonisme des races entre elles. [...] Ces savants sont des espèces d'ignorants qui perdent de vue la simplicité des choses et la noircissent avec des formules et des détails. On apprend dans les livres les petites choses, non les grandes. [...] Ils alimentent la vanité nationale «Nous disent-ils derrière leurs barrières, nous sommes détenteurs du courage, de la loyauté, du talent, du bon goût, de la grandeur et de la richesse d'un pays» [...]. À la vérité éternelle, ils substituent chacun leur vérité nationale [...].

L'adaptation du *Feu* au théâtre traduit la rupture symbolique entre ceux qui ont connu les tranchées et ceux de l'arrière. Barbusse a lui-même altéré son écriture après son passage au front, prônant à partir de 1917 un art et une littérature prolétarienne, par et pour le peuple. Édouard Autant et Louise Lara, du laboratoire Art et Action, dans une leçon⁹ sur le théâtre populaire illustrée par une citation de Marx, «l'émancipation de la classe ouvrière sera l'œuvre de la classe ouvrière elle-même», défendent également l'idée que le peuple doit créer son propre répertoire: «Un théâtre nouveau pour un homme nouveau». Ce projet auquel l'avant-garde artistique peut apporter sa contribution, permet de constituer, au cœur du militantisme communiste une sorte d'élite ouvrière, une avant-garde qui puisse assumer des tâches de meneurs. Le théâtre se fait, dans ce cadre, école politique, proposant sur scène des éveils de la conscience révolutionnaire censés fonctionner comme modèle d'exemplarité. Ce rôle attribué au théâtre prolétarien n'en épuise, bien entendu, pas le sens, il compose

9. Édouard Autant, *Synthétisme et Futurisme*, fonds Art et Action, manuscrits, bibliothèque de L'Arsenal, département Arts et Spectacles.

néanmoins l'un des aspects les plus opérants de ces expériences et ne fera que se renforcer au cours de l'entre-deux-guerres, l'agit-prop du début des années trente en constituant l'apogée.

Un an après la mise en scène du *Feu*, qui remporte un vif succès, Louise Lara travaille avec un autre groupement ouvrier, La Phalange artistique, pour la mise en scène de *Liluli*¹⁰ de Romain Rolland. La vision de la scène théâtrale n'est alors plus dirigée dans un souci d'imitation d'une réalité donnée, mais dans un souci de contrôle, le corps de l'acteur ne faisant pas exception. Ces innovations esthétiques, nichées au cœur du théâtre prolétarien, le relient aux expériences de Craig ou de Meyerhold qui interrogent, à la même période, le corps comme matériau. L'altérité sur scène s'incarne par une utilisation de l'artifice – marionnettes, pantins, cartonages – comme autant d'évocations d'un monde moribond. Ces artifices se présentent, de préférence, comme outils de désincarnation, de déshumanisation, de dépersonnalisation. Ils permettent de rompre avec les processus d'imitation et d'identification, d'autant que les personnages incarnés par des acteurs (*Liluli*, *Polichinelle*, *Maître-Dieu*) empruntent aux traditions populaires, *commedia dell'arte*, pantomime, carnaval... La présence sur scènes d'ombres cartonées et de figures purement théâtrales bouleverse l'illusion scénique et accentue l'ironie mordante de la pièce. La propagande, le mensonge, le désir impérieux de dominer, de dépasser l'adversaire, n'épargnent personne et signent tragiquement l'impossibilité de la différence. L'auteur d'*Au-dessus de la mêlée* affronte, dans *Liluli*, la fragilité de cette position.

En 1927, le même groupement met en scène *La Nuit* de Marcel Martinet. Dans les années vingt, ce drame est l'un des rares à faire référence à une situation historique précise, celle de la tentative de révolution allemande et de la constitution de comités ouvriers et paysans. *La Nuit*, comme *Hinckemann* d'Ernst Toller, monté par La Phalange Théâtre, en 1929, questionne au cœur même du mouvement ouvrier révolutionnaire, les confrontations entre les différents courants et les dérives possibles d'une révolution mal préparée et prise en otage par des meneurs inexpérimentés. La pièce est dénuée de manichéisme, l'auteur ayant affirmé ses positions à ce sujet dans une préface à *La Rupture* de Boris Lavreniev, citée par Joseph Bessen :

Les histoires édifiantes, celles du mauvais riche et du bon pauvre qui triomphe à la dernière page, de l'ouvreuse vertueuse et du patron débau-

10. Romain Rolland, *Liluli*, avec trente-deux bois dessinés et gravés par Frans Masereel, Genève, Éditions du Sablier, 1919.

ché, ces sottises plus basses et plus malhonnêtes que celle de la propagande cléricale n'ont jamais convaincu personne¹¹.

