Les acteurs amateurs et les organisations de théâtre d'agit-prop : une enquête à travers deux périodiques

La Blouse bleue (URSS, 1924-1929) et Workers Theatre (USA, 1931-1933)

Carmen Kautto

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2362>

DOI : 10.4000/doublejeu.2362

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2018

Pagination : 65-76

ISBN : 978-2-84133-930-3

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Carmen Kautto, « Les acteurs amateurs et les organisations de théâtre d'agit-prop : une enquête à travers deux périodiques », *Double jeu* [En ligne], 15 | 2018, mis en ligne le 31 décembre 2019, consulté le 21 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2362> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.2362>

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

LES ACTEURS AMATEURS ET LES ORGANISATIONS DE THÉÂTRE D'AGIT-PROP : UNE ENQUÊTE À TRAVERS DEUX PÉRIODIQUES

LA BLOUSE BLEUE (URSS, 1924-1929)
ET *WORKERS THEATRE* (USA, 1931-1933)

Si vous êtes ouvrier dans une fabrique, dans une usine ou dans une mine, où la lutte pour l'existence rend chacun de vos jours plus sombre que le précédent ; si vous êtes opprimé par le talon de fer du capitalisme, et que vous désirez crier votre révolte – alors organisez un cercle dramatique. [...] N'attendez pas de profit financier, mais sachez que vous pouvez, et allez, tirer profit de ce groupe. À travers ce groupe, vous donnerez une voix à votre révolte, et montrerez aux autres travailleurs les torts que vous avez soufferts. [...] Organisez des cercles dramatiques, et écrivez-nous. Demandez nos conseils, demandez-nous des pièces, dites-nous vos problèmes et nous vous aiderons à les résoudre. Fondez votre propre groupe, et abonnez-vous à cette revue – elle vous donnera les dernières nouvelles sur les autres groupes¹.

Ainsi s'adresse la rédaction de la revue *Workers Theatre* à ses lecteurs en 1931. Le périodique, fraîchement fondé par les troupes d'agit-prop new-yorkaises Workers Laboratory Theatre et Proletbuehne, prédit le début d'une nouvelle époque pour le théâtre ouvrier américain : les

1. « Organize Dramatic Groups », *Workers Theatre*, avril 1931, p. 4.

troupes, jusqu'alors dispersées et isolées, ne pouvaient partager leurs expériences. Il fallait alors prendre exemple sur le théâtre ouvrier soviétique et allemand : organiser le mouvement autour d'un groupe central qui produit des textes et coordonne les campagnes d'agit-prop à l'échelle nationale, à travers un bulletin régulier qui fait le lien avec les troupes ouvrières². Comme le savent les fondateurs de *Workers Theatre*, ce modèle d'organisation – la centralisation du matériel dramatique et la publication d'un périodique conçu comme le moteur et l'outil de mise en réseau de l'activité de théâtre d'agit-prop – a déjà été réalisé en Union soviétique (*La Blouse bleue*), en Allemagne (*Das Rote Sprachrohr*), au Royaume-Uni (*Red Stage*), en France (*Scène ouvrière*)... Ces revues diffusaient de courtes pièces rédigées au fil de l'actualité politique et sociale, des textes théoriques sur le théâtre prolétarien, des articles pédagogiques sur le jeu d'acteur et la mise en scène, et fournissaient des espaces d'expression pour les troupes amateurs : courrier des lecteurs, critique et autocritique, photographies des productions. Elles sont à la fois une fenêtre sur l'organisation et la hiérarchie interne des mouvements, et la vitrine d'une idéologie artistique et politique.

L'acteur amateur ouvrier est fréquemment au cœur du débat : les théâtres ouvriers forment la base militante du mouvement, et en étant acteurs (« agissants ») de ce théâtre, ce sont eux qui l'ancrent au réel, et qui en font un théâtre d'actualités. Simultanément, une question récurrente dans certaines des revues est celle de la formation de l'acteur ouvrier et de l'amélioration de la qualité artistique des spectacles. La liberté des amateurs de jouer pour le plaisir, de simplement porter au plateau des sujets qui concernent directement les difficultés de leur quotidien, est alors soumise à une responsabilité collective – idéologique et artistique – envers l'efficacité, la réputation et la crédibilité du *mouvement*.

