



**HAL**  
open science

**Manifestes pour un nouveau média: les revues de théâtre d'agit-prop. Sinjaja Bluza (1924-1928), Workers Theatre (1931-1933), New Theatre (1933-1934).**

Carmen Kautto

► **To cite this version:**

Carmen Kautto. Manifestes pour un nouveau média: les revues de théâtre d'agit-prop. Sinjaja Bluza (1924-1928), Workers Theatre (1931-1933), New Theatre (1933-1934).. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2023. Français. NNT : 2023PA030061 . tel-04660905

**HAL Id: tel-04660905**

**<https://theses.hal.science/tel-04660905>**

Submitted on 24 Jul 2024

**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.

Université Sorbonne Nouvelle  
Ecole Doctorale 267 Arts et Médias  
Institut de Recherche en Etudes Théâtrales (EA3959)

**Manifestes pour un nouveau média: les  
revues de théâtre d'agit-prop.  
*Sinjaja Bluz* (1924-1928), *Workers Theatre*  
(1931-1933), *New Theatre* (1933-1937)**

**Carmen Kautto**

Thèse de doctorat

Discipline : Etudes théâtrales

Sous la direction de **Marco Consolini**

Soutenue le 20 juin 2023

Devant un jury composé de :

**Mme Marie-Christine Autant-Mathieu**, Directrice de recherche au CNRS

**M. Marco Consolini**, Professeur des Universités, Université Sorbonne Nouvelle

**M. Jamil Dakhli**, Professeur des Universités, Université Sorbonne Nouvelle

**Mme Erica Faccioli**, Professeure, Accademia delle Belle Arti de Venise

**Mme Céline Mansanti**, Maîtresse de Conférences, Université de Picardie Jules Verne

**M. Romain Piana**, Maître de Conférences, Université Sorbonne Nouvelle

## Résumé

Cette thèse étudie deux revues de théâtre d'agit-prop dans une perspective comparatiste internationale. Elle postule qu'il existe entre 1924 et 1939 un modèle de théâtre politique d'actualité structuré autour des périodiques de théâtre d'agit-prop communiste, et que cette structure, ainsi que les objets éditoriaux qui l'animent, expriment une relation singulière entre théâtre et journalisme, ainsi qu'une « pensée du médium » développée dans leurs pages. La revue soviétique *Sinjaja Bluza* (la Blouse Bleue, 1924-1928) est la plateforme de théorisation et l'outil de réalisation d'un projet artistique nommé « journal vivant », un théâtre journalistique adossé à un répertoire bimensuel distribué dans la revue, et mis en scène par des centaines de groupes de théâtre amateur abonnés à la revue afin de créer un « média théâtral de masse ». Le périodique américain *Workers Theatre* (1931-1933, *New Theatre* 1933-1937), se réclame de l'héritage de la Blouse Bleue, et diffuse aux troupes de théâtre ouvrier un répertoire de sketches sur l'actualité des luttes sociales. Notre thèse étudie d'une part la circulation et l'adaptation du « modèle » de la Blouse Bleue, d'autre part les spécificités de ses réalisations respectives. En nous plaçant au croisement des études théâtrales et des *periodical studies*, nous formulons une caractérisation de ces objets éditoriaux à travers l'analyse de leurs caractéristiques matérielles et discursives, la dramaturgie de leurs répertoires ainsi que leurs relations avec les lecteurs, afin de faire ressortir les stratégies et les récits mis en place pour intervenir dans l'actualité, en faire la médiation, et imaginer une forme de nouveau média hybride.

**Mots-clés :** periodical studies, agit-prop, histoire du théâtre, transferts culturels, intermédialité, théâtre soviétique, théâtre américain, théâtre politique, Blouse Bleue, *Sinjaja Bluza*, journal vivant, *Workers Theatre*, *New Theatre*

## Abstract

This thesis studies two agitprop theatre magazines from an international comparative perspective. It argues that between 1924 and 1939 took place a model of political theatre that sought to address current issues, and structured itself around communist agit-prop theatre periodicals ; and that this structure, as well as the magazines that nurtured it, express a unique relationship between theatre and journalism and an « idea of the medium » developed in their pages. The soviet magazine *Sinjaja Bluza* (The Blue Blouse, 1924-1928) is a platform to formulate the theory for, and a tool to put into practice, an artistic project called the « living newspaper » : a journalistic theatre supported by a bi-monthly repertory distributed in the magazine, and staged by the hundreds of amateur theatre groups that subscribe to it, with the aim of creating a « theatrical mass media ». The American periodical *Workers Theatre* (1931-1933, *New Theatre* 1933-1937), claims to be a legacy of the Blue Blouse, distributing to workers' theater groups a repertory of plays on current social struggles. Our thesis studies, on the one hand, the circulation and the adaptation of the "Blue Blouse model", and on the other hand, the specificities of its local implementations. At the crossroads of theatre studies and periodical studies, we seek to characterize these magazines through the analysis of their material and discursive features, a study of their repertoires as well as their relations with their readers, in order to bring out the strategies and the narratives put in place to intervene in current events, to mediate them, and to imagine a form of new hybrid media.

## Keywords

Periodical studies, agit-prop, theatre history, cultural transfers, intermediality, avant-garde, soviet theatre, american theatre, journalism, political theatre, Blue Blouse, *Workers Theatre*, *New Theatre*

## Remerciements

Je remercie mon directeur de thèse Marco Consolini, pour ses conseils, ses remarques, et ses infatigables encouragements, ses propositions et ses plans d'action. Merci de m'avoir transmis la confiance au flair du chercheur dans les archives, la marge de serendipité, l'enthousiasme de la recherche et le courage de vouloir dire des choses.

Je remercie les membres du jury, Marie-Christine Autant-Mathieu, Jamil Dakhli, Erica Faccioli, Céline Mansanti et Romain Piana, qui ont accepté de participer à ce jury, de lire mon travail et d'apporter leurs points de vue, et qui l'ont aussi nourri avec leurs travaux académiques.

En particulier je souhaite remercier Marie-Christine Autant-Mathieu, qui a dirigé mon mémoire de Master sur la Blouse Bleue il y a déjà bien longtemps de cela, et qui avec ses retours précis et ses demandes de tout réécrire m'a appris, pour la première fois dans mon parcours universitaire, à « travailler ».

Cette thèse n'existerait probablement pas sans Romain Piana, qui m'a toujours encouragée avec bienveillance, mais aussi m'a orientée vers les études revuistes et le Groupe de Recherche Interuniversitaire sur les Revues de Théâtre (GRIRT). Partant d'un domaine que je connaissais – le théâtre – j'ai pu découvrir de nouvelles manières de voir, des nouveaux terrains, des méthodes d'analyse qui, je pense, correspondent à ma façon de penser et que je n'aurais pas découvert si Romain Piana et Marco Consolini ne m'avaient pas poussée dans cette direction. Ainsi, je remercie aussi tout le GRIRT et Sophie Lucet pour plusieurs années de séminaires du samedi.

Svetla Moussakova m'a intégrée dans le Réseau de Jeunes Chercheurs en Histoire Culturelle, dont le séminaire m'a permis de construire un regard sur les questions de transferts et circulations en histoire culturelle, et je la remercie pour son soutien.

Je remercie également le personnel des archives et bibliothèques, qui a su me conseiller et parfois m'orienter vers d'autres collections. Ma période de collecte du corpus a été financée grâce à une bourse de Suomen Kulttuurirahasto (Fondation Culturelle de Finlande), plus précisément une bourse d'une icônique ancienne usine de cigarettes : je remercie SKR pour avoir fait de moi, le temps d'une année, « Carmen de la fabrique de tabac ».

L'Institut d'Etudes Théâtrales de la Sorbonne Nouvelle et son équipe pédagogique à l'accueil toujours si bienveillant et inclusif ont fait de ce temps de doctorat une expérience professionnelle variée et enrichissante. Merci surtout aux étudiantes et étudiants enthousiastes et créatifs qui ont posé des questions et apporté leurs remarques pendant six ans de cours sur le théâtre d'agit-prop.

L'école doctorale Arts et Médias a apporté à cette thèse un cadre pour se construire au fil des différentes activités scientifiques, et des ressources matérielles pour les déplacements internationaux. Les doctorants de l'ED ont rendu cette expérience tout sauf un parcours solitaire : en particulier mes co-consolidaux Nan Lu, Claudio Pirisino, Cristina Tosetto, Tommaso Zaccheo, Samuel Lhuillery, Louise Putov, Jean Youssef, Annette Gardet. Mais aussi tou.te.s les participant.e.s au séminaire des doctorants de l'IRET et aux autres activités de l'école doctorale, et en particulier Charlotte Laure, Quentin Fondu, Elise Leménager-Bertrand, Clara Roupie, Camila Moreira Cesar, Elena Tislenko.

Merci au Collectif Boxon Sentimental, ma compagnie de théâtre et ses acteurs et actrices, musicien et costumière, qui ont rendu aux textes de la Blouse Bleue leur physicalité, leur humour, leur humanité et leur musicalité : Ronia Ava, Youssef Chehady, Benjamin Dequiedt, Marion Duvinage, Pierre Fourmeau, Minerva Kautto, Anna Korolainen-Crevier.

Je remercie mes amis et ma famille pour leur soutien moral et matériel, même si après toutes ces années ma grand-mère pense toujours que je travaille sur la correspondance de Tchekhov. Merci à mes parents Marianna Kautto et Otso Kautto, mes sœurs Ursula, Minerva et Kezia qui m'ont toujours aidée et soutenue, mais surtout à Kezia pour les journées d'été passées au bord du lac avec mon fils alors que je rédigeais furieusement dans le grenier. Je remercie Mexia Dubach de s'être toujours pointée au bon moment, Sophie Chadelle pour avoir fait toutes les étapes en même temps, Timour Tokarev pour son amitié et son aide dans le décryptage de l'humour soviétique.

Enfin, celui qui m'a apporté son soutien infailible au quotidien, et a eu la patience d'écouter mes réflexions et y répondre avec toute sa curiosité, merci Youssef Chehady. Et bien sûr, pour sa patience et sa capacité à remettre de l'ordre dans les priorités, je remercie mon fils Sol, dont la passion des trains est peut-être née dans un train de nuit Helsinki-Moscou alors que sa mère s'en allait découvrir les archives ; ou peut-être au rythme du cliquetis métallique des poèmes de Sol Funaroff.

## Sommaire

Note sur la translittération et l'orthographe .....	10
Note sur les traductions .....	10
Note sur les images : .....	10
Sigles, acronymes, organisations.....	11
<b>Introduction.....</b>	<b>12</b>
0.1 Théâtre journalistique, presse théâtrale.....	12
0.2 Du comparable et du spécifique : quelques questions sur notre corpus.....	17
0.2.1 Un modèle paradigmatique du théâtre d'agit-prop historique .....	18
1.2.2 Des spécificités .....	25
0.3 Délimitation et problématisation .....	27
0.3.1 Sources primaires : limites et délimitation.....	27
0.3.2. Travaux existants sur Sinjaja Bluzja et Workers Theatre/New Theatre .....	32
0.4 Ancrages méthodologiques : histoires de revues, histoires du théâtre.....	35
0.4.1 Les études revuistes .....	35
0.4.2 Histoires du théâtre : conditions, fabrique et formations .....	40
0.4.3 « Synapses » ou carrefours.....	46
0.4 Structure et plan.....	49
<b>Première partie : <i>Sinjaja Bluzja</i> (URSS, 1924-1928) .....</b>	<b>55</b>
Qu'est-ce que la Blouse Bleue ? .....	56
<b>Chapitre 1 : Un projet de théâtre journalistique .....</b>	<b>76</b>
1.1 Un Tolstoï collectif.....	76
1.1.1 Un « moment documentaire ».....	76
1.1.2 Récits de création. De Boris Youjanine, qui n'est pas un homme de théâtre.....	80
1.1.3 « <i>Literatory</i> » : une liste d'anonymes .....	83
1.1.3 Auteurs professionnels et exigence de qualité : un choix idéologique.....	85
1.2 <i>Sinjaja Bluzja</i> : un outil pour le journal vivant local .....	87
1.2.1 Un objet utilitaire .....	87
1.2.2 Mode d'emploi : comment faire naître le journal vivant à partir du journal imprimé? .....	89
1.3 La référence à la presse comme principe esthétique structurant .....	100
1.3.1 Kino-journal .....	100
1.3.2 Du journal et du vivant : questions de lexicologie.....	102

1.3.3 La couverture du journal théâtralisé : montrer « soi » pour mieux mettre à distance .....	107
Conclusion : à travers des lunettes embuées constructivistes-productivistes .....	111
<b>Chapitre 2 : Les premiers répertoires. Le temps, le timbre, le thème et le sujet. ....</b>	<b>113</b>
Dix mille verstes .....	113
2.1. La temporalité théorisée .....	115
2.1.1 « Des thèmes qui restent d'actualité pendant plusieurs mois » .....	115
2.1.2 Le paramètre dramaturgique : « carcasse » et variations.....	116
2.1.3 Les « conférenciers » : un travail de clarification et d'actualisation laissé aux troupes ....	117
2.1.4 Une actualisation du contenu par la scène .....	118
2.2 Etude de de cas : <i>Le Miracle Turc</i> , un « éditorial » sur la politique internationale.....	119
2.2.1 Les sketches de politique internationale : occurrences dans le répertoire .....	119
2.2.2 Une étude de cas : « Le Miracle Turc » .....	121
2.3 Les « campagnes calendaires », ou spectaculariser le calendrier révolutionnaire .....	134
2.3.1 Etude de cas : Les revues consacrées au 8 mars .....	138
L'utopie et ses limites.....	150
<b>Chapitre 3 : Transferts, circulations et débats théoriques, 1926-1928.....</b>	<b>153</b>
Théâtre, pour ou contre ? .....	153
3.1. Bilans d'étape et reconfigurations de l'idéologie artistique .....	157
3.1.1 Premier bilan d'étape. Le N°23-24 (Décembre 1925): « Histoire, théorie, pratique ». Une entreprise sérieuse.....	162
3.1.2 Deuxième bilan d'étape : le N°41 (Septembre 1926). Les critiques peuvent parler, la Blouse Bleue révolutionne le cabaret. ....	170
3.1.3 Troisième bilan d'étape. Le n°65-66 (Septembre 1927) : Berlin. <i>There and back again</i> ....	180
3.2 La « cabarettisation » de la Blouse Bleue : pourriture petite-bourgeoise ou théâtralité pétillante ?.....	188
3.2.1 La « music-hallisation du théâtre » et la Blouse Bleue : quelques repères.....	188
3.2.2 Journal vivant ou cabaret politique ? Le débat sur l'estrada dans <i>Sinjaja Bluz</i> a.....	195
3.3. La revue comme espace de transfert et de redimensionnement : discours sur la création....	203
3.3.1 La mise en scène dans <i>Sinjaja Bluz</i> a.....	203
3.3.2 Tamara Tomiss, une voleuse qui s'assume : « Je prends, je recalibre, je pose sur scène. » .....	216
3.3.1 Echos constructivistes : Nina Aïzenberg et les applications sur <i>prozodejda</i> .....	226
<b>Chapitre 4. Les répertoires, 1926-1928 : l'imposteur, l'opérette, le satiriste et la petite brèche....</b>	<b>240</b>
4.1 Le « tournant vers la satire de mœurs » : contexte, contours, facteurs internes.....	240
4.1.1 Le facteur politique et social : les besoins de la propagande d'Etat .....	241

4.1.2 Le facteur littéraire et artistique : satire, un petit âge d'or. ....	242
4.1.3 Le facteur humain : contributions individuelles.....	243
4.2. Le bien-aimé ennemi intérieur : deux exemples.....	249
4.2.1 Valentin Kataïev : Selon la procédure générale : « <i>C'est les purges, et je ne suis même pas maquillée !!</i> ».....	250
4.2.2 Galitski et Levine : Le Nouveau Prénom. « Gloire au Seigneur, c'est l'époque soviétique ! » .....	254
4.3 La déconstruction des mots du monde nouveau, entre satire, agit-prop et <i>skaz</i> .....	259
4.3.1 Masques phraséologiques.....	259
4.3.2 Des procédés dramatiques centrés sur le langage et la culture orale : du « <i>skaz</i> » théâtral ? .....	262
4.3.3 Doubles éclairages : le « mode ironique » du théâtre d'actualité ? .....	264
4.4 « La première opérette soviétique », ou la victoire de l'amour.....	269
4.4.1 Injonction à la « grande forme » : réponse de Sinjaja Bluzà .....	269
4.4.2 Le texte : une comédie d'erreurs, d'espoir et d'identités.....	277
Points synaptiques : La forme. Le langage. ....	285
<b>Deuxième Partie : USA. <i>Workers Theatre</i> (1931-1933), <i>New Theatre</i> (1933-1936), <i>New Theatre and Film</i> (1937).....</b>	<b>287</b>
<b>Une revue de théâtre dans le théâtre de son époque .....</b>	<b>287</b>
<b>Chapitre 5. <i>What's in a name</i> : de <i>Workers Theatre</i> à <i>New Theatre</i> – ruptures et ajustements ....</b>	<b>309</b>
5.1. Conversations de minuit : <i>Workers Theatre</i> , Avril 1931 – Avril 1932 .....	311
5.1.1 De la circulation à l'adaptation : le modèle de la Blouse Bleue revendiqué en héritage ..	314
5.1.2 Le contenu textuel de <i>Workers Theatre</i> : contributeurs, débats et dialogues.....	324
5.1.3 Regards sur l'objet : <i>Workers Theatre</i> et la poétique des corps.....	344
5.2 De l'appartement au monde entier. <i>Workers' Theatre</i> Mai 1932 – Juillet-Août 1933.....	366
5.2.1 L'UITO, <i>Workers Theatre</i> et les politiques culturelles soviétiques.....	366
5.2.2 <i>Workers Theatre</i> à partir de Mai 1932 : débordements et délimitations.....	374
5.3 Des noms, des noms, des noms !!! <i>New Theatre</i> , Septembre-Octobre 1933 - Juin 1934 .....	390
5.3.1 Moscou : la suite des événements et la réponse de New York.....	390
5.3.2 Ciblage et construction d'un nouveau lectorat pour un nouveau théâtre .....	397
5.3.3 Par tout autre nom, tant que c'est un nom .....	402
<b>Chapitre 6. <i>New Theatre</i>, 1934-1937. De la pluridisciplinarité à l'intermédialité, ou le Théâtre qui n'existe pas.....</b>	<b>411</b>
6.1 <i>New Theatre</i> sous Herbert Kline : une brève caractérisation .....	412
6.1.1 Aller en Russie pour rêver l'Amérique .....	413



6.1.2 Les couvertures : l'actualité du théâtre en images .....	419
6.2 Pluridisciplinarité/Intermédialité .....	424
6.2.1 Réseau et relations .....	424
6.2.2 « Les limitations inhérentes au medium » .....	436
6.2.3 Hybridations, intermédialités et collaborations.....	448
<b>Chapitre 7. Répertoires : l'aura, la pièce illustrée, et la course contre la mort.....</b>	<b>489</b>
7.1 Les textes dramatiques dans <i>Workers Theatre</i> et <i>New Theatre</i> .....	489
7.1.1 Une politique sélective .....	489
7.1.2. Dispersion des fonctions .....	493
7.1.3 Lectures radiales.....	496
7.1.4 Le répertoire.....	498
7.2 La Passion de Sacco et Vanzetti, ou la théorie dramatique du théâtre révolutionnaire américain .....	504
7.2.1 Dramaturgies du réel.....	504
7.2.2 « De tous les mythes, seule demeure la Passion de Sacco et Vanzetti », ou le nouveau testament du théâtre révolutionnaire .....	508
7.3 Etude de cas : Du lait et du théâtre .....	511
7.3.1 La grève des mineurs : contenus dans <i>Workers Theatre</i> .....	511
7.3.2 Contenus extra-dramatiques : images, éditoriaux et théâtre pour les enfants.....	518
7.4 L'attente messianique et la venue de Lefty .....	525
7.4.1 Pourquoi Lefty ? L'argument du vernaculaire. ....	525
7.4.3 Février 1935 : Lefty publié.....	531
7.4.4 Rien n'arrête Lefty : chronique des théâtres affiliés.....	536
7.5 Art visuel, texte et scène, ou les paramètres changeants du montrable.....	541
7.5.1 Artistes et caricaturistes dans <i>Workers Theatre</i> et <i>New Theatre</i> : entre dessin de presse et « dessin de théâtre ».....	541
7.5.2 Hymn to the Rising Sun et John Henry : monstration de la violence .....	548
Points synaptiques : .....	565
<b>Troisième Partie : Le « modèle » à l'épreuve. Relations avec les lecteurs .....</b>	<b>566</b>
Les revues de théâtre d'agit-prop et leur lectorat : une relation particulière .....	567
<b>Chapitre 8 : Espaces.....</b>	<b>572</b>
8.1 Les rubriques de communication avec les lecteurs.....	572
8.1.1 De « Chronique » à « Où, quoi, comment ? » .....	572
8.1.2 De « News » à « Shifting Scenes ».....	579
8.1.3 « L'enregistrement du collectif fut pour nous une étape solennelle » : .....	591

Une conscience de réseau.....	591
8.2 Un espace partagé : les groupes affiliés par la plume et par l’image.....	600
8.2.1 Occuper l’espace : représentations visuelles .....	600
8.2.2 Pièces inexistantes et rimes inintéressantes : les productions littéraires des amateurs... 609	
8.3 Déplacement dans l’espace et maintien des structures de réseau : Alice Evans, une étude de cas.....	622
8.3.1 Déplacements dans l’espace. Chicago.....	623
8.3.2 « Charming kids and good directors » : Alice Evans et les metteuses en scène .....	627
<b>Chapitre 9. Le Groupe et la Structure .....</b>	<b>636</b>
9.1. Quelques remarques sur le groupe et la structure .....	636
9.1.1 Stabilité de la formule : l’importance d’une « revue d’auteurs » .....	636
9.1.2 Partage des tâches et spécialisation du travail éditorial et artistique .....	644
9.2 Amour et désamour : le théâtre amateur .....	649
9.2.1 La Blouse Bleue et le fardeau de la base auto-active.....	650
9.2.2. La guerre des langues.....	657
9.2.3. Querelle de Perm et autres disputes.....	666
9.2.4 Un pantalon d’usine sur une chaise .....	670
9.3 « Un réseau prêt au combat » : le manifeste en performance .....	672
9.3.1 La chronique-manifeste.....	672
Ecriture des racines, invention du nouveau.....	677
<b>Conclusion : De l’intensité d’une revue de théâtre.....</b>	<b>680</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>692</b>
<b>ANNEXES.....</b>	<b>714</b>
ANNEXE 1 : Extraits de Cannibalisme (Anonyme, La Blouse Bleue, 1924).....	714
ANNEXE 2. Valentin Kataïev : L’importance de respecter la procédure .....	719
ANNEXE 3 Levine et Galitski : Un prénom marxiste .....	726

**OBS. VERSION DE SOUTENANCE. POUR LA VERSION CORRIGEE AVEC ANNEXES SUPPLEMENTAIRES, SE REFERER A HAL THESES.**

### **Note sur la translittération et l'orthographe**

Nous employons la translittération française dans le texte afin de rendre la lecture plus fluide pour le lecteur non russophone, et la translittération scientifique dans les notes et les titres de périodiques. (Par exemple : Youjanine – Južanin ; Aïzenberg – Ajzenberg, Trétiakov – Tret'jakov, Mikhaïl - Mihail)

*Workers Theatre*, le titre du périodique, s'écrit sans apostrophe, bien que le sens soit bien « *Workers' Theatre* ». Le nom du groupe de théâtre « Proletbuhne » est également une orthographe figée (et non Proletbühne).

### **Note sur les traductions**

Pour la lisibilité des notes de bas de page, nous n'avons pas intégré les citations originales en russe. Elles se trouvent en Annexe 4.

Il manque dans le présent document une partie des citations en anglais, chose qui sera corrigée pour une version finale.

### **Note sur les images :**

Les images provenant des collections de la Sankt-Peterburgskaja Gosudarstvennaja Teatral'naja Biblioteka et de la New York Public Library sont avec autorisation pour utilisation dans cette thèse. Les pages reproduites de *Workers Theatre* et *New Theatre* viennent en partie de la NYPL et en partie de Marxists Internet Archive ([www.marxists.org](http://www.marxists.org)). Tous les documents reproduits sont libres de droits.

## **Sigles, acronymes, organisations**

AFL – American Federation of Labor, union des syndicats

Glavrepertkom – Organe de censure des textes de théâtre (URSS)

FTP – Federal Theatre Project

UITO – Union Internationale des Théâtres Ouvriers, section théâtrale du Komintern

UITR – Union Internationale des Théâtres Révolutionnaires (nom de l'UITO à partir de 1932),

LOWT – League of Workers' Theatres

MGSPS – Union des Syndicats de Moscou (Tutelle de la Blouse Bleue)

Narkompros – Commissariat du Peuple à l'Education

NMU – National Miners' Union

NTL – New Theatre League

UMW – Union of Mine Workers

WIR – Workers International Relief, organisation d'aide sociale communiste

WLT – Workers Laboratory Theatre, l'une des troupes fondatrices de *Workers Theatre*

WPA – Works Progress Administration, administration de subvention des projets publics pendant le New Deal

# Introduction

*You have come to see our theatres. If you can enter them without prejudice you may see more.*

## 0.1 Théâtre journalistique, presse théâtrale

### *Fièvre du samedi soir*

« La bande *New Theatre-New Masses* s'est pointée samedi soir. C'était superbe. Je n'ai jamais vu de meilleur public & la conférence après, avec Lawson & Burnshaw & V.J. Jerome & moi-même (avec la grippe), était sacrément excitante. Jamais avant je n'ai vécu une telle sensation d'*audience*. »<sup>1</sup> Cette lettre, encore un peu fiévreuse du samedi soir passé, est adressée par le poète Archibald MacLeish à son ami John Dos Passos, au printemps 1935. Il s'agit de la représentation de *Panic*, une pièce de MacLeish sur la crise économique<sup>2</sup>. Les deux revues culturelles de tendance radicale de gauche, *New Theatre* et *New Masses*<sup>3</sup>, ont acheté une représentation supplémentaire spécialement pour leurs lecteurs, rempli la salle à craquer, et organisé un débat après le spectacle<sup>4</sup>. *New Masses* publiera un compte-rendu de la discussion<sup>5</sup>, et *New Theatre*, dans le numéro du même mois, un extrait de la pièce de MacLeish<sup>6</sup>.

Quelque chose se passe lorsque « la bande » se pointe dans la salle du théâtre : un groupe, qui dans la formulation de MacLeish est étroitement associé à des revues, même

---

<sup>1</sup> Lettre d'Archibald MacLeish à John Dos Passos, citée dans Michael Denning, *The Cultural Front : The laboring of American culture in the twentieth century*, London & New York : The Haymarket Series, 1996, p.389. : « The new Theatre-New Masses gang turned up Saturday Night. It was superb. A better audience I have never seen & the symposium afterwards, with Lawson & Burnshaw & V.J. Jerome & myself (with the grippe), was exciting as hell. I have never had such a sense of *audience* before. »

<sup>2</sup> *Panic* est joué les 14-15 Mars 1935 au Imperial Theatre à New York, la mise en scène est de James Light des Provincetown Players, avec un Orson Welles de 19 ans sur scène et les chorégraphies de Martha Graham.

<sup>3</sup> *New Masses* est l'une des plus importantes revues culturelles américaines de gauche dans les années 1920-1930. Elle promeut la littérature prolétarienne et s'intéresse aussi aux arts visuels et aux arts du spectacle.

<sup>4</sup> John Houseman, *Run Through: A Memoir*, New York: Simon & Schuster, 1972, p.157-158. « Our third and last night was entirely disposed of – sold for one thousand dollars to *New Theatre*. *New Theatre* and *New Masses* firmly supported *Panic*, pressed the sale of tickets and, as added attraction, offered a symposium on the stage after the show. » John Houseman a eu un rôle de producteur dans ce projet : le fait que la pièce de MacLeish eût été « si fondamentalement pas commerciale, et présentait des problèmes de production apparemment insurmontables » a éveillé en lui une « urgence perverse de la produire immédiatement ». (p.148)

<sup>5</sup> V.J. Jerome, « Archibald Mac Leish's *Panic* », *New Masses*, vol.15, N.1, Avril 1935, p.43.

<sup>6</sup> Archibald MacLeish, « Fragments from *Panic* », *New Theatre*, vol.2, N .3, Mars 1935, p.10.

défini par celles-ci, transforme le matériau du spectacle en débat, en discussions théoriques, en actes politiques, en événement d'actualité. Au-delà du samedi soir, l'événement sera consacré en tant que tel par sa visibilité dans les pages des deux revues. Le traitement dramatique de la crise économique est décortiqué, questionné sous l'angle marxiste, les opinions politiques de l'auteur sont sollicitées. La diffusion d'un fragment de *Panic* dans *New Theatre* encouragera les groupes de théâtre amateur à s'essayer à monter le texte. L'irruption du groupe associé à *New Theatre* et *New Masses* dans la salle du théâtre est une illustration formidable de la manière dont une revue de théâtre participe à *la vie du théâtre*.

Le petit extrait de la lettre de MacLeish rappelle à quel point l'identité d'un groupe partageant un projet politique et artistique pouvait (et devait) être déterminée par l'existence d'une revue. Et justement, la présence de *New Theatre* n'est pas par hasard. *Panic*, la pièce jouée ce samedi soir de mars 1935, traite d'un sujet d'actualité – les conséquences de la crise économique de 1929 – et *New Theatre*, mensuel consacré au théâtre politique, entretient une éternelle quête de la « pièce d'actualité », et d'un théâtre en mesure d'exprimer les événements de la vie réelle et de l'actualité politique, sociale et économique avec une précision journalistique et un angle marxiste. Cette croisade pour un théâtre d'actualité, *New Theatre* et la bande qui l'édite l'héritent d'un mouvement qui a pendant un moment marqué le théâtre des années 1920-1930 à l'échelle internationale : le théâtre d'agit-prop, mais surtout, le « journal vivant ».

### ***Le théâtre d'agit-prop : les scènes sont des journaux, les revues sont des scènes***

Il faut revenir une décennie en arrière et parcourir un bon nombre de kilomètres pour comprendre cet héritage : en 1924, à Moscou, un groupe d'étudiants en journalisme décide de lancer un projet de théâtre journalistique. Ce projet consistera en un spectacle, composé d'une série de scènes stylisées et souvent humoristiques sur des sujets d'actualité, adaptées à partir d'articles de presse : le « journal vivant ». Le contenu du spectacle sera renouvelé toutes les deux semaines ou en fonction de l'urgence des nouvelles, et les textes seront publiés dans un périodique bimensuel. Les groupes de théâtre amateur, nombreux en Russie Soviétique à l'époque, pourront alors reprendre ce répertoire, contribuant à créer une sorte de « média de masse » théâtral sur tout le territoire. La ligne éditoriale du « journal » que l'on verra sur les planches sera, évidemment, la ligne du Parti : il s'agit d'un média de propagande, qui recycle également des formes du théâtre d'agitation et de propagande encouragé déjà pendant la

guerre civile et la mise en place du pouvoir bolchévique. L'abonnement des troupes de théâtre au périodique garantira un renouvellement synchronisé du répertoire du « journal théâtralisé ». Ce projet de théâtre prolétarien, nommé d'après l'ouvrier iconique à veste bleue des affiches de propagande, s'appelle la Blouse Bleue. Les interprètes arborent comme costume de scène une blouse bleue d'ouvrier, et la revue qui contient le répertoire porte le même nom : en russe *Sinjaja Bluza* ([sinyaya blouza]). En plus du répertoire, la publication contient par exemple des articles théoriques et pédagogiques, des esquisses de costumes, et une rubrique de courrier des lecteurs. Le projet est un succès instantané : la Blouse Bleue jouit bientôt d'un appui administratif et économique, d'une explosion du nombre d'abonnés, et d'une notoriété internationale dans le milieu du théâtre révolutionnaire. Le modèle, qui consiste à fournir régulièrement un répertoire frais à un vivier de troupes de théâtre amateur, est repris par les mouvements de théâtre d'agit-prop européens.

Le théâtre d'agit-prop appelé « historique » des années 1917-1932 désigne à la fois une pratique de militance politique et une esthétique. Il s'agit des initiatives de propagande par le théâtre, organisées en général par les sections culturelles des Partis Communistes ou par des figures individuelles motrices. Des troupes de théâtre ouvrier amateur jouent des sketches, des déclamations ou chansons d'agitation et de propagande communiste sur des sujets d'actualité, en ciblant principalement un public de classe ouvrière. C'est un théâtre de formes courtes, souvent du théâtre de rue, qui schématise et révèle par les moyens théâtraux les rapports de domination économique, exhorte à l'action et à la révolution, et cherche à informer le public sur les événements d'actualité qui touchent la classe ouvrière. Slogans, chœurs, irruption dans les lieux non-théâtraux et simplicité des décors et costumes font partie de l'esthétique de l'agit-prop historique. Une rigoureuse formation politique intégrée dans la formation théâtrale des participants, et une méthode de création collective, sont observés comme points communs entre les différents mouvements nationaux. Le théâtre d'agit-prop a été qualifié par ses critiques d'agressif, dogmatique, schématique et manquant d'art<sup>7</sup>, et par ses acteurs, comme une activité amateur extrêmement intensive, qui demandait un engagement permanent et de grandes capacités d'improvisation et d'adaptation<sup>8</sup>.

L'attachement du théâtre d'agit-prop à un répertoire lié à l'actualité demandait une production constante de nouveaux sketches. Si des pratiques d'écriture collective et

---

<sup>7</sup> Voir par exemple l'introduction de Philippe Ivernel dans Equipe Théâtre Moderne du GR27 du CNRS, *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, tome I, Lausanne : L'Age d'homme, 1977.

<sup>8</sup> On peut penser aux témoignages suivants : Françoise Lagier, « Interview d'Erich Mirek », dans *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, tome III, op.cit. ; Jay Williams, *Stage Left : An engrossing account of the Radical Theatre Movement in America*, New York : Charles Scribner's Sons, 1974.

d'improvisation ont été cultivées pour répondre à ce défi, l'une des solutions est également de centraliser la production de textes dans une revue, qui peut ainsi faire le tri et diffuser les textes le mieux adaptés aux campagnes de propagande en cours, les mieux écrits, et les plus corrects idéologiquement. Ainsi, on trouve en Allemagne *Das Rote Sprachrohr* ([Le Porte-voix Rouge], 1929-1932)<sup>9</sup>, en France *Scène Ouvrière* (1931)<sup>10</sup>, au Royaume-Uni *Red Stage* (1931-1932) et *New Red Stage* ([Scène Rouge], 1932-1935)<sup>11</sup>, aux Etats-Unis *Workers Theatre* ([Théâtre ouvrier], 1931-1933) et *New Theatre* ([Nouveau Théâtre], 1933-1937), en Belgique *l'Equipe*<sup>12</sup>, au Japon *Shingeki* ([Nouveau théâtre])<sup>13</sup>, en Espagne *Nosotros* ([ Nous ], 1931-1932)<sup>14</sup> et plus tard *Altavoz del Frente* ([Porte-voix du Front], 1936)<sup>15</sup>, en Tchécoslovaquie *Delnicke Divadlo* ([Théâtre ouvrier], 1920-1937)<sup>16</sup>. En Finlande, le mouvement de théâtre ouvrier publie *Työväen Näyttämötaide* (« Art de la scène ouvrier », 1921-1939), mais fonctionne aussi comme « une extension des journaux politiques de la gauche » (*Tulenkantajat, Kirjallisuuslehti, Soihtu*) et utilise la revue américaine *New Theatre*<sup>17</sup>. En Pologne et en Roumanie, on ne trouve pas de revues consacrées au théâtre d'agit-prop, mais celui-ci s'appuie sur la presse communiste (par exemple en Roumanie *Lupta de clasă, Cultura proletară*)<sup>18</sup>. Cette liste n'est certainement pas exhaustive, et reflète les

<sup>9</sup> Voir Bernard Lupi, « Le Porte-voix Rouge : Histoire d'une revue d'agit-prop », dans Equipe Théâtre Moderne du GR27 du CNRS, *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, tome III, op.cit.

; Kathleen McCreery, Richard Stourac, *Theatre as a weapon : Workers' Theatre in the Soviet Union, Germany and Britain, 1917-1934*, Routledge, 1986.

<sup>10</sup> Voir le chapitre sur *Scène Ouvrière* dans Léonor Delaunay, *La scène bleue. Les expériences théâtrales prolétariennes et révolutionnaires en France, de la Grande Guerre au Front populaire*, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

<sup>11</sup> Voir McCreery et Stourac, *Op.cit.* ; Howard Goorney and Ewan MacColl, *Agit-Prop to Theatre Workshop. Political playscripts 1930-05*, Manchester University Press, 1986 ; Raphael Samuel, Ewan MacColl, Stuart Cosgrove, *Theatres of the Left, 1880-1935. Workers' Theatre movements in Britain and America*, London : Routledge & Kegan Paul, 1985.

<sup>12</sup> Nous avons trouvé une trace de l'existence de cette revue en 1932, mais n'en connaissons pas les dates exactes (voir Chapitre 8).

<sup>13</sup> Voir Jean-Jacques Tschudin, *La Ligue du théâtre prolétarien japonais*, Paris : l'Harmattan, 1989.

<sup>14</sup> Voir Hélène Beauchamp, « Transferts culturels, urgence historique et pratiques artistiques : l'exemple du théâtre guignolesque d'agit-prop en Espagne », *Mélanges de la Casa de Velazquez*, N°38(2), 2008, pp.59-79 ; Antonio Plaza, « El teatro proletario en Madrid. Del grupo Nosotros a la compañía de teatro proletaria de Cesar Falcon (1931-1934) », in *Kamchatka, Revista de analisis cultural*, N°14, 2019, pp.137-177.

<sup>15</sup> Voir Emilio Peral Vega, « Altavoz del Frente: una experiencia multidisciplinar », dans *Retablos de agitación política: Nuevas aproximaciones al teatro de la Guerra Civil española*, Frankfurt & Madrid: Vervuert Verlagsgesellschaft, 2013.

<sup>16</sup> Il existe de nombreuses sources en tchèque sur le théâtre ouvrier, parmi lesquelles nous n'avons malheureusement pas pu faire un tri pertinent à cause de la barrière linguistique. Nous avons pris connaissance de *Delnicke Divadlo* à travers les archives du Komintern.

<sup>17</sup> Mikko-Olavi Seppälä, « Judgment Day: The Workers' Stage and the Popular Front in 1930s Finland », in *Nordic Theatre Studies*, vol.29, N.2, 2018, pp.66-86. Voir aussi : Mikko-Olavi Seppälä, *Parempi ihminen, parempi maailma: Suomalaisen työvänteatteerin päättymätön tarina*, Tampere: Vastapaino, 2020.

<sup>18</sup> Julia Simalty-Temerson, « Le théâtre d'agit-prop en Pologne durant les années 20 et 30 », dans Equipe Théâtre Moderne du GR27 du CNRS, *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, tome III., *Op.cit.* ; Georges Banu,



limitations linguistiques de notre recherche, mais suffit pour donner un aperçu de l'ampleur internationale du phénomène<sup>19</sup>. Dans tous les cas, un même modèle se répète : une formation centrale, un organe de liaison, et un réseau de troupes de théâtre amateur.

En observant les titres des revues, on remarque que tandis que le spectacle est un « journal » [vivant], les périodiques sont souvent des « scènes » (*Scène Ouvrière, Delnicke Divadlo, Red Stage, Arbeiterbühne*) ou des « théâtres » (*Workers Theatre, Työväen Näyttämötaide, Shingeki*), lorsqu'elles ne sont pas des porte-voix (*Das Rote Sprachrohr, Altavoz del Frente*). D'autres font référence à l'unité de la troupe : *la Blouse Bleue, Nosotros, Equipe*. Le message que l'on en tire pourrait être formulé de la manière suivante : la matière théâtrale se situe dans la revue, la matière politique et journalistique – le média – se situe dans le spectacle. Ces objets éditoriaux auraient-ils une manière tout à fait spécifique de conjuguer théâtre et journalisme ?

Si l'on passe en revue les dates de publication de ces périodiques, on remarque qu'à l'exception de *Delnicke Divadlo* et *Työväen Näyttämötaide* (revues de deux pays où un fort mouvement de théâtre ouvrier existe depuis le début du siècle), leur naissance est postérieure à la Blouse Bleue (1924-1928), mais aussi à la création de l'Union Internationale des Théâtres Ouvriers (UITO)<sup>20</sup>, la section théâtrale du Komintern, en 1929. Cette organisation utilise elle-même une revue éditée en plusieurs langues, *Théâtre International*, pour communiquer avec ses sections nationales, et encourage la création de revues théâtrales communistes. Cette temporalité éveille des questions : quel est le rôle de l'UITO dans la propagation de ce modèle de fonctionnement, mais aussi, le rôle de la Blouse Bleue dans son *invention* ? Comment faut-il visualiser la structure qui s'articule autour des revues : où est leur centre ? Dans leurs rédactions, ou à Moscou ?

Afin d'explorer ces questions, et d'interroger la relation singulière que ces revues entretiennent avec le théâtre et le journalisme, notre thèse se propose de comparer deux cas : « l'original », *Sinjaja Bluza*, et les revues états-uniennes *Workers Theatre* et *New Theatre*. *Workers Theatre* est fondée en 1931 par un regroupement de troupes de théâtre ouvrier

---

« L'agit-prop roumaine. Répertoire national – formes internationales », dans *Le Théâtre d'agit-prop*, tome III, *Op.cit.*

<sup>19</sup> On ne saura assez mettre en avant l'importance, pour la formulation du sujet de cette thèse, des travaux sur le théâtre d'agit-prop et le théâtre ouvrier qui adoptent une perspective internationale et admettent le caractère résolument internationaliste de ce mouvement, en inscrivant les différents cas nationaux dans des dynamiques esthétiques, politiques et historiques communes. Principalement ceux de l'Equipe Théâtre Moderne du GR27 du CNRS, *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, op.cit., 4 tomes. (les quatre tomes couvrent la Russie, l'Allemagne, la Pologne, la Roumanie, la France et les Etats-Unis) ; également Kathleen McCreery, Richard Stourac, *Theatre as a weapon : Workers' Theatre in the Soviet Union, Germany and Britain, 1917-1934*, op.cit.

<sup>20</sup> Meždunarodnoe Ob'edinenie Rabočih Teatrov (MORT).

militant qui deviendront la « Ligue des théâtres ouvriers » : League of Workers Theatres. En septembre 1933, la revue deviendra *New Theatre*, et l'organisation changera également de nom pour devenir « New Theatre League ». Si la première version de la revue se dédie à la création d'un répertoire dramatique d'actualité pour le théâtre ouvrier communiste, la version ultérieure s'intéresse également aux productions professionnelles qui pourraient représenter un « théâtre d'actualité ». *New Theatre* entretient, en plus de la publication de pièces, une activité de critique, de théorisation et d'organisation d'événements : ce qui nous amène, finalement, à *Panic*, un samedi soir, et Archibald MacLeish (avec la grippe).

## 0.2 Du comparable et du spécifique : quelques questions sur notre corpus

Pourquoi compare-t-on : pour révéler des structures, mettre en valeur les spécificités, tester des hypothèses. Une étude des périodiques du mouvement de théâtre révolutionnaire américain, ayant à l'esprit *Sinjaja Bluz*, peut-elle montrer des choses qui ne se seraient pas révélées à une historiographie du théâtre ouvrier américain concentrée sur les spectacles, la dramaturgie et les contacts avec les professionnels reconnus ? Et comment cette comparaison peut-elle modifier notre regard sur *Sinjaja Bluz* ? Existe-t-il un « type » de revue – celle de théâtre d'agit-prop – et comment se caractérise ce type ? Une typologie perd-elle sa pertinence une fois que les contextes nationaux sont étudiés avec plus de détail ? Si deux cas ne peuvent suffire à mettre en lumière tous les paramètres de ce que notre hypothèse considère comme un phénomène similaire dans plusieurs pays, nous espérons que l'exploration de ces deux réalisations pourra soulever des questions qui permettent ou bien d'approfondir, ou bien de nuancer notre proposition de départ.

Ce travail relève à la fois d'une approche comparée et d'une approche « croisée » (aussi *entanglement history* [« histoire de l'enchevêtrement »]) : si la première cherche à séparer les « unités » de la comparaison, la seconde souligne « les connexions, la continuité, l'appartenance (*belonging-together*), l'hybridité des espaces observables ou des unités d'analyse, et rejette leur distinction claire »<sup>21</sup>. Ces deux approches sont complémentaires et vitales dans notre cas : d'une part, nous nous intéressons à la structure ou au « modèle de la Blouse Bleue » comme constante du théâtre d'agit-prop et facteur structurel commun des

---

<sup>21</sup> Heinz-Gerhard Haupt et Jürgen Kocka, *Comparative and Transnational History: Central European Approaches and New Perspectives*, New York : Berghahn Books, 2009, p.20. « Entanglement-oriented approaches stress the connexions, the continuity, the belonging-together, the hybridity of observable spaces or analytical units and reject distinguishing them clearly. »

réalisations de ce théâtre dans ses cas nationaux, et aux différentes manières dont la structure modifie la revue ou la revue modifie la structure, résiste à la pression de la structure, ou la représente. D'autre part, nous partons de l'hypothèse qu'il s'agit d'un phénomène historique qui donne lieu à une continuité, et que cette continuité construite sur des échanges, des migrations et des filiations ouvertement revendiquées défie la chronologie habituelle du théâtre d'agit-prop (1917-1932), proposant une autre période parallèle : celle du modèle d'agit-prop journalistique associé à une revue (1924-1939). Cette continuité ne peut être visualisée qu'en prenant en compte les contacts et espaces de connexion entre les différentes organisations nationales, dans des moments de jonction et de relais. Par exemple celui où en Union Soviétique, la Blouse Bleue est fermée par son organisme de tutelle, mais envoie ses conseils à la rédaction du *Workers Theatre* tout juste fondée, ou celui, au début des années 1930, où le théâtre d'agit-prop allemand sévèrement réprimé reçoit la visite de groupes de théâtre ouvrier anglais, jusqu'alors relativement déconnectés du mouvement international, et qui ramènent dans leur mouvement national les influences allemandes<sup>22</sup>. En 1931 *Das Rote Sprachrohr* exprime l'identité d'un mouvement théâtral en crise et cessera bientôt sa publication<sup>23</sup>, la même année le Workers Theatre Movement britannique lance *Red Stage*.

De notre corpus peuvent alors se dégager deux propositions simples et légèrement contradictoires, et qui ne peuvent à notre avis que bénéficier d'une approche comparative ou croisée : 1) que le modèle revue, théâtre d'actualité et troupes affiliées constitue un élément essentiel de la caractérisation du théâtre d'agit-prop historique, et 2) que ces objets éditoriaux présentent des traits qui leur sont propres et spécifiques, et dont l'interprétation doit être dissociée des lieux communs ou des délimitations habituelles de l'histoire du théâtre d'agit-prop. Détaillons à présent ces propositions.

### **0.2.1 Un modèle paradigmatique du théâtre d'agit-prop historique**

#### ***La circulation d'un modèle***

Un travail de recherche essentiel pour éveiller l'intérêt de faire cette thèse a été celui de Bernard Lupi sur la revue allemande *Das Rote Sprachrohr*<sup>24</sup>. Lupi établit une chronologie des étapes de la revue dont les grandes lignes rappellent celles de *Sinjaja Bluza* pour ce qui

---

<sup>22</sup> McColl, Samuel, Goscrowe, *Theatres of the Left*, *Op.cit.*, p.88-90.

<sup>23</sup> Voir Bernard Lupi, « *Das Rote Sprachrohr* », *Op.cit.*

<sup>24</sup> Bernard Lupi, *Op.cit.*

concerne l'attitude à l'égard des groupes affiliés et le développement d'une position vis-à-vis du projet collectif qui évolue d'une vision instrumentale (le projet est au service des masses et du théâtre amateur, la propagande est prioritaire) vers un désir de formuler un projet artistique professionnel et ambitieux. Comme le montrent les articles extraits de *Das Rote Sprachrohr* traduits dans *Le Théâtre d'Agit-prop de 1917 à 1932*, la revue développe un discours plus critique face aux productions des amateurs, et se pose en autorité de « qualité de contrôle » qui vise à élever le niveau artistique de tout le mouvement de théâtre d'agit-prop dans le pays<sup>25</sup>. La revue allemande est publiée entre 1929 et 1932 : il ne s'agit donc pas encore, exactement, du moment où l'appel au réalisme socialiste et à l'abandon du « schématisme » de l'agit-prop sonnent de Moscou (et, comme nous le verrons avec le cas américain, les ordres de Moscou sont entendus à des degrés variés), mais plutôt, de la dynamique interne du mouvement de théâtre d'agit-prop allemand dans les circonstances nationales dans lesquelles il se déploie.

Les travaux sur le théâtre ouvrier américain signalent une évolution similaire du théâtre ouvrier vers le théâtre professionnel, invariablement signalée comme associée à la politique du Komintern : le théâtre d'agit-prop états-unien se développe plus tardivement que ses avatars russe et européen, et connaît son âge d'or en 1930-1933, pour évoluer en 1934-1939 vers un théâtre révolutionnaire plus centré sur les productions professionnelles de pièces à message politique. La mise en avant, dans les revues du théâtre révolutionnaire américain, des productions théâtrales professionnelles et du réalisme au profit de l'agit-prop s'expliquerait alors par le passage d'une politique d'agitation frontale vers les productions culturelles plus nuancées de la période du Front Populaire (« Popular Front Era »), pendant laquelle les artistes s'efforcent de présenter une façade moins radicale afin de rassembler les forces du « front culturel ». Felicia Frank, qui étudie les revues *Workers Theatre* et *New Theatre*, remarque une disparition des pièces d'agit-prop écrites par les amateurs, et une préférence de la revue pour l'activité de critique théâtrale plutôt que pour l'organisation du mouvement de théâtre ouvrier. Bien que Frank ne commente pas plus amplement les relations de la revue avec ses lecteurs, et attribue cette évolution pleinement à l'obédience au Parti Communiste et à la politique du Front Populaire, cette remarque reflète un changement radical dans le rapport de l'objet éditorial à son lectorat et au mouvement qu'il aspire à organiser.

---

<sup>25</sup> Voir notamment : « Agit-prop », « Rétrospective et perspective », « Critique ouvrière », « Sur le mode d'emploi du Porte-voix rouge », dans *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, tome 4, *Op.cit.*

Cette similarité des parcours éveille une première question : existe-t-il quelque chose d'inhérent à l'équation groupe central + périodique + mouvement de masse, ou plus précisément, à la tension entre les ambitions d'un groupe central et la pratique d'un mouvement de masse, qui conduit forcément vers une relation conflictuelle ? Le contenu des revues refléterait ainsi le décalage entre la formulation d'un projet artistique pensé par un groupe délimité et les contraintes de sa réalisation par des centaines de groupes amateurs pour qui le périodique est instrumental dans l'acquisition du répertoire, mais qui ne sont pas garantis d'adhérer aux critères esthétiques et de qualité souhaités par le « centre ». L'objet éditorial serait alors marqué par une réorganisation constante du discours afin de ménager à la fois un projet théorique et un mouvement collectif.

L'agencement même du contenu de plusieurs revues de théâtre d'agit-prop présente des similarités : textes théoriques, textes dramatiques, courrier des lecteurs et nouvelles des troupes affiliées au mouvement – c'est le cas au moins pour *Sinjaja Bluza*, *Workers Theatre*, *Das Rote Sprachrohr*, *La Scène Ouvrière* et *Red Stage* ; possiblement pour d'autres titres. Ce contenu exprime trois fonctions principales occupées par les périodiques : formuler une idéologie artistique, diffuser des sketches d'agit-prop, et servir de plateforme de communication et de représentation pour les groupes affiliés. On est amené à se demander si le théâtre d'agit-prop « institutionnalisé » constitue une sorte de modèle, paradigmatique pour ce mouvement historique, d'activité théâtrale organisée autour d'une revue. Ceci n'implique pas de voir le théâtre d'agit-prop comme une pratique articulée *seulement* autour des revues, mais plutôt, d'identifier une pratique théâtrale qui associe publication périodique, troupes affiliées et projet de théâtre d'actualité, comme le mode dominant du théâtre d'agit-prop institutionnalisé. Au-delà de caractéristiques esthétiques et politiques, la forme historique du théâtre d'agit-prop pourrait alors se définir par une structure, ou un modèle de fonctionnement, qui a son identité propre marquée par la coexistence d'un « centre », un organe éditorial qui exprime un projet collectif, et un réseau de troupes affiliées à l'organisation centrale.

Ce modèle, s'il en est un, s'est répandu dans plusieurs pays pendant une quinzaine d'années – si l'on situe sa première manifestation à la Blouse Bleue (1924), et qu'on admet qu'elle couvre les initiatives théâtrales de la Grande Dépression américaine et de la Guerre civile espagnole, et les campagnes théâtrales anti-guerre et antifascistes qui sont réalisées jusqu'au début de la Seconde Guerre mondiale. En décalage par rapport à ce qui est historiquement considéré comme l'époque de l'agit-prop (de la Révolution Russe jusqu'au réalisme socialiste, 1917-1932), notre choix de corpus (1924-1937) cherchera à examiner et

mettre à l'épreuve ces différentes temporalités, et identifier des filiations et des continuités qui résistent aux ruptures esthétiques dictées par les voies officielles.

Ceci pourra être fait notamment en s'intéressant à la question du transfert culturel. Comment le modèle s'est-il enraciné de manière aussi similaire dans plusieurs pays – si ce n'est que l'on vit une époque où tout mouvement artistique qui se respecte se doit de se doter d'une revue ? Nos deux cas, *Sinjaja Bluza* et *Workers Theatre*, voient leurs récits de naissance situés dans l'initiative individuelle d'un groupe d'artistes, avant l'adhésion à une tutelle administrative plus ou moins contraignante. Dans le cas de *Workers Theatre*, dans ses débuts pauvre et artisanale, l'adoption du modèle ne peut donc se résumer à un ordre du Parti Communiste, bien que la section théâtrale du Komintern soit particulièrement attachée à la diffusion des revues de théâtre, comme nous le verrons également plus en détail. L'étude du transfert culturel, dans le cas de l'appropriation par *Workers Theatre* du modèle de la Blouse Bleue, pourra questionner et illustrer les processus de « resémantisation » et de « métamorphose » décrits par Michel Espagne comme propres au transfert culturel<sup>26</sup>. Enfin, les documents à notre disposition nous permettent de substituer à la catégorie de « l'influence culturelle » que critique Espagne, « une approche critique des contacts historiquement constatables et des adaptations ou réinterprétations auxquelles ces contacts avaient donné lieu »<sup>27</sup>.

Les contacts internationaux qui peuvent être documentés expriment à la fois une conscience « du modèle », et une conscience du réseau international. Par conscience du modèle, nous faisons référence aussi à l'importance symbolique donnée aux revues des mouvements respectifs de théâtre révolutionnaire : les numéros des revues sont envoyés d'un pays à l'autre, d'une rédaction à l'autre, comme geste d'amitié – les Américains reçoivent au moins celle des Belges, des Japonais et des Espagnols. Nous étudierons ces échanges plus en détail dans le huitième chapitre.

### ***Les revues comme plateformes de diffusion des textes dramatiques***

Dans l'introduction au *Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, Philippe Ivernel fait ce constat pesant sur les revues d'agit-prop et l'historiographie du phénomène :

C'est aussi que le théâtre d'agitprop, aux Etats-Unis comme ailleurs, n'a pas toujours laissé de trace visible, par exemple des textes imprimés. Pour cette raison déjà, le matériel sur lequel

---

<sup>26</sup> Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], N°1, 2013.

<sup>27</sup> *Ibid.*

nous avons travaillé, de quelque pays qu'il vienne, est forcément limité. Au surplus, tout ce qui nous arrive passe généralement par des circuits établis, lesquels sont aussi des circuits de pouvoir. Le tri qu'effectuent par exemple les revues « officielles » de théâtre ouvrier, notre principale source, reste sujet à caution.

Quant à la qualité visuelle, rythmique, sonore des interventions d'agit-prop, inutile de préciser qu'elle nous échappe pour la plus grande part. Le paradoxe veut donc que ce théâtre, foncièrement non littéraire et même antilittéraire, ne se prête plus guère qu'à une lecture de lettré<sup>28</sup>.

Ivernel fait référence au théâtre d'agit-prop comme spectacle, c'est-à-dire, l'attachement de l'agit-prop à l'improvisation, à l'immédiat, au grotesque des représentations, au rapport direct au public ou à la primauté du message politique sur la valeur du texte « beau » : le paradoxe qu'il décrit est réel. Cependant, une étude détaillée des périodiques en question peut être en mesure à la fois de confirmer et de nuancer cette affirmation. D'une part, les revues sont indéniablement des « circuits de pouvoir » : elles sont souvent l'expression des organisations officielles communistes mais aussi d'un groupe d'artistes et de rédacteurs donné ; elles effectuent une sélection dans le matériel publié, et excluent de cette documentation les manifestations spontanées, improvisées sur le vif de l'actualité. Elles ne reflètent pas toujours ce qui est fait, mais aussi ce qu'il serait bon de faire : elles sont des lieux de pédagogie, de discours utopique, d'hyperbole et de critique. En cela, elles engagent leur autorité dans la sélection de ce qui est montré aux contemporains, mais aussi de ce qui est montré aux historiens.

D'autre part, on peut voir les revues de théâtre d'agit-prop non pas seulement comme des documents pour comprendre le théâtre d'agit-prop, mais comme des actants d'importance capitale dans la création de ce qu'était le théâtre d'agit-prop : non pas seulement « comme des images du temps », mais comme « les événements même du temps et de l'histoire »<sup>29</sup>. En tant qu'objets textuels, et justement à cause de la politique stricte de sélectivité mise en œuvre dans les cas que nous avons étudiés, les revues, qui rappelons-le, occupent une place centrale dans la coordination du théâtre d'agit-prop, défient à leur manière l'idée d'un théâtre « fondamentalement antilittéraire ». Sont-elles réellement si périphériques au « théâtre antilittéraire », ou sont-elles au contraire partie intégrante du « mode d'œuvrer » de ce théâtre ?

Ce qu'il ressort de ces objets est que le texte est la denrée la plus rare et la ressource la plus précieuse que les organisations centrales peuvent fournir aux troupes – plus encore, les

---

<sup>28</sup> Philippe Ivernel, *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, tome 1, *Op.cit.*, p.11.

<sup>29</sup> Jerome McGann, *The Textual Condition*, Princeton University Press, 1991, p.186. « Pour leur interprète, les textes apparaissent souvent comme des images du temps ; pour celui qui les crée, cependant, ils sont les événements même du temps et de l'histoire. »

démarches de centralisation des « forces littéraires », c'est-à-dire la création des revues, a précisément pour but de ne pas abandonner les troupes dans un néant sans mots et sans récits, mais de leur fournir des pièces qui mettent en forme la propagande d'une manière plus littéraire et efficace que ce que les troupes n'auraient su faire elles-mêmes. Le succès de *Sinjaja Bluz* en est le plus vif témoin. Les gestes de partage et de diffusion se font dans les deux sens : par exemple *Das Rote Spachrohr* publie des sketches qui ont circulé sur les scènes ouvrières pendant plusieurs semaines ou mois dans des réécritures et improvisations différentes jusqu'à devenir un « patrimoine collectif », ou presque, pourrait-on dire aujourd'hui, un « même », avant d'être figés à l'écrit dans la revue : ici le périodique s'assure de rendre collectif ce qui a été créé dans une localité restreinte par la pratique artistique des troupes<sup>30</sup>.

Au contact de ces objets éditoriaux, il est nécessaire de garder à l'esprit la fonction première revendiquée par ceux-ci : il s'agit bien de la diffusion de textes pour les scènes ouvrières. Surtout, il ne s'agit pas de diffuser n'importe quel répertoire, mais un répertoire qui commente l'actualité politique et se synchronise avec les temporalités des campagnes de propagande du Parti Communiste. Suivant le modèle de la Blouse Bleue, les organisations de théâtre d'agit-prop ont vocation à mettre en place un journal théâtralisé ou une campagne de propagande à large échelle, interprétée de manière simultanée sur tout le territoire couvert par le mouvement. Si le principe fondateur veut que le théâtre commente l'actualité, alors il ne s'agit pas seulement de diffuser le répertoire, mais de le *renouveler* : c'est ici que prend tout son sens l'objet du périodique, avec sa temporalité, sa légèreté et son modèle économique (abonnement, présumé d'inscription de la pratique dans la durée).

Ce trait essentiel du répertoire publié dans les revues appelle à regarder au-delà de « l'écran » que constitue ce que l'on connaît comme la dramaturgie du théâtre d'agit-prop : les oppositions entre ouvriers et capitalistes et entre maîtres et esclaves, les schémas de victoire et de lutte. Derrière ces schémas se cachent bien souvent des références précises à l'actualité, parfois dissimulées derrière le systématisme des structures dramaturgiques. Il faudra alors interroger quels sont les événements choisis pour la théâtralisation, comment ils sont réécrits pour être intégrés dans les schémas habituels de l'agit-prop, et quels autres facteurs, à part celui de l'événement, peuvent participer à construire un sens partagé de l'actualité (chanson, références à la presse, images accompagnant les textes...). On pourra

---

<sup>30</sup> Nous faisons allusion à la série de sketches *Comme ceci, comme cela*, dans *Le Théâtre d'Agit-prop de 1917 à 1932*, *Op.cit.*, tome 4. Les sketches commencent par : « Vous connaissez sûrement tous le sketch « Comme ceci, comme cela » du Porte-voix Rouge... »



également réfléchir à la pertinence de l'utilisation sur ce répertoire dramatique d'outils méthodologiques venant de l'étude des médias et de la presse, comme différents modes et stratégies de « création d'événement » qu'exposent Harvey Molotch et Marilyn Lester<sup>31</sup>.

Ces questions devront être posées également au prisme de la périodicité des revues – alternativement bimensuelle et mensuelle pour *Sinjaja Bluz*, mensuelle pour *Workers Theatre/New Theatre* – qui, pour le journal vivant comme pour le magazine imprimé, induit un rapport à l'actualité « beaucoup moins tendu que dans la presse quotidienne », rapport qui a des conséquences « aussi bien en termes d'allocation de la valeur informative – de sélection des nouvelles et des sujets, par exemple – que de la valorisation de l'information – de traitement d'« angle » journalistique »<sup>32</sup>. On pourra se poser la question des stratégies mises en place par les dramaturges afin de réduire le décalage par rapport à l'actualité la plus chaude, mais s'intéresser aussi à l'expression d'un sentiment d'urgence et de nécessité d'agir que procurent les « choix d'actualité » à travers leur traitement dramaturgique.

Les deux riches volumes de traductions de pièces d'agit-prop que proposent les travaux de 1977 du Groupe Théâtre Moderne du CNRS contiennent cinq pièces de la Blouse Bleue, et trois pièces du théâtre ouvrier américain, qui du fait de la chronologie ne fait l'objet que d'un traitement limité. Les textes que nous proposerons d'étudier diffèrent quelque peu du style de sketches sélectionnés pour ces traductions, dont l'objet a été de fournir un portrait représentatif de la « dramaturgie schématique » de l'agit-prop, de ses sujets et slogans, des chœurs parlés et des déclamations de masse. Bien que ces textes soient représentatifs par la forme, il faut garder à l'esprit qu'ont visiblement été privilégiés, pour des raisons compréhensibles, des pièces-slogan sur des thèmes assez généraux, à quelques exceptions près – et parfois, au contraire, leur rattachement à l'actualité n'est pas explicite, et disparaît derrière la généralité des rapports de force mis en scène<sup>33</sup>. Certains des textes que nous proposerons pour étude dans les chapitres 2, 4 et 7 n'auraient pas rempli aussi facilement cette tâche démonstrative : très ancrés à une actualité précise, parfois maladroitement écrits ou faisant partie d'un ensemble plus large de textes sur une période donnée, leur réédition en dehors de leur support original de publication, qui les fige dans un instant donné et un corpus référentiel, aurait possiblement obscurci leur message. Nous espérons ainsi apporter un

---

<sup>31</sup> Harvey Molotch, Marilyn Lester, « Informer : Une conduite délibérée de l'usage des événements », in *Réseaux*, vol.14, N.75, 1996, pp. 23-41.

<sup>32</sup> Jamil Dakhli, « Propriétés et fonctions de la presse magazine », dans Claire Blandin (dir.), *Manuel d'analyse de la presse magazine*, Paris, 2018, p.54.

<sup>33</sup> Par exemple *Leuna !* du Porte-voix Rouge et *Scottsboro* du Proletbuhne sont sur des sujets d'actualité très spécifiques, ce qui ressort explicitement de leur contenu et du commentaire qu'en fait l'ouvrage. Mais pour un autre exemple *Bas les pattes !* de Nathaniel Buchwald n'est pas une pièce « générale », mais un texte pour la campagne des élections de 1932. (Tous les textes cités sont dans le tome IV)

complément aux traductions et aux études de pièces d'agit-prop proposées dans les ouvrages cités, mais aussi à celles du théâtre anglophone très centrées sur les mêmes « pièces phare » du mouvement, qu'ont pu commenter ou rééditer Stuart Cosgrove<sup>34</sup>, ou Ewan McColl et Howard Goorney.<sup>35</sup>

Bien que le contenu de *Sinjaja Bluz* et *Workers Theatre/New Theatre* ne se limite pas aux textes dramatiques, cette étude a pour un des points de départ le postulat que la structure centre-revue-troupes abonnées est inextricablement liée au projet de faire un théâtre d'actualité, et à la vision du théâtre comme média à part entière pouvant s'opposer à la « presse bourgeoise », comme le revendiquent les manifestes du théâtre ouvrier. Il sera alors intéressant de s'interroger également sur le rôle des répertoires dans les moments où la *structure* s'affaiblit ou est mise à l'épreuve, en raison des relations conflictuelles des organisations centrales avec leurs affiliés.

En engageant ce travail de recherche, il faut par conséquent accueillir ce que déplore Ivernel au sujet de l'agit-prop : la démarche de faire une « étude de lettré » de ces objets, avec ce qu'elle implique d'analyse de discours, d'interprétation intersémiotique et d'analyse dramaturgique, en restant ouvert aux voies surprenantes que nous ouvre cette démarche, et qui nous éloignent parfois des *topoi* de l'agit-prop historique.

### 1.2.2 Des spécificités

Afin d'adresser notre seconde proposition – « que ces objets éditoriaux présentent des traits qui leur sont propres, et dont la lecture doit être dissociée des lieux communs de l'histoire du théâtre d'agit-prop » – il faudra s'intéresser à ce que la comparaison dévoile des spécificités de chaque périodique : soit, éviter une histoire comparée qui « masque l'expérience et l'action en faveur des structures et des processus »<sup>36</sup>. Si l'on identifie des similarités des fonctions et des parcours, il faut en interroger les individualités et l'impact de la formation humaine sur le matériau de la revue – chose qui sonne évidente, mais qui disparaît de vue si l'on considère ces objets comme de simples vaisseaux d'un programme communiste élaboré avec froideur et dogmatisme par des bureaucrates.

---

<sup>34</sup>Stuart Cosgrove, « Prolet-Bühne : agit-prop in America », in David Bradby, Louis James et Bernard Sharratt, *Politics and Performance in twentieth-century drama and film*, Cambridge University Press, 1980.

<sup>35</sup> Howard Goorney and Ewan MacColl, *Agit-Prop to Theatre Workshop/ Political playscripts 1930-05*, Manchester University Press, 1986.

<sup>36</sup> Haupt et Kocka, *Comparative and Transnational History, Op.cit.*, p.18.

Une question instrumentale sera alors : en quoi ces revues reflètent-elles un *mouvement*, et en quoi sont-elles le reflet et le lieu d'expression identitaire d'un *groupe* ? A quelle mesure la « structure » que représentent les mouvements de théâtre révolutionnaire est-elle un prétexte pour diffuser l'idéologie d'un groupe restreint – non pas l'idéologie communiste, mais l'idéologie théâtrale ? Quels sont les traits esthétiques, théoriques et lexicaux qui s'expriment dans les revues, et qui peuvent formuler un discours et un vocabulaire spécifiques dans un espace « à côté » du lexique universel du projet communiste révolutionnaire ? Comment les deux groupes ajustent-ils respectivement leurs projets artistiques à un cadrage politique autoritaire ? La fidélité à une idéologie artistique prime-t-elle devant le signalement d'allégeance politique, ou le contraire ? Comment les origines sociales des contributeurs, leurs parcours artistiques ou politiques, l'activité dans des réseaux artistiques parallèles, les lieux urbains de rassemblement auxquels se rattachent les revues, influencent-ils le contenu éditorial et la relation avec les lecteurs ?

A partir de 1932, le Komintern par voie de sa section théâtrale fait comprendre aux organisations nationales de théâtre révolutionnaire que les formes légères de théâtre de rue, l'agit-prop et la « propagande crue » ne doivent plus faire partie du répertoire. C'est ce qui est considéré comme « la fin de l'agit-prop ». Comment la League of Workers Theatres s'adapte-t-elle à ce changement, et comment ce changement esthétique modifie les fonctions de la revue ? Six ans auparavant, la Blouse Bleue se voyait critiquée pour ses « *agitkas* » et poussée vers « la pièce psychologique » et « la grande forme » – injonction qui aurait mis en péril son mode de production de sketches courts « à la chaîne » à plusieurs mains pour fournir un répertoire complet bimensuel. Quelles stratégies d'adaptation, revendications performatives d'une identité artistique, et modifications du fonctionnement sont mises en œuvre dans les deux contextes respectifs ?

Enfin, que nous révèlent les formules éditoriales des deux revues et leurs évolutions ou leur stabilité ? Comment *Sinjaja Bluzja* et *Workers Theatre/New Theatre* communiquent-ils leur rapport au monde ? Chacune des deux revues a, par exemple, un rapport singulier et spécifique à l'image et à la représentation, que ce soit en matière de rapport au théâtre, rapport à la classe ouvrière, à l'espace, au genre ou à la racisation : que nous dit l'étude des messages visuels, et l'investigation des artistes derrière ces messages ? Quel est le rapport à la photographie et à l'image, lorsque les responsables de l'identité visuelle viennent des bancs des cours des constructivistes Rodchenko et Stepanova pour l'un, et du mouvement documentaire Film and Photo League pour l'autre ? Quels genres de choses peuvent être représentés dans les limites techniques d'une ronéotypeuse de fortune ? Le texte et l'image

font-ils référence à « soi » (au mouvement de théâtre ouvrier), à l'actualité politique, aux autres théâtres, et quel est le code de communication avec l'extérieur ? *Sinjaja Bluza* ne contient que quelques annonces pour d'autres publications de sa maison d'édition ; l'économie de *Workers Theatre/New Theatre* doit compter sur la publicité : comment ces facteurs situent-ils les revues socialement ?

Autant de questions qui invitent à définir ces objets par leurs spécificités, mais dont la singularité, justement, peut être mise en lumière par la comparaison.

### **0.3 Délimitation et problématisation**

#### **0.3.1 Sources primaires : limites et délimitation**

##### ***La délimitation du corpus***

Nous avons fait le choix de délimiter notre étude à deux revues, afin de pouvoir faire une réelle étude en détail : revenons brièvement sur ce choix. *Sinjaja Bluza* s'imposait pour plusieurs raisons : cette publication constitue le premier modèle pour les revues de théâtre d'agit-prop, et celui dont s'inspirent une partie des revues occidentales. En outre, elle postule dans son projet théorique initial l'existence d'une publication périodique comme base pour la réalisation du projet : non seulement le mouvement des Blouses Bleues doit être uni dans son identité artistique et par son répertoire, il doit aussi réagir à l'actualité et mettre à jour son répertoire au fil du temps. La revue se trouve par conséquent au croisement du projet théorique d'un théâtre des masses, et de celui d'un théâtre d'actualité. L'intégration de l'existence matérielle du périodique dans la théorie artistique du groupe qui la crée en fait, à notre avis, un objet d'intérêt essentiel pour cette étude.

Ayant établi l'existence de nombreuses revues de théâtre d'agit-prop dans des aires linguistiques variées – anglais, allemand, espagnol, japonais, finnois, français, norvégien, tchèque – il s'agissait d'effectuer des choix pour délimiter le corpus. Si le premier critère d'ordre pratique est linguistique, d'autres critères entrent en jeu : notamment l'accessibilité des archives et l'état des collections, mais aussi, les caractéristiques propres des objets éditoriaux. Par exemple, nous avons exclu la revue finlandaise *Työväen Näyttämötaide* car elle n'a pas la vocation de fournir un répertoire dramatique régulier, et la revue française *Scène Ouvrière* (1930) du fait de sa courte durée de vie, qui ne permettait pas de voir se

développer une relation dans le temps avec le lectorat. La revue britannique *Red Stage* (1931-1935) pouvait représenter un cas pertinent, par sa durée de publication et le style du théâtre qui lui est rattaché, se voulant une forme de music-hall.

Or, la revue américaine *Workers Theatre*, qui devient en septembre 1933 *New Theatre*, présentait plusieurs caractéristiques qui en font un objet de comparaison intéressant. Premièrement, elle se réclame explicitement, dans ses premiers numéros, du modèle de la Blouse Bleue : la question du transfert culturel peut alors être interrogée en enquêtant les intentions de la rédaction, leur connaissance du projet culturel pris en modèle, et la réalisation effective de ces intentions dans le contexte local. *Workers Theatre* se pose comme organisatrice du mouvement de théâtre ouvrier, met fortement en avant la figure de l'ouvrier en exprimant un engagement politique auprès de ses lecteurs ciblés, et produit un discours qui prône un théâtre se saisissant de l'actualité la plus brûlante : les prémisses de son projet artistique et politique sont, du moins superficiellement, proches de celui de la Blouse Bleue. Deuxièmement, la revue est publiée sur un temps assez long : de 1931 à 1937, avec quelques pauses sur le chemin pour reconstituer les finances. Cette période précise non seulement permet de cerner des éléments de l'identité de la revue dans le temps, mais, comme nous avons déjà indiqué, fait dépasser notre étude du cadre chronologique des travaux sur l'agit-prop, permettant de poser un regard sur la pratique théâtre-revue à une époque où les organisations communistes sont sommées par le Komintern d'abandonner les troupes mobiles d'agit-prop et les formes courtes.

La délimitation du corpus nous a placée devant la réalité matérielle des archives : presque toutes les collections sont incomplètes. Des collections complètes de *Sinjaja Bluza* sont conservées à la Bibliothèque d'Etat de Moscou (*Rossijskaja Gosudarstvennaja Biblioteka*) et la Bibliothèque d'Etat des Arts, également à Moscou (*Rossijskaja Gosudarstvennaja Biblioteka Iskusstv*). Notre étude a commencé avec les collections lacunaires de la Bibliothèque Théâtrale d'Etat de Saint-Petersbourg (*Sankt-Peterburgskaja Gosudarstvennaja Teatral'naja Biblioteka*) et de la New York Public Library. Les archives du Glavrepertkom, l'organe de censure des répertoires de théâtre, qui pourraient nous informer sur l'effet de la censure sur le contenu de la revue, ne contiennent pas de revues *Sinjaja Bluza* ; y sont conservés seulement la revue *Malye formy klubnogo zrelišča* (« Les petites formes du théâtre de club »), avec laquelle *Sinjaja Bluza* est « fusionnée » lors de sa fermeture, et une série de partitions de musique du théâtre de la Blouse Bleue<sup>37</sup>. Tous les

---

<sup>37</sup> Rossijskij Gosudarstvennyj Arhiv Literatury i Iskusstva (RGALI), f.656.

documents datent d'après la fermeture de la rédaction de *Sinjaja Bluza* (1928). Une localisation potentielle pour éclairer la question de la censure, que nous n'avons malheureusement pas eu l'occasion d'étudier, serait l'archive du Mosgublīt, la branche moscovite du Glavlit, qui était l'organe en charge de la littérature. En tentant d'enrichir nos portraits des contributeurs de *Sinjaja Bluza*, nous avons consulté les fonds consacrés à l'auteur Viktor Arđov<sup>38</sup> et au cinéaste Sergeï Youtkiévitch<sup>39</sup>, mais par exemple la vie du fondateur de la Blouse Bleue, Boris Youjanine, reste difficile à cerner en dehors de son activité pour la Blouse Bleue. Un dépoussiérage reste à faire également pour plusieurs contributrices, peu connues au-delà de leur travail pour la Blouse Bleue : Tamara Tomiss, Anastasia Akhtyrko, Elena Semionova.

Pour ce qui concerne *Workers Theatre* et *New Theatre*, étonnamment, il a été impossible de localiser une collection physique complète. Dans sa thèse de 1976, Felicia Frank déclare avoir trouvé dans le garage de ses parents, anciens acteur et actrice du théâtre ouvrier, « une collection plus complète de *Workers Theatre* et *New Theatre* que dans aucune bibliothèque »<sup>40</sup>. L'ancien rédacteur en chef de *New Theatre* Herbert Kline publie en 1984 une anthologie de ce qu'il considère les meilleurs articles de la revue, et se dit « heureux de raviver la connaissance de *New Theatre*, dont les copies originales sont presque impossibles à localiser, à l'exception de quelques grandes bibliothèques »<sup>41</sup>. En 1986, dans leur ouvrage sur le théâtre ouvrier britannique et américain, Ewan McColl et Harvey Goorney constatent la difficulté de retrouver du matériel en bon état : ils puisent dans leurs archives personnelles et celles de Joan Littlewood<sup>42</sup> afin de dénicher quelques textes du théâtre ouvrier anglais et américain à rééditer en annexe<sup>43</sup>. Depuis, plusieurs chercheurs se sont succédés dans l'utilisation de *New Theatre* comme source sur l'histoire du théâtre et de la danse des années 1930 – mais par exemple les collections de la New York Public Library et des Tamiment Labor Archives sont incomplètes, alors que New York était le centre du théâtre révolutionnaire américain. Depuis la fin 2019, une archive complète de *Workers Theatre* et *New Theatre* existe en ligne : les bénévoles du Riazanov Library Project, qui travaille à rendre

---

<sup>38</sup> RGALI, f.1822.

<sup>39</sup> RGALI, f.3070.

<sup>40</sup> Felicia Frank, *The magazines Workers Theatre, New Theatre, and New Theatre and Film as documents of the American left-wing theatre movement*, PhD Thesis, City University of New York, 1976, p.8.

<sup>41</sup> Herbert Kline, *New Theatre and Film (1934-1937) : An anthology from the leading left-wing arts magazine of its era*, London & New York : Harcourt Brce Jovanovich, 1985, p.xv. « I am happy to revive knowledge of *New Theatre*, original copies of which are almost impossible to locate except in a few major libraries. »

<sup>42</sup> Joan Littlewood était engagée dans la scène du théâtre ouvrier britannique avec Ewan McColl, avant la fondation du Theatre Workshop.

<sup>43</sup> Howard Goorney, Ewan MacColl, *Agit-Prop to Theatre Workshop. Political playscripts 1930-35*, op.cit.

accessibles les documents de l'histoire du communisme, ont rassemblé les numéros de plusieurs collections, majoritairement celles de Vassar College et Yale, afin de reconstituer les volumes complets de la revue de 1931 à 1937<sup>44</sup>.

L'état incomplet des collections – qui ne concerne peut-être pas toutes les bibliothèques et archives états-uniennes, mais vaut la peine d'être signalé – peut être un indicateur sur le regard porté sur la revue dans les décennies qui ont suivi sa publication : peuvent entrer en jeu la dissimulation des activités communistes qui a pu faire sombrer le périodique dans un oubli temporaire, mais aussi le caractère amateur, éphémère et utilitaire de la revue, associée aux activités des théâtres ouvriers. Les premiers numéros de *Workers Theatre* n'ont fait l'objet que d'une diffusion limitée : tirage entre 150 et 500 exemplaires par numéro pendant l'année 1931. Pour ces premiers numéros réalisés au ronéotype, on peut dire que la conservation des copies, manipulées, passées de main en main, oubliées, relève de la chance et de l'instinct de conservation de quelques individus.

Cet instinct de conservation a poussé la secrétaire de la New Theatre League, Toby Cole, à déposer les documents administratifs de l'organisation à la New York Public Library. Les archives de la New Theatre League recouvrent la période de 1935 à 1942. Malheureusement, peu de documents concernent la période 1935-1937, pendant laquelle *New Theatre* est encore publiée : la majeure partie de la correspondance, par exemple, concerne les années 1938-1941. Les papiers administratifs comprennent des comptes-rendus des réunions annuelles et quelques documents sur les finances. Le fonds contient également plusieurs pièces écrites pour la New Theatre League et diffusées par celle-ci, ainsi que les documents administratifs de l'école de théâtre fondée par la ligue, et des coupures de presse sur les activités de l'organisation. Bien que pour la plupart, ces documents ne coïncident pas avec la période exacte de publication de la revue, ils nous informent des autres activités de l'organisation, des possibles conflits financiers, et des relations entretenues avec les lecteurs, qui ne sont pas nécessairement exprimées dans la revue. Ces documents permettent ainsi de voir le contenu de la revue dans un ensemble d'activités qui comprend, notamment, une école de jeu d'acteur et de mise en scène<sup>45</sup>. L'image d'ensemble de l'activité de l'organisation à laquelle contribue ce fonds nous fait également regretter de ne pas avoir pu consulter une documentation similaire pour la Blouse Bleue.

---

<sup>44</sup> La base de données du Riazanov Library Digital Archive Project, *Marxists Internet Archive*, est actuellement (en 2023) à l'adresse : [www.marxists.org](http://www.marxists.org)

<sup>45</sup> Nous n'avons pas souhaité tracer dans cette thèse toute l'activité artistique et administrative de la New Theatre League pendant et après la publication de *New Theatre*, car ce travail est déjà effectué par Margaret Cherne, dans *Techniques for Changing the World : The Workers Theatre League and the New Theatre League (1931-1939)*, Wisconsin University Faculty Publications Digital Library, 2014.

La New Theatre League produit deux autres publications après *New Theatre : Theatre Workshop* et *New Theatre News*. La première est consacrée à la théorie et à l'esthétique, la seconde à l'entretien du réseau de théâtres affiliés à la ligue. Malgré les analyses qu'elles appelleraient afin d'avoir un portrait plus complet de l'organisation dans la période 1938-1941 et pour leur valeur en tant qu'objets autonomes, nous n'évoquerons ces publications que brièvement, en espérant pouvoir dans le futur exploiter ces documents. Nous esquisserons cependant, dans notre troisième partie, le début d'une recherche sur l'activité de mise en réseau des metteuses en scène de la New Theatre League, pendant la période post-*New Theatre*, en nous appuyant sur la correspondance et sur *New Theatre News*.

Signalons que nous avons également parcouru la revue *Federal Theatre*, publication du Federal Theatre Project, qui était le projet de théâtre subventionné mis en place dans le cadre du New Deal de 1935 à 1939. Les productions du Federal Theatre Project consistaient souvent à monter le même texte dans plusieurs localités, avec, dans le meilleur des cas, des ouvertures synchronisées des productions. Mais surtout, une forme de spectacle qui a marqué l'histoire du projet se nomme le journal vivant : *living newspaper*. Ainsi, bien que la piste de la revue *Federal Theatre*, rattachée à un mouvement national de décentralisation théâtrale et faisant exister toutes les différentes localités sur ses pages par la critique, le compte-rendu, le récit de création et la photographie, se présentait attirante, nous avons exclu cette publication en faveur de *Workers Theatre/New Theatre*. Le caractère « trop » institutionnel et professionnel du périodique et l'absence de son utilisation concrète dans le travail de création justifient ce choix, ainsi que l'intérêt pour la comparaison des deux projets « *grassroots* » d'initiative individuelle que représentent *Sinjaja Bluza* et *Workers Theatre* à leurs débuts.

Remarquons tout de même que, autant dans le cas de *Sinjaja Bluza* que celui de *Workers Theatre/New Theatre*, plutôt que de constituer une simple contrainte, le fait de croiser plusieurs collections incomplètes a été une étape importante dans la prise de conscience de l'objet qu'est la revue : les exemplaires conservés dans différentes localisations contiennent diverses marques humaines d'utilisation, comme des notes prises en marge des pièces, des intentions de mise en scène et des modifications, qui nous informent directement du passage de la revue dans les mains des lecteurs, et de l'usage qu'il en est fait. Ces indices auraient pu échapper à notre regard si le luxe d'une seule collection complète nous avait été offert dès le début.



### 0.3.2. Travaux existants sur Sinjaja Bluza et Workers Theatre/New Theatre

Dans la détermination et le traitement de nos questions principales, nous avons dû prendre en compte d'abord deux éléments : l'apport méthodologique des études existantes sur les revues, et spécialement les revues de théâtre, mais aussi celui des travaux existants sur nos objets d'étude spécifiques. Si plusieurs travaux historiques, que nous détaillerons plus loin, éclairent l'histoire du théâtre révolutionnaire, deux thèses, bâties sur des approches fondamentalement différentes, étudient au moins en partie, respectivement, *Workers Theatre/New Theatre* et *Sinjaja Bluza*.

La thèse de doctorat de Felicia Frank (1976)<sup>46</sup>, dont l'un des grands mérites a été de mettre en lumière ces périodiques à une époque où les chercheurs américains commencent tout juste à s'intéresser aux expériences du théâtre « radical », pendant un temps effacées par l'anticommunisme, a pour point de départ la revendication même de rendre ce théâtre visible. Il s'agit, en plus d'un travail académique, de la réhabilitation des activités artistiques de jeunesse des parents de Felicia Frank, qui ont conservé une collection complète de *Workers Theatre* et *New Theatre*, et ont souffert personnellement des années McCarthy. Dans un moment où peu d'ouvrages académiques ont été consacrés au mouvement de théâtre de gauche des années 1930, Frank présente les revues dans le titre de sa thèse comme « documents du mouvement américain de théâtre de gauche ».

La thèse de Frank établit une chronologie de *Workers Theatre* et *New Theatre* étroitement liée à celle des positions du Parti Communiste (CPUSA) : le contenu de la revue est interprété comme reflet du passage de la période « radicale » des années 1931-1932 vers une période de transition (1933-1934), et enfin, la période du « Popular Front » : elle qualifie d'ailleurs la revue de « baromètre rétrospectif » sur les évolutions du théâtre politique face aux changements de politique du Komintern, via le CPUSA. Cette approche, articulée en chapitres titrés « Croisades », constitue la ligne directrice de son analyse, qui prend en compte aussi bien les pièces publiées que la critique des productions professionnelles et le discours sur le théâtre ouvrier, toujours du point de vue du positionnement politique. La thèse de Frank rapporte le discours de *New Theatre* sur les politiques culturelles du New Deal, sur les syndicats des acteurs, et propose les résumés d'un nombre important de critiques théâtrales.

L'existence de ce travail important, tout en nous forçant à accepter les quelques répétitions inévitables qui existeront entre notre thèse et celle de Frank, nous a permis de

---

<sup>46</sup> Felicia Frank, *The magazines Workers Theatre, New Theatre, and New Theatre and Film as documents of the American left-wing theatre movement*, PhD Thesis, City University of New York, 1976.

formuler des problématiques parfois radicalement différentes (notamment en matière de périodisation). Le contenu des revues étudiées, en particulier *New Theatre*, étant riche et varié, et nécessitant un nombre de pages bien trop élevé si l'on voulait en communiquer toutes les facettes, nous avons pu renvoyer au travail de Frank sur les points qui ne seront pas abordés dans cette thèse, et sélectionner les dynamiques de la revue qui d'après nous permettent de poser un regard novateur sur cet objet. Felicia Frank ayant elle aussi été confrontée à la nécessité de la sélection, sa thèse ne traite que marginalement de la danse et du cinéma, qui occupent une place centrale dans *New Theatre*. Or, comme nous le détaillerons dans le sixième chapitre, nous postulons que la coexistence forte du théâtre avec le cinéma et la danse non seulement modifie de manière fondamentale le rapport de la revue au théâtre en tant que medium, mais reflète également l'arrivée dans la rédaction d'un groupe spécifique d'individus dont le discours est marqué par leur pratique artistique pluridisciplinaire.

Si la thèse de Frank constitue un document précieux dans sa chronologie rigoureuse des positions politiques de la revue et de son rapport au communisme, nous avons eu l'ambition de faire une étude complémentaire à cette approche, qui puisse identifier dans le périodique des dynamiques, des ruptures et des continuités qui sont indépendantes du rapport à la politique du Parti Communiste. Là où Frank s'attache à tracer la chronologie du discours, les dynamiques que nous cherchons peuvent émerger d'une approche qui considère le périodique par la combinaison de ses messages linguistiques et visuels, en étudiant la construction et la communication de l'identité de la revue au fil des changements techniques de sa reproduction, et des possibilités de représentation visuelle que ces techniques permettent (par exemple, passage de la linogravure à la photographie), les messages de sa mise en page et ses stratégies de valorisation de l'information. D'autre part, notre travail diffère de celui de Frank dans l'approche des textes dramatiques, dans la publication desquels nous considérons la revue comme dispositif temporel et communicatif à part entière, qui organise non seulement la diffusion, mais aussi l'imaginaire visuel associé aux sujets des textes, l'actualité et la réception des textes. Enfin, nous espérons que l'approche comparative aura nourri ce travail de recherche dans son ambition de représenter non pas un récit redondant, mais un éclairage complémentaire à la thèse pionnière de Frank, ainsi qu'une chronologie parallèle.

La thèse en philosophie de Robert Crane sur la Blouse Bleue (2013)<sup>47</sup> adopte une problématique qui entretient une proximité intime avec notre recherche : celle de l'espace. Crane étudie le mouvement de la Blouse Bleue comme expression d'une philosophie

---

<sup>47</sup> Robert Crane, *From Kamchatka to Georgia : the Blue Blouse Movement and Early Soviet Spatial Practice*, PhD Thesis, université de Pittsburgh, 2013.

soviétique de l'espace. Sa thèse se structure entièrement autour de la théorie des espaces de David Harvey<sup>48</sup>, montrant de manière fascinante la manière dont la Blouse Bleue rejoue dans son activité une idéologie « soviétique » des distances, des étendues, des milieux urbains, et de la constitution de « centres politiques dans les périphéries ». Crane a analysé, notamment, la présence des « périphéries » dans *Sinjaja Bluza*, en considérant la revue comme à la fois un « espace de représentation » et une « représentation de l'espace », s'appuyant sur les catégories proposées par David Harvey<sup>49</sup>. Son travail est le premier à montrer *Sinjaja Bluza* comme « espace virtuel de rencontre », au-delà de sa nature de recueil de sketches d'agit-prop.