De fait, l'affrontement ne se situe pas, dans *La Nuit*, entre héros révolutionnaires et patrons moribonds, mais plutôt au cœur du mouvement ouvrier lui-même et des comités qui s'organisent, dans les villes et les campagnes allemandes, en référence aux soviets. Les différentes sensibilités, anarchistes, syndicalistes révolutionnaires et bolcheviques, s'opposent, entraînant dans leurs désaccords la révolution et l'espoir des peuples. Mariette, figure prééminente de *La Nuit*, une paysanne vivant dans une ferme dans laquelle les révolutionnaires viennent trouver refuge et repos pendant les affrontements avec les armées impériales, clôt le drame sur ces paroles : « Anne-Marie... Anne-Marie... Lève-toi, le jour vient. C'est l'heure. Lève-toi ». L'appel, banal, quotidien, est à la mesure de ceux à qui s'adresse la pièce. Il provient d'une parole « d'en bas » qui traverse les discours politiques et les idéaux révolutionnaires. L'action politique collective n'est pas invalidée par Martinet, mais l'intention et le sort individuels sont questionnés, voir représentés, comme moteur de l'action collective, et non le contraire.

Quelques années plus tard, La Phalange artistique met en scène la pièce du dramaturge allemand Ernst Toller, *Hinkemann*, un drame expressionniste allemand qui confronte de manière encore plus aiguë le sujet aux masses. Emprisonné en Allemagne et marqué par la guerre et l'échec de la révolution spartakiste, Toller imprime à sa pièce une teinte profondément sceptique, voir pessimiste, à l'égard de toute possibilité collective d'améliorer la condition humaine. Hinkemann est un jeune ouvrier revenu de la guerre violemment mutilé (il a été émasculé). Toller décrit le chemin de croix de son héros, qui se débat dans un cirque déglingué où défilent les figures métaphoriques d'une Allemagne désorientée (prolétaires désespérés, leaders politiques révolutionnaires divisés – dogmatiques ou bêatement idéalistes – patrons d'extrême droite, capitalistes cyniques). Le drame se déploie dans une atmosphère de misère et d'épouvante où l'espace et le temps s'entrechoquent, se condensent, sans souci particulier de réalisme. Chaque scène renforce et accélère inexorablement le destin tragique d'Hinkemann. Dans le premier acte, il tente de retrouver un emploi, afin de ne pas perdre sa femme. Il ne trouve finalement qu'une place dans une baraque de foire où il égorge des souris et des rats vivants devant une foule extatique, sous le nom de *Homunculus*, l'homme étrange. Dans le même temps, sa femme, Grete, cède aux avances d'un camarade roubillard

11. Joseph Bessen, « Un théâtre ouvrier révolutionnaire français », *Les Cahiers de l'animation*, n° 60.

et brutal. Ils découvrent lors d'une promenade amoureuse Hinkemann sur la scène de la fête foraine. La scène suivante se détache comme scène pivot de la pièce. Elle se déroule dans un café où des ouvriers débattent vivement de la révolution sociale. *A contrario* d'une dramaturgie propagandiste, des bémols, des nuances, des réticences sont avancées, mettant en crise un schéma politique simpliste quand aux possibilités d'un changement de société. Hinkemann interroge frontalement l'optimisme du fonctionnaire du Parti en évoquant les questions intimes et troublantes, sur lesquelles bute l'idéal totalisant communiste :

Mais dis-moi... quand un homme est malade... malade de nature et malade intérieurement, incurablement malade... alors un tel homme, est-ce que des conditions raisonnables peuvent le rendre heureux ?