Je me pencherai sur les cas de deux périodiques : *La Blouse bleue* (*Sinjaja Bluzja*, 1924-1929) et *Workers Theatre* (1931-1933, par la suite *New Theatre* jusqu'à 1937) pour caractériser, à travers deux contextes et deux récits distincts, la construction d'une identité d'acteur amateur engagé, et l'abandon de cette identité. Quel discours se développe autour de « l'amateurisme » et du « professionnalisme » lorsque le théâtre des amateurs est attelé à un projet politique ? Ces deux objets éditoriaux portent un projet artistique spécialement pensé pour un théâtre *idéologiquement non professionnel*, projet dont le déploiement est intimement lié au contexte politique et au milieu artistique que fréquentent les auteurs.

2. « Consolidation of the English-Speaking Theatre Movement », *Workers Theatre*, juin 1931, p. 3.

Agit-prop : AMATEUR, AUTO-ACTIF, PROLÉTARIEN ?

Et nous leur pardonnions leurs lacunes, parce que nous savions qu'ils n'avaient ni le temps, ni l'éducation, ni l'expérience des professionnels. Avoir ou pas du talent n'était plus la question. La question était : avoir une conscience de classe, être militant, être révolutionnaire³.

Les acteurs du théâtre d'agit-prop sont non professionnels par principe. Né du théâtre de front, joué par des soldats et des agitateurs politiques, l'agit-prop se veut porteur de formes et de méthodes adaptées aux ressources matérielles et artistiques des amateurs ; simplicité fréquemment revendiquée comme choix esthétique et politique. Pourtant, le terme « amateur » n'est jamais employé que pour dénoncer les vices de « l'amateurisme », duquel l'époque s'émancipe symboliquement grâce à des concepts tels que le théâtre auto-actif ou le théâtre prolétarien. En russe, le terme « amateur » dérivé du verbe « aimer » – « *ljubitel'skij* » – se verra employé dans des contextes négatifs, désignant ce maudit « amateurisme », et remplacé par le terme « *samodejatel'nost'* », dérivé de « faire soi-même », et dont j'emploierai la traduction « auto-activité »⁴.

L'héritage du *Théâtre créateur* du théoricien de la culture prolétarienne Platon Kerjentsev⁵, dans lequel l'auteur postule un art prolétarien entièrement dénué d'influence des professionnels, fait par les ouvriers dont l'individualité prolétarienne sera développée afin d'exprimer pleinement l'âme de la classe ouvrière, continue à exercer une influence sur la vie culturelle encore après le déclin du Proletkoul⁶. Sous la plume des proletkoulistes mais aussi d'hommes de théâtre comme Nikolai Evreinov, l'acteur prolétarien est devenu une figure mythique. Il serait régi par un instinct

-
3. John Bonn, « Two Groups and an Agitprop Group », *Workers Theatre*, novembre 1931, p. 31.
 4. Traduction employée dans *Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, Denis Bablet (dir.), Lausanne, L'Âge d'homme, 1977.
 5. Platon Kerjentsev (1881-1940) était un journaliste, écrivain et théoricien du Proletkoul, la plus grande organisation de culture prolétarienne en Union soviétique. Son ouvrage *Le théâtre créateur* a connu un succès considérable, et a été réédité à plusieurs reprises entre 1918 et 1925. Pour la version russe, je m'appuie sur l'édition de 1919 (*Tvorčeskij teatr*, Moscou, izd. VCIK Sovetov). Des extraits ont été traduits en français dans *Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*.
 6. Le Proletkoul, organisation de culture prolétarienne fondée par Aleksandr Bogdanov et Anatoli Lounatcharski en 1917, avait au début des années vingt plusieurs centaines d'antennes locales qui proposaient des cours de pratique artistique, et près de 80 000 membres. L'organisation est étouffée financièrement à partir de 1921, et n'a pas le soutien de Lénine, qui la pense trop coûteuse et trop autonome.

théâtral naturel à l'animal humain, libéré par la révolution, et deviendrait ainsi acteur de l'entreprise mythopoïétique de l'époque révolutionnaire à travers les spectacles de masse et la création de nouveaux rituels⁷.