Dans chaque catégorie de « pratique spatiale » proposée, Crane fait une série de courtes études sur des sketches ou chansons de *Sinjaja Bluza*, illustrant ainsi la relation avec, par exemple, le milieu rural, l'étranger, l'ennemi de l'intérieur, le club ouvrier ou la frontière. En plus de son apport théorique et historique, le travail de Crane représente ainsi une fenêtre sur les répertoires de *Sinjaja Bluza*, rarement analysés en détail dans les travaux précédents, souvent rangés en typologies générales par catégories de propagande. Vu la quantité de sketches, chansons et couplets populaires produits dans *Sinjaja Bluza* (60 numéros avec des répertoires, une dizaine de textes dans chacun), des études cumulatives et problématisées du répertoire ne peuvent qu'être bénéfiques pour tracer avec toujours plus de précision l'histoire du mouvement – nous ajouterons les nôtres à celles de Crane, en renvoyant occasionnellement à sa thèse pour signaler des similarités, des courants ou des points de comparaison.

Nous avons pu nous appuyer sur le travail de Robert Crane notamment en ce qui concerne ses précieuses statistiques sur les troupes affiliées (dont une carte illustrant leur répartition sur le territoire), et avons veillé à rendre hommage à sa recherche lorsque nous adoptons une démarche ou un vocabulaire proches du sien, en particulier dans notre troisième partie qui analyse les rapports des revues avec leurs lecteurs. Dans cette section, la *place* allouée aux affiliés, soit l'agencement éditorial des contenus les concernant, peut difficilement contourner le lexique des relations spatiales. Or, la matière de la revue et les problématiques induites par la comparaison et par la mobilisation des outils des études revuistes nous ont finalement conduit, souvent, à entrer dans la matière par un angle différent, dont nous espérons qu'il puisse dialoguer avec celui de Crane. Par exemple, dans l'étude des répertoires, nous avons souvent choisi l'approche du temps plutôt que celui de l'espace : nous interrogeons les textes par leur rapport à l'actualité. Dans notre approche des rubriques

---

<sup>48</sup> David Harvey, *The condition of Postmodernity : an inquiry in the origins of cultural change*, Cambridge, Mass. : Blackwell, 1990.

<sup>49</sup> Harvey, *Op.cit.*, p.219.

consacrées aux lecteurs, l'étude croisée avec celles de *Workers Theatre* a mené vers des questions qui concernent les deux périodiques, comme l'utilisation de la revue dans la mise en réseau entre les troupes, la place des auteurs amateurs, ou la notion de « milieu ».

## 0.4 Ancrages méthodologiques : histoires de revues, histoires du théâtre

### 0.4.1 Les études revuistes

Si le vaste champ des études revuistes en général nous a proposé plusieurs outils de problématisation, du point de vue méthodologique, ce travail n'a pu échapper à l'influence des études menées dans le domaine des revues de théâtre, notamment dans le cadre du Groupe de Recherche Interuniversitaire sur les Revues de Théâtre, dirigé par Marco Consolini, Sophie Lucet et Romain Piana. Marco Consolini rappelle la spécificité de l'étude des revues dans le cadre de l'histoire du théâtre : les œuvres ayant disparu, ou ne pouvant faire l'objet que de tentatives partielles de reconstruction (texte, scénographie, costumes...), l'historien du théâtre se doit de travailler sur des *processus* : ceux de la création, et ceux de la réception. Les périodiques, note Consolini, se trouvent précisément au carrefour de ces deux processus, rendant compte « tant des aspirations les plus profondes des hommes de théâtre et de leurs outils de travail quotidiens, que des réactions, des opinions et des comportements de leur public, plus ou moins averti ou spécialisé, c'est-à-dire du contexte d'accueil et d'existence réelle du théâtre »<sup>50</sup>. Qu'il s'agisse d'espaces éditoriaux très individualisés dans lesquels se déploie la « cervelle du créateur », comme *The Mask* d'Edward Gordon Craig, ou bien de commentateurs généralistes de la saison théâtrale ou encore de bulletins de liaison d'un ensemble théâtral spécifique, les périodiques appellent à être étudiés en tant qu'objets autonomes jouant leur rôle dans les processus, et non comme « simple appui documentaire pour étudier « autre chose » »<sup>51</sup>. Les revues peuvent alors être vues comme une partie de la pratique théâtrale, et partie prenante des « modes d'œuvrer »<sup>52</sup> du théâtre ; ses processus, dynamiques et tensions. Cette proposition émancipatrice, qui libère le chercheur d'un certain

---

<sup>50</sup> Marco Consolini, « Les revues de théâtre au XXe siècle. Un champ de recherche à part entière. », dans Evanghélia Stead et Helène Védrine (ed.), *L'Europe des Revues II (1860-1930). Réseaux et circulations des modèles*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2018, p.663.

<sup>51</sup> Idem, p.666.

<sup>52</sup> Nous reprenons la traduction de Marco Consolini de la formulation de Fabrizio Cruciani, *modi d'operare*. (Consolini, article cité, p.663 ; Cruciani, « Problemi di storiografia », dans Fabrizio Cruciani, Nicola Savarese, *Guide bibliografiche. Teatro*, Milano, Garzanti, 1991.)

poids de l'impossibilité d'étudier des œuvres qui n'existent plus en invitant à accueillir le caractère partiel des sources, et révèle le caractère de *pratique* auquel peuvent prétendre les revues, a été l'un des ancrages méthodologiques de cette thèse.

Outre le travail de Bernard Lupi sur *Das Rote Sprachrohr*, on a pu s'inspirer également des études de cas qui touchent à des objets radicalement différents des nôtres, dont les travaux sur *The Mask* par Olga Taxidou ou Marc Duvillier, cas extrême de la « délocalisation » du projet artistique de la scène vers le papier<sup>53</sup>. Bien que, de nouveau, les cas représentés diffèrent des revues de théâtre révolutionnaire et de leurs problématiques spécifiques, le dossier consacré par la *Revue d'Historiographie du Théâtre* aux images dans les revues de théâtre peut illustrer, par ses contributions, la spécificité de « l'image de théâtre » et les multiples modalités par lesquelles elle existe et communique. Portrait, caricature, projection d'un contenu fictif ou image figée du spectacle, au-delà de leur valeur documentaire, les images participent à la création et à la communication d'une pensée sur le théâtre : image qui « se fait parfois elle-même spectacle, faisant de la page un théâtre de papier où se rejoue, ou bien s'invente, un spectacle réel ou virtuel »<sup>54</sup>. Le rapport à l'image peut aussi être examiné à travers un rapport plus général à l'art visuel, ainsi nous avons pu trouver un terrain de contact avec le travail de Sophie Lucet et Romain Piana sur *L'art et la scène* – « projet artistique et éditorial mixte »<sup>55</sup>, mais aussi avec les travaux de Virginia Hagelstein Marquardt et de Helen Langa sur *Art Front* et *New Masses*, avec lesquels *New Theatre* partage plusieurs artistes<sup>56</sup>.

Thomas Keenan publie en 2020 une étude sur les revues de théâtre soviétiques de la période 1917-1932, en se basant sur un corpus d'une vingtaine de titres : *7 Dnej*, *M.K.T.*, *30 Dnej*, *Brigada Hudžnikov*, *Daeš'*, *Ermitaž*, *LEF*, *Masterstvo teatra – vremennik Kamernogo Teatra*, *Novyj LEF*, *Novyj Zritel'*, *PerSimFans*, *RabIs*, *Rabočij i teatr*, *Sovetskaja muzyka*, *Sovetskij zritel'*, *Vestnik iskusstv*, *Vestnik rabotnikov iskusstv*, *Za proletarskoe iskusstvo*,

---

<sup>53</sup> Olga Taxidou, « *The Mask : a periodical performance by Edward Gordon Craig* », Amsterdam, Harwood Academic Publisher, 1998 ; Olga Taxidou, « A New 'Art of the Theatre' : Gordon Craig's *The Mask* (1908-29) and *The Marionette* (1918-19) », dans Peter Brooker et Andrew Thacker (ed.), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, Tome 1, Oxford University Press, 2009 ; Marc Duvillier, « *The Mask* » de Edward Gordon Craig (1909-1929) : un rêve mis noir sur blanc, thèse de doctorat, Université Paris III, 2009.

<sup>54</sup> Marco Consolini, Romain Piana, « Scènes de papier », in *Revue d'Historiographie du théâtre*, N.2, 2015.

<sup>55</sup> Sophie Lucet, Romain Piana, « A la croisée des revues d'art et de théâtre : *L'Art et la Scène* (1897) », dans Evangelhia Stead et Hélène Védrine, *L'Europe des Revues II*, *Op.cit.*

<sup>56</sup> Virginia Hagelstein Marquardt, « Art on the Political Front in America: From The Liberator to Art Front », in *Art Journal*, vol.52, N°1, 1993, pp.72-81 ; Virginia Hagelstein Marquardt, « "New Masses" and John Reed Club Artists, 1926-1936: Evolution of Ideology, Subject Matter, and Style », in *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 12, 1989, pp. 56-75 ; Helen Langa, « "At least half the pages will consist of pictures": "New Masses" and Politicized Visual Art », in *American Periodicals*, Vol. 21, No. 1, 2011, pp. 24-49.

*Zrelišča*.<sup>57</sup> Keenan se focalise surtout sur le statut des revues en tant que chroniqueuses du théâtre « d'une semaine à l'autre, d'un mois à l'autre », et dont la nature de l'information, « créée dans l'immédiat », peut proposer aux historiens des récits alternatifs aux visions « synthétisantes ». Pour Keenan, l'ensemble des revues de théâtre soviétiques, par leur réactivité à l'actualité théâtrale et politique, reflètent une époque « d'anxiété » vis-à-vis des changements d'un système de valeurs autour d'un art « radicalement démocratisé », exprimant des impulsions conservatrices tout comme des élans innovateurs. Il identifie dans les revues des thématiques spécifiques partagées, comme par exemple le « théâtre scientifique »<sup>58</sup> ou le discours sur la danse et l'acrobatie, qui doivent remplacer les « poses maniérées du théâtre psychologique »<sup>59</sup>, ou une dynamique générale de dualité entre « réflexions hypothétiques sur un collectivisme spontané » et « expression de la déception devant les résultats de ces expérimentations »<sup>60</sup>. Keenan remarque aussi l'intérêt que suscitent dans la presse théâtrale les spectacles du chorégraphe et metteur en scène Nikolaï Foregger, habituellement laissé dans l'ombre d'autres metteurs en scène plus connus<sup>61</sup> : il faut d'ailleurs remarquer que, les documents de Foregger ayant été détruits dans l'incendie de son atelier, « l'archive » de sa pensée artistique nous est justement communiquée par ses articles dans la presse théâtrale (*Ermitaž, Zrelišča...*). Pour mettre en perspective le chantier que constituent les revues théâtrales soviétiques, mentionnons que nous avons compté dans le registre de la Bibliothèque Théâtrale d'Etat de Saint-Pétersbourg un total de 57 titres sur la période 1917-1940, ce qui comprend le théâtre, le cirque, le théâtre « de club » (amateur) et les publications locales de journal vivant. Cette liste, bien qu'elle comprenne plusieurs revues régionales (Kharkov, Odessa, Perm), ne fait évidemment pas la liste exhaustive de toutes les petites publications régionales.

Du côté états-unien de notre objet d'étude, le troisième tome de la série *Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines* dirigée par Peter Brooker et Andrew Thacker, consacré aux Etats-Unis, couvre un panorama impressionnant de revues des années 1890 aux années 1960, dont des revues de théâtre (*Theatre Arts* et *Drama*<sup>62</sup>). L'exemple de

---

<sup>57</sup> Thomas F. Keenan, « The Pages of Early Soviet Performance : Soviet Periodicals on the Performing Arts, 1917-1932 », in *The Princeton University Library Chronicle*, vol.78, n°1, 2020, pp.22-55.

<sup>58</sup> Keenan, *Op.cit.*, p.34-35

<sup>59</sup> Idem, p.36

<sup>60</sup> Idem, p.45.

<sup>61</sup> Keenan va en cela dans le sens d'Erica Faccioli, pour qui Foregger, par sa pratique et les courants théoriques qu'elle exprime, est un artiste de premier plan dans l'histoire du théâtre soviétique. (Faccioli, *Nikolaj Foregger : dal simbolismo al realismo socialista*, Roma, 2007.)

<sup>62</sup> Dorothy Chansky, Terry Brino-Dean, « A new theatre : *Theatre Arts* (1916-64) and *Drama* (1911-31) », dans Peter Brooker, Andrew Thacker (ed.), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, tome II. Oxford University Press, 2012,

*Drama* (1911-1931) montre un autre modèle de revue adressée aux antennes locales d'une organisation théâtrale : elle est la publication de la Drama League of America, qui est née à partir des cercles de lecture féminins, et comporte jusqu'à 115 centres dans différentes villes. La Drama League et son organe éditorial s'intéressent à la lecture, l'analyse et la promotion textes de théâtre et de nouveaux auteurs américains : presque chaque numéro contient une pièce, dans les premiers temps des traductions de pièces européennes pas encore disponibles ailleurs, et dans les dernières années également des pièces d'auteurs américains émergents.

*Theatre Arts Monthly* s'attache à promouvoir toutes les formes possibles de théâtre et de performance : comme l'exprime son éditrice en chef Edith Isaacs, « tous les mondes du théâtre et tous les théâtres du monde ». Charlotte Canning montre comment *Theatre Arts Monthly*, pendant la période d'Edith Isaacs, déploie une pensée de la décentralisation à plusieurs niveaux, aussi bien dans le contenu textuel que les pratiques matérielles, comme les déplacements de ses contributrices sur le territoire<sup>63</sup>. Canning propose une analyse convaincante de l'influence sur la ligne éditoriale « décentralisatrice » de *Theatre Arts Monthly* des activités féministes dans lesquelles la rédactrice en chef Edith Isaacs et la critique principale Rosamond Gilder sont engagées depuis leur jeunesse. La proposition de Canning est à notre avis vitale pour dépeindre non seulement la nature de la « décentralisation théâtrale américaine » des années 1930, dont plusieurs grandes figures furent des femmes, mais aussi pour voir dans un contexte plus large le geste de création de réseau et de déplacement dans l'espace que font les rédactrices de *New Theatre*, et, par comparaison, celles de *Sinjaja Bluz*, afin d'amorcer une réflexion sur le genre dans le type de structure que nous étudions.

En plus des revues de théâtre, on a pu s'intéresser aux études sur les revues artistiques et littéraires militantes (*The Partisan Review*, *Dynamo*<sup>64</sup>) dont les contributeurs appartiennent en partie au même milieu que la « bande » de *New Theatre*, mais aussi à d'autres titres qui participent à exprimer une « géographie new-yorkaise » des mouvements intellectuels et artistiques. La perspective géographique, qui touche directement à la problématique spatiale de *Workers Theatre/New Theatre*, peut être considérée en ayant également en tête les « revues régionales » dont le volume dirigé par Thacker et Brooker donne plusieurs exemples, et leurs

---

<sup>63</sup> Charlotte Canning, *On the performance front : US theatre and internationalism*, Palgrave MacMillan, 2015; Charlotte Canning, « Directing History: Women, Performance and Scholarship », *Theatre Research International*, Vol.30, N.1, 2005.

<sup>64</sup> Michael Rozendal, « Rebel Poets and Critics: *The Rebel Poet* (1931-2), *The Anvil* (1933-5), *Dynamo* (1934-5), and *Partisan Review* (1934-2003) », dans Andrew Thacker et Peter Brooker, *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, tome II, *Op.cit.*

démarches de construction d'identités à la fois locales, universelles et internationales<sup>65</sup>. D'autres cas individuels, comme la revue de Lincoln Kirstein *Hound & Horn*, peuvent nous aider à mettre en perspective les articles que Kirstein écrit pour *New Theatre*.

L'ouvrage *Revue modernistes, revues engagées* dirigé par Hélène Aji, Benoît Tadié et Céline Mansanti est essentiel pour comprendre l'écosystème des revues américaines « engagées » du début du XXe siècle<sup>66</sup>. Par exemple le chapitre de Michael Rozendal sur *The Left* dresse le portrait d'une revue dans laquelle se fusionnent « expérimentation et radicalisme », et dont l'ambition et la pluridisciplinarité (poésie, cinéma soviétique, documentaire...) nous poussent à questionner l'héritage de cette revue dans la transformation que subit *New Theatre* dans les mains de Herbert Kline, dont l'éducation politique et artistique et le réseau qu'il constituera plus tard, sont redevables à cette revue<sup>67</sup>. Céline Mansanti décortique le rapport à la politique et à la littérature de trois revues, *New Masses*, *transition* et *Contact*, mettant en lumière les relations complexes et nuancées entre art et politique, dont l'analyse permet de déjouer les grilles de lecture simplificatrices sur la littérature prolétarienne et la culture « radicale » américaine de la Dépression. Les travaux de Céline Mansanti nous permettent par ailleurs de visualiser un fil chronologique qui connecte les expériences des « petites revues » modernistes avec les publications « radicales » des années 1930.

Une observation sur *New Theatre* : elle partage plusieurs contributeurs avec des revues contemporaines qui sont considérées comme des revues artistiques ou littéraires « modernistes », par exemple *New Masses* et *Art Front* (Joseph Freeman, Clifford Odets, William Gropper, Edith Segal, Anton Refregier, Mordecai Gorelik, Lincoln Kirstein...). Sous la plume d'Archibald MacLeish, *New Theatre* et *New Masses* font partie de la même « bande ». Pourtant, *New Theatre* n'est jamais qualifiée de revue « moderniste » ou étudiée comme objet éditorial faisant partie d'un environnement dont les contacts et « fertilisations croisées » sont bien illustrées par les ouvrages de Brooker et Thacker ainsi que Mansanti et Tadié - peut-être est-elle d'apparence trop « grand public », trop accessible ? L'association étrange des racines militantes, de la caricature de presse et du genre « mondain » de la critique de Broadway en fait-elle un objet hybride dont la démarche de création de pensée sur le

---

<sup>65</sup> Voir la partie II : The Metropolis, Regionalism, and Nation dans Andrew Thacker et Peter Brooker, *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, tome II, *Op.cit.*

<sup>66</sup> Hélène Aji, Céline Mansanti, Benoît Tadié (ed.), *Revue modernistes, revues engagées*, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

<sup>67</sup> Michael Rozendal, « *Rusting America you reunite* » : *The Left, and Thirties Limits on Aesthetic Coalition*, dans Benoît Tadié, Céline Mansanti et Hélène Aji (dir.), *Revue modernistes, revues engagées*, Presses Universitaires de Rennes, 2016



théâtre ne se distingue que laborieusement ? On en vient à se demander si il y a également une autre raison, qui est bien la spécificité d'une revue de théâtre : contrairement à une revue consacrée à la poésie ou aux arts visuels, les œuvres théâtrales ne sont pas présentes dans les pages, et ont disparu ; elles ne peuvent pas tant participer à la preuve d'une pensée artistique unie, ou de la qualité « moderniste » de l'art. Par exemple, Virginia Hagelstein Marquardt dédie des travaux de recherche à *New Masses*, *Liberator* et *Art Front*, mais aussi un article au « théâtre radical »<sup>68</sup> : c'est-à-dire, aux traces et aux récits des œuvres et des pratiques, là où pour la littérature et l'art prolétariens, elle centre son regard sur le support où sont logées les œuvres ou la « pensée des œuvres », et qui peut constituer une exposition, un recueil. *The Mask*, en comparaison, est étudié dans la catégorie des revues « modernistes » : toute l'œuvre est dans les pages. A côté, une revue de théâtre comme *New Theatre* a des allures de commentateur, d'organisateur, de promoteur : quelque chose situé à la marge de la substance artistique et littéraire – et même cette substance est chaotique, dispersée et semi-amateur. Elle exprime pourtant une pensée sur le théâtre résolument imbriquée dans son époque, ce que nous tenterons de montrer dans les pages de cette thèse. *Theatre Arts Monthly*, objet dont l'esthétique correspond aux critères de beauté et d'exclusivité de la « petite revue », est pour sa part incluse dans l'ouvrage édité par Brooker et Thacker, présentée non pas sous le syntagme « revue moderniste » comme les autres cas, mais comme revue qui a « promu le modernisme du mouvement des *little theatres* ».

#### **0.4.2 Histoires du théâtre : conditions, fabrique et formations**

##### ***Russie : histoire du théâtre de propagande, ou histoire du cabaret ?***

Pour la Blouse Bleue, la première question qui s'est posée est *quelle est l'histoire du théâtre* dans laquelle elle est située ? Dans les travaux de recherche occidentaux, on trouve la Blouse Bleue dans l'agit-prop : les recherches françaises permettent de situer le phénomène dans un cadre historique plus large où ses formes et ses pratiques peuvent être mises en relation non seulement avec celles, par exemple, du TRAM<sup>69</sup> et du Terevsat<sup>70</sup> (et elle partage

---

<sup>68</sup> Virginia Hagelstein Marquardt, « Centre Stage : Radical Theatre in America, 1925-1934 », *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, vol. 19, N°1 1992, pp. 112-122.

<sup>69</sup> Claudine Amiard-Chevrel, « Le Théâtre de la Jeunesseouvrière », dans *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, Tome I, *Op.cit.*

des contributeurs avec ce-dernier), mais comprises aussi dans la chronologie des politiques du travail culturel de propagande<sup>71</sup>. La démarche inscrite dans ces travaux de considérer le théâtre d'agit-prop comme par essence un phénomène international et internationaliste permet de visualiser l'omniprésence du « modèle Blouse Bleue », mais aussi d'identifier des possibles lieux de contact, des « plaques tournantes » comme l'Allemagne. Les cas de la Pologne ou de la Roumanie, en revanche, permettent de prendre du recul par leur spécificité : temporalités interconnectées avec l'histoire de la littérature, comme l'expose Georges Banu, ou en Pologne, dramaturgie complètement décalée par rapport aux autres pays, jouant de l'absurde, du symbolisme et de la poésie, et extrême clandestinité, comme le montre Julia Simalty-Temerson.

Claudine Amiard-Chevrel contribue au premier tome du *Théâtre d'agit-prop* avec un chapitre sur la Blouse Bleue, dans lequel elle décrit l'esthétique des spectacles, les sujets et le style des sketches, et la chronologie des débats esthétiques dans *Sinjaja Bluza*. Si nous prendrons soin de dialoguer avec le travail d'Amiard-Chevrel notamment sur ce dernier point, le chapitre en question peut aussi interroger les manières dont on utilise *Sinjaja Bluza* pour écrire l'histoire de la Blouse Bleue – et les limites de cette utilisation. En effet, certains énoncés qui d'après nous sont plutôt de nature performative dans *Sinjaja Bluza* (l'affirmation de ce qu'est le théâtre de la Blouse Bleue, par les artistes) peuvent être facilement confondus avec une description de ce qu'était le théâtre de la Blouse Bleue (démarche qui n'est pas exclusive à cet article, mais que l'on retrouve par exemple chez Uvarova<sup>72</sup>). Par exemple, un paragraphe sur l'orchestre de bruits, présenté comme une pratique courante chez la Blouse Bleue, trouve sa source dans un article traitant du fait que la Blouse Bleue n'a pas encore expérimenté l'orchestre de bruits dans le style des futuristes, mais qu'elle encourage les troupes à le faire, donnant quelques instructions<sup>73</sup>. *Sinjaja Bluza* traite plus souvent du théâtre que les troupes devraient idéalement faire que de celui qu'ils font réellement. Ceci ne réduit évidemment pas la valeur pionnière de ce travail de recherche sur la Blouse Bleue, qui propose une typologie de ses pièces et un résumé efficace de ses débats artistiques, mais illustre les limites de l'utilisation d'une revue qui a une forte valeur performative dans

---

<sup>70</sup> Christine Hamon, « Le Théâtre de la Satire Révolutionnaire », dans *Le Théâtre d'Agit-prop de 1917 à 1932*, Tome 1, *Op.cit.*

<sup>71</sup> Voir Jean-Pierre Morel, « Les phases historiques de l'agit-prop soviétique », in *Le Théâtre d'agit-prop*, tome I, *Op.cit.*

<sup>72</sup> Elizaveta Uvarova, *Estradnyj teatr : minjatjury, obozrenija, mjuzik-holly, 1917-1945*, Moscou, Iskusstvo, 1983, p.64.

<sup>73</sup> « Kak rabotaet Sinjaja Bluza », *Sinjaja Bluza*, N°6, 1925, p.5.

l'expression d'une idéologie artistique, dans une tentative de *description* historique du théâtre promu par cette revue.

On peut également trouver la Blouse Bleue, par exemple chez Robert Leach, dans le « théâtre révolutionnaire », syntagme par convention, et à cause de la figure imposante de Meyerhold, associé à l'avant-garde<sup>74</sup>. David Zolotnitski inclut la Blouse Bleue dans le phénomène de l'Octobre Théâtral, la révolution au théâtre lancée par Meyerhold<sup>75</sup>. Zolotnitski critique l'historiographie sur la Blouse Bleue pour la tendance à répéter comme des faits historiques et comme les raisons de sa disparition les critiques qui étaient faites à son encontre par les contemporains (conflictualité, amateurisme, « formalisme »...), et rappelle le poids des autorités politiques dans la survie administrative d'une organisation comme la Blouse Bleue : le contenu de *Sinjaja Bluza* doit, pour Zolotnitski, être lu à la lumière de ces pressions politiques<sup>76</sup>. Nous reviendrons sur cette affirmation dans notre troisième chapitre.

Les travaux dirigés par Aleksandr Rumjantsev sur le théâtre auto-actif dressent un panorama de la variété des activités, des organisations et des initiatives locales : si la Blouse Bleue est tout juste mentionnée, l'ampleur de l'auto-activité rappelle que la Blouse n'arrive pas dans un vide, et que les collectifs qui constituent son lectorat sont souvent déjà le fruit d'autres initiatives culturelles qui la précèdent<sup>77</sup>. Or dans l'*academia* russe, les plus importants travaux sur la Blouse Bleue ne se situent pas, en réalité, dans le théâtre de propagande ou amateur, mais dans l'histoire du cabaret et des variétés. Les documents de la Blouse Bleue sont, au RGALI, dans le dossier « variétés » (*estrada*). Aussi, pourrait-on dire que le regard occidental étudie la Blouse Bleue comme un mouvement de théâtre de propagande et comme un phénomène avant-gardiste, et le regard soviétique le voit à travers, d'une part, sa formation centrale connectée aux variétés à Moscou, d'autre part, par la catégorie théâtrale (et lexicale) de « petites formes », qui inclut plus ou moins tout ce qui n'est pas la pièce longue traditionnelle. Ces différences de regard illustrent à leur manière le caractère hybride et multiforme de ce qu'était la Blouse Bleue.

Les travaux d'Elizaveta Uvarova éclairent l'histoire de la Blouse Bleue et de *Sinjaja Bluza* de deux manières : en traçant l'histoire de la formation centrale de la Blouse Bleue à proprement parler<sup>78</sup>, mais aussi par les vastes travaux de recherche sur le cabaret et le milieu

---

<sup>74</sup> Robert Leach, *Revolutionary Theatre*, Routledge, 2013.

<sup>75</sup> David Zolotnickij, *Zakat teatralnogo oktjabrja*, Sankt-Peterburg, 2006, p

<sup>76</sup> Zolotnickij, *Op.cit.*, p.247.

<sup>77</sup> Sergej Rumjancev (ed.), *Samodejatel'noe hudožestvennoe tvorčestvo v SSSR, 1917-1932*, Sankt-Peterburg, Gosudarstvennyj institut iskusstvoznanija, 2000.

<sup>78</sup> Elizaveta Uvarova, *Russkaja sovetskaja estrada, 1917-1929*, Moscou, Iskusstvo, 1977; Elizaveta Uvarova, *Estradnyj teatr : minjatjurny, obozrenija, mjuzik-holly, 1917-1945*, Moscou, Iskusstvo, 1983.

des « petits lieux » du théâtre à Moscou et leurs artistes<sup>79</sup>. Dans *Estradnyj teatr : minjatjury, obozrenija, mjuzyk-holly*, Uvarova consacre à la Blouse Bleue un chapitre important, dans lequel elle décrit son parcours artistique et ses liens, par exemple, avec la chanson populaire. En croisant l'histoire des cafés littéraires et des cabarets, de l'atelier de Nikolaï Foregger ou du Théâtre de la Satire, il nous est possible d'identifier un réseau de rencontres, de collaborations et de projets à l'extérieur du projet de la Blouse Bleue, qui peut servir à caractériser la « formation centrale », ou ce que Marco Consolini appelle « la fabrique » de la revue : le groupe, ou bien « *l'organisme vivant* dont la publication matérielle constitue toujours à la fois une trace et un symptôme »<sup>80</sup>.

La caractérisation de cette « fabrique » a pu s'appuyer également sur l'héritage du metteur en scène Nikolaï Foregger, dont plusieurs élèves et collaborateurs travaillent dans le collectif central de la Blouse Bleue. Les travaux d'Erica Faccioli représentent l'une des sources les plus complètes sur Foregger<sup>81</sup>, sa pensée artistique et les créations de son studio. Faccioli montre, par exemple, la proximité de Foregger avec le Front Gauche de l'Art, ceci non pas seulement du point de vue des contacts humains, mais aussi des idées ; il s'agit également de deux courants qui se croisent dans *Sinjaja Bluza*. On pourra s'interroger comment l'héritage de Foregger est transmis et transformé à travers *Sinjaja Bluza*.

### ***USA : Le journal vivant, « aussi américain que Walt Disney »***

Du côté de notre corpus américain, le théâtre appelé « radical » des années 1930 a été traité dans plusieurs ouvrages. Pour sa valeur de document historique, signalons celui de Morgan Himelstein, *Drama was a weapon*, de 1963 : l'ouvrage revendique démontrer deux choses : que le théâtre qu'il étudie n'a pas existé, et que ses tentatives d'exister n'étaient qu'une ruse des communistes pour prendre le pouvoir aux Etats-Unis. Pour Himelstein, l'agit-prop et les journaux vivants « donnaient à l'époque une illusion d'importance dramatique et d'expérimentation », mais n'ont eu aucun impact sur la culture américaine. Son ouvrage ouvertement anticommuniste tient à démontrer que le théâtre de gauche a « échoué dans son entreprise » et n'était composé que de tâtonnements médiocres et de discours dogmatiques<sup>82</sup>. Un détail qui rend intéressant cet ouvrage est la préface de John Gassner, l'ancien critique de

---

<sup>79</sup> Elizaveta Uvarova, *Estrada Rossii : XX vek. Enciclopedija.*, Moskva, 2004 ; Elizaveta Uvarova, *Moskva s točki zrenija*, Moskva, Iskustvo, 1991.

<sup>80</sup> Consolini, « Les revues de théâtre au XXe siècle. », *Op.cit.*, p.666.

<sup>81</sup> Erica Faccioli, *op.cit.*

<sup>82</sup> Morgan Himelstein, *Drama Was a Weapon : Left-Wing Theatre in New York*, Rutgers University Press, 1963.

théâtre de *New Theatre*, qui suit la ligne du discours de Himelstein, mais tout en affirmant que personne n'était *vraiment* communiste à l'époque : il régnait plutôt un « optimisme modéré », un « sentiment », et « seulement quelques pièces pouvaient être considérées marxistes »<sup>83</sup>. Si l'ouvrage de Himelstein ne peut être considéré comme une source secondaire fiable du fait de son caractère idéologique ostensible qui guide l'interprétation des sources, et du fait des erreurs factuelles qu'il contient, il doit être vu comme un document historique qui illustre un moment, et un courant, de l'historiographie américaine sur le communisme et, dans son cas, sur le théâtre « rouge ».

La même sourdine que met John Gassner sur ses activités dans une revue communiste peut être retrouvée dans d'autres récits d'artistes : par exemple *The Fervent Years* de Harold Clurman, ouvrage de référence traçant le parcours du Group Theatre du point de vue d'un de ses directeurs, omet entièrement l'engagement étroit du Group Theatre dans *Workers Theatre*, *New Theatre* et les activités artistiques et pédagogiques de la New Theatre League – engagement difficile à dissimuler à quiconque feuillèterait *New Theatre*<sup>84</sup>. Un autre *leitmotiv* des mémoires est le fait de donner des gages sur l'américanité de la pratique : John Gassner affirme que le théâtre engagé des années 1930 ne trouvait pas sa source dans le communisme, mais dans « le tempérament américain sanguin, les mouvements de réforme natifs, cette spacieuse tradition de la frontière, et finalement, sans aucun doute, la philosophie des Lumières, qui avait intégré la vie américaine depuis le début même de la République »<sup>85</sup>. Dans son histoire de la politique théâtrale du New Deal, Hallie Flanagan, qui participe à implanter la forme du journal vivant aux Etats-Unis, se défend d'une quelconque influence soviétique : « malgré ses références occasionnelles au Volksbuhne et aux Blouses Bleues, à Bragaglia et Meyerhold et Eisenstein, le journal vivant est aussi américain que Walt Disney, The March of Time, et le *Congressional Record*, auxquels les institutions américaines doivent beaucoup »<sup>86</sup>.

A partir des années 1980, des chercheurs peut-être moins traumatisés que les artistes ayant dû montrer patte blanche devant le Comité d'Enquête sur les Activités Anti-Américaines ont dépoussiéré l'histoire du théâtre ouvrier et du « théâtre politique » américain. Ira Levine retrace l'histoire des groupes de théâtre politique de New York et analyse les dramaturgies du théâtre de gauche, des premières créations collectives aux pièces

---

<sup>83</sup> John Gassner, « Foreword », dans Himelstein, *Op.cit.*, xix

<sup>84</sup> Harold Clurman, *The Fervent Years, The Group Theatre and the 30s*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975.

<sup>85</sup> John Gassner, « Foreword », dans Himelstein, *Op.cit.*, p.xii.

<sup>86</sup> Hallie Flanagan, *Arena. The History of the Federal Theatre Project*, New York, 1965 (1940), p.70.

professionnelles, faisant l'interprétation que le théâtre militant aurait disparu à cause de l'absence d'un mouvement politique assez fort pour le porter<sup>87</sup>. Workers Laboratory Theatre, le groupe ayant fondé *Workers Theatre*, est étudié plus en détail par Daniel Friedman, qui propose également quelques analyses du répertoire<sup>88</sup>. Stuart Cosgrove retrace l'histoire de la troupe d'agit-prop germanophone Proletbuhne, le groupe co-éditant *Workers Theatre*, dans l'ouvrage collectif *Politics and Performance* dirigé par David Bradby, Louis James et Bernard Sharratt<sup>89</sup>. Ewan McColl, ancien interprète et organisateur du théâtre ouvrier anglais, contribue à deux ouvrages sur le théâtre ouvrier anglophone, et à la réédition de certaines pièces emblématiques<sup>90</sup>. Enfin, dans le domaine francophone, Geneviève Fabre fournit une synthèse de l'évolution des mouvements de théâtre révolutionnaire américain<sup>91</sup>. Parmi les travaux plus récents, Colette Hyman interroge le rapport des théâtres ouvriers avec les syndicats, et propose une approche qui ne perd jamais de vue la question du genre (le seul ouvrage à le faire)<sup>92</sup>. Margaret Cherne écrit une histoire très complète de la New Theatre League, en exploitant les archives de l'organisation<sup>93</sup>. Le travail de Cherne nous a été précieux dans la constitution d'une chronologie, et par l'apport d'un « deuxième regard » sur les mêmes documents d'archive. Beaucoup d'aspects de l'histoire mouvementée de la League of Workers Theatres et de la New Theatre League ne pourront pas être abordés dans cette thèse de manière détaillée ; nous renvoyons vers l'ouvrage de Cherne dans la plupart de ces cas.

Dans la tendance de « réhabilitation » du théâtre ouvrier, on trouve également les ouvrages d'anciens acteurs ou metteurs en scène du mouvement, comme les mémoires passionnantes de l'acteur Jay Williams, qui cependant met en garde le lecteur de ne pas croire tout ce qu'il dit et admet une part de nostalgie<sup>94</sup>. Les mémoires de Williams sont une précieuse source sur les manières de travailler, l'esprit des répétitions, les personnalités et les conditions matérielles de la pratique théâtrale. Une sélection d'articles de *New Theatre* est

---

<sup>87</sup> Ira Levine, *Left-wing dramatic theory in the American Theatre*, UMI Research press, 1980, 234p.

<sup>88</sup> Daniel Friedman, « The Workers Laboratory Theatre », dans Bruce A. McConachie et Daniel Friedman, *Theatre for Working-Class Audiences in the United States, 1830-1980*, London : Greenwood Press, 1985.

<sup>89</sup> Stuart Cosgrove, « Prolet-Buhne : agit-prop in America », in David Bradby, Louis James et Bernard Sharratt, *Politics and Performance in twentieth-century drama and film*, Cambridge University Press, 1980.

<sup>90</sup> Howard Goorney, Ewan MacColl, *Agit-Prop to Theatre Workshop. Political playscripts 1930-05*, Manchester University Press, 1986 ;

<sup>91</sup> Geneviève Fabre, « Love's Labor Lost: luttes ouvrières et aventures théâtrales (U.S.A , 1911-1939) », in Equipe Théâtre Moderne du CNRS, *L'ouvrier au théâtre de 1870 à nos jours*, Cahiers Théâtre Louvain, N°58-59.

<sup>92</sup> Colette Hyman, *Staging Strikes : Workers' Theatre and the American Labor Movement*, Temple University Press, 1997.

<sup>93</sup> Margaret Cherne, *Techniques for changing the world.*, *Op.cit.*

<sup>94</sup> Jay Williams, *Stage Left.* , *Op.cit.*

rééditée en 1984, accompagnée de récits souvent mouvementés sur les coulisses de la rédaction, dans un recueil dirigé par l'ancien rédacteur en chef Herbert Kline<sup>95</sup>.

L'étude de *New Theatre* nous a amené vers une inévitable prise en compte de l'histoire de la danse moderne, qui a une présence forte dans la revue. Pour l'histoire de la danse révolutionnaire, on a pu s'appuyer sur Ellen Graff<sup>96</sup> et Mark Franko<sup>97</sup>, qui traitent des groupes de danse révolutionnaire, leurs héritages, leurs œuvres et leurs techniques. Graff relève la proximité des chorégraphes révolutionnaires avec la New Theatre League et l'influence des techniques de Stanislavski (« traduites » via le Group Theatre) sur leur travail chorégraphique. Plusieurs contributeurs de *New Theatre* viennent du cinéma documentaire : notre travail s'appuiera également sur celui de William Alexander, dont l'ouvrage *Films on the Left* apporte de précieux éléments historiques et biographiques, notamment grâce aux entretiens des cinéastes<sup>98</sup>.

A cause du couperet que représentent d'abord la guerre, ensuite le maccarthysme, le théâtre « radical » est toujours représenté comme un mouvement strictement délimité aux années 1930. A l'exception de Michael Denning, qui soulève l'héritage (ou le caractère « résiduel ») de ces pratiques dans le cinéma d'Orson Welles, Elia Kazan ou Nicholas Ray<sup>99</sup>, ou les travaux sur la danse moderne qui tendent à signaler une plus forte continuité dans la pratique des chorégraphes et rendre révérence à leur passé militant<sup>100</sup>, peu de travaux se sont posés la question de la continuité et de la métamorphose des pratiques culturelles de cette formation spécifique. Nous espérons que notre sixième chapitre sur la formation humaine autour de *New Theatre* pourra ouvrir des pistes sur l'exploration des héritages et transformations des projets portés par les artistes associés à la revue.

### 0.4.3 « Synapses » ou carrefours

---

<sup>95</sup> Herbert Kline, *New Theatre and New Theatre and Film 1934-1937 : An Anthology from the leading left-wing arts magazine of its era*, Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1985

<sup>96</sup> Ellen Graff, *Stepping Left : dance and politics in New York City, 1928-1942*, Durham and London : Duke University Press, 1997.

<sup>97</sup> Mark Franko, *Dancing Modernism / Performing Politics*, Indianapolis : Indiana University Press, 1995

<sup>98</sup> William Alexander, *Films on the Left : American Documentary Film from 1931 to 1942*, Princeton University Press, 1981.

<sup>99</sup> Michael Denning, *The Cultural Front, Op.cit.*

<sup>100</sup> En plus des travaux cités (Graff, Franko), voir également Hannah Kosstrin, *Honest Bodies : Revolutionary modernism in the dances of Anna Sokolow*, Oxford University Press, 2017.

L'un des objectifs, et à la fois la méthode, de ce travail est ce que nous appellerons l'identification des « points synaptiques », c'est-à-dire, les points de contact où se rencontrent plusieurs dynamiques : il peut s'agir de « l'idéologie théâtrale véhiculée par les textes, la 'fabrique', et la matérialité de l'objet »<sup>101</sup>, ou de « l'économie des relations qui traversaient le groupe, l'esthétique manifestée dans les contributions, et les caractéristiques du périodique en tant qu'objet »<sup>102</sup>. Autrement dit, il ne s'agit pas de faire la liste des caractéristiques de chaque revue ou de simplement présenter leur chronologie, mais d'en tirer quelques conclusions. Ces points de contact pourront émerger également à la jonction des deux revues comparées, afin de faire ressortir des fonctions ou des fonctionnements similaires. Nous avons privilégié quelques ancrages méthodologiques et théoriques :

### 1) L'analyse des formations

David Peters Corbett et Andrew Thacker proposent une application de la théorie des formations culturelles de Raymond Williams à l'étude des revues<sup>103</sup>. Une « formation culturelle », pour Williams, au-delà d'être un groupe, serait caractérisée par des pratiques – esthétiques, sociales – et par ses relations avec la société (économiques, politiques...)<sup>104</sup>. L'articulation des relations entre les différentes pratiques ou entre les discours, donc l'analyse de « dynamiques », de modes d'organisation sociale et de processus serait ce qui permet de caractériser une formation culturelle. Ainsi, dans l'étude des périodiques, Thacker et Corbett voient dans l'intersection des différents « discours qui traversent la revue » le lieu de sa caractérisation. La pensée de Raymond Williams permet également de relativiser les catégories rigides de genres artistiques ou littéraires, en ouvrant sur une vision alternative qui s'autorise à voir une pratique culturelle comme, possiblement, « la pratique d'un groupe dans une période, plutôt que la pratique d'une phase dans un genre »<sup>105</sup>.

### 2) Le manifeste

En nous appuyant sur les travaux de Janet Lyon<sup>106</sup>, Audrey Ziane<sup>107</sup> et Martin Puchner<sup>108</sup> sur les manifestes politiques et artistiques, nous nous intéresserons aux modes de « faire

---

<sup>101</sup> Trio que nous empruntons à Consolini, *Op.cit.*

<sup>102</sup> David Peters Corbett and Andrew Thacker, « Raymond Williams and Cultural Formations : Movements and Magazines », in *Prose Studies*, vol 16, N.2, 1993, pp.84-106.

<sup>103</sup> David Peters Corbett and Andrew Thacker, « Raymond Williams and Cultural Formations », *Op.cit.*

<sup>104</sup> Raymond Williams développe l'analyse des formations dans *Problems in Materialism and Culture*, London and New York : Verso, 1997, particulièrement dans l'essai « The Bloomsbury Fraction »

<sup>105</sup> Raymond Williams, *Problems in Materialism in Culture*, London and New York : Verso, 1997, p.49.

<sup>106</sup> Janet Lyon, *Manifestoes : Provocations of the Modern*, Ithaca and London : Cornell University Press, 1999.



manifeste » de nos deux revues – faisant l’hypothèse qu’ici réside à la fois un point de similarité entre les deux revues et un « point synaptique » entre discours artistique, structure de la pratique (formation centrale – revue – mouvement) et relation de la revue avec ses lecteurs, qui participent de manière collective au manifeste artistique formulé par le centre, avec les imprécisions et tensions que cela peut occasionner. On s’appuiera notamment sur le mode de « chronique-manifeste » proposé par Audrey Ziane et ce que cette notion implique de « la révélation des réseaux » ; les notions d’immédiateté et « d’instabilité du nous collectif » avancées par Janet Lyon ; et sur les exemples que donne Martin Puchner d’œuvres accompagnant les manifestes, faisant manifeste, ou étant impossibles à réaliser et ainsi n’existant que par le manifeste.

### 3) Le texte radial

On peut emprunter à l’ouvrage *The Textual Condition* de Jerome McGann<sup>109</sup> plusieurs outils pour l’observation de la matérialité de la revue et de l’historicité du texte, comme l’analyse du sens généré par la relation du « code linguistique » (les mots) et du « code bibliographique » (la mise en page, les caractéristiques matérielles de l’objet, les autres contenus du périodique...). La notion de McGann de « texte radial » sera particulièrement utile pour une partie de notre travail : il s’agit d’un texte dont l’historicisation doit se faire par les éléments « radiaux » de sa production et de sa réception, soit toutes les stratégies par lesquelles la « présence du texte » est disséminée. Il peut s’agir des éléments de son « code bibliographique », mais aussi de discours annonçant l’arrivée du texte, de critiques, de lectures publiques, de publications parallèles dans d’autres supports, de contrats passés avec les éditeurs, etc. : différentes formes de « rencontres » avec l’objet textuel, qui n’impliquent pas la présence du texte lui-même. Cette approche nous sera utile par exemple pour étudier la publication dans *New Theatre* d’un texte « légendaire », *Waiting for Lefty*, et le rôle de *New Theatre* dans la construction de la légende de la réception du texte.

---

<sup>107</sup> Audrey Ziane, *Enquête archéologique en milieu fertile : Les revues et les manifestes artistiques, généalogie d’un genre*, dans Evangelina Stead et Hélène Védrine, *L’Europe des revues II (1860-1930). Réseaux et circulations des modèles*, Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 2018

<sup>108</sup> Martin Puchner, *Poetry of the Revolution : Marx, Manifestoes and the Avant-Gardes*, Princeton and Oxford : Princeton University Press, 2006.

<sup>109</sup> Jerome McGann, *The textual condition*, Princeton University Press, 1991.

## 0.4 Structure et plan

*Structure de la thèse : « Entrez sans préjugés »*

« Polymorphes de nature, ces objets demandent qu'on adapte sa méthode à leur inventivité et à la pluralité des formes plutôt que l'inverse »<sup>110</sup> : ce constat d'Evanghélia Stead et Hélène Védrine a pu constituer l'une des justifications de la structure de notre travail. Cette thèse sera structurée en deux parties consacrées respectivement à *Sinjaja Bluza* et *Workers Theatre/New Theatre*, et une troisième qui étudie le rapport des deux revues avec leurs lecteurs, c'est-à-dire avec le « mouvement » construit autour des périodiques. Le choix de ne pas articuler l'entièreté de la thèse autour d'axes problématiques comparatifs prédéfinis relève de deux soucis relativement simples : premièrement, celui de fournir au lecteur un portrait de chaque périodique en respectant leur chronologie et leurs particularités matérielles et historiques, et deuxièmement, celui de laisser l'objet d'étude déterminer les problématiques spécifiques qui sont pertinentes à son endroit. « Vous êtes venue voir nos théâtres. Si vous pouvez entrer sans préjugés, vous en verrez plus. » C'est la demande qu'aurait faite son guide russe à Hallie Flanagan, metteuse en scène et grande organisatrice de la politique théâtrale du New Deal, alors que celle-ci voyageait en Union Soviétique en 1926 pour étudier le théâtre russe<sup>111</sup>. Ainsi, bien que nous ayons défini au préalable des questions qui nous semblaient entrer au cœur des problématiques des revues de théâtre d'agit-prop, il a été capital d'« entrer sans préjugés » afin de distinguer les dynamiques internes, les questions spécifiques et les caractéristiques matérielles, éditoriales et discursives qui ressortent comme dominantes dans chacun des périodiques.

*Sinjaja Bluza* et *Workers Theatre/New Theatre*, bien qu'ayant des fonctions similaires, priorisent et réalisent ces fonctions différemment. Les deux revues présentent des proportions différentes d'articles théoriques, de textes dramatiques ou de critique théâtrale ; cette-dernière, par exemple, est absente de *Sinjaja Bluza* et omniprésente dans *New Theatre* : le rapport à l'actualité est alors différent, car *New Theatre* formule un discours sur l'actualité théâtrale, et *Sinjaja Bluza*, seulement sur l'actualité politique à travers le discours dramatique. Elles sont produites sur la base de modèles économiques différents qui influencent également leur contenu, leur périodicité et leur relation avec les lecteurs : bien que *Sinjaja Bluza* ne

---

<sup>110</sup> Evanghélia Stead et Hélène Védrine, « Périodiques en réseau », in *L'Europe des revues II (1860-1930). Réseaux et circulations des modèles*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2018, p.11.

<sup>111</sup> « You have come to see our theatres. If you can enter them without prejudice you may see more. » Hallie Flanagan, *Shifting Scenes of the Modern European Theatre*, : Coward-McCann, 1928., p.97.

puisse pas toujours payer ses contributeurs, sa réalisation technique passe dans le budget de la maison d'édition de l'Union des Syndicats, ce qui garantit une publication stable, tandis que les équipes de *Workers Theatre* et *New Theatre* mènent une lutte constante pour rassembler le budget, fonctionnent en partie avec des prêts et donations d'amis, et doivent ajuster la périodicité et le nombre de pages au budget disponible. Enfin, il nous semblait nécessaire de faire une caractérisation de chaque revue en prenant en compte, dans les limites du possible, les formations humaines qui en produisent le contenu : ces facteurs et multiples autres agissent sur la caractérisation de l'objet éditorial, que nous n'avons pas souhaité plier à une problématique préexistante trop rigide.

Néanmoins, dans l'analyse de chaque revue, nous avons cherché à prendre en compte les évolutions du discours théorique, l'identité visuelle, le répertoire dramatique, la communication avec le « monde extérieur », le code interne de l'agencement du contenu, et la nature du groupe qui compose la rédaction. En raison de l'ambition originale de ces publications d'alimenter le mouvement de théâtre ouvrier avec des pièces et des sketches, les analyses des textes dramatiques constitueront une part importante de chacune des deux parties. Or, même dans l'analyse de ces textes, les caractéristiques respectives des deux revues ont appelé des approches philologiques différentes : pour le répertoire de *Sinjaja Bluz*, nous avons finalement dû mobiliser à la fois une analyse du rapport à la presse quotidienne et une approche plus traditionnelle d'analyse littéraire et de contextualisation dans les courants littéraires soviétiques des années vingt. Pour les pièces publiées dans *Workers Theatre* et *New Theatre*, nous avons donné la priorité à leur agencement dans la revue, les illustrations qui les accompagnent, et la préparation ou le commentaire de la réception (annonce de publication prochaine, critiques des productions, dénonciation de la censure) : ici les outils méthodologiques empruntés à Jerome McGann ou George Bornstein ont été privilégiés.

### *Plan de la thèse*

La première partie de la thèse traite de *Sinjaja Bluz*, et joue le jeu de la périodisation que propose la revue elle-même, en annonçant au mois de décembre 1925 que le projet de la Blouse Bleue a fondamentalement changé. Nous consacrerons deux chapitres à la « première période », jusqu'à décembre 1925, et deux chapitres à la « seconde période » :

Dans un premier chapitre, nous tenterons d'exposer le projet journalistique de la Blouse Bleue, tel qu'il s'exprime dans *Sinjaja Bluz*. Il s'agira de faire ressortir les éléments

discursifs et lexicaux de ce projet, et de le situer dans son contexte historique, dans la proximité immédiate du Front Gauche de l'Art et des nombreuses initiatives « documentaires » dans le théâtre soviétique. Ce chapitre s'intéressera à *Sinjaja Bluza* de son premier numéro (Septembre 1924) jusqu'au N°23-24 (Décembre 1925), en interrogeant la revue sur deux points : qu'est-ce que le journal vivant d'après *Sinjaja Bluza*, et quelle utilisation de la revue ce journal vivant implique ? Nous croiserons l'étude des textes théoriques de *Sinjaja Bluza* avec un document extérieur : un projet de « kino-journal de la Blouse Bleue » mis sur papier mais jamais réalisé<sup>112</sup>.

Un deuxième chapitre sera consacré au répertoire dramatique de la Blouse Bleue dans sa première période de publication (1924-1925) : alors que le discours théorique ne cesse de répéter que le journal vivant doit traiter de l'actualité immédiate, quelle est l'actualité choisie pour la scène ? Comment les auteurs opèrent-ils avec les contraintes du temps d'écriture, d'édition, de diffusion et de mise en scène, et à quels réagencements du discours théorique ces contraintes donnent-elles lieu ? Après avoir fait un point sur les éléments théoriques avancés par la rédaction de *Sinjaja Bluza* sur la question de la temporalité, nous proposerons deux études de cas : le sketch *Le Miracle Turc* sur l'actualité internationale, en comparant le contenu du sketch avec le traitement des événements dans les deux plus importants quotidiens soviétiques (*Pravda* et *Izvestia*), et la série de numéros de *Sinjaja Bluza* consacrés au 8 mars, qui illustre l'articulation entre temporalité (annuelle, circulaire), sujet (droits des femmes) et actualité (événements touchant au sujet).

Dans le troisième chapitre, nous commenterons les moments de rupture dans le discours artistique de *Sinjaja Bluza*, et son chemin pour redéfinir la Blouse Bleue en tant que théâtre plutôt que journal vivant (1926-1928). Nous nous intéresserons à trois points en particulier : 1) l'utilisation de la revue pour marquer des moments de théorisation et de changement de cap collectif. Ces moments sont par exemple des numéros qui contiennent uniquement des articles théoriques, marquant une pause dans le travail théâtral, ou des numéros consacrés à la mise en valeur d'un aspect en particulier, comme la tournée de la Blouse Bleue en Allemagne. 2) L'utilisation de la revue dans la formulation d'une nouvelle identité artistique, la réécriture de l'histoire de la Blouse Bleue pour correspondre à cette identité, et la mise en scène d'un « débat fructueux » qui alimente la redéfinition du projet. 3) L'utilisation de la revue comme plateforme de transmission et de reformulation des

---

<sup>112</sup> Le plan de ce projet, signé par Boris Youjanine, Aleksandr Matcheret et Sergueï Youtkiévitch, est conservé dans le fonds Youtkiévitch (RGALI).

recherches artistiques des studios des avant-gardes à Moscou, afin de les rendre accessibles aux clubs amateurs.

Enfin, un quatrième chapitre sur *Sinjaja Bluza* s'intéressera au répertoire de la seconde période (1926-1928). Nous relèverons la présence importante d'un groupe d'auteurs de satire, connectés au-delà de la Blouse Bleue à plusieurs cabarets de Moscou et d'Odessa ainsi qu'au Théâtre de la Satire de Moscou (Viktor Tipot, Argo, Viktor Arlov, Galitski, Vladimir Mass, Mikhail Volpine). Sous leur influence, et suivant à la fois les injonctions de la propagande d'Etat et les courants littéraires de l'époque, *Sinjaja Bluza* développe un répertoire de sketches satiriques sur la société soviétique, jouant parfois à la limite de la critique sociale acceptable. Nous nous pencherons plus en détail sur quelques textes d'Argo, Valentin Kataïev, Vladimir Mass et Mikhail Volpine. En plus d'une analyse dramaturgique, nous nous interrogerons sur le rôle de la revue comme support de publication, et le code mixte qu'elle met en place en fournissant des répertoires qui mélangent agit-prop et satire, parvenant à contourner la censure.

Pour la deuxième partie de cette thèse, nous avons eu deux préoccupations principales : fournir le récit chronologique du passage de *Workers Theatre* à *New Theatre* en prenant en compte les facteurs politiques internationaux et les facteurs internes, mais aussi de présenter des caractérisations qui défient le seul récit du passage du communisme radical vers le Front Populaire. En conséquence, cette partie se structure de la manière suivante :

Le cinquième chapitre est consacré à la période de 1931 jusqu'au printemps 1934, et couvre ainsi *Workers Theatre* et la première année de *New Theatre* : nous avons choisi de placer une délimitation au moment de changement de rédacteur en chef (été 1934), car il s'agit également d'un changement plus large dans l'équipe éditoriale. Ainsi, dans ce cinquième chapitre, nous ferons trois portraits : premièrement, celui de *Workers Theatre* dans sa première version ronéotypée ; on interrogera l'aspect matériel, les débats théoriques et les contenus visuels et thématiques propres à cette version. Le deuxième portrait sera celui du *Workers Theatre* imprimé (à partir de mai 1932) : on analysera l'impact des nouvelles directives de Moscou sur l'identité de la revue, et la manière dont la revue consolide et communique sa position d'autorité dans le mouvement de théâtre ouvrier. Un troisième portrait (à partir de septembre 1933) dessinera les contours du passage de *Workers Theatre* à *New Theatre*, et les moyens performatifs de la revue pour se placer dans une position de critique et de commentateur du théâtre professionnel.

*New Theatre* sous la direction de Herbert Kline (juillet-août 1934-janvier 1937) sera étudiée dans le sixième chapitre. Ce chapitre a pour but de mettre en avant des dynamiques

que nous considérons dominantes à la fois dans l'agencement du contenu de la revue, ses messages textuels, et les collaborations artistiques des contributeurs de la revue au-delà du travail éditorial : celles de la pluridisciplinarité et de l'intermédialité. *New Theatre* est alors sous-titrée « théâtre, film, danse », et ses contributeurs viennent de trois organisations distinctes : la New Theatre League, le groupe de danse moderne New Dance Group, et le collectif de cinéma documentaire Nykino. Les possibilités, limitations, et mixages des différents média (danse et poésie, danse et caméra, théâtre et cinéma documentaire, théâtre et action politique...) sont alors au cœur des interrogations de la revue, qui devient le lieu du questionnement du médium optimal pour exprimer un contenu politique. Nous étudierons les manifestations de ce questionnement à la lumière du courant documentaire américain des années 1930 ; soit ce que William Stott appelle « la doctrine documentaire »<sup>113</sup>.

Notre septième chapitre sera consacré à l'étude du répertoire dramatique de *Workers Theatre* et *New Theatre*. Les questions qui nous intéressent seront celles de la politique de sélection que met en œuvre la rédaction, de l'environnement sémiotique qui accompagne les textes, la dissémination des éléments « radiaux » des pièces dans plusieurs numéros (photographies des productions, critiques), et l'inscription des textes dramatiques dans des courants thématiques plus larges de la revue. Nous proposerons trois études de cas : la campagne en soutien des mineurs en grève (1931-1932), qui s'écrit sur plusieurs numéros et s'exprime également par un contenu extra-dramatique ; la pièce *Waiting for Lefty* de Clifford Odets (1934), dont la diffusion et la réception sont préparées, organisées et commentées par *New Theatre* ; et pour terminer, le cas des « pièces illustrées », ces textes accompagnés d'œuvres visuelles qui en représentent l'action. Sur ces derniers textes, on se posera la question de l'impact de ces images sur le statut du texte dans la revue et sur sa réception, en resserrant notre analyse particulièrement sur *Hymn for the Rising Sun* de Paul Green avec les dessins de Harry Sternberg (1936).

La troisième partie de cette thèse étudiera la relation particulière des revues de théâtre d'agit-prop avec leurs lecteurs. Dans un premier temps, le huitième chapitre considérera les deux revues dans une perspective spatiale : quelle place est donnée aux groupes de théâtre amateur abonnés à la revue, sont-elles représentées visuellement ? Comment l'attribut de « périphérique » avec lequel les troupes amateurs sont souvent désignées se reflète-t-il dans leur présence dans la revue ? Les amateurs parlent-ils à la première personne ou leurs activités sont-elles mises en récit par la rédaction ? Leurs textes envoyés à la rédaction sont-ils

---

<sup>113</sup> William Stott, *Documentary Expression and Thirties America*, The University of Chicago Press, 1986.

publiés ? Afin d'explorer ces questions, on étudiera les rubriques de communication avec les lecteurs, les photographies des groupes affiliés et le traitement qu'il en est fait (par exemple les photomontages dans *Sinjaja Bluza*), les retours donnés aux auteurs amateurs sur les pièces envoyées, et pour finir, le cas spécifique de Alice Evans, qui est en charge de la correspondance de la New Theatre League avec ses affiliés.

Le neuvième et dernier chapitre interroge le « discours public » que *Sinjaja Bluza* et *Workers Theatre/New Theatre* entretiennent au sujet des collectifs amateurs affiliés. Dans les deux cas, un fort courant de défense de la professionnalisation est mis en avant dans la revue : comment concilier ce discours avec une base de lecteurs constituée de troupes de théâtre amateur et ouvrier ? Le mouvement de théâtre amateur, au centre duquel se trouve la revue, devient-il un fardeau pour le « centre », à la place d'être un moteur ? Si la revue est un manifeste artistique, que faire lorsque les antennes associées à ce manifeste ne réalisent pas son message de la manière attendue ? Nous tenterons d'illustrer ce questionnement par les exemples du débat sur la qualité, entretenu dans les deux périodiques, du conflit de la Blouse Bleue avec son collectif de Perm, ainsi que du cas des groupes de théâtre ouvrier non-anglophones qui parfois posent problème dans *Workers Theatre*.

**Première partie : *Sinjaja Bluza* (URSS, 1924-1928)**





## Qu'est-ce que la Blouse Bleue ?

*La Blouse Bleue : un modèle de fonctionnement alliant troupe centrale, publication périodique et mouvement de masse*

Pour évoquer le phénomène culturel que fut la Blouse Bleue soviétique, on est amené à parler des trois facettes qui la composent : un théâtre professionnel, un réseau de plusieurs centaines de troupes de théâtre amateur, et un périodique : *Sinjaja Bluz*<sup>114</sup>, qui sert de lien entre les deux premiers. Initialement monté comme projet étudiant à l'Institut de Journalisme de Moscou en 1923, le collectif de la Blouse Bleue réunira, aux côtés des étudiants, une grande variété d'auteurs, acteurs et actrices, plasticiennes, compositeurs, metteurs et metteuses en scène familiers des studios de l'avant-garde théâtrale, et théoriciens du milieu futuriste-constructiviste. Ce groupe initial, que l'on nommera dorénavant « collectif central »<sup>115</sup>, produit le contenu de la revue *Sinjaja Bluz* : textes, instructions de mise en scène, partitions de musique, photographies des spectacles. La revue, qui fournit la matière textuelle pour monter un spectacle sur l'actualité politique et sociale, est distribuée aux cercles de théâtre amateur dispersés sur tout le territoire de l'URSS, de Leningrad à Vladivostok : on appelle ce réseau le « mouvement des Blouses Bleues » (*sinebluznoe dvizhenie*).

*1923-1924 : De l'école de journalisme aux cantines d'ouvriers*

---

<sup>114</sup> Nous employons le titre russe en italique pour désigner la revue, et « La Blouse Bleue » pour parler du théâtre ou du mouvement, en fonction du contexte.

<sup>115</sup> Nous faisons ici le choix d'adopter le terme *centralnyj kollektiv* employé dans *Sinjaja Bluz*, terme qui définit le rapport entre la troupe initiale et les troupes affiliées par une problématique de centre/périphérie. Les collectifs affiliés seront désignés, dans le respect de cette même logique spatiale, avec le terme « collectif local » (*mestnyj kollektiv*).

Le premier spectacle de la Blouse Bleue, une représentation de « journal vivant », est donné par un groupe d'étudiants de l'Institut de Journalisme de Moscou (MIZH), à l'occasion du congrès pansoviétique des journalistes en 1923. Il consiste en la présentation d'un « journal vivant » ou journal oral théâtralisé, inspiré par l'actualité du moment, écrit et joué par les étudiants. Le journal vivant (*živaja gazeta*) est une forme de théâtre d'agit-prop popularisée pendant la guerre civile, répondant à l'origine à un contexte de nécessité : face à l'analphabétisme élevé et aux difficultés matérielles de la presse écrite (pénurie de papier)<sup>116</sup>, la forme orale – parlée, déclamée ou dramatisée – s'avère être la plus adaptée pour transmettre les actualités. Pratiqué d'abord au front, popularisé par les brigades d'agit-prop, le journal vivant se répand dans les clubs ouvriers, et connaît, sous l'influence de la Blouse Bleue, un nouvel essor de popularité et un intérêt émergent pour repenser ses formes esthétiques.

Le projet des étudiants est remarqué par le MSPO (*Moskovskij Sojuz Potrebitel'skih Obščestv*, Union des Coopératives de Consommation de Moscou), qui les engage pour animer des soirées dans les cantines d'ouvriers du Mosselprom<sup>117</sup>. D'après Ossip Brik<sup>118</sup>, sollicité par le Mosselprom pour piloter le projet, le succès n'est pas acquis d'office : les clients des bars où est programmée la Blouse Bleue sont habitués à un programme léger et musical. L'introduction d'un spectacle d'agit-prop – un spectacle un peu ennuyeux qui plus est<sup>119</sup> – transformait ces espaces de repos, importants pour la sociabilité des ouvriers, en lieux d'agitation. Comme l'exprime Brik, « l'irruption de la politique dans les bars était vue, par la plupart des habitués, comme la violation du droit ancestral à la liberté de bistrot »<sup>120</sup>.

Vsevolod Meyerhold avait affirmé, au début des années vingt, que la tâche des artistes de l'époque serait de « mettre en forme la propagande, de telle sorte que le théâtre de propagande en devienne séduisant », sans avoir peur de s'inspirer de « l'expérience des

---

<sup>116</sup> Sur les difficultés de la presse (matériel, formation des journalistes, distribution ...), voir Peter Kenez, « Lenin and the Freedom of the Press » et Jeffrey Brooks, « The Breakdown in Production and Distribution of Printed Material, 1917-1927 », dans Abbott Gleason, Peter Kenez et Richard Stites, *Bolshevik Culture : Experiment and order in the Russian Revolution*, Bloomington, Indiana University Press, 1989.

<sup>117</sup> Le Mosselprom, « Administration coopérative rurale de Moscou », organise la production et le commerce de produits de consommation.

<sup>118</sup> Ossip Brik, théoricien, linguiste, critique, auteur, est un des membres actifs du LEF (Front Gauche de l'Art) avec Sergueï Trétiakov, Vladimir Maïakovski et Nikolaï Aseïev. D'inspiration futuriste-constructiviste, le LEF est engagé dans la recherche d'une littérature et d'un art nouveaux correspondant à la modernité du monde nouveau révolutionnaire, en brassant des idées tels que la « littérature factuelle », « l'auteur-producteur » ou « le poète-technicien ». Le groupe publie la revue *LEF* (1923-1925), par la suite *Novyj LEF* (1927-1928), dont les couvertures sont réalisées par Aleksandr Rodchenko.

<sup>119</sup> Brik décrit les premières performances de la Blouse Bleue comme étant « sèches » et « primitives », et rappelle que les interprètes des premières compositions n'avaient pas de formation théâtrale. (Ossip Brik, « Sinjaja Bluza i Mosselprom », *Sinjaja Bluza*, N°77, 1928, p.53.)

<sup>120</sup> *Ibid.*

théâtres populaires d'autrefois, [...] des clowns typiques des baraques de foires »<sup>121</sup>. La Blouse Bleue se retrouve dès ses débuts, et de manière très concrète, confrontée à ce défi. Elle en sera amenée à réviser le programme de ses spectacles :

la propagande directe, même sous forme de couplets humoristiques, est mal reçue. Les odes aux coopératives, la propagande antireligieuse, ne convainquent pas le public ou suscitent des réactions négatives. Nous sommes passés à des spectacles forts en humour et en satire, avec de l'agitation cachée. C'est joyeux, c'est drôle. Le public est attentif.<sup>122</sup>

Les prémices du projet artistique que développeront les artistes de la Blouse Bleue sur les pages de *Sinjaja Bluza* sont déjà présentes : on parle d'un « nouveau type de journal vivant théâtralisé »<sup>123</sup>. Aux couplets populaires traditionnels (*tchastouchki*) viennent s'ajouter des parties de danse, de chant, d'acrobatie et de mime. Des personnages du théâtre populaire russe connus du public, comme le *Raioshnik* (« Père Paradis »)<sup>124</sup> ou Petroushka<sup>125</sup> animent les soirées, où les sketches et les chansons s'enchaînent au rythme de l'accordéon, du piano ou de la balalaïka. Le changement fréquent de répertoire et les conditions de représentation instables exigent des décors et des costumes simples : cloisons, pancartes, chapeaux et accessoires désignant l'appartenance du personnage à une classe sociale, une catégorie socioprofessionnelle ou un stéréotype. Très tôt, les interprètes adoptent comme costume de base la blouse d'ouvrier qui donne son nom au mouvement<sup>126</sup>.

Les événements politiques sont mis en scène de la manière la plus concise et schématisée pour servir le message de propagande. Dans un sketch intitulé *La reconnaissance de l'URSS*, par exemple, une femme entre sur scène, vêtue d'une blouse bleue, avec un

---

<sup>121</sup> Konstantin Rudnitski, *Histoire du théâtre russe et soviétique*, Paris, 1988, p.59. A ce sujet voir aussi : Equipe Théâtre moderne du GR27 du CNRS, *Du cirque au théâtre*, Lausanne : Age d'homme, 1983 ; A.Sergejev, *Cirkizacia teatra. Ot tradicionalizma k futurizmu*, Sankt-Peterburgskaja gosudarstvennaja akademija teatral'nogo iskusstva, 2008.

<sup>122</sup> Compte-rendu signé "Sinebluznik", *Žurnalist*, Juin 1924. Cette occurrence date de quelques mois avant le début de la publication de *Sinjaja Bluza*.

<sup>123</sup> *Ibid.*

<sup>124</sup> Dans le théâtre populaire russe (*balagan*), le *raioshnik* récitait des couplets en vers ou en prose, tout en faisant défiler un panorama d'images dans une boîte appelée le *raiok*. Ces images étaient, à l'origine, de caractère religieux, d'où le nom *raiok* formé sur la racine du mot « paradis » (*raj*). Le procédé a été repris par le théâtre d'agitprop, qui représente le *raioshnik*, le plus souvent, sous l'apparence d'un vieil homme paysan. Voir par exemple Catriona Kelly, « Territories of the eye. The Russian peep show (raek) and Pre-revolutionary visual culture », in *The Journal of Popular Culture*, 31 (4), pp. 49-74.

<sup>125</sup> Petroushka est le héros du théâtre de marionnettes de tradition populaire russe.

<sup>126</sup> La référence est à la fois accessible à tous et porteuse d'un sens double qui reflète les tensions qui ont animé le mouvement de la Blouse Bleue : la tenue d'ouvrier renforce l'image d'un mouvement de masse anonyme, d'un théâtre auto-actif et prolétarien, mais n'est pas sans rappeler la *prozodejda* ou « costume de production » pensée par l'artiste constructiviste Lioubov Popova, et adoptée comme uniforme de travail dans le studio de Meyerhold. La cohabitation de la volonté de porter un projet de culture prolétarienne et le désir d'être en phase avec les recherches artistiques des studios d'avant-garde sera une contradiction structurante pendant les cinq années de vie de *Sinjaja Bluza*. (Voir partie III)

insigne l'identifiant comme « Russie Soviétique ». Puis entrent quelques hommes, eux aussi en blouses bleues, mais coiffés de chapeaux haut-de-forme et chapeaux melon – l'Angleterre, la France, l'Italie, l'Amérique. Les hommes chantent quelques couplets, déclarant qu'ils ne peuvent pas se passer de reconnaître la Russie Soviétique, et tournent autour d'elle en la courtisant. La femme, d'un ton railleur, reçoit les demandes de reconnaissance, et « après avoir débité à ses prétendants toutes sortes de paroles mordantes, elle accepte enfin d'être reconnue ».<sup>127</sup>

En voie vers une Blouse Bleue plus divertissante et plus adaptée aux publics des bars, les étudiants sont épaulés par un nombre d'anciens artistes de cabaret, qui se greffent au noyau créatif du mouvement<sup>128</sup>. L'époque de la NEP<sup>129</sup>, avec laquelle coïncide la période d'activité de la Blouse Bleue (1923-1929), est considérée comme particulièrement fructueuse pour le théâtre de petites formes et de variété, appelé aussi *estrada* : cabaret, music-hall, marionnette, spectacles inspirés du théâtre populaire russe<sup>130</sup>. Le phénomène est dû en partie au contexte économique : avec la possibilité de faire du commerce privé, les lieux accueillant des spectacles de variétés, en particulier lorsqu'ils permettent aux spectateurs de consommer des boissons, retrouvent une vitalité. En parallèle, sur le front symbolique, les genres considérés antirévolutionnaires, comme le cabaret et le music-hall, sont revalorisés et

---

<sup>127</sup>Le déroulement du sketch en question, qui date de 1924, est décrit par Ossip Brik dans *Sinjaja Bluza* N°76, 1928, p.55.

<sup>128</sup>La Blouse Bleue s'allie notamment avec d'anciens artistes du cabaret *Nerydaï*, comme Viktor Tipot et Viktor Ardiv. Le tournant vers le cabaret inquiète d'abord les fondateurs de la Blouse Bleue, qui ont peur de perdre leur valeur d'agitation politique pour ne devenir que distraction, mais les « nerydaïtsi » tiennent bon, et la Blouse Bleue sera associée, dans l'esprit collectif, au cabaret (*estrada*) tout autant qu'à l'agit-prop. (Voir Chapitre 3)

<sup>129</sup>Au printemps 1921 est introduite une série de réformes appelée la Nouvelle Politique Economique, ou NEP, visant d'une part à redynamiser le pays après les guerres en autorisant en partie le commerce privé, d'autre part à apaiser les relations avec les paysans et éviter les révoltes, en arrêtant les réquisitions de blé. La politique culturelle est également touchée. Parmi les théâtres, nationalisés depuis le décret de 1919, seuls les théâtres dits académiques restent financés par l'Etat : les autres sont livrés à eux-mêmes, souvent contraints d'augmenter le prix de leurs billets et de composer leur répertoire en fonction du public qui paye. Sur la nationalisation des théâtres, Marie-Christine Autant-Mathieu, « De l'autogestion revendiquée à la nationalisation imposée. Le patrimoine théâtral russe entre 1917 et 1922 », in *Revue des études slaves*, Vol. 90 (1/2), 2019, pp.199-213. Voir également Laurence Senelick et Sergei Ostrovsky, *The Soviet Theater : A Documentary History*, Yale University Press, 2014.

<sup>130</sup>Cette affirmation est à nuancer, en gardant à l'esprit que pendant la guerre civile et malgré celle-ci, les très nombreux théâtres de petites formes n'avaient pas arrêté de jouer dans les grandes villes, bien que beaucoup eurent été par la suite fermés par les autorités bolchéviques. La réautorisation des cabarets a permis leur nouvelle gloire, mais il y a dans ce lieu commun - l'association de la NEP et du théâtre de petites formes - une part de faits historiques (économie, possibilité de commerce privé, réforme de la politique culturelle), et semble-t-il, une part de récit influencé par la propagande : le cabaret et le music-hall sont associés à la figure du Nepman, à la fois en tant que spectateur-consommateur de divertissements antirévolutionnaires, et entrepreneur privé qui s'enrichit sur le dos des ouvriers en les incitant à la débauche. (Là où un artiste d'avant-garde ou un historien du théâtre voit une effervescence de petites formes, la propagande voit l'émergence de divertissements néfastes.) C'est contre cet imaginaire que doivent lutter les artistes qui rêvent, comme la Blouse Bleue, d'un « cabaret rouge », de « variétés soviétiques ».

réhabilités par des artistes reconnus de l'avant-garde (Maïakovski, Meyerhold, Foregger<sup>131</sup>). La Blouse Bleue, porte-parole d'un théâtre d'agit-prop joyeux, divertissant et mobile, réunissant dans ses rangs à la fois anciens cabarettistes et élèves de Foregger et Meyerhold<sup>132</sup>, trouve sa place aisément dans cet écosystème.

### *1924-1925 : Nouvelle tutelle, organe éditorial, et création d'un mouvement*

Le potentiel de la Blouse Bleue en tant qu'outil d'agit-prop ne passe pas inaperçu auprès des autorités. Du soutien de la MSPO, la Blouse Bleue passe sous la tutelle de l'Union des Syndicats de Moscou (*Moskovskij Gubernskij Sovet Professional'nyh Sojuzov* ou MGSPS<sup>133</sup>), étape significative, car elle rattache le groupe à la maison d'édition du MGSPS, *Trud i Kniga*, et signe le début de la publication de *Sinjaja Bluza* en septembre 1924. *Trud i Kniga* avait déjà publié des répertoires de pièces d'agit-prop à l'attention des cercles amateurs, et c'est également cette fonction qui est attendue de *Sinjaja Bluza* : la revue est, avant tout, « *sbornik materialov* » : un « recueil de matériel » à jouer sur les scènes de clubs, et non pas une revue d'art ou de critique comme on en trouve de nombreuses dans le paysage des revues théâtrales soviétiques.

En tant que recueil de matériel à jouer, la particularité de *Sinjaja Bluza* est qu'elle contient des textes traitant de l'actualité, destinés à l'élaboration d'un journal vivant à un rythme bimensuel. A partir de la presse écrite, les auteurs de *Sinjaja Bluza* adaptent les derniers sujets de l'actualité politique, nationale et internationale, sous une forme dramatisée ou en couplets populaires traditionnels. Les textes, publiés dans *Sinjaja Bluza* dans l'ordre recommandé pour le spectacle, sont courts, comiques, et prêts à être montés par les troupes ouvrières en peu de temps, la mise en scène ne nécessitant que peu de moyens matériels. Pour

---

<sup>131</sup> Nikolai Foregger est un chorégraphe et metteur en scène, connu pour ses « danses des machines » et ses parodies de cabaret, écrites avec Vladimir Mass. Les futurs cinéastes Sergueï Eisenstein et Sergueï Youtkiévitch font partie de ses collaborateurs proches. Son studio, le MastFor, est situé à la Maison de la Presse jusqu'en 1923. Voir Erica Faccioli, *Nikolaj Foregger : dal simbolismo al realismo socialista*, Roma, 2007. Béatrice Picon-Vallin, « L'atelier de Foregger et le courant comique dans le théâtre soviétique », *Du Cirque au Théâtre*, Equipe Equipe Théâtre moderne du GR27 du CNRS, Lausanne : Age d'homme, 1983 ; Elizaveta Uvarova, *Estradnyj teatr : minjatjury, obozrenija, mjuzik-holly, 1917-1945*, Moscou, Iskusstvo, 1983.

<sup>132</sup> Au moment de s'allier avec la Blouse Bleue centrale, plusieurs des jeunes metteurs en scène ont déjà expérimenté la recherche artistique autour des « petites formes » dans les studios des avant-gardes : Sergueï Youtkiévitch avec la Fabrique de l'Acteur Excentrique (FEKS), le MastFor et les ateliers de mise en scène de Meyerhold, Tamara Tomiss et Vladimir Mass ont travaillé avec Nikolai Foregger.

<sup>133</sup> Le MGSPS regroupe les syndicats professionnels de la région de Moscou. L'organisation comporte plusieurs sections qui s'occupent de questions liées aux conditions de travail et à la productivité, mais aussi d'activités culturelles et autres loisirs. Les réformes de la politique culturelle engagées au début de la NEP avaient abouti à confier une grande partie de la gestion des théâtres aux syndicats, à l'Armée Rouge et aux coopératives d'acteurs.

la diffusion des textes d'agit-prop et spécifiquement de journal vivant, le format de périodique présente plusieurs intérêts : il établit un lien symbolique avec le journalisme, permet de renouveler le répertoire d'actualités à un rythme régulier, et rassemble naturellement un collectif d'auteurs qui assure la production d'une trame complète de spectacle deux fois par mois.

Ainsi, très rapidement, l'initiative éditoriale transforme la Blouse Bleue d'une troupe étudiante en un mouvement qui recouvre toute l'Union Soviétique. Cette expansion est aidée par la préexistence de cercles dramatiques amateurs, qui se sont multipliés depuis le début du siècle – époque qui a vu une véritable « théâtromanie » s'emparer du pays. Des clubs ouvriers jusqu'à l'Armée Rouge, le théâtre amateur, appelé aussi « auto-actif »<sup>134</sup>, est partout<sup>135</sup>. « Les historiens futurs remarqueront », prédisait l'historien de l'art Piotr Kogan, « que pendant une époque de révolution des plus cruelles et sanglantes, toute la Russie faisait du théâtre ».<sup>136</sup>

Les cercles dramatiques, appelés aussi clubs (*klub*), ont été soutenus par le Proletkoul't<sup>137</sup>, par la Direction politique de l'Armée Rouge (PUR) et par les politiques du Narkompros<sup>138</sup>, qui a mobilisé les troupes amateurs dans les campagnes de propagande pendant et après la guerre civile<sup>139</sup>. À côté du lourd appareil bureaucratique du Narkompros et d'un Proletkoul't affaibli, la Blouse Bleue émerge comme une structure encadrante à petite échelle, apparue de manière organique, et pouvant potentiellement fédérer le mouvement de théâtre amateur autour d'un projet commun.

---

<sup>134</sup> En russe, le terme « amateur » dérivé du verbe « aimer » – *ljubitel'skij* – est plutôt employé dans des contextes négatifs, désignant un « amateurisme » péjoratif. L'époque soviétique voit s'enraciner le terme *samodejatel'nost'*, dérivé de « faire soi-même », et dont je reprends la traduction « auto-activité », employée dans *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932, Op.cit.*

<sup>135</sup> Sur la vague de théâtre amateur, voir par exemple Lynn Mally, *Revolutionary Acts : Amateur Theatre and the Soviet State, 1917-1938*, Ithaca, Cornell University Press, 2000 ; Sergej Rumjancev (ed.), *Samodejatel'noe hudožestvennoe tvorčestvo v SSSR, 1917-1932*, Sankt-Peterburg, Gosudarstvennyj institut iskusstvoznanija, 2000.

<sup>136</sup> Piotr Kogan, « Socialističeskij teatr v gody revoljucij », *Vestnik teatra* 40/1919, p. 3-4, cité par Konstantin Rudnitski, *Histoire du théâtre russe et soviétique*, Paris, éd. du Regard, 1988, p. 41.

<sup>137</sup> Le Proletkoul't, fondé par Aleksandr Bogdanov et Anatoli Lounatcharski en 1917, est la plus grande organisation soviétique de culture prolétarienne. Elle est composée de plusieurs centaines d'antennes locales qui proposaient divers 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. Sur le Proletkoul't, voir Lynn Mally, *Culture of the future. The Proletkult Movement in Revolutionary Russia.*, University of California Press, 1990.

<sup>138</sup> Le Narkompros ou Commissariat à l'Instruction, dirigé par Anatoly Lounatcharski et Nadejda Kroupskaïa, regroupe sous son autorité le vaste projet d'éducation, les universités, les salles de concert, la littérature, les théâtres et les musées.

<sup>139</sup> Par exemple, pendant l'hiver 1918-1919, des brigades théâtrales sillonnent les campagnes pour inciter les paysans à livrer leurs céréales aux villes menacées par la famine. Ces troupes, à l'origine composées de volontaires amateurs, sont rassemblées en 1920 sous le Narkompros qui coordonne leurs actions et les arme d'un répertoire composé dans l'urgence. Voir : Claudine Amiard-Chevrel, « Le théâtre et le peuple en Russie soviétique de 1917 à 1930 », in *Cahiers du monde russe et soviétique*, Vol. 9 N°3-4. Juillet-Décembre 1968. pp. 365-385.

En s'abonnant aux répertoires de *Sinjaja Bluza*, les troupes ouvrières adoptent le nom de « Blouse Bleue » de leur ancrage local (usine, ville, quartier, village, école...). On trouve, ainsi, la Blouse Bleue de Riazan ou de Serpoukhov, celle de l'usine de textiles « *Avantgard* » de Youriev-Polski, ou bien la Blouse Bleue des Petits Pionniers de Tashkent ou de l'Ecole N°1 de Belgorod. A partir de janvier 1927, *Sinjaja Bluza* inclut sur ses dernières pages le registre des collectifs répertoriés. Pendant les premiers mois de 1927, la liste compte entre 106 et 250 troupes affiliées, 445 en décembre de la même année, et 551 en mai 1928, à l'approche de la fin de la publication.

### *La politique d'agit-prop et les clubs ouvriers*

Les cercles artistiques des clubs ouvriers étant considérés par le pouvoir comme d'importants relais de la propagande bolchévique, leurs activités sont touchées, dans une certaine mesure, par les politiques d'Etat sur le travail d'agitation et de propagande. Au moment où la Blouse Bleue s'installe dans le paysage culturel soviétique, la politique du Glavpolitprosvet<sup>140</sup> à l'égard du théâtre d'agit-prop évolue sur deux plans : vers une plus grande autonomie des animateurs locaux, et vers une exigence de renouvellement des répertoires. Les activités des cercles auto-actifs ont reculé pendant le début de la NEP, conséquence de la dégradation des conditions de vie des ouvriers, de l'étouffement et de la perte de moyens du Proletkoul't, et d'une politique de propagande se basant davantage sur des établissements éducatifs spécialisés (établissements de *politgramota*, « éducation politique ») et moins sur les activités artistiques. Avec la restructuration du Narkompros en 1921, le travail d'agitation et de propagande est majoritairement passé sous le contrôle de la section dédiée du Comité Central, diminuant la marge de manœuvre du Narkompros sur les actions d'agit-prop<sup>141</sup>.

En 1925, le pouvoir recommence à encourager les cercles auto-actifs. Le Congrès du Parti déclare que « tout le travail de club doit s'effectuer sur la base de l'auto-activité ». La nouvelle ligne politique invite à éviter les circulaires et instructions autoritaires, considérées « nuisibles », et à montrer « un tact considérable » à l'égard des animateurs et des membres

---

<sup>140</sup> Le Glavpolitprosvet est la section d'éducation politique et de propagande sous le Narkompros.

<sup>141</sup> L'un des enjeux de la restructuration du Narkompros fut de déterminer l'autorité respective de chaque institution vis-à-vis des actions d'agitation et de propagande. Sur le papier, la section d'agit-prop du Comité Central, dirigée par Yakov Yakovlev, s'occupe de l'agit-prop au sein du Parti, et le Glavpolitprosvet de l'agit-prop visant les masses hors-parti. Dans les faits, le Comité Central et le PUR occupent une grande partie du terrain, y compris pour ce qui concerne la littérature, la presse et les relations avec le Proletkoul't. Voir Sheila Fitzpatrick, *The Commissariat of Enlightenment*, Cambridge University Press, 1970.

du cercle, et de la direction qu'ils ont choisie.<sup>142</sup> En parallèle, la section d'agit-prop recommande de retirer des librairies « le matériel périmé d'agitation et d'information, d'origine soviétique (1918, 1919, 1920) »<sup>143</sup>. L'agitation du temps de guerre, peu adaptée à l'époque de la NEP, doit céder la place à une « propagande socialiste approfondie »<sup>144</sup>. Le tournant s'opère de l'agit-prop combative du temps de la guerre civile vers une propagande plus divertissante et moins simpliste, préparant le terrain pour le développement de la Blouse Bleue.

### *1925-1927 : Croissance d'un mouvement, professionnalisation d'une troupe*

« La Blouse Bleue est apparue comme un champignon dans la forêt – de manière tout à fait inattendue », se souvient l'auteur Viktor Ardiv. « L'époque était telle, et le besoin pour cette organisation était tel, que la Blouse a connu une croissance explosive littéralement en un ou deux ans. »<sup>145</sup> Dès 1925, omniprésente par ses nombreux collectifs, la Blouse Bleue fait déjà solidement partie de la vie culturelle du pays. Si son succès est illustré par le nombre de groupes qui se sont multipliés en l'espace d'une année, elle est aussi objet de plaisanteries à cause de ses spectacles au niveau artistique irrégulier.

Avec l'accroissement du mouvement, entre en jeu la question de la professionnalisation : la tension est palpable dans *Sinjaja Bluza*, qui ne se contente plus de distribuer le répertoire d'agit-prop, mais se fait également l'organe d'un mouvement qui réunit sous le même nom des collectifs professionnels ou en voie de professionnalisation, et d'autres entièrement amateurs, qui n'ont ni l'envie, ni les ressources de faire de leur activité autre chose qu'un loisir à pratiquer après la journée de travail. Un clivage commence à se construire entre les Blouses auto-actives, dont le niveau artistique est régulièrement critiqué dans *Sinjaja Bluza*, et le Collectif Central, installé en partie dans une pratique professionnelle et une démarche de recherche artistique, mais souffrant du stigmate d'« amateurisme ». Activité culturelle auto-active, théâtre d'agitation professionnel, nouveau type de cabaret soviétique ou média alternatif ? Les débats théoriques, écrits à plusieurs plumes et laissant

---

<sup>142</sup>Jean-Pierre Morel, « Les phases historiques de l'agit-prop soviétique », in *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, Tome I, *Op.cit.*, p.40.

<sup>143</sup> Cité par Morel, « Les phases historiques de l'agit-prop soviétique », *Op.cit.*, p. 37.

<sup>144</sup>*Ibid.*

<sup>145</sup> Viktor Ardiv, *Beseda s Viktorim Ardivom : O rabote u Vsevoloda Mejerhol'da, teatral'noj Žizni Moskvy v 1920-h – 1930-h, i Živoj stengazete « Sinjaja Bluza »*, entretien réalisé par Viktor Douvakine, enregistré le 9.8.1974, disponible sur [oralhistory.ru/talks/orh-393](http://oralhistory.ru/talks/orh-393). Le site « Ustnaja Istorija » (« Histoire orale ») est un projet soutenu par l'Université Lomonossov de Moscou (MGU).



place aussi aux acteurs et metteurs en scène amateurs, occupent les pages de *Sinjaja Bluz* avec de plus en plus de densité.

En 1927, *Sinjaja Bluz* consacre un espace conséquent à la tournée de la Blouse centrale en Tchécoslovaquie, en Lettonie et en Allemagne, où le groupe est invité par Erwin Piscator. La tournée internationale, qui aura un impact considérable sur le théâtre prolétarien communiste en Occident, particulièrement en Allemagne<sup>146</sup>, consacre, aux yeux des auteurs de *Sinjaja Bluz*, le statut de la Blouse Bleue centrale en tant que théâtre soviétique professionnel, mais ne fait pas taire les critiques pour autant. Le court temps de travail sur chaque spectacle et les faiblesses qui en découlent, les lacunes du jeu ou le caractère obsolète de certains thèmes, textes ou choix musicaux, sont critiqués dans la presse soviétique.