Hinkemann affirme l'impossibilité d'apaiser certains tourments, dont le cas, présenté comme hypothétique, d'un invalide ayant eu « les parties châtrées d'un coup de fusil... ». Face à ce cas précis, le discours des militants trébuche, se fissure, hésite. Des gloussements et de « faibles rires » se font entendre jusqu'à ce que le fonctionnaire du Parti, mal à l'aise, reconnaisse enfin que « le matérialisme scientifique, autant que je sache, ne connaît pas ce problème... », avant de conclure : « Ah ! Fou que je fais ! Hahaha ! À présent, j'y suis. La société future ne connaît pas du tout la guerre. C'est pourtant ce que dit la raison ! C'est pourtant bien simple. » La collision entre réalité et théorie apparaît ici de manière d'autant plus aiguë que le spectateur, se trouvant informé au même titre d'Hinkemann de la situation *réelle*, ne peut que constater l'aveuglement et la naïveté des discours utopistes des militants réunis. L'arrivée de Paul Grosshan, l'amant de sa femme, provoque une inflation brutale du drame : ce dernier menaçant de dévoiler à l'audience que Hinkemann, impuissant, est celui qui est exhibé sur la baraque de foire pour égorger des souris vivantes, symbole de force et d'invincibilité. Le paradoxe entre impuissance masquée et puissance de façade provoque le rire des ouvriers. Ce rire qui, sans le savoir, s'abat sur Hinkemann est présenté comme symptôme de la cruauté de chacun, dont de celui qui s'en croit exempté car œuvrant aux lendemains qui chantent. Dans cette scène saisissante, Ernst Toller pose la question de l'action et de son probable décalage avec l'idéal. L'action n'est certes pas invalidée, mais ne cesse d'être éprouvée sous un angle profondément pessimiste. Les discours révolutionnaires sur la société nouvelle se heurtent brutalement à la réalité, quand ils découvrent que l'homme émasculé dont ils ont ri est le camarade Hinkemann. Sa mutilation détruit les mécanismes d'interaction avec autrui, il expose son infirmité avec une sorte de jouissance morbide, son impuissance renvoyant à l'impuissance collective de l'Allemagne,

après la défaite en 1918 et l'échec de la révolution spartakiste. Ce n'est pas le prolétariat qui se trouve au centre du drame de Toller, mais l'humain, castré, bafoué, humilié, sur lequel viennent se briser les rêves d'abstraction et d'unification des communistes. Car au cri d'Hinkemann : « et là qui vient en aide ? », nulle réponse ne peut être apportée, en dehors de celle proposée par l'individu lui-même. Le collectif n'occupe qu'une place secondaire, le monologue prenant peu à peu la place du dialogue, exprimant « l'angoisse, l'étouffement, l'inexprimé et l'inexprimable en même temps que la révolte »¹². Le dernier acte ne fait d'ailleurs qu'entériner la solitude tragique d'Hinkemann : assis dans la rue, il assiste, horrifié, à un macabre défilé de mutilés de guerre, figés dans une pantomime grotesque, et de crieurs de journaux annonçant spectacles, pogroms de juifs et mesures économiques absurdes.

En conclusion, *Hinkemann* se construit comme une sorte de manège infernal de figures de l'exclusion : Eugène Hinkemann, dont l'identité d'ancien soldat s'est substituée à son ancienne identité d'ouvrier, émasculé, bête de foire, excentrique halluciné ; sa femme, « bête traquée » et rejetée ; les juifs, persécutés et assassinés ; le père Hinkemann, moribond et sans logis, etc. Ernst Toller convoque une galerie de personnages marginalisés, dont la ville industrielle sert de terreau au déploiement du drame, accentuant la fragilité et la solitude de l'individu.

Programmer cette pièce sur les scènes communistes des années vingt en France n'a certes pas provoqué un grand enthousiasme chez les militants. Jugée trop sombre : « un pessimisme profond noie ce drame, que nulle espérance ne vient éclairer, sauf de loin en loin, quelques fleurs, ou encore, très timidement, un vague appel à la lumière »¹³, elle désarçonne par son manque de confiance en l'avenir et en la révolution. *Hinkemann* reste en effet une œuvre dans laquelle la notion d'altérité et de différence met en pièce l'idéal révolutionnaire, la conscience individuelle et le regard subjectivé ne laissent finalement pas de place au rêve collectif. Cependant Toller lui-même affirme que l'expressionnisme fut tout autant « réaction qu'action synthétique et créatrice » posant clairement la question de la responsabilité collective et individuelle.