La figure de l'*acteur prolétarien* se pare d'armes théoriques pour contourner les impasses de la dichotomie amateur / professionnel. En Occident, où le bagage mystique de la culture révolutionnaire russe est moins prégnant, l'expression de l'identité de l'acteur prolétarien semble se cristalliser avant tout dans l'opposition à un théâtre bourgeois en décomposition. Le mythe se construit alors autour de la vitalité d'un théâtre ouvrier orienté vers le futur, puisant tout à la fois son essence dans la pureté et la simplicité supposées d'un théâtre populaire « originel » – ainsi, pour Brecht, la « simplicité qui vient de l'effort vers la vérité »⁸ est inatteignable pour les théâtres bourgeois. L'existence même du théâtre militant ouvrier devient une critique du théâtre académique ou de Broadway, et l'adoption des formes courtes et du montage, une critique du drame.

La composition sociale des mouvements n'est pas uniquement prolétarienne : à Moscou, *La Blouse bleue* est fondée par des étudiants en journalisme, auxquels se rallient des metteurs en scène des studios des avant-gardes⁹, des artistes de cabaret, des auteurs satiristes¹⁰. Les lecteurs sont des acteurs ouvriers dont les troupes adoptent le nom de « Blouses bleues » et reproduisent le répertoire fourni par le périodique. À New York, *Workers Theatre* voit le jour dans les mains d'un regroupement principalement ouvrier et étudiant, dont quelques membres ont participé à des ateliers de théâtre. Jusqu'à 1934, les figures de proue sont l'agitateur allemand John Bonn et Alfred Saxe, dont la formation vient du théâtre étudiant. Dans ses débuts, la revue est une importante source de matériel pour les troupes de théâtre amateur militantes et le théâtre ouvrier, qui constituent ses principaux abonnés.

La question du désir de professionnalisation de certaines des troupes venant brouiller les considérations strictement théoriques sur le théâtre amateur et prolétarien, je définirai les troupes « amateurs » selon la structure

-
7. Pour une analyse de l'articulation de la théorie d'Evreinov face à celles de Kerjentssev et Pletnev, voir Claudine Amiard-Chevrel, « Evreinov et le théâtre politique des années vingt », *Revue des études slaves*, n° 53/1, 1981, p. 59-70. Sur le théâtre amateur et la création de mythe dans la société-spectacle soviétique, voir Lynn Mally, *Revolutionary Acts: Amateur Theater and the Soviet State, 1917-1938*, Ithaca, Cornell University Press, 2000.
 8. Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*. 1, éd. nouvelle complétée, Paris, L'Arche, 1972, p. 419.
 9. Sergueï Youtkévitich a cumulé les expériences de la Fabrique de l'acteur excentrique, de l'atelier du metteur en scène Nikolai Foregger et des studios de mise en scène de Meyerhold. Tamara Tomiss s'est également formée chez Foregger. Le collaborateur de ce dernier, Vladimir Mass, est dramaturge dans la Blouse bleue.
 10. Par exemple Viktor Arlov, Argo, Galitski, Valentin Kataïev, Viktor Tipot.

qui émane de mon objet d'étude : une opposition entre la « centralité » des artistes à l'origine des périodiques, et les artistes-ouvriers qui se situent « en périphérie » par rapport au centre symbolique.

L'ACTEUR AMATEUR COMME JOURNALISTE LOCAL : LE CAS DE *LA BLOUSE BLEUE*

Les transferts et les actes de communication entre l'organisation centrale et les groupes affiliés sont bilatéraux : si dans la majorité des cas, ce sont les amateurs qui reprennent les textes proposés par les auteurs de *La Blouse bleue*, ils envoient également les leurs, inspirés de la politique internationale, des campagnes de propagande, ou de l'actualité locale. Des photographies représentant les troupes ouvrières sont également publiées, et la *Chronika* (Khronika) donne des nouvelles sur les activités des collectifs.

Les textes des auteurs prolétariens, rarement publiés, sont pourtant réceptionnés et lus par la rédaction, qui donne des retours aux auteurs prolétariens à travers la rubrique « Boîte aux lettres », mise en place à partir de 1925. Si, par exemple, les sketches *Villes, tournez-vous vers les campagnes*¹¹ et *La Paresse, la Crasse et le Laisser-aller*¹², deux textes typiques des campagnes d'agitation, ont été publiés dans la revue, la plupart des auteurs amateurs doivent se contenter de retours constructifs. Fréquemment, le « niveau littéraire » n'est pas suffisant, le thème n'est plus d'actualité, ou la forme est trop conventionnelle. On conseille aux auteurs de lire des classiques et des poètes révolutionnaires, de pratiquer le montage de différents genres et de s'informer sur l'organisation locale d'écrivains prolétariens, afin d'atteindre le niveau littéraire exigé pour la publication¹³. La rédaction propose aux groupes de nommer un « *blouzkor* », « correspondant de la Blouse », chargé d'envoyer à la rédaction des textes sur les thèmes locaux.