Les collectifs professionnels de la Blouse Bleue sont invités à jouer au Théâtre de la Satire, au Théâtre de la Révolution, au Théâtre Alkazar, dans la Salle des colonnes de la Maison des Syndicats, au Bolchoï Teatr, ou bien encore dans le Jardin de l'Ermitage. Pourtant, une pression permanente s'exerce sur les troupes, qui s'entendent dire à la fois qu'elles devraient passer par l'école du drame traditionnel pour parfaire leur jeu « psychologique », mais aussi que l'époque du spectacle d'agit-prop de « petites formes » commence à être révolue, et que la Blouse Bleue, désormais mûre pour évoluer, devrait se détourner de ces petites formes au profit de la « grande forme » (la pièce).

#### *1927-1929 : Pression critique, répression politique ?*

La Blouse Bleue essaie effectivement, pendant les dernières années de son existence en 1927-1928, de s'adapter en puisant dans les « grandes formes » de spectacle. Elle met en scène opérettes et comédies musicales, et appelle à la création d'un nouveau type de vaudeville soviétique. Mais la Blouse Bleue est toujours un journal vivant, et ses auteurs ne renoncent pas au principe de mettre en scène l'actualité. Cela implique de changer fréquemment de répertoire, ce qui n'est pas compatible avec la tentative de faire des mises en scènes de « grandes formes », qui demanderaient plus de temps de répétition.

---

<sup>146</sup> L'Allemagne comptait déjà des troupes prolétariennes et communistes, mais la tournée de la Blouse Bleue aurait contribué à vitaliser le mouvement et uniformiser son esthétique. D'après la révolutionnaire, pédagogue et théoricienne du théâtre Asja Lacis, « l'apparition en Allemagne des troupes soviétiques de la Blouse Bleue a été si frappante que l'on a vu s'installer largement un 'style de jeu blousiste' ». (Lacis Asja, *Revolucionnyj teatr Germanii*, Moskva, Goslitizdat, 1935, p. 250. Voir également : Asja Lacis, *Profession Révolutionnaire*, sélection originale établie par Hildegard Brenner ; traduit de l'allemand par Philippe Ivernel, Presses Universitaires de Grenoble, 1989. ) Sur le théâtre d'agit-prop en Allemagne, voir *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932, Op.cit.*, Tome III. ; Stourac R., McCreey K., *Theatre as a weapon : Worker's theatre in the Soviet Union, Germany and Britain, 1917-1934*, New York, Routledge & Kegan, 1986.

C'est le MGSPS, l'organisme de tutelle de la Blouse Bleue, qui met fin à la rédaction de *Sinjaja Bluza*, en annonçant le projet de fusionner celle-ci avec la revue *Klubnaja scena*, et par la suite *Malye formy klubnogo zrelišča*, autres revues de l'Union des Syndicats<sup>147</sup>. Le n° 78 de *Sinjaja Bluza* (juin 1928), qui sera le dernier, publie une annonce informant les lecteurs des modalités de poursuite de leur abonnement, mais l'arrêt des publications n'est nullement abordé. Ses pages, qui ont pourtant accueilli des débats passionnés, pendant presque cinq ans, sur le présent et le futur de la Blouse Bleue, restent silencieuses au sujet de la mort du journal. Constat d'autant plus marquant si l'on observe que la distribution du périodique n'a connu aucune baisse soudaine avant la fermeture de la rédaction - au contraire : les derniers numéros sont tirés à 8000 exemplaires - et qu'aucune difficulté pour vendre les abonnements n'est signalée.

Ce silence a la même tonalité que celui qui accompagne l'arrestation du fondateur et figure centrale de la Blouse Bleue, Boris Youjanine. Extrêmement présent dans la revue dont il était le rédacteur en chef, auteur régulier de couplets humoristiques, il disparaît, comme la plupart des victimes des purges staliniennes, sans un bruit. La seule mention de l'arrestation de Boris Youjanine figure dans une lettre de son collègue Viktor Mrozovski, adressée aux troupes de la Blouse Bleue en tournée dans l'URSS orientale : il mentionne que Youjanine a été « écarté des effectifs du théâtre », ajoutant qu'il avait été « poursuivi en lien avec des activités du théâtre, et qu'il est actuellement en état d'arrestation »<sup>148</sup>. Boris Youjanine est envoyé au camp de Vichéra, où il restera trois ans.

Avec la dissolution de *Sinjaja Bluza* et de son équipe éditoriale<sup>149</sup>, le MGSPS laisse de nombreux cercles auto-actifs sans répertoire frais régulier, et signe la fin de la pratique associant périodique et spectacle connectés, la spécialité du journal vivant dans le style de la

---

<sup>147</sup> Nous n'avons pas eu accès à *Klubnaja Scena*, que Robert Crane qualifie de possédant une « esthétique conservatrice » (Crane, *Op.cit.*, p.10), mais avons pu consulter *Malye formy klubnogo zrelišča* (1929-1931). Le périodique est assez similaire à celui de la Blouse Bleue (sketchs, monologues, photos de spectacles), à la différence qu'il n'a pas de rôle organisationnel ni de fonction de construction d'identité artistique.

<sup>148</sup> *Gosudarstvennyi Tsentral'nyi Teatral'nyi Musei im. Bakhrushina*, (GTsTM) f. 627 op. 1 d. 1. 1.82, 82 ob. Cité par Robert Crane, *From Kamchatka to Georgia : the Blue Blouse Movement and Early Soviet Spatial Practice*, PhD Thesis, université de Pittsburgh, 2013, p.211.

<sup>149</sup> Parmi les auteurs de *Sinjaja Bluza*, au moins Adouiev, Galitski, Tipot, Grigori Burevoï, Viktor Arlov et ?Doliev continuent ponctuellement dans *Malye Formy Klubnogo Zrelišča*. Il s'agit pour la plupart d'auteurs qui ne sont pas exclusivement « blousenik », mais prêtent leurs plumes à plusieurs revues et théâtres (*Krokodil*, Théâtre de la Satire...). Voskressenski, l'un des fondateurs du mouvement, est nommé responsable des troupes restantes de la Blouse Bleue (à la place de Youjanine). L'autre membre restant du trio fondateur, Viktor Mrozovski, occupera des responsabilités dans l'Union Internationale des Théâtres Ouvriers, où il rencontrera les représentants de *Workers Theatre*. Les auteurs emblématiques Vladimir Mass et Mikhail Volpine sont arrêtés en 1933, la plasticienne d'école constructiviste Anastasia Akhtyrko, en charge de l'identité visuelle de *Sinjaja Bluza*, est ostracisée pour « formalisme », et l'infatigable soutien théorique de la Blouse Bleue, Sergueï Trétiakov, est exécuté en 1937.

Blouse Bleue. Certaines troupes continuent en tant que cercles théâtraux du Komsomol<sup>150</sup>, d'autres recyclent d'anciens numéros de la Blouse<sup>151</sup>, d'autres arrêtent petit à petit leur activité. Disparaît aussi le lien entre centre et périphéries, qui permettait à la Blouse Bleue d'exister en tant qu'organisation partageant une identité artistique.

Evoquant la fin de la Blouse Bleue, l'historien du théâtre David Zolotnitski fait l'hypothèse que la Blouse « faisait des siennes, essayait de concilier le jeu sur les plateaux de club avec des représentations dans les restaurants, en allant parfois trop loin dans ses fioritures satiriques - au-delà de ce qui était permis ». <sup>152</sup> Est-il possible que l'indépendance, l'ampleur du forum d'expression (la revue) et la présence d'idéologues importants aient représenté une menace pour un pouvoir dont l'emprise sur la culture se fait de plus en plus forte ? <sup>153</sup> A la fin des années vingt (dès 1927), les organes du Parti nourrissent un rebond de l'agit-prop agressive, au ton militaire. A la différence de la « première vague » d'agit-prop de la guerre civile, cependant, cette nouvelle campagne ne s'appuie que très peu sur l'auto-activité des masses et le travail des animateurs culturels locaux. C'est le Parti qui, plus encore qu'avant, impose les sujets et coordonne les troupes. A la lumière de l'autorité croissante exercée sur la pratique du théâtre d'agit-prop, il n'est finalement pas si étonnant de voir s'éteindre une organisation qui avait œuvré à établir un réseau de collectifs auto-actifs autonomes, et qui jouissait jusqu'alors d'une autorité artistique et d'une liberté créatrice dans ce qui était revendiqué comme un projet de développement d'un théâtre de petites formes proprement soviétique et révolutionnaire.

### *La Blouse Bleue dans Sinjaja Bluza*

#### *Tirage et numérotation*

Le périodique *Sinjaja Bluza* est reçu avec enthousiasme dans un contexte où la production de nouveaux textes est encore trop faible pour les besoins du théâtre d'agit-prop. La politique favorable à l'auto-activité, l'appel d'air pour de nouveaux textes d'agit-prop,

---

<sup>150</sup> Voir *Nasledniki Sinej Bluzy*, Moskva, Molodaja gvardija, 1976.

<sup>151</sup> Pratique rapportée dans l'enquête menée par le journaliste Nikolaï Lvov, que nous évoquerons plus loin dans cette thèse. Il mentionne notamment que *Klubnaja Scena* et *Malye Formy Klubnogo Zrelišča* étaient moins bien connues dans les régions.

<sup>152</sup> David Zolotnickij, *Zakat teatral'nogo oktjabrja*, Saint-Petersbourg, Rossijskij Institut Istorii Iskusstv, 2006, p.250.

<sup>153</sup> Comme l'avance Robert Leach, dans *Revolutionary Theatre*, London, Routledge, 1994, p. 172.

l'aide matérielle du MGSPS et la réception positive des premiers spectacles garantissent un terrain favorable pour le succès rapide de la revue. Le premier numéro est tiré à 5000 exemplaires et en deux éditions ; le tirage passe à 10 000 pour le deuxième numéro, et monte à 15 000 pour les numéros de quatre à sept. Il fluctue ensuite entre 5500 et 10 000 ; si l'année 1925 voit encore la revue régulièrement distribuée à 10 000 exemplaires, à partir de l'année 1926, le tirage d'un numéro dépasse rarement les 6000.

Le premier numéro est publié en septembre 1924, et la numérotation va de 1 à 78 jusqu'au mois de juin 1928. Il y a en tout 65 numéros de la Blouse Bleue : certaines livraisons sont doubles, et recouvrent la période de deux numéros, mais sans que cela n'influence systématiquement le volume de contenu. A partir de 1927, la majorité des fascicules sont des numéros doubles, ce qui aboutit à une périodicité plutôt mensuelle que bimensuelle pour une grande partie de l'année<sup>154</sup>.

### *Contenus*

Pendant les presque cinq ans de publication, *Sinjaja Bluz* revêt trois fonctions principales: fournir du matériel pour monter un journal vivant, définir la ligne artistique du mouvement, et faire le lien entre les troupes affiliées et le collectif central. Ces fonctions sont reflétées dans l'anatomie de la revue, constante pendant toute sa durée de vie : les articles théoriques en ouverture, ensuite la trame du spectacle (textes et partitions), et pour finir, le courrier des lecteurs et la liste des troupes abonnées. Les couvertures et les illustrations sont des montages conçus principalement à partir de photographies des spectacles du collectif central, associées à des éléments géométriques dans le style des affiches constructivistes.

Les textes théâtraux, d'une longueur allant de quelques couplets à quelques pages, traitent de sujets de politique internationale et d'idéologie politique, mais aussi du quotidien des citoyens soviétiques et des méandres bureaucratiques de la construction socialiste. La variété des questions traitées est importante : on trouve par exemple des textes sur l'impérialisme et le colonialisme, la presse et la radio, la commémoration de la Révolution de Février ou l'Armée Rouge, mais aussi des textes de propagande antireligieuse, d'autres sur la réforme monétaire, l'importance de la bonne hygiène pour lutter contre les maladies, la réforme de l'alphabet, les coopératives, la famille et le clivage entre les générations, ou même le divorce et les pensions alimentaires.

---

<sup>154</sup> Pour le rythme de publication, voir liste des numéros avec leur tirage, à la fin de cette partie introductive.

Du point de vue formel, les textes proposés peuvent être divisés, de manière quelque peu brute, en deux catégories : les sketches dialogués, et les formes non dialoguées comme les chansons, raïoks et couplets populaires. Les textes dialogués peuvent être construits aussi bien sur une dramaturgie allégorique que sur une simple conversation didactique, et ils peuvent contenir des parties chantées, parfois sur des airs connus des spectateurs. Ils sont en général placés en début de spectacle, et constituent une partie importante du répertoire. Les sujets d'ordre didactique, touchant les réformes, l'économie ou la politique internationale, suivent presque par défaut une dramaturgie allégorique<sup>155</sup>, à la différence des sketches « de mœurs », qui commentent (et parfois, critiquent) la société soviétique<sup>156</sup>.

Les rôles allégoriques sont, par exemple, ceux de titres de presse étrangère dans les sketches dénonçant les « mensonges de la presse bourgeoise », des modes d'éclairage dans les sketches sur l'électrification, ou des notions, telles que « la productivité » et « la discipline au travail »<sup>157</sup>. Les interactions s'articulent, en général, soit autour de rapports de domination, d'opposition et de confrontation (bourgeois/ouvrier, ville/campagne, capitalisme/révolutionnaires, éducation/religion...), soit comme un « défilé pédagogique » dans lequel les personnages se présentent et exposent explicitement leurs intentions, comme cela peut être le cas dans les saynètes sur la politique internationale, qui se construisent sur les interventions des différents pays, ou d'hommes politiques représentant la politique de leurs pays respectifs.

Dans la seconde période dramaturgique de la Blouse Bleue (1926-1928), les saynètes allégoriques laissent place à des sketches qui contiennent des personnages individualisés, toujours représentants d'une catégorie sociale ou d'un stéréotype (le faux bolchevik, le nepman...), mais dotés d'un nom, de relations etc. Ces textes occupent alors une grande partie du répertoire d'un numéro, et sont placés en première partie du programme, juste après les textes théoriques.

---

<sup>155</sup> Deux exemples représentatifs de ce type de texte sont traduits en français dans la Tome II du *Théâtre d'agit-prop* (*Op.cit.*) : « Le travail ménager et l'ouvrière » (traduction de Christine Hamon) et « Les plus efficaces contre toutes les maladies » (traduction de Claudine Amiard-Chevrel). Dans « Le travail ménager et l'ouvrière », deux ouvrières se battent, à coups de couplets, contre le Travail ménager, afin de le remplacer par blanchisseries, garderies et cantines. Le sketch « Les plus efficaces contre toutes les maladies » propose une démonstration pédagogique sur les maladies fréquentes et comment les éviter, mettant en scène bactéries, eau contaminée, moustiques etc. Pour d'autres exemples, voir le Chapitre 2 de cette thèse, au sujet des feuilletons de politique internationale.

<sup>156</sup> Le lecteur francophone trouvera, également dans le *Théâtre d'agit-prop*, Tome II, le sketch « Désenchan... thés » d'Argo et Galitski, dans la traduction de Claudine Amiard-Chevrel (une satire sur le bureaucratisme), ainsi que, en annexe de cette thèse, « Le nouveau prénom » de Levine et Galitski, et « L'importance de respecter la procédure » de Valentin Kataïev.

<sup>157</sup> « Podnimaj proizvoditel'nost' truda », *Sinjaja Bluza* N°5, 1924, p.29 ; le sketch dénonce les obstacles à la productivité, tels que le manque de discipline, les « spécialistes », l'alcoolisme etc.

Pendant toute la période de publication, les textes non-dialogués se trouvent en seconde partie du programme. Il s'agit majoritairement de monologues pour le Raïoshnik, ou de séries de *tchastoushki*<sup>158</sup>. Le texte du « raïok »<sup>159</sup> est un récit humoristique conté par le personnage du « raïoshnik » ou « Père Paradis », représenté comme un vieux paysan, relatant en général ses mésaventures et péripéties, et concluant sur un retournement de situation comique ou une leçon. Le raïok intervient toujours avant les tchastoushki, qui sont ainsi localisées tout à la fin de la revue. La forme habituelle de la tchastoushka est une suite de quatrains rapides à rimes, avec accompagnement musical (accordéon, balalaïka)<sup>160</sup>. Souvent, plusieurs tchastoushki sont chantées/récitées à la suite, coupées par un intermède musical. *Sinjaja Bluzja* respecte la tradition en fournissant toujours, en fin de revue, une suite de plusieurs tchastoushki sur une variété de sujets (la radio, les syndicats, la culture physique, la nouvelle femme...). La revue ne propose pas de partitions musicales ou d'instructions de mise en scène pour les couplets populaires, qui sont considérés comme une forme déjà ancrée dans la culture festive, spectaculaire et musicale des publics.

Les raïki et les tchastoushki traitent traditionnellement de sujets du quotidien, de mœurs, de famille. C'est également le cas dans *Sinjaja Bluzja*, qui suit, dans la structure du répertoire publié, une logique d'adoption de « petite forme pour petit sujet », « grande forme pour grand sujet » : des sketches dramatiques pour traiter de l'actualité politique et de commémorations révolutionnaires, et des couplets populaires pour traiter de sujets quotidiens, en suivant, par conséquent, une structure thématique qui fait commencer le spectacle (le « journal ») par des sujets de politique internationale et d'économie, allant graduellement vers des sujets touchant à l'individu ou à des petites communautés.

### *Rythmes et périodes*

---

<sup>158</sup> Afin de conserver la référence à la spécificité historique et culturelle de ces formes (au-delà de la traduction « couplets populaires »), j'emploie, en suivant l'exemple des sources secondaires anglophones consultées, la translittération directe : le singulier féminin *tchastoushka* (častuška) et le pluriel *tchastoushki* ; le singulier masculin *raïok* (raek) et le pluriel *raïki* (translittération FR dans le corps du texte).

<sup>159</sup> Voir Kelly, « Territories of the Eye : The Russian peep show (*Raek*) and Pre-Revolutionary Visual Culture », in *Journal of Popular Culture*, Vol 31, N°4, pp. 49-74.

<sup>160</sup> La tchastoushka, en tant que forme populaire et déjà connue des publics des campagnes, a été appropriée par la propagande bolchevik particulièrement pour ce qui concerne l'agit-prop touchant aux problèmes considérés comme propres au public rural et féminin, en particulier la religion. Voir par exemple : William Husband, « Mythical Communities and the New Soviet Woman : Bolshevik Antireligious Chastoushki », in *Russian Review*, Vol. 63, Issue 1, January 2004, pp. 89-106. Sur les tchastoushki dans la culture dissidente sous Staline, voir Lynne Viola, *Peasant Rebels under Stalin : Collectivization and the Culture of Peasant Resistance*, Oxford, Oxford University Press, 1996.

La vie de la revue est rythmée par les prises de position de la rédaction, qui se présentent de deux manières : d'une part, les positionnements explicites et déclarés, souvent marqués par des numéros spéciaux, et d'autre part, l'évolution plus progressive du contenu textuel et visuel. Par exemple, les numéros-anniversaire sont une opportunité pour mettre sur papier les bilans d'étape et les reconfigurations de la ligne artistique et des relations avec les collectifs affiliés. La revue réagit également de manière ostensible aux décisions prises lors des rassemblements officiels des Blouse Bleues : en plus d'en publier le compte-rendu à l'attention de tous les affiliés, elle annonce des changements concrets, comme la création de la rubrique « Sur le plan local » (*Na mestah*) au numéro 44, ou l'intention de garantir une meilleure représentation aux troupes amateurs dans les pages de la revue.

Les changements plus progressifs touchent à l'identité visuelle globale, au choix des illustrations, ainsi qu'aux choix dramaturgiques et aux allers-retours polyphoniques dans le discours artistique. Par exemple, le discours théorique visant à définir la théâtralité de la Blouse Bleue – la catégoriser comme théâtre, journal vivant ou bien cabaret révolutionnaire – se construit et vit en rapport direct avec le théâtre qui se fait sur le terrain – le commentant, le critiquant, visant à l'influencer. A la fois, ce discours est porté par des auteurs, artistes, théoriciens, aux formations et passés variés (avant-gardes, cabaret, LEF, journalisme), posant chacun leur bagage dans les pages de *Sinjaja Bluza*.

Parmi les changements du côté des auteurs, on note, courant 1926, l'installation d'un certain nombre d'auteurs de satire (Ardov, Mass, Galitski, Tipot) dans la rédaction de *Sinjaja Bluza*. Ce moment coïncide avec un tournant dans la politique de propagande, de plus en plus focalisée sur l'identification et la liquidation de l'ennemi intérieur. Se produit, petit à petit, un éloignement de la pièce typique d'agit-prop au profit d'une domination des pièces de mœurs tournées vers la société soviétique. Ces textes, qui jouent parfois dangereusement sur la limite de la satire, s'alignent partiellement sur les tonalités des dramaturgies professionnelles (Boulgakov, Erdman, certaines pièces de Maïakovski...) et de la littérature populaire (Ilf et Petrov, Zoshchenko...).

L'identité visuelle de la revue suit elle aussi ses propres rythmes, notamment du point de vue du choix des photographies. Après une première année de publication orientée sur la notion de collectif et d'anonymat, se met en place une valorisation des créations du collectif central de Moscou, associée à la mise en avant (textuelle et visuelle) de la figure du metteur en scène, et à une réflexion théorique sur la mise en scène. En coexistence avec ce phénomène de « vedettisation » du collectif central, la présence visuelle des collectifs amateurs devient

plus importante – ce qui aboutit, au fil des mois, à un nombre significativement accru de photographies, d'une qualité plus hétérogène que dans les numéros précédents.

En découle une identité visuelle moins maîtrisée et, avec la quantité croissante de matériel (texte, images, annonces), moins aérée qu'avant. *Sinjaja Bluza*, qui semble au départ pensée comme un outil de répétition simple et clair, endosse des tâches d'organisation, d'information et de représentation de la géographie du mouvement, dont les effets viennent se loger sur ses pages dans des configurations de plus en plus exigües. L'effet « à l'étroit » des pages reflète à sa manière la crise de croissance et l'identité multiple de la Blouse Bleue : à la fois théâtre professionnel et mouvement de théâtre amateur, à la fois théâtre et média, bon élève des avant-gardes et fruit de la culture prolétarienne.

Ces caractéristiques variées, bien que toutes régies par leurs temporalités propres, nous permettent néanmoins d'identifier des périodes fortes : une première période de la mise en place de la pratique de « journal vivant dans le style de la Blouse Bleue »<sup>161</sup>, ou l'élaboration du projet journalistique (à laquelle nous consacrons les chapitres 1 et 2), et une seconde, celle de la « théâtralisation », marquée par les débats sur l'identité artistique de la Blouse Bleue, et les enjeux idéologiques qui y sont liés (Chapitres 3 et 4). Plutôt que de tracer une ligne de démarcation stricte, notre périodisation cherche à prendre en compte le caractère « coulissant » de la délimitation de ces étapes, propre aux multiples facteurs esthétiques, idéologiques et humains en jeu dans une revue faite à plusieurs mains. Concernant l'étude des textes destinés à la scène (Chapitres 2 et 4), la sélection se veut représentative des différentes étapes historiques de la Blouse Bleue, mais se fait aussi avec le choix d'une grille d'étude qui oriente notre regard sur la revendication première du projet artistique de la Blouse Bleue : faire du théâtre d'actualité.

\*\*\*

---

<sup>161</sup> Nous reprenons ici l'expression fréquemment employée dans *Sinjaja Bluza*, « živaja gazeta tipa Sinej Bluzy ».



Le tableau ci-dessous indique les numéros correspondant aux mois, la distribution, et le nombre de pages afin d'en illustrer les variations. Le mois correspondant n'est indiqué qu'à partir du N°36.

Année/mois	N°	Nombre de pages	Distribution
<b>1924 : 4 numéros de <i>Sinjaja Bluza</i></b>			
1924 / Septembre	<b>1</b>	60	5000
1924	<b>2</b>	96	10 000
1924	<b>3</b>	94	10 000
1924	<b>4</b>	94	15 000
<b>1925 : 19 numéros de <i>Sinjaja Bluza</i></b>			
1925	<b>5</b>	64	15 000
1925	<b>6</b>	62	15 000
1925	<b>7</b>	63	15 000
1925	<b>8</b>	63	10 000
1925	<b>9</b>	61	10 000
1925	<b>10</b>	63	10 000
1925	<b>11</b>	56	Non renseigné
1925	<b>12</b>	64	10 000
1925	<b>13</b>	64	10 000
1925	<b>14</b>	64	10 000
1925	<b>15</b>	64	10 000
1925	<b>16</b>	63	5500
1925	<b>17</b>	63	10 000
1925	<b>18</b>	63	10 000
1925	<b>19</b>	64	10 000
1925	<b>20</b>	64	10 000
1925	<b>21-22</b>	85	7000
1925	<b>23-24</b>	90	7500
<b>1926: 21 Numéros de <i>Sinjaja Bluza</i></b>			
1926	<b>25</b>	63	Non renseigné
1926	<b>26</b>	64	5500
1926	<b>27-28</b>	95	7700
1926	<b>29</b>	64	10 000
1926	<b>30</b>	64	8000
1926	<b>31</b>	65	8000
1926	<b>32</b>		

1926	<b>33</b>	64	8000
1926	<b>34</b>	64	Non renseigné
1926	<b>35</b>	64	Non renseigné
1926 / Juin	<b>36</b>	64	Page manquante
1926 / Juillet	<b>37-38</b>	45	6000
1926 / Août	<b>39</b>	48	5500
1926 / Août	<b>40</b>	49	5500
1926 / Septembre	<b>41</b>	48	7200
1926 / Septembre	<b>42</b>	47	5800
1926 / Octobre	<b>43</b>	48	5800
1926 / Octobre	<b>44</b>	63	5800
1926 / Novembre	<b>45</b>	63	Non renseigné
1926 / Novembre	<b>46</b>	64	5500
1926 / Décembre	<b>47-48</b>	81	Non renseigné
<b>1927 : 14 numéros de Sinjaja Bluza</b>			
1927/ Janvier	<b>49</b>	49	5500
1927 / Janvier	<b>50</b>	47	Page manquante
1927 / Février	<b>51</b>	46	5800
1927 / Février	<b>52</b>	48	6500
1927 / Mars	<b>53-54</b>	80	6500
1927 / Avril	<b>55-56</b>	80	6100
1927 / Mai	<b>57-58</b>	63	7000
1927 / Juin	<b>59-60</b>	63	7000
1927 / Juillet	<b>61-62</b>	63	7500
1927 / Août	<b>63-64</b>	79	7000
1927 / Septembre	<b>65-66</b>	63	7000
1927 / Octobre	<b>67-68</b>	63	7000
1927 / Novembre	<b>69-70</b>	63	7000
1927 / Décembre	<b>71-72</b>	63	7000
<b>1928 : 7 numéros de Sinjaja Bluza</b>			
1928 / Janvier	<b>73</b>	63	10 000
1928 / Février	<b>74</b>	63	7000
1928 / Mars	<b>75</b>	63	7000

1928 / Avril	76	63	6000
1928 / Mai	77	64	7000
1928 / Juin	78	64	8000

Quelques pages du n°25 de *Sinjaja Bluza* (1926)



Figure 1 Couverture de *Sinjaja Bluza*, n.20, 1925.

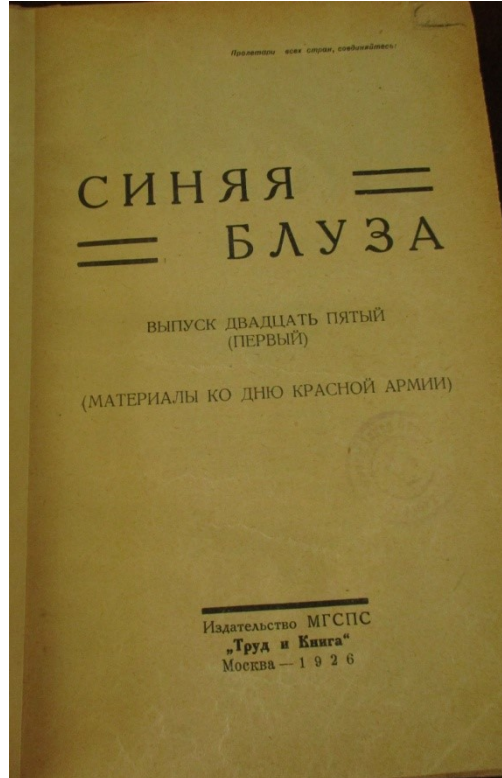


Figure 2 *Sinjaja Bluza*, n.20, 1925

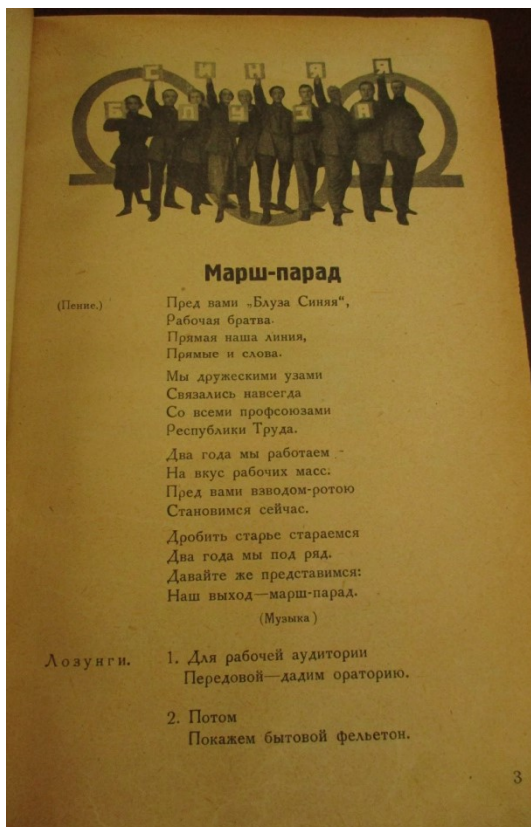


Figure 3 Parade d'ouverture de *Sinjaja Bluz*, n.20, 1925

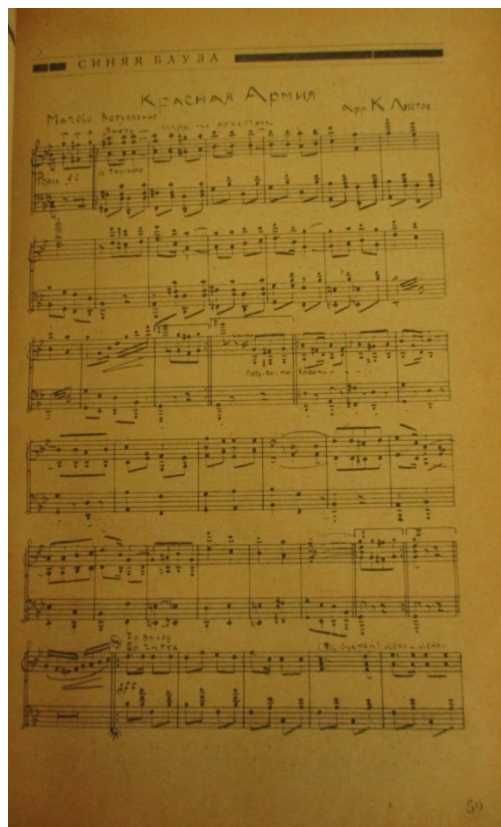


Figure 4 Partitions de Konstantin Listov pour "L'Armée Rouge", *Sinjaja Bluz*, 20, 1925

# Chapitre 1 : Un projet de théâtre journalistique

*Nous n'avons rien à attendre de l'arrivée d'un Tolstoï Rouge, car nous avons déjà notre épopée. Notre épopée, c'est le journal. [...] Toute la masse anonyme, du correspondant ouvrier jusqu'au rédacteur en chef – voilà le Tolstoï collectif de notre temps.*

Sergueï Trétiakov<sup>162</sup>

## 1.1 Un Tolstoï collectif

### 1.1.1 Un « moment documentaire »

En 1927, le dramaturge et théoricien du Front Gauche de l'Art Sergueï Trétiakov<sup>163</sup> publie dans *Novyj Lef* l'article programmatique « Le Nouveau Lev Tolstoï », qui sera repris deux ans plus tard dans l'ouvrage collectif des *faktoviki*<sup>164</sup>, *Literatura fakta*<sup>165</sup>. Dans cet article, Trétiakov désigne le journalisme comme la grande œuvre de l'époque, équivalente à « la Bible pour le chrétien du Moyen-âge » ou au « roman pour l'intellectuel libéral russe ». Le

---

<sup>162</sup> Sergej Tret'jakov, « Novyj Lev Tolstoj », in *Novyj Lef*, N° 1, 1927, pp. 36-37.

<sup>163</sup> Textes traduits en français de Trétiakov, *Dans le Front Gauche de l'Art*, Paris, Maspero, 1977 ; le récent ouvrage biographique de Robert Leach, *Sergei Tretyakov : A revolutionary writer in Stalin's Russia*, London : Glagoslav Publications, 2021 ; pièces traduites en français et en anglais : Sergei Tretyakov, *I want a baby and other plays*, trad. Robert Leach et Stephen Holland, London : Glagoslav Publications, 2019 ; Sergueï Trétiakov, *Hurle Chine ! et autres pièces*, traductions, présentations et notes de C. Amiard-Chevrel, A.-A. Barsacq, C. Hamon, J.-P. Morel, B. Picon-Vallin, Lausanne : l'Age d'homme, 1982.

<sup>164</sup> Se revendiquaient *faktoviki* (parfois traduit par factographistes) les adhérents à l'idéologie de la littérature du fait, promue par les membres du LEF en particulier à la fin des années vingt alors que Sergueï Trétiakov succède à Maïakovski à la direction de *Novyj Lef*. Les *faktoviki*, conservant en partie les idées développées dans le futurisme-constructivisme, défendaient un art utilitaire et journalistique, et cherchaient à développer des modes d'expression artistique libérés de la fiction, notion considérée comme artifice bourgeois de falsification de la réalité.

<sup>165</sup> Nikolaj Čužak, *Literatura fakta. Pervyj sbornik materialov rabotnikov LEFa*, Moskva : Federacija, 1929. L'ouvrage coordonné par Tchoujak et Trétiakov, intitulé *Littérature du fait ; Premier recueil de textes des travailleurs du LEF*, réunit des articles de Tchoujak, Brik, Trétiakov, Chklovski, Neznamov, Trenin, Grits et Pertsov, regroupant ainsi les réflexions des théoriciens de la littérature factographique en partie déjà publiées dans *LEF* ou *Novyj LEF*.

journal s'adresse aux masses, il est produit de manière collective, et participe à la construction de la société. A la place d'un héros romantique et idéalisé qui occuperait les pages d'un roman, dans le journal « nous sommes les héros, les auteurs, les lecteurs de ce roman »<sup>166</sup>. C'est le même ton idéaliste qui transparait, quelques années plus tôt, dans les premiers pas théoriques de *Sinjaja Bluza*, plateforme de développement d'un journal vivant qui se voudrait journal avant d'être forme théâtrale. Si Trétiakov écrit ces lignes alors que l'expérience de la Blouse Bleue touche à sa fin, il s'agit bien d'une expérience qui a mis en œuvre, à des degrés plus ou moins réussis et plus ou moins prémédités, une organisation de production collective de contenu journalistique, dans laquelle les participants sont à la fois acteurs, lecteurs et sujets.

Au moment où « Le nouveau Lev Tolstoï » paraît dans *Novyj Lef*, la Blouse Bleue est, depuis quatre ans, un laboratoire du théâtre d'actualité. Le discours théorique déployé sur les pages de *Sinjaja Bluza*, tout en étant souvent maladroit, idéaliste et didactique, pourtant étire et manipule les définitions de l'actualité, du factuel, du journalistique, pour répondre au théâtre qui se fait sur le terrain, attirant les contributions de membres du LEF, tels que Sergueï Trétiakov, Ossip Brik ou Nikolaï Aseïev, fidèles « parrains » de la Blouse Bleue. Le même Trétiakov rappellera, dans le numéro célébrant des trois ans du mouvement, l'importance de la Blouse Bleue en tant que « laboratoire » dans lequel la force des productions n'est pas « dans l'acuité esthétique », mais dans « le factuel, le quotidien, le concret, d'un matériau donné »<sup>167</sup>. Il somme les artistes de « s'orienter vers le fait », tout en mettant en garde contre la « perte de la souplesse, du factuel, du local »<sup>168</sup>.

Comme nous avons constaté, les recherches les plus amples sur la Blouse Bleue l'inscrivent dans une histoire du théâtre des petites formes et du cabaret (Uvarova), du théâtre d'agit-prop et du théâtre révolutionnaire (Zolotnitski, Mally, Leach, travaux du CNRS) ou du théâtre auto-actif (Rumjantsev), mais tendent parfois à négliger le lien fort entre le projet artistique de la Blouse Bleue et l'environnement théorique *lefiste* qui l'entoure. Afin de comprendre l'engagement des lefistes auprès de la Blouse Bleue, et la notion de laboratoire qui y est associée, et pour contextualiser plus profondément le discours sur le théâtre journalistique promu par *Sinjaja Bluza* (qui influence significativement le statut de l'auteur

---

<sup>166</sup> « Novyj Lev Tolstoj », article cité.

<sup>167</sup> Nous citons la traduction française, par Claudine Amiard-Chevrel: Sergueï Trétiakov, « Et Ensuite », *Dans le Front Gauche de l'Art, Op.cit.*, p.260. L'original : Sergej Tret'jakov, « A dal'she ? », *Sinjaja Bluza* N° 41, 1926, pp.13-15. Le texte est considéré assez important pour être republié dans l'Album de la Blouse Bleue (*Al'bom Sinej Bluzy*, Moskva : Trud i Kniga, 1928), publication jubilaire qui rassemble une grande quantité de photographies ainsi que quelques articles choisis.

<sup>168</sup> « Et ensuite », *Dans le Front Gauche de l'Art, Op.cit.*, p.260-261

dans le projet artistique), il faut situer la Blouse Bleue dans un moment spécifique du théâtre soviétique révolutionnaire des années vingt : « l’instant documentaire »<sup>169</sup>, période où fusent les recherches artistiques sur le documentaire et le factuel. Au-delà même de la floraison des théories, la période révolutionnaire voit de nombreuses manifestations de l’irruption du « réel » sur scène – pour n’en citer que quelques exemples fameux :

L’une des œuvres fondatrices du théâtre d’agit-prop soviétique, le *Mystère-Bouffe* de Vladimir Maïakovski, réécriture allégorique et propagandiste des événements de la Révolution, est présentée pour la première fois en 1918. « Plus tard, vous tous qui allez jouer, mettre en scène, imprimer Le Mistère-Bouffe, changez le contenu, faites-le contemporain, actuel, présent »<sup>170</sup>, écrit Maïakovski, qui lui-même modifie les versions successives du texte pour prendre en compte les événements récents. Meyerhold, qui aura mis en scène *Mystère-Bouffe*, réécrit les textes qu’il monte pour les besoins de la révolution et de la représentation : *Les Aubes* d’Emile Verhaeren montée en véritable spectacle-manifeste, ou avec la collaboration de Sergueï Trétiakov, *La Terre cabrée* d’après *La Nuit* de Marcel Martinet. L’actualité fait irruption au plateau de manière brute lorsqu’en 1920, lors d’une représentation des *Aubes*, Meyerhold entre sur scène pour lire le télégramme informant de la victoire de l’Armée Rouge sur les troupes du général Wrangel ; événement après lequel les communiqués de la ROSTA seront lus depuis la scène plutôt qu’affichés sur les murs<sup>171</sup>.

Le fait divers sert de matériau pour le spectacle *Masques à gaz*, que Sergueï Eisenstein met en scène à partir du texte de Sergueï Trétiakov en 1924 : inspiré d’un accident ayant eu lieu dans une usine, les ouvriers tentant de réparer une fuite de gaz sans masques, le spectacle est joué dans une réelle usine. La rupture de la convention par le choix de l’espace, bien qu’avant-gardiste, s’inscrit dans un mouvement qui s’opère déjà du côté du théâtre d’agitation : l’irruption du spectacle dans les lieux non-théâtraux, et le réagencement du rapport au réel et à la fiction, et du rapport public/performeur, par le traitement du *sujet ouvrier* dans un *espace ouvrier*, dans le meilleur des cas, par une *troupe de théâtre ouvrière*.

Là où Meyerhold ou Maïakovski manient la dramaturgie pour faire entrer l’élément d’actualité dans un texte établi, en Allemagne, Erwin Piscator – qui invitera, en 1927, la Blouse Bleue à jouer en Allemagne – aspire à créer un théâtre où « le document politique

---

<sup>169</sup> Pour reprendre l’expression d’Elizabeth Papazian, *Manufacturing Truth : The documentary moment in Soviet culture*, Northern Illinois University Press, 2008. Papazian analyse différentes facettes de la démarche documentaire dans le travail de Trétiakov, Gorki, Vertov et Zošchenko.

<sup>170</sup> Vladimir Maïakovski, *Théâtre*, traductions de Michel Wassiltchikov, Paris, 1989, p.124.

<sup>171</sup> Marie-Christine Autant-Mathieu, « Revivre, mythifier ou désacraliser ? La révolution bolchévique et ses représentations au théâtre soviétique (1918-1933) », dans Francine Maier-Schaeffer, Christiane Page et Cécile Vaissié (dir.), *La Révolution mise en scène*, Presses Universitaires de Rennes, 2019.

[constitue] la base même du texte et de la représentation »<sup>172</sup>. Il définit son spectacle *Malgré tout*, en 1925, comme 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>173</sup>, revendiquant un théâtre qui se doit de montrer l'époque dans sa totalité, révolutionnaire par son contenu comme par sa forme. Comme modèle de montage pour cette forme, Piscator cite le journal, regrettant que le théâtre demeure « sans cesse en retard sur le journal », et revendiquant « une liaison bien plus étroite avec le journalisme, avec l'actualité quotidienne »<sup>174</sup>.

Ce lien, les théâtres soviétiques du début des années vingt l'auront trouvé dans le journal vivant des brigades d'agit-prop, mais aussi dans les développements ultérieurs qu'auront pris les formes primitives d'agit-prop – parmi celles-ci, les Terevsats, que l'on peut considérer comme une première version de ce que sera la Blouse Bleue. Le Terevsat (Théâtre de la Satire Révolutionnaire), fondé en 1919 par deux responsables de l'agence télégraphique (ROSTA) à Vitebsk, entretient un lien étroit avec l'actualité : les spectacles se basent sur les informations transmises par la ROSTA, recréant sur scène les caricatures réalisées par les dessinateurs de l'agence<sup>175</sup>. Un autre exemple célèbre est celui du TRAM (Théâtre de la Jeunesse Ouvrière), qui construit son répertoire au fil du temps à partir de la vie quotidienne des ouvriers et ouvrières, revendiquant la disparition de la limite entre théâtre et vie<sup>176</sup>. Le TRAM montait également des journaux vivants.

Pour ce qui est du journal vivant à proprement parler, la Blouse Bleue est l'organisation qui compte le plus grand nombre de collectifs de ce type, mais, là encore, elle n'est pas la seule. En 1924, le Proletkoul't de Moscou répertorie plus d'une centaine de clubs

---

<sup>172</sup> Erwin Piscator, *Le Théâtre Politique*, traduction d'Arthur Adamov et Claude Sebisch, Paris, L'Arche, 1962 (1929), p.63. La citation fait référence à *Malgré tout*.

<sup>173</sup> *Ibid*, p.66

<sup>174</sup> *Ibid*, p.40

<sup>175</sup> Le plus célèbre des Terevsats fut celui de Vitebsk, qui s'installa à Moscou en avril 1920. D'autres Terevsats furent créés, dont celui de Leningrad, avec pour metteur en scène Nikolaï Evreïnov et pour décorateur Youri Annenkov. A Moscou, un Studio du Théâtre de la Satire fut mis en place, sous la supervision du TEO et avec la participation de Vladimir Maïakovski et Ossip Brik. Comme la Blouse Bleue, le Terevsat cultive un répertoire d'actualité et prépare des spectacles pour les célébrations soviétiques. Le Terevsat et la Blouse Bleue ont également en commun une orientation ludique et satirique, la mobilisation de formes du théâtre populaire russe, et un héritage des cabarets prérévolutionnaires. On retrouve certains auteurs emblématiques du Terevsat, comme Nikolaï Pustynine et Argo, chez la Blouse Bleue. Après des débats internes sur la direction artistique, très similaires à ceux que connaîtra la Blouse (et auxquels s'ajoute un scandale financier), le Terevsat est fermé en 1920. Voir : Christine Hamon, « Le Théâtre de la Satire Révolutionnaire », in *Le Théâtre d'Agit-prop de 1917 à 1932*, Tome 1, *Op.cit.* p.72-85.

<sup>176</sup> Lynn Mally, « TRAM : The Vanguard of Amateur Art », in *Revolutionary Acts : Amateur theatre in the spectacle state*, *Op.cit.* ; Lynn Mally, « The Rise and fall of the Soviet youth theatre TRAM », in *Slavic Review*, Vol.51, N°3, 1992, pp.411-430 ; Claudine Amiard-Chevrel, « Le Théâtre de la Jeunesse ouvrière », in *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, Tome 1, *Op.cit.*



de journal vivant amateur dans la ville (dont treize collectifs de la Blouse Bleue). Parmi les journaux vivants professionnels, les concurrents de la Blouse Bleue sont par exemple Le Crocodile Rouge (*Krasnyj Krokodil*, sans doute en référence à la revue satirique *Krokodil*), Le Piment Rouge (*Krasnyj Perec*, également le titre d'une revue satirique et le nom d'un ancien Terevsat), et Radio-journal (*Radiožurnal*). A Leningrad, le collectif Kommounalnik, avec son orchestre, sa chorale et son groupe de gymnastes, organise de grands concerts festifs, entrecoupés de scènes sur des sujets d'actualité, tels que « la Chine », « les Français au Maroc » ou « L'inondation à Leningrad », mais aussi la « boîte aux lettres vivante de la rédaction » et les « petites annonces ».<sup>177</sup>

Ces exemples rappellent donc que la Blouse Bleue n'invente rien de zéro, que son action s'insère dans un contexte d'effervescence générale en matière d'agit-prop et d'« actualisation » de la pratique théâtrale. Il n'en reste pas moins qu'en réunissant des auteurs, des metteurs en scène et des théoriciens autour de la rédaction de *Sinjaja Bluza*, elle va donner un cadre organisationnel, théorique et esthétique inédit et original à un phénomène existant. Dotée d'un organe éditorial qui rend visible et accessible la théorie derrière le geste artistique, la Blouse Bleue, au-delà d'être une simple usine à fournir des textes d'agit-prop, est, en effet, porteuse d'un véritable projet de théâtre journalistique.

Le journal vivant, c'est l'utilisation de l'acteur, du metteur en scène, du dramaturge, du musicien – de toutes les formes théâtrales, dans un but j o u r n a l i s t i q u e<sup>178</sup>,

déclare *Sinjaja Bluza*. Pourtant, ce qui deviendra incontestablement un laboratoire théâtral a pour point de départ deux aspirations, dont aucune ne coïncide avec la recherche de nouvelles formes théâtrales : premièrement, être un média, et plus encore, être un média de propagande.

Il n'est pas anodin que le « Tolstoï collectif » de la Blouse Bleue émerge, dans un premier temps, des bancs de l'Institut de journalisme

### **1.1.2 Récits de création. De Boris Youjanine, qui n'est pas un homme de théâtre.**

Interrogé sur ses souvenirs au sujet de la Blouse Bleue, le scénariste Mikhail Volpin<sup>179</sup> répond d'emblée : « La Blouse Bleue avait un directeur très original, un homme très spécial – Boris

---

<sup>177</sup> Aleksandr Šul'pin, « Živye gazety », dans Aleksandr Rumjantsev, *Samodejatel'noe hudožestvennoe tvorčestvo v SSSR, 1917-1932, Op.cit.*, p.99.

<sup>178</sup> « Tehnika dramaturgii v Živoj gazete », *Sinjaja Bluza*, N° 10, 1925, p.3.

Youjanine. Il a donné naissance [à la Blouse Bleue], l'a fondée, c'est même pour elle qu'il a, pour ainsi dire, failli mourir. »<sup>180</sup> De la lecture de *Sinjaja Bluza* ressort effectivement l'image d'une activité qui gravite fortement autour d'une personnalité centrale : Boris Youjanine (1896-1962 ?), créateur et rédacteur en chef de la revue<sup>181</sup>. Celui qui fonde l'un des plus larges mouvements de théâtre prolétarien des années vingt n'est ni homme de théâtre, ni prolétaire : avec Boris Youjanine, en effet, on entre au théâtre par la porte du journalisme.

Au moment où la Blouse Bleue voit le jour, Boris Semionovitch Gurievitch (dit Youjanine) est étudiant en journalisme – chose que l'on apprend dans *Sinjaja Bluza*, qui aime rappeler au lecteur son contexte de naissance, en particulier dans les numéros spéciaux marquant les anniversaires de la revue<sup>182</sup>. Le récit de création véhiculé par la revue lie étroitement l'identité et la naissance de l'organisation à Youjanine et à son parcours personnel, de ses expériences agitatoires à ses aspirations professionnelles. Déjà avant ses études à Moscou, engagé dans l'Armée Rouge en Extrême-Orient, il avait organisé à Tchita un journal vivant, accompagné d'une petite revue imprimée, qui annonçait les prémices de son projet futur: « *Smekhopur* [que l'on pourrait traduire par *Direction politique du rire*], ce fut l'embryon d'une Blouse Bleue orientale, orale comme imprimée »<sup>183</sup>, écrit Youjanine.

Lorsque l'occasion se présente en 1923, à l'Institut National de Journalisme, il fait partie du groupe d'étudiants qui crée « l'embryon » suivant de la Blouse Bleue, intitulé dans sa première version « Unigaz » ou Gazette universelle : un spectacle, sans répertoire imprimé pour l'instant. Dans le numéro de *Sinjaja Bluza* consacré aux cinq ans de la Blouse Bleue,

---

<sup>179</sup> Mikhaïl Volpin (1902-1988) collabore avec la Blouse Bleue, notamment sur l'opérette « L'Erreur de Koroliova » en 1927.

<sup>180</sup> Mikhaïl Vol'pin, « Majakovskij – kartežnik. "K soroka zastreljus" », entretien réalisé par Viktor Duvakin, enregistré le 14.11.1967, disponible sur <https://oralhistory.ru/talks/orh-24-26>. Volpine fait allusion à l'arrestation de Youjanine, et à son intention présumée de fuir le pays. Pour Volpine, la raison du départ (présumé) de Youjanine aurait été sa déception devant le sort réservé à la Blouse Bleue en Union Soviétique, et son désir d'implanter l'organisation en Occident.

<sup>181</sup> Les sources sur Youjanine sont maigres - principalement *Sinjaja Bluza*, pour ce qu'il choisit de mettre en valeur pour les besoins du projet. Son nom apparaît dans quelques récits de contemporains, dont les mémoires de Varlam Chalamov (Traduction française dans : Varlam Chalamov, *Les années vingt : cahier II, les réflexions d'un étudiant*, Verdier, 1997 ; également le chapitre « Boris Juzanin » dans Varlam Salamov, *Sobranie sočinenij v 4-yh tomah*, Moskva, Hudožestvennaja literatura, 1998) et des entretiens de Viktor Ardiv, Mikhaïl Volpine, Nina Aizenberg. Quelques lettres éparses (à Chalamov, Tipot) sont conservées au RGALI. Au cours de l'entretien de Volpine précédemment cité, le journaliste Viktor Douvakine, devant le commentateur enthousiaste du scénariste : « Borya Youjanine – il y aurait tant de choses à dire sur lui », le coupe en le réorientant sur ses souvenirs à propos des Brik et de Maïakovski. Cet échange peut être vu comme témoignant à sa manière de l'oubli historique dans lequel reste Youjanine en tant qu'acteur culturel, lié, possiblement, à sa position dans le milieu artistique dans lequel il gravitait : du malheur d'être identifié comme un homme du théâtre auto-actif, en dépit de l'ampleur nationale et internationale qu'avait pris la Blouse Bleue – amateur malgré tout, dans un milieu qui fréquentait Maïakovski, Meyerhold, et les stars de l'*estrada*.

<sup>182</sup> « *Tri goda* » (« Trois ans ») ou le N°41 ; « *4* » ou le N°65-66 ; « *P'jat* » (« Cinq ») soit le N°76.

<sup>183</sup> Boris Južanin, « P'jat », *Sinjaja Bluza*, N°76, 1928, p.51.

Youjanine se remémore sa création, avec ses camarades Viktor Mrozovski, Denis Lyakhovets et V.Voskressenski:

Moscou, Institut National de Journalisme. Une jeunesse talentueuse, endurcie par les années de communisme de guerre. Presque tout le monde en capote de soldat. De la soupe faite de trois grains. Quatorze jeunes hommes par salle. Dans chaque salle, on réalise un journal mural. Le groupe le plus vigoureux, constitué de trois personnes (Youjanine, Liakhovets, Mrozovski – par la suite, ils formeront le conseil de rédaction de la Blouse Bleue), interprète « Unigaz ». L'Union des Sociétés de Consommateurs (MSPO) propose de donner des représentations dans les cantines et les cafés. On fonde un groupe de six, sept interprètes. J'écris les textes pratiquement seul. Je fais des montages à partir de journaux et de revues.<sup>184</sup>

Liakhovets, Mrozovski et Voskressenski produiront une grande quantité de textes pour *Sinjaja Bluz*, et resteront au centre du projet tout au long de son existence ; à l'arrestation de Youjanine, Liakhovets le remplacera dans la fonction de rédacteur en chef.

Le récit de genèse cultivé par la Blouse Bleue est complété (ou contesté) par celui d'un autre ancien étudiant de l'Institut de journalisme, l'écrivain Aleksandr Afinoguénov, qui fournit quelques détails supplémentaires sur les conditions d'émergence du projet. En 1927 il écrira, dans *Giževets*, la revue de l'établissement :

Voilà comment cela s'est passé. En 1923, devant le congrès pansoviétique des journalistes, l'Institut a décidé de marquer le jour d'inauguration avec un numéro de la « Gazette universelle » (Unigaz), un projet et une appellation qui avaient été présentés à l'assemblée par Igritsky<sup>185</sup>. La Gazette contenait tous les genres artistiques des variétés/petites formes, jusqu'au championnat de lutte et de boxe [...]. Pendant le congrès, « Unigaz » a été présenté à la Maison de la Presse, avec un grand succès. Après le congrès, les étudiants Youjanine, Mrozovsky et Voskressensky ont développé l'idée à partir de « Unigaz », et il me semble, ont formé un collectif de journal vivant affilié à la MSPO. De là, ils ont migré sous l'aile du MGSPS, et en est née la Blouse Bleue.<sup>186</sup>

Il ne nous semble pas insignifiant que les premières initiatives de la Blouse aient été présentées à la Maison de la Presse, à l'occasion d'un congrès de journalistes, sous-entendant une démarche où la forme théâtrale est mise au service du journalisme (et non pas le contenu documentaire prioritairement au service du renouvellement des formes théâtrales). Ces

---

<sup>184</sup> *Ibid.*. Nous regrettons de ne pas pouvoir préciser le prénom de Voskressenski!

<sup>185</sup> Boris Igritsky est un ami d'Aleksandr Afinoguénov. Le but de l'article de l'écrivain, davantage que de fournir des informations sur l'émergence de l'organisation – semble-t-il – est de démontrer que Boris Youjanine se serait approprié l'initiative d'Igritsky. Au moment de la tournée de la Blouse Bleue en Europe, Afinoguénov écrit à son ami : « ce qui a été créé de tes mains est accaparé par toutes sortes de Youjanines et de Severianines, qui partent en vadrouille à Berlin, marchandent de la Blouse Bleue en gros et au détail, récoltent toute la gloire et reçoivent des indemnités journalières à la crème, et toi, tu restes assis là, dévalisé et silencieux ». (Afinogenov, *Izbrannoe, T.1 P'esy, stat'i, vystuplenija*, Moskva, Iskuststvo, 1977, p.254.) Un document dans les archives personnelles de Boris Igritsky mentionne, comme premiers rédacteurs du projet « Unigaz », Afinoguénov, Voskressenski et Igritsky lui-même.

<sup>186</sup> Aleksandr Afinogenov, « Iz zapisnoj knigi starika », *Izbrannoe, T.1 P'esy, stat'i, vystuplenija*, Moskva, Iskuststvo, 1977, p. 467-468.

détails, s’ajoutant au discours développé dans *Sinjaja Bluza*, viennent renforcer encore l’identité symbolique du projet.

Quoi qu’il en soit de la parenté originale de l’initiative, contestée par Afinoguenov, c’est Boris Youjanine qui mènera la revue jusqu’au papier, et à travers le papier, sur de multiples scènes. Pour y parvenir, il s’entoure d’auteurs professionnels aux bagages variés, venant aussi bien du journalisme satirique que du théâtre.

### 1.1.3 « *Literatory* » : une liste d’anonymes

*Nous considérons que l’essence même du journal est dans l’anonymat, et que conserver des noms dans différents secteurs de ce dernier est une survivance de l’ancien impérialisme des belles-lettres.*

Sergueï Trétiakov<sup>187</sup>

En 1925, la liste des auteurs (“*Literatory*”) renseignée au début de chaque numéro présente, par ordre alphabétique, Adouïev, Argen, Argo, Ja. Apoushkin, G. Bourevoï, V. Voskresenski, D. Dolev, V. Lioubin, D. Liahovets, V. Mrozovski, Ja. Semenov, V. Shershenevitch<sup>188</sup>, B. Youjanine et, non mentionné dans la liste mais figurant en tête de plusieurs textes, Sasha Krasny, nom de plume du poète-chansonnier Aleksandr Bryansky, journaliste et auteur de pièces d’agitation pendant la guerre civile<sup>189</sup>.

Parmi les auteurs, un certain nombre touchent déjà au journalisme et à la satire: Grigori Bourevoï, plume prolifique dans *Sinjaja Bluza*, est le pseudonyme du journaliste Grigori Barmin. Sous les noms de Grigori Bourevoï, Grigori Brevoï ou Arhip Bourenine, il écrit dans la presse quotidienne et satirique, et tiendra, dans les années trente, une chronique sous le nom de “Ded Mazaï” dans *Vperiod*. Il contribue à *Sinjaja Bluza* avec de nombreux textes de registre “populaire”, parfois écrits en duo avec Youjanine (“YoujBour”), plus tard

---

<sup>187</sup> Sergej Tret’jakov, « Novyj Lev Tolstoi », article cité.

<sup>188</sup> Vadim Shershenevitch, étant donné ses liens avec les futuristes, et le moment coïncidant avec l’orientation du poète vers le théâtre ?

<sup>189</sup> Plusieurs auteurs emploient des noms de plume : à commencer par Youjanine (Boris Gurievitch), mais aussi Tipot (Viktor Ginzburg), Argo (Abram Goldenberg), Galitski (Yakov Goldenberg), Adujev (Nikolaï Rabinovitch) et Ardov (Viktor Zigberman).

des sketches produits avec Argo, et un seul texte théorique, qui célèbre les trois ans de la Blouse Bleue en ouverture du N°41.

Aduev (nom de plume de Nikolai Rabinovitch), qui supervise la section de satire dans l'Union des Ecrivains (*Sojuz Pisatelej*), travaille aussi dans la rédaction de la revue satirique *Krokodil*. Il a déjà collaboré avec au moins un autre auteur blousenik, Argo (Abram Goldenberg)<sup>190</sup>. Argo, par sa contribution abondante mais aussi son expérience dans les "Fenêtres ROSTA", le Terevsat et les cabarets, est indéniablement un des maillons forts de la rédaction de *Sinjaja Bluza*. Il produit aussi bien des couplets populaires que des sketches dramatiques; son nom figure dans pratiquement tous les numéros de la période plus tardive de la Blouse Bleue, pendant laquelle son genre de prédilection sera la satire sur les "moeurs soviétiques"<sup>191</sup>.

Maintenant, précisons : les auteurs respectifs des textes pendant les vingt-deux premiers numéros ne sont pas indiqués (à l'exception de quelques textes dans le N° 2). Parler des auteurs de la « période de projet journalistique » revient donc à parler d'auteurs qui se cachent. Leurs noms sont regroupés sur la première page de la revue sous le titre de *Literatory* : plus « ceux qui manient l'écrit », « hommes de lettres », qu'« auteurs ». Cependant, impossible de s'aventurer à deviner qui aurait écrit quel dialogue, raïok, sketch. Tous les textes sont présentés, en principe (et par principe), comme des montages faits à plusieurs mains par le collectif éditorial. Comme ironisera *Sinjaja Bluza*, « L'auteur aujourd'hui s'est fait délicat / Il ne dit plus : je pratique le plagiat / Mais : j'ai fait un montage »<sup>192</sup>. La question du montage est effectivement centrale dans le rapport à l'auteur pendant cette période d'anonymat, puisqu'elle produit, justement, *l'effacement de l'auteur* - effacement dont l'autre effet recherché est celui d'une objectivité journalistique. Le montage veut que tout soit venu de l'extérieur, et que le résultat soit dénué des affects personnels de l'auteur, qui n'est qu'un organisateur objectif et scientifique du matériau<sup>193</sup>. Le matériau est ainsi presque idéologiquement neutre ; c'est le montage qui est générateur de sens, qui est le

---

<sup>190</sup> Voir l'entrée sur Aduev dans : Elizaveta Uvarova, *Estrada Rossii : XX vek. Enciclopedija.*, Moskva, 2004.

<sup>191</sup> Argo publie ses mémoires en 1965. Il ne parle que très peu de la Blouse Bleue: Abram Argo, *Svoimi glazami. Kniga vospaminanij*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1965.

<sup>192</sup> Boris Južanin, « Sinebluznaja lirika », *Sinjaja Bluza*, N°41, 1926, p.7. (« Деликатен автор стал / Он не скажет "я украл" / Скажет: я смонтировал »)

<sup>193</sup> Voir les contributions dans Denis Bablet (dir.), *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*, Lausanne : La Cité l'Age d'homme, 1978 ; M. Jampolskij (dir.), *Montaž: literatura, iskusstvo, teatr, kino*, Moskva: Nauka, 1988. Lilia Nemchenko, « Montage as the Meaning-generative Principle of Avant-garde: From Montage in Cinema to Montage in Theatre (Soviet and Post-Soviet Theatre and Cinema) », in Convention 2017 "Modernization and Multiple Modernities", KnE Social Sciences, p. 114–131.

fondement de la restructuration politique des fragments déstructurés, collectés dans la presse, dans la rue et dans la vie collective pour devenir articles de journal vivant.

L'effacement de l'individu qui concerne les auteurs touche, dans un premier temps, tous les éléments de l'équation : l'acteur individuel se fond dans le travail collectif, dans la déclamation de masse et dans son anonymat en tant que « blousenik » parmi les autres. De manière générale – et en prenant en compte les contraintes techniques et l'évolution esthétique que connaîtra la revue – la première année de publication de *Sinjaja Bluza* montre, même visuellement, peu de visages. Après une première année d'anonymat, lorsque les auteurs sont renseignés à partir du N°23-24, l'utopie du travail collectif de montage littéraire s'effrite quelque peu : il est rare qu'un texte soit attribué à plusieurs auteurs, à l'exception d'un « YoujBour » régulier (Boris Youjanine et Grigori Bourevoï), ou de collaborations entre, par exemple Argo et Galitski (les frères Abram et Yakov Goldenberg). Main dans la main avec la professionnalisation de la Blouse centrale, émerge le besoin de revendiquer la parenté d'une œuvre textuelle. Le périodique, encore plus que le spectacle, donne une audience et une pérennité aux jeunes auteurs en quête de nouvelles plateformes. Le projet éditorial signifie, pour la cavalcade d'auteurs de « genres mineurs » qui produisent le répertoire de la Blouse Bleue, la possibilité d'une diffusion à grande échelle vers les cercles auto-actifs.

### **1.1.3 Auteurs professionnels et exigence de qualité : un choix idéologique**

Si les raisons structurelles de la rapide expansion du mouvement ont été évoquées, un facteur supplémentaire est, sans aucun doute, la qualité du matériel écrit. Soyons honnête - beaucoup des pièces de la Blouse Bleue correspondent exactement à l'idée que l'on se fait de l'agit-prop : elles sont simples et schématiques, construites autour d'allégories et de leçons didactiques. Or, s'il faut en croire les contemporains du mouvement, ces pièces ont bien quelque chose d'exceptionnel dans le paysage du théâtre d'agit-prop, au moment où la Blouse Bleue intervient: elles sont, d'un certain point de vue, *plutôt bien écrites*.

Lorsqu'à la fin de la décennie le débat fait rage sur la qualité des productions de la Blouse Bleue et la rédaction de la revue est fermée, l'activiste de théâtre moscovite Nikolaï Lvov rappelle le contexte d'émergence du mouvement, réclamant que les auteurs de *Sinjaja Bluza* « sont les seuls à avoir remédié à la faiblesse constante du répertoire de petites

formes dans les clubs »<sup>194</sup>. Et quel que soit le stade d'exaspération du lecteur devant les éternels mêmes sujets d'agit-prop et les rimes faciles, on peut difficilement rester aveugle quant à la place importante qu'occupe, dans *Sinjaja Bluza*, ce que l'on désignera comme « *gramotnost'* ». Un texte « *gramotny* » signifie un texte bien écrit, sans fautes évidemment, mais surtout, un texte à travers lequel transparaissent l'éducation et la culture. Chez la Blouse Bleue, la qualité des textes est dans leur *gramotnost'*, qui traduit le bagage culturel des auteurs, et leur capacité à se saisir des sujets politiques et à les restituer en couplets humoristiques ou sous forme d'allégories.

Du point de vue du style, les textes des auteurs de la Blouse Bleue sont écrits en couplets, en vers qui riment (plus ou moins), souvent sur le modèle de la chanson populaire *tchastoushka*. Le vocabulaire est riche, et le jeu sur les registres de langue (« paysan », jargon bolchevik...) occupe une place importante dans les sketches. Le texte bien écrit, c'est aussi l'effort fourni pour que les « articles » puissent être chantés, déclamés, que les refrains se logent dans l'esprit des spectateurs. Cet effort, tout le monde ne peut pas le fournir : les articles méthodologiques et les réponses au courrier des lecteurs dans *Sinjaja Bluza* témoignent de la sélectivité de la rédaction dans le choix du matériel publié. Les lecteurs qui proposent leurs pièces pour diffusion dans la revue sont presque exclusivement confrontés à un refus, accompagné de critiques sur la qualité littéraire ou intellectuelle de leurs productions<sup>195</sup>. Soit : on encourage les troupes à écrire et jouer leurs propres textes, mais on différencie les exigences de qualité de la revue des exigences de qualité des spectacles locaux. A travers la présence manifeste d'auteurs professionnels et le processus de sélection des textes, *Sinjaja Bluza* exprime des choix éditoriaux qui, dans le paysage des débats sur la culture prolétarienne, sont tout à fait idéologiques.

Le rédacteur en chef, qui mentionne s'être déjà, pendant ses années au front, familiarisé avec les écrits de Trétiakov, Tchoujak ou Aseïev, ne défend pas formellement, ni prioritairement, un projet de *culture prolétarienne*. Malgré l'insistance, dans ses textes, sur la nécessité de l'auto-activité, il ne s'agit pas de renoncer à la culture prérévolutionnaire pour en créer une nouvelle de zéro. Dans une démarche que l'on pourrait par raccourci brut qualifier de « lounatcharskienne »<sup>196</sup>, l'un des messages que véhicule *Sinjaja Bluza* est celui de l'importance capitale de l'éducation et de la lecture. Le modèle de fonctionnement du journal

---

<sup>194</sup> Nikolaj L'vov, « Puti Sinej Bluzy », *Novyj zritel*, n°36, 1929, p. 12 :

<sup>195</sup> Ces échanges sont étudiés plus en détail dans la partie III.

<sup>196</sup> Anatoly Lounatcharski, qui dirigeait le Narkompros, était défenseur d'une vision de la culture prolétarienne qui favorisait l'élévation du niveau d'éducation du peuple et l'accès à la culture, plutôt que la destruction de l'art prérévolutionnaire.

vivant de la Blouse Bleue veut que ce projet ne reste pas au stade de discours : une partie de cette démarche « d'éducation populaire » doit être faite, par les lecteurs, à travers la manipulation du matériau transmis par la revue. En effet, si le processus de création d'un journal vivant doit englober, au-delà de l'écriture des textes, aussi la mise en scène et la représentation du spectacle, c'est dans cette étape que les lecteurs de la revue feront leur part pour se rattacher au « Tolstoï collectif ».

## 1.2 *Sinjaja Bluza* : un outil pour le journal vivant local

### 1.2.1 Un objet utilitaire

Mettons-nous à la place du lecteur de *Sinjaja Bluza*, et partons d'un postulat: l'objet de *Sinjaja Bluza* n'est pas d'être *lue*. Son objet est d'être *utilisée*.

Cette formulation trouve sa source dans un moment précis parmi les étapes de ce travail de recherche : l'accès, après des premières années de travail uniquement sur des revues numérisées à partir de microfilms, au document matériel. Les recherches en *periodical studies* interrogent la question de la numérisation et l'apport de « l'approche matérialiste » dans l'étude des périodiques<sup>197</sup>. Si l'on peut parler du biais introduit par la numérisation partielle (périodiques dont sont seulement conservés les articles, au défaut des éléments « marginaux » ou pages « intermédiaires », comme les annonces et les publicités<sup>198</sup>), ou des résultats lacunaires de la recherche par mots-clefs<sup>199</sup>, le rapport matériel à l'objet physique peut intervenir de manière non négligeable dans la manière d'appréhender la lecture et la réception.

Nous en avons eu l'illustration concrète au moment de tenir dans les mains, pour la première fois, une copie physique de *Sinjaja Bluza*. De la lourdeur du document numérisé occupant toute la largeur de l'écran, de son obscurité noire et blanche, de la quantité

---

<sup>197</sup> Ces questions sont largement discutées dans les *periodical studies*, mais nous pouvons citer Maria DiCenzo, « Remediating the Past : doing 'Periodical studies' in the Digital Era », in *English Studies in Canada*, 41, 2015, pp. 19-39. ; Céline Mansanti, « Revues et modernisme, périodiques et modernités : dynamiques des *modern/modernist periodical studies*, in *Revue française d'études américaines*, 2/2018, N° 155, pp.28-42 ; Patrick Collier, « What is modern periodical studies », in *The Journal of Modern Periodical Studies*, Vol. 6, No. 2 (2015), pp. 92-111.

<sup>198</sup> Comme dans les exemples donnés par Sean Latham et Robert Scholes, « The Rise of Periodical Studies », *PMLA* Vol. 121, N°2, 2006, pp.517-531.

<sup>199</sup> Voir Latham & Scholes, article cité ; DiCenzo, article cité.



épuisante, aveuglante de texte cyrillique défilant sur les quatre-vingt-six pages d'un numéro de revue (et dont l'ouverture demandait un effort bruyant de la part des ordinateurs plus très jeunes de la Bibliothèque Théâtrale de Saint-Petersbourg), émergeait un petit objet léger et coloré, au parfum réconfortant de vieux papier, facile à lire, souple, et *sympathique à tous égards*. Dans le cas de *Sinjaja Bluza*, l'accès au document physique a permis, premièrement, une facilitation de la lecture : tout autant la lecture détaillée que le « feuilletage » et la prise de distance afin d'identifier des *patterns* visuels et discursifs. Deuxièmement, et principalement, il a permis de déclencher l'analyse de ce qui, dans les caractéristiques matérielles de la revue, fait sens par rapport à son contenu et à son utilisation, et donc possiblement, aussi sa réception (sens qui n'apparaît pas de manière aussi frappante si l'on se focalise uniquement sur une analyse textuelle ou sur la recherche d'un rattachement théorique).

De petit format, avec ses textes bien centrés et ses pages aérées, *Sinjaja Bluza* est un outil de répétition. Légère et fine, on l'imagine pliée, roulée, rangée dans la poche de la blouse d'ouvrier, sortie le temps d'une réplique. La marge laisse de la place pour accueillir les notes de mise en scène – que l'on retrouve dans certaines copies consultées dans les archives de la *Sankt-Peterbourgskaja Gosudarstvennaja Teatral'naja Biblioteka* : couplets barrés, déplacements, adresses, ou terminaisons modifiées du masculin au féminin. En complément aux textes, un numéro de *Sinjaja Bluza* doit fournir tout le matériel pour un spectacle de journal vivant : sur les dernières pages de la revue sont regroupées les partitions, à l'attention du musicien de la troupe, et les dessins des costumiers Nina Aizenberg, Nadejda Blumenfeld ou Boris Erdman permettent aux troupes abonnées de reproduire les costumes.

Cette fonction d'outil de travail ne concerne pas uniquement la matérialité du périodique : elle est présente dans sa structure, dans ses discours artistiques, dans son rapport à ses lecteurs-acteurs, ou dans sa manière de s'inscrire dans le nouveau calendrier soviétique. Le périodique ne se revendique pas objet de lecture solitaire, ni même réellement espace de théorisation des formes artistiques<sup>200</sup> : il s'adresse au collectif et au terrain, il est avant tout le tremplin à partir duquel sera créé l'objet-média de première importance qu'est le spectacle.

*Sinjaja Bluza* est en cela un objet idéalement « soviétique » : dans une culture qui dépeint la sphère privée et familiale, l'espace personnel clos, comme suspects, valorisant le transfert des activités ordinaires de la vie privée (manger, dormir, avoir une vie sociale) vers les lieux publics ou partagés (cantines, habitations collectives et résidences étudiantes,

---

<sup>200</sup> Espace de théorisation, elle le deviendra – mais pour des raisons « utilitaires » au départ, et rarement au dépend de l'espace réservé au scénario de journal vivant. Il s'agira alors de relever le niveau artistique des troupes affiliées, expliciter les moyens de mise en scène attendus, répondre aux critiques et garder un contrôle sur le théâtre fait sous le nom « Blouse bleue ».

« clubs » ouvriers), la revue *Sinjaja Bluza* est, par sa fonction d'outil de création collective, orientée sur l'espace public et le partage. La lecture est destinée pour avoir lieu en groupe, en chœur, devant un public. Dès le premier numéro, les lecteurs sont incités à réunir les efforts de différents « clubs » culturels, au-delà de la troupe de théâtre : le cercle littéraire, ensemble avec les correspondants ouvriers, « prépare le matériel pour le journal vivant »<sup>201</sup>, le cercle dramatique l'adapte et l'interprète, avec le soutien des ouvriers des ateliers de musique et d'arts plastiques.

Si la revue est un outil pour le théâtre auto-actif, les articles théoriques et méthodologiques peuvent être vus comme « mode d'emploi » de la revue. Ce mode d'emploi propose les textes destinés à la scène comme un matériau à exploiter, et leur agencement dans la revue comme un modèle de structure à reproduire.

### **1.2.2 Mode d'emploi : comment faire naître le journal vivant à partir du journal imprimé?**

Afin de tracer les contours du premier « mode d'emploi » de *Sinjaja Bluza*, on examinera ici les textes théoriques de ce que l'on considère être la période de mise en place du journal vivant dans le style de la Blouse Bleue : du premier numéro (Septembre 1924) au numéro vingt-deux (Novembre 1925). « Mise en place », car c'est dans cette première période de publication que se concentrent une quantité d'articles traitant de l'utilisation optimale du périodique et de l'organisation du journal vivant à l'échelle des clubs ouvriers auto-actifs : cette période serait, ainsi, celle de l'installation de la *pratique de travailler le spectacle à partir d'une revue*. A la fois, cette première année représente le temps qu'il suffit à la Blouse Bleue pour s'imposer comme autorité artistico-idéologique sur la manière orthodoxe de monter un journal vivant, et organiser le « mouvement de journal vivant » autour de la Blouse Bleue et de ses répertoires.

Je situe la fin de cette première période au numéro 23-24 (1925), intitulé « Histoire, théorie, pratique » (*Istorija, teorija, praktika*), qui clôturera l'année 1925. Ce numéro, entièrement consacré aux textes méthodologiques et théoriques, marque le début de la « théâtralisation ». Les conseils aux troupes ne se concentrent alors plus sur l'importance du travail journalistique et local : il est question, pour la première fois, de « mise en scène » (sous

le terme *režisserskaja rabota*), de mobilisation des « petites formes de la scène », et de références à Eisenstein, Meyerhold, Foregger ou même Vakhtangov.

Jusqu'au numéro 23-24, les textes méthodologiques ne laissent transparaître que très peu de conflictualité. Le ton général adopté est celui de conseils concrets et bienveillants pour les clubs auto-actifs. Sur les 22 premiers numéros, environ la moitié contiennent des articles que l'on peut classer dans la catégorie de « mode d'emploi ». Ils se concentrent particulièrement dans les premiers mois de l'année 1925 (numéros de 5 à 11). Les articles méthodologiques sont principalement publiés sur les premières pages du périodique, à l'exception de quelques articles se voulant clairement des adresses directes aux lecteurs, et placés avec les rubriques de communication/courrier des lecteurs (*Khronika*). On a aussi considéré dans cette catégorie les instructions de mise en scène plus élaborées, associées à des sketches en particulier.

Le premier numéro de *Sinjaja Bluza* est introduit par trois articles théoriques ou méthodologiques : « Le journal vivant dans le travail du club » (G. Serebriannikov), « La Blouse Bleue – journal vivant universel de la section culturelle de MGSPS », et « Indications méthodologiques pour la mise en scène d'un journal vivant ». Les trois premiers textes méthodologiques contiennent déjà les thèmes qui seront développés tout au long de la « première période » : la répartition des tâches et la mobilisation des « forces locales », le travail de mise en scène (jeu, rythme, décors, musique, représentation de la presse sur scène...), la liberté artistique (journalistique) dans l'utilisation des textes publiés dans le périodique, et la correspondance de la structure du spectacle avec un journal imprimé. J'aborderai dans un premier temps ces textes théoriques comme un mode d'emploi pour utiliser le répertoire textuel fourni, et, dans un deuxième temps, j'en ferai ressortir les instructions pour transposer à la scène les textes théâtraux, autrement dit : les transformer en « articles ».

#### « Material » - *réécriture, montage et facteur théâtral*

La Blouse Bleue a pour ambition de perfectionner, moderniser et encadrer le journal vivant, forme scénique connue par les publics déjà exposés au théâtre d'agit-prop. Afin que les cercles d'amateurs s'intéressent au journal vivant, on leur fournira la ressource qui a fait défaut dans les cercles théâtraux d'une manière peut-être plus handicapante que les autres : de nouveaux textes, et des textes actuels. « La revue *Sinjaja Bluza* se donne comme tâche »,

écrit-on, « de faciliter l'apparition des journaux vivants de club, en leur procurant du matériel dont la qualité a déjà été éprouvée par notre expérience.»<sup>202</sup>

La modalité d'utilisation de ces textes reste curieusement ambivalente, en cela qu'elle postule à la fois une liberté de montage et une rigidité formelle. Dans les écrits traitant de l'utilisation des textes et plus largement de l'utilisation de la revue dans la mise en scène d'un journal vivant, les auteurs emploient fréquemment le terme « *material(y)* » - matériau, matériel, matière - pour désigner les textes destinés à la scène. Le terme fait référence à la fois au texte du journal vivant (« Quelle que soit la qualité du matériau dramaturgique, il faudra toujours l'accompagner d'une introduction explicative »<sup>203</sup> ; les instructions pour s'abonner à la revue parlent de « La Blouse Bleue, recueil de matériel ») et aux sujets du spectacle (« le matériau doit être juteux et frais, et faire écho aux préoccupations et centres d'intérêt du public »<sup>204</sup> ). La plupart du temps, cependant, le terme contribue à entretenir une confusion – qui paraît presque délibérée – entre le contenu journalistique et le support textuel:

Cette matière, qui nous regarde de ses lignes immobiles et mortes sur les pages du journal quotidien ou du journal mural de l'usine, prend vie, dans un numéro de journal vivant, grâce à la parole humaine [...]<sup>205</sup> .

[...] cette matière est racontée, déclamée, mise en scène.<sup>206</sup>

[...] le plus approprié est de regrouper le matériau autour d'un pivot prédéfini.<sup>207</sup>

[...] le cercle littéraire et le cercle des correspondants ouvriers peuvent systématiquement préparer le matériel/matériau »<sup>208</sup>

[...] le journal vivant tire sa matière de l'actualité, des événements de la politique internationale dont tout le monde parle et auxquels tout le monde s'intéresse.<sup>209</sup>

Tout le matériau journalistique sera théâtralisé et réorganisé par le directeur artistique.<sup>210</sup>

Il est indispensable d'employer du matériau sur les thématiques locales.<sup>211</sup>

---

<sup>202</sup> G. Serebrennikov, « Živaja gazeta v rabote kluba », *Sinjaja Bluza*, No 1, 1924, p.6

<sup>203</sup> « Kak sostavljaetsja gazeta Sinjaja Bluza », *Sinjaja Bluza*, N°7, 1925, p.5.

<sup>204</sup> « Živaja gazeta v rabote kluba », *Sinjaja Bluza*, No 1, 1924, p.3

<sup>205</sup> « Živaja gazeta v rabote kluba », *Sinjaja Bluza*, N°1, 1924, p.3

<sup>206</sup> *Ibid.*

<sup>207</sup> *Idem.*, p.5

<sup>208</sup> *Idem.*, p.6

<sup>209</sup> *Ibid.*

<sup>210</sup> « Kak rabotaet Sinjaja Bluza », *Sinjaja Bluza*, N°4, 1924, p.3.

<sup>211</sup> « Na mestah », *Sinjaja Bluza*, N°18, 1925.

Dans le travail qui mène vers la finalité du spectacle-journal, tout n'est que matériau : la notion produit un effacement des limites entre le sujet d'actualité ou l'article de presse qui ont servi d'inspiration, le texte en couplets ou en dialogue, imprimé dans la revue, et l'article final théâtralisé. Le processus de création de l'article théâtralisé est ainsi une entité à part entière, n'appartenant à aucune de ces catégories et les englobant toutes. Les acteurs, par ailleurs, sont eux aussi « matériau » au même titre que le texte ou la musique : « Il va de soi que le matériau humain le plus important est fourni par le cercle dramatique »<sup>212</sup>. On retrouve ici de nouveau la valorisation de la notion de montage (montage de matériaux) ; déstructuration et restructuration libre où tous les éléments sont placés sur le même plan : sujet abstrait, texte imprimé sur du papier, parole, mélodie, accessoire de décor, corps du performeur.

La notion de *material* rattache *Sinjaja Bluza* à sa dimension théâtrale, en admettant le caractère « non fini » du texte imprimé, rappelant que la finalité du geste artistico-journalistique reste le spectacle. La posture admet, par conséquent, la marge de manœuvre de la mise en scène et de l'adaptation aux moyens matériels et humains de chaque troupe. Chose explicite dans la mesure où, à plusieurs reprises dans les textes méthodologiques, les auteurs de la Blouse Bleue préconisent la flexibilité dans l'usage du matériel de la revue. Même les conseils quant à l'organisation du travail de création impliquent une dispersion de la matière du spectacle dans les mains de plusieurs groupes de travail – c'est aussi l'idée de la revue en tant que base scénaristique/dramaturgique unique qui est ainsi brisée.

Le choix du terme est parlant, et contient ses propres paradoxes liés à la nature du « matériau » en question. Si l'accent est mis, de manière répétée, sur l'importance du travail local et de la liberté dans l'utilisation du contenu de la revue, chaque numéro individuel du périodique propose pourtant une structure complète et réfléchie de spectacle. De surcroît, les textes destinés à la scène sont fréquemment écrits sous la forme de couplets en vers, ne laissant que peu de place pour l'improvisation si l'on ne souhaite pas massacrer les rimes du poète. Comment alors manœuvrer entre les incitations à la fidélité et à l'infidélité – entre une revue conçue de manière artistique textuellement comme visuellement, et qui propose des formes finies, et une injonction au travail auto-actif pour défaire cet objet ?

---

<sup>212</sup> « Vovlečenie klubnyh kružkov v rabotu živoj gazety », *Sinjaja Bluza*, N°9, 1925, p.3

*Flexibilité du « matériau » : les « forces locales »*

« Blouse Bleue,  
Avec ton spectateur ne perds pas le lien,  
Utilise du matériel qu'il connaît bien »<sup>213</sup>

Dans le mouvement « blouse-bleuiste », l'auto-activité des clubs est vue comme une composante essentielle dans la création de l'objet-média qu'est le journal vivant. En fournissant un répertoire, la Blouse Bleue insiste sur le fait que celui-ci n'a pas pour objet d'étouffer ou d'uniformiser le travail auto-actif ; il faudrait, au contraire, utiliser la revue d'une manière qui nourrit l'auto-activité<sup>214</sup>. Parmi les instructions sur l'utilisation du « matériau », une place importante est occupée par ce que les auteurs de la Blouse Bleue appellent le matériel local (*mestnyj material*) : la partie du journal vivant qui traitera de l'actualité du lieu de rattachement de la troupe et du public, autrement dit d'une région, d'une ville, d'un quartier, d'une usine. En théorie, il est attendu des participants du théâtre auto-actif de créer cette partie du spectacle, en écrivant leurs textes, en confectionnant des montages à partir de la presse, ou en réécrivant les textes de la Blouse Bleue : « Nous invitons chaque metteur en scène à rayer, réarranger, compléter le matériel en fonction des besoins du contexte local. »<sup>215</sup>

Certains textes demandent, en effet, un effort de remaniement ou d'écriture de la part des troupes locales : le rôle du conférencier (*dokladščik*) ou autres rôles « meneurs de show » peuvent être laissés à l'improvisation, comme il est indiqué pour les rôles de l'Ouvrier et du Bourgeois dans le sketch *Trois Internationales*<sup>216</sup>. Dans la rubrique « Télégrammes » du numéro neuf, il est précisé que chaque troupe locale doit réécrire le texte en fonction des événements récents<sup>217</sup>. Les infidélités sont permises et encouragées : les instructions du premier numéro préconisent d'enrichir le montage littéraire avec des titres de presse satirique, comme *Krokodil* ou *Krasnyj Perec*. Quant à la presse locale, son importance dans la

---

<sup>213</sup> « Синеблузник, чтоб ты связ со зрителем не терял / Используй местный материал » Slogan dans *Sinjaja Bluza* N° 26, 1925, p.42. (Traduction littérale : Blousenik, pour ne pas perdre le lien avec le spectateur / Emploi du matériel local)

<sup>214</sup> Cette tension entre volonté d'encourager le travail auto-actif, et volonté de rehausser artistiquement et théoriquement la pratique de journal vivant, est présente dès les premières années – comme si les idéologues de la Blouse Bleue, loin d'être étrangers aux débats sur la culture prolétarienne, anticipaient l'accusation que leur feront certains animateurs de proletkoult : celle de « tuer l'art auto-actif des clubs », et de l'uniformiser. (Voir troisième partie de cette thèse )

<sup>215</sup> « Kak rabotaet Sinjaja Bluza », *Sinjaja Bluza*, N°6, 1925, p.5.

<sup>216</sup> « Tri internacionala », *Sinjaja Bluza*, N°2, 1925, p.3 Les rôles sont cependant déjà écrits, il est donc possible de ne rien changer du tout.

<sup>217</sup> « Očerednye telegrammy », *Sinjaja Bluza*, N°9, 1925, p.5

confection des articles est souvent mise en valeur. Le journal vivant « est avant tout un organe local », écrit-on, qui « doit se nourrir de la sève locale, être assuré par les forces locales »<sup>218</sup>.

Dans les conseils sur l'utilisation des textes de la revue, la Blouse Bleue mobilise la notion de *karkas*, que l'on pourrait traduire par « carcasse » ou « canevas ». Il s'agit de pièces dont la structure (personnages-types, situations dramatiques et interactions) est fixée, mais dont les répliques ou le thème peuvent et doivent être modifiés par les troupes locales. Un texte *karkas* fonctionne avec des « masques » connus, tels que le bourgeois, l'impérialiste, l'ouvrier ou le *raïošnik*, et se construit, dans l'idéal, autour d'une « représentation parodique d'une forme théâtrale ou sociale déjà établie »<sup>219</sup>. Le « Cabaret international » ou le « Championnat de production » sont cités comme exemples, en attirant l'attention du lecteur sur le fait qu'il faut, dans le titre de l'article théâtralisé, nommer la forme parodiée afin de guider le spectateur.

Si l'on se fie aux incitations récurrentes à privilégier le travail local, la trame scénaristique proposée dans *Sinjaja Bluza* ne serait alors qu'un gabarit à combler à partir d'autres contenus, un vague exemple à suivre dans un travail principalement local. D'ailleurs, dans le courrier des lecteurs, les collectifs affiliés n'hésitent pas à se montrer bons élèves, en faisant le récit de leurs productions à partir de sujets locaux. Par exemple, une troupe du Kouban raconte qu'en plus de monter des pièces publiées dans *Sinjaja Bluza*, 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 ! »<sup>220</sup>.

### *Les paradoxes du « matériau » ou la structure orthodoxe du journal vivant*

Le premier numéro de *Sinjaja Bluza* est présenté comme « un modèle pour l'organisation de cette forme de travail d'agitation et de propagande dans les clubs ouvriers »<sup>221</sup>. Notons que l'auteur ne parle pas ici de la revue papier (*sbornik*), mais emploie l'expression « ce premier numéro de journal vivant » (*živaja gazeta*) : on en déduit que c'est la trame du spectacle qui est considérée comme le « modèle » mentionné – avec trame, on entend les types de textes destinés à la scène, ainsi que leur agencement dans l'ensemble du

<sup>218</sup> « Živaja gazeta v rabote kluba », *Sinjaja Bluza*, N° 1, 1924, p.5

<sup>219</sup> « Tehnika dramaturgii v živoj gazete », *Sinjaja Bluza*, No 10, 1925, p.4.

<sup>220</sup> « Sinebluznik – organ sinebluznogo dviženija », *Sinjaja Bluza*, n° 52, 1927, p. 24.