L'idée qui n'a cessé d'occuper la scène prolétarienne est celle de la représentation du destin personnel et de son articulation avec « le destin historique impersonnel »¹⁴. Si les dramaturgies prolétariennes des années

12. Jean-Michel Palmier, *L'Expressionnisme et les arts*, Paris, Éditions Payot, 1979, t. 2, *Peinture, Théâtre, Cinéma*, p. 86.

13. Stefan Piel, « Hinkemann à la Phalange Artistique », *Monde*, 30 mars 1929.

14. Alain Badiou, *Le Siècle*, Paris, Seuil, 2005, p. 99.

vingt présentent le doute et la fragilité comme possible renoncement à la puissance impérialiste et destructrice, l'agit-prop des années trente rompt avec ses représentations pour affirmer une entité collective, appelant d'une même voix, entre autre par le principe des chœurs parlés, à la lutte contre l'ordre ancien et la naissance de l'ordre nouveau. Dans cet affrontement radicalisé entre l'ancien et le nouveau, les notions d'altérité s'en trouvent tant problématisées qu'il est possible qu'elles en viennent à disparaître. La figure individualisée du prolétaire devient chœur collectif, et *l'autre* dans ce dispositif est bien davantage le représentant de l'ordre dominant – bourgeois, banquier, rentier, colonel, homme politique de droite ou de la gauche réformiste, policier, journaliste – que l'ouvrier. Le projet de l'agit-prop ne peut être analysé dans les mêmes termes que celui du théâtre prolétarien des années vingt, dans le sens où la donne politique et propagandiste occupe une place tout à fait centrale qui nous oblige à repenser totalement les manières d'appréhender et de penser cette production artistique. Le prolétaire y est, selon l'acception marxiste, un homme nouveau, un homme sans patrie, un homme universel ; or si ce schème préexiste, par exemple au sein d'une production telle que *Le Feu*, l'agit-prop a la particularité de le systématiser. La figure ouvrière est alors sauvée de son isolement (voire préservée de toute possibilité d'isolement), le chœur parlé vient en renfort, reprend le flambeau de la parole, du slogan ou du chant. Ainsi dans *La Bataille de Fontenoy*¹⁵, écrit par Jacques Prévert pour le groupe Octobre, la distribution de la parole prend la forme d'une partition musicale :

Max : C'est fini, on est réveillés.

Hommes du Chœur : Les hommes se réveillent dans le monde entier.

Femmes du Chœur : Ils savent des choses !

Hommes du Chœur : Ils disent des choses !

Tous : Ils crient des choses !

L'archevêque : Paix sur la terre aux hommes de bonne volonté !

Lazare : Il n'y a pas de paix pour les prolétaires/Contre eux c'est la guerre dans le monde entier.

Darnault : Partout on traque les ouvriers/Partout on les emprisonne.

Jean, Max : Partout on les affame.

Chœur : Partout on tire dessus [...].

15. Jacques Prévert, *Sketches et chœurs parlés pour le groupe octobre 1932-1936*, Paris, Gallimard, 2007, p. 123-124.

Esthétiques de l'affrontement, les formes théâtrales agitpropisantes articulent la « constitution du sujet » au collectif. L'ouvrier devient alors corps collectif, le chœur parlé ou la figure allégorique se substituant au personnage hanté par la douleur et le doute des dramaturgies des années vingt. Au cœur de ces mutations tant esthétiques que politiques, la notion d'altérité éclate pour mieux se dissoudre dans l'idée d'un « homme nouveau » capable de transcender les différences. Cependant, si le Parti ou les groupes artistiques expérimentent, dans les pratiques comme dans la théorie, cette puissance du Nous et de la « fraternité », le « risque », pour conclure avec les mots d'Alain Badiou « est toujours d'articuler la constitution du sujet sur une transcendance collective »¹⁶.

LÉONOR DELAUNAY

16. Alain Badiou, *Le Siècle*, p. 146.