Les photographies des collectifs amateurs apparaissent à la suite du rassemblement annuel des Blouses bleues en 1926. Les correspondants soulèvent le problème de la sous-représentation des collectifs régionaux dans la revue *La Blouse bleue*. Les auteurs ayant été anonymes pendant la première année de publication, lorsque la revue renonce à l'anonymat et commence ouvertement à mettre en avant ses auteurs et metteurs en scène professionnels, l'idée d'un mouvement de masse populaire et horizontal

11. La proposition a été renommée « Ville, ne sois pas une canaille, tourne le visage vers les villages » : « Ne bud', gorod, podlecom, povernis' k selu licom », *Sinjaja Bluza*, n° 13, 1925, p. 28.

12. « Len', grjaz' i nedisciplinu goni prikkladom v spinu », *Sinjaja Bluza*, n° 47-48, 1926, p. 57.

13. « Počtovyj jaščik », *Sinjaja Bluza*, n° 13, 1925, p. 59-61.

commence à s'effriter. Mais les troupes ouvrières sont écoutées : à la suite de cette conférence, les collectifs affiliés sont invités à envoyer des photos, et la revue intègre une section intitulée « Sur le plan local », qui donne la parole aux collectifs à la première personne¹⁴.

Par exemple, une troupe de Kouban décrit être composée de 14 hommes et 7 femmes, âgés de 8 à 24 ans : ouvriers d'usine, ouvriers agricoles, fonctionnaires et écoliers. En plus de monter des pièces publiées dans *La Blouse bleue*, leur collectif élabore des couplets visant à pointer les manquements des organisations et administrations locales. D'après eux, les directeurs locaux « se dépêchent de corriger les dysfonctionnements, pour ne pas se retrouver de nouveau critiqués dans le journal vivant »¹⁵. À Bakou, les chômeurs avaient fondé leur propre Blouse bleue, qui n'est plus en activité depuis que tous les membres ont trouvé du travail¹⁶. Une troupe de l'Oural avoue avec humour que les premiers pas de leur travail théâtral étaient « barbares et incompréhensibles »¹⁷, « dès qu'il fallait chanter, le spectacle se décomposait totalement »¹⁸.

La propagande bolchevik n'est pas nécessairement le projet prioritaire des collectifs : ce qui importe semble être la pratique du théâtre amateur en soi, et la fonction de journaliste local ou d'animateur culturel et politique d'une communauté donnée que cette pratique leur confère. « Le journal vivant est avant tout un organe local », écrit-on dans le premier numéro, « il doit se nourrir des ressources locales, mobiliser les forces locales »¹⁹. D'après les instructions destinées aux troupes auto-actives, dans un spectacle de journal vivant, les sujets locaux, donc les textes écrits par les amateurs, devraient « occuper la moitié du temps de représentation »²⁰. Au club de Kazan, dont le texte sur un sujet de politique internationale avait été jugé « faible par sa qualité littéraire »²¹, la rédaction répond :

L'auto-activité ne se définit pas seulement par le fait de se saisir de grands événements mondiaux, mais par l'élaboration de saynètes qui concernent le quotidien de la communauté locale. Plus vous écrirez et monterez votre propre matériel, plus vous vous rapprocherez de l'aspect authentique du journal vivant²².

14. Annoncé dans « 2-e Vsesojuznoe soveščanie sinebluznikov », *Sinjaja Bluza*, n° 44, 1926, p. 62.

15. « Sinebluznik – organ sinebluznogo dviženija », *Sinjaja Bluza*, n° 52, 1927, p. 24.

16. *Ibid.*

17. *Ibid.*

18. *Ibid.*

19. « Živaja gazeta v rabote kluba », *Sinjaja Bluza*, n° 1, 1924, p. 5.