<sup>221</sup> « Živaja universal'naja gazeta Kul'totdela MGSPS - Sinjaja Bluza », *Sinjaja Bluza*, N° 1, 1924, p. 7.

spectacle (ou plus simplement, l'ordre dans lequel ils apparaissent dans la revue). On peut relever, dans l'article cité, au moins trois informations intéressantes pour notre propos suivant: 1) un spectacle individuel s'appelle un « numéro de journal », 2) *un numéro de revue* représente la trame réfléchie d'un *spectacle complet*, 3) la revue est avant tout le support du spectacle.

Bien que la liberté face au matériau textuel soit affirmée de manière répétée, il ne faut pas perdre de vue que le contenu d'un numéro de revue – et donc l'ordre des articles et l'harmonie générale d'un numéro - répond à un *projet* du noyau éditorial ; chose qui nous ramène, de nouveau, à la matérialité de l'outil. S'agit-il d'un réservoir de matériau aléatoirement disposé, à prendre ou à laisser, à « rayer, réarranger, compléter » comme proposé par les auteurs, ou bien de la copie-papier du texte de théâtre, à distribuer à chaque artiste et à respecter scrupuleusement ? En appui à la seconde alternative, les auteurs insistent de manière récurrente sur la correspondance de chaque scène à une rubrique de journal, ainsi que sur le bon ordre de ces rubriques, en donnant à chaque fois la même justification : la structure du spectacle doit correspondre à la structure d'un journal imprimé.

La base de la construction d'un numéro doit être un plan journalistique clairement structuré. Le journal vivant, ce n'est pas un cabaret politique, ni une soirée de formes miniatures révolutionnaires, c'est avant tout – un j o u r n a l. <sup>222</sup>

Faire le plan d'un numéro, revient à définir et ensuite occuper les rubriques fondamentales du journal. Dans le choix des rubriques et des thèmes, nous pouvons tout à fait suivre le chemin de la gazette imprimée. <sup>223</sup>

En d'autres termes, il ne suffit pas de faire un montage de petites formes, ni de mettre à jour ces formes pour traiter de thématiques révolutionnaires, ni même seulement de parler d'actualité (ou, comme il est également précisé, de représenter visuellement des pages de journal sur scène) : le projet est réfléchi, du point de vue formel, de manière à faire référence à la presse imprimée *par sa progression dramaturgique*.

La dénomination des rubriques est parfois thématique, parfois fonctionnelle, et la définition de la structure « correspondant à un journal imprimé » change quelque peu en fonction de l'article (et des auteurs, qui nous restent anonymes) :

Le plus souvent, un journal vivant se construit sur la structure journalistique habituelle. Pour commencer, un éditorial politique, qui donne le style général et les caractéristiques de la question

---

<sup>222</sup> « Kak sostavljaetsja gazeta Sinjaja Bluza », *Sinjaja Bluza* N° 7, p.3.

<sup>223</sup> *Ibid.*



principale, ensuite suivent les télégrammes, qui rapportent des faits, des articles sur différentes questions pratiques et concrètes, un feuilleton, des vers, la chronique de la vie locale, etc.<sup>224</sup>

Du point de vue formel, le texte du journal théâtralisé de la Blouse Bleue a six particularités claires : la parade d'entrée, l'éditorial, le feuilleton, les annonces, et le scénario-carcasse (et la partie pour les télégrammes, la vie locale, et le *raiok*).<sup>225</sup>

Dans les faits, les revues ne suivent pas strictement cette structure : l'effort est fait de fournir, en « éditorial », un texte sur un sujet international ou sur une question d'actualité nationale. Les « télégrammes » sont soit inexistantes, soit, peut-on penser, laissés au travail extra-éditorial, pour qu'ils correspondent au plus près à l'actualité du jour et aux nouvelles locales. On recommande également de suivre un plan thématique qui est – on le mentionne – en accord « avec les dernières résolutions du Parti sur la presse », et qui pourrait « former la base de chaque numéro individuel de journal vivant »<sup>226</sup>. Les intitulés des rubriques proposées reprennent assez précisément ceux que l'on peut trouver dans *Izvestia* et *Pravda* : le « plan thématique » de la Blouse Bleue donne :

- Télégrammes (dernières nouvelles)
- Revue politique
- Vie ouvrière
- Questions industrielles (de production ?)
- Coopératives et commerce
- Vie du Parti
- Mouvement syndical
- Défense des Républiques [Armée]
- Questions rurales
- Instruction/Education
- Vie locale (Chronique)<sup>227</sup>

« Si la mise en scène parvient à se saisir de l'ensemble de ces sujets, » conclut-on, « elle peut de plein droit être considérée journalistique »<sup>228</sup>. Le caractère journalistique du spectacle serait alors, dans cette version, soumis au fait de traiter d'un ensemble de sujets considérés comme actuels, ou correspondant assez bien aux rubriques de la presse imprimée, mais aussi aux grandes thématiques de la construction socialiste - soit, à des critères formels *et* thématiques. Les deux entrent en jeu, comme nous le verrons.

Bien entendu, encore une fois, chaque numéro de *Sinjaja Bluzja* ne suit pas cette dernière indication, ou de loin : le schéma récurrent propose un sujet politique en ouverture,

---

<sup>224</sup> « Živaja gazeta v rabote kluba », *Sinjaja Bluzja*, N° 1, 1924, p.4

<sup>225</sup> « Naš tekst », *Sinjaja Bluzja*, N°5, p.5.

<sup>226</sup> « Kak sostavljaetsja... », article cité, p.4.

<sup>227</sup> *Ibid.*

<sup>228</sup> *Ibid.*

suivi en général de sketches sur des sujets nationaux, et des couplets populaires pour finir, sans traiter de toutes les thématiques citées dans l'article, mais toutefois conservant une certaine constance dans la structure. La progression thématique est en général « de grand sujet vers petit sujet », accompagnée d'une progression formelle « de grande forme vers petite forme », si l'on suit une logique un peu grossière qui considère les questions internationales comme « grandes », et les questions rurales et familiales comme « petites », et les formes dramatiques comme « grandes » face aux chansons et couplets qui sont de « petites formes ».

Cette structure peut être illustrée par quelques exemples, choisis comme relativement représentatifs parmi les numéros de la première période, et en excluant les numéros thématiques<sup>229</sup>:

	No 5, 1924	No 10, 1925	No 13, 1925
1	Parade d'entrée	(Parade d'introduction implicite ?)	(Parade d'introduction implicite ?)
2	Revue de politique internationale	Revue de politique internationale	Revue de politique internationale
3	Sketch de propagande antireligieuse	Sketch sur les établissements d'éducation supérieure	Sketch sur la <i>fizkultura</i> et le sport
4	Sketch sur la production industrielle	Sketch sur les coopératives	Sketch sur les relations entre ville et campagne (éducation à la campagne)
5	Dialogue <sup>230</sup> sur le système métrique	Dialogue avec raïoshnik, sujets divers	Sketch sur les mœurs soviétiques
6	Dialogue sur l'éducation politique	Dialogue, propagande antireligieuse	Sketch de propagande antireligieuse
7	Couplets : Mœurs soviétiques	Dialogue, système métrique	Raïok : mœurs soviétiques,
8	Couplets : La Radio	Raïok (2 textes) : Coopératives	Raïok (sujets divers)
9	Parade de sortie	Couplets (4 séries de tchastoushki) : sur le sport, sur différentes professions et syndicats	Couplets (3 séries de tchastoushki) : komsomol, syndicats

<sup>229</sup> Les numéros thématiques (pour les célébrations d'Octobre, le 8 mars etc.) respectent la structure du point de vue des formes (sketches en premier, couplets en dernier), mais les sujets sont alignés sur le thème auquel est consacré le numéro.

<sup>230</sup> Nous avons appelé « dialogue » les textes qui sont explicitement intitulés comme cela dans la revue (*dialog* ou *scenka-dialog*).

Les trois numéros figurant en exemple contiennent un sketch sur un sujet de politique internationale en première/deuxième position, ce qui, malgré les instructions, n'est pas le cas de la majorité des numéros. On peut cependant constater, dans la manière dont est construit l'ensemble, une certaine fidélité aux intentions proclamées: trois articles principaux sur des sujets politiques, sociaux ou économiques, suivis de raïoks et de tchastoushki sur des sujets considérés moins politiques, « culturels » ou périphériques. Notons aussi qu'en général les sketches en ouverture traitent *d'événements précis de l'actualité*, alors qu'en allant vers la fin du spectacle et vers les tchastoushki, on retrouve davantage de *thématiques plus générales de la construction socialiste*. En dernier, bien entendu, et non fournis par la revue, les « chiens écrasés » des babouchkas d'en face, soit, les « sujets locaux », à écrire par les troupes. Le mouvement va de l'international vers le national, et du centre politique vers les périphéries géographiques, comme un écho de la logique spatiale présente dans beaucoup d'aspects de la Blouse Bleue, et qui retrouve sa résonance dans cette formulation de Sergueï Trétiakov au sujet du journalisme : « Le matériau se dépose dans notre épopée, en cercles concentriques inclus l'un dans l'autre : le monde entier, l'Union des soviets, ma République, ma province, ma ville, mon usine »<sup>231</sup>.

En ce qui concerne la construction du spectacle, la Blouse Bleue attache en effet une importance particulière à la position occupée par chaque article théâtralisé dans l'ensemble du spectacle : ceci, pas seulement pour des raisons théâtrales (les parties musicales et légères à la fin, lorsque l'attention du spectateur risque de ne plus être à son sommet), mais bien pour respecter le principe de mimétisme avec le journal imprimé. Un exemple parlant à ce sujet est le guide donné aux lecteurs pour mixer le matériel de différents numéros : si les troupes veulent utiliser du matériel provenant de plusieurs numéros différents dans le même spectacle, ils devraient se référer au principe de « rubriques de journal imprimé », qui fournit, *en théorie*, les paramètres pour la liberté d'utilisation des textes.

Il est possible de mélanger des scènes de différents numéros, à condition de comprendre à quelle rubrique les articles correspondent, et de savoir les enchaîner dans l'ordre correct afin de composer un journal vivant digne de ce nom. D'après les réponses au courrier des lecteurs, il ressort des rapports des correspondants ouvriers que les Blouses locales recyclent, encore au printemps 1925, principalement les textes des deux premiers numéros (Septembre/Octobre 1924). Un autre problème soulevé est la préférence pour les

---

<sup>231</sup> Sergej Tret'jakov, « Novyj Lev Tolstoj », article cité.

textes comiques, au point de négliger les articles « sérieux », sur l'économie par exemple<sup>232</sup>. Afin de remédier à la situation, la rédaction de *Sinjaja Bluza* propose le tableau suivant comme guide pour monter un spectacle à partir de plusieurs numéros différents<sup>233</sup>. Le tableau donne, par la même occasion, une idée assez claire de l'équilibre recherché entre travail local et fidélité à la revue:

Rubrique journalistique	Titre du sketch	N°
1. Titre	« La marche de la Blouse Bleue »	
2. Editorial	« Le budget de l'URSS »	N°11
3. Podperedovaja (« deuxième éditorial »)	« Soldats de toutes sortes »	N° 8
4. Revue de politique internationale	« Paye tes dettes toi-même »	N°11
5. Feuilleton de mœurs	« animateurs de beuverie »	N°12
6. Saynète sur thème local	-	
7. Raïok	(Commencer avec des questions globales, et terminer sur des questions locales)	
8. Tchastoushki	Sur la question des femmes, sur les syndicats (à prendre dans la revue)	
9. Tchastoushki	Sur des thèmes locaux	
10. Sortie (koncovka)	« La Marche de la Blouse Bleue »	

Род статьи	Примерная статья	№ сборн.
1. Заголовок . . . . .	Марш „Синей Блаузы“.	
2. Передовая . . . . .	„Бюджет СССР“.	№ 11
3. Подпередовая . . . . .	„Армеец всех родов“.	№ 8
4. Международное обозрение . . . . .	„Сми плати долги.“	№ 11
5. Бытовой фельетон . . . . .	„Культшефство и культапство“.	№ 12
6. Местная инсценировка . . . . .		
7. Рак . . . . .	(Начать с общ. вопросов и закончить местн. жизнью.)	
8. Частушки . . . . .	Женские, профсоюзные (из сборника).	
9. Частушки . . . . .	На местные темы.	
10. Концовка . . . . .	Марш „Синей Блаузы“.	

Ир-цу т. Монатову. Пограничн. отряд ОГПУ. Пенев. Ваше письмо получено. Лучше всего, если вы открыли клуб, использовать военные и крестьянские инсценировки из сборников „Синей Блаузы“.  
Для этого нужно выписать наши выпуски из издательства „Труд и Книга“ по адресу, указанному на обложке.  
Тов. Красноскому. Г. Барнаул. Дорогой товарищ. Редакция очень

Figure 5 Tableau sur les rubriques de presse à respecter, *Sinjaja Bluza* 13, 1925.

<sup>232</sup> « Vsem. Eščo raz – Kak stroit Živuju gazetu na mestah », *Sinjaja Bluza*, No 13, 1925, p.59.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p.60, pour le tableau.

Le protocole se clarifie : on peut effectivement prendre, mixer, réécrire, ajouter ses propres textes, mais à condition de *ne pas faire n'importe quoi*. Bien que les diverses instructions, ainsi que l'exemple des revues en elles-mêmes, proposent différentes formulations de ce protocole, on distingue très clairement un *projet* qui régit la progression à la fois formelle et thématique du spectacle, visant à reproduire sur scène – encore une fois – non pas une représentation visuellement explicite du journal imprimé, mais la *structure du journal imprimé*, qui doit former la base dramaturgique du spectacle. Nous insistons sur le terme *projet*, car quoi qu'il en soit des réalisations scéniques effectives dont il ne reste guère d'amples traces, c'est bien ce projet qui fait de la Blouse Bleue et de *Sinjaja Bluza* un objet fortement, et *théoriquement*, ancré dans la pensée de son époque, dans les avant-gardes, le Front Gauche de l'Art.

### 1.3 La référence à la presse comme principe esthétique structurant

*Lorsque nous annonçons que le roman sera évincé par le journal, nous ne pensons pas que le roman sera évincé par des articles journalistiques individuels. Non, car le journal représente en soi une forme littéraire définie.*

Viktor Chklovski<sup>234</sup>

#### 1.3.1 Kino-journal

Pour dégager une vision plus large, nous pouvons comparer le projet articulé dans la première année de *Sinjaja Bluza* avec un autre projet que Boris Youjanine et les metteurs en scène-blouseniks Sergueï Youtkiévitch et Aleksandr Matcheret esquissent à l'écrit pendant cette même période, sans qu'il ne soit pour autant réalisé à l'échelle rêvée : *Kino-journal*, ou la version cinéma de la Blouse Bleue. La trace qu'il nous reste de *Kino-journal* est une proposition écrite, que le rédacteur en chef de *Sinjaja Bluza* et les deux cinéastes en herbe adressent à Proletkino (l'organisation de Cinéma Prolétarien, créée en 1923, qui produisait pendant un temps ses propres actualités).

---

<sup>234</sup> Viktor Šklovski, « Bessjužetnaja proza », dans Nikolaj Čužak (dir.), *Literatura fakta, Op.cit.*, p.233.

Le document en question, daté de décembre 1925 et intitulé « Principes scénaristiques et de mise en scène fondamentaux pour le film *Ciné-journal* de la Blouse bleue », présente, sur une dizaine de pages, un scénario de journal ainsi que quelques arguments en faveur de la proposition<sup>235</sup>. Dans un jargon sans doute peaufiné à l'attention des autorités culturelles, les auteurs insistent sur le développement, par la Blouse Bleue, de moyens scéniques et d'une formation de l'acteur qui ramèneraient le contenu du spectacle au plus près du spectateur, et sur la nécessité, d'après eux, de transposer ces moyens au cinéma. Il faudrait un cinéma d'actualités qui ne prendrait pas la forme de « photographie brute des faits (c'est-à-dire *kinokhronika*) », mais « reflétant une attitude claire et prédéfinie vis-à-vis de ces faits »<sup>236</sup>.

Le plan du *Kinozurnal* reprend la terminologie déployée dans *Sinjaja Bluza* :

« la parade (couverture du journal), *kino-oratorio* (éditorial), revue de politique internationale, *kino-raïok* (feuilleton de mœurs), *kinotchastoushki* (satire politique), divers (reportage cinématographique), publicité, fin. »

La « parade », qui représente la « couverture du journal », n'est en rien, évidemment, la transposition directe de la parade d'entrée des spectacles de la Blouse Bleue – qui se base sur la parole et qui a pour objet l'introduction physique des interprètes dans l'espace de jeu. Il s'agirait, dans *Kinozurnal*, d'un montage rapide « d'effets d'attraction » qui permettrait au spectateur de saisir « l'humeur fondamentale » du journal<sup>237</sup>. L'éditorial, qui suivrait, devrait être composé d'un équilibre d'images documentaires, de passages scénarisés, et de « schémas et diagrammes ».

Les extraits de scénario que les auteurs donnent en exemple sont détaillés, et montrent qu'il ne serait pas question, à quelques exceptions près, de montage à partir de matériel documentaire, mais d'actualités scénarisées. La question n'est pas comment faire un ciné-journal, mais comment faire « de la Blouse Bleue » avec les moyens du cinéma – et, en toute modestie, comment « révolutionner le cinéma avec les méthodes développées par la Blouse Bleue au théâtre ». En considérant la date de l'initiative, relativement tôt dans la carrière de la Blouse Bleue, et la solidité du projet théâtral en cours, on peut difficilement y voir un rejet de la forme-théâtre ou une remise en question de son efficacité. Mais davantage, un dépassement vers le cinéma qui conserverait les principes fondamentaux d'un « journal dans le style de la

---

<sup>235</sup> « V akcionerhoe obščestvo "Proletkino" ot teatra "Sinjaja Bluza" im. MGSPS: Osnovnye scenarnye i postanovochnye tezisyy k fil'mu "Kinožurnal SINJAJA BLUZA" », RGALI f. 3070 (f. Sergej Jutkevic), op.1, ed.hr. 5.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p.3

<sup>237</sup> *Ibid.*, p.5

Blouse Bleue », et serait par la même occasion, contrairement au journal théâtralisé, entièrement contrôlé par le centre.

L'un de ces principes, comme déjà évoqué, est la référence au journal imprimé comme principe structurant du montage. Evoquant le montage, on peut reprendre la formulation de Philippe Ivernel, qui rappelle que le théâtre d'agit-prop, englobant multiples formes courtes sans discrimination et entraînant, par l'enchaînement des petites formes, « une mise en doute de la forme-théâtre », est l'illustration d'un « double mouvement constitutif de l'agit-prop : mouvement de désarticulation esthétique d'un côté, et de restructuration politique du contenu de l'autre »<sup>238</sup>. Chez la Blouse Bleue, cette restructuration est politique par son motif propagandiste, mais elle est aussi esthétique, si l'on voit qu'il y a chez la Blouse Bleue un projet fondamentalement « formaliste ». La « structure journalistique » de la Blouse Bleue est une brillante illustration des idées de Chklovski sur la loi interne qui régit la construction de l'œuvre, et qui constitue son « âme »<sup>239</sup>. Il s'agit alors de la « mise en doute de la forme théâtre », mais par l'outil d'une autre forme « forte » qui lui est opposée et qui structure le spectacle avec une puissante logique interne.

Dans le « projet blouse-bleuiste » illustré par *Sinjaja Bluza* et *Kinojournal*, la référence au journal imprimé en tant que fil conducteur du montage pourrait être comparée (en restant dans l'environnement lexical lefiste-formaliste mais en se permettant un risque de légère hérésie) au *sioujet* chklovskien : « l'intrigue », qui régit l'agencement du « matériau » ou *fabula* dans une œuvre littéraire<sup>240</sup>. Le *sioujet* journalistique fonctionne, ainsi, comme justification presque sans faille de l'emploi de n'importe quelle petite forme. Si, comme l'exprime Chklovski, le journal – complet avec ses articles, ses annonces et ses publicités – est « une forme littéraire en soi », alors le journal vivant chercherait à se définir comme forme artistique ou forme de média *en soi*, plutôt que comme hybride au croisement du théâtre, de la propagande et du journalisme.

### 1.3.2 Du journal et du vivant : questions de lexique

La "mise en scène" de l'identité journalistique de *Sinjaja Bluza* peut être interprétée, au-delà des déclarations explicites comme la référence au journal imprimé et l'appel pour un matériel

---

<sup>238</sup> Philippe Ivernel, « La problématique des formes dans l'agit-prop allemande », dans *Le Théâtre d'agit-prop*, tome III, *Op.cit.*

<sup>239</sup> Dans Viktor Chklovski, *O teorii prozy*, Moscou, Federatsia, 1929 ; en français dans Viktor Chklovski, *Sur la théorie de la prose*, Lausanne : L'âge d'homme, 1973.

<sup>240</sup> Viktor Chklovski, *O teorii prozy*, *Op.cit.*

frais d'actualité, par d'autres caractéristiques très concrètes liées à l'esthétique de la revue et au discours artistique que produit la Blouse Bleue. On peut penser au glissement de vocabulaire qui se produit lorsque l'on fait référence aux textes du journal vivant sur papier et sur scène.

Dans *Sinjaja Bluza*, lorsqu'on ne parle pas simplement de « matériau », les textes destinés à la scène sont en général désignés avec des termes appartenant au registre de l'écriture dramatique, ou faisant plus généralement référence à la forme littéraire : « saynète » (*scenka*), « dialogue » (*dialog*), sketch (*skètc*), vaudeville (*vodevil'*) couplets (*kuplety*), monologue (*monolog*), « composition » (*kompozicija*), « oratorio » (*oratorija*)<sup>241</sup>. Les textes peuvent être découpés en « scènes » (*scena*) ou en « tableaux » (*kartina*), et sont parfois accompagnés d'un terme indiquant la forme scénique attendue, comme le *lubok*<sup>242</sup>. L'exception au registre terminologique serait *obozrenie* ou *politobozrenie* – « revue », « revue politique » – employé également dans la presse. Notons encore une fois que cette terminologie est réservée au *texte imprimé sur du papier*.

Néanmoins, lorsqu'il s'agit de mise en scène et de spectacle, c'est le terme « article » (*stat'ja*) qui est mobilisé :

Chaque article de journal vivant doit être interprété, par le metteur en scène comme par les interprètes, comme un slogan théâtralisé.<sup>243</sup>

Chaque article théâtralisé<sup>244</sup> doit occuper un minimum de temps, et exprimer un maximum de contenu.<sup>245</sup>

En ce qui concerne les articles qui traitent de notions abstraites, et ne se prêtent pas à la forme dramatique avec des personnages individualisés, il est préférable de leur donner la forme d'une déclamation collective, avec des mouvements théâtralisés, des pancartes et des diagrammes<sup>246</sup>.

[...] et moi, en tant que metteuse en scène, je ne me gêne pas de déplacer, de manière improbable, le point culminant de l'article [...] à un moment différent de celui où, d'après les indications de l'auteur, les spectateurs seraient censés rire ou pleurer. Une mise en scène blousebleuiste à donner en exemple est *L'Armée Rouge* : le point culminant – l'entrée de la marine – est marqué avec une performance gymnastique, c'est-à-dire, une scène non indiquée par l'auteur, mais se fondant dans la mise en scène grâce à l'association marine/mouvements de vagues ; et, deuxièmement, on a ajouté à l'article un numéro à part : des *tchastoushki* sur l'Armée Rouge<sup>247</sup>.

<sup>241</sup> Ce que la Blouse Bleue appelle un « oratorio » est probablement une sorte de « chœur parlé ».

<sup>242</sup> Le *lubok* est à l'origine une image gravée dans le bois (« images de colportage »), qui dans son utilisation théâtrale prend la forme d'une cloison dans laquelle sont découpées des trous pour les têtes des acteurs.

<sup>243</sup> « Kak rabotaet Sinjaja Bluza », *Sinjaja Bluza* N°6, 1925, p.4.

<sup>244</sup> Le terme est *stat'ja-incenirovka*.

<sup>245</sup> « Tehnika dramaturgii v zivoj gazete », *Sinjaja Bluza* N°10, 1925, p. 3

<sup>246</sup> « Kak sostavljaetsja gazeta Sinjaja Bluza », *Sinjaja Bluza* N°7, 1925, p.4.

<sup>247</sup> « Postanovka », *Sinjaja Bluza* 23-24, 1925, p.15



Il n'est dit nulle part explicitement qu'une scène doit être nommée « article » une fois qu'elle est jouée – il s'agit simplement d'un usage répandu dans le périodique, tout comme le spectacle en général s'appelle « journal vivant », un spectacle individuel est un « numéro », l'interprète est un « journaliste-vivant » (*živogazetcik*), l'ordre des scènes est le « plan journalistique » (*gazetnyj plan*), ou le présentateur (le « compère », « meneur de revue ») est un « rédacteur en chef » (*vypuskajuščij-redaktor*)<sup>248</sup>. Ces conventions lexicales peuvent être considérées comme représentatives des liens entre texte et représentation, ou de manière plus matérielle, entre *papier* et *performance*, dans le modèle de fonctionnement de la Blouse Bleue – modèle, comme nous avons déjà insisté, basé de manière essentielle sur l'existence du couple périodique/spectacle. Elles confirment, ainsi, le rôle du périodique en tant qu'outil et matériau artistique qui devient « journal » une fois qu'il est mis en scène, actualisé par les forces vivantes de la situation de représentation.

L'importance du périodique dans l'équation est signifiée même de manière visuelle : on trouve à plusieurs reprises la revue *Sinjaja Bluza*, comme illustration de la revue *Sinjaja Bluza* – c'est-à-dire, des couvertures des anciens numéros, déployés en éventail ou tenus par une main – ou, comme ce sera le cas du numéro 52, les numéros précédents couvrant toute la couverture, représentant le chemin parcouru. La Blouse Bleue célèbre, par ces discrets signaux, ses numéros passés, son activité de publication, et par celle-ci, encore une fois et par détour, son identité journalistique. Ces images, bien que moins fréquentes que les photographies de spectacles, occupent, en tant qu'illustrations de la revue, le même statut que celles-ci, mettant sur un plan quasi égal l'activité spectaculaire et l'activité éditoriale.

---

<sup>248</sup> Le rôle du « rédacteur en chef » d'un numéro de journal vivant est d'apporter des explications au public en faisant des interventions entre les articles, commentant et clarifiant les questions politiques et économiques traitées. (Mentionné pour la première fois dans « Kak sostavljaetsja gazeta Sinjaja Bluza : Vypuskajuščij », *Sinjaja Bluza* N°7, 1925, p.5.)



Figure 6 Couverture du numéro 52, 1927

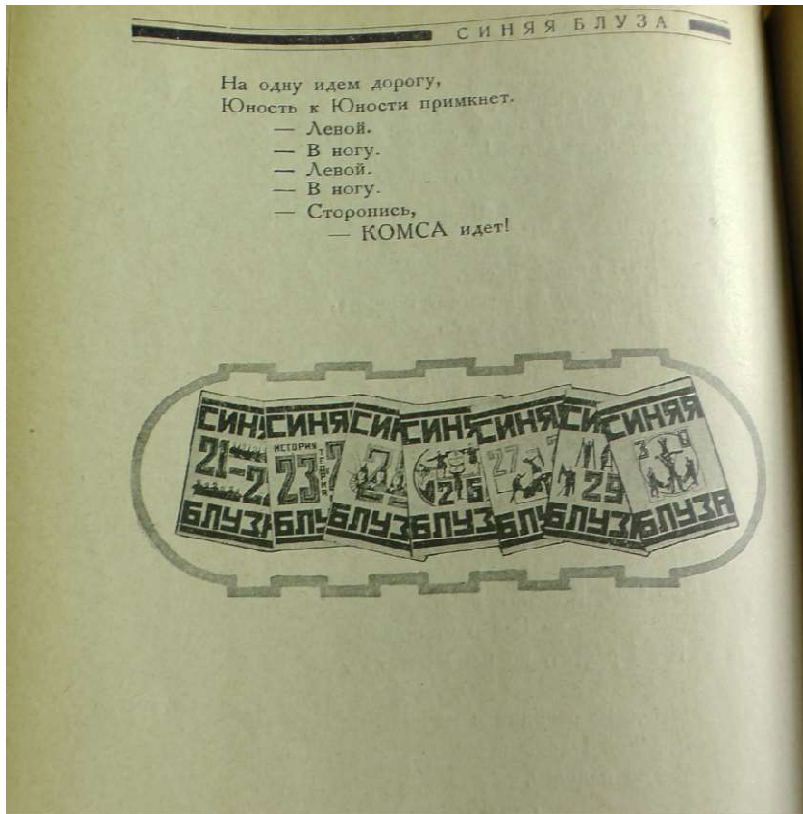


Figure 7 Sinjaja Bluza 36, 1926: les numéros précédents comme élément visuel

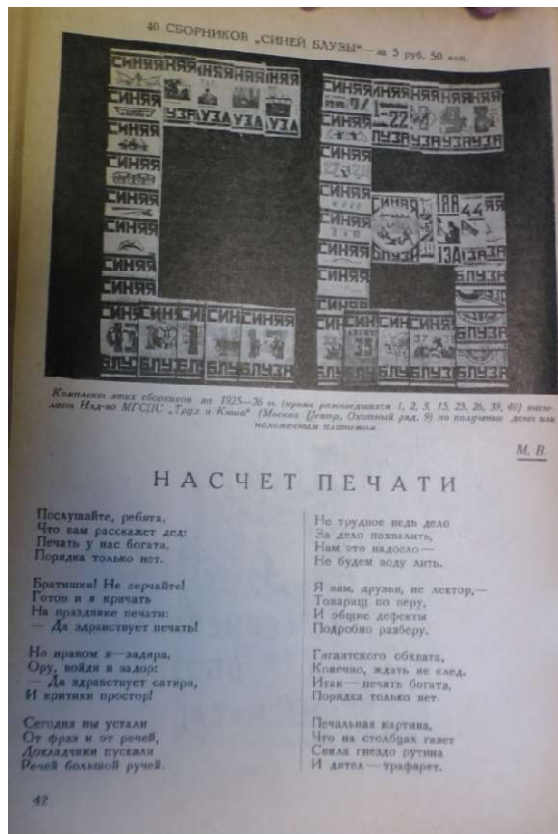


Figure 8 Sinjaja Bluza 75, 1928. Le texte se nomme "A propos de la presse", et les numéros précédents de la revue forment les lettres « SB » comme « Blouse Bleue »

### 1.3.3 La couverture du journal théâtralisé : montrer « soi » pour mieux mettre à distance

Si nous avons proposé la référence à la presse comme principe structurant chez la Blouse Bleue, ce principe s'accompagne aussi d'une référence à *soi comme média*. Outre les spécificités lexicales évoquées, l'un des outils de cette auto-référence est la « marche des Blouses Bleues » (*Marsh Sinej Bluzy*), appelée aussi la « Parade d'entrée » (*Parad-antré*). Il s'agit d'une chanson introductive, qui a pour fonction de présenter les interprètes – annoncer que c'est la Blouse Bleue qui est sur scène – et donner une idée des sujets qui seront traités par le « numéro du journal » (le spectacle). Seulement cinq textes de « parade d'entrée » sont fournis en tout dans la revue, impliquant qu'il s'agit d'une partie à écrire « par les forces locales » et liée à l'identité de la troupe locale, ou alors d'un élément constant à répéter de manière identique dans chaque spectacle.

Rappelons-nous maintenant que dans le projet pour *Kinozurnal*, la « parade » est assimilée à la « couverture du journal » (*obložka*), et que dans le tableau indiquant les rubriques de journal à respecter dans la mise en scène d'un spectacle, elle figure dans la case « titre » (*zagolovok*). En tant que titre et couverture, la chanson introductive doit donc dire : « ceci est la Blouse Bleue ». Le texte de parade d'entrée publié dans le N°5 – le plus connu, certainement le plus souvent repris – est peut-être le plus clair en la matière :

Nous sommes la Blouse Bleue  
Nous sommes des syndicalistes  
[...]

Devant vous, à la place d'une lettre  
Un acteur, ou un journaliste  
Tous ensemble, nous allons former  
Une page de journal vivant

Son éditeur est le MGSPS  
Et tout le monde s'y intéresse  
Nous allons vous lire le numéro en entier  
Tendez l'oreille sans tarder!

Qu'attendez-vous?  
On attend le signal!  
Vas-y, le sifflet! (*sifflet*)  
Ca commence !

La parade d'entrée doit donner deux informations : 1) un journal, 2) la Blouse Bleue, et établir un contact avec le public, en l'incitant à écouter. D'autres exemples peuvent illustrer le procédé :

Dans le N°1

Nous sommes venus vous transmettre, vous transmettre, vous transmettre  
Tout ce que vous devez apprendre, devez apprendre  
Dans notre journal, journal vivant, journal vivant  
Tout ce qui se trame dans le monde  
Vous devez être informés sur tout :  
La situation internationale  
Le mouvement syndical  
Les mœurs nouvelles  
La plateforme soviétique  
La réforme monétaire  
[...]  
Ramène ta personne  
Ramène ta famille  
Et chaque membre du syndicat  
Et souviens-toi : c'est le journal vivant de la Blouse Bleue !

Ainsi que la « parade » de clôture :

Nous avons joué devant vous un journal vivant...  
[...]  
Dans ce journal :  
Chaque mot est le grondement du dynamo  
Chaque ligne est le rugissement du moteur  
Chaque lettre – le tremblement du courant électrique  
Chaque colonne – le travail collectif  
[...]  
Alors écoutez tous :  
A travers le journal nous apportons la lumière de la culture  
Dans les rangs des masses de travailleurs

Dans le N°4 :

Au pas joyeux blouse-bleuiste  
Nous venons vous enchanter  
[...]  
Dans un langage aussi simple que le travail  
Nous chantons notre parade blouse-bleuiste  
Que tous connaissent déjà

En qualité de manière d'introduire les interprètes au public, les introductions ont des visées à la fois théâtrales et politiques : premièrement, dessiner la figure du « blousenik » : ouvrier, journaliste, éduqué – et acrobate/chanteur/musicien, en fonction de la mise en scène. Il

importe peu qu'il s'agisse d'un acteur professionnel qui joue un ouvrier qui joue un *zivogazetchik*, ou bien au contraire d'un ouvrier qui joue un acteur. La figure – dynamique, anonyme et vertueuse – du blousenik fait partie de l'esthétique de la Blouse Bleue, une version stylisée pour la scène de l'ouvrier des affiches de propagande. « L'ouvrier révolutionnaire de la Blouse Bleue est un ouvrier venu de l'usine, un communiste avec une volonté forte (et non pas la foi), qui sait où il va, et pour quoi il lutte », écrit-on dans un article intitulé *Au sujet de l'acteur-blousenik*, « C'est un bâtisseur de la vie. Et c'est cet ouvrier qui balance des slogans dans nos éditoriaux et nos oratorios. »<sup>249</sup> Le blousenik *est un rôle en soi*, un élément esthétique de la mise en page du journal vivant, présenté « en couverture ».

Détail parlant ; au moment charnière où les auteurs de *Sinjaja Bluza* affirment le tournant vers la « théâtralisation », on trouvera brièvement dans la mise en scène de *La Princesse Turandot* de Vakhtangov la référence théâtrale recherchée. Dans une autocritique du sketch *Le Miracle Turc*, insérée dans le volumineux numéro théorique de décembre 1925, qui pose les jalons pour la future ligne artistique de la Blouse Bleue, Vladimir Lioubine précise que la mise en scène du *Miracle Turc*, sketch comique et revuesque sur la révolution kémaliste, avait été, dès le début, « pensée sur le modèle de la mise en scène de *Princesse Turandot* »<sup>250</sup>. Evgueni Vakhtangov monte la *Princesse Turandot* en 1922, dans une mise en scène dont la base est le jeu distancié : les acteurs jouent « non pas les personnages du conte chinois, mais les comédiens italiens qui les représentent, non les sentiments des personnages de l'intrigue, mais l'engouement des acteurs de la commedia dell'arte pour leur théâtre »<sup>251</sup>.

Dans *Le Miracle Turc* de la Blouse Bleue, un passage (qui ne figure pas dans la version publiée dans la revue) avait été spécialement ajouté pour produire cet effet : les acteurs et actrices changeaient leurs costumes à vue du public, tout en présentant les protagonistes du sketch. A la fin du sketch, il est indiqué qu'ils reviennent à l'avant de la scène, et ôtent leurs costumes pour chanter ensemble les derniers vers :

Renforçant nos liens avec tous les peuples  
Nous nous adressons à toutes les oreilles prolétaires  
Avec la satire de la mordante Blouse Bleue  
Nous fustigeons les seigneurs et les pachas

Encore, donc, une référence à soi – et à la satire, genre à la fois dramatique et journalistique.

---

<sup>249</sup> « Kak rabotaet Sinjaja Bluza : O sinebluznike-aktere », *Sinjaja Bluza*, N°8, 1925, p.4.

<sup>250</sup> « Kakie stat'ja teatralizuet Sinjaja Bluza? », *Sinjaja Bluza* N°23-24, 1925, p.20.

<sup>251</sup> Evgueni Vakhtangov, *Écrits sur le théâtre*, postface de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, L'Age d'Homme, 2000, p.378-379.

Faire exister l'interprète-journaliste sur scène, que ce soit à travers la « Marche de la Blouse Bleue » ou d'autres moments au long du spectacle, sert aussi, dans le contexte spécifique d'un journal vivant d'agit-prop qui se frotte sans trop de gêne aux *faktoviki*, à paramétrer le rapport au *fait*. On introduit un interprète qui ne joue pas les émotions et les intentions d'un personnage, mais conserve une attitude distanciée et critique face aux actions de ses multiples rôles : il joue, « sans émotions », « le rôle du blousenik-citoyen »<sup>252</sup>. Cet interprète se nomme le *zivogazetchik* – le journaliste-vivant, de *zivaja gazeta*, journal vivant. Il déclame la vérité, manipule des faits, et les tient à distance de ses émotions propres : par convention, le blousenik est à la fois agitateur (car il a une attitude politique face au contenu qu'il joue) et objectif (car il ne ment pas). Et « il faut croire ce que dit le blousenik, en tant qu'acteur, en tant qu'agitateur »<sup>253</sup>.

Couplé avec l'absence de costumes et le décor principalement composé de pancartes, le journal vivant, en faisant exister ses journalistes de manière explicite, utilise un procédé simple de distanciation, dont plus limpide description se trouvera évidemment dans toute la production intellectuelle de Bertolt Brecht sur l'acteur dans le théâtre épique : « simplement, quelqu'un se présente et montre quelque chose au vu et au su de tous, *y compris le fait qu'il le montre* »<sup>254</sup>. Le blousenik, une fois présenté au public en tant que journaliste-vivant, va « imiter un autre homme, mais pas de telle sorte ni à ce point qu'on le prenne pour cet homme-là : *il n'a pas projeté de se faire oublier lui-même*<sup>255</sup> ».

La figure du journaliste-vivant fonctionne donc avec une mise à distance du contenu, basée sur le statut du « performeur distancié », le montage de petites formes qui produit un effet de rupture, mais aussi le choix des formes chantées et récitées : on pourra de nouveau citer Brecht, pour qui « le vers fait des mots des inconnus. Donc le comédien ne doit jamais dire des vers comme de la prose ordinaire, brouiller la forme, effacer la distance ». Le *zivogazetchik*, en tant que performeur, combine ainsi non seulement les principes de l'acteur du théâtre politique tels que les théoriserait Brecht, et les répercussions de l'omniprésente pensée sur le rapport au fait et l'impact sur le spectateur que doit avoir cette présence du factuel, mais rejoint aussi, de manière plus terre à terre et vernaculaire, certaines traditions du théâtre populaire russe dont le dispositif scène-public implique une figure d'intermédiaire connue des spectateurs, comme le Raïoshnik ou Petroushka.

<sup>252</sup> « Prostye sovety ucastnikam sinebluznoj gazety », *Sinjaja Bluza*, N°18, 1925, p.4.

<sup>253</sup> « Kak rabotaet Sinjaja Bluza : O sinebluznike-aktere », *Sinjaja Bluza*, N°8, 1925, p.3.

<sup>254</sup> Bertolt Brecht, *L'Art du comédien*, l'Arche, 1999, p.116 (« Sur le théâtre amateur » [1939])

<sup>255</sup> Ibid. ; Je souligne.

## Conclusion : à travers des lunettes embuées constructivistes-productivistes

Dans un rêve fou constructiviste-productiviste, à la recherche d'objets artistiques qui organiseraient et construiraient la société « au lieu de simplement la divertir », on pourrait voir la Blouse Bleue – dès lors qu'on la considère à travers la structure revue-spectacle, centre-troupes - comme la réalisation presque accidentelle et organique d'un projet constructiviste ou du moins lefiste, bien qu'elle ne se revendique pas en tant que telle. Le design de *Sinjaja Bluza* est celui des revues de l'avant-garde, et les formes artistiques qu'elle véhicule sont une allégeance, voulue ou pas, au montage constructiviste – aussi bien par le principe dramaturgique de fragmentation que par l'identité visuelle, conçue par des artistes influencées par le constructivisme (Anastasia Akhtyrko, Nina Aizenberg). Le périodique est aussi un objet matériel du quotidien, facilement multipliable, intégré dans le rythme d'une communauté par sa périodicité, outil du comédien et du metteur en scène auto-actifs.

Etudiant les raisons qui auraient fait du théâtre une forme attractive pour les idéologues du LEF, et particulièrement pour Sergueï Trétiakov, Natacha Kolchevska cite la possibilité de libérer le texte de la page, en le transposant dans un environnement concret et « tridimensionnel », le caractère intrinsèquement collaboratif du théâtre, ou la capacité de provoquer des débats et de la discussion au-delà des pages d'une petite revue théorique<sup>256</sup>. On peut être ramené, par cette réflexion, à la question du théâtre en tant que medium du documentaire de manière plus large, question pour laquelle la Blouse Bleue offre une étude de cas intéressante.

Malgré ses attaches théoriques extérieures (encore une fois, voulues ou pas<sup>257</sup>), *Sinjaja Bluza* développe sa propre théorie du théâtre journalistique, qui, surtout, est adaptée à son

---

<sup>256</sup> « One may suggest several reasons for Tret'jakov's attraction to the dramatic form : it allows the author to bring the text off the page and into the more concrete environment of the stage or an alternative theatrical space ; it is inherently collaborative ; its effect can be immediately measured by audience response ; it allows the artist to 'transpose ' pieces of reality from life to the stage without engaging the idioms of realistic art, in order to provoke discussion, polemics, or political action ; it has a material base in that it is a three-dimensional activity which relies directly on concrete objects in a way that the printed page does not. One might also suggest that Tret'jakov, often more impatient and pragmatic than other members of Lef, saw in theater an escape from the narrowly focused arguments characteristic of a literary journal of small circulation. » (Natasha Kolchevska, « From agitation to factography : the plays of Sergej Tret'jakov », in *The Slavic and East European Journal*, Vol.31, N°3,1987, p. 388)

<sup>257</sup> J'insiste sur ceci tout en rappelant que Boris Youjanine connaissait les écrits des lefistes avant de fonder la Blouse Bleue (voir « Pjat' » dans *SB* N°78), et qu'Ossip Brik et Sergueï Trétiakov participent à la production théorique de *Sinjaja Bluza*. Or, j'insiste sur la non-intentionnalité simplement parce qu'une si grande partie de ce qui fait l'essence journalistique/factographique/avantgardiste de la Blouse Bleue relève d'un processus qui se fait



modèle spécifique de fonctionnement. Si l'on se fonde sur le discours théorique déployé dans *Sinjaja Bluza* dans la période de naissance et de mise en place du mouvement, le projet de théâtre journalistique de la Blouse Bleue serait pensé, par ses auteurs, au-delà de la question du *sujet d'actualité* traité dans les spectacles. Ce qui fait « journal » n'est pas seulement le « matériau », mais la dynamique d'agencement du matériau, sur papier et sur scène. Dans le cas du journal vivant de la Blouse Bleue, qui ne peut se résumer à un texte ou une suite de textes, cette force d'agencement est constituée de plusieurs moteurs, dont les principaux seraient la construction dramaturgique (le journal imprimé comme modèle), la convention lexicale, le statut des comédiens et comédiennes (*zivogazetcik*) et leur jeu (distancié), le statut des auteurs (anonymes, monteurs de « matériau littéraire » [*litmaterial, litmontaz*]), et le lien à la fois symbolique et utilitaire avec *Sinjaja Bluza*. Dans cette configuration d'ensemble, quel rôle jouera alors le « matériau » - celui qui constitue les sujets des articles ? On procédera, dans un deuxième chapitre, à une étude de quelques textes dramatiques de la première période de *Sinjaja Bluza*, pour cerner ce que signifie un sujet d'actualité pour la Blouse Bleue.

---

dans le temps et de manière pas toujours préméditée, progressivement, à plusieurs plumes venant d'horizons variés, et dans un contexte où différentes forces idéologiques et matérielles régissent les productions auto-actives (proletkoulisme, animateurs locaux, niveau d'éducation...). Il faut, dans *Sinjaja Bluza*, expliciter le protocole de création à cause de la demande qui vient des provinces, à cause des spectacles qui ne correspondent pas aux exigences de la Blouse Bleue centrale, à cause du flou qui règne quant à l'utilisation des textes publiés. En observant les textes théoriques, qui semblent pour une grande partie être des réactions aux lacunes du théâtre qui se fait sur le terrain, il semblerait presque que l'existence du « relais de création » auto-actif soit, pour la Blouse Bleue, le moteur principal du développement d'une théorie. La pensée « blousiste », avec sa part d'ADN lefiste à première vue, ne viendrait donc pas uniquement d'une position théorique de départ – même si un projet de départ existe - mais serait construite par la structure de fonctionnement périodique/spectacle, centre/périphéries, et en réponse à la question concrète : comment les troupes locales peuvent-elles utiliser le périodique pour monter un spectacle de journal vivant ?

## Chapitre 2 : Les premiers répertoires. Le temps, le timbre, le thème et le sujet.

*Je ne veux pas qu'on pense de moi : voilà un vieillard qui ressasse ses souvenirs sur ses petites saynètes, pour ensuite les déclarer œuvres impérissables de la littérature mondiale. Pas du tout ! [...] Qui d'entre nous aurait même prétendu vouloir « survivre au temps », alors que nous nous affairions à composer des textes dont le but était de faire écho à l'actualité la plus brûlante ?<sup>258</sup>*

Viktor Ardiv

### Dix mille verstes

Le courrier des lecteurs du N°9 de *Sinjaja Bluza* (probablement Mars 1925) est consacré aux troupes sibériennes de la Blouse Bleue. Elles y exposent leurs succès, leur travail local, mais aussi les problèmes rencontrés. Une troupe en particulier rend compte de sa situation:

*Vladivostok.* L'idée et les méthodes de la Blouse Bleue ont été entièrement adoptées par le club de l'Union des dockers (?) dans le domaine de l'activité artistique amateur. Nous avons utilisé les numéros 1 et 2 en entier.

La distance de 10 000 verstes qui nous sépare de Moscou ne nous permet pas de réagir rapidement à l'actualité. A Vladivostok, nous n'avons reçu pour l'instant que le troisième numéro, alors qu'au premier janvier, un total de six numéros étaient sortis.<sup>259</sup>

Ce message venu de Vladivostok, tout innocent et pragmatique soit-il, nous semble pourtant exprimer de manière frappante quelque chose d'essentiel au phénomène de la Blouse Bleue. N'y avait-il que Moscou qui pouvait transmettre les actualités, à raison d'un trajet de dix mille verstes ? Il y avait bien, aussi, un accès quotidien à la presse dans l'Extrême-Orient soviétique, une presse locale, des moyens de communication ? Plus que de refléter la réalité des conditions matérielles de la production médiatique, le compte-rendu en question nous

---

<sup>258</sup> Viktor Ardiv, « O Sinej Bluze » (manuscrit pour discours ou article, probablement 1954), RGALI, f. 1822, op.2, ed.hr. 82, p.11-12.

<sup>259</sup> « Hronika », *Sinjaja Bluza*, N°9, 1925, p.45.

éclaire sur la relation des troupes locales avec l'organe *Sinjaja Bluza*. En quelques lignes, il nous parle 1) de l'importance de la centralité symbolique de Moscou, et l'autorité du centre dans toute sorte de transmission ; 2) du voyage géographique et concret de l'objet physique (revue), et de la dépendance vis-à-vis de cet objet, 3) de la nécessité de devoir opérer à partir du matériel qui est à disposition, même si ce matériel ne reflète plus l'actualité immédiate – plutôt que de produire soi-même de nouveaux textes. Un autre collectif figurant dans la même chronique raconte avoir remporté un succès auprès du public « malgré les textes vieilliss »<sup>260</sup>. En orientant son regard à dix mille verstes de Moscou, on comprend mieux les incitations, répétées à maintes reprises dans *Sinjaja Bluza*, à faire du journalisme local avec ses propres moyens : autre mode de fonctionnement revendiqué comme déterminant dans l'identité du mouvement.

Pour déterminer la « fraîcheur » des spectacles, aux contraintes temporelles du travail d'adaptation/médiation théâtrale s'ajoute le rapport à la presse : l'accès à la presse écrite s'est amélioré pendant la NEP<sup>261</sup>, ce qui pose la question des contenus « vieilliss » et de la pertinence d'une forme de médiation dont la valeur était justement dans le fait qu'elle venait combler le manque de presse écrite dans les circonstances particulières de la guerre civile. Le journal désigné comme « vivant », organique, forme vue comme la plus immédiate possible, synonyme de rapidité, d'efficacité, de jeunesse (la médiation directe d'humain à humain) – cherchant à perfectionner son fonctionnement, vient paradoxalement s'alourdir de la lenteur d'une organisation collective à plusieurs étapes. Comment, alors, faire parvenir aux dockers de Vladivostok des adaptations dramatiques de l'actualité dignes d'être encore jouées ? Et si le journal vivant est concurrencé sur le plan de *l'immédiateté* par la presse écrite, comment faire en sorte que la théâtralisation soit gage de valeur ajoutée ?

Dans ce chapitre, nous nous intéresserons au contenu de *Sinjaja Bluza* du point de vue des stratégies mises en place pour fournir les contenus « frais » attendus dans les clubs. Quelle est l'actualité d'un journal vivant dont les articles passent par un processus à plusieurs étapes, à partir de la réception de l'événement dans la presse par le *zivogazetcik*, la mise en forme en dialogue ou couplets, la distribution via revue imprimée, et enfin, la mise en scène ? La nature intrinsèque du journal vivant invite à entrer dans l'analyse des textes à travers le sujet de la *temporalité* – sujet qui rattache les répertoires directement à leur support de publication, le périodique.

---

<sup>260</sup> *Ibid.*, p.46.

<sup>261</sup> Voir Lovell, *The Russian reading revolution : Print culture in the Soviet and Post-Soviet eras*, London : Palgrave Macmillan, 2000. ; Alexandre Sumpf, *de Lénine à Gagarine : une histoire sociale de l'Union Soviétique*, Paris, 2013.

## 2.1. La temporalité théorisée

La question de l'actualité des pièces n'est pas absente des textes théoriques et méthodologiques : les auteurs de *Sinjaja Bluza* l'examinent, principalement, sous trois angles : le choix des sujets, la dramaturgie, et l'actualisation du sujet par la scène, évoquant une responsabilité partagée entre auteurs, metteurs en scène et performeurs.

### 2.1.1 « Des thèmes qui restent d'actualité pendant plusieurs mois »

Le sujet est abordé frontalement dans un texte introductif consacré à la mise en scène du sketch *Le cabaret international*<sup>262</sup> :

La tâche immédiate du journal vivant est de fournir une réaction vive et rapide aux événements de l'actualité politique. Il faut garder à l'esprit que le journal vivant n'a pas les moyens d'être un modèle photographique du journal imprimé – c'est-à-dire, de vivre et de se nourrir u n i q u e m e n t de l'actualité d'aujourd'hui.

Dans les circonstances du journal vivant amateur, le journal vivant se rapproche plutôt d'un *magazine vivant*<sup>263</sup>. Les thèmes du journal de club ne meurent pas le lendemain de la représentation, comme c'est le cas avec la presse écrite, mais ils sont configurés, et retravaillés, sur une période plutôt longue. Ces thèmes, qui restent d'actualité pendant quelques mois, suffisent amplement.<sup>264</sup>

A un stade plutôt précoce du projet (cinquième numéro), est articulée une remise en question ouverte de la notion d'actualité journalistique – peut-être signe d'une démarche qui vise à prendre acte du décalage entre le discours théorique et la réalité du répertoire proposé.

Notons que, curieusement, l'auteur nuance le problème en l'adressant spécialement comme un souci touchant le journal vivant amateur, et dont le journal vivant « professionnel » (c'est-à-dire le Collectif central de la Blouse Bleue) se serait émancipé – grâce à ses meilleurs moyens artistiques et matériels ou ses auteurs et acteurs plus expérimentés ? Il est vrai que les amateurs préparent les spectacles après leur journée de travail, alors que les artistes du collectif central de la Blouse Bleue peuvent se consacrer à temps plein aux répétitions et à l'écriture, réduisant ainsi potentiellement le décalage temporel entre la réception d'un événement à travers la presse, et sa mise en scène par le journal vivant.

<sup>262</sup> « К постановке : », *Sinjaja Bluza*, N° 5, 1925, p. 14.

<sup>263</sup> Il s'agit du terme *žurnal*, qui fait référence aux revues et magazines, là où *gazeta* désigne la presse quotidienne: “живая газета приближается скорее живую журналу.”

<sup>264</sup> « К постановке : Meždunarodnoe kabare », article cité.

Le N°23-24 (1925), qui annoncera les bases théoriques de l'étape de théâtralisation du journal vivant, réitérera la nuance au sujet des thèmes d'actualité :

Le journal vivant ne peut pas, et ne veut pas, remplacer la presse écrite. Leurs chemins sont parallèles. De la presse imprimée, le journal vivant prend quelques thèmes fondamentaux, qui restent d'actualité sur une période plus ou moins longue, et les recompose sous forme d'actions vivantes et riches en images.<sup>265</sup>

Les chemins de la presse imprimée et du journal vivant sont parallèles : il faut supposer, comme le précise le même article plus loin, que le spectateur lit les journaux et connaît les sujets traités. La tâche du journal vivant n'est plus, alors, de transmettre les actualités, mais de les représenter avec un point de vue propagandiste : « aider à la compréhension approfondie des thèmes »<sup>266</sup>. Nous verrons plus tard comment la formulation de Vladimir Lioubine se concrétise avec l'exemple du sketch *Le Miracle Turc*.

### 2.1.2 Le paramètre dramaturgique : « carcasse » et variations

Comme le montre l'analyse de la notion de « matériau » dans *Sinjaja Bluza*, l'organisation centrale délègue une partie du travail « d'actualisation » aux troupes ouvrières, et une des variables de cette actualisation est ce que l'on nomme la « dramaturgie-carcasse » (*karkasnaja dramaturgija*). L'introduction au *Cabaret international*, précédemment cité, poursuit sur cette question, qui touche concrètement au travail d'écriture et de mise en scène :

Or, dans chaque mise en scène individuelle, le journal vivant doit pourtant être digne de son nom : il doit réagir à l'actualité du jour.

Il faut créer une structure prédéfinie, connue à l'avance des participants, sur laquelle se greffe le contenu des télégrammes de la presse du jour. Le texte « Cabaret international » est une structure comme ceci (une carcasse/un canevas).

[...]

Chacun des participants au Cabaret international doit être marqué de manière clairement caractéristique par l'interprète. Il faut utiliser les couleurs des drapeaux nationaux partout : sur les manchettes, les cravates, les chapeaux haut-de-forme.

Et enfin, l'essentiel. Après avoir déterminé le « Cabaret international » comme structure, il faudra, au moment de la mise en scène, réécrire le texte en fonction des dernières actualités politiques.<sup>267</sup>

Ou encore, dans un texte ultérieur, de 1925:

Une carcasse, c'est une pièce, un article, une scène, un 'feuilleton' dans lequel figurent des personnages constants, avec des interactions constantes, et dont l'essence, quel que soit leur nom, reste inchangée et permet, en modifiant le texte vieilli, d'intégrer un texte d'actualité.<sup>268</sup>

---

<sup>265</sup> Vladimir Lioubine, « Celi. Zadachi. », *Sinjaja Bluza*, N° 23-24, 1925, p.12.

<sup>266</sup> Ibid.

<sup>267</sup> « K postanovke : Meždunarodnoe kabare », article cité.

<sup>268</sup> « Tehnika dramaturgii v zivoj gazete », *Sinjaja Bluza* N°10, 1925, p.3.

Cette explication de l'utilisation de textes *karkas* inscrit la notion dans une problématique d'actualité et de temps (ou de *moment*) : le journal vivant se construirait ainsi sur des *thèmes*, qui définissent la structure *karkas*, et des *événements*, qui régissent le travail de réécriture, de mise en scène et d'improvisation. La dramaturgie de *karkas* se structure à partir d'allégories et de stéréotypes facilement reconnaissables par le public, et qui permettent d'intégrer les nouveaux *événements* dans le code idéologique fourni par la structure de départ ; c'est-à-dire, déterminer en un coup d'œil les ennemis et les héros et leurs rapports d'opposition ou de domination. Ce procédé est facilité par l'adoption d'une forme qui propose déjà des rapports d'opposition (comme le « championnat de boxe ») ou un défilé de numéros individuels commentés par un conférencier (comme le « cabaret »).

### **2.1.3 Les « conférenciers » : un travail de clarification et d'actualisation laissé aux troupes**

Certains rôles sont laissés, en théorie, à l'improvisation : c'est le cas des rôles-type du Bourgeois et de l'Ouvrier dans *Les Trois Internationales*<sup>269</sup>, « afin d'éviter que le sketch ne vieillisse »<sup>270</sup>. Dans *Les Premiers Ministres*<sup>271</sup>, il est indiqué qu'un « journaliste déclame l'actualité récente concernant chaque chef d'Etat, avant leur entrée en scène »<sup>272</sup> - mais l'écriture des répliques du journaliste est laissée sur les épaules des collectifs. Pour ce qui concerne les « conférenciers »<sup>273</sup>, les répliques sont parfois indiquées dans le texte - comme dans le *Cabaret International* - mais la plupart du temps leur présence est implicite par les indications générales de mise en scène : il revient aux collectifs de décider de l'usage qu'ils feront de cette fonction.

Arrêtons-nous brièvement sur ces conférenciers : au sujet des personnages-type à utiliser dans les canevas de textes, on mentionne « la création, par la Blouse Bleue, du personnage du Père Paradis (*raiōshnik*), qui est une figure à part, mais peut également être intégré dans une pièce en tant que personnage »<sup>274</sup>. A l'instar du conférencier ou du « rédacteur en chef du numéro » évoqué au chapitre précédent, le *raiōshnik* peut prendre un

---

<sup>269</sup> N°2, 1924, republié dans N°8, 1925.

<sup>270</sup> « Tri internacionala », *Sinjaja Bluza*, p.3.

<sup>271</sup> Sasha Krasny, "Prem'ery", *Sinjaja Bluza* N°2, 1924, p.13

<sup>272</sup> "Prem'ery", p.13

<sup>273</sup> Nous utilisons la traduction directe du terme russe *konferans'e* employé par la Blouse Bleue.

<sup>274</sup> « Tehnika dramaturgii... », p.4.

rôle de meneur de show, de « compère » de cabaret/revue. Cette fonction, qui consiste à faire le lien d'une part entre les articles théâtralisés qui composent le spectacle, d'autre part entre les interprètes et le public, est censée participer au travail d'actualisation des sujets.

Le raïoshnik en soi n'est pas, évidemment, une invention de la Blouse Bleue, mais les auteurs considèrent en faire un emploi novateur en l'intégrant au sein du journal vivant. Le recyclage de cette figure du théâtre de tréteaux n'est pas, en réalité, un détail tout à fait anodin. Dans un spectacle de *raïok* pré-révolutionnaire, le raïoshnik procédait à narrer son récit en s'appuyant sur des images. Du point de vue social, son rôle aurait été, en particulier à la fin de l'époque tsariste, d'être « un interprète du matériel imprimé (gravures, lithographies, extraits de presse) »<sup>275</sup> en direction des classes populaires illettrées. Pour Catriona Kelly, ce sont justement l'alphabétisation et l'accès aux journaux qui ont amené le déclin du raïok en tant que forme de théâtre populaire. On peut alors voir dans la présence du raïoshnik, en tant que figure-narrateur qui aide à la compréhension des images véhiculées sur scène, le reflet d'une certaine utilisation historique de cette fonction.

#### 2.1.4 Une actualisation du contenu par la scène

On distingue, dans le discours de *Sinjaja Bluza* sur l'actualité des sujets, deux paramètres principaux : le choix des thèmes qui restent d'actualité assez longtemps pour répondre au mode de diffusion de la Blouse Bleue, et le travail de réécriture des pièces-canevas, parfois avec l'aide des conférenciers, dont la fonction est de clarifier les sujets et faire le lien avec le public. L'idée de « thème et événements » - carcasse et actualisations – implique que la mise à jour des textes se fasse par le collectif local de la Blouse Bleue, autrement dit, que le « geste journalistique » qui assure l'actualité du spectacle soit bien le geste théâtral : c'est précisément ici une déclinaison de « l'utilisation de l'acteur, du metteur en scène, du dramaturge, du musicien [...] dans un but journalistique »<sup>276</sup>. Ce serait donc l'activité *spectaculaire* (la revue faisant partie de l'activité *théâtrale*) qui serait porteuse, ou chargée, de l'inscription des sujets dans le présent immédiat – conclusion logique de par la nature du théâtre, mais aussi exprimée concrètement dans le « mode d'emploi » de la revue *Sinjaja Bluza*.

---

<sup>275</sup> Catriona Kelly, « Territories of the Eye : The Russian peep show (*Raek*) and Pre-Revolutionary Visual Culture », in *Journal of Popular Culture*, Vol 31, N°4, pp. 49-74. (« [the raiochnik] started to act as a mechanism of another kind of diffusion, an interpreter to the russian lower classes of printed material (gravings, lithographs, press-cuttings), a function that was especially important during the late Imperial era. »)

<sup>276</sup> "Tehnika dramaturgii v Živoj gazete", *Sinjaja Bluza*, N° 10, 1925, p.3.

Si les auteurs de *Sinjaja Bluza* donnent la rime, l'humour et la mesure, l'utilisation orthodoxe (ou recommandée par la rédaction) des textes de la revue demande une compréhension assez aigüe à la fois des événements politiques abordés et de la structure dramaturgique à exploiter. Cette pratique de réécriture implique qu'il serait attendu du blousenik un travail autonome de collecte, de compréhension et de remaniement des données, qui par la même occasion mettrait en valeur une certaine image d'entreprise d'éducation populaire et d'autoformation des journalistes locaux que la Blouse Bleue veut donner d'elle-même. Il est difficile de savoir à quelle mesure ce « mode d'emploi » était respecté, si ce n'est en se fiant aux indices que nous offre le courrier des lecteurs de *Sinjaja Bluza*, duquel ressortent des traces éparses de la production de répertoires locaux (en particulier raïki et tchastoushki), mais surtout, une certaine dépendance vis-à-vis des répertoires réguliers proposés par la Blouse Bleue.

## **2.2 Etude de de cas : *Le Miracle Turc*, un « éditorial » sur la politique internationale**

### **2.2.1 Les sketches de politique internationale : occurrences dans le répertoire**

Penchons-nous à présent sur un texte en détail : *Le Miracle Turc*, un revue de politique internationale, pièce d'actualité à la fois du point de vue des événements, des thèmes, et des références culturelles.

Les instructions sur l'ordre recommandé des scènes préconisent que le spectacle soit ouvert par un sketch de politique internationale : un « article théâtralisé » voulu humoristique et vif, constitué d'actions allégoriques, de caricatures d'hommes d'état, et de références à l'actualité politique. Il peut s'agir de « cabarets », qui sont des enchaînements de couplets que les troupes peuvent mettre à jour en fonction de l'actualité (« Orchestre international », « Cirque international »), ou de sketches avec des parties chantées (« Cannibalisme », « Le Miracle Turc »). Un « article » de politique internationale est en position d'éditorial (« *peredovaja* ») dans les numéros suivants :



<b>Sketchs de politique internationale dans <i>Sinjaja Bluza</i>, 1924-1928</b>		
<i>N°</i>	<i>Position</i>	<i>Titre</i>
2	2 (p.13-20)	Premiers ministres ( <i>Prem'ery</i> )
3	2 (p.19-25) 4 (p.39-50)	Herriot et Macdonald ( <i>Errio i Makdonald</i> ) <sup>277</sup> Cannibalisme ( <i>Ljudoema</i> )
4	2 (p.4-10)	Bas les pattes devant la Chine ( <i>Ruki proč ot Kitaja</i> )
5	2 (p.15-22)	Le Cabaret International ( <i>Meždunarodnoe kabare</i> )
10	1 (p. 5-11)	A la porte du Narkomindel ( <i>U pod'ezda Narkomindela</i> )
13	1(p.6-14)	Le miracle turc ( <i>Tureckoe čudo</i> )
16	2 (p.10-17)	L'entourloupe européenne : stabilisation entre guillemets. ( <i>Evropejskaja zakovyčka – stabilizacija v kavyčkah</i> )
31	1 (p. 3-18)	Cirque international ( <i>Meždunarodnyj cirk</i> )
40	6 (p.12-16)	Orchestre international avec chef ( <i>Meždunarodnyj persimfans s dirižerom</i> )
55-56	1 (p.2-5)	International ( <i>Meždunarodnoe</i> )

On constate deux choses : premièrement, lorsqu'un sketch sur la politique internationale figure au programme, il est généralement placé, effectivement, en début de spectacle (en deuxième position, il est d'habitude seulement précédé de la parade d'entrée) – la revue suit donc ses propres recommandations, en ouvrant le programme avec une scène qui permet d'introduire un élément journalistique (peut-être davantage que le fait un sketch pédagogique sur les institutions soviétiques, ou des couplets antireligieux). Si l'on se fie aux photographies, ces articles se prêtent à des mises en scène faisant usage d'un registre plus excentrique de masques et de costumes que d'autres scènes de la Blouse Bleue, laissant deviner une intention d'ouvrir le spectacle avec une scène qui visuellement attire l'attention du spectateur.

Deuxièmement, on peut noter que la présence de ce type de scène se fait plus rare globalement après le N°16, autrement dit, très rapidement. Quelques monologues et couplets sur des thèmes de politique internationale sont présents dans les numéros ultérieurs, mais sur toute la période observée, les revues de politique internationale – tel que le genre est ici entendu - sont, en réalité, au modeste nombre de dix. On peut donc faire l'hypothèse que le cliché selon lequel les « sketches sur Chamberlain » auraient constitué le gros du répertoire - répertoire qui aurait amené le public à se lasser des spectacles de la Blouse – se nourrit de facteurs tels que le potentiel recyclage, par les troupes, des meilleurs textes, qui pouvaient être

<sup>277</sup> La traduction française de ce texte figure dans *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, op.cit, Tome II.

rejoués pendant plusieurs mois, ou bien, si l'on utilise *Sinjaja Bluza* en tant que source, l'effet visuel d'abondance produit par la part de photographies représentant des scènes de sketches de politique internationale.

Le fait que ce type de texte se concentre davantage sur les deux premières années d'activité est bien évidemment aussi le reflet des campagnes d'agit-prop portées par la Blouse Bleue : les numéros plus tardifs sont en grande partie consacrés aux questions de mœurs, au « saboteurs » et aux nepmen, alors que les sketches de politique internationale répertoriés traitent de colonialisme, de reconnaissance de l'URSS, de commerce international...

### 2.2.2 Une étude de cas : « Le Miracle Turc »

Dans la critique des répertoires passés, publiée dans le N°23-24, un sketch intitulé « Le Miracle Turc » (*Tureckoe čudo*), catégorisé « revue politique » (*polit-revju*), reçoit une critique positive pour sa « caractérisation ethnographique »<sup>278</sup> et son usage du procédé de distanciation, comparé, comme précédemment relevé, à la Tourandot de Vakhtangov. Il s'agit d'un texte court et dynamique évoquant par actions allégoriques l'actualité en Turquie : le texte met en scène, *plus ou moins*, la révolte kurde de Cheikh Saïd<sup>279</sup>. Le texte du sketch, dont l'auteur n'est pas connu, est publié dans le N°13 (premier numéro du mois de Mai 1925). A l'exception de l'idée que le lecteur peut se faire à partir des visuels (costumes, pancartes), le texte n'est complété d'aucune instruction de mise en scène. Le texte de *Tureckoe čudo* est accompagné de deux photos de la mise en scène par la Blouse Bleue centrale : il a donc été joué avant d'être publié. On pourrait estimer que le sketch tourne depuis un à maximum deux mois avant sa publication, considérant que son contenu s'inspire d'événements ayant éclaté en février 1925, mais que les auteurs ont eu la possibilité de se nourrir de la représentation du conflit dans la presse quotidienne.

---

<sup>278</sup> « V sbornike trinadcatom », *Sinjaja Bluza* N°23-24, 1925, 50-51.

<sup>279</sup> Kemal est au pouvoir et le califat a été aboli en mars 1924. Les mouvements contestataires s'organisent : Cheikh Saïd, personnalité influente au sein des élites kurdes, prend la tête de la rébellion, et demande le retour du califat et de l'ordre religieux. Une force militaire conséquente est mobilisée afin de supprimer la révolte, avec le soutien de la France (mandataire en Syrie). Les combats ont lieu entre le 13 février et la fin avril 1925 ; le 27 avril Cheikh Saïd et plusieurs autres insurgés sont arrêtés, et seront condamnés à mort. L'insurrection, qui mêlait revendications indépendantistes kurdes et réaction anti-kémaliste, a bénéficié d'un large soutien populaire, et a fait un des milliers de victimes parmi les civils.



## Турецкое чудо

ДЕЙСТВУЮТ:

Саид-паша.  
 Фатъма — его жена.  
 Али, его слуга.  
 Кемаль-паша.  
 Магомет.  
 Гурия.

(Входит Саид-паша. За ним Али.)

Саид  
 (поет на мотив  
 „Алла-верды“).

Ну, времена теперь настали,  
 К нам уваженья больше нет,  
 Халиф удрал, паши в печали...  
 Не помогает Магомет.  
 Забуду ль я теперь обиду?  
 Любой бесштаный шпингалет  
 Перечит мне, паше Саиду...  
 Не помогает Магомет.

6

Figure 9 "Le Miracle Turc", *Sinjaja Bluz* 13, 1925

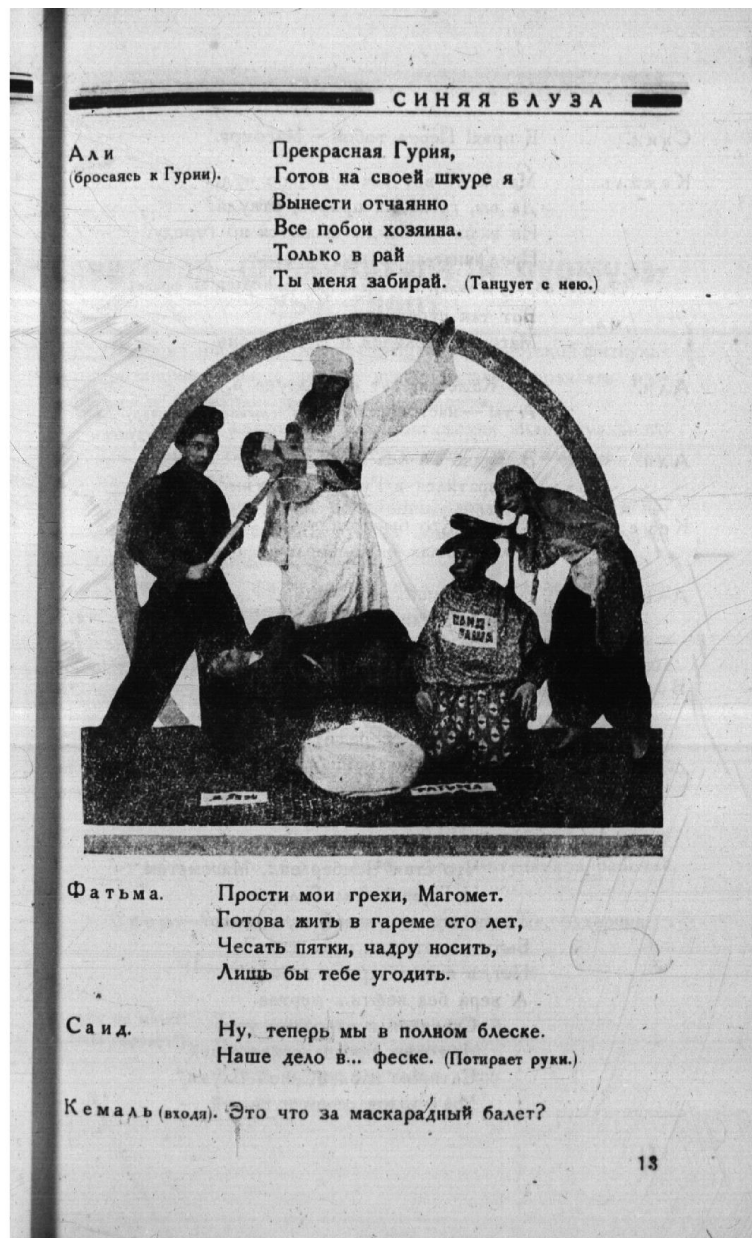


Figure 10 "Le Miracle Turc"

### *Résumé de la pièce*

Séquence 1 : Saïd Pacha, Ali et Fatma, exposition de la situation.

Saïd Pacha se lamente de la misère des temps nouveaux révolutionnaires, se remémorant l'époque où, « avec l'aide de Mahomet », « au dessert, sur un pieu j'empalais le premier Turc venu ». Aujourd'hui, le califat tombé, « Mahomet ne m'aide plus ». S'étant plaint pendant

quelques vers, il demande à son esclave Ali d'aller chercher sa femme Fatma, afin qu'elle gratte les orteils du Pacha.

Ali s'exécute, et Saïd se console avec l'état de la condition féminine :

Notre temple, heureusement  
N'a pas entièrement perdu la raison  
Elles nous obéissent encore aujourd'hui  
Comme d'humbles esclaves

Entre Fatma, elle gratte les orteils du Pacha et lui chante une berceuse.  
Saïd Pacha s'endort.

### Séquence 2 : Ali et Fatma, révolte des opprimés

Une fois Saïd endormi, Ali et Fatma se plaignent de leur sort.

FATMA De chagrin à peine je tiens debout  
Dans la servitude, je maudis la vie  
Chez ce bourgeois je remplace  
La femme principale

ALI Ah, ma vie n'est pas moins dure,  
Forcé à être l'esclave du Pacha  
Devant cette bande pachiste  
'Ferme ta gueule et bouffe la terre'.

Pour Fatma, le Pacha a « fermé le monde derrière un tchador », et Ali est « nourri trois fois par jour / à coups de bâton ». Enfin, ils chantent sur la Révolution, qui ne devrait pas tarder à les libérer du joug « pachiste ». Les deux se lancent dans une danse de joie. Ali trébuche sur le pied de Saïd Pacha, qui se réveille :

SAID PACHA Quelle est donc cette danse sauvage ?  
Voilà à quoi mène la révolution !  
Il est venu l'heure de l'exécution !

Saïd promet de terribles punitions à Fatma et Ali, qui déclarent ne pas se soumettre. Saïd s'affole : la révolution est arrivée chez lui.

FATMA Tu te trompes ! la Révolution est partout,  
Toute la Turquie tend vers l'étoile rouge

SAID PACHA Oh, pourquoi donc le destin m'a-t-il envoyé  
Cette maudite bonne femme  
Au nom d'Allah et de Mahomet  
Je vais vous buter tous les deux !

### Séquence 3 : Kemal, le sauveur.

Entre en scène Kemal. Il protège Ali et Fatma de son corps, et rappelle à Saïd Pacha l'ordre révolutionnaire.

KEMAL Stop ! Il suffit de terroriser femmes et serviteurs  
Tu dois obéir à présent à la loi révolutionnaire !  
(...)  
Les mullahs nous effrayaient avec leur Allah

Le calife hurlait : vénérez les mullahs !  
Mais le peuple d'un souffle unique  
Leur ferma leurs gueules avides  
(...)

SAID                    Mais Kemal, tu fais quoi là encore...  
KEMAL                Je te donne une leçon, vieux fripon !

Kemal informe Ali et Fatma qu'ils sont protégés par la loi révolutionnaire, et leur promet de jeter Saïd en prison s'il les offense encore. Une fois Kemal sorti de scène, Saïd Pacha se lance dans une prière, appelant Allah et Mahomet à l'aide.

Séquence 4 : Mahomet, Hourï, et les bases de l'hospitalité

Aussitôt, entrent en scène Mahomet et une Hourï.

MAHOMET            Je suis Mahomet  
                          Prophète d'Allah  
                          De nouveau, sans peur,  
                          Je reviens à vous.  
                          Rendez rapidement  
                          Le trône au Sultan  
                          Et à jamais  
                          Obéissez ma loi  
                          Dans mon pays  
                          Ne me haïssez pas  
                          Et donnez-moi encore  
                          Un peu plus de pétrole

ALI                    C'est bizarre, pourquoi il lui faut du pétrole ?

FATMA                Peut-être Allah aime bien ça.

Mahomet demande ensuite au peuple de soutenir Saïd Pacha et l'aider à se venger des calamités révolutionnaires, donner Mossoul aux Anglais et protéger leurs intérêts, et destituer Kemal. Celui qui fera tout cela, aura en récompense la Hourï. La gorge sèche à la fin de ses couplets, Mahomet demande à boire. Saïd lui propose du vin et de la vodka, mais le prophète demande un verre de pétrole.

Alors que Mahomet sirote son pétrole, Ali et Fatma sont pris d'une euphorie religieuse, et s'engagent à faire tout ce que le prophète demande.

Séquence 5 : Chamberlain et Baldwin démasqués  
Kemal revient alors.

KEMAL                C'est quoi cette mascarade ?

SAID                    Prosterne-toi ! Devant toi se tient Mahomet !

KEMAL                Mahomet, ce truc ? En voilà un, de miracle turc !  
                          Vous venez d'où, exactement, monsieur le prophète ?  
                          N'est-ce pas votre bande, qui dans la ville fait la fête ?  
                          Montrez-moi donc cette barbe...  
                          *(Kemal arrache la barbe et l'habit de Mahomet, pour révéler Chamberlain en smoking.)*

Sacré retournement ! Chamberlain, possédé par Mahomet !

ALI                   Aah ! Nous sommes victimes d'une supercherie !  
Et toi – es-tu au moins une véritable houri ?  
(arrache le voile de la Houri, et révèle Baldwin)

KEMAL               Qui l'aurait deviné...  
Le grand Allah, et Chamberlain son prophète !

Saïd et les Anglais prennent la fuite, poursuivis par Kemal, Ali et Fatma.  
Tous les interprètes reviennent sur scène en blouses bleues, et refont, en quelques couplets, le résumé des événements montrés.

#### A) *Actualité des événements : la transposition à la scène*

Exemple dense et illustratif de la dramaturgie allégorique dans le théâtre d'agit-prop, la pièce traite le soulèvement d'abord comme une réaction au nouvel ordre révolutionnaire (les lamentations de Saïd au début de la pièce), déguisée en contre-révolution de nature religieuse (convocation de Mahomet), elle-même servant de prétexte pour avancer les intérêts des impérialistes anglais. La question kurde est laissée de côté ; elle ne joue pas de rôle dans l'équation agit-propiste que l'on tire de l'événement<sup>280</sup>. Ali et Fatma sont le facteur changeant de cette dramaturgie : ils représentent à la fois le peuple révolutionnaire, le peuple soumis par la religion, et les soutiens de Cheikh Saïd, leur fluidité étant signe de faiblesse jusqu'à ce qu'ils se rallient à Kemal. En tant qu'élément « peuple », et ne représentant pas une personnalité publique spécifique (comme Kemal, Saïd, Chamberlain et Baldwin), ils sont aussi le point d'identification du spectateur.

Les éléments de la schématisation faite par la Blouse Bleue reflètent entièrement sa transmission dans la presse quotidienne. Les spectateurs soviétiques qui savent lire auront pu, avant de voir la pièce, s'informer suffisamment sur l'insurrection, plusieurs fois couverte en première page des quotidiens. *Pravda* et *Izvestia* couvrent les événements avec un vocabulaire et un narratif clairement déterminés : il s'agirait, à la fois, d'une révolte réactionnaire visant à réinstaurer le pouvoir de la religion, et d'un soulèvement contre-révolutionnaire instigué par

---

<sup>280</sup>La révolte de Cheikh Saïd est historiquement considérée comme une « révolte kurde », dans laquelle les revendications ethniques auraient joué un rôle plus important que les revendications religieuses et réactionnaires ; c'est également cet aspect qui aurait été mis en avant dans les accusations du gouvernement kémaliste contre Cheikh Saïd. Le rôle des Britanniques est constamment mis au premier plan dans la propagande soviétique comme source réelle de la révolte, mais sans nécessairement évoquer le soutien à la création hypothétique d'un Etat kurde, exprimé déjà pendant les négociations du Traité de Sèvres. Le conflit qui oppose la Turquie de Kemal et les Anglais est ainsi esquissé par la Blouse Bleue en évoquant les raisons pour lesquelles l'Empire britannique avait un intérêt à s'impliquer dans la politique des régions kurdes : l'accès au pétrole. Le mot « kurde », cependant, n'est jamais prononcé dans la pièce. Par ailleurs, son intégration dans la dramaturgie aurait pu faire écho à la politique des nationalités menée par l'URSS (déclaration du droit à l'auto-détermination des peuples, politique de respect des langues et des coutumes locales [*korenizacija*]; répression et assimilation sous Staline), complexifiant inutilement le message anti-impérialiste.

la propagande d'organisations Britanniques. Le 26 février, *Pravda* titre « Révolte réactionnaire en Turquie »<sup>281</sup>, et le lendemain, *Izvestia* complète : « Révolte contre-révolutionnaire en Turquie »<sup>282</sup>. Le rôle présumé des Britanniques est fortement mis en avant par la presse<sup>283</sup>, et les régions kurdes présentées comme le sujet « d'intrigues et de machinations de la diplomatie Anglaise, toujours associées à de complexes plans stratégiques de la part de l'Angleterre »<sup>284</sup>. Le 3 mars, *Izvestia* imprime en première page une caricature de Chamberlain brandissant le Coran devant une bande d'insurgés<sup>285</sup> : image que la Blouse Bleue reproduit sur scène presque à l'identique, reprenant l'expression qui accompagne la caricature : « Chamberlain, prophète d'Allah ».

Le pétrole de Mossoul est évoqué dans *Izvestia* comme source du conflit<sup>286</sup> ; la Blouse Bleue divertit ses spectateurs avec l'image d'un Chamberlain en habit de prophète, buvant du pétrole, et demandant au peuple de

Donner Mossoul aux Anglais  
Aimer les Anglais passionnément  
Et protéger leurs possessions<sup>287</sup>

Afin de comprendre les références et le comique de l'image, les spectateurs doivent être informés sur le sujet au moins de manière rudimentaire, et comprendre la situation géopolitique de Mossoul: il ne s'agit pas, pour la Blouse Bleue, de remplacer la presse écrite, mais de s'appuyer sur celle-ci – *Sinjaja Bluza* incite, d'ailleurs, ses abonnés à lire la presse de manière assidue.

Ainsi, le sketch décrit un événement d'actualité dans les grandes lignes, de manière simplifiée, en mobilisant les éléments suivants :

- La situation politique précédant la révolte : abolition du califat, laïcité, état révolutionnaire
- Le soulèvement de Cheikh Saïd, mais uniquement dans son aspect promouvant la religion et le retour à l'ordre ancien

---

<sup>281</sup> « Reakcionnoe vosstajanie v Turcii », *Pravda*, N°47, 26.2.1925, p.1.

<sup>282</sup> « Kontrevoljucionnoe vosstanie v Turcii », *Izvestija*, N°48, 27.2.1925, p.1.

<sup>283</sup> *Izvestia* soulève la question du pétrole de Mossoul (« Vosstanie kurdov v Turcii i ego meždunarodnoe znachenie », *Izvestija* N°51, 3.3.1925, p.2), alors que *Pravda* évoque notamment la palpitante « lutte du gouvernement turc contre les intrigues des agents anglais » (« Borba tureckogo pravitel'stva protiv intrig anglijskih agentov », *Pravda*, N°53, 5.3.1925, p.2.)

<sup>284</sup> « Borba tureckogo pravitel'stva protiv intrig anglijskih agentov », *Pravda*, N°53, 5.3.1925, p.2

<sup>285</sup> *Izvestija* N°51, 3.3.1925, p.2

<sup>286</sup> « Vosstanie kurdov v Turcii i ego meždunarodnoe znachenie », *Izvestija* N°51, 3.3.1925, p.2

<sup>287</sup> « Tureckoe cudo », *Op.cit.*



- La situation de Mossoul, dont le rattachement officiel est alors sous négociation à la Société des Nations, entre la Turquie de Kemal et l'Irak sous mandat britannique

Les éléments retenus permettent d'insérer le contenu aisément dans un canevas idéologique typique de l'agit-prop, en les transposant dans un référentiel soviétique : nous avons, ainsi, une révolte du peuple (danse d'Ali et Fatma), un oppresseur bourgeois et une révolte contre-révolutionnaire (Saïd), un sauveur révolutionnaire (Kemal<sup>288</sup>), un élément de propagande antireligieuse (la religion comme opium du peuple et outil du pouvoir), des intrigues impérialo-capitalistes démasquées (Chamberlain et Baldwin), et une victoire des opprimés grâce au leader révolutionnaire. Ce procédé de transposition dans un canevas référentiel est typique des sketches anti-impérialistes, comme nous verrons par la suite.

#### B) *Actualité d'une campagne : les grandes lignes thématiques*

L'un des critères d'adhésion à la Troisième Internationale, fixés en 1920 et reconfirmés à la Conférence de Bakou, était l'engagement des Partis Communistes dans la lutte anticoloniale et anti-impérialiste<sup>289</sup>. L'augmentation en intensité de la propagande anti-impérialiste, ciblant en particulier le Royaume-Uni, fait alors explicitement partie de la stratégie de politique extérieure de l'URSS. On peut ainsi voir une partie des sketches de politique internationale de la Blouse Bleue comme étant rattachés à l'actualité du Parti et du Komintern, autant ou davantage qu'à des événements précis de l'actualité, car ils se déploient sur la temporalité d'une campagne générale de propagande : c'est le cas, en plus du *Miracle Turc*, au moins de *Bas les pattes devant la Chine*, *Herriot et Macdonald*, *Debout lutttez esclaves colonisés !*, et *Cannibalisme*.

Dans *Debout, lutttez, esclaves colonisés*, le Komintern est un personnage à part entière, apportant le communisme comme solution à la domination coloniale, avec un vocabulaire plus empreint de romantisme ouvrier que décolonial :

---

<sup>288</sup> Dans la pièce, Kemal ressort victorieux – la révolte sera matée par les troupes kémalistes pendant les mois de mars et avril, et Cheikh Saïd arrêté le 27 avril. Au moment présumé de la création de la pièce, les Blouses Bleues auraient alors, par la presse, l'information sur la mobilisation des troupes, mais pas encore l'issue du conflit.

<sup>289</sup> Un congrès réservé à la question anticoloniale se tient à Bakou en septembre 1920, réunissant les délégués des anciennes colonies tsaristes, et consacré au huitième point des 21 conditions d'adhésion à l'Internationale communiste : « les partis communistes dont les gouvernements occupent des pays ou oppriment des peuples doivent dénoncer, par des actions concrètes et non par des paroles, la lutte de ces peuples pour se libérer de la domination étrangère ». (Voir Stephen White, « Communism in the East : the Baku Congress, 1920 », in *Slavic Review*, vol.33, no3, 1974, pp.492-514.)

Komintern Ne vous laissez pas accabler en pensant  
 Aux chaînes des jours désolés  
 Car les pyramides des cheminées d'usine  
 Sont plus fortes que les ennemis et les mortiers

Les esclaves Lentement, sûrement, fermement  
 Tu libéreras les esclaves  
 Sous le drapeau du Komintern  
 La voie est ouverte<sup>290</sup>

Dans « Cannibalisme », le Komintern apparaît sous la forme de deux ouvriers soviétiques, qui brisent les chaînes d'un soldat africain engagé de force dans l'armée française :

FORGERON Et c'est comment chez toi en Afrique, disons par exemple, l'architecture ? Vous construisez avec du bois ou bien ?

MINEUR Et des mines, d'ailleurs, frère, vous en avez ?

NIAM NIAM Tout, nous avons de tout, mais ce n'est pas pour nous. La terre, les maisons, les matières premières – tout appartient aux blancs. Si tu y touches, gare à ta gueule.

MINEUR Pile comme chez nous avant la révolution. Frérot, tu ne veux pas qu'on t'apprenne comment résoudre tous ces problèmes ?

NIAM NIAM Hmmm Grrr....

FORGERON Maintenant, ôte cette capote de soldat immonde. Et cette casquette... attends, non, le fusil tu peux en avoir besoin, et tu le portes même plutôt bien... Et enfile vite ça. (*Il lui donne une blouse bleue d'ouvrier*). Voilà, maintenant tu fais partie de nous.  
 Frères, chantons !

TOUS Le sang prolétarien n'a pas coulé en vain,  
 Notre époque est une époque héroïque !  
 Et sur Terre un peuple nouveau prospère  
 L'étoile du Komintern est sa bannière !  
 Camarade, rejoins la lutte ! Le voilà, notre but,  
 Notre puissance héroïque se réveille  
 La coopérative mondiale du travail  
 Se fera sous l'étoile du Komintern !<sup>291</sup>

L'exemple de *Cannibalisme* (voir Annexe 1) est intéressant à cet égard, car sa schématisation dramaturgique évoque un éventail de thèmes de propagande typiques ce type de pièce. Dans ce sketch, le Prêtre Macdonalditch baptise l'Africain Niam-Niam avec de la vodka, et lui promet une veste et un fusil s'il accepte de devenir soldat. Emporté en Europe par Macdonalditch et le général français Salat d'Olivie, Niam-Niam est forcé à se battre

<sup>290</sup>Nous reprenons la traduction française : « Debout pour lutter, esclaves colonisés », in *Le Théâtre d'agit-prop*, *Op.cit.*, tome II, p.84.