20. « Vsem. Eščo raz – Kak stroit živuju gazetnu na mestah », *Sinjaja Bluza*, n° 13, 1925, p. 60.

21. *Ibid.*, p. 61.

22. *Ibid.*

Les groupes affiliés sont nommés « Collectif local de [lieu d'ancrage] », et la troupe fondatrice qui élabore le contenu de la revue à Moscou, « Collectif central ». La relation de l'unité de Moscou avec les troupes amateurs s'articule fortement autour d'une problématique d'espace²³ : c'est dans le paradigme centre-périphéries que s'articulent à la fois un discours valorisant les initiatives *locales*, et un mouvement de transmission et de contrôle de qualité du centre vers les périphéries. Alors que le Collectif central se professionnalise, l'insistance sur l'affiliation régionale ressort aussi comme une manière de se distancier des collectifs amateurs.

En 1925, le Collectif central prend publiquement note des inconvénients de la croissance du mouvement « sans approfondissement significatif du matériel littéraire ou amélioration de la qualité des spectacles »²⁴. Lorsque les spectacles des Blouses auto-actives deviennent la cible de critiques et de moqueries, les articles pédagogiques sur la mise en scène et le jeu d'acteur se multiplient, et la rédaction se défend : si les productions des amateurs ne sont pas à la hauteur, c'est que ces derniers n'auraient pas suivi les instructions du centre.

Dans le courrier des lecteurs, « Nina Zh. » regrette le décalage entre les ambitions du Collectif central et celles des Blouses locales : les collectifs professionnels travaillent avec bien plus de fonds et de temps que les autres troupes, et ce sont leurs exigences que le contenu de la revue reflète. Or, les amateurs partagent leur temps entre le travail et les répétitions de théâtre, et voient les critiques des revues prolétariennes les accuser d'imitations maladroites du « blousebleuisme professionnel »²⁵. Un collectif à Perm accuse la Blouse bleue centrale d'avoir oublié son identité propagandiste et auto-active²⁶ – à quoi le rédacteur en chef Boris Youjanine répond en constatant que le collectif de Perm n'a pas à s'inquiéter de la direction que prend la revue, car « de toute façon la qualité de leurs adaptations ne correspond pas aux exigences de la Blouse bleue »²⁷. Le directeur l'a désormais exprimé ouvertement : la Blouse bleue a des critères artistiques, et chaque amateur ne peut pas les atteindre.

23. Sur la Blouse bleue comme illustration d'une philosophie soviétique de l'espace et des distances, voir Robert F. Crane, *From Kamchatka to Georgia: the Blue Blouse Movement and Early Soviet Spatial Practice*, PhD Thesis (philosophie), université de Pittsburgh, 2013, 300 p. (dactyl.).

24. « Dva goda raboty živoj gazety Sinjaja Bluza », *Sinjaja Bluza*, n° 23-24, 1925, p. 5.

25. « O kritike », *Sinjaja Bluza*, n° 65-66, 1927, p. 62.

26. Le conflit est évoqué, sous le terme *permskaja oppozicija* (opposition de Perm), notamment dans le n° 44 de *Sinjaja Bluza* (1926, p. 63), et reformulé plus tard par E. Permjak dans « Istorija živih gazet posle Oktjabrja », in *Teorija i praktika živoj teatralizovannoj gazety*, Perm, *Živaja teatralizovannaja gazeta*, 1929, p. 8.

27. « Ž. T. G. », *Sinjaja Bluza*, n° 52, 1926, p. 2-6. Par « adaptation », il désigne les pièces que les collectifs locaux peuvent écrire à partir de structures proposées dans le journal.

Pour le groupe d'artistes au centre du mouvement, dont l'activité est professionnelle et à temps plein, les troupes auto-actives deviennent un problème – et le périodique, un outil de contrôle de la « franchise Blouse bleue » : la ligne éditoriale doit donc suivre la ligne artistique du Collectif central. Celle-ci est claire : abandon des formes primitives de l'agit-prop, formation des interprètes. Les auteurs imbriquent la question des amateurs dans le développement de leur propre idéologie artistique – idéologie qui les rapproche davantage du Front gauche de l'art (LEF – *Levyj Front Iskusstv*)²⁸ que du Proletkoul't, et qui s'engage dans la fondation d'un nouveau théâtre qui dépasse la question de classe pour s'identifier comme un laboratoire de formes artistiques. L'interprète idéal sera celui qu'exigera le théâtre idéal, mais le nouveau théâtre n'est redevable en rien à la culture prolétarienne ; son but n'est pas de la servir. Le théoricien du LEF Ossip Brik contribue dans *La Blouse bleue* avec plusieurs articles dont le message est univoque : le théâtre professionnel et le théâtre amateur doivent suivre des chemins séparés.