<sup>291</sup> « Ljudoema », *Sinjaja Bluz*, N°3, 1924, p.50.

contre « l'Allemand ». Il ressort vainqueur de ce « combat de danse moderne ». Aussitôt l'Allemand à terre, Macdonalditch et Salat d'Olivier se précipitent pour lui vider les poches, encouragés par l'Ange de la Paix, qui se présente comme « un tourbillon de conférences, de réparations » dont le « berceau est à Versailles ». A la fin, le Forgeron et le Mineur soviétiques arrivent à la rescousse de Niam-Niam, et lui promettent un monde meilleur sous l'étoile du Komintern.

Il suffit de relever la représentation raciste et déshumanisante du personnage colonisé (« le cannibale Niam Niam », dont une réplique sur deux est « Grrrrrr ») pour constater que les thèmes du sketch sont ailleurs que dans la libération anticoloniale. *Cannibalisme* dénonce certes, de manière thématique, le colonialisme en tant qu'exploitation économique et politique, la guerre, et la religion, qui est symbole de corruption et de mensonges. Mais ceci est fait en utilisant les codes bien installés de l'agit-prop antireligieuse et anti-impérialiste : les victimes (les peuples colonisés ou les croyants), infantilisées et représentées de manière comique, se voient sauvées par l'intervention extérieure des communistes. La dynamique principale s'articule autour d'un pivot « victime/exploitant/sauveur extérieur », que l'on retrouvera également dans les campagnes antiracistes et anticoloniales de l'agit-prop occidentale<sup>292</sup>.

« Macdonalditch » étant dans cette pièce, malgré la référence au ministre britannique, un personnage pour le moins vague, et les Français se trouvant représentés par un homme de guerre burlesque nommé « Salade Olivier », si *Le Miracle Turc* schématise des événements précis, *Cannibalisme* actualise une schématisation sommaire des événements de la Première Guerre mondiale pour commenter une actualité qui est identifiée comme celle des conséquences du Traité de Versailles, peut-être de l'occupation de la Ruhr, mais aussi des tâtonnements de la construction du discours collectif sur l'anti-impérialisme et l'anticolonialisme. On a alors, ici, un exemple de sketch de politique internationale qui s'ancre, par sa temporalité, à la fois dans une actualité politique, dans la campagne régulière de propagande antireligieuse (numéro de fin d'année calendaire, proche de Noël), et dans la campagne sur les positions anticoloniales de la Troisième Internationale. *Le Miracle Turc*

---

<sup>292</sup> Pour citer un autre exemple de la Blouse Bleue, l'article « Révolution dans un harem » d'Abram Argo (N°26, 1926), monté pour la Journée Internationale de l'Ouvrière, reprend le thème turc, mais avec l'intrigue d'une communiste arrivant de Moscou pour aider les femmes du harem à faire la révolution. Nina Gourfinkel fait le récit de la mise en scène de ce sketch dans un village du gouvernement de Vladimir. « L'intrigue, manifestement inspirée du cinéma, est assez banale : une femme est vendue à un mari vieux et riche ; elle languit dans un harem ; un jeune communiste vient à son aide ; elle jette son voile à la figure de l'uléma, s'enfuit avec son sauveur, et, arrivée à Moscou devient membre de la section féminine des soviets. Vive la femme libre en Orient et en Occident ! » (Nina Gourfinkel, *Le théâtre russe contemporain*, Paris : la Renaissance du livre, 1931, p.140)

coche également ces cases (propagande antireligieuse proche de Pâques, et propagande pour le Komintern), tout en reposant sur un événement d'actualité présent dans la presse écrite au moment où le spectacle tourne.

### C) *Actualité dans les détails : créer la connivence*

La référence à l'événement d'actualité n'est pas le seul élément « actualisant » du texte. L'usage de l'humour, de la chanson, et de références culturelles partagées, ancrent tout autant le sketch à un « aujourd'hui » bien défini, à un public, et à un lieu. Examinons ces éléments :

#### 1. Références culturelles

Au moins à trois reprises, la connivence est créée par les moyens de la chanson populaire. Pratiquement l'intégralité de la pièce est chantée, mais les airs ne sont pas toujours explicitement indiqués. Parfois, ils n'ont pas besoin de l'être, comme c'est le cas pour la berceuse que chante Fatma (Séquence 1), sur l'air de la berceuse traditionnelle « Baïoushki baïou », que chaque spectateur russe reconnaîtra.

La demi-lune fait scintiller  
Ta belle calvitie  
Au loin un chien aboie  
Baïoushki baïou

De Bagdad au Bosphore  
Tu es dans ton pays  
Te distinguant par ta glotonnerie  
Baïoushki baïou<sup>293</sup>

Dans la scène d'ouverture, Saïd Pacha chante ses couplets sur l'air de « Alla-Verdy ». Certaines versions de cette chanson furent populaires dans l'armée du tsar, et dans les rangs des Blancs pendant la guerre civile<sup>294</sup> : on identifie donc, selon les codes de l'agit-prop, un ennemi de classe. Comme il est précisé dans *Sinjaja Bluza*, le marqueur idéologique du timbre doit correspondre au marqueur idéologique du personnage<sup>295</sup>. Les répliques de Kemal et

---

<sup>293</sup> "Tureckoe cudo", *Op.cit.*, p.8.

<sup>294</sup> Viktor Kalugin, *Antologija voennoj pesni*, Moskva, 2006.

<sup>295</sup> Notamment, « Il ne faut pas choisir des airs rabattus et vieillots, sur lesquels, excusez-moi, on pourrait entendre des bourgeois et des ministres se réconcilier - et ensuite chanter sur ces airs des paroles révolutionnaires. Une forme qui correspond au contenu, c'est une exigence fondamentale du journal vivant, et cela concerne aussi la musique. » (« Kak rabotaet Sinjaja Bluza », *Sinjaja Bluza*, N°6, 1925, p.6.)

Mahomet sont chantées (séquences 3 et 4), mais ne comportent pas d'indication de timbre, et le numéro 13 de *Sinjaja Bluza* ne fournit pas de partitions. La logique interne du sketch en question voudrait qu'il s'agisse de chansons populaires, plutôt que de compositions originales, mais nous n'avons malheureusement pas pu les identifier<sup>296</sup>.

La construction de la connivence et de l'humour passe également par des références concrètes à l'environnement des spectateurs. Dans la séquence 2, lorsque Saïd promet de terribles punitions aux révoltés, il menace Ali de l'envoyer au Théâtre de la Satire, pour endurer le supplice des « quarante baguettes ». Un rapide coup d'œil sur les programmes de théâtre révèle que le Théâtre de la Satire de Moscou jouait *Les Quarante Baguettes*, une opérette de Matveï Blanter, en 1924-1925. « Je préfère le pieu ou autre souffrance supportable / Plutôt que cette punition abominable », répond Ali. Concurrence ou clin d'œil espiègle, l'actualité théâtrale s'immisce sur scène – et on rappelle tout de même que le Théâtre de la Satire et la Blouse Bleue partageaient un certain nombre d'artistes (Rina Zelionaya, Boris Tenine, Viktor Ardov, Viktor Tipot, Nikolaï Aduév...).

On peut également citer la réplique suivante de Saïd Pacha, lorsque sa femme et son esclave se révoltent :

SAID PACHA    Quoi, une révolte, une révolution ?  
                  Et dans ma propre maison ?

*Kak... bunt, revoljucija ?*  
*I nigde krome, kak v moem sobstvennom dome ?*

La formulation du second vers en russe (« nulle part ailleurs que dans ma propre maison ») fait référence aux affiches publicitaires du Mosselprom, conçues par Maïakovski et Rodchenko, et arborant invariablement l'iconique phrase « nulle part sauf au Mosselprom » (« *Nigde krome kak v Mosselprome* »). Par exemple :

Nous vous informons -  
La meilleure sélection  
de saucisses et jambons  
Nulle part comme  
Au Mosselprom.

---

<sup>296</sup> Il se peut que ces airs soient plus facilement identifiables, à partir des premiers mots ou de rimes caractéristiques, pour un contemporain de la Blouse. La mesure n'étant pas très complexe, et correspondant plus ou moins à celle de la tchastoushka, la tâche de trouver la mélodie pouvait aussi être laissée aux troupes abonnées – bien que ces choix soient parfois critiqués par la rédaction comme étant trop « café-chantant » pour la Blouse Bleue (voir note ci-dessus). Dans un entretien, l'actrice Klaudia Koreneva raconte, sur son passé dans la Blouse Bleue, qu'elle avait elle-même « récolté des chansons de rue » pour alimenter les scènes qu'elle montait avec Boris Tenine. (*Zapis' besedy s K. P. Korenevoj, 10 sentjabrja 1967* ; cité par Uvarova, *Estradnyj teatr, op. cit.*, p. 117-118.)

Les affiches étaient, à l'époque, très bien connues des spectateurs, qui auront immédiatement saisi la référence.

## 2. Les éléments de langage

Si le rythme, la mélodie et le bagage culturel du timbre choisi jouent un rôle important dans l'interprétation du texte, c'est évidemment aussi le cas de la langue. Le texte, écrit en vers même lorsqu'il n'est pas chanté, utilise des effets de « soviétisation », comme le statut de Fatma en tant que remplaçante de la « glavžena », ou « femme principale » du harem - le terme « glavžena » étant un usage parodique de la novlangue bolchévique. Fatma est menacée de licenciement avec un terme (« *sokraščenie po štatuu* ») dont le registre administratif crée un décalage comique avec l'esthétique parodique pseudo-orientaliste et le rythme vif des couplets<sup>297</sup>. Les pachas sont désignés comme des « bourgeois » (*buržua*) ou « une bande de pachistes » (*pashistkaja orava*), ainsi identifiés à des ennemis des soviétiques.

Outre la soviétisation, les auteurs et artistes utilisent un procédé de russification des personnages à travers l'usage d'expressions figées de registre populaire, à des moments qui rythmiquement sont censés faire rire : par exemple, alors que Saïd chante sur les temps où « jamais le peuple ne s'ennuyait », car à tout moment un Pacha « choisissait un jeune homme / et hop dans un sac, tu fermes bien, et dans l'eau ! », et Ali lui répond : « mais oui, qui s'ennuierait la tête dans un sac / Il y fait bon vivre, c'est le rêve ! », en employant une expression russe - intraduisible : « *V nem ne zit'ë a malina* »<sup>298</sup>. (Le comique est encore renforcé par la réponse rapide de Saïd, dont l'insulte rattrape la rime de « malina » : *Ty že smeeshsja, skotina ?* – « Ca te fait rire, abruti ? ») Dans un registre similaire, une réplique de Saïd Pacha revisite l'expression « l'affaire est dans le chapeau » (« dans le sac ») :

SAÏD    Nous voilà maintenant dans toute notre splendeur,  
          Notre affaire est dans le... fez

*Nu, teper my v polnom bleske*  
*Nashe delo v... feske*

De la même manière que l'usage de « Baïoushki baïou », ou comme le réflexe immédiat de proposer de la vodka à Mahomet, les éléments de langage patinent le sketch d'une « russité »

---

<sup>297</sup> Saïd a, quelques répliques plus tôt, annoncé qu'une exécution attendait Fatma. Le verbe « sokraščat' », employé pour le licenciement, signifie également « raccourcir ».

<sup>298</sup> Littéralement, « pas la vie – la framboise »

et d'un « soviétisme » parodiques et autodérisoires, procédé qui pourrait contribuer à mieux insérer le sens politique de l'événement d'actualité dans le contexte de l'agit-prop soviétique, mais dont la fonction principale, nous le soupçonnons fortement, est de provoquer le rire et le sentiment de connivence. Le « langage des clowns » à la sauce soviétique, ou le « masque phraséologique »<sup>299</sup> qui pose sur scène un stéréotype culturel, sont déjà exploités, bien entendu, dans le théâtre révolutionnaire excentrique, par les clowns de l'avant-garde théâtrale comme chez la FEKS<sup>300</sup>.

Dans *Le Miracle Turc*, la slavisation et la soviétisation travaillent à la fois à créer une distanciation (étrangéisation, défamiliarisation..) vis-à-vis du sujet traité, et à le rendre plus proche du spectateur en actualisant des catégories et des stéréotypes familiers (langage administratif, « homme du peuple », jargon révolutionnaire...). Chansons, publicités ou spectacles à l'affiche, phrases volantes et expressions populaires : on peut identifier, par ces exemples, un autre type d'ancrage à l'actualité : une actualité culturelle, spatiale – et dans le cas étudié, urbaine et moscovite – qui aura pour fonction de déclencher le rire et construire la complicité entre performeurs et public.

*Le Miracle Turc* et les autres revues de politique internationale de la Blouse Bleue offrent une fenêtre intéressante sur la réalisation des revendications artistiques articulées dans *Sinjaja Bluz*. Exemple d'une pièce qui fait écho à des événements traités simultanément par la presse écrite, le texte illustre à la fois l'utilisation directe de la lecture des événements proposée par la presse quotidienne (articles et caricatures), et l'adaptation de ce matériau aux grandes thématiques – et par conséquent, aux schémas dramaturgiques – de l'agit-prop.

### **2.3 Les « campagnes calendaires », ou spectaculariser le calendrier révolutionnaire**

Les thématiques du journal vivant s'organisent sur un calendrier annuel : un certain nombre de volumes de *Sinjaja Bluz* sont consacrés aux nouvelles fêtes révolutionnaires qui remplacent le calendrier orthodoxe. A partir du N°25 (1926), la dernière page comporte le texte « Recueil de matériel pour la mise en scène de journaux vivants ; saynètes, raïki et chastoushki sur l'actualité, matériel pour les campagnes calendaires et les campagnes des clubs ». Les campagnes calendaires peuvent être des campagnes de propagande antireligieuse à la veille des grandes fêtes orthodoxes, des contenus sur l'égalité des sexes pour la Journée

---

<sup>299</sup> On reprend l'expression de Béatrice Picon-Vallin, dans *Du cirque au théâtre*, par l'Equipe « Théâtre Moderne » du GR.27 du CNRS, Lausanne, 1983.

<sup>300</sup> Voir les articles sur le théâtre russe dans *Du cirque au théâtre*, par l'Equipe « Théâtre Moderne » du GR.27 du CNRS, Lausanne, 1983.

internationale des femmes, des célébrations pour l'anniversaire de la Révolution, ou des fêtes mineures tels que la Journée de la Presse ou la Fête de la Commune de Paris<sup>301</sup>.

Si les commémorations d'Octobre, le Premier Mai ou la Journée internationale des droits des femmes occupent chaque année un numéro spécial, *Sinjaja Bluz*a consacre des répertoires à divers *Den'*, ou « journées » : les nouvelles fêtes de moindre ampleur, tels que la Journée de la presse, la Journée de la culture physique ou celle de la Jeunesse. Le numéro 9 de 1925 est le premier des vingt-quatre volumes thématiques liés au calendrier soviétique :

---

<sup>301</sup> Au lendemain de la Révolution d'Octobre, les bolcheviks mettent en place une série de fêtes qui ont pour le but de remplacer le calendrier orthodoxe. Ces fêtes sont une occasion régulière pour faire de la propagande, notamment antireligieuse, et des moyens conséquents peuvent être déployés pour les marquer – il suffit de mentionner l'exemple des spectacles de masse, qui marquent l'anniversaire de la Révolution d'Octobre, et mobilisent des milliers d'interprètes de spectateurs. Les nouveaux jours fériés ne sont pas immédiatement acceptés par la population : surtout dans le milieu rural, où la vie est rythmée d'une part par les saisons, d'autre part par le vieux calendrier orthodoxe. Le pouvoir tentera quelques concessions, comme la « Fête de la Moisson » ou le « Noël Komsomol ». Voir : James von Geldern, *Bolshevik Festivals 1917-1920*, University of California Press, 1993 ; Alexandre Sumpf, *De Lénine à Gagarine : une histoire culturelle de l'Union Soviétique*, Paris : Gallimard, 2013 ; Chapitres sur les fêtes dans Nina Gourfinkel, *Le théâtre russe contemporain, Op.cit.* ; Lynn Mally, *Revolutionary acts : Amateur theater and the soviet state, 1917-1938*, Cornell University Press, 2016.



<b><i>Sinjaja Bluza</i> dans le calendrier soviétique : Numéros thématiques</b>			
	N°	Date	Fête
1925	9	Mars ? <sup>302</sup>	« Journée des femmes » (Journée internationale des droits des femmes) (8 mars) Fête de la Commune de Paris (18 mars)
	12	Avril ?	Premier Mai Journée de la Presse (5 mai)
	13	Mai ?	Journée de la culture physique ( <i>Den' fizkultury</i> )
	14	Juin ?	Journée de la coopération ( <i>Den' kooperatsii</i> , premier samedi de juillet)
	15	Juillet ?	Journée internationale de la jeunesse ( <i>Meždunarodnyj junosheskij den'</i> , premier dimanche de septembre)
	17	Août?	Commémoration de la Révolution d'Octobre
	18	Septembre ?	Commémoration de la Révolution d'Octobre
	19	Septembre ?	Spécial propagande antireligieuse
	20	Octobre ?	Commémoration de la Révolution de 1905 (9 janvier)
	1926	25	Janvier
26		Janvier	« Journée des femmes »
27-28		Février	« Matériel pour les campagnes de Mars »
29		Mars	Premier mai
30		Mars	Journée de la Presse (5 mai) Journée de la coopération (premier samedi de juillet)
34		Mai	Journée de la culture physique Clubs ouvriers
36		Juin	Journée internationale de la jeunesse ( <i>Meždunarodnyj junosheskij den'</i> , premier dimanche de septembre)
39		Août	Commémoration de la Révolution d'Octobre
40		Août	Commémoration de la Révolution d'Octobre
1927		49	Janvier
	51	Février	Thème « les enfants » (fête ?)
	70-71	Décembre	Noël Komsomol
	72	Décembre	Noël Komsomol
1928	74	Février	Journée de l'ouvrière (8 Mars)
	75	Mars	Premier mai

Dans un souci de prise en compte des contraintes géographiques et du temps de création théâtrale, *Sinjaja Bluza* sort les numéros thématiques avec un mois d'avance en 1925, plutôt deux mois pour les années 1926-1927. En découle qu'une partie des revues sont consacrées à une « actualité » anticipée (ou dictent l'actualité au lieu d'en faire la médiation) – et ont pour fonction principale d'intégrer et renforcer le nouveau calendrier dans la vie des communautés, tout en faisant du journal vivant et de la Blouse Bleue un acteur à son échelle de la mise en spectacle des fêtes soviétiques.

<sup>302</sup> La correspondance entre mois et numéro de revue n'est pas claire pour l'année 1925, qui compte 19 numéros. Une réponse au courrier des lecteurs dans le N°14 (p.64) mentionne que les publications seront plus espacées en été ; on suppose donc que ce sont les mois de Juin, Juillet et Août qui ne compteraient qu'un seul numéro.

Sur la chronologie des volumes thématiques sur les campagnes calendaires, on constate un premier engouement en 1925, et sur une partie de 1926, pour les « petites fêtes » soviétiques, pour ne s'intéresser qu'à quelques célébrations incontournables les années qui suivent<sup>303</sup>. Cela ne signifie pas pour autant que les fêtes soient négligées : à l'approche des festivités, on ne manque pas de renvoyer le lecteur vers les numéros précédents. Par exemple, au numéro 55-56 (Avril 1927), les blouseniks sont invités à célébrer les dix ans de la Révolution en préparant un montage à partir des numéros 4, 13, 17, 37, 38 et 39. Le N°47-48, de Décembre 1926, préconise de préparer la fête de l'Armée Rouge en février en puisant dans les numéros 8, 25 et 37-38, qui contiennent des textes adaptés. En 1928, le N°76, qui sort à l'approche de Pâques, recense la liste des volumes contenant de la propagande antireligieuse ; et ainsi de suite. A côté de l'actualité inspirée de la presse écrite, on trouve donc des campagnes annuelles et circulaires, à temporalité longue.

Cette temporalité circulaire sous-entend que les répertoires sont *conservés*: malgré le discours très attaché à l'immédiateté des contenus, malgré le caractère hyper-éphémère d'un spectacle théâtral qui se veut journalistique, en filigrane se dessine l'idée de la *constitution d'une bibliothèque*. Bibliothèque du club ouvrier, précieuses ressources à utiliser et à réutiliser, boîte à outils du journal vivant, les périodiques sont aussi des objets matériels qui symbolisent à leur manière l'éducation politique, l'apprentissage de la lecture, ou tout simplement qui portent la mémoire de l'activité collective de création.<sup>304</sup> Un registre des textes par thème (politique internationale, vie à la campagne, syndicats professionnels...), indiquant le numéro et la page, est inséré dans les revues de janvier 1926 et février 1927, afin de faciliter la réutilisation des répertoires passés.

Par ailleurs, un indice sur la conservation et la réutilisation des revues est l'enquête menée en 1929 par Nikolai Lvov, journaliste proche de la Blouse Bleue. L'enquête de Lvov, dont les détails sont rapportés par Robert Crane dans sa thèse<sup>305</sup>, porte sur la pratique de journal vivant et de théâtre amateur dans les clubs ouvriers après la fin de la publication de la

---

<sup>303</sup> Bien qu'il y ait vraisemblablement des raisons multiples pour ce déséquilibre, l'enthousiasme décroissant pour marquer les fêtes soviétiques coïncide avec un changement global des thématiques et de l'approche de la revue (moins d'agit-prop simpliste, plus de satire).

<sup>304</sup> On retrouve l'importance (sociale mais aussi affective) de la « bibliothèque » également dans la partie américaine de notre corpus – pensons, par exemple, à cette troupe californienne ciblée par les « *vigilantes* » anticommunistes, dont on avait saccagé les locaux et le matériel, et, chose exprimée avec la plus grande indignation et relayée par *New Theatre*, « brûlé la collection complète de *New Theatre*, y compris les exemplaires fraîchement arrivés du dernier numéro. » (*New Theatre*, Septembre 1934, p.18)

<sup>305</sup> Crane R., *From Kamchatka to Georgia : the Blue Blouse Movement and Early Soviet Spatial Practice*, PhD Thesis (philosophie), université de Pittsburgh, 2013. Crane redessine les contours de l'enquête grâce aux archives personnelles de L'vov.

*Sinjaja Bluza*. Les résultats sont publiés dans *Malye formy klubnogo zrelišča*<sup>306</sup>. Bien qu'une certaine prudence soit de mise en abordant n'importe quelle enquête soviétique – et celle de Lvov n'a reçu que 10% de réponses – le journaliste rapporte que la majorité des clubs ayant participé à l'enquête montent leurs spectacles à partir d'anciens numéros de la Blouse Bleue.

Ainsi, le rôle de la revue en tant que moteur de l'activité de journal vivant ne se limite pas à une fonction de diffusion et de mise en réseau : elle permet également la conservation facile des répertoires, qui sont recyclés lors des fêtes et, dans le meilleur des cas, potentiellement réécrits par les troupes. Grâce aux campagnes annuelles – auxquelles sont spécialement consacrés un bon tiers des volumes de la revue, proportion non négligeable – les anciens répertoires de *Sinjaja Bluza* restent d'actualité, permettant aussi, d'un autre point de vue, à la revue de se renouveler et aux auteurs d'écrire sur d'autres sujets – et contrer les accusations de ne traiter que des mêmes vieux thèmes de propagande de l'agit-prop militaire.

### **2.3.1 Etude de cas : Les revues consacrées au 8 mars**

Quatre numéros de *Sinjaja Bluza* sont désignés comme numéros thématiques pour le 8 mars, date alternativement appelée Journée Internationale de l'Ouvrière ou Journée Internationale des Femmes. A côté de la Révolution d'Octobre, il s'agit de la seule autre date à laquelle la Blouse Bleue consacre un numéro spécial chaque année. Jour férié officialisé en 1921 en Union Soviétique, la date avait pris une double signification après les événements de 1917 : la fête du 8 mars symbolise, pour la société soviétique, à la fois la célébration de la « femme nouvelle », libérée par la Révolution, et la date de début de la Révolution de Février. La célébration a plusieurs objectifs : éveiller la conscience politique des femmes et les attirer vers les organisations communistes, informer de manière positive sur les réformes qui concernent la famille et le mariage, ou propager l'imaginaire de la femme nouvelle, travailleuse et éduquée, libérée des chaînes du travail domestique et de la religion.

Le 8 mars est l'occasion pour les femmes de raconter leurs histoires dans les journaux muraux et les assemblées, pour la presse de traiter des débats et actualités relatifs à la question féminine, et pour les théâtres amateurs et journaux vivants, de prêter leurs propres moyens à la création et à la consolidation de l'iconographie soviétique sur le genre. Des pièces spécialement écrites pour la Journée de l'Ouvrière étaient diffusées par le Narkompros et le

---

<sup>306</sup> L'vov Nikolai, « Na Sinebluznom fronte », *Malye formy klubnogo zrelišča*, N°8, 1929, p.60.

Ženotdel<sup>307</sup>, dans lesquels les stéréotypes habituels de la paysanne religieuse et de l'énergique komsomolka illustraient les contours de la vie à suivre et celle à abandonner<sup>308</sup>. Les théâtres auto-actifs, à l'exemple du TRAM, à travers les questions sociales débattues dans la sphère publique, mettaient en scène les transformations plus intimes qui touchaient une génération tiraillée entre les idées nouvelles et les attentes des parents<sup>309</sup>.

*Sinjaja Bluza* ne manque pas le rendez-vous : les numéros 9 (Mars 1925), 26 (Février 1926), 49 (janvier 1927) et 74 (février 1928) comportent la précision : « matériel pour la Fête Internationale de l'Ouvrière ». Le programme à préparer pour la fête est publié, en anticipation, un mois à l'avance pour 1926 et 1928, deux mois pour le numéro de 1927. Ceci laisse le temps pour les troupes de prendre connaissance du matériel, travailler la mise en scène et répéter le spectacle, mais demande de prévoir des textes qui ne perdront pas leur actualité. Ces quatre numéros contiennent également quelques textes pour la fête de la Commune de Paris, qui tombe le 18 mars.

Les numéros thématiques contiennent, dans leurs premières pages, des textes théoriques, mais ceux-ci ne mentionnent pas la fête à venir et ne donnent aucune indication sur l'utilisation du répertoire : *Sinjaja Bluza* ne fait pas ici d'exception sur le fait que les articles théoriques ne parlent que d'un seul et unique sujet – la Blouse Bleue, ses méthodes et ses productions.

### *Couvertures et visuels*

S'il n'est pas rare, de manière générale, de voir des figures féminines en couverture de *Sinjaja Bluza*, le thème du 8 mars est clairement reflété dans le design des couvertures des numéros thématiques : les photographies choisies représentent des femmes en groupe et en mouvement, évoquant solidarité et dynamisme. Sur la couverture du numéro 26 (Fig.9), deux ouvrières tiennent une pancarte « 8 mars 1926 ». Elles sont accompagnées de trois paysannes ; le montage place les photographies des actrices autour des graphies « 26 », accentuant le message qu'il s'agit d'un numéro spécial. La couverture du N°49 diffère des autres en cela qu'une seule actrice est représentée en couverture. Il s'agit d'un *headshot* :

---

<sup>307</sup> Le Ženotdel était la section du Parti consacrée à l'action auprès des femmes. Pendant la période étudiée, le Ženotdel est dirigé par Sofia Smidovitch, dont les positions sont plus conservatrices que celles de sa prédécesseur Aleksandra Kollontai.

<sup>308</sup> Voir par exemple, Choi Chatterjee, *Celebrating Women : Gender, Festival Culture and Bolshevik Ideology*, University of Pittsburgh Press, 2002.

<sup>309</sup> Lynn Mally analyse plusieurs pièces du TRAM montées à l'occasion de la Fête de l'Ouvrière : « Performing the New Woman : the Komsomolka as actress and Image in the Soviet Youth Theatre », in *Journal of Social History*, Autumn, 1996, Vol. 30, No. 1, pp.79-95.

choix rare dans les couvertures de *Sinjaja Bluz*, dont les montages penchent en général pour des photos de spectacle avec plusieurs protagonistes, où les angles et les longueurs des corps s'insèrent dans une dynamique d'ensemble mêlant photographie, formes géométriques et graphies. La couverture diffère aussi en cela que les actrices sont rarement représentées comme des *visages*, jamais dans leur identité de comédienne, mais rattachées au système de symboles de l'agit-prop (ouvrière/paysanne/komsomolka), dans l'anonymat et comme membres d'un groupe, en action et en mouvement, par exemple dans un groupe de récitatrices de chastouski : des figures qui s'expriment, plutôt que des figures que l'on regarde.

A l'intérieur des revues, les visuels ne sont pas particulièrement liés au thème du numéro (la Blouse Bleue n'utilisant que des photos de ses propres spectacles et de ses groupes pour illustrer la revue, on peut imaginer que le choix était parfois limité). Dans le numéro 26, une seule photographie représente un groupe de femmes. Les illustrations du N°49 sont principalement des photos de groupe envoyées par les collectifs locaux, ainsi que quelques esquisses de costumes de Nina Aizenberg, accompagnant les textes pour lesquels les costumes sont destinés. Les illustrations ne font pas particulièrement allusion au thème de la revue, à l'exception de l'image accompagnant la marche d'entrée. Pour le N°49, il s'agit du numéro de janvier : le texte de la marche d'entrée, premier de l'année, parle du succès de la Blouse Bleue et de son expansion. C'est la photo au bas de la page, qui représente une femme brandissant un drapeau, qui rattache ce texte introductif au thème du numéro spécial (Fig.11).



Figure 11 Couverture de Sinjaja Bluzza, 26, 1926, pour le 8 mars



Figure 12 Sinjaja Bluzza 49, 1927 pour le 8 mars



Figure 13 Sinjaja Bluzza 9, 1925, pour le 8 mars



Figure 14 Sinjaja Bluzza 49, 1927, pour le 8 mars

*Contenu : les sujets traités*

Dans les numéros 9, 26 et 49, la majorité des textes sont associés à la Journée Internationale de l'Ouvrière. Le N°72 en comporte seulement trois, mais spécifie en première page quels sont les numéros dont le contenu peut être recyclé à cette occasion. Comme il ressort des textes théoriques (et comme on peut déduire de la pratique de réutilisation des textes), les sujets des pièces sont moins rattachés à des événements précis d'actualité, et davantage à des thématiques fortes de la propagande soviétique sur la question féminine.

Observons les sujets des scénarios de journal vivant proposés dans ces numéros (en italique les sketches liés au thème du numéro):

	<b>No9, 1925</b>	<b>No26, 1926</b>	<b>No49, 1927</b>	<b>No72, 1928</b>
1	« Telegrammes » : sujets divers	<i>Les ouvrières, la femme nouvelle</i>	La Blouse Bleue	<i>La femme nouvelle, la maternité</i>
2	Politique internationale	<i>Autocritique sur le sexisme</i>	<i>L'ouvrière, la femme nouvelle</i>	Lénine
3	La Commune de Paris	<i>Les pensions alimentaires</i>	<i>Le mariage, le jargon communiste</i>	<i>Les relations amoureuses</i>
4	<i>Les tâches ménagères</i>	<i>Le mariage et la famille</i>	<i>L'avortement, le mariage</i>	Les enfants
5	<i>La femme ancienne et la femme nouvelle</i>	Le club ouvrier et les coopératives	La Commune de Paris	La Commune de Paris
6	Les coopératives	<i>Révolution dans un harem</i>	<i>L'amour, le couple</i>	Les entreprises privées et la corruption
7	<i>Les pensions alimentaires, le comportement sexuel</i>	<i>Chastoushki sur les femmes</i>	<i>L'amour, le couple, le jargon communiste</i>	<i>L'amour, le couple, le divorce</i>
8	<i>Le club ouvrier et les femmes</i>	<i>Mariage de facto vs. enregistré</i>	Le téléphone	Politique internationale
9	<i>Chastoushki sur les femmes</i>	?	<i>La femme nouvelle</i>	Mœurs anciennes et nouvelles
10	<i>Chastoushki sur le Ženotdel</i>	Chastoushki sur le cinéma	<i>Les cantines publiques</i>	Le dentiste
11	Chastoushki sur les pionniers	Chastoushki sur l'éducation supérieure	<i>Les déléguées féminines</i>	Les noms soviétiques
	<b>6 textes sur 11 sur le thème</b>	<b>7 textes sur 11 sur le thème</b>	<b>8 textes sur 11 sur le thème</b>	<b>3 textes sur 11 sur le thème</b>

Parmi les sujets traités, le travail ménager et l'éducation politique occupent quelques créneaux, mais on remarquera que la majorité des textes présentés dans le tableau concernent le couple et le mariage. Que cet angle de traitement pour la Journée Internationale de l'Ouvrière soit majoritaire peut sembler étrange et même hors de propos, au vu des

revendications journalistiques de la Blouse Bleue. En réalité, donner au mariage, au couple et aux relations amoureuses une place centrale dans ces numéros thématiques ne signifie pas que la Blouse Bleue soit en voie de dépolitisation de son répertoire. Elle participe, au contraire, au débat qui occupe alors la presse nationale et locale, le *Ženotdel* et jusqu'aux meetings d'usines et de villages : la réforme de la loi sur le mariage<sup>310</sup>. Proposition rendue publique en octobre 1925 et ratifiée en novembre 1926, la réforme occupe activement, pendant près d'un an, « les rapports, les débats, les articles de presse, jusqu'à en devenir un phénomène universel »<sup>311</sup>. Dans les répertoires calendaires de la Blouse Bleue, on remarque ce changement de l'angle de traitement, justement, entre les numéros de mars 1925 et février 1926.

### *Femmes anciennes et nouvelles*

Dans le premier numéro consacré au 8 mars, on retrouve les catégories habituelles de la propagande sur les femmes. Les personnages féminins se construisent sur une série d'oppositions de valeurs positives et négatives : ville/campagne, éducation/religion, jeunesse/vieillesse, travail/foyer. *L'ouvrière et le travail ménager*<sup>312</sup> évoque le transfert des tâches domestiques vers la collectivité (crèches, blanchisseries, cantines), sans pour autant proposer comme solution le partage des tâches entre hommes et femmes : les hommes sont entièrement absents de l'équation. Si les rôles du sketch sont « les ouvrières » et « le travail ménager », les protagonistes de la question sociale sont bien les femmes et l'Etat – et le fond du problème est présenté comme émanant des femmes, qui refuseraient, par ignorance et attachement à l'ordre ancien, de confier leurs tâches aux structures collectives.

Bien que les ouvrières, dans le sketch en question, ressortent victorieuses de leur combat contre le travail ménager, la dramatisation du sujet reflète un schéma récurrent dans la propagande pour les droits des femmes, qui veut que les femmes elles-mêmes soient considérées comme la source première du problème. Les cibles prioritaires de la propagande féministe étaient les femmes âgées, ou de milieu rural – il s'agit, dans les narratifs de l'agit-prop, avant tout de transformer la femme ancienne en femme nouvelle.

---

<sup>310</sup> Pour une analyse de la réforme et une chronologie du débat, voir Wendy Goldman, *Women, the state and revolution : Soviet family policy and social life, 1917-1936*, Cambridge University Press, 1993. Egalement : Gail Warshovsky Lapidus, *Women in Soviet Society*, University of California Press, 1978 ; les articles de Gail Lapidus, « Sexual Equality in Soviet Policy : A Developmental Perspective » et Beatrice Brodsky Farnsworth, « Bolshevik Alternatives and the Soviet Family : the 1926 Marriage Law Debate », dans Dorothy Atkinson, Alexander Dallin and Gail Warshovsky Lapidus, *Women in Russia*, The Harvester Press, 1978.

<sup>311</sup> Goldman, *Women, the state and revolution*, *Op.cit.*, p. 216

<sup>312</sup> Traduction de Christine Hamon dans *Le Théâtre d'agit-prop*, tome 2, *Op.cit.*.



Le texte en cinquième position, *Les mœurs anciennes esclavagistes seront lavées par les femmes libérées*, fait la parallèle courante entre les femmes et le « monde ancien », le manque de culture et l'attachement à la religion. Le sketch est une actualisation du canevas (*karkas*) *Les mœurs soviétiques*, publié dans le N°2 (octobre 1924) ; les partitions et les timbres sont les mêmes. Dans les deux versions de la pièce, plusieurs personnages-types (vieil homme, ouvrière, paysanne...) exposent tour à tour le bonheur des mœurs nouvelles à la campagne : le mariage est enregistré au ZAGS<sup>313</sup>, les enfants sont nommés Octobrine et Mosselprom, l'analphabétisme a été vaincu, l'église fait partie du passé. La version ultérieure (celle pour le 8 mars) est une sorte d'actualisation thématique de la campagne de propagande qui vise en premier lieu à fortifier les liens entre villes et campagnes : en plus des angles habituels de la religion et de l'illettrisme qui sont forts dans l'agit-prop à destination des femmes, le texte fait allusion plus largement au développement économique des zones rurales et aux exploits techniques de l'agriculture<sup>314</sup>.

Parmi les répertoires des numéros spéciaux, un seul sketch représente une forme d'autocritique masculine : un « lit-montage » anonyme intitulé *Sois prêt à lutter pour les mœurs nouvelles, avec tes actions, pas tes belles paroles*<sup>315</sup>, mettant en scène un ouvrier qui tient des discours flamboyants sur la libération des femmes, mais maltraite son épouse une fois rentré au foyer<sup>316</sup>. Enfin, le raïok intitulé *Au sujet d'une question importante, concernant le Ženotdel*<sup>317</sup> prend un tournant satirique qui annonce déjà l'orientation future des répertoires sur la question féminine. Dans ce récit humoristique conté par le raïoshnik, l'ouvrière Nastia est quittée par son compagnon, le patron d'usine, alors qu'elle lui annonce sa grossesse. Condamné à payer une pension alimentaire, l'homme refuse, prétextant qu'au vu des mœurs libérales de Nastia, il ne peut pas être sûr d'être le père de l'enfant. Au lieu de punir Nastia pour son immoralité, le tribunal populaire (*narsud*) condamne alors tous les hommes avec lesquels elle a couché à payer une portion de la pension alimentaire. La chute de cette petite histoire est, même dans le contexte de l'agit-prop des années vingt, assez surprenante : même dans la génération dont le passage à l'âge adulte avait été accompagné par les écrits

---

<sup>313</sup> Bureau d'enregistrement des actes d'état civil.

<sup>314</sup> La présence de la campagne dans les répertoires reflète aussi d'autres débats en cours à l'époque, sur les réformes industrielles ou agraires. La culture fortement patriarcale et les modes de production primitifs de la paysannerie étaient vus par le pouvoir soviétique comme des freins au développement du socialisme, et ces approches se mêlent parfois dans les pièces d'agit-prop, pour dessiner une image stéréotypée, globalement arriérée et infantilissante des populations rurales.

<sup>315</sup> « Bud' delom, a ne slovom, za novyj byt i bor'be gotovym », *Sinjaja Bluza* N°26, 1926.

<sup>316</sup> On trouve plusieurs exemples de ce type de sketch d'autocritique antisexiste dans la revue d'agit-prop allemande *Das Rote Sprachrohr* ; quatre ont été traduits en français dans *Le Théâtre d'agit-prop...*, tome 4.

<sup>317</sup> « Pro važnoe delo, kacaemoe Ženotdela », *Sinjaja Bluza*, N°9, 1925, p.34-36.

d'Alexandra Kollontai et, plus largement, par la vulgarisation des idées des féministes révolutionnaires sur le couple et la sexualité - comme c'est le cas pour la classe d'âge que représentent les auteurs de la Blouse Bleue - il était rare de voir mise en valeur, bien que ce soit ici fait de manière humoristique, la validation de la sexualité d'une femme, plutôt que son humiliation.

*Répertoires thématiques à partir du 8 mars 1926 : les secrets de l'amour*

Parmi les dix-huit textes destinés aux représentations de la Journée internationale de l'Ouvrière dans les numéros 26, 49 et 72, dix pièces ont pour sujet le couple, le mariage ou le divorce. La réforme de 1925-1926 de la loi sur le mariage, qui touche à la fois au plus intime de la conception même du couple et au plus concret des conditions économiques des familles, est alors omniprésente dans les débats publics. Révision de la loi de 1918, qui avait ouvert des droits comme le divorce ou l'avortement, la proposition se veut une adaptation de la loi à une époque qui avait vu se dégrader les conditions matérielles des femmes, premières touchées par le chômage pendant la NEP. Parmi les points les plus débattus du nouveau code sur le mariage, sont la simplification de la procédure de divorce, les pensions alimentaires, et l'attribution des mêmes droits légaux aux couples mariés (ou enregistrés au ZAGS) et aux couples vivant de facto dans une situation maritale.<sup>318</sup>

Le N°26 (1926) de *Sinjaja Bluza* sort alors que la loi est discutée mais non encore ratifiée, le N°49 (1927) mettra en scène des situations qui en essuient les conséquences immédiates. Les numéros spéciaux de *Sinjaja Bluza* pour le 8 mars contiennent une quantité nettement plus élevée de pièces traitant de ce sujet que les numéros ordinaires de la revue sur la période d'octobre 1925 à décembre 1926 (N°19 à 47), ce qui indique que cette question était spécifiquement considérée comme centrale pour la Journée Internationale de l'Ouvrière. Le traitement des points principaux par la Blouse Bleue se fait essentiellement en tournant en dérision le débat même, par un usage satirique des stéréotypes sociaux et du jargon communiste.

*Les pensions alimentaires*<sup>319</sup> de Viktor Arlov se nourrit d'une inquiétude fréquemment exprimée par les hommes : celle de se retrouver au tribunal pour le paiement des pensions alimentaires. Le dispositif de sketch-procès situe immédiatement le texte dans son contexte d'actualité. Si la peur des hommes était que les femmes demandent des pensions non

---

<sup>318</sup> Wendy Goldman documente de manière détaillée les différentes positions et arguments dans le chapitre « Sexual freedom or social chaos », dans *Women, the state, Op.cit.*

<sup>319</sup> Viktor Arlov, « Alimenty », *Sinjaja Bluza* No26, 1926, p.12-21.

dues ou fassent des enfants uniquement pour les pensions, le sketch d'Ar dov met en scène un homme qui abuse du jargon bolchevik pseudo-administratif afin de tenter de bernier le juge. L'homme, ainsi caractérisé personnage négatif, se retrouve, finalement, condamné à payer la pension.

*De facto vs. enregistré*<sup>320</sup>, un court raïok de Youjanine et Bourevoï, normalise la notion de couple non-marié en situation maritale, avec une situation où un jeune couple moderne, à la place de se marier au ZAGS, décide de vivre ensemble sans officialiser leur union. Parmi les textes qui commentent ce point du projet de loi (l'attribution des mêmes droits administratifs et économiques aux couples mariés et non mariés), on peut mentionner également *Le Mariage, la famille et la question sexuelle*<sup>321</sup> de Y. Korsan. Le sketch se construit sur trois tableaux : « mariage de l'ancien régime (accompagné à la guitare) », « mariage petit-bourgeois (accompagné au piano) » et « mariage paysan (accompagné à la balalaïka) », et rappelle, par trois courtes situations humoristiques, le versant économique du mariage : respectivement, la dot, l'accès au logement, et l'obtention d'une parcelle de terre. Bien que les questions économiques soient, à côté des considérations idéologiques, au centre de la réforme de loi sur le mariage, l'agit-prop tend justement à les effacer, comme vestige d'un passé patriarcal. Pour la jeunesse soviétique, l'amour et le couple sont présentés comme l'union de deux êtres politiquement en accord, qui s'adonnent côte à côte à la construction socialiste.

Plusieurs textes mettent en scène la nouvelle génération qui navigue tant bien que mal 'l'amour marxiste' : par exemple, *Le Capital* de V. Kobelev, *L'inconnue du plenum*<sup>322</sup> de Viktor Ardov, *Maroussia s'est empoisonnée*<sup>323</sup> de Vladimir Mass ou *L'amour marxiste* (litmontage). Les déclarations d'amour en jargon administratif communiste sont un ressort comique récurrent (« Je suis amoureux, ça a été convenu et fixé [*soglasovano i fiksirovano*]. Je tente à présent de me réorganiser [*reorganizovat'sja*] dans ce domaine, mais les conditions objectives sont plus fortes que moi. [...] Jour et nuit, je m'oriente [*orientirujus'*] vers son image... »<sup>324</sup>). Les jeunes utilisent des pseudo-raisonnements « marxistes » pour exprimer leurs sentiments, et se font contredire par leurs amis, qui les accusent de sabotage petit-bourgeois. A la place de la compatibilité dictée par l'appartenance de classe, comme on pourrait l'attendre de pièces d'agit-prop, l'obsession de la classe sociale

---

<sup>320</sup> Boris Južanin i Grigori Burevoj, "Faktičeskij i registrovannyj", *Sinjaja Bluza* No 26, 1926, p.

<sup>321</sup> Ju. Korsan, "Brak, sem'ja i polovoj vopros", *Sinjaja Bluza* N°26, 1927, p.22-27.

<sup>322</sup> Viktor Ardov, "Neznakomka iz plenuma", *Sinjaja Bluza* No49, 1927, p.28-33.

<sup>323</sup> Vladimir Mass, « Marussija otravilas' », *Sinjaja Bluza*, No72, p. On n'analysera pas ici « Maroussia », préférant renvoyer vers l'étude de Robert Crane, *From Kamchatka to Georgia, Op.cit.*, p.130.

<sup>324</sup> Ardov, « Neznakomka iz plenuma », p.29.

vient brouiller les sentiments réels, comme dans *Le Capital*, qui recycle l'intrigue erdmanienne<sup>325</sup> du jeune homme qui demande une jeune femme en mariage en espérant, comme « dot », un statut prolétarien. Dans *Maroussia s'est empoisonnée*<sup>326</sup>, un ouvrier ayant avancé dans les rangs du Parti décide de troquer sa compagne prolétarienne pour une nepwoman plus chic, et regrettera sa décision à la fin.

Enfin, on pourra mentionner encore la petite pièce *La jalousie du Barbouillé, où Molière en blouse bleue*<sup>327</sup> de Vladimir Mass. L'auteur reprend ici l'idée et les masques de la farce en un acte de Molière, en les réécrivant avec le filtre soviétique (ouvrier, nepwoman, homme de parti pédant...). Le Barbouillé et Angélique ne font pas bon ménage : Le Barbouillé se plaint de son épouse petite-bourgeoise qui ne s'éduque qu'aux films américains et au foxtrot et ne s'intéresse qu'à la mode, Angélique accuse son mari de n'être qu'un ivrogne et une brute qui ne sait pas apprécier la beauté. Après une série de péripéties impliquant un amant, un ami « Pédant », le père d'Angélique et une autre connaissance, une dernière dispute éclate entre Le Barbouillé et Angélique, à la fin de laquelle Angélique déclare tout simplement : « je divorce »<sup>328</sup>.

Comme le note Robert Crane, Mass utilise ici les parallèles entre les personnages-type de Molière et les masques sociaux des pièces soviétiques, « pour illustrer de manière puissante la rupture révolutionnaire avec la culture du passé, lorsque le conflit familial de la pièce est résolu avec une facilité frappante à en être comique : ce qui était un problème dans le monde ancien est résolu de manière simple dans la nouvelle société soviétique »<sup>329</sup>. Autrement dit, un problème du passé - dont l'appartenance au monde du passé est encore accentuée par l'utilisation de Molière - est résolu très simplement avec les moyens de « l'homme du futur » soviétique : le divorce, autre point central de la loi débattue alors. Dans son commentaire de *Maroussia s'est empoisonnée*, Crane remarque d'ailleurs que là où la Maroussia de l'ancienne chanson populaire terminait ses jours en s'empoisonnant après avoir

---

<sup>325</sup> On fait référence au *Mandat* de Nikolai Erdman, 1924.

<sup>326</sup> Le titre du sketch fait référence à une chanson populaire, une « romance cruelle » bien connue à l'époque.

<sup>327</sup> Vladimir Mass, « Revnost' Barbule, ili Mol'er v Sinej Bluze », *Sinjaja Bluza* N°74, p.22-37. Robert Crane analyse la pièce dans « From Kamchatka to Georgia », *Op.cit.*, p.166. Sur la représentation de la première version de la pièce à la Maison de la Presse, voir Elizaveta Uvarova, *Moskva s toCHki zrenija*, Moskva, Iskustvo, 1991, p.81.

<sup>328</sup> La traduction de la proposition active à la première personne, « je divorce », est voulue : les lois de 1918 et 1926 garantissaient pour les femmes le droit absolu au divorce, et visaient à faciliter la procédure autant que possible.

<sup>329</sup> « [Mass' play] uses these parallels to powerfully illustrate the Revolutionary break with the culture of the past, as the play's familiar conflict is solved with comically shocking ease : what was a problem in the old world is resolved simply in the new Soviet society. » Robert Crane, « From Kamchatka to Georgia... », *Op.cit.*, p.169.

été quittée, la Maroussia soviétique peut, dans le dénouement du sketch, compter sur la collectivité pour réparer les dommages causés par les relations interpersonnelles.

*Une parodie du débat en cours : « Discussion sur l'amour » de Viktor Ardiv*

Viktor Ardiv, auteur prolifique dans *Sinjaja Bluza*, fait, de la même manière que dans son sketch-procès, usage d'une référence contextuelle explicite dans son sketch *Discussion sur l'amour*<sup>330</sup>, qui met en scène un débat politique. Le sketch parodie à la fois les débats publics sur les questions sociales (dont celui sur l'avortement), et les débats artistiques (dont ceux de la Blouse Bleue ?). L'ordre du jour du débat (intitulé « La tragédie de la solitude – Réflexions sur l'amour et le sexe ») est le suivant : « Où allons-nous. Où allez-vous. Où vont-ils. On y va ? Ha-ha et hi-hi. La solitude ? Oui, la solitude. Tu mens, pas la solitude. Aïe aïe ou oï oï ? ». La liste des participants est longue, de Vsevolod Meyerhold à Jules César, en passant par « les représentants de l'Eglise et du capital privé ». Les didascalies indiquent que le décor doit être celui d'un débat politique dans une assemblée, en reproduisant l'ambiance jusqu'au public impatient qui attend depuis une heure le début de la discussion et, pendant celle-ci, se plaint régulièrement de ne pas voir ou entendre les participants.

Les interventions parodient le vocabulaire et les expressions figées (davantage que les arguments) du débat, et les procédés rhétoriques de la culture soviétique de discussion. Par exemple, le conférencier, qui doit ouvrir le débat, suscite un silence ennuyé du public fictif avec son exposé d'ouverture :

Je dois remarquer que les actionnaires de Nijnevolgodub, en général et de manière générale, se sont déjà prononcés sur ce point de vue, ce qui se confirme avec les chiffres suivants... les chiffres... suivants... Voilà, sur la période concernée, sont nés, se sont mariés, ont divorcé, ont avorté, sont morts... Heum heum... 748 personnes. Et ces chiffres ne prennent pas en compte la périphérie et les fonctionnaires de l'appareil d'Etat. Ainsi, les frais du Nijnevolgodub équivalent... attendez... voilà, à la somme de 143 roubles et 24 ¾ kopecks, pour la partie avortement-divorce.<sup>331</sup>

Pendant le sketch les stéréotypes défilent, alignant des phrases souvent dénuées de sens, collages d'éléments de discours récoltés dans la presse et les meetings:

---

<sup>330</sup> Viktor Ardiv, « Disput o ljubvi », *Sinjaja Bluza* N°49, 1927, p.15

<sup>331</sup> « Disput o ljubvi », p.17

LE JEUNE HOMME

Devant nous se présente, non pas la question d'attendre un baiser, mais celle de l'augmentation de la production. Attendre un baiser, camarades, ne représente pas le « régime d'économie », et cette limite, nous l'avons déjà dépassé l'année dernière !

LA JEUNE FEMME

Au mois de mai, nous l'avons dépassée !

LE JEUNE HOMME

Exactement !

(...)

L'avortement n'est pas un déshonneur : c'est un malheur. Et pour ceci, nous renoncerions à la collectivité, conjointement avec nos camarades les femmes ? Ce raisonnement ne peut être prononcé que par des Chamberlains, et autre éléments antisoviétiques, car c'est une expression d'anarcho-individualisme !<sup>332</sup>

La scène tourne finalement vers le chaos, suivant les propositions de « l'Homme à la veste en cuir » :

Voilà les thèses : thèse 1 : on s'en fiche du débat ! Thèse 2 : les organisateurs sont des voyous ! Thèse 3 : rendez-nous notre argent ! Thèse 4 : cassez la gueule au président !<sup>333</sup>

Le sketch se termine avec l'entrée en scène du Journaliste, qui, après avoir fait le compte-rendu du débat (« La majorité des orateurs se sont exprimés dans l'esprit de la nouvelle morale de notre temps »), recommande aux spectateurs de lire l'issue du débat « dans le journal de demain »<sup>334</sup>. Avec les mises en scène parodiques du tribunal populaire et du débat public, et incitant directement les spectateurs à se référer à la presse pour comprendre la teneur réelle du débat, Viktor Arlov propose deux dispositifs qui appellent à prendre de la distance par rapport au sujet, en focalisant l'attention sur le discours et ses incohérences. Le pastiche de jargon bolchevique, qui tourne en dérision les éléments lexicaux du débat, est un ressort comique quasi omniprésent dans les sketches traitant de questions de mœurs.

Finalement, le débat parodique d'Arlov nous en dit long sur le traitement « journalistique » du mariage et de la réforme de loi par la Blouse Bleue. Toutes les pièces ne se prononcent pas clairement pour ou contre les points concrets de la réforme – la ligne à adopter n'est pas claire, à l'heure où même le gouvernement est divisé sur la question. Dans *La Jalousie du Barbouillé*, à l'annonce du divorce, le personnage du « Pédant », concentré de jargon bolchevik et surbooké de meetings, est outré que le problème soit résolu si simplement et sans analyse marxiste : que le divorce puisse, simplement, être la fin du mariage, et sans plus amples débats politiques : « *Le mariage était sans amour / la séparation sera sans chagrin* »<sup>335</sup>. Alors qu'il tente de commencer un exposé, les autres lui coupent la parole en

---

<sup>332</sup> « Disput o ljubvi », p.18

<sup>333</sup> Ibid, p.19

<sup>334</sup> Ibid, p.20.

<sup>335</sup> Réplique du père d'Angélique, « Revnost' Barbul'e », p.36.

annonçant, sans animosité, qu'il n'y a plus de temps pour les débats ; il est l'heure des couplets finaux. Dans la majorité des textes étudiés, le sujet semble être, plus que la loi sur le mariage en soi, la *manière d'en parler* (usages fréquents de comique basé sur le registre de langue et la novlangue), le *fait d'en parler* (ridiculisaiton des fervents débatteurs, parodie de débat), et surtout, l'*état de discussion*, ou l'état général d'incertitude et de questionnement : un état transitoire de reconfiguration de la signification du mariage, du couple et des relations familiales, qui se prête, aussi bien que l'événement ponctuel et délimité, au commentaire périodique du journal vivant.

## L'utopie et ses limites

Devant le défi de distribuer aux troupes abonnées des pièces qui ne vieillissent pas trop vite, la rédaction de *Sinjaja Bluz*a met en œuvre plusieurs solutions : la délégation de la mise à jour aux collectifs locaux, par l'utilisation de textes-canevas, l'exploitation de thèmes qui se rattachent à des campagnes d'agit-prop en cours et restent actuels pendant plusieurs semaines ou plusieurs mois (le « magazine vivant » selon le terme de Lioubine), ou la constitution d'une bibliothèque de pièces à temporalité circulaire, annuelle. Les événements traités peuvent être placés sur plusieurs calendriers : l'actualité immédiate traitée dans les médias, l'actualité des campagnes de propagande, et l'actualité sociale. Un dernier exemple en illustration : *A la mémoire de Lénine*<sup>336</sup>, une déclamation solennelle publiée dans le tout premier numéro de *Sinjaja Bluz*a. D'un ton grave, équipés de pancartes indiquant les années des événements cités, les interprètes retracent les étapes du communisme et de la Révolution. La déclamation se termine sur un événement dramatique : la mort de Lénine. Après quelques couplets rappelant avec une ferveur religieuse que Lénine vit dans les cœurs de tous les ouvriers, les dernières lignes reprennent abruptement les slogans de « l'appel de Lénine » (*Leninskij prizyv*), la campagne d'agitation pour recruter des ouvriers au Parti Communiste<sup>337</sup>. On a ici la triple temporalité des événements que sont la mort de Lénine (actualité politique ; événement unique), et l'Appel de Lénine (actualité du Parti, de l'agit-prop ; campagne à durée limitée), mais aussi l'entreprise constante et intensive de création de la mythologie soviétique

---

<sup>336</sup> « Pamjati Lenina », *Sinjaja Bluz*a, N°1, 1924.

<sup>337</sup> Les pancartes indiquant les années sont troquées pour « Vive l'appel de Lénine », et « 100 000 iront de leurs usines » [au Parti]. En 1924, le Parti est confronté à une crise politique devant la faible représentation prolétarienne parmi ses membres.

(propagande psychologique et culturelle à long terme)<sup>338</sup>. Par comparaison, on peut voir que *Le Miracle Turc*, qui fait référence à une crise politique en cours, clairement définie et datée, pourra cependant éventuellement être rejouée plus tard, car écrite selon le schéma général de l'agit-prop anti-impérialiste et s'inscrivant dans cette campagne à long terme.

La nature de laboratoire – projet actif, mais par nature inachevé – de *Sinjaja Bluza* se montre à l'œil lorsque l'on croise ces constats sur les textes dramatiques avec notre étude des articles théoriques. À côté d'un discours insistant féroce sur l'importance de la mise en scène de l'actualité immédiate, les sujets traités dans le répertoire de *Sinjaja Bluza* présentent tout de même une certaine prédominance des campagnes de propagande à long terme et des thématiques fortes de la construction socialiste soviétique ; facteur qui allonge la durée de vie de l'objet-revue, mais exige des ajustements du côté du discours artistique promouvant l'utopie d'un théâtre purement journalistique.

Comme nous avons vu, ces ajustements ne se font pas tant au niveau de la revendication *idéologique*, mais dans le discours méthodologique sur la dramaturgie et sur le mode d'utilisation des revues (recyclage et réécriture), c'est-à-dire, au plus près de la création : il existe, ainsi, simultanément

- 1) un « objet théorique utopique » appelé journal vivant, partiellement rattaché à un environnement théorique et lexical qui se nourrit des productions des leffistes, et
- 2) un objet utilitaire, concret et physique, qui admet les limites de l'utopie : le couple revue-spectacle dans ses multiples réalisations, nécessairement amené à opérer à partir de la fourchette de possibilités qu'offrent les paramètres volontairement vagues de « l'actualité ».

« L'actualité », dans la production de *Sinjaja Bluza*, contourne les notions de traitement journalistique ou de présence dans la presse, pour trouver des manifestations qui ont un intérêt artistique dans la situation de représentation : les références culturelles, la chanson, l'évocation de l'environnement urbain, servent de références au réel qui tissent l'univers commun et la connivence entre performeurs/agitateurs et spectateurs – au-delà du choix des thèmes et des événements. Pour finir, en tirant l'expérience du *Miracle Turc* ou de la série de sketches sur l'amour marxiste, nous sommes tentée d'admettre que peut-être, en

---

<sup>338</sup>En tant qu'agit-prop pour l'Appel de Lénine, le sketch est néanmoins un peu vieilli : Lénine est mort en janvier, et l'Appel a officiellement pris fin en avril 1924. « A la mémoire de Lénine » est publié dans *Sinjaja Bluza* de septembre 1924 : en sachant que la Blouse Bleue a tourné pendant quelque temps déjà avant la création de la revue, il se peut que ce sketch ait été choisi pour le premier numéro en guise de bon exemple, ou parce qu'il aurait été beaucoup joué, et non pour son actualité brûlante.



réalité, les véritables éléments de l'actualité des ouvriers nous échappent-ils : ces éléments qui vivent dans la culture orale, dans les plaisanteries, les jeux de mots et les références partagées à un quotidien que nous ne saurions saisir.

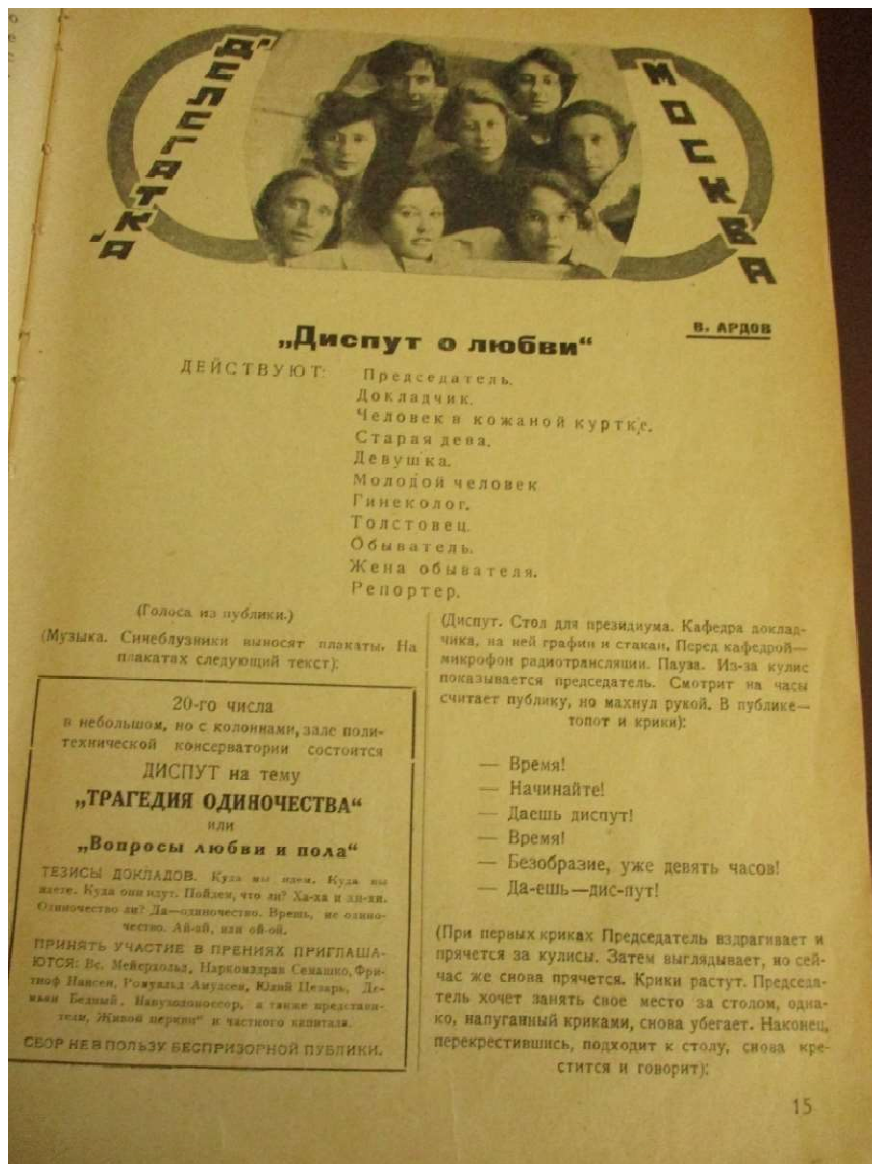


Figure 15 "Débat sur l'amour" de Viktor Ardiv, Sinjaja Bluzja, n.49, 1927. En illustration, un groupe de la Blouse Bleue entièrement féminin nommé Deleatka. L'encadré représente une pancarte qui doit être sur scène.

## Chapitre 3 : Transferts, circulations et débats théoriques, 1926-1928

*Ce sera la tâche du futur historien du journal vivant de fournir un matériau exhaustif sur la Blouse Bleue. Pour l'instant, elle est toujours en progression, elle se cristallise, elle grandit.*

Vladimir Lioubine<sup>339</sup>

*Alors, on a commencé à se disputer.*

Yaroslav Gamza, sur la croissance de la Blouse Bleue<sup>340</sup>

### **Théâtre, pour ou contre ?**

La Blouse Bleue grandit : l'année 1925 a vu *Sinjaja Bluza* conserver un tirage régulier de 10 000 à 15 000 exemplaires, reflétant la croissance explosive du mouvement pendant cette première année de publication. Pendant l'année suivante, la revue se dévêt de son esthétique primitive, ajoutant des photos, esquisses et slogans, et une page de garde plus élaborée. Le sommaire du contenu vient se loger en première page, souvent accompagné de petites annonces informatives concernant les représentations des collectifs, le contenu des numéros suivants du périodique, ou les mentions positives de la Blouse Bleue dans d'autres revues – comme une expression de la manière dont le mouvement s'étend dans l'espace et dans le temps. A partir de Juin 1926 (N°36), on indique le mois correspondant, et les photographies envoyées par les collectifs auto-actifs commencent à faire partie des visuels illustrant la revue.

---

<sup>339</sup> Vladimir Ljubin, « Dva goda raboty živoj gazety Sinej Bluzy », *Sinjaja Bluza*, N°23-24, 1925, p.4.

<sup>340</sup> Jaroslav Gamza, « Sinjaja Bluza : opyt analiza », *Sinjaja Bluza*, N°50, 1927, p.2.

Le N°41 (Septembre 1926) voit apparaître une manchette soignée, avec une grille indiquant le numéro, l'année, le mois, l'adresse de la rédaction et la maison d'édition. Dans le coin en haut à droite, on rappelle tout de même encore, en toutes petites lettres : « prolétaires de tous les pays, unissez-vous », mais le slogan a été repoussé en position marginale pour laisser place aux informations éditoriales. Les artistes qui confectionnent les couvertures – deux élèves du VKhuTeMas, Akhtyrko et Semionova – ont à toute évidence à leur disposition des photographies de meilleure qualité que dans les premiers numéros, représentant des corps en mouvement et des costumes allégoriques qui permettent un jeu de montage dynamique avec les formes géométriques et la typographie.

L'apparence plus sérieuse et professionnelle du périodique reflète non seulement la croissance du mouvement, mais aussi la professionnalisation du collectif central. Simultanément, alors qu'elle gagne en visibilité, la Blouse est critiquée pour la faible qualité des spectacles, l'uniformisation du théâtre auto-actif, et l'abandon de l'agit-prop en faveur des formes de variétés. Pour des raisons inconnues, en lien avec les critiques ou pas, la distribution baisse légèrement pour rester par la suite principalement en dessous de 7000. Dans cette même période, la revue accueille sur ses pages un nouveau registre de texte : le débat artistique. La question principale à résoudre est, au départ, si la Blouse Bleue est bien un théâtre :

S'étant dépassée en tant que journal vivant, la Blouse Bleue est à présent un théâtre, et un théâtre qui a un futur. En effet, rien que l'ampleur de ce phénomène nouveau, ses succès parfois bruyants devant d'innombrables spectateurs, suivis de critiques mordantes de la part d'une partie des critiques de théâtre professionnels, tout cela parle pour soi, tout cela montre que nous avons affaire à un phénomène nouveau, nécessaire et exceptionnel.<sup>341</sup>

Après vingt-deux numéros de *Sinjaja Bluza* qui ont affirmé l'identité du mouvement comme journal vivant, dans l'éditorial du N°23-24, la Blouse Bleue devient un théâtre. La rédaction s'adresse de manière directe et directive aux abonnés, les invitant à se référer aux articles de la revue afin de participer à la « lutte pour la qualité »<sup>342</sup>, et à affirmer la place de la Blouse Bleue en tant qu'entité théâtrale à part entière. Les travaux sur la Blouse Bleue notent le changement dans le contenu de *Sinjaja Bluza* vers 1926-1927 : les articles concernant le concret de la mise en scène, l'utilisation de la musique, le jeu etc. sont graduellement remplacés par de plus en plus d'articles qui s'interrogent sur la catégorisation de la Blouse Bleue : est-elle un théâtre, et quel type de théâtre ? Un théâtre d'agitation, un cabaret ? Comment transformer le journal vivant d'agitation, avec son héritage de la guerre civile, pour

---

<sup>341</sup> Vladimir Ljubin, « Dva goda raboty živoj gazety Sinej Bluzy », *Sinjaja Bluza*, N°23-24, 1925, p.5.

<sup>342</sup> « Ot redakcii », *Sinjaja Bluza*, N°23-24, 1925, p.3.

qu'il réponde aux goûts du public de la NEP ? Quelles formes anciennes et nouvelles peuvent contribuer à la création du nouveau théâtre soviétique ?

Pour Claudine Amiard-Chevrel, « la deuxième période s'ouvre en 1927 et se poursuit l'année suivante. [...] La revue s'interroge avec une certaine anxiété sur la nature et l'avenir de la Blouse Bleue à travers des articles et des débats. »<sup>343</sup> Amiard-Chevrel décrit les désaccords artistiques de la Blouse Bleue comme polarisés autour de la question des « petites formes » et de la « grande forme » :

Une fraction se place sur les positions officielles : le temps de la simple agitka est terminé ; il faut passer aux grandes pièces : vaudeville, opérette, revue. [...] Une seconde fraction de la direction s'en tient à la ligne traditionnelle, souhaite l'améliorer, élever son niveau politique et artistique. [...] La Blouse Bleue doit s'opposer aux grandes formes institutionnalisées des théâtres professionnels et non les concurrencer sur leur terrain.<sup>344</sup>

Robert Crane commente l'investissement de la Blouse Bleue dans le débat sur les formes artistiques en faisant l'hypothèse que ce serait l'engagement du collectif dans la défense des petites formes de type cabaret - l'*estrada* - qui lui aurait été fatal. Cet investissement aurait forcé la Blouse Bleue à devenir un acteur central du débat public autour des variétés<sup>345</sup> ; débat qui cherchait à définir le type de divertissement politiquement et moralement convenable pour le citoyen soviétique<sup>346</sup>. Comme le remarquent Amiard-Chevrel ou Zolotnitski, c'est aussi la pression extérieure, sous forme de critique des spectacles et renforcement de la censure, qui pousse la Blouse Bleue à se défendre et à se positionner à travers *Sinjaja Bluza*, sous contrainte donc<sup>347</sup>.

---

<sup>343</sup> Claudine Amiard-Chevrel, « La Blouse Bleue », in Théâtre d'agit-prop, Tome 1, *Op.cit.*, p.101.

<sup>344</sup> Ibid.

<sup>345</sup> Avec l'essor des petits café-théâtres commerciaux pendant la NEP, s'est posé la question, pour les instances culturelles soviétiques, de la place des divertissements de type cabaret dans la vie des citoyens soviétiques. Défendue par les artistes de variété et certains metteurs en scène, qui voient dans les « petites formes » à la fois une culture démocratique et populaire du spectacle, et un moyen de renouveler le théâtre avec la musicalité, la pluridisciplinarité et le rythme rapide du montage, l'*estrada* est aussi considérée comme une influence occidentale douteuse, à contrôler et à censurer. De ces oppositions naît un débat, au sein du monde du spectacle, sur la création des « variétés soviétiques ». En même temps, du côté des spectateurs et de l'auto-activité, les correspondants et animateurs des clubs ouvriers se plaignent de la prédominance des spectacles ennuyeux de répétitifs de petites formes et de journal vivant, exprimant le désir des spectateurs ouvriers à voir des spectacles longs et dramatiques.

<sup>346</sup> Robert Crane, « From Kamchatka to Georgia », *Op.cit.*, p.19.

<sup>347</sup> Pour illustrer l'imminente mis au pas de la Blouse Bleue, Claudine Amiard-Chevrel cite un article de la *Pravda*, qui critique le « contenu superficiel » et le « traitement artistique primitif » fait par la Blouse Bleue, et qui conclut sur un questionnement d'ordre politique sur le statut douteux de la Blouse Bleue en tant que « collectif de travail », dénué de toute affiliation ou tutelle des organes d'Etat. (« La Blouse Bleue », *Le Théâtre d'agit-prop*, Tome 1, *Op.cit.* p.101.) Zolotnitski évoque le changement dans la nature de la propagande d'Etat, qui aurait demandé que la Blouse Bleue revienne vers une agitation plus primitive sur les questions de production, alors qu'elle était déjà passée à des opérettes de mœurs. Devant cette injonction, la Blouse Bleue serait donc amenée à constamment défendre ses choix de répertoire. (David Zolotnickij, *Zakat' teatralnogo oktjabrja*, Sankt-Peterburg, 2006, p.248)

La formulation de Crane nous paraît spécialement pertinente, premièrement en cela que c'est justement sur le point de l'*estrada* que la Blouse est attaquée. Les genres apparentés au cabaret ne jouissent pas universellement de l'aura de modernité et de vitalité que leur prêtent les artistes de l'avant-garde comme Meyerhold, Maïakovski ou Foregger : l'accusation de faire du « cabaret rouge », dont la Blouse Bleue est la cible, signifie exploiter des formes prérévolutionnaires, moralement douteuses, en les déguisant superficiellement avec une pincée de « piment rouge ». Nous verrons plus loin dans ce chapitre quel discours la Blouse Bleue développe en défense des « petites formes », pour et contre le cabaret.

Deuxièmement, nous souhaitons relever dans la remarque de Crane le terme de débat « public ». Une des caractéristiques fortement déterminantes de *Sinjaja Bluza* est qu'elle est la revue interne d'un mouvement : que ce soit visuellement ou textuellement, *Sinjaja Bluza* ne fait référence qu'à la Blouse Bleue. Les photographies qui illustrent les pages proviennent uniquement des spectacles des collectifs de la Blouse Bleue, et les articles commentent ou cherchent à influencer le travail de ces mêmes collectifs. Aucun autre théâtre n'est mentionné, si ce ne sont quelques évocations individuelles de spectacles à prendre en exemple. Lorsque le débat sur l'*estrada* s'intensifie, la situation ne connaît pas de changement à première vue : les articles sur les formes artistiques se concentrent sur le présent et le futur de la Blouse Bleue. Or, il transparait tout de même dans ces prises de positions qu'il s'agit en partie de réactions à des critiques publiques. S'il s'agit d'articles de presse ou de discours dans des événements culturels, et quels articles dans quelle presse, nous n'avons malheureusement pas toujours pu identifier – mais on peut néanmoins remarquer le moment de rupture dans les habitudes discursives de *Sinjaja Bluza* : la revue commence à faire référence à l'extérieur, à dialoguer avec des instances extérieures, au lieu de ne faire référence qu'à soi. « Quiconque étudie des revues découvrira très vite qu'elles sont fréquemment en dialogue les unes avec les autres »<sup>348</sup> – de même des quotidiens comme *Pravda*, mais aussi des revues de théâtre ou de culture prolétarienne, telles que *Novyj zritel'* ou *Rabochij Klub*, peuvent participer au dialogue dont *Sinjaja Bluza* est un des protagonistes. Dans le passage cité au début de ce chapitre, Lioubine mentionne explicitement les critiques, comme preuve du statut de théâtre professionnel auquel aspire d'après lui la Blouse Bleue : une première « prise de contact » en direction de ces critiques.

Enfin, analysant ce même moment de changement de cap, Elizaveta Uvarova rappelle l'arrivée dans les rangs de la Blouse Bleue de plusieurs artistes professionnels, venant de

---

<sup>348</sup> « Anyone who studies periodicals soon discovers that they are frequently in dialogue with each other. » Latham & Scholes, « The Rise of periodical studies », in *PMLA* 121.2, mars 2006, p.529.

cabarets ou de studios qui ont fermé entre 1920 et 1923. L'obligation de faire de l'agitation, d'après Uvarova, aurait été un tel frein à l'expression artistique des troupes moscovites professionnelles, que ce serait avant tout la composition humaine de ces troupes et leurs aspirations artistiques qui auraient été le déclencheur des questionnements qui occupent les pages de *Sinjaja Bluza*. La Blouse Bleue n'aurait été qu'un lieu de passage provisoire pour d'anciens artistes du *Krivoj Djimmy*, *Krivoje Zerkalo*, *Nerydaï* et autres cabarets, qui lassés de la Blouse, l'ont quittée à la fin de la décennie, privant par la même occasion les collectifs professionnels de leurs meilleurs acteurs et leurs stars les plus aimées<sup>349</sup>.

A travers *Sinjaja Bluza* se tracent à la fois la progression du débat esthétique public, les désaccords internes du mouvement, et la formation d'un noyau d'artistes dont les identités, les opinions et les courants artistiques d'appartenance sont de plus en plus clairement véhiculés. Le présent chapitre a pour objet d'étudier ces différentes facettes, à travers les textes théoriques, méthodologiques et pédagogiques de la revue entre les numéros 23-24 et 78 (1926-1928).

### 3.1. Bilans d'étape et reconfigurations de l'idéologie artistique

Sur la période étudiée, *Sinjaja Bluza* publie quelque 55 articles théoriques, méthodologiques ou pratiques, dont les sujets peuvent être divisés en trois catégories : les articles pratiques (sur la mise en scène, les costumes, l'écriture, la musique), la définition du genre théâtral auquel appartient la Blouse Bleue, et la qualité artistique des spectacles. Ces textes se répartissent entre vingt-deux plumes ainsi que « la rédaction », de manière suivante :

« la rédaction »	12 articles
Viktor Mrozovski	6
Boris Youjanine	5
Ossip Brik	3
Yaroslav Gamza	3 (articles de plusieurs dizaines de pages)
Aleksandr Matcheret	3
Tamara Tomiss	3
Sergej Tretiakov	3
V. Lioubimov	2
V.(alery ?)Jemtchoujny	2
Vladimir Lioubine	1 (article de plusieurs dizaines de pages)
(Tikhon ?) Tchouriline	1 (article de plusieurs dizaines de pages)
Nina Aizenberg	1
Viktor Ardov	1
T. Fomine	1

<sup>349</sup> Elizaveta Uvarova, *Russkaja sovjetskaja estrada, 1917-1929*, Moscou, Iskusstvo, 1977, p.342-344.

Grigori Bourevoï	1
Vadim Cherchenevitch	1
Viktor Chklovski	1
Vladimir Mass	1
Novitski	1
Orlinski	1
Vechorski	1
Sergueï Youtkiévitch	1

Après « la rédaction », les auteurs qui interviennent le plus souvent sont les fondateurs Boris Youjanine et Viktor Mrozovski, les metteurs en scène Tamara Tomiss et Aleksandr Matcheret, et les lefistes Sergueï Trétiakov et Ossip Brik. Les articles de Tchouriline et Lioubine sont longs de plusieurs dizaines de pages, et placés dans un numéro important (le 23-24, jubilaire des deux ans). Lioubimov contribue avec des articles sur la musique, dont un d'une longueur de 18 pages. Parmi les auteurs dramatiques, Vladimir Mass, Grigori Bourevoï et Viktor Ardov proposent chacun un article, tout comme les artistes Sergueï Youtkiévitch (mise en scène) et Nina Aizenberg (costumes). Les tout derniers numéros de *Sinjaja Bluza* contiennent le compte-rendu d'un débat au sujet de la Blouse Bleue, auquel ont participé principalement des intellectuels du Front Gauche de l'Art (Chklovski, Tretiakov...).

L'une des périodes denses de théorisation se situe entre les numéros 41 (Septembre 1926) et 52 (Février 1927). Plusieurs articles importants publiés pendant cette période entretiennent, dans la durée sur plusieurs mois, un discours de configuration de la ligne artistique, principalement mené par Mrozovski et Youjanine, et complété par Brik et les trois metteurs en scène (Youtkiévitch, Tomiss et Matcheret). Le discours concerne essentiellement la mise en scène, l'identité artistique de la Blouse Bleue, et les relations avec les collectifs abonnés. Des deux côtés de cette période dense se trouvent des séries de revues contenant uniquement ou majoritairement des textes dramatiques. Un second temps fort se démarque du numéro 59-60 (Juin 1927) au 72 (Décembre 1927), avec une forte domination de la question des « petites formes ». De nouveau, on rencontre les plumes de Youjanine, des metteurs en scène, et de Brik : il s'agit de personnalités engagées dans l'activité de « terrain » de la Blouse Bleue (création, écriture, édition).

En parallèle, les numéros marquant l'anniversaire de la Blouse Bleue sont l'occasion pour inviter des auteurs de l'extérieur (Trétiakov, Tchouriline, Cherchenevitch, Jemtchoujny, Gamza...). Les 23-24 (Décembre 1925)<sup>350</sup>, 41 (Septembre 1926)<sup>351</sup>, 65-66 (Septembre 1927)

---

<sup>350</sup> Ce numéro fête les deux ans de la Blouse Bleue, et se situe à la fin de l'année calendaire, marquant une rupture qui s'inscrit dans le temps collectif de la société.

et 76 (Avril 1928)<sup>352</sup> contiennent chacun un éditorial qui se penche sur les années passées et donne la ligne à suivre pour le futur, suivi de plusieurs articles théoriques pour ce qui concerne les numéros 23-24 et 41. Ces numéros spéciaux peuvent être vus comme des « bilans d'étape » et des moments d'affirmation et de reconfiguration de l'idéologie artistique de la Blouse Bleue, en s'appuyant sur l'autorité des personnalités venues de l'extérieur.

N°	Auteur/Autrice	Titre de l'article
23-24/1925	Vladimir Lioubine	« Deux ans de travail de la Blouse Bleue » ( <i>Dva goda raboty Sinej Bluze</i> ) « Le grand et le petit 'art' » ( <i>Bolshoe i maloe 'iskusstvo'</i> ) « L'Octobre théâtral et l'estrada » ( <i>Tea-oktjabr i estrada</i> ) « Les formes scéniques chez la Blouse Bleue » ( <i>Scenicheskie formy v Sinej Bluze</i> ) « Les objectifs. Les tâches. » ( <i>Celi. Zadachi.</i> ) « La mise en scène » ( <i>Režissura</i> ) « Quels articles sont théâtralisés par la Blouse Bleue ? » ( <i>Kakie stat'i teatralizuet Sinjaja Bluza ?</i> ) « La dialectique » ( <i>Dialektika</i> ) « Accompagnement musical » ( <i>Akkompanement</i> ) « Conclusions » ( <i>Vyvody</i> )
	T. Tchouriline	« La partie littéraire du travail de la Blouse Bleue : le mot dans son emploi » ( <i>Literaturnaja chast' raboty Sinej Bluzy : slov v svoej rabote</i> ) Sous-parties : « Le journal vivant » « Les revues imprimées » « La qualité du matériel littéraire » « Dans le N°1 » « Dans le N°2 » Etc. jusqu'à « Dans le No16 »  « Et qu'est-ce qui en suit ? » ( <i>Chto že etogo sleduet ?</i> )  « La parole dans son emploi spécifique » ( <i>Slovo v svoej spec rabote</i> )  « La construction de discours dans le travail pratique »

<sup>351</sup> Les trois ans sont fêtés en septembre, mois de publication du premier *Sinjaja Bluza*. Cependant, la revue n'a vu que deux ans de publication, on prend donc manifestement en compte la période d'activité avant la revue.

<sup>352</sup> Ici, les cinq ans sont fêtés en avril, avec notamment un article de Brik sur les premières représentations au Mosselprom – serait-ce alors l'anniversaire de celles-ci ? La date d'anniversaire de la Blouse Bleue change chaque année, nous avons bien compris que la Blouse était « en progression » et « en mouvement ».



	A. Lioubimov	<i>(Rechekonstrukcija v praktrabote)</i> « Le montage littéraire » ( <i>Litmontaž</i> )  « L'accompagnement musical des textes de la Blouse Bleue » ( <i>Muzikal'noe oformlenie tekstov Sinej Bluzy</i> ) Sous-parties : « Quel héritage musical avons-nous reçu ? » « Quelle musique emploie-t-on dans la Blouse Bleue ? » « Comment la Blouse Bleue doit-elle mettre en œuvre la réalisation musicale dans les clubs ouvriers et paysans ? » « Accompagnement musical dans les collectifs professionnels à Moscou et ailleurs »
	La rédaction	« Sur le front blouse-bleuiste » « Thèses du rapport du rassemblement pansoviétique des Blouses Bleues – Octobre 1925 » « Résolutions du rapport sur les méthodes de la Blouse Bleue » « Résolution sur la musique dans la Blouse Bleue » « Résolutions du rapport sur le 'front blouse-bleuiste' » « Résolution sur l'organisation d'une association 'la Blouse Bleue' »
33/1926	La rédaction	« Informations à tous les camarades Blouseniks »
34/1926	Mrozovski	Un coup d'œil sur le chemin parcouru ( <i>Ogljadyvajas' na projdennoe</i> )
41/1926	Grigori Bourevoï	« Trois ans » ( <i>Tri goda</i> )
	Novitski	« Qu'est-ce que la Blouse Bleue » ( <i>Chto takoe Sinjaja Bluza ?</i> )
	Sergueï Trétiakov	« Et ensuite ? » ( <i>I dal'she ?</i> )
	Aleksandr Matcheret	« Une méthode ou un genre ? » ( <i>Metod ili žanr ?</i> )
	Ossip Brik	L'estrada blouse-bleuiste » ( <i>Sinebluznaja estrada</i> )
	Vadim Shershenevitch	« La blouse bleue pansoviétique et mondiale » ( <i>Vsesojuznoe i mirnoe sinebluz'ë</i> )
	Sergueï Youtkiévitch	Réflexions hors de propos ( <i>Mysli nevpopad</i> )
	La rédaction	Pour et contre ( <i>Za i protiv</i> )
	Viktor Ardov	Le régime de qualité ( <i>Režim kachestva</i> )
	La rédaction	A bas, et vive ! ( <i>Doloi i zdravstvet</i> )
44/1926	La rédaction	« Deuxième congrès pansoviétique des Blouses Bleues » (2-oj Vsesojuznoe soveščanie Sinebluznikov) Résolutions
45/1926	Vladimir Mass	« A propos de l'auteur-blousenik » ( <i>O sinebluznom avtore</i> )

	A. Lioubimov  La rédaction	« La pratique musicale dans le journal vivant local » ( <i>Muzikal'naja praktika v živgazetah na mestah</i> )  Après la conférence ( <i>Posle s'ezda</i> )
46/1926	Viktor Mrozovski  Tamara Tomiss  Viktor Mrozovski	« A Moscou ! (Suggestion pratique) » ( <i>V Moskvu ! (prakticheskoe predloženie)</i> )  « A quoi et à qui faut-il renoncer ? » ( <i>Ot kogo i ot chego nado otkazat'sja</i> )  « Les correspondants de journal vivant » ( <i>Živogazetnye korrespondenty</i> )
47-48/1926	Ossip Brik  Viktor Mrozovski	« La Blouse Bleue : Aujourd'hui et demain » ( <i>Cegodnja i zavtra Sinej Bluzy</i> )  « Le journaliste-vivant : approche par la mise en scène » ( <i>Režisserskii podhod k živogazetchiku</i> )
50/1927	Jaroslav Gamza	« La Blouse Bleue » 1. Les contours de la question 2. A propos du journal vivant
51/1927	Jaroslav Gamza	(suite) 3. La Blouse Bleue 4. Le cadre pour demain
52/1927	Viktor Mrozovski Boris Youjanine	« Les besoins fondamentaux des gazettes locales » « Le J.V.T. [journal vivant théâtralisé] » ( <i>Ž.T.G.</i> )
59-60	Nina Aizenberg Aleksandr Matcheret	« Les applications sur costume au plateau, et comment les réaliser »  « Espoirs funestes » ( <i>Gibel'nye nadeždy</i> )
61-62	Jemtchoujny  T. Fomine	« De quelles formes ont besoin les clubs ? »  « Comment nous présentons le raïok » ( <i>Kak my padaem raek</i> )
63-64/1927	Tamara Tomiss	« L'inventivité au service des mises en scène de club » ( <i>Izobretatel'nost' v klubnyh postanovkah</i> )
65-66 / 1927	« B.B »  Nina Jiou	« Quatre ans de Blouse Bleue »  « A propos de la critique »
67-68 / 1927	Boris Youjanine Boris Youjanine	« Pour la Blouse Bleue – pour les petites formes »  « Le quotidien de la Blouse Bleue »
69-70	Yaroslav Gamza  P. Vechorski	« Au seuil de la cinquième année » ( <i>Na poroge pjatogo goda</i> )  « Ce que dicte la vie » ( <i>Chto diktuet žizn</i> )
71-72	Viktor Mrozovski  Boris Youjanine	« L'Occident invité chez la Blouse »  « La Blouse invitée à l'Ouest »
73	Aleksandr Matcheret	« Des racines et des pousses » ( <i>Korni i rostki</i> )
76/ 1928	Boris Youjanine  Ossip Brik	« Cinq » ( <i>Pjat'</i> )  « La Blouse Bleue et le Mosselprom » ( <i>Sinjaja Bluza i Mosselprom</i> )

	Matcheret	« Recette pour les jeunes metteurs en scène » ( <i>Recept molodym režisseram</i> )
77 / 1928	Tamara Tomiss Sergueï Trétiakov Aleksandr Orlinskij	« La Blouse Bleue à l'étranger »  « Débat sur la Blouse Bleue, au Théâtre de la Révolution le 26 Mars » « Exposé » ( <i>Doklad</i> ) « Débat » ( <i>Prenija</i> )
78/1928	Viktor Chklovski Valery Jemtchoujni  Sergueï Trétiakov	« Débat... » (suite) « Débat »  Conclusion

### 3.1.1 Premier bilan d'étape. Le N°23-24 (Décembre 1925): « Histoire, théorie, pratique ». Une entreprise sérieuse.

Le moment est arrivé où chaque blousenik doit distinguer nettement et comprendre clairement ce que doit être, et comment doit être fait, le travail blouse-bleuiste. Uniquement dans ces conditions pourrons-nous mener une lutte décisive pour l'amélioration de la qualité de nos spectacles.

Avec le recueil d'articles rassemblés dans ce numéro de revue, sur l'histoire, la théorie et la pratique du mouvement blouse-bleuiste, nous facilitons cette lutte, qui est indispensable pour garder prise avec succès, et fortifier nos positions.<sup>353</sup>

Ce texte au ton combatif, s'adressant à tous les collectifs abonnés, introduit le dernier numéro de *Sinjaja Bluza* de l'année 1925. Le numéro de revue en question mérite de s'attarder sur son contenu le temps de quelques pages, tout au moins parce qu'il représente le point de démarcation de notre périodisation dans ce travail de recherche. La première chose à noter est que la Blouse Bleue pose elle-même le moment de rupture à un moment précis : un numéro spécial de rétrospective sur les deux ans de la Blouse Bleue, dans lequel les termes « mise en scène », « dramaturgie » ou « spectacle de petites formes » sont plus fréquents que le « journal » ou « l'actualité », notions qui occupaient une place centrale jusqu'alors. Sur 96 pages, il contient trois longs articles (entre 20 et 40 pages chacun), par Lioubine, Tchouriline et le musicien Lioubimov, ainsi que le compte-rendu et les résolutions du premier congrès pansoviétique des Blouses Bleues.

Le numéro 23-24 est unique en cela qu'il ne contient pas de répertoire de journal vivant. Cette caractéristique formelle est intéressante pour plusieurs raisons : si la fonction habituelle de la revue est de servir de support au spectacle, le N°23-24 a pour tâche d'unifier et guider le mouvement des Blouses Bleues, et d'influencer les créations futures. C'est une

<sup>353</sup> *Sinjaja Bluza*, N°23-24, 1925, p.2.

première expression d'autoritarisme et de centralisation, qui crée une rupture nette avec le discours de l'année précédente. Alors que jusqu'à présent, *Sinjaja Bluza* a véhiculé le message d'une propagation de matériau brut en direction de l'auto-activité, ou l'image du centre au service des périphéries, le numéro de Décembre 1925 représente plutôt un mouvement de rassemblement et de contrôle, et de retournement de la logique spatiale : les périphéries seraient alors de plus en plus au service de l'idéologie artistique du centre, appelées à s'y conformer.

A la fois, il s'agit pour la Blouse Bleue d'une nouvelle forme d'utilisation de l'organe éditorial pour dicter l'instant précis de rupture et de changement de direction dans le travail artistique. Le changement est inscrit dans le temps et l'espace : il aura lieu à partir de décembre 1925, et il a été annoncé sur papier. L'absence de répertoire transmet également le message d'un moment d'autocritique et de réflexion, de retrait temporaire du travail de création au profit d'une sorte de recueillement collectif hivernal. Même la couverture reflète le contenu : pas d'image, pas de référence au spectacle, seulement le texte, efficace et angulaire, « SINJAJA BLUZA 23-24 ISTORIJA TEORIJA PRAKTIKA ».



Figure 16 Sinjaja Bluzja 23-24, 1925: Histoire, théorie, pratique

Vladimir Lioubine est l’auteur d’une part massive du contenu. Dans un article d’une vingtaine de pages, « Deux ans de travail de la Blouse Bleue – essai historico-théâtral »<sup>354</sup>, il affirme que la Blouse Bleue, passé les années de guerre et la pénurie de presse imprimée, aurait à présent occupé avec succès les créneaux jusqu’alors vacants de « théâtre de pathos et de satire ouvrière » et de « théâtre de la comédie sociale ». Très tôt dans son essai, il inscrit la Blouse Bleue dans la catégorie des théâtres professionnels nés de l’Octobre théâtral, de la rencontre des avant-gardes et du théâtre d’agitation<sup>355</sup>. Des mots comme « *režissura* » pour la mise en scène ou « *teatralizacija* » (théâtralisation) indiquent les sous-parties : comparant deux mises en scène de la Blouse Bleue, Lioubine démontre que celle-ci est passée à l’ère de la mise en scène sérieuse (*režissura*), et ne se contente plus de jouer à la mise en scène en

<sup>354</sup> Vladimir Ljubin, « Dva goda raboty Sinej Bluzy », *Sinjaja Bluzja 23-24*, 1925, pp. 4-26

<sup>355</sup> On étudiera ces déclarations et influences plus loin dans ce même chapitre.

faisant des « *misenscenirovka* »<sup>356</sup> primitives<sup>357</sup>. Dans une sous-partie nommée « Dialectique », la Blouse Bleue « meurt en tant que journal vivant », et ce faisant, « fonde le théâtre nouveau »<sup>358</sup>. En conclusion, il annonce la naissance d'un théâtre qui associe les expériences auto-actives des masses avec les innovations du théâtre professionnel « de gauche »<sup>359</sup>.

Le second article, d'un volume de 39 pages, est signé T. Tchouriline (Čurilin). (Peut-être le poète surréaliste Tikhon Tchouriline, qui était, en 1925, proche des membres du LEF, sa poésie à plusieurs reprises publiée dans les revues futuristes<sup>360</sup> ?) Tchouriline commence par affirmer l'importance de la revue imprimée en tant que « base littéraire » (*litbaza*) du mouvement. Il dresse le portrait de la revue : sa composition humaine (collectif éditorial de quatre journalistes, éditeur en chef qui tranche sur le choix de matériel), son aspect physique, sa périodicité et ses campagnes spéciales, procédant ensuite à une analyse des répertoires passés<sup>361</sup>.

Dans cette analyse, il pointe les forces et les faiblesses des textes, aussi bien du point de vue de la rime que celui de l'impact politique. Les remarques détaillées de Tchouriline nous informent de manière intéressante sur le travail de composition des textes attendu des auteurs blouseniks, à l'échelle du mot, du vers et de la réplique. Par exemple, pour la déclamation *Premier Mai ouvrier, vois l'ancien monde se briser* (N°12), il critique les couples de rimes mêlant du vocabulaire moderne avec des mots archaïques « qu'on ne devrait pas intégrer dans le lexique blouse-bleuiste »<sup>362</sup> :

De nouveau, nous entendons le mot *sojuz* [union, syndicat] couplé avec le mot archaïque, ancien, *uzy* [liens]. [...] Cela sonne comique, à notre époque, d'entendre à la place de *dopr* [prison, terme soviétique] – ou au pire, *tjur'ma* [prison, terme neutre] – le mot *uzilišče* [prison, terme vieilli].<sup>363</sup>

---

<sup>356</sup> « *mizanscenirovka* », pour « mise-en-scénette » - diminutif ou dépréciatif. [Nous employons volontairement une translittération lisible par le lecteur francophone.]

<sup>357</sup> Vladimir Lioubine compare les instructions de mise en scène de *Trois Internationales* avec la mise en scène de *Herriot et Macdonald* par Viktor Mrozovski. Dans *Trois Internationales*, « deux figures s'opposent sur scène. A droite, un piédestal recouvert de noir, avec l'écriteau « Capital ». Sur le piédestal est assis ou debout, posant en vainqueur, le Bourgeois, qui tient un drapeau noir avec le symbole fasciste, sur sa poitrine une médaille avec le même symbole. A gauche, un piédestal recouvert de rouge, avec l'écriteau « Travail ». Dessus se tient un ouvrier avec un drapeau rouge. Les figures du Bourgeois et de l'Ouvrier sont immobiles. Tout le jeu est dans la mimique, le geste, parole. »

<sup>358</sup> *Dialektika*, P.22

<sup>359</sup> *Vyvody*, p.26

<sup>360</sup> Voir Simon Karlinsky, Robert P. Hughes, Thomas A. Koster, Richard Taruskin, *Freedom from Violence and Lies : Essays on Russian Poetry and Music*, Academic Studies Press, 2013. (Sur Tchouriline, p.212-228)

<sup>361</sup> T. Čurilin, « Literaturnaja čast Sinej Bluzy - Slovo v svoej rabote », *Sinjaja Bluza* N°23-24, 1925, p.27-28.

<sup>362</sup> Idem, « V sbornike dvenadcatom », p.47.

<sup>363</sup> Ibid.

Le *Miracle Turc* est critiqué pour l'utilisation du même « stéréotype de moujik » pour tous les personnages, procédé comique mais pas assez éducatif, alors que *Stabilisation entre guillemets : une entourloupe européenne* reçoit une critique positive pour l'expressivité de ses allégories<sup>364</sup>. Des vers individuels sont relevés et posés en exemple pour l'emploi du « rythme maïakovskien ». L'analyse aboutit, dans le respect de la précision soviétique, à « un total de 45% de positif »<sup>365</sup>. Rappelant que le « matériel littéraire est le fondement du travail [de la Blouse Bleue] » il appelle à l'amélioration de la culture littéraire (*litkul'tura*) de la Blouse Bleue, actrice de l'éducation des masses sur le « front de la culture prolétarienne »<sup>366</sup>. Il incite les acteurs et actrices à travailler leur déclamation pour devenir des « constructeurs de discours/parole »<sup>367</sup> (*rečekonstruktor*), et les auteurs à emprunter, au service de leurs « litmontages », les textes de « grands organisateurs de mots » (*slovoorganizator*) tels que Trétiakov, Maïakovski, Aseïev ou Bedny<sup>368</sup>.

Entièrement concentré sur le texte, illustré en bas de page d'une série de couvertures passées de *Sinjaja Bluza*, l'article volumineux de Tchouriline place en effet la revue au centre du travail de la Blouse Bleue, lui conférant une mission d'éducation populaire qui ne pardonne plus la maladresse dilettante. Le vocabulaire employé par Tchouriline est typique bien sûr de la novlangue soviétique, mais surtout du style des avant-gardes littéraires communistes, cultivant abondamment des termes tels que *litmaterial* (matériel littéraire), *litbaza* (base littéraire), *slovooformlenie* (« réalisation lexicale »), *slovomaterial* (matériel lexical), *litrabota* (travail littéraire), *litpets* (spécialiste littéraire), *rečekonstruktsiya* (« construction de discours »), *praktrabota* (travail pratique)... Alors que la formulation théorique du projet de théâtre journalistique pourrait correspondre, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, à un projet « accidentellement lefiste », presque paradoxalement, c'est au moment de la mise en sourdine de la revendication journalistique, au profit de celle de la théâtralisation, que la Blouse Bleue se rapproche visiblement de l'environnement lefiste, en nommant comme exemples à suivre les auteurs du Front Gauche de l'Art.

<sup>364</sup> Par exemple, un des « gags » de ce texte est la France qui fait sans cesse tomber son franc, et le ramasse sur scène, pour le faire tomber de nouveau. Elle demande finalement conseil au médecin, le Capital :

*LA FRANCE* : *Mon problème, monsieur le docteur, c'est que mon franc, il chute et il chute. Inutile de s'embêter à le relever, il chutera de toute façon. Que faire de tout ça ?*

*LE CAPITAL* : *Nourrir. Nourrir. Nourrir.*

*LA FRANCE* : *Ah, et de quoi faut-il se nourrir ?*

*LE CAPITAL* : *L'Allemagne. L'Allemagne. L'Allemagne.*

<sup>365</sup> Čurilin, « Literaturnaja čast Sinej Bluzy - Slovo v svoej rabote », article cité, p.60.

<sup>366</sup> Idem.

<sup>367</sup> « Rečekonstrukcija v praktrabote », Ibid., p.63-64.

<sup>368</sup> « Litmontaž », Ibid., p. 65.

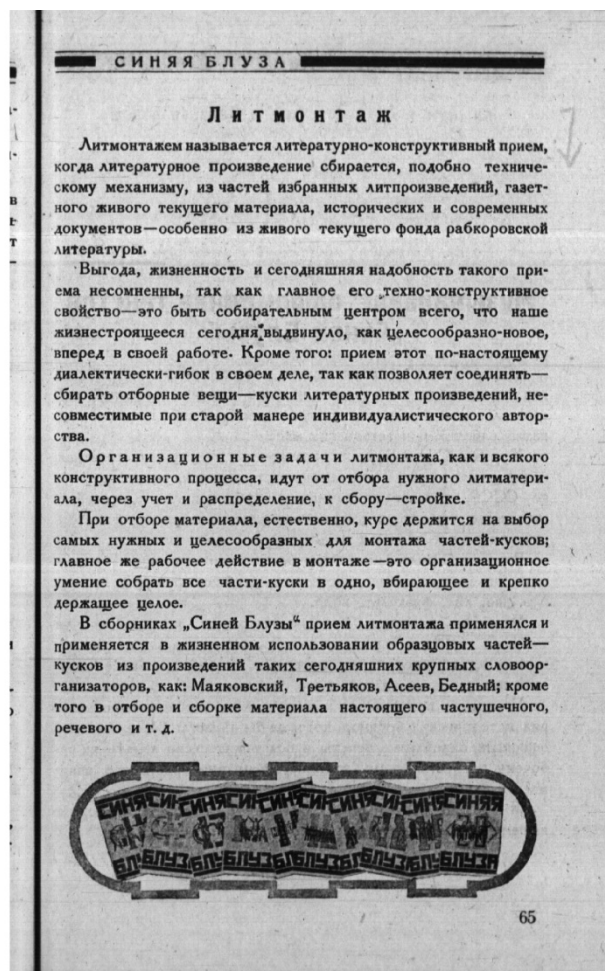


Figure 17 Tchouriline, "Litmontage", Sinjaja Bluza 23-24, 1925.

L'intitulé du numéro est « Histoire, théorie, pratique ». A la partie pratique répond l'article de A. Lioubimov, « L'accompagnement musical des textes de la Blouse Bleue »<sup>369</sup>. Partant de la considération que la Blouse Bleue, en tant que théâtre de petites formes, doit porter une attention particulière à la musique, Lioubimov propose de tirer des « leçons d'éducation musicale » des maîtres comme Beethoven et Glinka. Skriabine, par contre, est à exploiter pour « l'illustration des personnages-types corrompus et pourris », à cause, notamment, du « manque d'organisation » qui caractérise sa musique<sup>370</sup>. Le slogan « fini avec les parodies de chansons tsiganes, c'est l'heure des mélodies révolutionnaires ! » orne les pages au fil desquelles Lioubimov analyse l'utilisation de la musique par les collectifs moscovites. Il exprime deux remarques qui attirent notre attention : la première est que la musique des spectacles représente quasi systématiquement des choix plus intéressants en matière de timbres populaires et de créations originales que la musique proposée par la revue. Il observe

<sup>369</sup> A. Ljubimov, « Muzykal'noe oformlenie tekstov Sinej Bluzy », *Sinjaja Bluza* N°23-24, 1925, p.66-83.

<sup>370</sup> *Ibid.*, p. 72.



donc un réel décalage entre les partitions intégrées dans le périodique et les réalisations. Deuxièmement, il déplore le peu d'attention accordée à la musique en tant qu'*élément de la mise en scène*. L'utilisation de la musique est qualifiée de « chaotique et aléatoire »<sup>371</sup>, et il appelle les metteurs en scène à se pencher sur la question avec plus de sérieux. Ce détail nous intéresse en cela que le N°23-24 de *Sinjaja Bluz*, comme déjà mentionné, introduit la notion de *režisura*, ou mise en scène, comme une activité à part, sérieuse et intellectuelle.

Enfin, dans une contribution détaillée, il propose en exemple des extraits pour réaliser des bruits industriels ou de véhicules, des modèles rythmiques à suivre pour que la respiration et l'accent tonique du texte tombent correctement sur la phrase musicale, ou des exemples de mélodies correspondant à des stéréotypes de classe. Le message ne laisse pas de doute : la musique n'est pas une affaire de reprise de vieilles « chansons tsiganes », mais une affaire intellectuelle, qui nécessite réflexion, travail et entraînement des interprètes. Lioubine termine l'article avec une bibliographie ; note de fin qui sublime l'air sérieux et académique de sa contribution.

---

<sup>371</sup> Ibid., p.74

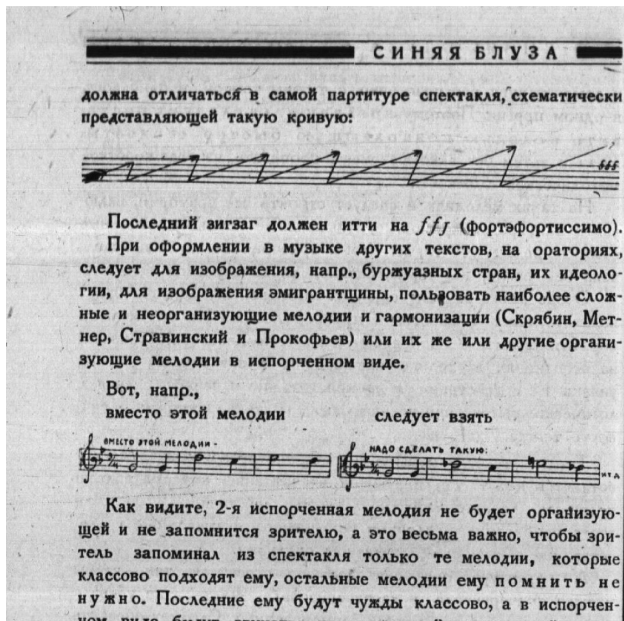


Figure 18 Lioubimov illustre la différence entre une mélodie "bourgeoise, désorganisée", et une mélodie révolutionnaire. SB 23-24, 1925, p.82

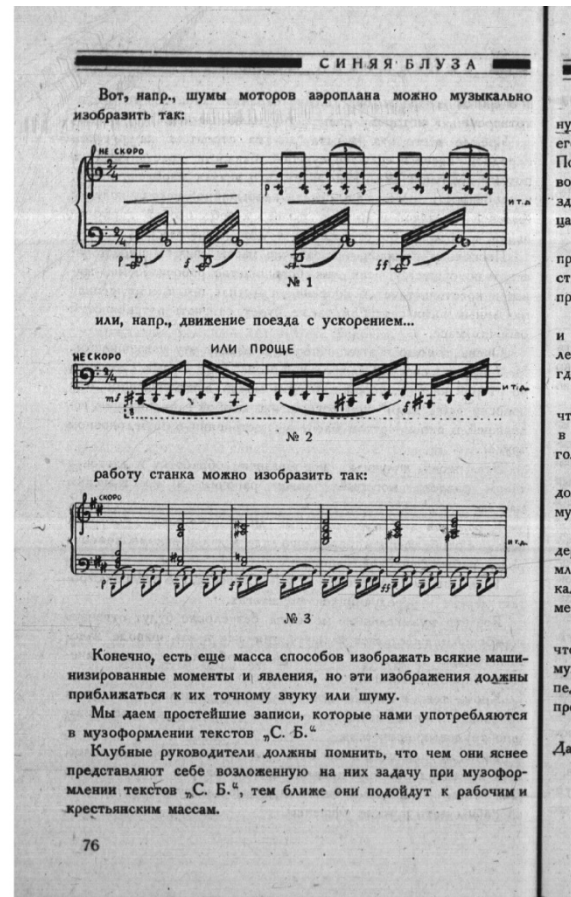


Figure 19 Propositions de Lioubimov pour des bruits de moteur et de travail à l'usine

La démarche « d'intellectualisation » de la Blouse Bleue par l'autocritique littéraire et artistique et par l'adhésion affirmée au milieu lefiste (spectacles et auteurs pris en exemple ; lexique) est d'une franchise d'autant plus frappante qu'elle s'annonce par la démarche de publier ce numéro spécial de *Sinjaja Bluza*, consacré à la théorie et à la critique. Le N°23-24 est la première déclaration de « théâtralisation », elle est aussi le lieu de la première revendication de professionnalisme, et par ces deux aspects, également le début des antagonismes. Les divergences d'opinions quant aux formes esthétiques et au rôle de la Blouse Bleue dans la création de la culture prolétarienne se feront entendre précisément à partir ce moment. Enfin, en faisant de manière successive l'historique de la Blouse Bleue en tant que théâtre (article de Lioubine) et celle de la revue *Sinjaja Bluza* et de son contenu (article de Tchouriline), le périodique affirme sa propre importance dans la création du

nouveau théâtre, au moment où s'intensifie également son rôle organisationnel dans le mouvement auto-actif<sup>372</sup>.

### **3.1.2 Deuxième bilan d'étape : le N°41 (Septembre 1926). Les critiques peuvent parler, la Blouse Bleue révolutionne le cabaret.**

Le second « bilan d'étape » qui annonce un tournant dans l'esthétique et les répertoires est le N°41, de septembre 1926, qui célèbre les trois ans de la Blouse Bleue. Comparé au N°23-24, qui marquait les deux ans du mouvement de manière plutôt sèche et verbeuse, le N°41 est une fête. Le ton des articles est jubilatoire, la forme varie entre écrits courts au ton festif et optimiste, articles plus longs teintés de nostalgie des premiers jours, *tchastoushki* sur la Blouse Bleue, ou projection fantaisiste sur un futur grand festival de la Blouse Bleue. Les portraits des auteurs, metteurs en scène, plasticiennes, actrices et acteurs des collectifs moscovites illustrent les pages, plaçant la focale sur l'anniversaire du collectif central davantage que celui du mouvement auto-actif. Les articles de Sergueï Youtkiévitch et Viktor Ar dov, accessibles, joyeux, et dénués de jargon théorique, apportent une bouffée d'air frais à la discussion sur la Blouse Bleue. Outre l'encensement de la croissance et du succès de la Blouse Bleue, trois thèmes principaux se dégagent de l'ensemble du contenu : la redéfinition de la Blouse Bleue en tant que forme théâtrale, l'annonce du changement dans le style de répertoire, et un message défiant en direction des critiques de la Blouse Bleue.

Dans « Une méthode ou un genre »<sup>373</sup>, Aleksandr Mačeret propose d'oublier les questions de catégories – petites formes, drame ou journal – et de voir la Blouse Bleue plutôt comme une méthode de recherche des nouvelles formes du théâtre soviétique. « Et Ensuite »<sup>374</sup> de Sergueï Trétiakov critique les velléités à faire des variétés (« pleurs sur le vaudeville, la satire, la comédie et même le mélodrame »<sup>375</sup>) et l'éloignement du fond factuel qui faisait l'identité de la Blouse. Les douze points de « Qu'est-ce que la Blouse Bleue », par

---

<sup>372</sup> Dans ce numéro est publié le compte-rendu de la « première réunion pansoviétique des Blouses Bleues » (Octobre 1925), qui s'est prononcé sur les attentes quant à la qualité des spectacles et la performance attendue des interprètes et des meneurs de collectifs. On reviendra sur ce compte-rendu dans la troisième partie.

<sup>373</sup> Aleksandr Mačeret, « Metod ili žanr », *Sinjaja Bluza* N°41, 1926, p.16.

<sup>374</sup> Sergej Tret'jakov, « A Dal'she », *Sinjaja Bluza*, N°41, 1926, p.13. En français: « Et Ensuite », in Serge M. Tretiakov, *Hurle, Chine ! et autres pièces*, Lausanne, L'Age d'homme, 1982, p. 260-261.

<sup>375</sup> Tret'jakov, « A Dal'she », p.14.

Novitski<sup>376</sup>, définissent la Blouse Bleue à la fois comme « une agit-forme » et « les véritables variétés rouges soviétiques »<sup>377</sup>. Enfin, dans « La Blouse Bleue et l'*estrada* »<sup>378</sup>, Ossip Brik annonce que la Blouse est en voie de fonder une nouvelle *estrada* soviétique, guérie des tendances « chantantes »<sup>379</sup> et « pornographiques » des cabarets à l'ancienne. Le point commun entre les textes de ce numéro est d'assumer l'existence du débat sur les variétés, tout en venant à la conclusion que la Blouse Bleue est *autre chose* : pas tout à fait un cabaret, pas tout à fait un journal vivant, mais un phénomène à part qu'il est inutile de chercher à catégoriser.

Cette série d'articles répond très manifestement aux critiques faites à l'encontre de la Blouse Bleue, au sujet de la qualité de ses spectacles et de ses tendances cabarettistes. Dans son n°41, *Sinjaja Bluza* conjure les mauvaises paroles des critiques aussi bien par l'adresse explicite que par la *tchastoushka*. Les critiques sont présentes dans le poème de Boris Youjanine, « Poème blouse-bleuiste », qui présente la Blouse Bleue comme un enfant qui grandit :

A peine étais-tu sorti du ventre de ta mère  
Que les rangs ennemis s'agitaient déjà :  
Les critiques malveillants voulaient te détruire<sup>380</sup>

Bourevoï rappelle dans ses « *Tchastoushki* sur la Blouse Bleue » que « Nous nourrissons les critiques / Qu'ils fassent de nous leur repas »<sup>381</sup>. Des textes criards, dans une mise en page d'annonce, sont insérés après les articles (Fig.20):

Deux petites semaines, disait l'émigré en 1918, et on en aura fini avec les bolchéviks  
Un mois au maximum, criait le critique de la Blouse Bleue en 1923, et cette invasion blouse-bleuiste cessera.  
Alors – qu'en est-il ?  
Camarade critique,  
TU AS TORT.<sup>382</sup>

Critiques,  
ÉCOUTEZ LENINE !

<sup>376</sup> En sous-titre, « Thèses adoptées sur le rapport du camarade Novitski, directeur de la section artistique de l'Administration centrale de la science et des instituts scientifiques ». On n'identifie pas d'autres contributions dudit camarade Novitski dans *Sinjaja Bluza*.

<sup>377</sup> Novitski, « Čto takoe Sinjaja Bluza ? », *Sinjaja Bluza* N°41, 1926, p.9-10.

<sup>378</sup> Osip Brik, « Sinjaja Bluza i estrada », *Sinjaja Bluza* N°41, 1926, p.21.

<sup>379</sup> Il s'agit du terme *šantannaja* : contrairement à l'*estrada* qui serait une forme moderne et soviétique, le café-chantant (*kafesantian*), terme d'emprunt, est porteur de toutes les associations négatives auxquelles renvoie le cabaret.

<sup>380</sup> Boris Južanin, « Sinebluznaja lirika », *Sinjaja Bluza*, N°41, 1926, p.7.

<sup>381</sup> Grigorij Burevoj, « Sinebluzye Častšuki voobščee », *Sinjaja Bluza*, N°41, 1926, p.39.

<sup>382</sup> *Sinjaja Bluza*, N°41, p.12.

« Ce qui importe, ce n'est pas ce que l'art procure à quelques centaines ou même quelques milliers d'hommes, sur une population qui, comme la nôtre, en compte de nombreux millions. L'art appartient au peuple. Il doit plonger le plus profondément possible ses racines au sein des masses laborieuses. Il doit être compris et aimé d'elles. Il doit les lier et les élever dans leurs sentiments, leurs pensées et leurs volontés. Pouvons-nous nous contenter de donner à une minorité des brioches, tandis que les masses laborieuses manquent même de pain noir ? Ayons toujours devant les yeux les ouvriers et les paysans. »<sup>383</sup>

La base auto-active et le succès rapide que la Blouse Bleue a récolté en tant que mouvement de culture prolétarienne sont brandis comme arguments contre ses critiques. La Blouse continuera, soutenue par la force de ses collectifs régionaux, quoi que les critiques aient à dire :

Mais la Blouse Bleue par son effronterie juvénile, continue de se mêler non seulement à la politique, mais à la vie artistique active de l'art, et laisse dire les échetiers pas toujours compétents qui prononcent son oraison funèbre.<sup>384</sup>

Viktor Ardov est le seul auteur à nuancer le rejet de la critique, attirant l'attention sur la question de la qualité :

Un critique de théâtre moscovite plutôt notable avait répondu, à la proposition d'aller voir un spectacle de la Blouse Bleue,  
- Je n'aime pas quand on me crie dessus pendant des heures.  
L'anecdote mentionnée ne fait pas que parodier le contenu et la forme du journal vivant. En réalité, comme toute parodie réussie, elle décrit, si ce n'est l'essence profonde, du moins l'état actuel du journal vivant, y compris de la Blouse Bleue.<sup>385</sup>

Dans la suite de l'article, Ardov rappelle que le ton de la presse imprimée ne correspond plus aux « campagnes de choc », qui nécessitaient l'usage de catégories simples comme le capitaliste ou la bactérie, « pour inciter, par exemple, le peuple entier à aller au bain cette semaine »<sup>386</sup>. Pour rester en accord avec le journal imprimé, le journal vivant doit également changer ses habitudes, y compris mettre à jour les techniques du jeu d'acteur. S'appuyant sur cet argument, Ardov articule un autre point qui est d'importance dans plusieurs articles du numéro en question de *Sinjaja Bluza* : celui du changement de répertoire, qui d'après lui s'opère déjà dans la revue.

Vadim Cherchenevitch note également ce tournant en mobilisant le même vocabulaire :

---

<sup>383</sup> Ibid., p.19.

<sup>384</sup> Nous reprenons la traduction de Jean-Pierre Morel, « Qu'est-ce que la Blouse Bleue », *Le Théâtre d'agit-prop*, *Op.cit.* tome II, p.46.

<sup>385</sup> Viktor Ardov, « Režim kačestva », *Sinjaja Bluza*, N°41, 1926, p.36.

<sup>386</sup> Ibid.

Il n'y a aucun doute que le style et les méthodes de la Blouse Bleue évolueront constamment. Il fut une époque où le besoin pour l'*agitka* se faisait sentir: aujourd'hui, l'agit-prop est remplacée par l'humour et la satire. *L'époque exprime ses besoins, et tout journal, en particulier s'il est vivant, doit y répondre.*<sup>387</sup> A présent, par exemple, la partie littéraire de la Blouse Bleue va de la politique vers la vie quotidienne, vers l'élimination des versants maladifs de l'ordre nouveau.<sup>388</sup>

Là où les questions de jeu d'acteur et de mise en scène sont discutées en termes artistiques et présentées de plusieurs points de vue, le « tournant vers la satire de mœurs » dans les textes est justifié avec l'adaptation de la Blouse Bleue aux thèmes de propagande de son époque, en réactivant l'identité de journal qui avait été enterrée quelques mois plus tôt. La justification politique, avec ce qu'elle peut avoir d'artificiel, est peut-être le mieux exprimée par l'article de Novitski :

Le progrès naturel de la Blouse Bleue la force à passer, dans toutes ses dimensions, d'une agitation superficielle, primitive et schématique à des méthodes de travail qui tendent davantage à la propagande ; c'est de la même façon qu'il a fallu, à un moment donné, passer du discours à la conférence, du savoir universel à l'apprentissage spécialisé, et, par la NEP, du communisme de guerre à la construction du socialisme de façon organique.<sup>389</sup>

Le numéro jubilaire des trois ans de la Blouse Bleue fête les succès du théâtre auto-actif, fait le point face aux critiques sur la qualité des spectacles, et revendique sans ambigüité le changement de répertoire. Le message dominant est que la Blouse Bleue est en mouvement : qu'il est inutile de chercher à la placer sous une étiquette, sa nature même de journal demande qu'elle adapte ses formes artistiques et sa dramaturgie aux changements de l'époque. Le dernier article, illustré assez justement d'un dessin dynamique de Youtkiévitch représentant des figures humaines stylisées en mouvement, est intitulé tout à fait explicitement « Changement de direction » (Fig.21). Il reprend les arguments présentés dans les articles précédents, et annonce que les lecteurs trouveront dans les revues à venir toutes les instructions pour se conformer au changement de cap.

---

<sup>387</sup> Nous soulignons.

<sup>388</sup> Vadim Šeršenevič, « Sinebluz'e vsesojuznoe i mirovoe », *Sinjaja Bluza* N°41, 1926, p.26.

<sup>389</sup> Traduction de Jean-Pierre Morel, « Qu'est-ce que la Blouse Bleue », *Le Théâtre d'agit-prop*, *Op.cit.* tome II, p.46. ; Texte original : N°41, p.10.

ярмарочная пла-  
фокусник, жонглер  
лубок — предшест-  
элементов синеблу

Театральная  
танная на традици  
тров и на культе его  
трет на „Синую  
стоящее внимания

Клубные работ  
всем учли возмож  
достижений форм  
Блузы“ в кружках  
дали очень мало.

А „Синяя Блу-  
ло до вторгается  
тическую, но и в  
ную активную жи  
обращает внимания  
на похоронные заметки не всегда грамот-  
ных рецензентов.

наши авторы



За неимением фото Арго —  
его сын

шадка, бродячие:  
— карусель, раек,  
венники отдельных  
зой работы.

критика, воспи-  
ях больших теа-  
мертвых форм, смо-  
Блузу“, как на не-  
предприятие.

ники тоже не со-  
ность применения  
и методов „Синей  
и до сих пор сами

за“ нагло, мо-  
не только в полн-  
х удюжестве и не  
ань искусства и не  
на похоронные заметки не всегда грамот-

## КАКИЕ - НИБУДЬ ДВЕ НЕДЕЛИ

Какой-нибудь месяц, вос-  
кликнул критик „Синей  
Блузы“ в 1923 г. и этого  
синеблузого засилья не  
станет. И что — же?

сказал эмигрант  
в 1918 году, — и боль-  
шевикам конец

## ТЫ НЕ ПРАВ, ТОВАРИЩ КРИТИК!

Figure 20 "En l'absence d'une photo d'Argo, voilà son fils". Partie inférieure de la page : « Deux semaines, disait l'émigré... »

10. Актер „Синей Bluзы“—синтетичен, он певец, физкультурник, трансформатор.

Текст и музыка четкие и острые без лишних слов, как у хорошего оратора, как стихи Маяковского, Асеева, Третьякова. Режиссерское и вещественное оформление построено на максимум выразительности и доходимости до аудитории.

11. „Синяя Bluза“ встала на правильный путь производственной пропаганды.

Это самая лучшая форма агитки за мероприятия Соввласти в области политического, экономического и культурно-бытового строительства.

За 1926 год всеми группами „Синей Bluзы“ были выполнены задания советских организаций по пропаганде Соцстраха, Госстрахования, Сберкасса, МОПР'а, кооперации, фордизации, качества продукции, режима экономии и т. д.

12. В период будничного еже-

дневного строительства элементы живгазеты сдают и переходят в культ „малых“ театральных форм—советской эстрады.

„Синяя Bluза“ настоящая красная советская эстрада. Это то, что ищут на страницах наших театральных журналов.

Предки этой эстрады были у испанской комедии, у Шекспира, Мольера, в комедии dell'arte народный уличный балаган,

НАШИ АВТОРЫ



В. Ардов

Figure 21 "Nos auteurs: V. Ardiv, SB 41, 1926. L'article est celui de Novitski.





Редактор „Синей Блузы“ Борис Южанин

### СИНЕБЛУЗАЯ ЛИРИКА

Б. Южанин

„Блуза“,  
Слышала ли новость ты такую?—  
Ты мне—  
В некотором роде, дочка.  
Ну, так сядем, „Блузочка“ и потолкуем  
Обо всем,  
Что сделали  
За эти три годочка.

Так недавно ты была совсем ребенок,  
На руках тебя качал я, слышь,  
А теперь—

Figure 22 "Le rédacteur en chef Boris Youjanine", "Vers blousebleuistes"



Эскиз С. Юткевича к оратории „Ленин“

## ПЕРЕМЕНА КУРСА

Эпоха восшлого коммунизма должна была получить свое отображение в революционном искусстве.

Бурный период ломки старых устоев наложил отпечаток на „Синюю Блазу“. Методы и формы подачи репертуара со сцены в „Синей Блазе“ были плакатны, нарочито агитационны и быстро чередовались друг за другом.

Необходима была бравурная музыка, маршевые тексты, частая смена неоправданных движений и построений. Нужно было ораторное и физкультурное засилье с присущими им шумом, выкриками и коллективной читкой.

Ныне в эпоху длительного, мирного хозяйственно-культурного строительства методы работы в „Синей Блазе“ должны органически измениться.

Крик, ор, беспорядочное метание по сцене, поднимание рук и др. должны дать место выразительности в подаче текста.

В ближайших сборниках на эту тему, а также на тему о внешнем оформлении, музыке, постановках и технике драматургии—будет помещен ряд статей режиссеров и авторов „Синей Блазы“.

Figure 23 "Changement de cap", avec un dessin de Youtkiévitch, SB 41, 1926

Les acteurs des quatre groupes du Collectif Central sont mis en avant :

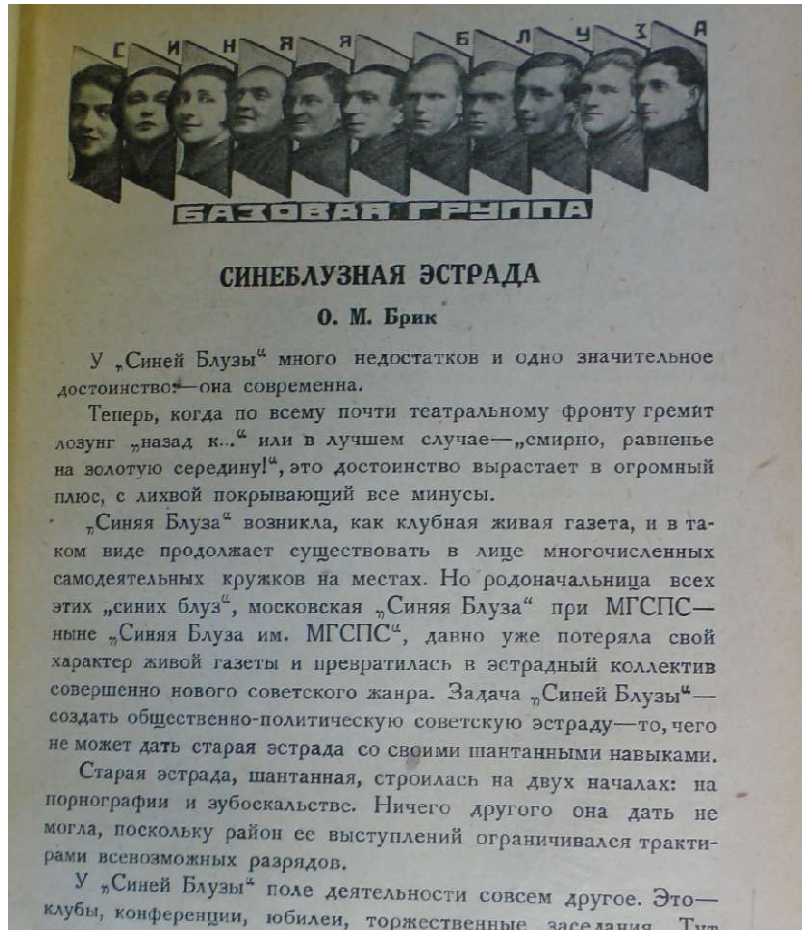


Figure 24 "Bazovaja Gruppya", (Groupe de Base ou de Référence), dirigé par Sergueï Youtkiévitch



Figure 25 Udarnaja Gruppya (Groupe de Choc) (metteur en scène Aleksandr Matcheret)



Figure 26 "Osnovnaya gruppy", Groupe Principal (metteuse en scène Tamara Tomiss)



Figure 27 Obrazcovaja Gruppy, le "Groupe Exemple", que nous supposons dirigé par Viktor Tipot, qui met en scène plusieurs spectacles avec ce groupe.

### 3.1.3 Troisième bilan d'étape. Le n°65-66 (Septembre 1927) : Berlin. *There and back again.*

Pour marquer les quatre ans de la Blouse Bleue, en Septembre 1927, *Sinjaja Bluza* fait un choix thématique clair et frappant : la couverture, qui annonce la tonalité du contenu, est composée des graphies « 4 goda » (4 ans) au premier plan, devant une carte du monde dont le centre est Moscou. Le titre de la revue est disposé de manière à représenter le drapeau de la Blouse Bleue, planté à Moscou, point de départ du mouvement global. Le contenu textuel du numéro se focalise sur l'international, la future tournée de la Blouse Bleue, et la représentation de l'étendue géographique du mouvement des Blouses Bleues.



Figure 28 Couverture du N. 65-66, 1927, numéro jubilaire des 4 ans

La pièce de résistance de ce numéro est la révélation de la tournée de la Blouse Bleue centrale en Allemagne. Le numéro précédent y avait déjà fait allusion, avec une petite annonce de quelques lignes informant du contrat de tournée signé par Youjanine<sup>390</sup>, mais le numéro d'anniversaire est l'occasion de mettre en scène les préparatifs de manière festive. Dans la petite rétrospective d'anniversaire obligatoire, on mentionne la gloire internationale :

Ce n'est pas sans raison que, enfin, les délégations ouvrières qui viennent en Russie Soviétique parlent de nous dans leurs pays, et qu'aujourd'hui déjà un nombre de copies et imitations existent dans plusieurs pays. Dans les grands journaux allemands, danois et américains, on trouve des articles

<sup>390</sup> « Poezdka Sinej Bluzoj v Germaniju », *Sinjaja Bluza*, n°63-64, 1927, p.81.

détaillés sur la Blouse Bleue, avec des photographies pour illustrer son travail. La Blouse Bleue a été invitée à présenter son répertoire dans les centres industriels d'Allemagne, et s'y dirigera sous peu.<sup>391</sup>

Le texte est suivi de la reproduction d'un article sur la Blouse Bleue dans le *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* de Juin 1927, de l'invitation adressée à la Blouse Bleue par le Mejrabkom, et du compte-rendu de Boris Youjanine sur son voyage à Berlin pour signer le contrat et rencontrer les collaborateurs. Le récit de Youjanine, qui s'étend sur six pages dans un ton délibérément candide de découverte de l'étranger, rapporte les étapes du voyage à partir du train et jusqu'au retour, décrivant avec un brin de pitié la vie dans les pays capitalistes. La trépidation du départ est remplacée par la désillusion devant le niveau médiocre des cabarets et des théâtres allemands (un seul théâtre reçoit son approbation : le Volksbühne, « dirigé par un communiste »<sup>392</sup>), et le séjour se conclut avec l'affirmation que l'Allemagne a besoin de la Blouse Bleue pour renouveler son théâtre des petites formes.<sup>393</sup>

D'autres éléments contribuent à illustrer la reconnaissance à l'étranger : en première page, trois petites annonces informent les lecteurs qu'un article a été consacré à la Blouse Bleue dans la revue danoise *Siud o Samfund*, que des groupes de blouseniks hongrois ont demandé de l'aide dans la constitution de leur répertoire (des numéros de *Sinjaja Bluzja* leur ont été envoyés), et qu'un article illustré sur la Blouse Bleue a été publié dans la presse communiste grecque. A la fois, l'étendue géographique du mouvement auto-actif est mise en avant. Le slogan « de Kamtchatka à la Géorgie – blousebleuisme ! » est présent sur plusieurs pages. Il ne semble pas anodin que, justement dans ce numéro, parmi les photographies et récits des collectifs locaux figurent des groupes chinois, ainsi qu'un groupe de Tbilissi, dont la photo est spécialement mise en avant avec le texte « Nous félicitons les journalistes de *Vintik* [le collectif de Tbilissi] à l'occasion de leur premier anniversaire ! ». Par la suite, la couverture du N°73 de *Sinjaja Bluzja* se verra parée du titre en quatre langues (« *Sinjaja Bluzja, Blaue Bluse, Blue Blouse, Blouse Bleue* »), inscription qui sera ajoutée à la manchette à partir du N°75.

---

<sup>391</sup> « 4 Goda Sinej Bluzy », *Sinjaja Bluzja*, n°65-66, 1927, p.50.

<sup>392</sup> Le communiste-mystère est Erwin Piscator, bien entendu.

<sup>393</sup> Boris Južanin, « Tak vot ona, kakaja, zagranica! », *Sinjaja Bluzja* n°65-66, 1927, p.53. Le récit de Youjanine est un curieux document. Sur un nombre de pages inhabituel pour un texte non dramatique dans *Sinjaja Bluzja*, il rapporte les conceptions erronées qu'ont les occidentaux de l'Union Soviétique, son propre engagement pour défendre son pays devant les sceptiques qui n'ont lu que la presse bourgeoise, et affirme qu'on ne pourrait pas le faire rester à Berlin, car il est trop soviétique après tout. On comprend la place donnée à cet écrit précisément dans ce numéro, mais il est difficile de ne pas avoir à l'esprit les pratiques soviétiques d'« autobiographie publique », notamment dans les courriers des lecteurs des journaux, qui consistaient à mettre à l'écrit la preuve de sa bonne inclinaison idéologique et de sa provenance prolétarienne. Lorsque Youjanine est arrêté, l'accusation faite aurait été celle d'avoir voulu passer la frontière en Europe. (On ne connaît pas les événements au-delà de la version officielle.)

Dans l'espace de la revue, à l'exception de ces deux textes, la célébration de l'identité de la Blouse Bleue est entièrement orientée vers la construction symbolique du mouvement international – la célébration physique, elle, est déléguée au festival des quatre ans, organisé dans la Salle des colonnes de la Maison des Syndicats les 25 et 26 septembre. La revue n'appelle pas ouvertement les cercles auto-actifs à organiser leurs propres fêtes – au contraire, sur la dernière page, on invite « les Blouses Bleues des périphéries » à assister aux deux journées de représentations des collectifs professionnels moscovites, promettant

4 ans de Blouse Bleue  
4 groupes de la Blouse Bleue  
4 heures d'*estrada* blouse-bleuiste  
4 sortes de présentations artistiques :  
pathos, humour, lyrique, satire

*Sinjaja Bluza* choisit un angle clair pour son « bilan d'étape » des quatre ans : la légitimation de son activité par la reconnaissance internationale et par l'étendue spatiale de son influence sur l'auto-activité, tout en gardant la focale sur le collectif central, qui joue dans la Salle des Colonnes et se prépare pour la tournée en Occident. La perspective de la tournée allemande est présentée comme la confirmation absolue que la Blouse Bleue a raison de suivre exactement la ligne artistique qu'elle a choisie, quoi qu'en disent ses critiques. La lettre d'invitation originale, reproduite et placée au centre de la page, entourée de sa traduction, sert de preuve documentaire.



**СИНЯЯ БЛУЗА**

Краткий перевод с немецкого.

**Дирекция театра „СИНЯЯ БЛУЗА“. Москва.**

Дорогие товарищи!

Буржуазные театры и кабаре имеют всюду большой успех. Тем более выступления оригинальной советской группы „Синей Блузы“ будут иметь колоссальное значение в деле пробуждения внимания пролетарских масс Германии к революционному искусству СССР.

С тов. Южаниным мы договорились о приглашении группы синезабузников в 14 человек.

В программу „Синей Блузы“ должны быть включены один номер в 5—7 минут, посвященный Международной Рабочей Помощи.

В ожидании благоприятного ответа на наше предложение.

С пролетарскими приветом  
Генеральный секретарь ИАН  
**Георг Донничицау.**

Потому, ознакомление с „Синей Блузой“, как искусством новой России, имеет громадный культурный интерес.

**Турне „Синей Блузы“ по Германии.**

с 2 по 7 октября	Берлин,	с 19 по — октября	Гамбург,
" 8 " 9 "	Бреслау и Герлиц,	" 20 " — "	Бремен,
" 10 " 12 "	Саксен,	" 21 " 23 "	Ганновер,
" 13 " 15 "	Галле-Мерзебург,	" 24 " 26 "	Дюссельдорф,
" 16 " 17 "	Тюринген,	" 27 " 29 "	Эссен,
" 18 " — "	Брауншвейг,	" 30 " — "	Кельн.

52

Figure 29 Lettre adressée d'Allemagne à la Blouse Bleue, partagée avec les lecteurs

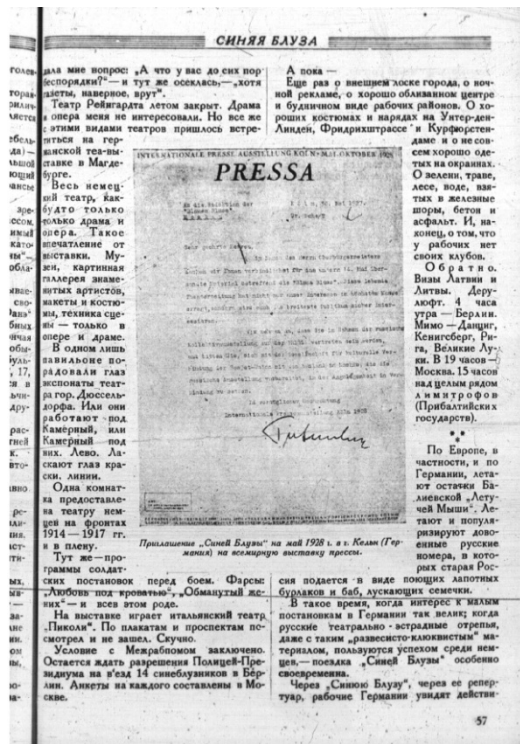


Figure 30 Invitation en tournée, entourée du récit de Youjanine à l'étranger. SB 65-66, 1927.



**ОТ КАМЧАТКИ ДО ГРУЗИИ  
СИНЕБЛУЗИЕ**

В „ЗАВКЛУБНОЕ“ ПРОСТРАНСТВО



**ЛАПЧАТЫЙ** тот, кто недооценивает всех возможностей хорошо налаженного синеблузного

Д. Ля

**БЕЗ ГАЛУСТКА**

Когда говорили о „Синей Блузе“ и об ее руководителе, раздавались возгласы: „Тот, который без галстука?“

Так было в позапрошлом, в прошлом году.

На днях явился в редакцию „Синяя Блуза“ очередной порция аванса, и ужас!

Передо мною сидел тот же Борис Кужа без „особой приметы“ — с галстуком — Борис! Южанин! Что это с тобой: перерождение? Неужели сдача синеблузных?

На что он улыбулся и бархатно прошептал:

— Денис, не волнуйся! Галстук — это культура, а культура не есть мешанство. У меня в шляпе...

— И шляпа есть?

— Да, в Берлине все дело в шляпе.

— Как так?

— Да так: заключен договор на поездку нашей группы по городам Германии.

— Да что ты?

— Факт! Нами заграница интересуется... Нами, и еще Мейерхольдом...

— Bravo, bravo, бис! — хотел было крикнуть я, но перед фактом роста „Синей Блузы“, которая выходит из берегов СССР и вальсует Европу, мое гоголю оказалось сданным какому-то какому-то

Figure 31 Haut de la page: "de Kamchatka à la Géorgie". Le texte est « Sans cravate » de Liakhovets, sur Youjanine.



Figure 32 La manchette en mars 1928, avec le titre en trois langues. Le texte est de Maïakovski.

D'autres moments importants marquent les étapes d'autodéfinition de la Blouse Bleue tout au long des années 1926-1928 : à côté des articles individuels ressort l'essai de Yaroslav Gamza, qui occupe en tout presque quarante pages dans les numéros 50 et 51, et analyse les étapes parcourues par la Blouse Bleue pour passer du journal vivant à la forme théâtrale. Le N°76, pour les cinq ans, ne représente pas un effort de mise en valeur aussi manifeste que les précédents numéros jubilaires : il contient deux articles importants, « Cinq » de Boris Youjanine et « la Blouse Bleue et le Mosselprom » d'Ossip Brik, que nous évoquerons dans d'autres contextes. En 1928, les cinq ans de la Blouse Bleue sont plus visiblement marqués par la création de l'Album de la Blouse Bleue<sup>394</sup>, dont le contenu est principalement composé de photographies (centre et collectifs régionaux), mais qui contient aussi quelques textes

<sup>394</sup> *Al'bom Sinej Bluzy*, Trud i kniga, 1928.

choisis (Trétiakov, Novitski), principalement recyclés du N°41, et des documents attestant de la notoriété internationale de la Blouse Bleue (articles de presse en allemand et en français).

Les numéros d'anniversaire, et plus généralement les articles théoriques dans *Sinjaja Bluza* à partir de 1926, ont plusieurs fonctions qui diffèrent quelque peu de l'approche concrète et méthodologique à l'attention des collectifs amateurs, qui déterminait le contenu des écrits théoriques jusqu'alors. Comme nous avons déjà pu constater, l'une de ces fonctions est la prise de parole pour s'introduire dans un débat public, à la fois pour justifier les directions prises et les erreurs pointées, et pour désamorcer les critiques en revendiquant explicitement les choix artistiques. De la manière dont la revue fête ses anniversaires ressort aussi un fort aspect de fonction rituelle de construction de l'identité artistique et intellectuelle du mouvement. Faire cette célébration à travers le périodique permet d'inclure les lecteurs à travers notamment une grande quantité de photos des collectifs amateurs, réduisant ainsi l'aspect de débat brumeux d'une petite élite moscovite. A la fois, par l'implicite notion *d'adhésion* qu'évoque l'abonnement à la revue, les lecteurs et les troupes auto-actives servent de réserve de soutien symbolique derrière les positions théoriques de la rédaction.

Les années vingt en Union Soviétique sont marquées par un foisonnement de recherches formelles dans les arts du spectacle ; recherches portant toujours le poids de la signification politique et la menace de la censure. L'utilisation de *Sinjaja Bluza* pour se défendre, se définir et assurer le public de ses bonnes intentions révolutionnaires, est justement pour collectifs centraux de la Blouse Bleue, un des outils qui permettent cette souplesse de la recherche formelle, à travers la revendication publique du caractère de mouvement, d'évolution, de studio : une autre facette du modèle qui associe étroitement pratique théâtrale et pratique éditoriale. Pour contextualiser et illustrer ce procédé, on se penchera sur l'exemple qui occupe le plus grand nombre de pages parmi tous les textes théoriques : la Blouse Bleue et l'*estrada*.

## 3.2 La « cabarettisation » de la Blouse Bleue : pourriture petite-bourgeoise ou théâtralité pétillante ?

### 3.2.1 La « music-hallisation du théâtre » et la Blouse Bleue : quelques repères

Pour parler de cabaret, en russe, on dit « kabare », « reviou », « miouzik-holl » ou « kafeshantan », termes employés sans trop de distinction, et reflétant l'idée selon laquelle le cabaret serait un emprunt de l'occident. Le sens du terme « *estrada* » est large, mais toutefois plus précis que celui de « petites formes » (*malye formy*) ou « miniatures » (*minjatjury*), termes d'origine russe mais qui dans le contexte soviétique peuvent signifier, en plus des variétés, aussi le journal vivant, le théâtre d'agit-prop et le théâtre de foire ou de marionnettes<sup>395</sup>. On tentera de suivre, dans l'emploi de ces termes, les logiques des documents du corpus, dans lesquels les auteurs ont eux-mêmes effectué des choix lexicaux conscients : en général les termes d'emprunt sont affichés pour stigmatiser les variétés, pour souligner leur caractère non-soviétique ou se référer à des caractéristiques formelles, et *estrada* est employé pour projeter une nouvelle esthétique pluridisciplinaire du théâtre soviétique.

#### *Héritage des cabarets littéraires : les « nerydaïsi » de la Blouse*

On distingue, dans l'histoire des cabarets russes, une culture pré- et postrévolutionnaire : bien que les deux présentent des similarités formelles, le public ciblé, les sujets des spectacles et une série de politiques culturelles les séparent<sup>396</sup>. Au début du XX<sup>e</sup>

---

<sup>395</sup> Béatrice Picon-Vallin remarque que le music-hall en Russie « fait d'abord problème au niveau lexical : Efros, parlant du Cabaret La Chauve-Souris d'avant la Révolution, note que s'il existe des termes spécifiques français (variétés, cabaret), anglais (music-hall), allemands, autrichiens (brettel, uberbrettel), il n'y en a pas en russe, à part celui de « théâtre miniature », ou les translittérations de termes étrangers. [...] La situation est identique après la Révolution : on emploie toujours « chantant » ou « cabaret », termes un peu dépréciatifs ; « estrade » désigne mieux le genre variétés. Mais c'est surtout le terme « petites formes », théâtre de petites formes qui désigne, pendant les années vingt de façon neutre, et sans références au monde occidental capitaliste, le genre des variétés. » (« L'atelier de Foregger et le courant comique dans le théâtre soviétique », Equipe « Théâtre Moderne » du GR.27 du C.N.R.S., *Du cirque au théâtre*, L'âge d'homme, 1983, p.135.) Si le terme de « petites formes » est effectivement le plus neutre, nous avons choisi de reprendre en particulier *estrada*, qui est fréquent dans *Sinjaja Bluza*, et qui justement est un peu moins neutre : il ne nous semble pas tout à fait insignifiant que les artistes de la Blouse Bleue qui participent au débat sur les petites formes choisissent d'employer, de ces deux termes, celui qui a un plus fort bagage sémantique de « cabaret », et qui est légèrement plus précis et plus « problématique ».

<sup>396</sup> Sur les petites formes prérévolutionnaires, voir Ljudmila Tihvinskaja, *Kabare I teatry miniatjur v Rossii. 1908-1917*, Moskva, RIK Kul'tura, 1995.

siècle se multiplient les théâtres qui proposent des « formes miniatures » – on en dénombre une centaine à Saint-Pétersbourg et une cinquantaine à Moscou<sup>397</sup>. Si la majeure partie sont ouverts au grand public, certains prennent la forme de cabarets artistiques exclusifs, lieux de rencontre et laboratoires de mouvements artistiques. Le Chient Errant à Petrograd est le lieu emblématique des futuristes, la Chauve-Souris<sup>398</sup> (Moscou) ou le Miroir Déformant<sup>399</sup> (Saint-Pétersbourg) auraient en partie été développés sur la base de cercles privés semi-amateurs<sup>400</sup>. On les désigne alors par les termes *kafeshantan*, *kabare*, ou café littéraire – nés sur le modèle européen, leurs fondateurs disent s’être nourri des influences du cabaret occidental<sup>401</sup>.

A côté des « cafés littéraires » et des cabarets professionnels perdure une culture de petites variétés « chantantes » n’ayant pas toujours de lieu attitré, si ce ne sont les petites scènes des restaurants. Après la révolution d’Octobre, l’administration culturelle bolchevik s’attellera à organiser et contrôler cette masse hétéroclite d’artistes indépendants qui montent leurs spectacles dans les bars et les restaurants. Ainsi l’*estrada* est elle aussi concernée par le décret de 1919 sur la nationalisation des arts de la scène, qui regroupe les arts scéniques sous l’autorité administrative du Tsentretr.

L’*estrada* postrévolutionnaire s’avère être une forme mobile et démocratique, qui se confond avec le mouvement de théâtre auto-actif, prenant la forme de troupes souvent ambulantes, composées d’un metteur en scène et de quelques comédiens. Les bars et restaurants accueillent ces spectacles, qui s’inspirent non seulement du cabaret, mais aussi des formes populaires du théâtre, *balagan*, journal vivant, guignol, et cette fois-ci destinés à un public d’ouvriers qui cherchent à se divertir après une journée de travail. Les chansons mélodramatiques sur la mort de l’être aimé, les « ballades de rue » ou les chansons du monde

---

<sup>397</sup> Kuznecov, *Iz prošlogo russkoj estrady, Moskva « Iskusstvo »*, 1958, p.270.

<sup>398</sup> La Chauve-Souris est dirigée par Nikita Baliev, artiste du Théâtre d’Art de Moscou. Le cabaret perpétue une tradition festive née au Théâtre d’Art de Moscou: les « Soirées aux choux », soirées-cabaret qui célèbrent la fin de la période d’hiver et le début du Carême. (Voir Konstantin Stanislavski, *Ma vie dans l’art*, traduction française de Denise Yoccoz, Lausanne, 1999, p.447)

<sup>399</sup> Le Miroir Déformant était peut-être le plus important cabaret russe de son époque. Lieu du rire, où la saison théâtrale est moquée à travers d’innombrables parodies, dans l’instant sacré entre minuit et deux heures où les artistes des théâtres peuvent eux-mêmes venir en rire après leurs représentations, il est aussi la scène expérimentale d’Aleksandr Kugel et Nikolai Evreïnov, qui annoncent vouloir renouveler le théâtre qui serait en train de se « routiniser ». Voir Uvarova, *Estradnyj teatr, Op.cit.* ; Tikhvinskaja, *Op.cit.* ; Barbara Henry, *Theatrical parody at the Krivoje zerkalo : Russian teatr miniatyur’, 1908-1931.*, Thèse de doctorat, University of Oxford, 1997 ; Andrew Barrat, Robert Russell, *Russian Theatre in the Age of Modernism*, Palgrave Macmillan, 1990.

<sup>400</sup> Tikhvinskaja, *Kabare y teatry...*, *Op.cit.* Les racines de ces cafés littéraires sont en partie, d’après Tikhvinskaja, dans les cercles littéraires et artistiques et clubs de théâtre qui ont apparu dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, héritiers des salons privés où se rencontraient artistes, littérateurs, musiciens, peintres.

<sup>401</sup> Elizaveta Uvarova, *Estradnyj teatr : Miniaturji, obozrenija, mjuzik-holly (1917-1945)*, op.cit p.8. Le Miroir Déformant est dirigé par Zinaïda Kholmkaïa et Aleksandr Kougel.

criminel sont en vogue<sup>402</sup>. Ce type de café-chantant, dont le succès date déjà d'avant la Révolution, retrouve un public pendant la NEP. En 1920, la division de théâtre du Narkompros exprime ses inquiétudes devant l'apparition des établissements « de type prérévolutionnaire » qui s'étaient multipliés en quelques années, ou qui dataient d'avant la Révolution. La même année une commission spéciale est mise en place pour examiner ce problème, à la suite de quoi 14 de ces théâtres sont fermés<sup>403</sup>.

L'un des cabarets qui ont une brève vie au début de la décennie s'appelle le *Nerydaj*, ou « Pleure pas ». Actif de 1922 à 1924 à Moscou, à mi-chemin entre les cafés littéraires exclusifs prérévolutionnaires et les nouvelles variétés de la NEP, l'établissement se différencie des autres du même type « par le goût et la culture » qui se manifestent dans ses spectacles<sup>404</sup>. Le *Nerydaj* attire un public d'artistes et d'intellectuels, et ses soirées sont appréciées notamment par Ossip Brik et Anatoly Lounatcharski. Derrière les numéros présentés sur la scène du cabaret, on trouve les auteurs Viktor Ardov<sup>405</sup>, Nikolai Aduév, Argo, Pustynin ou Shershenevitch. Sur scène, Rina Zelionaya ; comme collaborateur artistique, Viktor Tipot : autant de personnalités qui ont, quelques années après la fermeture du cabaret, trouvé leur place dans la Blouse Bleue. Il s'agit donc, pour une partie de la troupe, de la continuité d'une pratique qui a précédé leur engagement dans la Blouse Bleue. On peut alors deviner, comme le proposait Elizaveta Uvarova, une influence évidente sur l'orientation générale du projet artistique de la Blouse Bleue, en particulier dans la défense des petites formes. Or, pour certains défenseurs de l'*estrada*, l'appel du cabaret résonne aussi des ateliers excentriques et des recherches formelles des studios d'avant-garde.

---

<sup>402</sup>Dans celles-ci, le chanteur relate en général les malheurs de la vie qui l'ont amené à commettre un crime. Ces stances en quatrains ont souvent un refrain répétitif auquel le public peut se joindre : la forme est participative, et suppose une culture partagée. (Sur les sujets et l'humour de ces programmes, voir : Catriona Kelly, "Better halves ? Representations of women in Russian urban popular entertainment", in Linda Edmondson, *Women and society in Russia and the Soviet Union*, Cambridge University Press, 1992, pp. 5-31.)

<sup>403</sup>Uvarova, *Estradnyj teatr*, *Op.cit.*, p. 39.

<sup>404</sup>Elizaveta Uvarova, *Russkaja sovetskaja estrada*, *Op.cit.*, p.316.

<sup>405</sup>Une anecdote de M(ikhail ?). Mestechkin au sujet de Viktor Ardov nous donne un aperçu de l'ambiance et des pratiques du cabaret, et rappelle à la fois la composante d'oralité et de *sociabilité*, capitale pour le genre et quasi absente des documents écrits tels que les répertoires. Ardov, « la terreur des conférenciers du *Nerydaï* », était souvent dans le public, et raillait les meneurs de revue avec des remarques piquantes et rapides, « jusqu'à ce qu'ils capitulent ». Pour lui rendre la pareille, on a proposé à Ardov d'endosser lui-même le frac du conférencier. Après quelques soirées à se faire charrier par ses amis vindicatifs postés dans le public, il a décidé de rendre le frac, et s'en est tenu à l'écriture. (M. Mestechkin, « V teatre *Nerydaj* », in *Sovetskaja estrada i cirk*, 1967, N°3, p.29).

« *Théâtralité pétillante* » : valorisation des petites formes par l'avant-garde

La défense des petites formes dans la Blouse Bleue ne surgit pas de nulle part : elle s'inscrit dans un mouvement de porosité et de circulation entre les arts et les genres qui s'agence chez les artistes de gauche depuis le début du siècle. Une partie des metteurs en scène et auteurs de la Blouse Bleue sont les élèves d'artistes qui ont défendu, comme l'exprime Sergueï Youtkiévitch,

“cet art vil que méprisaient jadis les aristocrates et les bourgeois. C'est à dire: le music-hall, le cirque et le cinéma. A tous ces genres, considérés de mauvais ton, la révolution avait ouvert un chemin entièrement nouveau et ils sont devenus particulièrement influents.”<sup>406</sup>

Youtkiévitch, dont la vocation artistique avait été en partie éveillée par une autre revue, *L'amour des trois oranges* de Meyerhold, combine en sa personne les expériences de la Fabrique de l'Acteur Excentrique (FEKS), de l'atelier de Nikolaï Foregger la Mastfor, et des Ateliers Supérieurs de Mise en scène de Meyerhold (G.V.Y.T.M.), ateliers où le metteur en scène laisse place à l'influence du music-hall et du cirque. Youtkiévitch est à lui seul un cas d'étude de la continuité des expériences des petits studios d'avant-garde<sup>407</sup>, et à travers sa contribution dans la Blouse Bleue, de la distribution et la vulgarisation de ces expériences en direction du théâtre auto-actif.

La FEKS, fondée en 1922 par Youtkiévitch, Leonid Trauberg et Grigor Kozintsev, est un bon exemple de la vocation multidisciplinaire et poreuse des avant-gardes : le manifeste excentrique de la Fabrique recouvre autant le cinéma, le théâtre que les arts plastiques, avec une démarche forte de valorisation des genres considérés mineurs ou populaires. Dans le manifeste, la « carte de visite » de l'Excentrisme se présentait sous le nom de « Music-hall Cinématovitch Pinkertonov ». Revendication joyeuse d'un art qui valorise la culture populaire, et où se rencontrent cinéma, music-hall et roman policier. Pour les arts scéniques, la FEKS préconise le music-hall, le cirque, le café-concert, la boxe ; pour l'acteur, le mouvement mécanisé, l'exclamation ; et pour la structure dramatique, « une suite rythmique de chocs nerveux » (soit un « montage d'attractions », peut-on dire), une cadence rapide, « la forme : divertissement ». Il n'est aucunement étonnant, en revenant sur les manifestes excentriques, que Youtkiévitch ait trouvé dans la Blouse Bleue un terrain d'exploitation de

---

<sup>406</sup> Jean et Luda Schnitzer, *Histoire du cinéma soviétique 1919-1940*, Paris, Pygmalion, 1979, p. 101.

<sup>407</sup> On peut se référer à l'ouvrage de Luda et Jean Schnitzer, dont le sous-titre est à cet égard approprié : *Youtkevitch, ou la permanence de l'avant-garde*, L'âge d'homme, 1976. Voir aussi Sergej Jutkevič, *Sobranie sočinenij v treh tomah*, Moskva, Iskusstvo, 1990, 3 tomes – surtout le tome 1, pour les expériences dont on parle.



l'idéologie artistique qui avait pris naissance avec la FEKS. Cette idéologie, certes quelque peu mise au pas pour servir les buts de l'agit-prop et du journal vivant, est de nouveau exprimée dans les manifestes de la Blouse Bleue – moins par Youtkiévitch lui-même, qui écrit peu dans la revue mais agit sur le terrain de la création, mais on peut néanmoins interroger l'importance de l'influence de sa contribution artistique sur la « music-hallisation » de la Blouse Bleue, et sur les mots d'ordre de la rapidité, du montage, du « truc » et du mariage des formes et des genres, qui seront exprimés dans *Sinjaja Bluza* entre 1926 et 1928<sup>408</sup>.

On peut trouver chez la Blouse Bleue, par exemple dans la description de la mise en scène du sketch *Cannibalisme*<sup>409</sup>, une empreinte de l'esprit des cabarets de la FEKS et de Foregger (parodies, stéréotypes, danses, « trucs ») :

« La danse et la pantomime commençaient à occuper de plus en plus de place. C'est ainsi que dans la pièce *Le Cannibale*, qui élucidait la politique impérialiste de l'Entente, l'on exigeait des interprètes 'un bon entraînement en danse contemporaine'. Le cannibale Niam-Niam, habillé en justaucorps noir, faisait d'épatants tours de trapèze. Le rôle de l'Ange de la Paix était interprété par une basse enrouée, un acteur maquillé en femme, vêtu d'une tunique grecque à la Isadora Duncan. Son rôle était, dans une très grande mesure, construit sur la pantomime. Le Major Salat d'Olivié et la Lady Pittoresk accomplissaient des chorégraphies excentriques. Les trucs de mise en scène étaient largement utilisés. Dans l'épisode final, l'Allemand fuyant la persécution de l'Entente était habillé d'un pantalon découpé en deux, qu'il pouvait rapidement ôter, et sous lequel était attaché un caleçon blanc plutôt vieilli. Il montait sur le trapèze [...], en perdant son pantalon sur le chemin. »<sup>410</sup>

La majorité des « trucs » décrits sont intégrés dans le texte de la pièce, en tant que recommandations et suggestions de mise en scène : d'autant plus intéressant du point de vue de notre objet d'étude, si l'on considère que *Sinjaja Bluza* a servi de plateforme de diffusion de cette mise en scène – non pas à travers une description ou une critique, mais à travers une incitation à la reproduire. Il est par ailleurs regrettable que le texte ne soit pas signé – les moments comiques de *Cannibalisme*, scéniques et rythmiques, d'une part différents du comique verbal déployé habituellement dans les répertoires de la revue, mais aussi rappellent les successions d'« attractions » et de moments percutants décrits dans le travail de la FEKS et de Foregger.

L'autre important foyer de la « music-hallisation » du théâtre, pour ce qui est des artistes de la Blouse Bleue, est le MastFor, l'atelier du chorégraphe et metteur en scène Nikolaï Foregger, où travaillent, en plus de Youtkiévitch, le dramaturge Vladimir Mass, et les futurs blouseniks Tamara Tomiss, Aleksandr Matcheret et Naum Todess. Le MastFor ouvre

---

<sup>408</sup> Sur la FEKS, voir Sergej Jutkevič, *Sobranie sočinenij v treh tomah*, t.1, Moskva, Iskuststvo, 1990 ; Faccioli, *Nikolaj Michaljovič Foregger, Op.cit.*

<sup>409</sup> Le texte est publié dans *Sinjaja Bluza*, N°3, 1924.

<sup>410</sup> On reprend la description par Uvarova, *Estradnyj teatr, Op.cit.* p.103-104.

ses portes en 1921, proposant un répertoire de parodies théâtrales, de sketches satiriques et de chorégraphies excentriques. Avec Vladimir Mass<sup>411</sup> comme dramaturge, Sergueï Eisenstein et un Sergueï Youtkiévitch de dix-sept ans aux costumes et décors, Foregger travaille sur un music-hall proprement soviétique, souvent parodique. Il expérimente le rythme rapide, la musicalité, le mouvement, les « parades de masques », système de masques basé sur des stéréotypes de classe sociale ou de catégorie socioprofessionnelle.

Si dans le milieu du théâtre d'avant-garde, on parle de l'ouverture du théâtre au cirque et au music-hall, le terme désigne la plupart du temps les variétés étrangères (à prendre comme modèle), ou l'idée d'un music-hall « utopique », dont la forme soviétique serait encore à fixer<sup>412</sup>. Les premières créations de Foregger donnent lieu à des critiques sur les « girls », les chœurs de filles qui lancent haut leurs jambes nues dans des mouvements synchronisés accompagnés de musique – et ne sont pas au goût des plus pudiques. Pour *Soyez gentils avec les chevaux*<sup>413</sup>, qu'il monte en 1922 avec les décors de Sergueï Youtkevitch et les costumes de Sergueï Eisenstein, Maïakovski et Brik ramènent de l'étranger des partitions de chansons de Mistinguett. À la première du spectacle, les avis sont mitigés : le spectacle est défendu par Brik et Maïakovski, mais attaqué par les critiques littéraires, qui voient dans *Soyez gentils avec les chevaux* « toujours cette même pourriture de music-hall et café-chantant », accusant les artistes de décadence petite-bourgeoise. Maïakovski répond aux critiques:

Oui, café-chantant et music-hall. Assez de la sèche et douce-amère *terevsatchina*. Donnez-nous une idéologie dansante, une propagande gaie, une fougueuse propagande d'opérette, une théâtralité pétillante. [...] C'est vous qui escroquez le prolétariat, sous des aspects révolutionnaires, avec une littérature, une poésie, une dramaturgie à faire bâiller ! C'est vous, les petit-bourgeois de l'art !<sup>414</sup>

Foregger aussi souhaite que le music-hall soit libéré des représentations et préjugés auxquels il est soumis :

---

<sup>411</sup> Dans les années 1920, Vladimir Mass est dramaturge dans les variétés et au Théâtre de la Satire de Moscou. Il écrit souvent en tandem avec Nikolai Erdman.

<sup>412</sup> On reprend la proposition de Béatrice Picon-Vallin, « L'atelier de Foregger et le courant comique dans le théâtre soviétique », in *Du cirque au théâtre*, Op.cit.

<sup>413</sup> La première partie du spectacle est une « parade de masques » conçue avec Vladimir Mass. La deuxième partie parodie un café des poètes où sont réunis tous les stéréotypes des poètes de l'époque. Quant à la troisième partie, il s'agit d'une parodie du music-hall occidental et de « danses contemporaines à la mode ». Les danseuses arborent les costumes « scandaleux » d'Eisenstein : un petit soutien-gorge, un grand chapeau et une jupe faite d'une armature de fil de fer qui laisse entrevoir les jambes. (Rudnitski, Histoire du théâtre russe et soviétique, p.97.)

<sup>414</sup> Revue *Teatra'naja Moskva*, 1922, N.23, p. 9-10 ; cité par Uvarova, *Estradnyj*, Op.cit.; (On reprend principalement la traduction de la citation par Béatrice Picon-Vallin dans *Du cirque au théâtre* (Op.cit.), or nous avons traduit *kaskadnaja* par “d'opérette” à la place de “en cascade”, en pensant que Maïakovski a pu avoir en tête cette acception existante de l'adjectif.)

Allons-nous, à l'exemple des plus respectables personnes de toutes sortes et de tous calibres, stigmatiser cette branche du théâtre, qui, depuis si longtemps, réalise tant d'exigences de l'actualité : le cabaret, art sale et petit, produit impérialo-capitaliste décadent et bourgeois du pourrissement d'une Europe qui s'éteint, artisanat qui pêche contre la Foi, l'Espérance et la Charité et leur commune mère, la Sagesse ? Le music-hall accomplit sa tâche, clairement, obstinément : habituer les masses à des rythmes nouveaux, à des personnages, des mots, des façons de percevoir et même à des méthodes de pensée nouvelles.<sup>415</sup>

Le Mastfor cesse son activité en 1923 après un incendie dans ses locaux, et alors que Foregger se lance dans de nouveaux projets, ses recherches artistiques trouvent une nouvelle vie chez la Blouse Bleue. Vladimir Mass continue à écrire ses « parades de masques » et ses sketches pour la Blouse, qui par ailleurs revendique explicitement l'héritage de Foregger dans la création d'une comédie de masques moderne, tout comme pour la pratique de l'improvisation à partir de masques sociaux, l'entraînement physique de l'acteur, et la création d'une nouvelle *estrada*.<sup>416</sup> Lorsque les critiques attaqueront les « tendances cabaret » de la Blouse Bleue, l'ancien collaborateur de Foregger, Vladimir Mass, défendra dans *Novyj zritel'* la direction prise par le Collectif Central :

« L'esprit vif, grand, courageux, n'a pas peur du libre envol de la fantaisie, n'a pas peur des jeux de mots et de sentiments, aime l'ironie et la plaisanterie, n'est pas étranger à l'érotisme sain. Les idées les plus sérieuses seront exprimées à travers le rire, les raisonnements les plus théoriques seront décorés d'épigrammes et de calembours. »<sup>417</sup>

A partir de 1926, la Blouse Bleue est accusée de renoncer au journal vivant pour se tourner vers l'*estrada*. Il est intéressant de voir, à la lumière de cette accusation des critiques, les différentes formes que prend l'héritage « cabarettiste » : on retrouve la trace d'une pensée où le music-hall est une esthétique, une *idée* à exploiter (MastFor), une structure, un rythme, une référence culturelle (FEKS, MastFor), mais aussi un lieu attitré, un temps, un public et un type de sociabilité (Nerydaj). Ces héritages variés ont pour point commun d'introduire la satire et la parodie comme éléments naturels du spectacle – chose que l'on verra dans les répertoires de *Sinjaja Bluza* à partir de 1926. A la fois, comme on le verra en étudiant les manières dont les recherches des avant-gardes sont exprimées à travers *Sinjaja Bluza*, les formes scéniques doivent rester accessibles à la création auto-active – critère qui simultanément pose problème et constitue le fondement de l'*estrada* blouse-bleuiste.

---

<sup>415</sup> Cité par Picon-Vallin, « L'atelier de Foregger », *Op.cit.*

<sup>416</sup> Vladimir Ljubin, « Dva goda raboty Sinej Bluzy », *Sinjaja Bluza*, N. 23-24, 1925, p.13

<sup>417</sup> *Novyj zritel'* 1928, N°23-24, p.6.

### 3.2.2 Journal vivant ou cabaret politique ? Le débat sur l'estrada dans Sinjaja Bluza

Qu'est-ce que le débat artistique dans *Sinjaja Bluza* ? Une série d'articles à l'allure pseudo-intellectuelle, au ton parfois exaltant, parfois teinté de reproches envers les collectifs amateurs qui ne sont pas au niveau, sur des questions formelles et lexicales qui peuvent sembler tout à fait sans importance, du moins pour le lecteur imaginé qui attend son répertoire bimensuel. Si l'on voulait s'appuyer sur les écrits théoriques de *Sinjaja Bluza* pour décrire le théâtre que faisait la Blouse Bleue, le résultat resterait très lacunaire. Or, en admettant que notre regard se porte sur ces textes en tant que composante matérielle de l'objet éditorial, on ne peut comprendre leur sens que si on les voit à travers leur vocation performative. En 1927, Yaroslav Gamza critique les premières déclarations sur la théâtralité de la Blouse Bleue, faites par Vladimir Lioubine et Aleksandr Matcheret<sup>418</sup>, en demandant pourquoi, alors qu'elle produit exactement les mêmes spectacles que lorsqu'elle se déclarait journal vivant, la Blouse serait-elle subitement un théâtre<sup>419</sup> ? Sa question va au cœur du sujet : la Blouse Bleue, apparemment sans radicalement changer la nature de ses spectacles, se *déclare* théâtre (« de petites formes »). Dans un contexte historique où toute forme artistique porte une charge idéologique, aux yeux des pairs mais aussi du pouvoir et d'un échantillon de spectateurs baignés dans les idées du Proletkoul't, une telle déclaration est loin d'être neutre.

*Autodéfinition : se défaire de l'agit-prop, s'opposer à la pièce dramatique*

La période de « théâtralisation » dans *Sinjaja Bluza* s'ouvre en décembre 1925, après environ deux ans d'activité de la Blouse Bleue. Les besoins de l'agit-prop ne sont plus les mêmes que pendant les années de guerre, et le public est depuis longtemps lassé des pièces d'agitation. La question des spectacles de petites formes s'étend en réalité bien au-delà des débats idéologiques d'un petit cercle d'artistes professionnels : dans les provinces, en particulier dans les clubs ouvriers, les spectateurs associent « petites formes » à une incessante agitation et propagande, aux sujets vieillissés et à l'approche agressive et didactique, souvent de mauvais niveau artistique. Les organes du Proletkoul't et du Glavpolitprosvet se mêlent de la question, à travers les revues *Rabochij Klub* et *Klub*, qui martèlent le même message : assez d'agit-

---

<sup>418</sup> « La Blouse Bleue est un théâtre, et un théâtre qui a un futur », voir le début de ce chapitre.

<sup>419</sup> Jaroslav Gamza, « Sinjaja Bluza. Opyt analiza. », *Sinjaja Bluza*, N°50, 1926, p.2.

prop, dans les clubs on veut des *pièces*.<sup>420</sup> A partir de 1923, Lounatcharski préconise le « retour a Ostrovski », qui met une nouvelle pression sur les théâtres de petites formes qui se veulent révolutionnaires – bien que la formule de Lounatcharski soit prioritairement adressée aux théâtres professionnels, la Blouse Bleue centrale devra se défendre contre ce qu'ils appelleront l' « *ostrovščina* » ou le « *nazadizm-k-ostrovskomu* » - « retour-à-ostrovskisme ».

Encore du point de vue de la distribution et du lectorat, souvenons-nous que 1926-1927 sont des années où les organisations centrales culturelles, dont le MGSPS, luttent contre les « tendances malsaines » du travail culturel dans les clubs ouvriers : les chansons, vaudevilles et numéros de cabaret « sans valeur artistique » inquiètent les autorités, tout comme la faible fréquentation des clubs et le manque d'attractivité des activités proposées (lorsqu'il ne s'agit pas de films étrangers)<sup>421</sup>. Actrice elle-même des animations en question, la Blouse Bleue travaille à améliorer le niveau artistique des troupes auto-actives (le journal vivant, bien que décrié, constitue encore l'un des divertissements les plus accessibles pour un grand nombre de clubs)<sup>422</sup>, mais aussi, à travers son périodique, à se désolidariser des potentielles mauvaises créations de clubs, et à se forger une identité de théâtre artistique plus que de forme d'agitation.

Deux fronts, alors, sur lesquels lutter : le stigmate de l'agitation, et l'injonction à la « grande forme ». Dès le N°23-24, Lioubine met les blouseniks en garde contre l'influence trop importante de « l'ancienne culture », rappelant que la réponse à la commande sociale dans l'art avait été trouvée dans les expériences des événements de masse – manifestations, rassemblements, théâtre de rue et de foire. Le danger ne résiderait pas dans le caractère léger de l'*estrada* : au contraire, celle-ci, moderne et populaire, serait le seul genre qui puisse s'opposer à la « grande forme » des théâtres académiques. Car le « théâtre académique traditionnel est mort », il « ne correspond plus au monde nouveau ». Il revient donc aux Blouses Bleues de, conformément aux principes des constructivistes, « fonder un théâtre dont le contenu organise la société, non pas qui l'affaiblit et se contente de divertir »<sup>423</sup>. Youjanine dénonce « la méfiance envers la vitalité du spectacle synthétique (revue, vaudeville, sketch et formes d'*estrada*) », déplorant que « l'offensive des formes lourdes, opéra, tragédie et drame,

---

<sup>420</sup> Sur les implications du « débat sur les petites formes » dans les clubs ouvriers, voir Lynn Mally, *Revolutionary Acts : Amateur theatre and the Soviet state*, Ithaca, Cornell University Press, 2000, Chapitre 3 « From club plays to the classics ».

<sup>421</sup> Voir John Hatch, « Hangouts and Hangovers : State, Class and Culture in Moscow's Workers Clubs' Movement, 1925-1928 », in *Russian Review*, Vol. 53, No. 1 (Jan., 1994), pp. 97-117.

<sup>422</sup> Voir Mally, *Revolutionary Acts*, *Op.cit.* ; Hatch, « Hangouts », *Op.cit.*

<sup>423</sup> Vladimir Ljubin, « Celi. Zadači », *Sinjaja Bluza*, N°23-24, 1925, p. 11-15.

est en marche sur tous les fronts »<sup>424</sup>. A cette offensive la Blouse Bleue devrait opposer « des formes travaillées et artistiques du vaudeville, de la revue et des petites formes de club »<sup>425</sup>.

Comme le fera Yaroslav Gamza dix numéros plus tard, le metteur en scène Aleksandr Matcheret critique, dans le numéro jubilaire des trois ans, ce qu'il appelle l'incessante répétition de l'affirmation « la Blouse Bleue est une forme d'*estrada* »<sup>426</sup>. Son article, qui vient critiquer les positions des membres de la rédaction et d'autorités telles qu'Ossip Brik, est accompagné d'une note de la rédaction, qui souligne l'importance de son argument pour le débat – désarmant avec une certaine élégance la partie de l'article qui attaquait les déclarations de la rédaction, et faisant de sa publication un élément constructif de l'agencement du débat dans *Sinjaja Bluza*. Pour Matcheret, l'obsession de déclarer que la Blouse Bleue est une forme d'*estrada* relève de l'aversion pour l'agit-prop et de la volonté de reconnaissance :

Ce n'est un secret pour personne qu'aux yeux des connaisseurs qui font l'opinion collective sur le théâtre, la Blouse Bleue n'est pas une forme scénique égale aux autres phénomènes généralement admis du spectacle contemporain. Le parfum de l'*agitka* est à tel point insupportable au fin odorat de ces connaisseurs, que chaque faux pas de la Blouse Bleue vers quelque chose d'apolitique, par la forme ou par le contenu, vers les formes « reconnues » de l'art scénique, est salué par une bonne part de ces critiques comme un succès et une victoire.<sup>427</sup>

Cela ouvre la porte, d'après lui, à toutes sortes de dérives qui ne correspondent pas à l'esprit de la Blouse Bleue. La catégorisation stricte en tant que forme d'*estrada* limite, d'après Matcheret, les moyens d'expression de la Blouse Bleue – alors que le propre du mouvement, pour lui, est de se saisir de n'importe quelle forme scénique existante, tant que celle-ci sert le contenu exprimé et le développement du théâtre soviétique.

Nous construisons le vaudeville soviétique, les miniatures soviétiques, nous cherchons le chemin vers le mélodrame soviétique, nous avons vocation à fonder l'opérette soviétique, nous avons établi le modèle pour une véritable *estrada* soviétique, nous voulons atteindre la possibilité de faire un opéra soviétique, nous atteindrons même le cinéma soviétique... la tragédie ou la farce peuvent être blouse-bleuistes, et ne cessent pas de l'être, que leur représentation demande une durée de dix minutes ou d'une heure et demie.<sup>428</sup>

Pour le metteur en scène, qui ne veut pas limiter le champ d'expression de son groupe, la Blouse Bleue est une méthode de travail collectif, intellectuel, artistique et politique – une méthode qui englobe à la fois le traitement des sujets (« léger, populaire, journalistique »),

---

<sup>424</sup> Boris Južanin, « Za Sinjuju Bluzu, za estradu », *Sinjaja Bluza*, N°67-68, 1927, p.57.

<sup>425</sup> Idem.

<sup>426</sup> Affirmation que l'on peut trouver dans plusieurs articles du N°41, notamment.

<sup>427</sup> Aleksandr Mačeret, « Metod ili Žanr », *Sinjaja Bluza*, 1926, N°41, p.16.

<sup>428</sup> Ibid, p.17.

« formulation de la bonne vision communiste du monde »), et l'approche du spectacle, et qui pourrait être, pour lui, susceptible d'être appliquée à n'importe quel genre scénique. La Blouse Bleue travaillera effectivement, en 1927, à la création de ce qu'ils déclarent être « la première opérette soviétique », *L'erreur de Koroliova*. Surtout, Matcheret invalide la menace des oppositions conflictuelles entre genres scéniques, en déplaçant la Blouse Bleue entièrement de la catégorie « genre » à la catégorie « méthode » : ni la pièce longue, ni les dangers du cabaret ne peuvent nuire à la Blouse Bleue, à partir du moment où elle peut adopter n'importe quel de ces genres en les rendant par essence « blouse-bleuistes ».

### *La « méthode », ou l'estrada comme alibi du montage et de la mobilité*

Dans « Une méthode ou un genre », Matcheret pointe aussi quelque chose de caractéristique de l'agit-prop, et particulièrement développé chez la Blouse Bleue : le mélange des genres et des formes, que le montage des petites formes permet. La particularité du journal vivant des années vingt, mais nous pensons, aussi celle de la Blouse Bleue du fait de sa composition humaine et des parcours de ses artistes, est l'absence de discrimination entre les formes artistiques (que la metteuse en scène Tamara Tomiss revendiquera, comme nous verrons plus tard), et l'appropriation aussi bien des formes considérées folkloriques que celles qui sont symboles de modernité :

Le théâtre d'agitprop se jette sur tout ce qu'il trouve naïvement, bestialement, sur tout ce que la codification classique des genres avait réussi à éliminer ou à canaliser. En particulier sur la tradition populaire du cirque, de la pantomime, de la jonglerie, du batelage et de la variété, du chœur chanté ou du chœur parlé ; mais aussi sur les innovations du futurisme, du constructivisme ou de l'expressionnisme : il est même difficile de dire exactement, tout compte fait, laquelle influence l'autre, l'agitprop l'avant-garde, ou l'avant-garde l'agitprop ?<sup>429</sup>

Le questionnement de Philippe Ivernel – qui ajoute : « De Brecht à Trétiakov, les esprits les plus “modernes” doivent beaucoup à ce mouvement “amateur”<sup>430</sup> » – nous amène à insister sur les propos des leffistes autour de la Blouse Bleue : pour Trétiakov, la Blouse synthétise les expériences d'Eisenstein et de Meyerhold (« *Le Sage, Le Cocu* ») avec l'expérience du théâtre des masses, pour créer un genre de spectacle proprement soviétique<sup>431</sup>. Gamza s'appuie sur Arvatov pour argumenter le caractère « productiviste » du journal vivant, qui aurait

---

<sup>429</sup> Philippe Ivernel, *Le Théâtre d'agit-prop*, tome 1, *Op.cit.*, p.19.

<sup>430</sup> *Ibid.*

<sup>431</sup> Trétiakov, « Et ensuite », *Op.cit.*

« réorganisé » les éléments du théâtre, du cirque et de l'estrada pour en faire un nouveau type de théâtre capable de refléter le quotidien du prolétariat de manière « utilitaire » :

le journal vivant est la première forme théâtrale utilitaire, qui démontre par son existence la justesse du mouvement productiviste, selon lequel l'art prolétarien n'est possible qu'en tant qu'art *agit-utilitaire* et *technico-constructif*.<sup>432</sup>

Bien que Gamza l'ait réfuté plus tôt dans le même article à cause de son caractère « flou », on peut faire ici un rapprochement avec l'argument de Matcheret sur le journal vivant en tant que méthode d'organisation d'un matériau pluridisciplinaire et aux sujets variés. Le journal vivant rencontre alors l'*estrada* à l'endroit du montage, de la succession de numéros, de l'utilisation de la musique et de la danse. Mais la similarité n'est pas seulement esthétique ; il s'agit aussi de la manière dont cet « art agit-utilitaire » est présent dans l'espace. Pour Ossip Brik, la Blouse Bleue aurait hérité de l'*estrada* les lieux de diffusion (bars, restaurants) et les conditions de jeu, qui demandent musique, humour et rapidité.