Malgré les frictions, les troupes ouvrières restent présentes dans *La Blouse bleue* jusqu'à la fermeture de la rédaction en 1929, à travers les photographies envoyées à cette dernière. Celles-ci reflètent une cohésion, un esprit de collectif, propres à la philosophie et aux méthodes de travail de la Blouse bleue, mais mettent en valeur également le clivage entre les moyens matériels des troupes auto-actives et ceux de la Blouse bleue centrale, qui met en scène son succès artistique, l'inventivité de ses costumes constructivistes, les personnalités de ses vedettes, de manière à rendre plus bruyant encore l'anonymat des collectifs amateurs.

DISSONANCES ARTISTIQUES ET RÉAGENCEMENTS politiques dans *WORKERS THEATRE*

Workers Theatre est une petite revue d'une vingtaine de pages, dont l'objet premier est de fédérer le mouvement ouvrier autour d'une organisation centrale : la Workers Theatre League. La combativité des discours, le dogmatisme et le schématisme des illustrations, des slogans et des sketches, sont frappants à côté de *La Blouse bleue*, qui est avant tout une revue artistique. *Workers Theatre* se fait le relais culturel de la lutte ouvrière et le porte-voix de la violence sociale subie, dans un contexte où le théâtre ouvrier est réellement

28. Le Front gauche de l'art – principalement à travers Sergueï Tretiakov, Ossip Brik et Vladimir Maïakovski – est un soutien symbolique de la Blouse bleue, qui devient aussi un laboratoire de mise en pratique des idées du LEF : le théâtre de la Blouse bleue se veut art documentaire, un hybride de journalisme et de théâtre, et *La Blouse bleue* en devient presque un objet *lefien* : une création artistique qui est aussi un outil pratique du quotidien.

un théâtre en lutte, comme le rappelle une question posée par les Blouses bleues à *Workers Theatre* : « la police réprime-t-elle vos représentations ? »²⁹

Les troupes affiliées à la Workers Theatre League sont désignées comme ouvrières, dans la continuité d'une rhétorique proletkoulteste qui place l'essence du théâtre ouvrier non pas dans les résultats techniques ou esthétiques des productions, mais dans la philosophie de la pratique même : l'expression d'une identité prolétarienne, l'éducation politique, le lien social. Le théâtre amateur ne serait pas une imitation du théâtre professionnel, ni même son embryon, mais une pratique sociale de laquelle naît le type d'interprète nouveau qu'est l'acteur prolétarien. John Bonn, metteur en scène de la troupe new-yorkaise Proletbuehne, écrit :

Les acteurs ouvriers ne sont pas, et ne doivent pas être des professionnels. Contrairement à l'acteur professionnel qui doit renoncer à sa propre personnalité pour exprimer les émotions et les pensées d'un être créé par l'auteur de la pièce, l'acteur ouvrier doit conserver son identité afin d'exprimer avec le plus de force possible son sentiment et sa pensée révolutionnaires³⁰.

John Bonn est l'un des plus actifs contributeurs à *Workers Theatre*, et un défenseur de la forme agit-prop, notamment pour la mobilité qu'elle permet aux troupes. D'après lui, le théâtre ouvrier doit créer un *style* distinct adapté à ses ressources, afin qu'on ne puisse pas l'accuser d'amateurisme³¹.

Les groupes affiliés à l'organisation sont invités à envoyer leurs critiques et leurs suggestions, ce qu'ils font : par exemple, en décembre 1931, les lecteurs ont critiqué la trop grande proportion de textes théoriques. En réponse, la rédaction décide de donner une place plus importante à la section *Groups in Action* consacrée à l'activité des troupes³². Cette section s'appelle successivement « News » (juillet 1931-novembre 1931), « The Groups in Action » (décembre 1931-février 1932) et « News and Notes of the Groups » (mars 1932-avril 1933). Lorsque *Workers Theatre* change d'orientation et de nom, le nouveau *New Theatre* titre la rubrique « Theatre of Action – Coast to Coast » et, à partir de 1935, « Shifting Scenes » : la notion de groupe a donc disparu du titre au profit de la notion de production artistique. Pourtant, comme dans *La Blouse bleue*, la représentation des troupes dans l'espace virtuel partagé est un facteur crucial dans la création d'une *conscience de réseau* qui est au cœur de la construction d'identité des mouvements de théâtre d'agit-prop.