Brik rappelle que les premiers spectacles de la Blouse Bleue dans les cantines du Mosselprom ont posé le cadre pour le développement du mouvement : le public venait dans les bars justement pour échapper à l'atmosphère politisée des clubs ouvriers. Le théâtre d'agit-prop sec et didactique devait être théâtralisé et cabarettisé, avec les moyens déjà mis en œuvre par les metteurs en scène de l'avant-garde professionnelle. Cette expérience avait amené la Blouse Bleue à « résoudre la question du cabaret politique », et par la même occasion, « résoudre, à trois quarts, la question de la nouvelle théâtralité et du nouveau théâtre soviétique »<sup>433</sup>. Ce seraient, pour Brik, les modes de production et de diffusion du théâtre auto-actif et de l'*estrada* qui viendraient modifier le nouveau théâtre : il décrit la Blouse Bleue comme « une tentative de créer un journal vivant universel, [qui soit à la fois] un type de spectacle qui modifierait le fonctionnement des théâtres professionnels »<sup>434</sup>.

Parmi les caractéristiques du théâtre d'agit-prop auto-actif à même de modifier le fonctionnement des théâtres, pour Brik c'est la mobilité qui est cruciale : « la Blouse travaille partout où elle est convoquée. »<sup>435</sup> Il pose le cadre de la question par des termes différents à ceux rencontrés dans la majorité du débat, en opposant théâtre « ambulant » (*peredvižnyj*)<sup>436</sup>

---

<sup>432</sup> Gamza, 50, p.

<sup>433</sup> « Sinjaja Bluza i Mosselprom », *Sinjaja Bluza* N°76, 1928, pp.53-55.

<sup>434</sup> Osip Brik, « *Segodnja i zavtra Sinej Bluzy* », *Sinjaja Bluza* N°47-48, 1926, p.2.

<sup>435</sup> *Ibid.*, p.6-7.

<sup>436</sup> Les rédacteurs de *Sinjaja Bluza* reprendront ce terme, en insérant dans la revue le slogan « la Blouse Bleue – les *peredvižniki* modernes ! ». Etant donné le niveau de culture des auteurs, il serait étonnant qu'ils n'aient pas pris en considération le sens culturel du mot : en plus de faire référence à l'itinérance en général, il est fortement



et « stationnaire » (*stacionarny*)<sup>437</sup>. Gamza avait évoqué ce caractère itinérant des petites formes de spectacle dans son volumineux article de 1927, pointant que les formes traditionnelles du théâtre ne pouvaient pas répondre aux deux exigences du journal : la mobilité et la « portabilité » (*portativnost'*)<sup>438</sup>. Brik et Gamza présentent donc la Blouse Bleue encore une fois comme un laboratoire, ou un état de *passage* où les expériences révolutionnaires des petites formes représenteraient, dans une vision idéalisée, un mouvement « du bas vers le haut » qui défierait les théâtres académiques et modifierait, sur le long terme, leur fonctionnement.

### *L'invention des racines*

« Le journal vivant dans le style de la Blouse Bleue n'est pas un cabaret politique ! » titre *Sinjaja Bluza* dans le N°12<sup>439</sup>. On y distingue encore la charge péjorative et supposément apolitique du mot *kabare*, opposé à la vitalité révolutionnaire d'un « journal vivant ». L'article en question cependant ne s'attarde pas sur la terminologie, mais reprend les consignes quant à la structure journalistique du spectacle, opposant cette dramaturgie contrôlée à un « cabaret » éclectique, chaotique et dépourvu de logique thématique. Pourtant, au fil du débat, un argument brandi de manière récurrente est le fait que le cabaret serait historiquement une forme de spectacle d'actualité. Il serait donc seulement logique que l'*estrada* « prenne le relais » du journal vivant lorsque celui-ci ne correspond plus aux goûts du public<sup>440</sup>. Gamza par exemple affirme que le genre spectaculaire le plus proche du journal vivant est la revue (il emploie les termes *revju* et *obozrenie*), et cite Arvatov qui s'était exprimé sur le caractère « progressiste » et moderne de la revue dans les pays occidentaux<sup>441</sup>.

Une rhétorique similaire est employée à l'égard des spectacles professionnels qui sont nommés comme « ancêtres de la Blouse Bleue » - *La Terre cabrée, le Sage, D.E.* : « ces spectacles possédaient une essence de journal vivant [*byli živogazetny*] »<sup>442</sup>. L'autorité de Meyerhold, Trétiakov et Eisenstein est ainsi facilement mobilisée pour tracer une continuité :

---

marqué par le mouvement de peinture réaliste de la seconde moitié du siècle précédent – peintres qui allaient « vers le peuple » afin de représenter une réalité éloignée des salons pétersbourgeois. Bien qu'on ne sache pas si ce choix de mot est très réfléchi de la part des blouseniks, la reprise de ce terme éveille des questions fort intéressantes sur le sujet ancré dans le réel, sur le mouvement du centre vers les périphéries, la mise en valeur des correspondants ouvriers, l'insistance sur le « sujet local » etc.

<sup>437</sup> Osip Brik, « *Segodnja i zavtra Sinej Bluzy* », *Sinjaja Bluza*, N° 47-48, 1926,

<sup>438</sup> Jaroslav Gamza, « *Sinjaja Bluza. Opyt analiza.* », *Sinjaja Bluza*, N°50, 1927, p.11

<sup>439</sup> « *Živaja gazeta tipa SB ne politkabare* », *Sinjaja Bluza*, 1925, No12, p.5.

<sup>440</sup> Jaroslav Gamza, « *Sinjaja Bluza. Opyt analiza.* », *Sinjaja Bluza*, N°50, 1927, p.11

<sup>441</sup> Gamza, *Ibid*, p.12.

<sup>442</sup> Gamza, *Ibid*, p.15.

la Blouse Bleue n'est qu'un type de spectacle journalistique, héritier d'autres spectacles journalistiques professionnels, révolutionnaires et avant-gardistes (la question « la Blouse Bleue est-elle un théâtre » ne se pose donc pas ; la réponse est oui). C'est cet argument que mobilise aussi Sergueï Trétiakov, lorsqu'il critique la Blouse Bleue pour ses spectacles de « variétés rouges », et la somme de retrouver son héritage des « spectacles du Front Gauche de l'Art » et son ancrage au sujet « concret », actuel et « local »<sup>443</sup>.

Aleksandr Mačeret appelle, à son tour, les blouseniks à retrouver leur identité originale, et les critiques à l'accepter : « Il faudrait enfin comprendre que la Blouse Bleue, c'est une parade d'ouverture, des vers, des commentaires politiques en bouffonnade »<sup>444</sup>. Il appelle à une redéfinition du cap artistique, étant donné que la Blouse Bleue à présent « exporte son art » avec la prétention de « n'importe quel théâtre académique ». Dans le N°76, dans les pages duquel les auteurs se remémorent le parcours des dernières cinq années de la Blouse Bleue, Ossip Brik propose un autre « retour aux racines » : il réécrit l'histoire de la Blouse Bleue, du point de vue privilégié (et autoritaire) de celui qui a contribué à faire entrer le projet de Youjanine dans les cantines du Mosselprom, en déclarant qu'il s'agissait, depuis le début, d'un projet d'invention d'un nouveau type d'*estrada* : « devant nous s'est présentée la tâche du développement d'une forme de spectacle de variétés qui, sans perdre son contenu politique, se rapprocherait des divertissements habituels de type cabaret »<sup>445</sup>.

Brik dit avoir alors rencontré deux problèmes : la résistance au stigmate de « simple divertissement » de la part des membres fondateurs de la Blouse Bleue qui se voient agitateurs politiques, ainsi que le manque de qualification des interprètes, plus précisément, la difficulté de répondre aux exigences spécifiques, pluridisciplinaires, d'un spectacle de variétés : « il n'y avait pas, à l'époque, d'*estradni* chez la Blouse Bleue ». Ceci, jusqu'à ce qu'un collectif de la Blouse Bleue composé d'anciens artistes du *Nerydaj* rejoigne les troupes du Mosselprom. Les autres blouseniks regardaient de travers ce groupe, avec leurs vieilles habitudes de cabarettistes, et se demandaient même s'il ne fallait pas répartir ses membres dans les autres collectifs, afin de « neutraliser » la tendance cabaret – mais les *nerydaïtsi* se sont accrochés les uns aux autres et ont continué à jouer sous la dénomination de « collectif de *polit-cabaret* de la Blouse Bleue », et leur expérience, d'après Brik, a été utile au moment où il a fallu « estradiser » la Blouse Bleue. Il est clair que Brik considère ce collectif comme ayant le niveau artistique le plus élevé. Parlant des textes publiés dans *Sinjaja Bluza*, qu'il considère

---

<sup>443</sup> Trétiakov, « Et Ensuite », article cité.

<sup>444</sup> Aleksandr Mačeret, « Kornj i rostki », *Sinjaja Bluza*, 1928, N°73 p. 52.

<sup>445</sup> Osip Brik, « Sinjaja Bluza i Mosselprom », *Sinjaja Bluza*, N°76, 1928, p.54.

de faible qualité du moins pendant les débuts, il donne pour raison à ce manque de qualité que les auteurs « ne connaissaient rien à l'*estrada* », soulignant la difficulté d'écrire pour l'*estrada* sans connaître les codes du genre – justifiant de nouveau la présence des anciens du Nerydaj parmi les nouveaux auteurs de la Blouse Bleue, et réitérant l'idée que la Blouse Bleue *était depuis le début un projet d'estrada*.

La narration de Brik se construit sur un procédé étonnamment efficace : il pose pour base le fait que la Blouse Bleue est apparue ni plus ni moins avec le but originel de remplir le créneau de « cabaret politique » ou d' « *estrada* soviétique », mentionne qu'une opposition à ce projet a existé, mais place ce problème dans le passé, insinuant au passage qu'il a *déjà été résolu* en 1924, avant même la croissance du mouvement. Par la force de son autorité et du récit historique qu'il propose, Brik parvient à anéantir, le temps d'un article, le débat sur les petites formes – d'autant plus qu'il ne se limite pas aux questions esthétiques. Il dépeint la situation de représentation, le lieu, le public des bars, comme une composante inhérente au génome de la Blouse Bleue. Ainsi, l'*estrada* ne serait pas un problème actuel de sa nouvelle direction artistique, mais au contraire le premier « bain » par lequel le mouvement est passé pour travailler son esthétique.

On peut voir, à travers l'exemple des « petites formes », certaines des stratégies que met en œuvre *Sinjaja Bluza* pour définir le projet artistique de la Blouse Bleue, mais aussi, les fonctions que revêt la revue dans le mouvement, au-delà de fournir des répertoires – fonctions qui peuvent être de nature identitaire, communicative ou performative. Identitaire, nous l'avons constaté : ces manifestes et questionnements servent à définir les contours d'un projet collectif. Communicative, certes : vers les collectifs affiliés, mais aussi le monde du théâtre professionnel et les critiques des revues prolétariennes. Mais également à vocation performative, en cela que ces déclarations, récits de naissance, de développements et d'héritages, situent la Blouse Bleue dans les cases constamment mouvantes d'un échiquier idéologique auquel est lié une partie de l'économie du spectacle et de sa survivance administrative.

En outre, l'étude de ces débats nous rappelle qu'étudier une revue revient à étudier un objet constitué, dans la limite du possible et de l'autorisé, de *choix actifs*. La lecture de *Sinjaja Bluza* procure une sensation de conflit – mais il ne nous semble pourtant pas possible de dire que la Blouse Bleue aurait été affaiblie par ses désaccords artistiques internes, ou même que « deux groupes s'opposent », pour reprendre l'interprétation de Claudine Amiard-Chevrel citée au début de ce chapitre. La rédaction *choisit* de publier, mettre en scène, et mettre en valeur, la pluralité des opinions et des propositions. La mise en scène sur papier des conflits

n'est pas l'annonce de l'implosion du mouvement ; elle est le carburant de « sa progression, sa cristallisation, sa croissance », pour emprunter les mots de Vladimir Lioubine : elle est le procédé même de revendication des choix artistiques de la Blouse Bleue.

### **3.3. La revue comme espace de transfert et de redimensionnement : discours sur la création**

#### **3.3.1 La mise en scène dans *Sinjaja Bluza***

*Le metteur en scène : une fonction*

Au-delà de la définition du genre spectaculaire auquel appartient la Blouse Bleue, la période de « théâtralisation » du journal vivant fait émerger, dans *Sinjaja Bluza*, un discours de plus en plus affirmé sur la mise en scène. Nous avons déjà constaté que les articles du N°23-24, au moment charnière de l'évolution de l'idéologie artistique de la Blouse Bleue, présentaient la mise en scène, sous le terme *režissura* dont on trouvait peu d'occurrences dans les numéros précédents, comme un travail intellectuel et artistique à part entière. Ainsi, il est intéressant de voir comment la Blouse Bleue, un mouvement se voulant auto-actif, accessible aux amateurs et basé sur le travail collectif réparti entre les différents clubs artistiques ouvriers, retranscrit à ses lecteurs la vision du rôle du metteur en scène « auteur de spectacle » qui se développe à partir du tournant du siècle<sup>446</sup>. Les représentations textuelles et visuelles de la mise en scène dans *Sinjaja Bluza* communiquent une conception moderne du travail de mise en scène : travail d'un metteur en scène qui *pense* et *crée* le spectacle, autorité artistique au sein du groupe de création, responsable aussi de la formation des interprètes. Les collectifs à Moscou opèrent dans un paysage culturel marqué par des figures telles que Meyerhold, Stanislavski, Taïrov, Vakhtangov ou Eisenstein – metteurs en scène dont les travaux sont porteurs d'une pensée sur le théâtre et sur le travail de l'acteur.

« Mise en scène », « Recette pour les jeunes metteurs en scène », « Mise en scène dans le style de la Blouse Bleue », « Pour éviter disputes et querelles / Il nous faut des blouseniks-metteurs en scène ! » - les articles traitant de la *sinebluznaja režissura*, la « mise en scène blouse-bleuiste », se multiplient au fil des années de publication de *Sinjaja Bluza*. Dans les

---

<sup>446</sup> Voir par exemple Marco Consolini, Jonathan Châtel, Alice Folco, Ariane Martinez, Catherine Naugrette, Jean-Pierre Sarrazac, Julie Valero, « Le metteur en scène comme auteur du théâtre. Zola, Gourmont, Claudel, Pirandello, Ibsen, Duras, Beckett, Handke, Gabilly... », dans *Etudes théâtrales*, n°38-39, 2007, pp.31-41.

premiers temps, il s'agit surtout de donner des conseils aux troupes auto-actives débutantes : leur rappeler la simplicité des costumes et des décors, la rapidité du rythme, proscrire le « jeu psychologique » et mettre en place des masques sociaux, clarifier les codes d'utilisation des timbres musicaux révolutionnaires et bourgeois<sup>447</sup>. Les conseils sont concrets et clairs, clairement adressés aux amateurs, dans le souci de les aider à utiliser le matériau transmis.

Plus tardivement, les articles au sujet de la mise en scène, principalement sous la plume de Tomiss, Mrozovski et Matcheret, ont plutôt ceci en commun de dire *ce que le metteur en scène doit être*. Et si on a insisté sur l'apparition du lexème *režissura*, c'est que le terme fait référence à *l'activité du metteur en scène*, là où par exemple son synonyme *postanovka* nous semble faire référence également à l'œuvre finie, aussi de manière globale (en englobant le travail de toute l'équipe). Ainsi, avec son « œil du reporter qui voit tout »<sup>448</sup>, le metteur en scène doit observer la vie de la ville, s'imprégner des fêtes populaires, se saisir de tout ce qu'il voit de nouveau au cinéma, dans la rue, sur la place du marché, et transposer sans attendre ses observations sur scène : il est documentariste, journaliste, monteur. En manipulant les faits d'actualité, les imaginaires et la symbolique de la culture communiste, le metteur en scène est agitateur-propagandiste. Il est « *plakatchik* », de *plakat*, « affiche » : son principe est celui de l'économie, du slogan. Il est un chorégraphe qui travaille avec le mouvement, la parole et le rythme. Le metteur en scène est proche du peuple, imprégné de la culture des petites formes, et prend en compte les conditions matérielles des représentations, en restant à l'écoute du public : comme écrit Aleksandr Matcheret, son travail est « la gestion de l'impatience des spectateurs assis inconfortablement dans une salle remplie de fumée »<sup>449</sup>. Il est une autorité, susceptible d'exercer un jugement sur le travail des autres : dans la distribution des rôles, le metteur en scène doit s'appuyer sur les interprètes les plus talentueux en matière de masques sociaux, afin de pallier les faiblesses du reste du collectif.<sup>450</sup>

### *Représentations visuelles de la fonction de metteur en scène*

Alors que s'affirme un discours sur la mise en scène, le lecteur apprend les noms des metteurs en scène du Collectif Central (Sergueï Youtkiévitch, Aleksandr Matcheret, Tamara

---

<sup>447</sup> On se réfère à tous les articles du N°1 de *Sinjaja Bluza*; ainsi que les instructions de mise en scène pour "Trois internationales", *Sinjaja Bluza*, N°2, 1924, p.3; "Kak rabotaet Sinjaja Bluza", *Sinjaja Bluza* N°5, 1925, p.3 ; « Kak sostavljaetsja gazeta SB », *Sinjaja Bluza*, N°7, 1925, p.3 ; « Prostye sovety učastnikam Živoj gazety », *Sinjaja Bluza*, N°18, 1925, p.3.

<sup>448</sup> « Čtob rabotat' bez skloki i ssory – nužny sinebluznye režissery », *Sinjaja Bluza* N. 16, 1925, p.5.

<sup>449</sup> Aleksandr Mačeret, « Recept molodym režisseram », *Sinjaja Bluza*, no76, 1928.

<sup>450</sup> Mrozovski, « Režisserskij podhod », p.42.

Tomiss, Viktor Tipot), accolés aux photos de leurs mises en scène. Les acteurs et actrices ne sont pas nommés : c'est bien à l'œuvre du metteur en scène que l'on fait hommage. La pratique de nommer l'artiste brise la déclaration faite encore au début de l'année 1926 : « Nous travaillons sans nom, sous l'appellation collective de Blouse Bleue »<sup>451</sup>. La période de professionnalisation du collectif central, à partir de 1926, voit apparaître d'abord les noms des auteurs, ensuite ceux des metteurs en scène et des décoratrices et costumières. Les rôles de Sergueï Youtkiévitch, Tamara Tomiss, et Aleksandr Matcheret en tant que meneurs de collectifs sont mis en valeur, leurs portraits publiés dans le N°41.



Figure 33 Sinjaja Bluza 41, 1926. "Nos metteurs en scène": Tamara Tomiss



Figure 34 Sinjaja Bluza 41, 1926. "Nos metteurs en scène": Sergueï Youtkiévitch

De manière un peu contradictoire avec les nombreuses recommandations à faire preuve de la plus grande simplicité dans les costumes et décors, les choix des photos du collectif central laissent deviner une volonté de mettre en avant la créativité des costumiers et

<sup>451</sup> Sinjaja Bluza, n. 23-24, 1925, p.14.

le caractère professionnel et soigné des productions. Les photographies des mises en scène de Youtkiévitch ont un esprit similaire à celles des productions du MastFor ou de la FEKS<sup>452</sup> : une approche visuelle, plastique et excentrique qui semble bien éloignée de la neutralité voulue de « blousenik » imaginé dans les premiers numéros de *Sinjaja Bluza*. L'effort est manifeste de montrer des images qui illustrent l'utilisation du masque social, du langage corporel et du costume symbolique dans la construction des rapports sociaux sur scène<sup>453</sup>. S'il s'agit de réelles photos de spectacle ou de poses reconstruites n'a pas réellement d'importance : l'essentiel est que les images représentent l'illustration de l'esthétique que le collectif central souhaite transmettre aux collectifs locaux et autres potentiels lecteurs de la revue.



Figure 35 Sinjaja Bluza 55-56, sketch de politique internationale (mise en scène de Youtkiévitch)

<sup>452</sup> On pourra se référer à la documentation iconographique par exemple dans D. Moldavskij, *C Majakovskim v teatre i kino. Kniga o Sergee Jutkevič*, Moskva, 1975.

<sup>453</sup> On se penchera sur ces documents plus précisément à travers l'exemple de T. Tomiss et N. Aizenberg.

СИНЯЯ БЛУЗА

В МОСКВЕ



«Стенька».

Реж. Юткевич.

Патронов.  
Я.

Судья.  
Ваша профессия?

Патронов.

Судья.  
А отец?

Патронов.

А отец в слесарях работал с утра до вечера, чтоб мы с голоду не умерли,

Figure 36 SB 75, 1928.: « A Moscou : «Sten'ka , Mise en scène de Youtkiévitch »





Figure 37 SB 74, 1928. "Ce que nous avons montré à l'étranger: Parodie de chœur russe, Mise en scène Tomiss"



Figure 38 SB 75, 1928, Mise en scène de Tipot

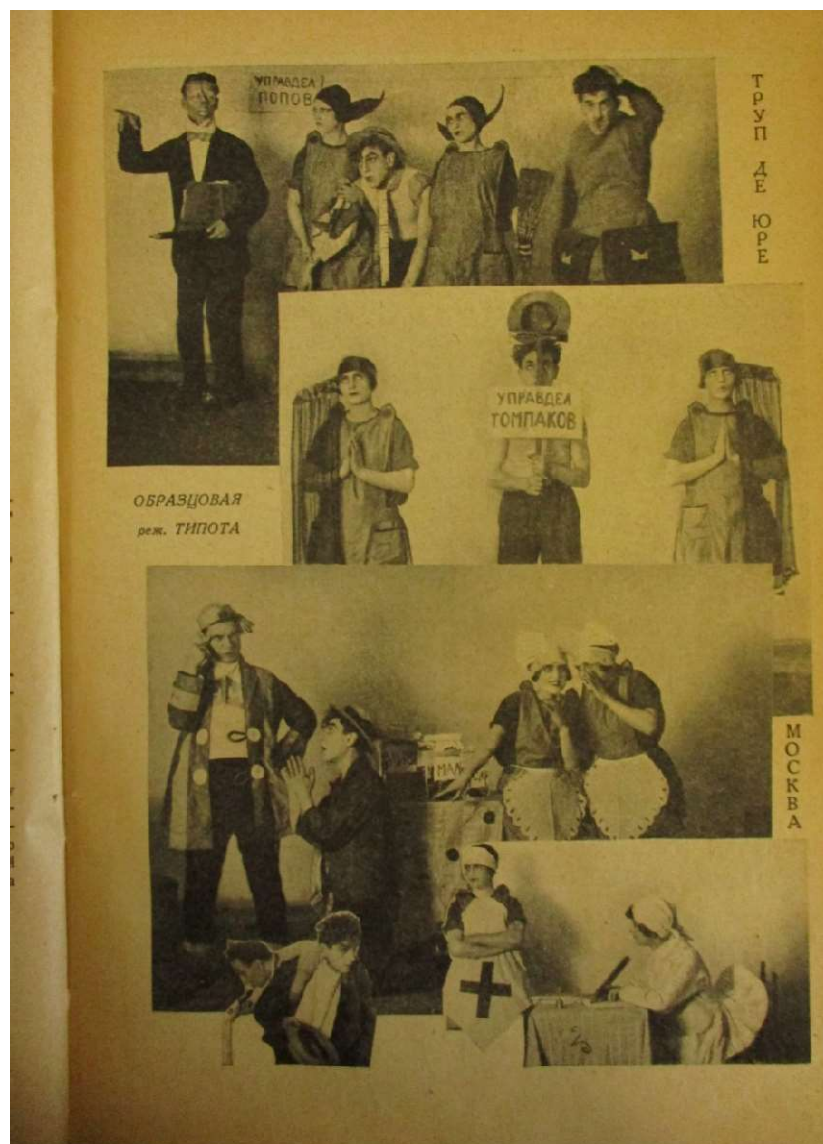


Figure 39 SB 74, 1928. Mises en scène de Tipot

En 1926-1928, une grande partie des images de la revue est constituée des photos envoyées par les collectifs affiliés. Si ces documents respectent, au départ, l'imaginaire du collectif anonyme en uniformes, avec des formations de groupe plus ou moins réussies mais reflétant cohésion et identité de groupe, la mise en valeur à la fois de la notion de mise en scène et de la figure du metteur en scène se lit également dans les photos des collectifs amateurs. Deux instructions leur ont été données : ne pas envoyer de photos floues, et préférer

les photos de spectacles aux simples photos de groupe. Prenant quelques malheureux collectifs en mauvais exemple, le N°74 illustre le type de photographies à envoyer: «Voilà ce dont nous avons besoin / Voilà ce dont nous n'avons pas besoin ». « Envoyez des photos de vos mises en scène ! »<sup>454</sup> précise-t-on :

Ce qu'il ne faut pas envoyer :

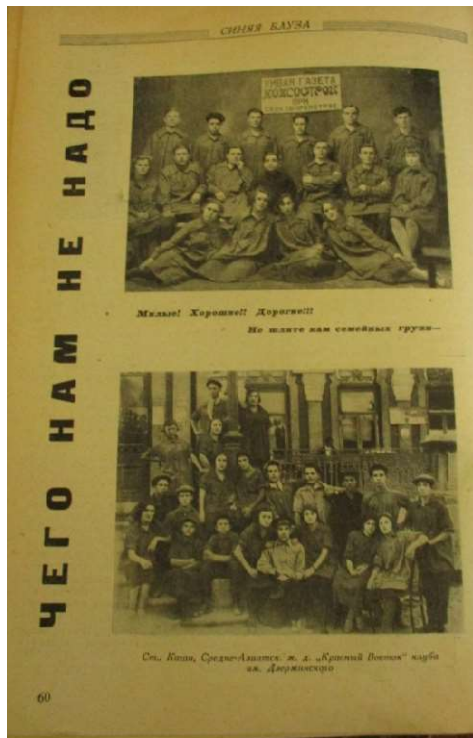


Figure 40 SB 74, 1928. "Voilà ce dont nous n'avons pas besoin"

Ce qu'il faut envoyer :



Figure 41 SB 74, 1928 "Voilà ce dont nous avons besoin"

A la fois, à partir de 1926, le sujet des animateurs et metteurs en scène des collectifs auto-actifs a été évoqué par la revue à plusieurs reprises. Dans les clubs auto-actifs, écrit-on, les troupes doivent impérativement être dirigées par un « metteur en scène-instructeur », sans quoi le spectacle « ne peut pas s'adresser réellement au public »<sup>455</sup>. Le manque de metteurs en scène qualifiés dans les collectifs régionaux est relevé par Mrozovski, qui propose, exemples fructueux à l'appui, que les animateurs du journal vivant de club viennent à Moscou, pour

<sup>454</sup> Sinjaja Bluzza, N°74, 1928, p.61.

<sup>455</sup> Sinjaja Bluzza N° 45, 1926, p. 57.

voir les représentations du collectif central, et même assister aux répétitions<sup>456</sup>. A la réunion des Blouses Bleues de 1927, il est décidé de mettre en place des formations à l'attention des metteurs en scène amateurs, qui, d'après le compte-rendu de la rencontre, ne répondent toujours pas aux exigences du journal vivant auto-actif. A la suite de ces déclarations successives – en lien avec celles-ci ou pas – les collectifs auto-actifs commencent à envoyer à la rédaction les portraits de leurs meneurs de troupe. La tendance est claire et frappante dans sa soudaine fréquence: placé à l'écart du groupe, ou honoré avec un portrait individuel, le directeur du collectif est nommé et mis en avant. Dans cette même période, les noms des directeurs des troupes auto-actives sont également ajoutés au registre des collectifs affiliés, publié en dernière page de *Sinjaja Bluza*.

Ce registre permet de faire un calcul sommaire pour constater qu'environ 10% des troupes étaient dirigées par des femmes<sup>457</sup>. N'oublions pas, devant ce ratio, que parmi les metteurs en scène de Moscou, celle qui a le plus de présence dans *Sinjaja Bluza* (et malgré le fait que l'histoire ait principalement retenu celui qui a eu la plus notable carrière post-Blouse ; Youtkiévitch), est Tamara Tomiss : la revue transmet tout de même aux collectifs auto-actifs l'idée de la possibilité qu'une femme puisse occuper la place de meneuse de collectif et autorité artistique.

### **Collectifs affiliés et leurs metteurs en scène ou animateurs en images:**

---

<sup>456</sup> Viktor Mrozovskij, « V Moskvu ! », *Sinjaja Bluza*, N°46, 1926, p.1.

<sup>457</sup> On ne peut se baser, pour faire ce calcul, que sur les noms de famille à désinence genrée, ce qui exclut de la statistique un petit nombre de collectifs.



Figure 42 Sinjaja Bluzja 55-56, 1926



Figure 43 Sinjaja Blulza 36, 1926

**СИНЯЯ БЛУЗА**  
руководы — СИНЕБЛУЗНИКИ.



Реж. Н. Понфилов  
(Донецк)  
Ц. Д. Искусств.



Рук. Ромашин  
(Полторацк)



Н. Копылов, руково. "Серпа"  
(дер. Павловск, Воронежск. уезда Моск. губ.)

Декоративная сторона была разрешена конструктивно.

На очереди — постановка музыкальной комедии "Королева ошиблась".

М. Шпагин.

**Шахта № 10 Сталинск. окр. (Донбасс)**

Коллектив "Обушек" работает при клубе им. Артёма. Выступаем без антрактов. Программу строим по газетному плану. Например: 1) маршгард; 2) передача о международном положении; 3) производственные частушки; 4) сатира и юмор (фельетон); 5) раск; 6) местный отдел (частушки); 7) спортодела; 8) дуэт (обо всем понемногу); 9) мариин-концовка.

Коллектив было тяжело наладить, когда я, раскля из Артемовского округа в Сталинский, решил создать живую газету.

Когда мы показали первую программу, то она прошла с успехом.

Принад, некоторые поговаривали: "Нужно руководителя погнать — это не кружок, а разврат". Причина подобных разговоров — пирамиды и звезды: и построения девочкам приходилось садиться на мальчиков, т. п.

Прошло некоторое время и теперь в живогазетных кружках наив желаний работать.

Выступали и в других клубах с огромным успехом.

Н. Армянковский.

**Ст. Илавская, Томск. ж. д.**  
ября 1926 г. работает коллектив "Бел". Проведено около сорока тановок.

Сопровошено несколько введов линии. Во время этих поездокужены глушие станции.

3 репертуаре 50% местного маила, который составляет в формистушек, райков и ораторий водитель кружка В. Лямкина.

т. Жлобин, Зап. ж. д. В т. юнсекция железнодорожного

клуба (ныне клуба им. 10-й годовщины Октября) решила создать живую газету.

Обстановка была неблагоприятная. Не было руководящих, материальных средств и помещений. Несмотря на это, мы от своей идеи не отступали.

Бюро юнсекции подыскало руководителей по драматической части и физкультуре и создало "Синюю Блузу", в которую вошло 45 человек.

Следует отметить, что правление клуба смотрело на это начинание, как на что-то ненужное, удаляя главное внимание драмкружку.

Первые шаги нашего коллектива вызвали большой интерес рабочих масс ж. д. уезд, на вселение отсутствия поддержки со стороны правления клуба, а также необходимых пособий и средств, да к тому же еще и громоздкости коллектива, работа коллектива в зимний период ограничилась небольшим количеством постановок. С наступлением же лютневой отдувочной кампании наряду с падением работы юнсекции вообще, коллектив наш распался.

В октябре минувшего года юнсекция опять взялась за создание коллектива на основе накопленного опыта.

Удалось организовать при юнсекции крепкий коллектив, который с переходом в новое помещение клуба (считается одним из лучших на Зап. ж. д.) расширился до 20 чел. (14 чел. в бочках).

За короткое время наш новый коллектив, "Синяя Блуза" — ЧИП НАЧНИК" зарекомендовал себя хорошей стороны. Своим редкостью прорабатывает материал на месте тем. Руководители тт. Мачула и Пляц.

Выгляд правления клуба на коллектив также изменился к лучшему образом. Коллектив пока свою живичность и художественную работу клуба и завоевал прочую симпатию рабочего аристеа.

Развертывание работы в живом новом клубе открывает нам много и интереснейшие возможности.

Бюро Юнсекции



Судлицкий (режиссер и музоформитель)  
Ст. Вологод, Октя. ж. д.

Figure 44 Sinjaja Bluzza 74, 1928 : directions locales des collectifs affiliés

## СИНЯЯ БЛУЗА



Руководитель "Синей Блузы"  
т. Шильниковский (В. Устюг).

Придумать такое средство, чтобы пред-  
меты сами размножались?  
Чтобы у швейных машинок рождались де-  
точки,

У табуреток — табуреточки,  
От щеток — щеточки,  
От сапога и туфли — подметочки,  
От этажерок — этажерочки,  
От пианино — пионерочки,  
Чтоб и у шкафа и у камода  
Была своя собственная порода,  
А жилетка и пиджак  
Могли вступать в гражданский брак.  
Тогда бы один костюм себе купил,  
Недельку его поносил,  
А там, глядишь, он уже пять новых на-  
плодил.

Да ведь, этак, через год  
У нас было бы сто пиджаков разных по-  
род...

А теперь есть один пиджак — в нем все  
время и „запиджачиваем“.

Куда мы только идем? Куда заворачиваем?  
Вот за границей, говорят,  
Изобретен такой аппарат,  
Который путем химического соединения  
В одно мгновение  
Из ваксы делает салат,  
Из салат — мармелад,  
Из мармелада — кампот  
И наоборот.

Опустишь в него грязную манишку,  
А он выбрасывает записную книжку;  
Сунешь два окурка,  
А из него вываливается каракулевая  
шкурка...

Словом, и сам не знаешь,  
Что бросаешь и что получаешь...  
А еще слышал я, что в отношении „ша-  
мовки“

Предстоят огромные перетасовки —  
И скоро и богатый, и нищий  
Будут насыщаться химической пищей.  
А добывать ее будут так:  
Возьмет какой-нибудь чудака  
Лоханку или корыто,  
Наляпает туда „хлордифультикультяпи-  
стого герперберитта“,

Каустической соды,  
Нальет немного иоду,  
Добавит бензина  
Ввалит гуталина,  
Накрошит апельсиновые корки,  
Намешает туда касторки,  
Положит пуговицу от жилета,  
Два трамвайных билета,  
Обмажет все это горчицей,  
Посыпет для вкуса корицей,  
Потом скипидаром обольет,  
Все как следует разотрет,  
Размешает,  
Перемешает...  
И через полчаса —



Сын руков. Шильниковского юный  
синеблузник, Юра.

Figure 45 SB 65-66, 1927. Le directeur du collectif d'Oustioug, et son fils le jeune blousenik Youra.



Figure 46SB 76, 1928. Un groupe affilié et son animateur



Figure 47 SB 76, 1928. Animateurs des collectifs dans des groupes de Crimée, Caucase du Nord, Donbass. La liste des collectifs affiliés comporte les noms des directeurs de collectif.



### 3.3.2 Tamara Tomiss, une voleuse qui s'assume : « Je prends, je recalibre, je pose sur scène. »

Ancienne élève du MastFor<sup>458</sup>, Tomiss est mentionnée comme metteur en scène du Collectif Central dès que *Sinjaja Bluza* commence à nommer les artistes : on peut penser qu'elle a fait partie des élèves de Foregger qui ont vite trouvé leur place dans la Blouse. La troupe qu'elle dirige représentera la Blouse Bleue lors de la tournée en Allemagne en 1927, voyage dont elle écrit le compte-rendu pour *Sinjaja Bluza*<sup>459</sup>. L'artiste n'ayant pas eu de carrière notable après la Blouse Bleue (quelques traces comme autrice de répertoires pour les clubs chez Trud i kniga, et animatrice de théâtre amateur pour les jeunes), la contribution de Tomiss est négligée même dans les travaux sur la Blouse Bleue. Chose compréhensible si l'on se fie uniquement au nombre de ses contributions textuelles : trois articles identifiables dans *Sinjaja Bluza* (on ne connaît pas pour la période anonyme). Or, plusieurs aspects sont, à notre sens, à prendre en compte pour mesurer l'importance de son travail dans ce contexte spécifique. Il ne s'agit pas de broder à partir des traces très limitées des créations d'une metteuse en scène inconnue pour ensuite les déclarer, pour emprunter l'expression de Viktor Ardiv, œuvres impérissables de l'histoire du théâtre – mais de mettre en lumière la place que le travail de Tomiss prend dans l'entreprise de transmission que fait *Sinjaja Bluza*, précisément du point de vue de la pratique revue-théâtre.

Premier aspect significatif, parmi tous les metteurs en scène de la Blouse Bleue, le *travail* de Tomiss est le plus amplement documenté dans la revue – en appuyant la notion de travail, nous souhaitons mettre en avant le fait que ses articles ne traitent pas de notions théoriques ou du « débat sur les petites formes », mais des outils concrets qu'elle a mis en œuvre dans ses créations. Ses écrits sont complétés par les photographies de ses mises en scène, fréquemment utilisées pour illustrer la revue (par exemple dans les numéros 57-58 et 6-68 figurent uniquement des photos des spectacles de Tomiss). Ces visuels expriment exactement ce que la Blouse Bleue revendique au niveau du discours : le montage des petites formes (scènes d'acrobatie, de masques sociaux, de *tchastoushki* ou de *petroushka* témoignent de la variété des formes employées), l'utilisation du corps-gymnaste, l'inventivité dans les

---

<sup>458</sup> On tient de trois sources la filiation artistique Foregger-Tomiss : de Gamza (dans *Sinjaja Bluza*, n° 51, 1927, p.3), de Youtkiévitch, qui l'appelle une « camarade du Mastfor » (Jutkevič, *Sobranie sočinenij v treh tomah*, t.1, *Op.cit.*, p.195), et d'Elizaveta Uvarova (*Estradnyj teatr*, *Op.cit.*, p.112.).

<sup>459</sup> Tamara Tomiss, « *Sinjaja Bluza za granicej* », *Sinjaja Bluza*, n°77, 1928, p.57.

costumes (Tomiss travaille avec les costumières Nina Aizenberg et Nadejda Blumenfeld), l'héritage des metteurs en scène révolutionnaires (postures imitant la biomécanique de Meyerhold ou les danses de Foregger). Les réalisations de Tomiss véhiculent aux collectifs auto-actifs des images claires de ce qui est attendu de la mise en scène, du travail sur le corps ou sur le costume. On peut donc penser que sa contribution en direction des amateurs, dans un mouvement qui comptait des centaines de collectifs, a pu avoir un écho considérable.

D'après Tomiss, la tâche principale du metteur en scène est de « blousifier » (*osinebluzit'*) le matériel journalistique: l'adapter au style de la Blouse Bleue, le rendre attrayant, humoristique, compatible avec les rythmes du piano et de l'accordéon. Pour cela, le metteur en scène doit être « profondément imprégné de l'idée même du journal vivant ». Cela veut dire, précise-t-elle, qu'il doit avoir un œil pour la propagande<sup>460</sup>. Elle insiste sur l'utilisation du mouvement et de scènes de groupe fortement visuelles pour faire adhérer le spectateur aux idées de la pièce. Le terme qu'elle pose sur papier, « blousifier », est expressif en cela qu'il implique à la fois une dimension politique (propagandiser), esthétique (cabarettiser, chorégrapier) et une dimension d'« adaptation d'échelle », afin que le spectacle corresponde aux conditions de production et de représentation des collectifs de la Blouse Bleue.

Dans son analyse du chemin parcouru par la Blouse Bleue, le critique de théâtre Yaroslav Gamza identifie, comme tournant dans la « théâtralisation » du journal vivant, « l'arrivée des metteurs en scène novateurs, les camarades Tomiss et Todess », qui ramènent dans la Blouse Bleue les méthodes de Foregger<sup>461</sup>. Survient alors la « période de fizkulturation » et de « foreggerisation » de la Blouse, qui voit la monotonie des chœurs parlés et des monologues relevée par le mouvement, le rythme et l'acrobatie, « laissant sa marque esthétique sur le journal entier »<sup>462</sup>. Au studio de Foregger, la danse, la gestuelle et l'acrobatie occupent une place importante dès le début. Lui-même artiste polyvalent, Foregger forme ses interprètes aussi bien à l'expression vocale que physique, et centre ses recherches chorégraphiques sur l'expressivité du mouvement. Utilisation satirique des danses à la mode, subversion grotesque des formes de danse dans les programmes de « tango acrobatique »,

---

<sup>460</sup> *Sinjaja Bluz*, N°23-24, 1925, p. 16 -18.

<sup>461</sup> On suppose que « Todess » est Naum Toddes, élève de Foregger. Nous n'avons pas trouvé beaucoup de traces du travail de Naum Toddes pour la Blouse Bleue. Tous les metteurs en scène ne sont pas impliqués dans le travail éditorial, mais peuvent être actifs dans le travail artistique.

<sup>462</sup> Jaroslav Gamza, « *Sinjaja Bluz* (opyt analiza) », *Sinjaja Bluz*, N°51, 1927, p.3.

« danse excentrique » ou « cake-walk comique » : son travail chorégraphique lui vaut le titre du « metteur en scène le plus formaliste des metteurs en scène formalistes de Moscou »<sup>463</sup>.

Les « danses des machines » de Foregger représentent une influence manifeste dans la Blouse Bleue : Erica Faccioli remarque que photographies mises côté à côté, on ne saurait pas toujours faire la différence entre la Blouse Bleue et le Mastfor, si ce n'était pour les costumes<sup>464</sup>. Les « danses des machines » sont vues comme l'expression d'une pensée productiviste et constructiviste dans l'esprit révolutionnaire : les chorégraphies représentent des processus de production qui célèbrent l'efficacité de l'homme moderne. Elles sont aussi l'expression d'une recherche poussée sur le langage chorégraphique, comme note Faccioli : « pour les intellectuels engagés dans la formulation de théories sur l'organisation scientifique de la matière artistique et des processus expressifs, la machine représente avec ses aspects de rationalité du mouvement à des fins productives, de contrôle des flux d'énergie et de précision dans le travail, un modèle exemplaire »<sup>465</sup>. Foregger travaille les « danses des machines » et les « danses mécaniques » : dans les premières, les interprètes traduisent la précision et le rythme des processus de production, la seconde représente la machine comme être vivant<sup>466</sup>. Loin de ne s'agir que de stylisations de mouvements mécaniques, les chorégraphies peuvent se construire sur une articulation précise du rythme, de l'image, du bruit et des références culturelles, et contenir des éléments comiques. Par exemple dans la danse mécanique *Le Train*, le spectacle commence comme un sketch comique sur un quai de gare, jusqu'au bouleversement soudain, rythmique et stylistique, de l'intervention soudaine de « l'attraction » chorégraphique, les acteurs formant un train : la danse commence<sup>467</sup>.

Dans les « danses des machines », au signal d'un sifflet les comédiens enfilent rapidement des blouses d'ouvriers et forment une pyramide humaine. Au second sifflet commence la chorégraphie, dont les mouvements mécaniques sont répétés avec précision et accompagnés d'un « orchestre de bruits ». Des détails mécaniques s'enchaînent le long de la chorégraphie :

Foregger donne d'abord l'impression générale d'une machine (mouvements de levier avec jeu des articulations). Puis il met en scène des détails concrets : « courroie de transmission », deux acteurs sont

---

<sup>463</sup> P. Alexandrov, « Foregger i Mass », in *Ermitaž*, 1922, No5, p.6-7 ; cité par Picon-Vallin, « L'Atelier de Foregger et le courant comique dans le théâtre soviétique », *Op.cit.*

<sup>464</sup> Erica Faccioli, Faccioli, *Nikolaj Michaljovič Foregger, Op.cit.*, .183.

<sup>465</sup> Faccioli, *Op.cit.*, p.152. « Per gli intellettuali impegnati nella formulazione di teorie sull'organizzazione scientifica del materiale artistico e dei processi espressivi, la macchina rappresentò con i suoi aspetti di razionalità del movimento a scopo produttivo, controllo dei flussi di energia e esattezza nel lavoro, un modello esemplare. »

<sup>466</sup> Faccioli, *Op.cit.*, p.153.

<sup>467</sup> Voir la description de *Poezd* dans Faccioli, *Op.cit.*, p.153.

à trois mètres l'un de l'autre, entourés par une chaîne d'actrices marchant à petits pas ». « Scie » : une actrice est tenue par les mains et les pieds dans une position très cambrée. Deux autres actrices figurent une poutre que deux hommes scient. Petit à petit la poutre se scinde en deux parties.<sup>468</sup>

Ou, dans les mots d'un spectateur,

Tous les gestes sont, autant que possible, transformés en fonctions partielles d'un mouvement total, strictement géométrisé. Le spectateur est censé reconnaître dans l'activité de chaque groupe de muscles un réflexe moteur encadré par la totalité de la grande machine scénique.<sup>469</sup>

Les danses célèbrent à la fois le taylorisme des processus de production et la dextérité des corps acrobates qui forment la « machine humaine »; deux aspects du théâtre révolutionnaire que la Blouse Bleue revendique également. Ainsi, les discours idéologiques glorifiant la productivité et l'efficacité sont directement projetés sur le corps de l'acteur, expression de la force physique et de la culture saine de la jeunesse révolutionnaire.

Or, il faut remarquer que ces clichés sur le théâtre révolutionnaire nous paraissent un peu réducteurs face à la complexité et le long développement de la pensée de Foregger, dont la pensée sur le corps de l'acteur s'est construite à travers ses expériences théâtrales très variées. Dans les recherches du Mastfor, il est aussi question de la mise en doute du statut du texte et la parole face au corps, de la recherche de la logique interne d'une forme, qui accompagnent Foregger pendant toute sa carrière<sup>470</sup>.

En 1926, le MastFor n'existe plus depuis déjà trois ans, et Foregger, lassé des danses des machines et de leurs mauvaises vulgarisations (la Blouse Bleue n'est pas innocente à cet égard), est passé à d'autres projets. En parlant de l'héritage des metteurs en scène professionnels de gauche, Lioubine note, avant de laisser la parole à Tomiss, que « le théâtre de Foregger, qui du point de vue idéologique boîte de ses quatre pattes, a laissé en héritage beaucoup d'accomplissements purement formels, dont le principal est l'entraînement physique de l'acteur et le rythme véritablement américain de sa technique. »<sup>471</sup> Et justement - « actrice et danseuse [classique] avant tout, avant d'être metteuse en scène »<sup>472</sup>, Tomiss insiste sur ce qu'on appelle alors *fizkultura* : la culture physique<sup>473</sup>. La metteuse en scène explique

---

<sup>468</sup> Picon-Vallin, « L'Atelier de Foregger et le courant comique dans le théâtre soviétique », *Op.cit.*, p.149. Sur « La Scie », voir aussi Faccioli, *Op.cit.*, p.154.

<sup>469</sup> René Fülöp-Miller dans « The mind and face of bolshevism » (1926), cité par Mel Gordon, « Foregger and the dance of the machines », *The Drama Review*, Vol. 19, No. 1, Post-Modern Dance Issue (Mar., 1975), p. 72.

<sup>470</sup> Notre commentaire se base sur les étapes de sa carrière décrites dans Faccioli, *Op.cit.*

<sup>471</sup> *Sinjaja Bluz* N° 23-24, 1925, p.13.

<sup>472</sup> D'après Nina Aizenberg, *Extrait d'entretien avec Viktor Douvakine*, 10.11.1968, Ustnaja Istorija (oralhistory.ru)

<sup>473</sup> Le terme de *fizkultura*, pour désigner le sport et la gymnastique, est cultivé après la Révolution pour faire la différence avec le sport antirévolutionnaire : par exemple un sketch de la Blouse Bleue intitulé *Le Sport*

qu'elle utilise la *fizkultura* pour accentuer des moments idéologiquement importants, et construire un « point de culmination » là où l'auteur ne l'a pas écrit. Dans sa mise en scène de la saynète *L'Armée Rouge*, elle a ajouté une scène de *fizkultura* pour l'entrée de la flotte rouge : une chorégraphie qui représente des mouvements de vagues. Cela lui a permis de diversifier le sketch en insérant aussi des *tchastoushki* récités en mouvement. Cette petite description est une précieuse et rare illustration concrète de l'utilisation du montage (danse-texte-chanson) au niveau de la mise en scène – pas seulement du texte – dans la Blouse Bleue.

Elle précise cependant que le metteur en scène ne doit pas être seulement « *fizkulturnik* », mais « doit savoir utiliser le mouvement d'une manière qui renforce la parole, l'arme la plus importante de la Blouse Bleue »<sup>474</sup>. Son expérience a aussi montré qu'une danse trop « illustrative » ne parle pas aux spectateurs ; le metteur en scène blousenik doit donc mobiliser sa créativité pour trouver de nouvelles formes d'expression corporelle qui renforcent les messages des textes, sans les illustrer au premier degré. Elle condamne la *fizkultura* pour la *fizkultura*, rappelant son maître, pour qui dans « le langage et les phrases [propres à la danse] », l'acrobatie n'était « que l'italique et le point d'exclamation du mouvement »<sup>475</sup>.

Un esprit de jeunesse idéalisée, de force du collectif et d'entraînement physique de l'acteur transparait des photographies des spectacles de Tomiss. Les photos envoyées à la rédaction par les troupes régionales reprennent, parfois avec un peu moins d'ambition et un peu plus de maladresse, les mêmes pyramides humaines, formations symétriques et poses stylisées. La troupe de la ville de Timashevsk joue sur une identité de *fizkulturniks*, habillés en costumes de sport rayés, adoptés par la jeunesse urbaine comme un des symboles du mode de vie de l'homme nouveau<sup>476</sup>.

Foregger n'est pas le seul metteur en scène qui inspire Tamara Tomiss. Interrogée par Lioubine pour le numéro jubilaire des deux ans de *Sinjaja Bluza*, elle décrit sa méthode : « Je prends ce qu'il y a de meilleur chez les metteurs en scène de gauche, et je le refais à ma sauce »<sup>477</sup>. Tomiss mentionne par exemple que les metteurs en scène peuvent se servir de la biomécanique<sup>478</sup> afin de donner des outils d'expression aux comédiens<sup>479</sup>. Un exemple parlant

---

*bourgeois et la Fizkultura soviétique* (N° 3, 1924) vise à exposer la compétitivité malsaine et l'esthétisme vide du « sport bourgeois » (boxe, danse classique), face à la *fizkultura* qui « renforce l'organisme / pour le succès du communisme ».

<sup>474</sup> *Režissura*, SB 23-24

<sup>475</sup> Nikolaj Foregger, « Emocija i akrobatika », in *Novyj zritel'*, No40, 1927, p.2.

<sup>476</sup> voir Mike O'Mahony, *Sport in the USSR : Physical Culture – Visual Culture*, London, 2006.

<sup>477</sup> « Režissura », *Sinjaja Bluza*, 1925, 23-24, p.

<sup>478</sup> La biomécanique de Meyerhold est une technique de formation de l'acteur, visant à maîtriser l'expression corporelle notamment à travers le rythme, la conscience du mouvement, le placement dans l'espace. Initialement

est la documentation de sa mise en scène du *Championnat de boxe*. La scène pourrait être aussi bien un recyclage qu'une parodie des exercices de biomécanique de Meyerhold (ressemblance avec l'exercice du « coup de poignard »)<sup>480</sup>. Dans les photos de l'opérette de Mikhaïl Volpine *L'Erreur de Koroliova*, créée en 1927 avec les costumes de Nina Aïzenberg et la musique de Konstantin Listov<sup>481</sup>, les mouvements stylisés et le langage corporel esthétisé des comédiens – ou du moins, ce que les artistes ont souhaité transmettre à travers les photographies – ont une forte ressemblance avec les photographies des mises en scène de Meyerhold, notamment le *Cocu magnifique* (1922).

---

conçus comme une méthode d'entraînement, les séries de mouvements de la biomécanique sont repris et exploités par les amateurs dans un but esthétique. (La proposition de T. Tomiss en est un exemple.)

<sup>479</sup> « Režissura », article cité.

<sup>480</sup> Par ailleurs, la « boxe excentrique » faisait partie des spectacles de Foregger, et des combats de boxe théâtralisée avaient déjà été vus dans le cirque russe dès le début du siècle, notamment dans les matchs-spectacles animés par Lebedev. Connu sous le nom de « Oncle Vania », Lebedev mettait en scène des combats de boxe qu'il commentait avec imagination, et dans lesquels il attribuait aux participants des « emplois » (le comique, l'amoureux...), allant jusqu'à leur faire porter des masques. (Claudine Amiard-Chevrel, « Maïakovski et la théâtralisation du cirque », *Cahiers du Monde russe et soviétique*, Vol. 21, No. 3/4 (Jul. - Dec., 1980), pp. 321-332.)

<sup>481</sup> Le texte de l'opérette *Koroleva oščiblas'* (une comédie d'erreurs dans le style de la *Quadrature du cercle* de V. Kataïev), les esquisses d'Aïzenberg et les partitions sont publiées dans le N. 63-64, 1927, entièrement consacré à cette œuvre.



Figure 48La "parodie de boxe" de Tomiss en illustration dans *Sinjaja Bluza*. Le texte qu'accompagne la photo est caractérisé "attraction de *fizkultura*".

Des articles de Tomiss ressort une approche pédagogique et un éternel souci des conditions matérielles des collectifs auto-actifs. Dans « L'inventivité au service des mises en scène de club », Tomiss explique comment faire le décor des tableaux successifs de *L'Erreur de Koroliova* avec seulement quelques chaises, répondant à la critique des collectifs locaux qui se plaignent de la quantité de « décors et de meubles », que demandent les nouveaux répertoires de *Sinjaja Bluza*<sup>482</sup>. « Aux pessimistes, je réponds qu'il ne faut jamais sous-estimer l'inventivité d'un metteur en scène », commence-t-elle, avant de rappeler aux collectifs amateurs que dans le cas proposé, l'utilisation des chaises doit être considérée non pas comme « une ressource » (donc quelque chose de limité ou insuffisant), mais comme un choix et un « truc » de mise en scène ouvertement assumé.

Nuançons cependant le personnage : bien que son approche soit soucieuse des collectifs auto-actifs et à visée pédagogique, elle n'est pas tout à fait pédagogue bienveillante lorsqu'elle rappelle aux amateurs que « lancer les jambes en l'air » et « lever les bras » ne

<sup>482</sup> Tamara Tomiss, « Izobretatel'nost' v klubnyh postanovkah », *Sinjaja Bluza*, 63-64, 1927, p.75.

constituent pas des exploits de *fizkultura* assez brillants pour mériter une publication de photographie dans le périodique, que les collectifs pourraient avoir un peu plus d'ambition pour leurs spectacles que « aboyer des *tchastoushkis*... comme d'habitude, en levant les bras » et « en terminant chaque spectacle avec une formation d'étoile », ou lorsqu'elle reproche aux lecteurs de se plaindre du matériel publié, qui ne correspondrait pas aux réalités locales, sans faire l'effort de modifier ce matériel : « Ne venez pas geindre que les instructions de mise en scène du sketch *Les voyous* ne conviennent pas, juste parce que dans votre village les voyous cassent les fenêtres des magasins au lieu d'arroser les chats d'essence. Représentez votre propre hooligan, et que celui-ci, qui vous est si familier et si proche, vous parle depuis la scène »<sup>483</sup>.

Les contributions de Tomiss dans *Sinjaja Bluza* sont liées aux questions pratiques et s'adressent aux metteurs en scène des troupes non-professionnelles. Elle propose le travail de mise en scène du geste et du mouvement collectif, associé à la formation physique de l'acteur, comme outils d'expression de la modernité et de la productivité. En se réclamant de l'héritage des « metteurs en scène de gauche », le discours de Tomiss est un exemple d'une démarche de transfert qui s'appuie sur la plateforme-revue : elle redimensionne (ou déforme) les recherches de l'avant-garde pour les petites formes et les petites scènes, et les vulgarise à travers ses mises en scène et la documentation de celles-ci dans *Sinjaja Bluza*, tout en fournissant un discours sur sa démarche. Tomiss résume elle-même son travail en quatre actions : « je prends, je remodèle, je recalibre, et je pose sur scène »<sup>484</sup>.

---

<sup>483</sup> « Ot kogo i ot čego nam nado otkazat'sja », *Sinjaja Bluza*, n°46, p.5-6.

<sup>484</sup> « Režissura », article cité.



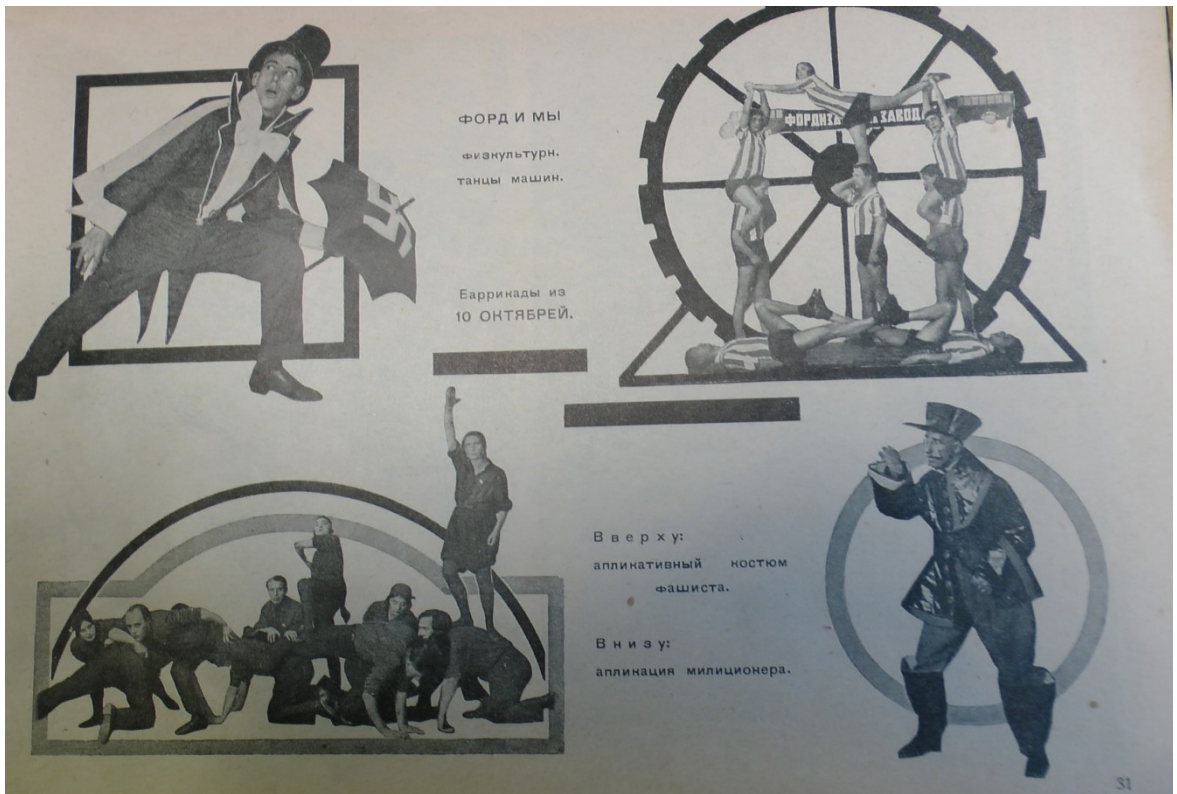


Figure 49 "Dances des machines", Tomiss, costumes du fasciste et de l'agent de la milice (Aizenberg), *Al'bom Sinej Bluzy*

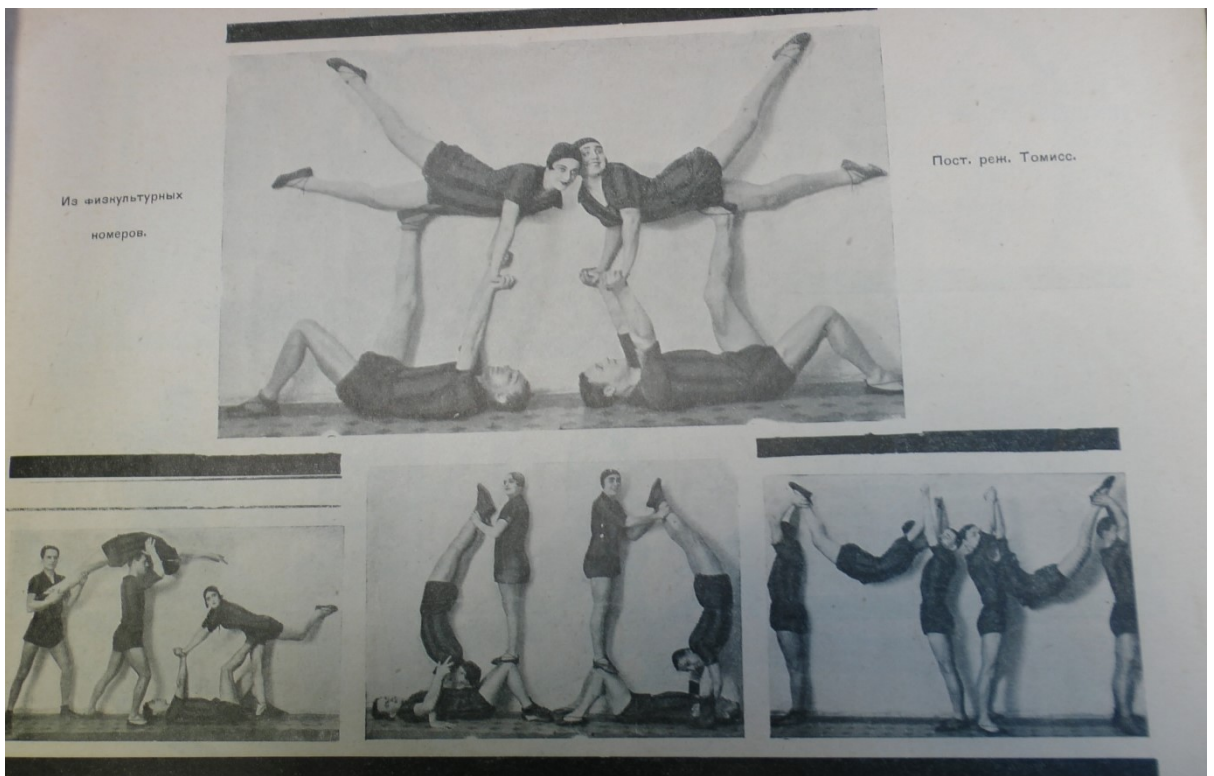


Figure 50 "Numéros de fizkultura", Tomiss, *Al'bom Sinej Bluzy*



Figure 51 Photographies des mises en scène de Tomiss, *Al'bom Sinej Bluzy*.

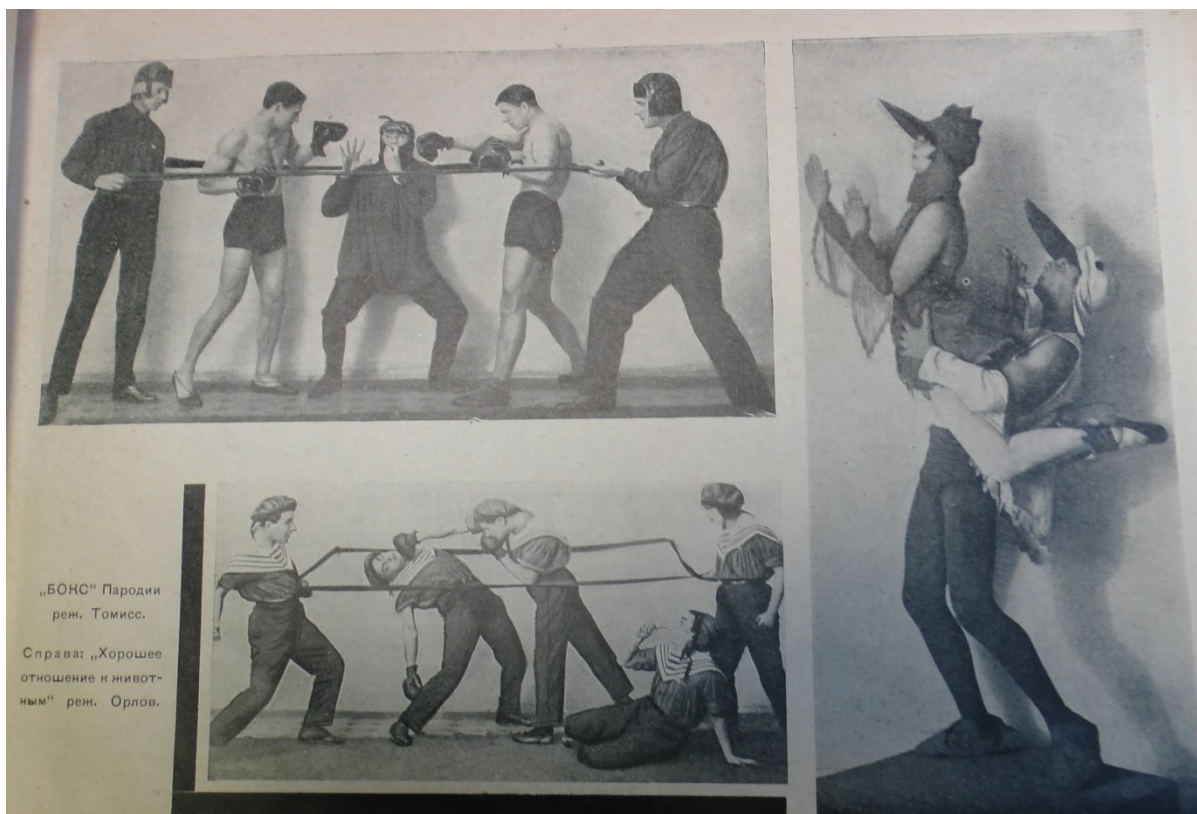


Figure 52 Parodie de boxe, Tomiss. A droite, mise en scène d'Orlov. *Al'bom Sinej Bluzy*.

### 3.3.1 Echos constructivistes : Nina Aïzenberg et les applications sur prozodejda

Pour la grande majorité des spectacles documentés, Tamara Tomiss s'est associée à la costumière Nina Aïzenberg<sup>485</sup>. Aïzenberg étudie au Vkhutemas (Ateliers Supérieurs d'Etat d'Art et de Technique), les « beaux-arts soviétiques », école fortement influencée par les constructivistes, entre 1918 et 1924, et réalise des décors et des costumes de théâtre. Au Vkhutemas, elle choisit les cours d'Aleksandr Rodchenko et d'Ilya Mashkov – c'est Mashkov qui va particulièrement nourrir l'attrait d'Aizenberg pour les arts folkloriques, le *loubok* et le *balagan*. Toujours étudiante à l'atelier de Mashkov alors qu'elle rejoint la Blouse Bleue dès sa création en 1923, elle a déjà participé en tant que plasticienne à la création de festivals de rue et autres événements spectaculaires, notamment aux côtés de Marc Chagall et Natan Altman (elle construit par exemple des marionnettes géantes, dont on peut voir l'héritage dans les costumes géants d'objets inanimés qu'elle dessine pour la Blouse Bleue).

Aizenberg fait partie des trois artistes qui sortent tout juste du Vkhutemas et contribuent à forger l'esthétique de *Sinjaja Bluza* : Anastasia Akhtyrko, « responsable de photomontages », et Elena Semionova, qui choisit le titre de *konstruktor* (constructrice), sont chargées d'au moins une partie des couvertures et des montages de la revue – l'absence de signatures ou autres indices rendent malheureusement difficile la tâche d'identifier leurs contributions respectives. Il est d'ailleurs étonnant que la parenté des œuvres plastiques ne soit pas indiquée de manière plus détaillée même lorsque les autres artistes et auteurs sont nommés par la revue. Les raisons peuvent être diverses – négligence, sexisme, volonté des artistes, focalisation sur le texte... Pourtant, lorsqu'il s'agit des costumes (en dessin ou en photo), les noms des costumiers Nina Aizenberg, Nadejda Blumenfeld ou Boris Erdman sont fréquemment accolés aux images : comme s'il était logique de nommer les artistes qui font le *spectacle*, alors que les photomonteuses, artistes du travail éditorial, disparaissent dans l'identité collective de « la rédaction ».

Dans un récent ouvrage sur le Vkhutemas, Anna Bokov utilise le portfolio d'étudiante d'Anastasia Akhtyrko pour illustrer la fidélité avec laquelle les étudiants s'appliquaient à

---

<sup>485</sup>Sur Aizenberg, voir Alla Sosnovskaya, « Nina Aizenberg, 1902-1972 : Russian designer », in *Slavic and East European Performance*, Fall 2000, pp.48-73. Sosnovskaya se base en partie sur l'autobiographie manuscrite d'Aizenberg, conservée dans les archives personnelles du neveu de celle-ci à Jerusalem. Il existe un entretien de Nina Aizenberg par Viktor Douvakine – or, l'enregistrement étant dans l'attente d'un travail de restauration dans le cadre du projet *Ustnaja Istorija* (« Histoire orale ») du MGU, nous n'avons pas pu y avoir accès – ni à sa transcription, malgré nos demandes répétées.

réaliser les exercices sur la forme, le mouvement ou les couleurs. Akhtyrko semble avoir été particulièrement attachée à réaliser les exercices donnés par Rodchenko, dont elle a également été l'assistante<sup>486</sup>. Ainsi, en identifiant les « foyers » de formation des artistes de la Blouse Bleue : le Vkhutemas et le Mastfor notamment, nous pouvons constater que pour la Blouse Bleue, il est en réalité plus judicieux de parler de *transferts* que d'*influences* – les artistes ne sont pas tant passivement « influencés » par les courants artistiques qu'ils contemplent, mais *viennent directement* des studios et des ateliers où ces courants se font. Au-delà d'imitations des recherches des avant-gardes, il s'agit d'une formation vécue dans laquelle les artistes de la Blouse Bleue puisent.

La Blouse Bleue doit à Aizenberg les « applications sur costume » (*kostjumnye aplikacii*), éléments de costume à attacher sur la blouse d'ouvrier. D'après le metteur en scène Aleksandr Mačeret, les applications d'Aizenberg sont devenues la marque de fabrique de la Blouse Bleue, d'abord pour leurs vertus matérielles : le coût financier est modéré, l'objet est simple, brillant, clair.<sup>487</sup> Les caractéristiques essentielles des applications sont d'une part de fonctionner comme des « masques sociaux » pour désigner des stéréotypes ou des fonctions, en puisant dans une culture et un système de références partagées, et d'autre part, de faciliter les changements de costumes dans le rythme rapide d'un journal vivant. Aizenberg mentionne également le critère de la facilité de transportation pour une troupe mobile<sup>488</sup>.

Certains éléments comme les « bouts de l'écharpe », les cols ou les « fragments de vêtements » permettent certainement aussi, dans le respect des principes futuristes et constructivistes, d'économiser du tissu en utilisant les chutes, optimisant l'utilisation du matériau. Le même élément d'application, retourné ou attaché différemment, pouvait être utilisé pour deux rôles différents au sein du même spectacle : par exemple, cette application qui est robe de paysanne lorsque portée comme une chasuble, et robe « tzigane » lorsque nouée sur une seule épaule et ceinturée. A ce principe d'économie s'ajoute un principe de construction et d'assemblage de fragments – fragments matériels, mais aussi références et symboles – qui fait du montage la base de la démarche de la costumière. Dans son article sur Aizenberg, Alla Sosnovskaya cite parmi ses sources la version manuscrite d'un article de Viktor Mrozovski pour *Sinjaja Bluza*, qui ne figure pas parmi les articles publiés dans la revue (archives personnelles de Mark Lisnevsky). Dans cet article, Mrozovski fait l'éloge d'Aizenberg, déclarant qu'aucun autre costumier, ni les frères Stenberg ni Boris Erdman,

---

<sup>486</sup> Anna Bokov, *Avant-Garde as Method : Vkhutemas and the Pedagogy of Space, 1920-1930*, Park Books, 2020, surtout p. 454-456.

<sup>487</sup> Aleksandr Mačeret, "Korni i rostki", *Sinjaja Bluza*, 1927, N°73.

<sup>488</sup> Nina Ajzenberg, « Kostjumnaja aplikacija na scene i kak ee delat' », *Sinjaja Bluza*, N°59-60, 1927, p.2.

n'avait réussi à apporter des solutions aux questions qui concernaient spécifiquement la Blouse Bleue, plus précisément : le montage de petites formes, la technique de changement rapide de costume, la nécessité de voir l'acteur derrière le rôle<sup>489</sup>.

Dans *L'Erreur de Koroliova*, la « moitié de jupe » de la komsomolka s'attache sur une base de tenue de gymnaste, marqueur positif de jeunesse et de dynamisme. L'application de jupe ici joue le rôle d'une jupe : elle ne cherche pas à faire illusion, mais à faire référence, et ajoute au costume l'information « féminin ». Dans les costumes pour la parodie de *Carmen*, le costume de Carmen est composé d'une application faisant référence à un imaginaire de clichés espagnols (jupe de flamenco, fleur, éventail), et d'une application jupe-tablier (d'ouvrière : il s'agit du rôle « double » d'une actrice de club ouvrier qui joue le rôle de Carmen). Les costumes pour les rôles masculins sont principalement assemblés de fragments d'uniforme de soldat et d'imaginaire *torero*. Ce sketch est une parodie d'opéra (plus précisément, une parodie d'une représentation d'opéra dans un club ouvrier), ce que le caractère hyperbolique des costumes reflète tout à fait.

Le travail d'Aizenberg associe un imaginaire de la modernité avec la valorisation de références d'un « populaire » romantisé, ce qu'illustrent particulièrement bien ses costumes de *tchastouchechnitsa*, conçus pour la récitatrice de *tchastouchki*. Cette figure, avec son foulard et sa robe à pois, évoque le stéréotype de « la Paysanne » dans le théâtre d'agit-prop. Parmi les masques sociaux, la figure de la paysanne oscille entre deux stéréotypes opposés : symbole de superstition, de religion, des mœurs du monde ancien et de la résistance au changement – mais aussi icône forte d'une culture populaire, femme à l'esprit pratique et à la langue pointue, qui éduque son mari sur les exploits du socialisme. La *tchastouchechnitsa* d'Aizenberg – narratrice, chanteuse, déclamatrice – tient de ce second stéréotype.

Nina Aizenberg s'empare de la *tchastouchechnitsa* pour la mettre à jour dans son style caractéristique « pseudo-populaire », jusqu'à en faire un personnage iconique de la Blouse Bleue. Souvent représentée visuellement dans un groupe de femmes en action (déclamation, chorégraphie), elle est costumée d'applications à l'asymétrie maîtrisée. Ainsi « aïzenberguisée », la représentation de la femme rurale est, elle aussi, validée en tant que femme nouvelle. Le personnage de la récitatrice de *tchastouchki*, dans son costume aux influences constructivistes, véhicule fortement l'appropriation d'un romantisme du « populaire » imaginé par les artistes principalement eux-mêmes du milieu urbain, pour qui les « babas » rurales, les paysannes héroïques et les pères Raïoshnik sont avant tout des

---

<sup>489</sup> Sosnovskaya, *Op.cit.*

éléments de construction d'une esthétique d'agit-prop, qui répond simultanément à une nostalgie du balagan et aux injonctions de la propagande d'Etat à se « tourner vers les campagnes »<sup>490</sup>.



Figure 53 Aizenberg, costume de la récitatrice de couplets populaires. *Al'bom Sinej Bluzy*.

Les applications sur costume exigent un costume de base : la *prozodejda*, « costume de travail/production », que Nina Aizenberg appelle aussi *spetsodejda* (vêtement spécialisé).

<sup>490</sup> Sur la réception pas toujours enjouée de ces représentations stéréotypées, voir Nina Gourfinkel, *Le théâtre russe contemporain*, *Op.cit.*, William Husband, « Mythical Communities », *Op.cit.*

La *prozodejda* du comédien que l'on connaît est dessinée par l'artiste constructiviste Lioubov Popova pour les acteurs de Meyerhold. Vêtement de répétition et de scène (comme pour les « Impurs », les prolétaires dans *Mystère-Bouffe* de Maïakovski), la combinaison doit permettre les mouvements efficaces et expressifs du corps de l'acteur. La *prozodejda* des Blouses Bleues – blouse bleue et pantalon ou jupe noire – est un costume en soi : le comédien joue le rôle de blousenik qui joue le rôle de Chamberlain/L'Allemagne/Le Rouble etc. Nous l'avons déjà évoqué dans le premier chapitre ; les comédiens doivent être visibles derrière les rôles : la satire politique dans le style de la Blouse Bleue demande un jeu distancié, un rapport du comédien au contenu idéologique, de l'autodérision et de la complicité avec le public. Les applications sur costume laissent délibérément entrevoir la *prozodejda*, et entretiennent ce double jeu, qui devient alors un élément déterminant et assumé de la fonction du costume dans le jeu « blousiste ». Aïzenberg fait du demi-costume pleinement un choix artistique ; un développement personnel de la notion de « *plakatnost* » (esthétique d'affiche/pancarte), de la distanciation et des exigences de la dramaturgie allégorique. On peut imaginer que l'utilisation des applications sur costume demandait, aussi de la part du metteur en scène, une bonne compréhension du mouvement, de la composition spatiale et de la stylisation de l'expression corporelle : comme le remarque Sosnovskaya, la plupart des costumes semblent être dessinés de manière à fonctionner pleinement lorsqu'ils sont vus de face.

Aizenberg dessinera sa propre *prozodejda* pour l'acteur ou actrice de la Blouse Bleue. Celle-ci ne contient néanmoins pas de blouse bleue, et met en avant l'identité de *fizkulturnik* davantage que la référence prolétarienne, reflétant peut-être la coopération étroite de l'artiste avec Tamara Tomiss : le costume est composé d'un short blanc, un haut blanc à manches courtes avec les lettres « S.B. », des chaussettes et des chaussons de gymnastique. Alla Sosnovskaya note d'ailleurs que la figure de l'acteur restait toujours une référence positive de modernité pour Aizenberg : « ses personnages-masques sont ambivalents : ils combinent une affirmation positive de l'acteur avec une représentation critique du personnage »<sup>491</sup>.

---

<sup>491</sup> Alla Sosnovskaya, "Nina Aizenberg", article cité, p.61.



Figure 54 La prozodejda des Blouseniks, par Aizenberg (SB 73, 1928)

Ici aussi, le périodique est lieu de transmission : les dessins ou patrons d'applications, et les instructions pour les utiliser, sont publiés dans *Sinjaja Bluza*. Le N°59-60 de *Sinjaja Bluza* offre aux collectifs auto-actifs un article de la costumière, dans lequel elle insère des modèles de patrons et des explications sur leur utilisation. Pour l'artiste, les couleurs sont primordiales : elles doivent être vives de préférence, et le metteur en scène et le costumier doivent effectuer des choix clairs pour déterminer un assemblage limité de couleurs, sans avoir peur des contrastes. Elle donne des conseils pour dessiner les patrons et pour intégrer les élastiques et autres attaches<sup>492</sup>.

---

<sup>492</sup>Nina Ajzenberg, « Kostjumnaja aplikacija na scene i kak ee delat' », *Sinjaja Bluza*, N°59-60, 1927, p.2-3.



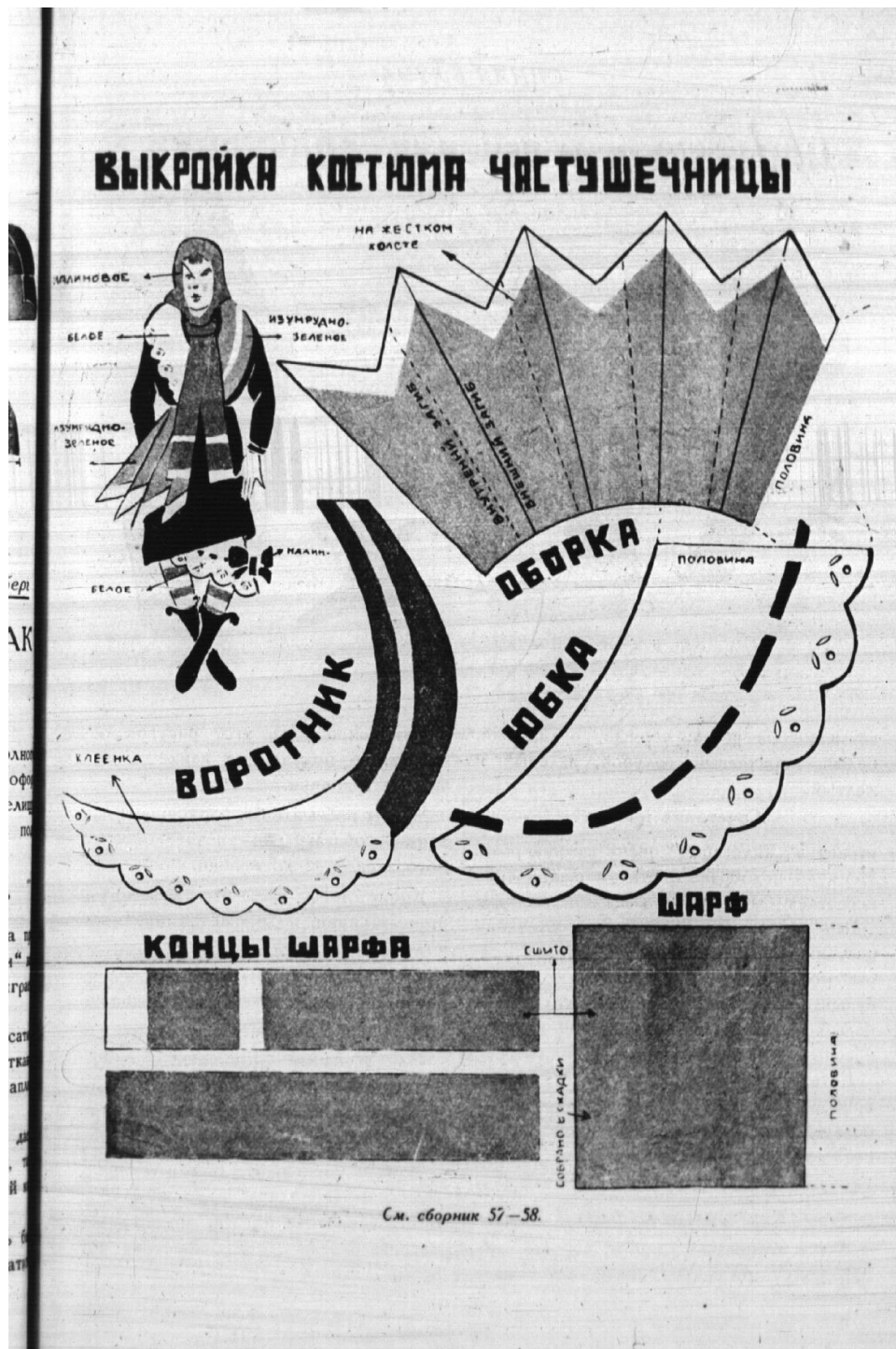


Figure 55 Aizenberg, instructions pour les applications de la récitatrice de couplets populaires, SB 59-60.

Dans un mouvement de retour attestant de la transmission, les troupes régionales envoient des photos de leurs réalisations des applications : par exemple les troupes de Polotsk, Fastov ou de Youriev-Polski ont réalisé au détail les applications pour l'Armée Rouge. La troupe de Krasnodar contribue avec une photo de leur production de *Carmen*. Krasnodar est exemplaire : les photos ressemblent à celles de la *Carmen* du collectif central – poses stylisées, costumes reproduits à l'identique (avec pour seule différence le motif d'une bordure

décorative), maquillage de clown pour le « Brigadier ». Chez la troupe de Timashevsk, c'est le conférencier qui est identifié par son costume-application. Dans le courrier des lecteurs de *Sinjaja Bluza*, les troupes régionales reprennent le terme *prozodejda* pour désigner leurs costumes de travail. « Nous avons changé le nom de la troupe en 'Blouse Blanche', car c'est la couleur de notre *prozodejda*, »<sup>493</sup> écrit par exemple un collectif à Kiev.

Costumes d'Aizenberg pour *Carmen*, production de la Blouse Bleue professionnelle et productions des collectifs amateurs :



<sup>493</sup>*Sinjaja Bluza* N. 76, 1928, p.62.



Figure 56 Photographie accompagnant le texte de "Carmen", SB 65-66, 1927.



Figure 57 Réalisation des costumes de "Carmen", collectif amateur de Timashevsk. SB 74, 1928.



Figure 58 "Carmen" par le collectif de Krasnodar

Les applications sur costume sont l'œuvre d'une artiste qui donne une forme nouvelle au masque social, tout en mettant l'accent sur le côté pratique des costumes : « blouse-bleuisme » en action. Mais tout à la fois, les costumes reflètent une liberté de création ; la liberté de la non-continuité et la non-interdépendance des formes et des volumes, la liberté de créer l'homme nouveau et la femme nouvelle : une démarche qui a la saveur des courants artistiques de son époque, mais qui est adaptée aux dimensions et aux pratiques du journal vivant auto-actif. Contrairement à sa collègue blousenik Anastasia Akhtyrko, qui avait exposé avec Rodchenko en 1925 mais dont la carrière s'est arrêtée aux accusations de formalisme<sup>494</sup>, Aizenberg travaille encore longtemps dans les années 1940 et 1950 dans la création de costumes pour le théâtre et l'opéra, partout en Union Soviétique. Elle ne renoncera jamais à l'esthétique du grotesque et de l'hyperbole qu'elle développe pendant ses années étudiantes avec la Blouse Bleue, mais choisira de se cacher dans les petits théâtres de province, loin de l'œil de faucon du réalisme socialiste qui scrute les artistes qui s'attacheraient trop aux esthétiques avant-gardistes des années vingt.

<sup>494</sup> *Kul'tura*, Décembre 2004-Janvier 2005, N°51, p.10.

La mise en scène blouse-bleuiste ne peut, évidemment, se réduire au travail de Tomiss et Aizenberg, pris ici en exemple. On trouve dans *Sinjaja Bluza* des esquisses de costumes de Nadejda Blumenfeld et Boris Erdman, bien que moins nombreuses que celles d'Aizenberg – Boris Erdman représente d'ailleurs un autre lien avec Foregger. Sergueï Youtkiévitch retrouve Vladimir Mass, son collègue du Mastfor, dans des « parades de masques » et des sketches satiriques, et autant dans son travail chez la Blouse Bleue que dans ses discours et projets ultérieurs il continuera à défendre l'héritage de la FEKS et du MastFor, soit la primauté de l'entraînement physique complet de l'acteur, les exercices d'improvisation, les « petites formes » et la culture populaire<sup>495</sup>. La Blouse Bleue est pour Youtkiévitch comme pour tant d'autres un lieu de passage, qui permet à un jeune artiste de s'exercer avec une troupe. L'un des premiers films de Youtkiévitch, *Dentelle* (*Kruževa*, 1928, Goskinofabrika), décrit le quotidien d'un club ouvrier qui monte une gazette murale. Outre le clin d'œil à l'expérience personnelle de Youtkiévitch en matière de journalisme alternatif, on observe dans le langage corporel des interprètes – au moins deux d'entre d'eux, Boris Tenine et Boris Poslavsky, sont d'anciens blouseniks (et le second a été au Mastfor) – des traces d'un jeu minutieusement chorégraphié, des mouvements hyperboliques ou esthétisés au-delà de ce que demanderait le cinéma. Ce langage (critiqué comme « trop esthétisant »<sup>496</sup>) n'est pas omniprésent, mais il est frappant par exemple dans la scène de la rivière, où le mouvement des corps dans l'espace, en plan large, joue un rôle central.

En étudiant le rapport entre les circulations humaines – Youtkiévitch, Tomiss, Mass, Aizenberg, Akhtyrko, Semionova, Matcheret – et l'esthétique développée par la Blouse Bleue centrale, nous pouvons voir *Sinjaja Bluza* comme une plateforme de transfert, de redimensionnement, de vulgarisation des courants et des expérimentations qui sont (ou ont été) en surface dans les studios et ateliers des avant-gardes à Moscou et Leningrad. Il est évident que ces transferts sont faits parfois avec maladresse, qu'ils sont mal compris ou mal reproduits par les amateurs – mais ce sont justement les imperfections du processus, les corrections et les précisions, qui tracent les contours d'un objet hybride entre avant-garde, variétés et agit-prop, un espace partagé entre professionnels, étudiants et amateurs, entre orthodoxes de l'*agitka* et hérétiques de la biomécanique – ce qui reflète, à sa façon, l'état mouvementé de la scène théâtrale soviétique dans les années vingt.

---

<sup>495</sup> Voir Luda et Jean Schnitzer, *Youtkevitch ou la permanence de l'avant-garde*, L'âge d'homme, 1976.

<sup>496</sup> Schnitzer, *Youtkevitch ou la permanence de l'avant-garde*, *Op.cit.*,



Figure 59 T. Tomiss, "A qui et à quoi devons-nous renoncer?". Photographie de la "Flotte rouge" de Tomiss. SB 46, 1926.



Figure 60 SB 75, 1928: Tomiss, costumes d'Aizenberg.