29. « Letter from the Blue Blouses of Russia to the Workers Laboratory Theatre », *Workers Theatre*, avril 1931, p. 8.

30. John Bonn, « Problems of Play-Directing », *Workers Theatre*, décembre 1931, p. 8.

31. *Ibid.*, p. 7.

32. « In the Red Spotlight », *Workers Theatre*, décembre 1931, p. 28.

Dans cet espace commun, il arrive que les auteurs de *Workers Theatre* critiquent les groupes, sous couvert d'autocritique du mouvement de théâtre ouvrier. Par exemple, les troupes yiddishs de Coney Island se font reprocher le caractère « *amateurish* » de leur spectacle³³, jugé insuffisamment révolutionnaire. Le périodique choisit de publier la réponse de l'animateur de Coney Island, pour qui le problème n'est pas le manque d'esprit révolutionnaire des membres, mais précisément le manque de formation et de temps des groupes yiddishs, qui répètent leurs pièces après une journée de travail, contrairement aux acteurs de Proletbuehne, qui ont fait du théâtre d'agit-prop leur activité principale. *Workers Theatre* est un espace où le conflit est admis – si la mise en scène de la discorde apparaît parfois comme un moyen pour les auteurs de justifier leurs propres positions, les groupes de théâtre ouvrier ont néanmoins la possibilité de faire entendre leurs voix.

La difficulté de concilier projet social et recherche esthétique s'accroît sous la pression internationale. En 1932 a lieu un événement significatif pour le mouvement international de théâtre ouvrier : l'Olympiade de théâtre révolutionnaire à Moscou. Les groupes occidentaux se rendent au festival munis de leurs meilleurs sketches d'agit-prop, pour constater que les théâtres soviétiques ont renoncé à l'agit-prop, et pour se voir reprocher leurs formes datées et primitives. Les conclusions qu'en tire le théâtre ouvrier américain sont un besoin urgent de coopération avec des dramaturges professionnels ; « gagner l'adhésion des artistes du théâtre bourgeois », « pénétrer dans le monde du théâtre bourgeois »³⁴. L'organisation ne fera plus référence au théâtre ouvrier ou prolétarien, mais parlera de « *theatre of action* » et de « *new theatre groups* ». Le périodique *Workers Theatre* devient *New Theatre*, modification annoncée dans le numéro d'août 1933³⁵.

Le changement est présenté comme un signal donné au « théâtre bourgeois » et aux théâtres d'art qui cherchent une voie pour le nouveau théâtre américain – « et ne sont pas encore conscients que le seul espoir pour ce théâtre est l'alignement avec la classe ouvrière révolutionnaire »³⁶. On préconise l'abandon du terme « agit-prop » et d'une terminologie trop

33. « Two Groups and an Agit-Prop Group », *Workers Theatre*, novembre 1931, p. 31.

34. Bernard Reines, « Our Widening Front », *Workers Theatre*, octobre 1932, p. 4.

35. À ce sujet, voir Lynn Mally, « Inside a Communist Front : a Post-Cold War Analysis of the New Theatre League », *American Communist History*, n° 6/1, 2007, p. 65-95. Mally démontre l'influence de l'Union internationale des théâtres révolutionnaires (organisation du Komintern) dans les choix artistiques et politiques que prend la New Theatre League pendant cette période de tournant vers le Front populaire.

36. « Workers Theatre to Become New Theatre », *Workers Theatre*, juillet-août 1933, p. 2.

politique, qui cloisonnerait les théâtres ouvriers dans des représentations dont ils souffrent déjà : « une étroite activité non théâtrale », constituée de « slogans criés et de caricatures primitives »³⁷. Le faible niveau des acteurs amateurs est critiqué :

Des ouvriers n'ayant aucune formation et aucune aptitude pour le travail théâtral sont poussés à jouer ; [...] la mise en scène est mauvaise, les répliques à peine maîtrisées. Tout cela est horrible, car cela lutte contre l'efficacité du théâtre ouvrier en tant que medium de la culture révolutionnaire³⁸.

New Theatre se préoccupe principalement des conditions de travail des acteurs professionnels – la lutte des ouvriers-acteurs passe au second plan face à la lutte des professionnels du spectacle pour être reconnus comme travailleurs. Les colonnes de « Theatre of Action – Coast to Coast », comprimées entre les publicités et les annonces sur les dernières pages, ne donnent plus la parole aux troupes ouvrières à la première personne, mais font en quelques mots la liste des productions en cours dans chaque ville, en évoquant leurs succès et échecs.

Dans certains numéros, seuls les reproches faits aux troupes affiliées rappellent leur existence : la rédaction menace de publier sur une liste noire les noms de « chaque groupe délinquant »³⁹ en retard dans le paiement de leur abonnement, ou n'ayant pas vendu le nombre de copies dont il a été convenu. Le numéro de juin 1934 est présenté comme une concession en faveur des troupes affiliées : lors de la conférence nationale de l'organisation, les théâtres ouvriers ont articulé une critique envers la revue, qui ne représente plus leurs luttes. La rédaction accepte de réintroduire des articles sur les productions des affiliés, en échange d'un effort fait par ces troupes pour vendre des copies, car « la plupart des groupes ont drastiquement échoué dans leur responsabilité envers le périodique »⁴⁰.

L'AGIT-PROP ET LES AMATEURS : AMOUR ET DÉSAMOUR

Marie-Madeleine Mervant-Roux définit le théâtre amateur par trois critères :

a) le but de l'activité doit être le théâtre, non une action menée par le théâtre ; b) sa structure doit être autonome ; c) d'une façon ou d'une autre,

37. « For the Theatre of Action », *Workers Theatre*, juillet-août 1933, p. 15.

38. « Workers Theatre: a Criticism », *New Theatre*, juin 1934, p. 17.

39. *New Theatre*, juin 1934, p. 4.

40. *Ibid.*

la *relation à un public* doit être inscrite dans la perspective, proche ou moins proche, des participants⁴¹.

La question de l'exclusion de l'agit-prop du champ du théâtre amateur demeure complexe; d'autant plus lorsque s'y ajoute la propension des périodiques au centre du mouvement à reproduire et rejouer sur leurs pages les oppositions et débats théoriques sur le théâtre amateur, professionnel, prolétarien.

C'est l'objectif militant dans le cas américain, et le rôle de journaliste local dans le cas soviétique, qui légitiment et libèrent la pratique amateur. Mais l'agit-prop en tant que genre aime les amateurs; elle revendique ce que nous connaissons sous des termes brechtiens: la distanciation qu'invoquait la Workers Theatre League à travers l'individualité de l'acteur ouvrier, et la Blouse bleue en invitant les acteurs à faire de la blouse d'ouvrier leur « costume de base »⁴² et à *jouer des acteurs-ouvriers* qui expriment non pas les émotions des personnages, mais leur propre attitude à l'égard de l'action scénique.

En ce qui concerne l'autonomie de la structure, l'horizontalité des mouvements n'est qu'apparente: les groupes rendent des comptes aux organisations centrales, qui sont guidées par des proportions parfois difficilement quantifiables d'ambition artistique et de pression politique. L'importance de la conscience de réseau et de la représentation dans un espace de légitimité ressort dans les réactions des lecteurs lorsque les outils de celles-ci sont supprimés. Une enquête à travers les revues révèle une identité multiple, en tension entre une définition par le haut et une auto-revendication: identité de communauté, de relais médiatique, identité en lutte, collective et en réseau – tout en mettant en lumière le fait que ce théâtre *politiquement amateur* était, finalement, aussi en lutte contre sa réduction à un théâtre non professionnel.

CARMEN KAUTTO

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS III

41. Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Introduction », in *Du théâtre amateur: approche historique et anthropologique*, Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), Paris, CNRS Éditions (Arts du spectacle), 2004, p. 7.

42. Les Blouses bleues s'étaient approprié le terme « *prozodejda* », qui désignait le costume d'entraînement chez Meyerhold. Les amateurs ont également adopté ce terme pour désigner leurs blouses d'ouvrier lorsqu'ils sont sur scène.