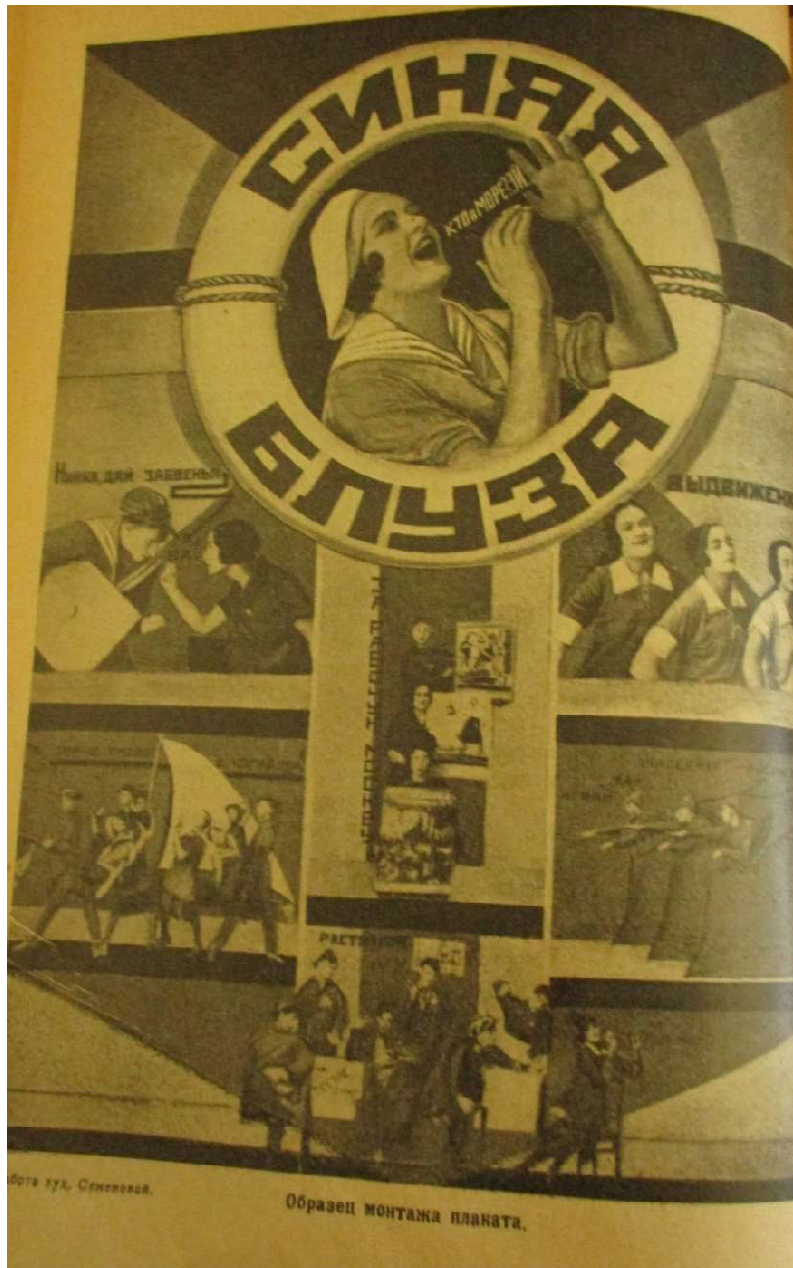


Figure 61 Montage d'Elena Semionova, SB 53-54



Figure 62 Photographie : Mise en scène de Tomiss, costumes d'Aizenberg, montage d'Akhtyrko ou Semionova (SB 67-68, 1927)



Anastasia Akhtyrko



Nina Aizenberg



Elena Semionova



## Chapitre 4. Les répertoires, 1926-1928 : l'imposteur, l'opérette, le satiriste et la petite brèche

*C'est la fin ! Tout est perdu ! Personne n'est vrai.  
Elle, ce n'est pas la vraie, lui ce n'est pas un vrai.  
Nous-mêmes, peut-être, nous ne sommes pas des  
vrais !?*

Nikolai Erdman, *Le Mandat*<sup>497</sup>

*Dans le cas soviétique, il est impossible de parler  
d'identité sans parler d'imposture.*

Sheila Fitzpatrick<sup>498</sup>

### 4.1 Le « tournant vers la satire de mœurs » : contexte, contours, facteurs internes

Le changement dans les répertoires diffusés dans *Sinjaja Bluza* ne se fait ni discrètement, ni par accident. Nous avons déjà constaté que dans le n°41, aussi bien Novitski, Ardov que Cherchenevitch préviennent les lecteurs du passage de l'*agitka* au « sketch de mœurs ». Avec la volonté de professionnalisation, les blouseniks moscovites cherchent à abandonner le simplisme des sketches d'agitation et l'esthétique déclamatoire, pour aller vers des comédies de masques sociaux plus élaborés. Les allégories et les oppositions primaires sont remplacées

---

<sup>497</sup> Nikolai Erdman, *Le Mandat*, Traduction française de Jean-Philippe Jaccard, Lausanne, L'Age d'homme, 1998.

<sup>498</sup> Sheila Fitzpatrick, *Tear Off The Masks*, Princeton University Press, 2005, p.19

par des personnages qui ont un nom, des motifs psychologiques et des relations familiales et sociales. La propagande se tourne vers l'intérieur : l'ennemi n'est plus le capital, l'impérialisme, la presse étrangère, mais les « dérives de la NEP », la corruption dans les entreprises soviétiques, les nepmen, les faux communistes. On peut rattacher ce changement tangible des répertoires aux orientations de la propagande et du discours du Parti, aux courants littéraires et productions dramatiques professionnelles contemporaines de la Blouse Bleue, mais aussi aux évolutions dans la composition humaine de la rédaction de *Sinjaja Bluz*.

#### 4.1.1 Le facteur politique et social : les besoins de la propagande d'Etat

La productivité individuelle au travail est un sujet central dans l'agit-prop : alors que les ressources matérielles et techniques manquent pour pleinement mettre en œuvre l'augmentation de la production industrielle, c'est sur la main-d'œuvre qu'il faut mettre la pression. La propagande pour l'amélioration du rendement de l'individu passe par la stigmatisation de la paresse, de l'absentéisme ou autres mauvaises habitudes. Le Parti appelle l'agit-prop et la production culturelle de manière générale à se « tourner vers les mœurs », et aborder les questions relatives à la famille, à la morale (au travail comme au foyer), à l'alcoolisme, à l'égalité des sexes ou à l'antisémitisme<sup>499</sup>. Le théâtre doit évoluer vers « la représentation des mœurs contemporaines » ; le mot d'ordre du TRAM à partir de 1926 sera « sur les barricades des mœurs nouvelles ! »<sup>500</sup> et *Sinjaja Bluz* se pose la question « comment mettre en scène le pièces de mœurs [byt] ? »<sup>501</sup>. Ce mot d'ordre sur les sujets traités concerne aussi, comme vu dans le précédent chapitre, la forme, et « exclut donc le maintien, autrement que sporadique, des méthodes de l'agit-prop ; le traitement « agitationnel » explicite a vécu »<sup>502</sup>.

L'espoir d'apaiser les relations avec la paysannerie met un frein sur la propagande antireligieuse agressive, qui constituait une partie importante des programmes. Les revues de politique internationale, avec leurs représentations primaires et leurs caricatures de chef d'Etat, portent le stigmate d'une agit-prop qui a vécu. Il faut alors trouver d'autres figures de l'ennemi : non plus les « blancs » ou l'Etranger, mais l'ennemi intérieur : le koulak, le

---

<sup>499</sup> Voir Jean-Pierre Morel, « Les phases historiques de l'agit-prop soviétique », in *Le Théâtre d'agit-prop*, *Op.cit.*, Tome 1, p.38-42.

<sup>500</sup> *Ibid*, p.39.

<sup>501</sup> *Sinjaja Bluz*, N°34, 1926, p.3

<sup>502</sup> « Les phases historiques », *Ibid*.

bourgeois, le nepman. La corruption et les excès du bureaucratisme sont fréquemment dénoncés, aussi bien par l'agit-prop que par la satire. La critique du bureaucratisme représente d'ailleurs un sujet de satire acceptable pour le pouvoir, puisqu'elle permet d'attribuer aux petits exécutants la responsabilité des dysfonctionnements des organes du Parti<sup>503</sup>.

Le « tournant vers la propagande de mœurs » se traduit également par une forte présence, dans la « presse jaune » et la presse du Komsomol, de faits divers de criminalité et de mauvaise conduite : la jeunesse se serait mise à mal se conduire, à se balader avec des couteaux et s'engager dans toutes sortes de petits crimes. On appelle ce phénomène, dont la nature « d'événement d'époque » ou d' « épidémie sociale » est en partie construite par la presse et par les catégories morales et lexicales soviétiques, le « hooliganisme ». Joan Neuberger et Anne Gorsuch remarquent que la prolifération, dans la presse soviétique, des histoires de « hooligans » et de petits criminels, qui trouvent leur place également dans *Sinjaja Bluza* à partir de 1926, ainsi que le traitement dans la presse des « questions de mœurs », touchait particulièrement une presse dont le lectorat ciblé était la classe moyenne : pour Anne Gorsuch, la construction de ce récit constituait une manière de tester et renforcer les « valeurs morales de la classe moyenne » en créant des « paniques morales » autour de ces personnages inquiétants<sup>504</sup>.

#### 4.1.2 Le facteur littéraire et artistique : satire, un petit âge d'or.

Dans les années vingt, aussi bien le roman que les dramaturgies professionnelles se saisissent des développements parfois absurdes de la société soviétique. L'humour sur l'identité de classe, sur les méandres bureaucratiques et sur les bolcheviks fleurissent dans la culture orale, dans les variétés et les feuilletons de la presse satirique, qui jouit d'une montée en chiffres du lectorat<sup>505</sup>. Zoshchenko ou Kataïev parmi d'autres se saisissent des problèmes du quotidien, comme la crise des logements. Du ton propagandiste de Mystère-Bouffe, Maïakovski est

---

<sup>503</sup> Voir Richard Chapple, *Soviet Satire of the twenties*, University of Florida Press, 1980, p.77-82 ; Robert Russell, *Russian Drama of the Revolutionary Period*, Palgrave Macmillan, 1988.

<sup>504</sup> Anne Gorsuch, *Youth in revolutionary Russia : enthusiasts, bohemians, delinquents*, Indiana University Press, 2000 (citation p.7) ; Joan Neuberger, « Stories of the Street: Hooliganism in the St. Petersburg Popular Press », in *Slavic Review*, Vol. 48, n.2, 1989, pp.177-194.

<sup>505</sup> Le critique Yakov Šafir remarque en 1926 que les critiques littéraires ne sont plus en phase avec les lecteurs, qui apprécient l'humour et la satire plus que tout, là où les critiques considèrent ces genres comme une marque « d'aliénation des masses ». (Jakov Šafir, « O jumore i o jumoristikah », *Knigonoša*, n°8, 1926, p.13.) Sur la littérature et le drame satiriques de l'époque voir Richard Chapple, *Soviet Satire of the twenties*, *Op.cit.* ; Robert Russell, *Russian Drama of the Revolutionary period*, *Op.cit.* Robert Russell and Andrew Barratt, *Russian theatre in the age of modernism*, Palgrave Macmillan, 1990 ; Sur la culture populaire, James von Geldern et Richard Stites, *Mass Culture in Soviet Russia*, Indiana University Press, 1995.

passé à l'approche plus satirique des *Bains* ou de la *Punaise*, Erdman fait rire et pleurer le public avec *Le Mandat* et plus tard *Le Suicidé*. Les « feuilletons » des revues satiriques sont des choix privilégiés de lecture, Zoshchenko est publié en quantités massives<sup>506</sup>, et les bestsellers de la fin des années vingt seront les romans d'Ilya Ilf et Yevguéni Petrov, publiant à quatre mains sous le nom de Ilf et Petrov, qui narrent les aventures d'Ostap Bender, le roi des imposteurs.

*Sinjaja Bluza* suit la même tendance, avec une quantité croissante de sketches qui s'éloignent du *plakatnost'* de journal vivant pour mettre en scène de manière plus nuancée les rapports entre les générations et les milieux sociaux, les relations amoureuses et familiales, le monde des entreprises de la NEP. Dans ces répertoires dominant les types de personnages *soviétiques*. En effet, la propagande du temps de la NEP se tourne vers l'intérieur : vers l'identification et la liquidation des ennemis de classe.

#### 4.1.3 Le facteur humain : contributions individuelles

Une facette essentielle de l'explosion de l'écriture satirique dans les années vingt est « son interconnexion avec les genres établis de 'petites formes' comme le cabaret, le music-hall et les variétés »<sup>507</sup>. Un autre élément notable de ce phénomène est l'omniprésence des mêmes auteurs dans tout le champ des petites formes et de la satire : « Aduyev, V. E. Ardog, Argo, Bedny, Dunaevsky, Nikolay Erdman, Gutman, V. Mass, Mayakovsky, Nikulin, N. P. Smirnov-Sokol'sky, V. Tipot et M.D. Vol'pin semblent avoir été d'infatigables créateurs de nouvelles œuvres pour chaque théâtre de forme 'légères' à Moscou. »<sup>508</sup> La quasi-totalité des auteurs de cette liste ont contribué aux répertoires de *Sinjaja Bluza*, certains de manière plus régulière que d'autres. Alors que Youjanine, Bourevoï et Mrozovski continuent à se charger des « parades », des *tchastoushki*, des *raïoks* et autres formes folkloriques ou en couplets, les répertoires sont enrichis par les sketches d'auteurs dont l'expérience vient du Terevsat, du

---

<sup>506</sup> Voir . J. A. E. Curtis, « Down with the Foxtrot ! Concepts of Satire in the Soviet theatre of the 1920s », in Russel et Barratt, *Russian theatre in the Age of Modernism, Op.cit.*

<sup>507</sup> Idem., p.223.

<sup>508</sup> Idem., p.223. Curtis met en avant les rapports étroits des auteurs satiriques soviétiques connus (aussi du côté de la prose, comme Ilf et Petrov) avec la vie théâtrale, la comédie légère, et « l'école » du travail d'agitation. Se référant à un nombre d'auteurs cités dans la liste, ainsi qu'à des figures comme Argo (A. Goldenberg), Chagall ou Pustynin (M. Rozenblat) du Terevsat, Curtis voit aussi dans ce moment culturel une manifestation de la fin des lois antisémites tsaristes (restrictions de déplacement et de profession) ; libération qui a provoqué une participation de grande influence sur la satire soviétique des premiers temps. (p.222)

Théâtre de la Satire de Moscou, du Mastfor mais aussi des revues satiriques comme *Krokodil*<sup>509</sup>, qui cultivaient déjà l'humour sur les bizarreries soviétiques.

Parmi les satiristes, le plus grand nombre de contributions vient de Galitski, Argo, Mass et Ardov. Argo<sup>510</sup>, venu d'Odessa à Moscou, avait écrit pour les « fenêtres ROSTA », le Terevsat de Vitebsk, ensuite pour le studio du Terevsat de Moscou<sup>511</sup> et le théâtre de miniatures Grotesk. Dans ses mémoires, Argo raconte la vie culturelle moscovite du début des années vingt : il passe un temps par le studio de Foregger, il est actif dans plusieurs théâtres de petites formes<sup>512</sup>. Pour *Sinjaja Bluza*, il écrit une vingtaine de sketches entre 1926 et 1928, et quelques raïoks et couplets, sur des sujets rattachés aux campagnes de propagande et à l'actualité sociale. Par exemple, *Ekonomnaja ekonomika*<sup>513</sup> aborde les thèmes de la productivité, des licenciements, et des patrons qui ne cherchent qu'à faire du profit. Formé à l'école des petites formes agitatoires, bien qu'il soit auteur de plusieurs sketches, Argo participe à conserver, dans la Blouse Bleue, aussi la tradition des « parades », des couplets, de la rime et la déclamation. L'injonction politique à réserver la satire aux « thèmes positifs » le conduira à s'éloigner de l'*estrada*<sup>514</sup>.

Le frère d'Abram Argo, Yakov Galitski<sup>515</sup> (Galitskij), est un contributeur actif ; il écrit des sketches, des couplets et des chansons (nous analyserons plus loin son texte *Le nouveau prénom*). Galitski, qui a dirigé l'une des troupes de théâtre d'agit-prop de l'Armée Rouge pendant la guerre civile, s'est essayé pendant les années vingt au cinéma (films non diffusés), et a joué dans quelques productions en tant qu'acteur. Fils d'éditeur, il a comme son frère une activité culturelle variée, dans le journalisme, la radio et au théâtre ; au moment de sa participation dans la Blouse Bleue, il écrit notamment dans *Krokodil*<sup>516</sup>. La « parodie d'opéra » *Carmen*<sup>517</sup>, pied-de-nez à l'appel à se « tourner vers les grandes formes et l'opéra », est de Galitski.

Le dramaturge « attitré » de Foregger, Vladimir Mass, fournit au moins 16 textes à *Sinjaja Bluza*. Certains des sketches les plus aboutis, qui proposent du jeu, du comique et des

---

<sup>509</sup> On trouve quelques contributions des auteurs cités dans l'anthologie *Krokodil vseh vremen i narodov*, Moskva, 2007.

<sup>510</sup> Abram Markovitch Goldenberg, 1897-1968.

<sup>511</sup> Christine Hamon, « Le Théâtre de la Satire Révolutionnaire », in *Le Théâtre d'agit-prop*, *Op.cit.*, tome 1.

<sup>512</sup> Abram Argo, *Svoimi glazami, kniga vospominanii*, Moskva, 1956. Argo mentionne à peine la Blouse Bleue, à laquelle il a pourtant donné plusieurs textes. Signe peut-être du statut amateur ou mineur que cette activité pouvait représenter pour lui.

<sup>513</sup> *Sinjaja Bluza*, n°33, 1926.

<sup>514</sup> Elizaveta Uvarova, *Estrada v Rossii. XX vek. Enciklopedia*, Moskva, Olma-Press, 2004, p.42.

<sup>515</sup> Yakov Markovitch Goldenberg.

<sup>516</sup> Uvarova, *Estrada v Rossii. XX vek. Enciklopedia*, *Op.cit.*, p.42.

<sup>517</sup> *Sinjaja Bluza*, N°65-66, 1927.

stéréotypes grotesques, sont de lui – comme *Maroussia s'empoisonne*, *La jalousie du Barbouillé* ou *Molière en Blouse Bleue*, ou *Le suicidé*. Dans les théâtres professionnels, Mass écrit en tandem avec Ardov<sup>518</sup>, Tipot<sup>519</sup>, et Nikolaï Erdman<sup>520</sup>, et ses pièces longues comme ses petites formes sont jouées au Théâtre de la Satire, au Théâtre de la Maison de la Presse<sup>521</sup>. Pour la mise en scène du *Mariage de Figaro* au Théâtre d'Art de Moscou en 1927, il collabore à l'adaptation du texte<sup>522</sup>.

Comme les frères Goldenberg, Viktor Tipot<sup>523</sup> est originaire d'Odessa, où il dirige de 1918 à 1922 un petit théâtre de miniatures dans lequel il travaille, entre autres, avec les sœurs Rina et Zinaïda Zelenaya (toutes deux par la suite devenues actrices d'*estrada* à Moscou<sup>524</sup>), Vera Inber<sup>525</sup> ou le chanteur Arkadi Pogodine. A Moscou à partir de 1922, Tipot écrit, met en scène et travaille comme conférencier dans les cabarets : d'abord le *Nerydaj* et, toujours accompagné d'Inber, le *Krivoj Djimmi*. Il fonde le Théâtre de la Satire de Moscou en 1924 avec Nikolaï Aduév et David Gutman. Tipot écrit une petite dizaine de textes pour la Blouse Bleue, où son épouse Nadejda Blumenfeld est costumière<sup>526</sup>. Le Théâtre de la Satire avait dans son répertoire des revues composées de petites formes – on peut se demander quelle était la porosité des répertoires entre ce théâtre et la Blouse Bleue : on trouve dans *Sinjaja Bluza* par exemple *Le vaincu vainqueur*<sup>527</sup>, une scène de la revue *A propos de l'amour* (*Naschet ljubvi*, 1926) écrite et mise en scène par Tipot et Gutman au Théâtre de la Satire.

Le nom de Viktor Ardov<sup>528</sup> apparaît dans *Sinjaja Bluza* pour la première fois dans le numéro 26, avec *Les pensions alimentaires*. Il est alors l'ancien auteur et conférencier (pour quelques soirées) du cabaret *Nerydaj*, ancien élève comédien du MastFor, auteur régulier dans les revues *Krokodil* et *Krasnyj Perec*. Au Théâtre de la Satire, pour la saison d'ouverture du théâtre, il écrit *Saint Patron* avec Vladimir Mass, et pour celle de 1927, *Ne seriez-vous pas un hooligan, citoyen ?*, deux pièces dont les titres déjà évoquent la « satire de mœurs »

<sup>518</sup> *Moskva s točki zrenia*, et *Imjaninnitsa*, Théâtre de la Satire

<sup>519</sup> *Na kolokol'ne*, Théâtre de Revues de la Maison de la Presse

<sup>520</sup> *Odisseïja* (1928), *Salon svjatoj Magdaliny*, *Zasedanie o smehe...* Mass et Erdman n'avaient pas beaucoup de considération pour les consignes officielles concernant la satire, ce qui a sans doute conduit à l'arrestation des deux auteurs.

<sup>521</sup> *Moskva s točki zrenija*, op.cit., p.62-99.

<sup>522</sup> Elizaveta Uvarova et al., *Moskva s točki zrenija*, Moskva, Iskusstvo, 1991, p.73.

<sup>523</sup> Viktor Yakovlevitch Ginzburg, 1893-1960.

<sup>524</sup> Rina Zelenaja, *Razroznennye stranicy*, Moskva, 2007.

<sup>525</sup> On trouve un texte de Vera Inber dans *Sinjaja Bluza*.

<sup>526</sup> Voir Uvarova, *Estrada XX vek Rossii: Enciklopedija*, Op.cit., p.663.; Rina Zelenaja, *Razroznennye stranicy*, Op.cit. ; Uvarova et al., *Moskva s točki zrenija*, Moskva, Iskusstvo, 1991, p.25-46.

<sup>527</sup> Viktor Tipot et David Gutman, « Pobeždennyj pobedil », *Sinjaja Bluza*, No53-54, 1927, p.24. (Mars 1927, donc un an après la première de la revue au Théâtre de la Satire.)

<sup>528</sup> Ardov est le pseudonyme de Viktor Efimovitch Zigberman, 1900-1976. Sur Ardov, voir J. Dmitriev, « Viktor Ardov », in Uvarova et al., *Moskva s točki zrenija*, Op.cit., p.100-114.

soviétique. Ardov, indéniable maillon fort de la Blouse Bleue pour l'humour et la qualité de ses textes, écrit une quinzaine de sketches pour le périodique. Les stéréotypes soviétiques qu'il exploite sont marqués par un usage aiguisé du comique des registres de langues, et il tourne souvent en dérision sa propre génération, la jeunesse baignant dans culture et le jargon communistes<sup>529</sup>. Les textes d'Ardov sont difficilement classables comme agit-prop, bien qu'il fasse usage des stéréotypes sociaux de son temps : son genre de prédilection est le récit humoristique, et les sketches satiriques qu'il produit pour la Blouse Bleue ne contiennent pas nécessairement d'oppositions tranchées ou de procédés de dénonciation des ennemis typiques des « satires pro-gouvernement »<sup>530</sup>.

Auteur extrêmement prolifique de récits humoristiques et de petites formes<sup>531</sup>, Ardov a écrit de manière relativement libre jusqu'aux années quarante, où il subira une répression silencieuse par l'arrêt de publication de ses œuvres. Témoin privilégié de l'effervescence artistique et littéraire des années 1920, il sera sollicité par les journalistes et les historiens du théâtre, surtout pour parler de ses amis : il connaissait tout le monde. De Maïakovski<sup>532</sup> à Ilf et Petrov, des stars des variétés à celles des avant-gardes, il était aussi l'ami proche d'Anna Akhmatova, Mikhaïl Zoshchenko et Boris Pasternak<sup>533</sup>.

Mikhaïl Volpine<sup>534</sup> commence son travail artistique dans les « Fenêtres ROSTA » comme auteur et plasticien, avant de faire ses études au Vkhutemas. Visiteur régulier du cabaret *Nerydaj* et du Mastfor, il fait la connaissance de Nikolaï Erdman, Viktor Ardov, Viktor Tipot et Vladimir Mass. Volpine donne à la Blouse Bleue la « première opérette soviétique », *La reine s'est trompée*, des couplets satiriques et des sketches et vaudevilles, comme *Qui licencier ?*, écrit avec Tipot, et *Prédiction*, avec Ardov. Simultanément avec son

---

<sup>529</sup> Pour rappel, nous avons déjà évoqué dans le chapitre 2 les textes d'Ardov *Débat sur l'amour* et *Les pensions alimentaires*.

<sup>530</sup> Par exemple, dans « Le poète et le gaspilleur/l'escroc » (« Poet i rastratchik », *Sinjaja Bluza*, 78, 1928, p.17), un poète est sur le point de sauter d'un parapet, alors qu'un petit escroc passe par là. Entendant le poète réciter ses vers d'adieu, il propose aussitôt de lui racheter ses documents d'identité, puisqu'il n'en aura plus besoin. S'en suit une scène de marchandage, les deux conviennent du prix et échangent leurs documents. Ayant gagné quarante roubles dans l'affaire, le poète saute, et l'autre attend un moment avant d'appeler les secours. Pas d'agitation, mais de l'humour sur le statut des « documents » dans la société soviétique.

<sup>531</sup> Ardov est l'auteur de plus de 30 petits recueils de récits satiriques, en plus de son activité dans les revues et au théâtre. Son œuvre n'est ni traduite ni connue des non-spécialistes en France – peut-être est-elle trop tournée vers les « formes mineures » littéraires pour attirer l'attention des traducteurs, pas assez « dissidente » pour intéresser l'Occident, ou rendue difficile d'accès par l'humour soviétique intraduisible, contextuel et culturel qui fait le fond de son succès dans son pays.

<sup>532</sup> Viktor Ardov, *Beseda s Viktorim Ardivom : O rabote u Vsevoloda Mejerhol'da, teatral'noj žizni Moskvy v 1920-h – 1930-h, i živojstengazete « Sinjaja Bluza »*, entretien réalisé par Viktor Douvakine, enregistré le 9.8.19, oralhistory.ru.

<sup>533</sup> Viktor Duvakin, Viktor Ardov, *Beseda s Viktorim Ardivom : Vospominanija o Majakovskom, Essenine, Ahmatovoj i drugih*, Ustnaja Istorija, 2018 ; Viktor Ardov, *Etjudy k portretam*, Moskva : Sovetskij pisatel', 1983.

<sup>534</sup> Mihaïl Davidovitch Vol'pin, 1902-1988.

travail dans la Blouse Bleue, il coécrit avec Tipot au Théâtre de la Satire de Moscou, et plus tard au Music-hall de Leningrad, notamment avec Ilf et Petrov (*Slushali – postanovili*, 1933). Auteur de récits humoristiques avec Erdman et Mass, Volpine sera, lui aussi, arrêté en 1934 et passera trois ans dans les camps de la Kolyma. Au retour du bagne, il retrouve Erdman et Youtkiévitch pour des productions artistiques sous « L'ensemble de chant et danse du NKVD »<sup>535</sup>, et trouvera refuge comme tant d'autres, dans l'appartement de la famille Ardov<sup>536</sup>.

<b>Contributions des auteurs mentionnés</b>		
Argo	<i>Economie économique</i>	33
	<i>Parade d'entrée</i>	35
	<i>Smena smen</i>	35
	<i>Protestation des dactylos soviétiques</i>	36
	<i>Gorki, Tolstoi, Nekrasov</i>	76
	<i>Révolution dans le harem</i>	26
	<i>Le premier mai, les uns font la fête, les autres souffrent</i>	29
	<i>Une mouche au tribunal</i>	
	<i>Provody pishnie – slezy lishnie</i>	29
	<i>Raiok sanitaire</i>	37-38
	<i>Trois époques</i>	37-38
	<i>Langue de vipère</i>	39
	<i>Tchasotushki anticérémoniales</i>	39
	<i>Des devinettes et des énigmes, de la mauvaise conduite et son déclin</i>	40
	<i>Couplets sans sourire</i>	73
	<i>Parade d'entrée</i>	73
	<i>Nikakih cheremuh</i>	59-60
<i>La locomotive de la Blouse Bleue -03-49</i>	77	
Ardov	<i>Koop-suffoc</i>	30
	<i>De l'encombrement</i>	33
	<i>Attention, ça file !</i>	35
	<i>L'affaire de la pièce traversante</i>	36
	<i>Le poète et le dépendier</i>	78
	<i>Les pensions alimentaires</i>	26
	<i>Octobrioux de contrefaçon</i>	29
	<i>Cirque international (avec Youjanine et Bourevoï)</i>	31
	<i>Débat sur l'amour</i>	49
	<i>L'inconnue du plenum</i>	49
	<i>Culture et petite-bourgeoisie</i>	27-28
<i>Au sujet des préjugés</i>	27-28	

<sup>535</sup> Uvarova, *Estrada XX vek : Enciklopedija, Op.cit.*, p.126.

<sup>536</sup> D'après les mémoires des enfants de Viktor Ardov : M. Ardov, B. Ardov, A. Batalov, *Legendarnaja Ordynka*, Moskva, 1997. D'après Mikhail Ardov, l'humour noir des auteurs consistait par exemple à sursauter en voyant leur reflet dans le miroir : « Ah ! Un agent du NKVD ! ».



	<i>Au comité d'immeuble</i>	77
	<i>A la rédaction</i>	77
Galitski	<i>Le nouveau prénom (avec Levine)</i>	57-58
	<i>A la réunion de l'usine</i>	33
	<i>Auto soviétique</i>	33
	<i>Sur les sports nautiques</i>	34
	<i>Chansons de camp de l'armée rouge</i>	34
	<i>Sur l'axe de la terre</i>	35
	<i>La marche de la jeunesse</i>	36
	<i>Chanson de la flotte rouge</i>	36
	<i>Chanson pour les pionniers</i>	36
	<i>Deux monologues</i>	78
	<i>Terem-teremok</i>	37-38
	<i>Début de juillet</i>	
	<i>Deux vacanciers</i>	
	<i>Bour-joie (avec Levine)</i>	57-58
	<i>La tournée de Ta-rarama</i>	59-60
	<i>Carmen</i>	65-66
Mass	<i>Tous les malheurs des rabkors</i>	30
	<i>En général et dans l'ensemble</i>	33
	<i>Voilà où mènent toutes sortes de secrets</i>	34
	<i>Attention, ça file!</i>	35
	<i>Dédoublement de personnalité (Avec Verhovtsev)</i>	36
	<i>Direction concrète (avec Verhovtsev)</i>	36
	<i>Ophélie et les oranges (avec Verhovtsev)</i>	75
	<i>Echecs</i>	76
	<i>Sur le prêtre qui avait un chien</i>	32
	<i>Du régime de gaspillage au régime d'économie</i>	32
	<i>Le suicidaire</i>	45
	<i>La Rus' Parisienne</i>	45
	<i>Le prêtre briseur de ménage</i>	
	<i>Sashka-La-Mèche</i>	
	<i>Maroussia s'empoisonne</i>	74
	<i>La jalousie du Barbouillé ou Molière en blouse bleue</i>	74
Tipot	<i>Vacances au club</i>	
	<i>Chansons des marins</i>	53-54
	<i>Le vaincu vainqueur (avec Gutman)</i>	53-54
	<i>Championnat de lutte française</i>	55-56
	<i>Rêve d'autrefois</i>	52
	<i>Cadavre de jure</i>	
	<i>Parade de masques No1</i>	
	<i>Cinéma, cinéma (avec Mass)</i>	77
Aduïev	<i>Sur les douceurs balnéaires, et les visiteurs de toutes sortes</i>	29
	<i>L'histoire des tsars Romanov</i>	27-28
Vol'pin	<i>Grève à l'anglaise</i>	35
	<i>J'ai oublié</i>	44
	<i>Pionnier</i>	
	<i>Directement</i>	40
	<i>Une chose sûre</i>	

## 4.2. Le bien-aimé ennemi intérieur : deux exemples

Un élément commun dans les textes de la seconde période de *Sinjaja Bluza* est l'entrée en scène du personnage de l'ennemi intérieur. Pour le théâtre d'agit-prop, la figure de l'ennemi intérieur s'imbrique avec la question de l'évolution de la dramaturgie, soit la question de la représentation et de la construction du personnage. Si les ennemis allégoriques « extérieurs » se prêtaient facilement au jeu du grotesque et de l'hyperbole, l'ennemi intérieur ne peut être identifié avec l'aide d'une simple pancarte ou un chapeau symbolique : il doit l'être par la parole et par l'action. Là où le capitaliste devait être identifié par la déclamation et la pancarte, l'imposteur soviétique est démasqué par le drame. L'ennemi intérieur a un nom, des relations, un statut social, un motif – car sa caractéristique principale est qu'il se confond à la foule des vertueux, il est *comme nous*, d'ailleurs peut-être même est-ce vous, là au premier rang ?

Véritable vedette de la littérature soviétique, chaleureusement aimé des lecteurs, l'imposteur est une figure phare de la culture russe<sup>537</sup>. Ostap Bender, le héros des *Douze chaises* (1928) et du *Veau d'or* (1931) d'Ilf et Petrov, peut aussi bien gagner la confiance d'anciens révolutionnaires qu'attendre avec impatience le retour à l'ancien régime. Son plus grand talent est celui de « parler comme un bolchevik » avec assurance, et se faire passer pour un bureaucrate important auprès des provinciaux<sup>538</sup>. L'imposteur est une créature qui se développe sous la NEP, un opportuniste et un profiteur. Il se nomme prolétaire mais prend des airs d'aristocrate dans *La Punaise* de Maïakovski<sup>539</sup>. Il arbore des identités multiples en fonction de la situation, comme Ametistov dans *L'Appartement de Zoïka* de Boulgakov.

La Blouse Bleue suit la tendance qui s'exprime dans la littérature, et fait usage de ce personnage typique de son temps, qui parle le soviétique, a l'air d'un soviétique, mais n'est en

<sup>537</sup> « Un personnage culte », écrit Mark Lipovetsky, *Charms of the Cynical Reason: The Trickster's Transformation in Soviet and Post-Soviet Culture*, Boston: Academic Studies Press, 2011.

<sup>538</sup> Sur Ostap Bender, voir : Sheila Fitzpatrick, « The world of Ostap Bender : Soviet Confidence Men in the Stalin Period », *Slavic Review* 61 :3 (2002), pp.535-557 ;

<sup>539</sup> Pour une analyse des personnages d'imposteurs et autres figures ennemies dans la littérature soviétique, voir Eric Laursen, *Toxic Voices : The Villain from Early Soviet Literature to Soviet Realism*, Northwestern University Press, 2013.

réalité qu'un homme du passé. Dans les répertoires de *Sinjaja Bluza*, on trouve par exemple le petit-bourgeois déguisé en prolétaire<sup>540</sup>, le communiste fervent qui utilise le prétexte de son statut prolétarien pour obtenir des privilèges<sup>541</sup>, la *nepwoman* adepte de la mode parisienne et du foxtrot (probablement aussi espionne étrangère), le faux bureaucrate qui arnaque les provinciaux naïfs (dans la tendance du *Revizor*)<sup>542</sup>, l'imposteur caméléon qui change ses positions en fonction de la situation, la féministe bolchevik rabat-joie<sup>543</sup>, ou simplement le citoyen ignorant qui se débrouille comme il peut sans rien comprendre au communisme<sup>544</sup>.

Nous nous pencherons sur deux exemples : *Selon la procédure générale* de Valentin Kataïev, pour sa cavalcade de personnages typique de la satire de la NEP et sa dramaturgie adaptée à la forme courte, et *Le nouveau prénom* de Galitski et Levine, pour son usage du langage comme outil de lecture des masques sociaux.

#### **4.2.1 Valentin Kataïev : Selon la procédure générale : « C'est les purges, et je ne suis même pas maquillée !! »**

*Selon la procédure générale*<sup>545</sup>, l'une des rares contributions de Valentin Kataïev, figure dans le N°27-28 (février 1926) de *Sinjaja Bluza*. En 1926, Kataïev publie *Les Dilapidateurs*, et écrit régulièrement dans *Krokodil*. Le sketch en question est assez long, ce en quoi il diffère des répertoires précédents de la revue. L'augmentation de la longueur des textes se voit concrètement dans le périodique, dont le nombre de pages n'augmente pas, mais où les sketches sont de plus en plus souvent pressés en deux colonnes, avec une densité et une taille de caractères qui pourraient, on peut imaginer, rendre plus difficile l'utilisation de la revue comme outil de répétition.

Dans *Selon la procédure générale*, un patron sans morale de travail et une « nep-cocotte » superficielle concoctent un plan pour entretenir leur façade de bon camarade. Ils n'y parviennent pas ; toute l'entreprise est liquidée, à l'exception de la femme de ménage, la seule véritable prolétaire. La pièce introduit le motif de la dénonciation, qu'on penserait

<sup>540</sup> Comme dans *Le nouveau prénom* (*Sinjaja Bluza* 57-58, 1927)

<sup>541</sup> Comme dans *Maroussia s'est empoisonnée* (SB 74) et *Culture et petite-bourgeoisie* d'Ar dov (SB..),

<sup>542</sup> Comme dans *Animateurs de beuverie* et *Direction concrète* (Mass)

<sup>543</sup> Comme dans *La reine s'est trompée* (*Sinjaja Bluza* 63-64)

<sup>544</sup> Comme dans le *Nouveau prénom* de Galitski et Levine (*Sinjaja Bluza*).

<sup>545</sup> En toute transparence, nous avons rencontré quelques difficultés de traduction pour retranscrire en français à la fois le sens littéral et la charge quasi asémantique des expressions figées sans cesse répétées dans le sketch : le titre original est *V obščem porjadke*.

indissociable du personnage de l'imposteur, mais comme nous le verrons dans les exemples ultérieurs, tous les imposteurs ne sont pas nécessairement liquidés.

Pour la traduction intégrale du sketch, se référer à **l'Annexe 2**

### Résumé

#### PREMIERE SCENE

Rédaction du journal *De Fond en Comble*. Diabetov, le directeur. Manechka, la secrétaire, et Daria, la femme de ménage qui fait tout : nettoie, sert le thé, fait entrer les clients etc.

Diabetov et Manechka se demandent paresseusement si il faudrait aller au comité local se renseigner sur les déportations, ou « voyages de vacances ».

Une jeune femme, Sonetchka, entre sur scène. Elle veut voir le directeur « pour une affaire privée ». Daria lui répond : "Il en a déjà une pour les affaires privées."

#### DEUXIÈME SCENE

Entretien d'embauche. Sonetchka et « l'Ouvrier » ont postulé pour le même poste. Alors que Sonetchka ne sait ni lire ni écrire, l'Ouvrier sait tout faire. Sonetchka a en sa possession une lettre de sa tante, qu'elle appelle « notre connaissance commune ». Le patron Diabetov lit la lettre et embauche immédiatement Sonetchka.

#### TROISIÈME SCENE

On entend : « Les purges sont là ! ». Manechka s'inquiète : « Ils vont purger, et je ne suis même pas maquillée ! » Diabetov a préparé une liste de questions et de réponses à apprendre par cœur au cas où les inspecteurs viendraient l'interroger. Il demande à la secrétaire de l'interroger pour s'entraîner :

MANECHKA	Qui est l'illustre instructeur du prolétariat?
DIABETOV	Son nom de famille ?
MANECHKA	Ben, oui.
DIABETOV	Marx
MANECHKA	Quel est l'organe auxiliaire principal du Parti?
DIABETOV	CENT. <sup>546</sup> C-E-N-T.
MANECHKA	Quel est le signe distinctif du social-démocrate ?
DIABETOV	La servitude à la bourgeoisie sous le masque du socialisme.
MANECHKA	Qu'est-ce qui caractérise le système capitaliste ?
DIABETOV	L'exploitation acharnée du travail sur la base de la propriété privée.
MANECHKA	Comment sera réalisée l'économie planifiée ?
DIABETOV	Sur la base de l'électrification.
MANECHKA	Quand les représentants de tous les pays se sont-ils réunis pour la première fois ?
DIABETOV	Au premier congrès de la deuxième Internationale en 1889 à Paris.
MANECHKA	Quelle forme d'organisation prévaudra dans le système communiste ?
DIABETOV	On l'ignore. C'est ce qu'il y a écrit dans le livre : on l'ignore.

#### QUATRIÈME SCENE

---

<sup>546</sup> Dans le texte original « STO », qui correspond au Conseil du Travail et de la Défense (Sovet Truda i Oborony). *Sto* est 100 en russe.

L'examineur entre, et demande qui est le plus instruit en politique parmi tous les employés. Tout le monde désigne Diabetov.

INSPECTEUR	Camarade, votre nom.
DIABETOV	Marx
INSPECTEUR	Quel âge avez-vous ?
DIABETOV	CENT.
INSPECTEUR	Votre occupation ?
DIABETOV	La servitude à la bourgeoisie sous le masque du socialisme.
INSPECTEUR	Un joli coco! Votre attitude à l'égard du service, camarade?
DIABETOV	Exploitation acharnée du travail sur la base de la propriété privée.
INSPECTEUR	Dites-moi, comment vous êtes-vous retrouvé dans un établissement soviétique ?
DIABETOV	Sur la base de l'électrification.
INSPECTEUR	Et quand vous êtes-vous pris la température pour la dernière fois ?
DIABETOV	Attendez, attendez, je me souviens maintenant... Au premier congrès de la deuxième Internationale en 1889 à Paris.
INSPECTEUR	Mais vous êtes fou ? Et c'est quelle date, aujourd'hui ?
DIABETOV	Comme c'est écrit dans le livre : on l'ignore.

Le verdict tombe : « liquider tous les éléments à l'exception de la camarade Daria ». C'est la camarade Daria qui effectue le « nettoyage », en balayant les autres hors de la scène...

### *Une satire « pro-gouvernement » de la société de la NEP ?*

Kataïev mobilise dans ce sketch plusieurs éléments typiques de la satire soviétique pour dépeindre l'environnement de l'action : les expressions figées, les éléments de langage, qui peuvent être aussi des éléments matériels et visuels de l'environnement des spectateurs, comme les pancartes, affiches, interdictions : « Interdiction d'entrer sans être annoncé » (*Bez doklada ne vhodit'*), « selon la procédure générale » (*v obščem porjadke*), ou les interdictions de fumer et de cracher, que Diabetov débite comme un robot. La construction de « l'actuel » se fait par l'usage de thèmes sociaux importants comme le chômage, la corruption, et « les purges » (*chistki*), contrôles politiques périodiques du personnel<sup>547</sup>. Avec la scène de l'embauche, le sketch de Valentin Kataïev dénonce la corruption et le népotisme – problèmes présents aussi bien dans les entreprises privées que dans les institutions de l'Etat, mais que la propagande attribue aux « maladies » de la NEP.

Diabetov est le parfait masque du nepman : patron corrompu et lubrique, il traite Daria la prolétaire comme une esclave et réserve Manetchka la nepwoman « pour les affaires privées ». Diabetov et Manetchka sont manifestement aussi paresseux, et ne font pas leur travail : stéréotypes du parasite, ils sont destinés à être liquidés. Les masques positifs, l'Ouvrier et Daria, sont les plus neutres, marquant un effet de contraste avec les personnages

---

<sup>547</sup> *Čistka* est employé pour parler de « l'élimination des éléments indésirables » du Parti, sans impliquer nécessairement une arrestation ou une déportation. Des purges sont effectuées tout au long des années vingt, pour des motifs tels que la « passivité », le « manque d'éducation politique », la « dissimulation des origines de classe »...

péjoratifs : comme si deux personnages d'agit-prop se baladaient par erreur dans un sketch satirique. Le contraste résulte à tourner en dérision le personnage de l'ouvrier parfait, avec pour effet de presque moquer l'agit-prop comme genre théâtral.

Un des motifs du sketch est le nettoyage : le spectateur a du début à la fin sur scène la véritable prolétarienne Daria, occupée à faire le ménage. C'est elle qui, à la fin, procède au « nettoyage » de l'entreprise corrompue en balayant les acteurs hors de scène. La liquidation des éléments néfastes arrive comme une punition bien méritée, une victoire pour la petite ouvrière maltraitée. Diabetov et Manetchka évoquent « les purges » (*chistka*) de manière tout à fait désinvolte, et l'arrivée de l'inspecteur est le pic comique du sketch. On est en 1926 : si la terreur ne s'est pas encore abattue sur les soviétiques avec la force qui se manifesterà quelques années plus tard, le sketch nomme et banalise néanmoins la présence du contrôle politique, les arrestations et les dénonciations. La présence silencieuse de l'héroïque Daria évoque que le « nettoyage » ne se ferait pas par le pouvoir, qui n'est jamais présent dans ce type de sketch, mais par le peuple et pour son bien.

Comme autre exemple du procédé de « punition » des ennemis, on peut prendre le vaudeville en un acte de Vladimir Mass, *Ophélie et les oranges*<sup>548</sup>. On voit une marchande d'oranges et une marchande de pommes faire du commerce : elles jouent la concurrence, font miroiter l'augmentation des prix... Arrive l'agent de la milice, qui parvient à arrêter la marchande d'oranges, Niousha. Elle proteste de toutes ses forces, argumentant finalement qu'elle ne peut pas rester au poste de milice, car elle joue ce soir au théâtre du club. L'agent de la milice la reconnaît alors : ils jouent Hamlet et Ophélie dans la même production. Ils répètent leurs répliques, pendant lesquelles Niousha glisse quelques oranges à l'agent : « J'ai de vous, mon précieux prince, deux-trois broutilles, que je considère mon devoir<sup>549</sup> que de vous rendre... »<sup>550</sup>. Feignant en apparence ignorer le pot-de-vin, l'agent répond avec la réplique d'Hamlet : « Oh non, mais je ne vous ai rien donné... ». A la grande déception de Niousha, après la petite répétition, l'agent insiste quand même pour la traîner au poste de milice. Alors qu'elle proteste bruyamment, des passants se mêlent de la situation : elle les supplie de l'aider, disant qu'elle est arrêtée simplement pour s'être baladée avec des oranges. « Et voilà, alors que la femme libre, pour la première fois, respire l'air frais », s'indigne un des passants,

---

<sup>548</sup> Vladimir Mass, « Ofelija i apel'siny », *Sinjaja Bluza*, N°75, 1928.

<sup>549</sup> « Ja ščitaju svoim dolgom » - « je me dois », au lieu de « dolgo » - « depuis longtemps », dans la réplique originale.

<sup>550</sup> « Ofelija i apel'siny p.5.

quand les femmes ont enfin obtenu de droit d'entrée au club ouvrier, club où elle-même joue, et même pas des idioties d'agitkas à la Blouse Bleue, mais des classiques immortels de la littérature mondiale, alors vous, vous lui dites : allons au poste. Camarade, ce n'est pas bien, ça. »<sup>551</sup>

Sous la pression du groupe, Niousha est libérée – mais lorsqu'il s'avère que la représentation d'Hamlet le soir même est annulée, l'agent se tourne vers elle, et rétorque : « au poste, et sur-le-champ ».

La scène des passants sème le doute : un jeune homme défend Niousha avec des arguments du monde nouveau – liberté aux femmes, à bas le bureaucratisme inutile – là où un vieil homme défend la milice, par des arguments autoritaires : le milicien doit faire son travail, et ne peut pas s'embêter à se demander si l'arrestation est pertinente ou pas. Un instant de confusion prend place, pendant lequel le spectateur est guidé vers la « désescalade » de la situation : on est alors, pendant un moment, tentés de se positionner du côté de Niousha, si injustement arrêtée par un représentant du pouvoir un peu trop rigide. Or, lorsque la punition finale tombe – Niousha doit, quoi qu'il en soit, aller au poste – le spectateur est rappelé des défauts antirévolutionnaires du personnage (capitaliste, menteuse, tente de corrompre la milice, et en plus, elle joue des classiques), qui sont condamnés par la fin du sketch. La victoire appartient à la milice : encore une fois, le peuple « fait le ménage » parmi les siens.

#### **4.2.2 Galitski et Levine : Le Nouveau Prénom. « Gloire au Seigneur, c'est l'époque soviétique ! »**

*Le Nouveau Prénom*<sup>552</sup> de Galitski et Lévine<sup>553</sup> est publié dans *Sinjaja Bluza* en 1927. Le sketch met en scène, à travers des personnages-type de la satire soviétique, une famille partagée entre les temps anciens et les temps nouveaux.

*Résumé de la pièce – Voir ANNEXE 3 pour la version complète*

#### **PREMIERE SCENE**

---

<sup>551</sup> Idem, p.9.

<sup>552</sup> Galitskij i Levin, « Novoe Imja », n° *Sinjaja Bluza* 57-58, 1927, p. 34.

<sup>553</sup> Il nous est malheureusement difficile de tracer l'identité de Levin. Un auteur du même nom a travaillé au Terevsat.

Dialogue de Monakhov et Khlioustov. Le nom de Monakhov vient de « moine », et Khlioustov pourrait être traduit comme « Débrouillard ». Dès la première scène, ils sont donc identifiés comme imposteurs : Monakhov serait un homme du passé, et Khlioustov un opportuniste ou un « caméléon ». Les deux hommes discutent avec des tournures éloquentes. Khlioustov se pose des questions sur le monde ancien et le monde nouveau, et sur l'existence de Dieu. Monakhov lui conseille de se fier aux circulaires et aux décrets du Parti pour résoudre ce dilemme.

Monakhov songe à prendre la carte du Parti, il doit donc faire bonne figure.

Monakhov se plaint que sa femme et sa belle-mère voudraient baptiser son fils, mais lui pense qu'il faudrait plutôt l'« octoberer » : « Premièrement, parce que je veux entrer au parti.

Deuxièmement, d'un point de vue marxiste. Ca, c'est la raison numéro deux. Et quatrièmement, parce qu'il faut l'octoberer. »

## DEUXIÈME SCÈNE

L'appartement de Monakhov. Lui-même, sa femme et sa belle-mère. La belle-mère s'oppose fermement à l'idée de donner à l'enfant un prénom soviétique

BELLE-MÈRE            [...] Mon enfant, mon ange – voilà comment il faut l'appeler... Seigneur, faites qu'il crève, ce bien-aimé Nikolaï [Monakhov]! Oh tous les saints, Sainte-Vierge notre Mère, faites qu'il crève !

MONAKHOV            Pas si fort, mamasha, ce n'est pas convenable... Les voisins vont entendre. *(Il chante fort)* « Nous sommes la jeune garde... »

## TROISIÈME SCÈNE

Monakhov, Khlioustov, et Zub Otcherenko, agent de la Milice. Ils boivent de la bière chez Monakhov. Les hommes proposent des prénoms révolutionnaires pour le petit: Octobre, Barricade, Tracteur, Vichirév comme « Vive la Chine révolutionnaire »...

- Sovnarkom ! Troisième Internationale !
- Trop long.
- Protocole !
- Trop sinistre.
- Combattant contre le commerce privé !
- Perquisition !
- Statistique !
- Sanprosvet !



*Selon la volonté du metteur en scène, des voix peuvent se faire entendre du public : contremarque, impôt, inspection du travail etc., afin d'inciter le public à participer.*

#### **QUATRIÈME SCÈNE**

Grounia, la mère de l'enfant, dit à sa mère qu'elle ne peut pas désobéir à son mari. La belle-mère, piochant ce qui lui convient dans les temps anciens et les temps nouveaux, lui rétorque :

**BELLE-MÈRE** Contre la volonté de ton mari ? Et tu vis à quelle époque, pour obéir à ton mari de cette manière ? C'est quelle époque, hein ? L'époque soviétique ? Ils ont eu le temps de nous piétiner, les bonhommes. Aujourd'hui, gloire au Seigneur, les temps soviétiques sont arrivés ! Puisque c'est l'égalité des droits, c'est à nous de leur marcher sur le cou.

La belle-mère affirme qu'elle connaît un endroit où elles peuvent faire baptiser l'enfant. Les femmes sortent de scène.

#### **CINQUIÈME SCÈNE**

Les femmes réapparaissent avec le bébé. Grounia, l'épouse de Monakhov, dit à son mari de prendre « son petit Marochka » dans les bras.

**MONAKHOV** Marochka ? Comment, Marochka ?

**BELLE-MÈRE** Ton fiston. Pendant que vous vous creusiez la tête à lui inventer un prénom, on l'a baptisé Mark.

**MONAKHOV** Mark... Mark... je disais bien qu'il faudrait le baptiser - je disais, l'appeler - Mark, en honneur de Marx ! Voilà, exactement ce que j'avais souhaité.

**GROUNIA** Chut, ne réveille pas Marochka.

**MONAKHOV** Je vous le disais, camarade Khlioustov - de la fermeté, voyez-vous, et pas une quelconque attitude petite-bourgeoise... Je voulais lui donner un prénom révolutionnaire - et c'est ce que j'ai fait.

#### 1) La foi et le doute

Le sketch trouve le prétexte de son action dans la pratique d'« octobration » des enfants, cérémonie soviétique qui remplaçait le baptême. L'humour n'est pas tiré du vide : on voyait effectivement apparaître de nouveaux prénoms, tels que Vladlen ou Engelssina. Même si la pratique est loin d'être majoritairement répandue, les octobration font l'objet d'une profusion de blagues et de récits humoristiques.

La propagande antireligieuse des premiers temps pointait du doigt l'obscurantisme, le patriarcat et le prosélytisme colonialiste. Dans le nouveau répertoire, la parallèle entre la religion chrétienne et la « religion » bolchevik est de plus en plus courante, comme ici avec le prétexte du baptême. C'est ici Monakhov qui, comme les paysans des sketches d'agit-prop antireligieuse, suit aveuglement les « décrets » sans les comprendre. A ses côtés, Khlioustov se demande s'il faut croire en Dieu ou pas – la mise en parallèle de la « foi ancienne » et la « foi nouvelle » est dans ce texte si ostensible et omniprésente que le questionnement de Khlioustov reflète presque automatiquement sa « pensée jumelle » : faut-il avoir foi en ce nouveau pouvoir ou pas ? « Circulaire, mon ami, circulaire », répond Monakhov, « vous trouverez bien un décret ou une circulaire qui vous éclairera sur la question »<sup>554</sup>.

L'imposture de la belle-mère du *Nouveau Prénom* est immédiatement identifiée par les tics chrétiens dans son langage. Le personnage de la vieille femme est presque systématiquement celui de la femme superstitieuse, imperméable à la propagande antireligieuse et à l'éducation, symbole de tout ce que la classe ouvrière moderne devait laisser derrière. Mais dans *Le Nouveau Prénom*, le monde ancien résiste : la vieille, rusée comme le *raïochnik*, déclare : « Gloire au Seigneur, c'est l'époque soviétique ! », et s'en va faire baptiser l'enfant. Mark Lipovetsky remarque l'importance du caractère « liminal » des figures d'imposteur – « ni ici, ni là-bas » - dans l'expression de vitalité transgressive qu'ils représentent<sup>555</sup>. La « liminalité » est illustrée très clairement par les personnages de la belle-mère, de Khlioustov ou de Monakhov, explicitement identifiés comme personnages « du seuil » entre le monde ancien et le monde nouveau. Le « seuil » est dans ce genre littéraire l'endroit de l'humanité, la fissure dans l'illusion d'ordre que sont censés garantir les décrets, circulaires et documents.

## 2) Dissimulation et révélation des ennemis

Le sujet apparent du sketch est l'opposition des « mœurs soviétiques » et des « mœurs anciennes », or ces thèmes semblent surtout fonctionner comme levier pour en actionner d'autres : leitmotifs des pièces contemporaines et de la culture orale, qui font le tissu comique et sémantique de la pièce.

Le texte est de 1927, déjà le danger de la dénonciation est présent. « Pas si fort, mamasha, les voisins pourraient entendre », fustige Monakhov, avant de chanter à tue-tête

---

<sup>554</sup> « Novoe imja », *Sinjaja Bluza*, n°56-57, 1927.

<sup>555</sup> Mark Lipovetsky, *Charms of the cynical reason*, *Op.cit.*, p.30.

« Nous sommes la jeune garde » pour rassurer le voisinage. Le thème de la dissimulation et du camouflage, et du foyer comme espace suspect, est un aspect de la culture soviétique qui se transmet sur scène de manières variées : son expression la plus fameuse est certainement celle des « tableaux à double-face », qui représentent des paysages ou portraits de tsar d'un côté, et que l'on tourne à l'arrivée des invités ou de la police, pour révéler les portraits de Marx ou de Lénine. Si dans *Selon la procédure générale*, Manechka doit se maquiller avant les purges, c'est aussi le cas des lieux de vie, qui doivent être masqués. Une utilisation des plus théâtrales de ce gag se trouve dans *Le Mandat* d'Erdman : Pavel Sergueïevitch, orthodoxe pratiquant et membre du parti communiste contre son gré<sup>556</sup>, se retrouve par accident avec le portrait du tsar Nicolas II collé à son derrière. Il a alors deux visages, il perd en partie le contrôle de son identité ; son discours change subitement en fonction de la situation.

Suspendus entre deux mondes et deux époques dans la plus grande confusion, tous les protagonistes du *Nouveau prénom* sont à marqueur « négatif » (ennemis intérieurs), mais l'écriture et le dénouement ne les dénoncent pas en tant que tels. On rit de leur stupidité, mais rien n'est fait pour les liquider, ou même les améliorer. Pour ce petit monde, il est acceptable de performer des identités, et démissionner de celles-ci ; aller à la messe, et ensuite aller boire un coup. L'écriture fait passer tous les personnages pour des abrutis, mais c'est pour leur sauver la peau devant la censure, à cette bande de sympathiques agnostiques.

Allant contre la logique scénique de l'agit-prop, qui veut que les forces opposées soient représentées physiquement et allégoriquement par des comédiens ou par l'occupation de l'espace, le sketch contient une dynamique d'opposition plus subtile : plutôt, ce sont *le sens pratique et la capacité d'agir* de la belle-mère qui navigue entre le monde ancien et le monde nouveau, et le *compromis* arrosé d'alcool auquel se soumet Monakhov (de donner le prénom marxiste de Mark), qui sont, finalement, en tant qu'éléments de conciliation et d'humanité, le contrepoids du dogmatisme ignorant qui est tourné en dérision dans le sketch.

### 3) La violence du patriarcat : visage du monde ancien ou marqueur du pouvoir nouveau ?

Un détail du sketch que nous souhaitons relever, qu'il soit volontaire de la part des auteurs ou pas, est la violence de la domination qu'exerce Monakhov sur sa famille en tant

---

<sup>556</sup> Sa sœur se marie, et la famille du fiancé exige en dot un communiste dans la famille. Pavel se sacrifie, et se fabrique un mandat du Parti.

que patriarche. Le cliché du pseudo-communiste qui est, au foyer, un « homme du passé » qui maltraite sa femme, avait déjà été vu dans la Blouse Bleue, par exemple, dans le sketch du 8 mars *Sois prêt à lutter pour les mœurs nouvelles, avec tes actions, pas tes belles paroles*<sup>557</sup> ou dans *Maroussia s'est empoisonnée*<sup>558</sup>. Voyons encore l'échange entre Monakhov, Grounia et la belle-mère :

MONAKHOV  
BELLE-MERE

Silence, et reste à ta place !  
Bravo, les mœurs nouvelles ! On ne baptise pas son enfant, et on bat sa femme !

L'implicite de la violence entre ces deux répliques est laissée au choix du metteur en scène. Or le spectre de la violence physique exercée par le chef de famille acquiert une signification supplémentaire, si l'on voit Monakhov comme représentant les bolcheviks – soit un pouvoir qui ne respecte pas ses citoyens, et une révolution dont le sens se perd dans les mots vides, les circulaires et les décrets. Le sketch dénonce, évidemment, Monakhov comme le moins révolutionnaire de tous : ses convictions ne sont que paroles. Le motif de l'imposteur est important dans ce cas : la belle-mère, par exemple, qui ne cache pas ses convictions, ressort comme un personnage politiquement plus inoffensif que Monakhov, et paradoxalement, comme la plus révolutionnaire.

### **4.3 La déconstruction des mots du monde nouveau, entre satire, agit-prop et *skaz***

#### **4.3.1 Masques phraséologiques**

*Le nouveau prénom* est un exemple illustratif de l'usage du langage pour créer le « masque » des personnages. Le masque discursif de Monakhov est entièrement construit d'emploi exagéré du jargon communiste – ce qui fait de lui, par la force du procédé littéraire, un *faux communiste*. Contrairement à Diabetov de *Selon la procédure générale*, ce ne sont pas les actions de Monakhov qui l'identifient comme ennemi intérieur – il revient de la réunion du comité local, éduque son prochain sur l'importance des circulaires et des décrets, assure qu'il n'a pas été touché par la pourriture petite-bourgeoise, tient bon devant la belle-

---

<sup>557</sup> « Bud' delom, a ne slovom, za novyj byt i bor'be gotovym », *Sinjaja Bluza* N°26, 1926.

<sup>558</sup> Vladimir Mass, « Marussija otravilas' », *Sinjaja Bluza*, N°72.

mère, et donne à son enfant un prénom marxiste – son statut d'imposteur est indiqué par le mode satirique de l'adoption du langage et de la culture bolchevik.

Le langage, on le sait, était un élément central de la création d'une nouvelle culture, de l'invention des classes, l'instauration d'une morale, et de la terreur psychologique<sup>559</sup>. Dans la tendance de la satire soviétique, la Blouse Bleue, en tant que théâtre d'actualité, transpose sur scène aussi la crise sociale de son époque, en exploitant la confusion partagée des citoyens soviétiques devant la novlangue, et l'idée implicite que le bon langage fait le bon citoyen<sup>560</sup>. Si la construction des personnages se fait sur les éléments de langage, c'est l'impossibilité de construire l'homme nouveau avec les mots nouveaux qui est sujet d'innombrables satires.

Pour le personnage de Monakhov, l'adoption du jargon bolchevik est employée comme une manière d'imposer son autorité patriarcale de manière tyrannique – personnage-type de la satire soviétique, mais qui d'habitude prend la forme d'un jeune homme membre du Komsomol. Par exemple, Viktor Ardiv déploie une série de personnages de « hooligans » (*huligan*) qui terrorisent leur entourage en balançant à tout-va des phrases « bolchéviks ». Dans *Culture et petite-bourgeoisie*<sup>561</sup>, le protagoniste, un jeune homme, refuse de s'habiller proprement et se comporter convenablement en société, sous prétexte que la propreté et la politesse « ne sont que des préjugés bourgeois, des vestiges du monde ancien », refuse de porter sa nouvelle veste car: « qu'est-ce qu'ils vont dire, les gars, s'ils me voient porter des préjugés bourgeois comme ça ? ». Une fille refuse ses avances, il la traite alors de « vulgaire petite-bourgeoise », « traîtresse » et « ennemie du peuple ». Il termine : « une fille d'origine prolétaire, et elle ne veut pas coucher avec moi ! [...] Et c'est pour ça qu'on s'est battu... c'est pour ça qu'on a lutté ? »<sup>562</sup>.

Mass et Verhovtsev ont leur version du même personnage : Spichkin, que l'on retrouve dans *En général et dans l'ensemble*<sup>563</sup>, *Le suicidaire*<sup>564</sup>, *La double personnalité*<sup>565</sup> et

---

<sup>559</sup> Dans *Tear off the masks ! Identity and imposture in Soviet Russia*, parmi les sources les plus fréquemment citées par Fitzpatrick figurent des travaux de linguistes. Il est parlant que l'histoire des identités soviétiques se fasse à travers l'étude du langage.

<sup>560</sup> Dans *Cœur de chien* de Boulgakov, le chien devenu humain « parle mal » - il a conservé l'esprit du brigand qui lui a donné son cœur. On voit, à la fin de l'histoire, que les « bons mots » ne peuvent pas transformer un vieux chien en homme nouveau...

<sup>561</sup> Viktor Ardiv, « Kul'tura i meščanstvo », *Sinjaja Bluza*, 1926, N° 47, p.51.

<sup>562</sup> La phrase « c'est pour ça qu'on s'est battu » est une blague volante de l'époque sur le stéréotype du jeune communiste – trop jeune pour avoir fait la guerre civile – qui à la moindre déconvenue s'agite en s'exclamant « et c'est pour ça qu'on a lutté ! ». En réalité, le type reflète bien une facette de la sociologie des clubs et des unions, où la fracture entre les classes d'âge se faisait sentir, et les travailleurs plus âgés avaient souvent du mal à coopérer avec une jeunesse nourrie à la culture bolchevik. (Sheila Fitzpatrick, *Tear off the masks, Op.cit.*)

<sup>563</sup> Vladimir Mass et I. Verhovtsev, « V obščem i celom », *Sinjaja Bluza*, N°33, 1926. On peut apprécier la traduction de Robert Crane de quelques répliques de Spichkin terrorisant son prochain : « For shame, Comrade! Do you care nothing for the future of our organization?... I, comrade, am not against love but what kind of example are you setting? You made contact with that woman. Contact! Could that cause a split in our collective?

*Concrète direction*<sup>566</sup> : les spectateurs pouvaient retrouver dans quatre textes de 1926 le jeune homme qui s'impose dans le club ouvrier en débitant des pastiches de langage bolchevik, détourne les fonds du Komsomol, et harcèle les *komsomolkas*, jusqu'à se faire renvoyer du Komsomol (à la fin de chaque histoire). *La double personnalité* montre Spichkin confronté à la mère de la jeune femme qu'il veut épouser, et qui s'oppose à leur union en traitant Spichkin d'antéchrist à cause de son affiliation au Komsomol. Pour rassurer la mère, Spichkin, qui n'a aucun principe, accepte immédiatement de se marier à l'église, et se lance dans un monologue élogieux sur la beauté de la religion chrétienne. Malheureusement, il est aussi chargé par le Komsomol de faire le discours de propagande antireligieuse. Evidemment, la mère se trouve présente, et Spichkin est forcé de modifier son discours en plein milieu :

Alors maintenant, prenons le mariage, que les obscurantistes sans conscience politique appellent « sacrement ». Bon alors ça, tout le monde comprend que c'est absurde, quel fichu mystère<sup>567</sup> c'est censé être quand tout se passe à vue, camarades, c'est un pur cauchemar si on y pense. [...] Personnellement, je me prononce : jamais je ne m'engagerai avec une gonzesse dans une histoire de paperasse amoureuse à durée indéterminée, hein, parce que vous le savez bien, on appelle ça des préjugés bourgeois ! Allez, qu'est-ce qu'on a encore, camarades... ah, les icônes ! Ca, vous savez que c'est d'une stupidité – (*Il remarque Marfa [la mère de sa fiancée].*) Evidemment, camarades, sans Dieu on ne peut pas vivre, car tout ce que le Seigneur veut, il le fait. Comme on dit, l'homme propose, Dieu dispose. [...] Prenons pour exemple le mariage sacré. Pour peu que je tombe amoureux d'une jeune femme, alors ce sera pour l'éternité...<sup>568</sup>

Il continue son discours en modifiant le contenu en fonction de la personne dans son champ de vision (Marfa ou le directeur du club), et à la fin, bien sûr, le mariage est annulé et Spichkin est renvoyé du Komsomol. Dès le sketch suivant du même numéro de *Sinjaja Bluza*, Spichkin revient : on est dans une « izba de lecture » dans un village, et les jeunes attendent avec impatience le membre du Komsomol envoyé de Moscou pour répondre à toutes leurs questions. Arrive Spichkin, armé de phrases vides de sens.

LES JEUNES : Nous avons des questions... donc voilà, la première question :  
notre école a brûlé. Comment faire pour en construire une nouvelle ?

---

Without a doubt. Could that cause our regional organization to fracture? Absolutely. From there could the controversy rise to a national scale? It categorically would rise. Could that cause a break in the International Komintern of Youth? Who could say it wouldn't. Now, comrade, do you see where these relations are leading? », (*From Kamchatka to Georgia, Op.cit.*, p.158-161).

<sup>564</sup> Vladimir Mass et I. Verhovcev, « Samoubijca », *Sinjaja Bluza*, N°45, 1926. Dans *Le suicidaire*, Spichkin flâne au club ouvrier en récitant Lermontov et Essenine, se plaignant qu'il n'a plus de raison de vivre car la *komsomolka* Nina a refusé de coucher avec lui. Les camarades le chassent, déclarant que les abrutis moroses n'ont pas leur place au Komsomol.

<sup>565</sup> Vladimir Mass et I. Verhovcev, « Razdvoenie ličnosti », *Sinjaja Bluza*, N°36, 1926.

<sup>566</sup> Vladimir Mass et I. Verhovcev, « Konkretnoe rukovodstvo », *Sinjaja Bluza*, N°36, 1926.

<sup>567</sup> *Tainstvo* signifie « sacrement » et « mystère ».

<sup>568</sup> Vladimir Mass et I. Verhovcev, « Razdvoenie ličnosti », *Sinjaja Bluza*, N°36, 1926, p.26.

SPICHKIN Ce sera fixé. La question concrète est celle de la liquidation de l'analphabétisme. Camarades, l'analphabétisme est un héritage de l'ancien régime, une régurgitation d'absolutisme, que nous devons, avec un balai de fer<sup>569</sup> inscrire sur l'ardoise. Déjà le camarade Marx dans son œuvre remarquable « le Capital » affirmait des choses diverses et variées. C'est pour cela, camarades, que nous devons concentrer toute notre attention dans ce moment précis.<sup>570</sup>

Les jeunes, évidemment, chassent Spichkin de leur village. Le sketch dénonce l'absence de solutions concrètes devant les problèmes du peuple, les abus de pouvoir et les discours vides, et identifie Spichkin comme un type d'imposteur doté du pouvoir symbolique du Komsomol. Chaque texte de la série fait usage d'un registre différent (pseudo-bolchevisme, discours religieux, récitation incessante de poésie) pour exposer le personnage en tant qu'électron libre sans réel ancrage politique, et donnant au langage avant tout une valeur de masque.

Le personnage de l'imposteur a pour fonction essentielle de révéler la nature de construction sociale du langage, de renverser les logiques, émergeant « comme l'allégorie vivante du langage, qui sans cesse fusionne destruction et construction (tout comme l'inconscient et le socialement construit), qui déstabilise les significations et découvre l'ambivalence au sein des catégories et des croyances, transgresse les tabous et révèle joyeusement leur nature linguistique. »<sup>571</sup>

#### **4.3.2 Des procédés dramatiques centrés sur le langage et la culture orale : du « skaz » théâtral ?**

Au sujet du langage, on peut revenir un temps à notre analyse du *Miracle turc*, qui faisait usage de la « slavisation » des personnages, que Tchouriline critiquait comme utilisation excessive du « stéréotype du moujik »<sup>572</sup>. En espérant ne pas chercher trop loin, en examinant les modes d'utilisation du langage dont fait usage plus largement la Blouse Bleue – slavisation, soviétisation, *raiok* avec présence affirmée du narrateur – on peut tracer des similarités avec le mode narratif du *skaz*. Le *skaz* est une forme de narration associée aux traditions orales folkloriques, dans laquelle le narrateur est caractérisé par des marqueurs linguistiques l'assimilant à un « homme du peuple » avec un horizon intellectuel restreint, s'adressant au lecteur à partir de son milieu social et culturel. En Russie, le terme désigne

---

<sup>569</sup> « *železnaja metla* » n'est pas un concrètement un « balai de fer », mais un petit balai...

<sup>570</sup> Vladimir Mass et I. Verhovcev, « *Konkretnoe rukovodstvo* », p.33.

<sup>571</sup> Mark Lipovetsky, *Charms of the cynical reason...*, *Op.cit.*, p.21.

<sup>572</sup> Dans *Sinjaja Bluza* N°23-24, 1925, p.58.

surtout une certaine littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, dont la référence est l'œuvre de Nikolaï Leskov. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, le *skaz* a d'abord intéressé les formalistes, qui voyaient dans cette transposition littéraire de l'oralité une forme de « défamiliarisation »<sup>573</sup>.

En narratologie, ce terme est strictement utilisé pour désigner la prose, mais nous prenons un risque de faux-pas d'analyse littéraire en l'appliquant au théâtre, en nous référant par exemple à l'étude de Vladimir Tunimanov, qui analyse l'œuvre dramatique d'Evgueni Zamyatine comme pratique du *skaz*, en rappelant, justement, l'attachement de Zamyatine aux conventions du théâtre populaire de tréteaux<sup>574</sup>. On trouve, chez la Blouse Bleue, une utilisation ironique du « slavophilisme esthétique » qui caractérise le *skaz*, à travers les personnages d'ouvriers et paysans peu éduqués, les procédés de slavisation des personnages étrangers en utilisant des stéréotypes de la culture russe, mais aussi dans les communistes « imposteurs » identifiables à leur usage excentrique et asémantique du jargon bolchevique. Ce sont l'ignorance et la confusion des personnages devant les expressions qu'ils emploient qui créent le décalage propre au *skaz* entre « narrateur » (ensemble d'éléments constitutifs de la « narration » sur scène - incluant le jeu d'acteur) et spectateur.

Evgeni Dobrenko argumente que dans le *skaz* soviétique, contrairement au *skaz* gogolien qu'Eihenbaum définit comme modèle de défamiliarisation ou de « masque »<sup>575</sup>, les petits-bourgeois et autres traîtres ne sont pas, en réalité, des « masques » : ils représentent le lectorat (« le lecteur de masse qui lit Zoščenko »)<sup>576</sup>. Ce changement sociologique du profil des lecteurs serait la différence majeure entre le *skaz* pré- et postrévolutionnaire : ainsi pour Dobrenko, le *skaz* dans le contexte soviétique n'est pas seulement « une forme », mais une « situation » qui doit être analysée à travers le rapport au lecteur. Le *skaz*, qui se nourrit du langage « de registre bas », s'adresse au lecteur réel plutôt qu'au lecteur idéal, et entretient une distance ironique avec le sujet, n'entrera plus dans les critères stylistiques du réalisme socialiste. En 1934, le débat sur la langue dans la littérature se penchera en faveur de la neutralité, et contre « les excès du *skaz* ».

Il ne s'agit pas d'ignorer l'appartenance de la Blouse Bleue aux genres de l'*estrada*, de la satire ou de l'agit-prop, avec leurs codes, modes, personnages, masques et procédés

---

<sup>573</sup> Le *skaz* est valorisé comme objet d'étude académique dans les années 1910-1920, notamment à travers les travaux d'Eihebaum et de Chklovski.

<sup>574</sup> Vladimir Tunimanov, « Leskov, Zamyatin, une puce et un gaucher », in Catherine Géry (ed.), *Autour du skaz. Nicolas Leskov et ses héritiers*, Paris : Institut d'Études Slaves, 2008, p.184. Zamyatine est considéré comme une des grandes figures du *skaz* dans les années vingt.

<sup>575</sup> Eihenbaum, « Kak

<sup>576</sup> Evgenyj Dobrenko, « Russkaja literatura meždu čitatelem i pisatelem: ot sočrealizma do socarta », in Damiano R Rebecchini and Raffaella Vassena, *Reading in Russia : Practices of reading and literary communication, 1760-1930*, Milano, 2014.



propres, mais plutôt de rappeler la simultanéité de la valorisation symbolique des petites formes théâtrales (« la cirquisation », « la music-hallisation ») et du mouvement de « validation académique » du *skaz* et de tout ce qui relève d'une esthétisation du *narodnost*<sup>577</sup>. L'on voit bien chez la Blouse Bleue une trace de ce mouvement (*tchastoushki*, *raiok*, costumes), tout comme dans l'apparition d'œuvres de prose vues comme « *skaz* soviétique » (comme celles de Zamyatine). Et si le lexicocentrisme, « [l']étymologie populaire, [le] néologisme ou [le] calembour »<sup>578</sup>, ou les « tentatives de reproduction ethnographique, [...] pastiche et parodie »<sup>579</sup> font partie des caractéristiques du *skaz*, il s'agit aussi de traits stylistiques qui ont une place forte dans le texte chez la Blouse Bleue. Par ailleurs, il nous paraît en ce sens également significatif que la Blouse Bleue cultive le genre du *raiok*, qui est, très concrètement, un monologue avec présence affirmée d'un narrateur dont le milieu social et le bagage culturel sont en décalage avec ceux de l'auteur.

#### 4.3.3 Doubles éclairages : le « mode ironique » du théâtre d'actualité ?

Ces deux textes, comme tant d'autres du même genre, illustrent bien ce que rappellent les études littéraires sur la figure de l'imposteur : que l'imposteur (dans lequel se confondent le farceur, le petit escroc), dans la tradition littéraire mondiale, est un personnage *sympathique*<sup>580</sup>. Ici se pose bien le problème de la frontière entre satire et agit-prop. Alors que l'ouvrier héroïque et sans personnalité a constitué pendant des années le point de projection voulu du spectateur, avec la satire de mœurs se produit, potentiellement, un glissement de ce point de projection. S'il n'est pas explicitement réclamé que le spectateur doit se voir en Diabetov, en Monakhov ou en sa belle-mère, tous ces personnages caricaturaux de la NEP participent à faire vivre sur scène un espace pour le doute : un espace d'humanité, d'ignorance, de confusion, de stupidité, d'égoïsme et d'inquiétude ; une minuscule brèche par laquelle la vie peut entrer. En voyant Diabetov apprendre par cœur ses leçons sur la construction socialiste, le spectateur est-il nécessairement amené à le juger ? Rire ensemble de l'imposteur, n'est-ce pas aussi une manière de conjurer l'ennemi hors de soi ? Cet ennemi intérieur qui, derrière l'hyperbole et la caricature, parle au spectateur avec tellement plus de

<sup>577</sup> Populaire, aussi folklorique.

<sup>578</sup> Catherine Géry, *Autour du skaz. Nicolas Leskov et ses héritiers*, *Op.cit.* p.11

<sup>579</sup> Ibid.

<sup>580</sup> Voir par exemple William Hynes, *Mythical Trickster Figures : Contours, Contexts, and Criticisms*, University of Alabama Press, 1993.

nuance et de fragilité que le masque neutre de l'ouvrier héroïque? Peut-être le questionnement de Khlioustov, dans *Le Nouveau Prénom*, reflète-t-il le mieux les sentiments des spectateurs :

C'est facile pour vous, camarade : vous adhérez, excusez-moi, à votre point de vue marxiste... mais nous autres, que devons-nous faire ? Nous vivons dans le Monde Nouveau, mais nous pensons encore dans l'Ancien Monde<sup>581</sup>.

Critiqué pour ses personnages qui abondent de « défauts » idéologiques, le grand maître de la satire soviétique Mikhaïl Zoshchenko répond que ce n'est pas dans le personnage fictif qu'il faut mettre en œuvre la « reconstruction » (*perestroïka*) du citoyen soviétique, mais dans le lecteur. Les critiques ont horreur de l'idée que le personnage du parasite petit-bourgeois puisse être un reflet du lecteur – mais Zoshchenko répond qu'écrire la « petite-bourgeoisie » (*meščanstvo*) fait partie de la construction socialiste. Car même si elle est officiellement « liquidée en tant que classe », ses caractéristiques vivent encore dans la population : « tout ce que je dis, c'est que dans chacun de nous réside l'une ou l'autre caractéristique du petit-bourgeois ou de l'égoïste (*sobstvennik*). Et il n'y a rien de surprenant à cela, c'est complètement naturel »<sup>582</sup>.

La Blouse Bleue fait-elle encore de l'agit-prop, alors, et quelle est sa position idéologique ? Quelle est réellement la charge subversive de ces textes, dont les schémas d'identification et de dénonciation tendent à signaler au moins superficiellement une appartenance aux cases de l'idéologie officielle ? L'analyse littéraire des œuvres de satire soviétique s'est souvent retrouvée à piétiner autour de la question primaire de « l'auteur est-il pro- ou antisoviétique », en balayant de côté les aspects de cette littérature qui ne rentreraient pas dans les cases<sup>583</sup>. Dans son analyse des différents modes de « documentaire » dans la littérature et les arts russes des années vingt, Elisabeth Papazian prend en exemple justement l'œuvre de Zoshchenko, pour montrer que cette dichotomie invisibilise les procédés d'« ironie narrative »<sup>584</sup> et de « discours à double-voix »<sup>585</sup>, et précisément dans l'exemple qu'elle exploite, les techniques de dissimulation de sa position idéologique que met en œuvre Zoshchenko<sup>586</sup>. Papazian analyse les écrits de Zoshchenko comme le « mode ironique » du documentaire : l'écrivain rassemble un matériau du quotidien, utilise les lettres, les journaux,

---

<sup>581</sup> « Novoe imja », p.

<sup>582</sup> Mihail Zoščenko, « O meščanstve » (1930), cité dans Elisabeth Papazian, *Manufacturing Truth : The documentary moment in early soviet culture*, Northern Illinois University Press, 2009, p.185

<sup>583</sup> Voir Elisabeth Papazian, *Op.cit* ; Chapple, *Soviet Satire of the Twenties*, *Op.cit*.

<sup>584</sup> Ou les techniques littéraires de la parodie, de la satire, de la polémique intérieure, du *skaz* (oralité).

<sup>585</sup> Papazian se réfère à Bakhtine, pour décrire un discours dans lequel deux intentions sémantiques coexistent.

<sup>586</sup> Elisabeth Papazian, *Manufacturing truth : the documentary moment in early soviet culture*, *Op.cit.*, p.168-169.

le dialogue avec ses lecteurs comme éléments de sa création, s'applique à publier majoritairement sur des plateformes « petites » (petites revues, journaux, journaux muraux...) et fuit la catégorie du « romanesque ». Il cultive, à côté de ses œuvres signées, une activité littéraire anonyme ou sous pseudonymes, et revendique, dans sa propre œuvre, la disparition de l'auteur<sup>587</sup>. Il aboutit, par les moyens narratifs, à brouiller les pistes de la position idéologique de l'auteur<sup>588</sup>.

Bien qu'elle se construise très étroitement à partir du parcours de Zoshchenko, la proposition que fait Elisabeth Papazian du « mode ironique du documentaire » peut apporter des éléments de réflexion pour analyser les répertoires de *Sinjaja Bluza* dans sa « période satirique ». La revendication de l'écrivain de « disparaître » de sa propre œuvre, l'utilisation de documents pour constituer un « montage du quotidien (*byt*) », et la gymnastique de camouflage de ses positions idéologiques sont autant d'arguments que l'on pourrait appliquer à *Sinjaja Bluza*. Les pratiques de montage, chargées de l'idée implicite d'objectivité que leur confère le projet journalistique original, restent centrales dans *Sinjaja Bluza*. Même s'ils sont clairement distingués, les « nouveaux répertoires » annoncés (la satire de mœurs) ne constituent qu'une partie du contenu de la revue : restent les contenus agitpropistes des numéros spéciaux pour le Premier mai ou le Noël Komsomol, les tchastoushki rédigés avec constance par Youjanine, dont le traitement des sujets est frontal et informatif, les dialogues humoristiques ou les petits vaudevilles avec peu de poids idéologique. Un numéro de *Sinjaja Bluza* peut être composé de plusieurs textes « pro-gouvernement » ou « neutres », au milieu desquels sont parsemés un ou deux sketches dont le contenu, à travers les personnages d'imposteurs, est plus susceptible de porter une valeur subversive. Encore une fois, la nature polyphonique et hybride de l'objet contribue à la manière dont elle se place dans son écosystème culturel, participant potentiellement à « masquer » les contenus problématiques.

En examinant le mélange des genres que met en œuvre la Blouse Bleue dans sa période plus tardive, on est tenté de relever l'analyse que fait Maria Kisel à propos de *L'Envie* de Youri Olesha. Kisel rappelle la « dualité auto-contradictoire » de l'œuvre, qui à travers les « types sociaux » que sont les protagonistes, appelle une lecture politique, et à la fois subvertit cette lecture par la complexité de la narration. Pour Kisel, l'œuvre d'Olesha ne peut être réduite à l'opposition « pro-gouvernement / dissidence », car son procédé narratif ne cherche pas à décrire deux groupes fondamentalement différents de citoyens (ceux de l'ancien monde

---

<sup>587</sup> « Dans mon œuvre, il n'y a pas d'auteur. Plus précisément, il n'y a pas de mensonges d'auteur. » cité dans Papazian, *Op.cit.*, p.181.

<sup>588</sup> Elisabeth Papazian, *Op.cit.*, chapitre 4 : « The ironic mode ».

et ceux du nouveau), mais deux manières de *regarder* et de *représenter* : un mode ancré dans le « feuilleton agit-propiste soviétique », et un mode « d'exploration lyrique du soi »<sup>589</sup>, posant la question éternelle de la littérature soviétique : celle de la possibilité de changement de la nature humaine. L'individu n'est-il qu'une « coquille sociale » vidée d'émotions, ou persiste-t-il quelque chose du domaine de l'invisible et du mystère dans l'homme nouveau ?

Si Kisel oppose feuilleton agit-propiste et lyrisme moderniste, les sketches qui constituent le répertoire de *Sinjaja Bluza* peuvent jouer de la confusion entre codes de l'agit-prop et de la satire : un double-regard, ou une double manière de décrire les personnages, dans laquelle l'homme nouveau est un « type » vidé d'émotions et défauts (exigeant un jeu d'acteur « d'agit-prop »), figé par sa représentation, et l'homme du monde ancien (l'imposteur), sous son masque d'ennemi intérieur, un être complexe, construit sur le masquage/démasquage et sur la dualité de sa personne (exigeant ce que les auteurs de *Sinjaja Bluza* appellent « un jeu psychologique »). Si dans un traitement agit-propiste, le « voyou » de Grigori Bourevoï chante « On m'appelle Vaska le Tsigane / Je suis un hooligan / J'ai un couteau planqué dans ma veste »<sup>590</sup>, en comparaison, le trait principal qui marque le Spichkine de Mass et Verkhovtsev comme « ennemi » est, par moyens satiriques d'usage du langage, sa nature *apolitique*, qui se révèle tout au long de la série de sketches<sup>591</sup>. Derrière le schéma récurrent selon lequel il se conduit mal et se fait renvoyer du Komsomol, le personnage se révèle comme vecteur de critique d'une culture superficiellement ultra-politisée, éloignée des préoccupations matérielles et psychologiques des citoyens et réprimant leurs sentiments humains. Même lorsqu'ils se comportent de manière antipathique (comme c'est le cas de Diabetov, Monakhov, Spichkin), les imposteurs servent *toujours* à critiquer la culture politique bolchevik. Dans *Ophélie et les oranges*, l'humour du sketch est en partie généré par le fait que le « crime » d'origine est dérisoire : Niousha est arrêtée parce qu'elle vend des oranges. La fonction sociale de l'imposteur reste inchangée même lorsqu'il est puni : transgresser l'ordre social et en déconstruire les rouages. Ainsi, sa punition, d'importance secondaire en comparaison au plaisir que peuvent susciter ses ruses et ses blagues, est perçue par le spectateur/lecteur non pas comme une leçon morale, mais comme « les chutes et dégringolades comiques d'un bien-aimé clown »<sup>592</sup>.

---

<sup>589</sup> Maria Kisel, « Literacy and Literary Master in Early Soviet Russia : the Case of Yuri Olesha's Envy », in *Urbandus Review* Vol. 11, 2008, p.33.

<sup>590</sup> Grigorij Burevoj, « Pjanka-Durman », *Sinjaja Bluza*, N°43, p.21.

<sup>591</sup> William Hynes remarque d'ailleurs que le personnage de l'imposteur dans la littérature et le folklore n'est pas *immoral*, mais *amoral*. (*Mythical Trickster Figures : Contours, Contexts, and Criticisms*, University of Alabama Press, 1993, p.10.)

<sup>592</sup> Mark Lipovetsky, *Charms of the cynical reason*, *Op.cit.*, p.31.

Dans d'autres textes, on peut voir une possible subversion des codes du théâtre d'agit-prop, à travers la représentation satirique « négative » des personnages, mais sans aboutir à leur liquidation, humiliation ou suppression symbolique sur scène (comme c'est le cas souvent chez Ar dov). En se « tournant vers le mœurs », l'actualité sociale que représente la Blouse Bleue est une actualité peuplée de types « du monde ancien », qui persistent malgré la stigmatisation, en fournissant au spectateur une improbable marge secrète d'identification.

Comme le notent Kisel, Papazian et Chapple, il a longtemps persisté dans l'étude académique occidentale de la littérature russe une tendance à considérer la littérature idéologiquement pro-gouvernement comme « basse », et la littérature dissidente comme culture « haute ». L'attention portée au répertoire satirique de la Blouse Bleue n'est pas de notre part une tentative de rapprocher la Blouse Bleue d'un objet culturel « respectable » ou « noble » parce que « dissident » ou ayant des contenus « subversifs », vision qui obscurcirait la complexité polyphonique des contenus de *Sinjaja Bluza*. La rédaction de *Sinjaja Bluza* reste rattachée à la tutelle de l'Union des Syndicats, défend la ligne du Parti, respecte le calendrier des campagnes de propagande. Nous avons plutôt tenté d'illustrer par comparaison certains enjeux et stratégies de l'utilisation du mode satirique dans un « théâtre d'actualités » qui se défait de ses origines agit-propistes, tout en conservant en partie les codes de cette origine, et en cherchant à refléter le quotidien partagé des soviétiques. Tout à la fois, il serait d'un autre côté aussi malhonnête d'ignorer la force des représentations critiques de la société soviétique que mettent en œuvre les auteurs des sketches, surtout au vu de la répression politique qu'ont connue la Blouse Bleue comme organisation et les auteurs individuels qui y ont contribué (notamment Mass, Volpine et plus tardivement Ar dov).

On peut s'intéresser de ce point de vue aussi à la censure, qui pour la Blouse Bleue semble avoir été relativement peu appliquée, si ce n'est par autocensure à cause du lien de dépendance avec le MGSPS. Seulement en 1927 une annonce dans *Novyj Zritel'* nous informe que la Blouse Bleue et d'autres journaux vivants doivent impérativement faire passer leurs textes par la censure avant de les jouer ou de les publier<sup>593</sup>. A juger de l'échantillon limité que nous avons pu consulter dans les archives du Glavrepertkom (organisme de contrôle des répertoires sous le Narkompros), les répertoires de *Sinjaja Bluza* ont été à peine censurés : quelques mélodies ça et là sont jugées insuffisamment révolutionnaires, mais tous les répertoires soumis que nous avons consultés portent le tampon « autorisé »<sup>594</sup>. Au vu des

---

<sup>593</sup> « Kontrol' nad sinebluznym repertuarom », *Novyj zritel'*, N° 48, 1928, p.12.

<sup>594</sup> RGALI, Glavrepertkom, f. 656, op.1, d.4054-4068. Deux pages d'un texte de 1927 ont été censurés, pour des motifs qui nous restent obscurs. Pour des raisons qui nous échappent, les archives du Glavrepertkom (RGALI)

critiques articulées contre la Blouse Bleue dans la presse, il semblerait que l'impulsion de contrôler les textes (donc la revue) vienne d'abord de ce qui pose problème dans les spectacles<sup>595</sup>.

#### 4.4 « La première opérette soviétique », ou la victoire de l'amour

##### 4.4.1 Injonction à la « grande forme » : réponse de Sinjaja Bluza

L'orientation de la Blouse Bleue vers les variétés ouvre la possibilité du « vaudeville » ou de « l'opérette soviétique » que Matcheret appelle de ses vœux<sup>596</sup>. Pour la Blouse Bleue, la question de la diffusion se pose : quelles pièces proposer aux collectifs auto-actifs, et comment les adapter au format et à la temporalité du périodique ? L'un des facteurs qui permet la production régulière d'un nouveau répertoire étant le principe de « Tolstoï collectif » – la présence de plusieurs auteurs qui peuvent se partager le travail pour produire rapidement des formes courtes qui répondent à l'actualité – ainsi que la marge d'adaptation des collectifs auto-actifs pour insérer des sujets locaux, la rédaction de *Sinjaja Bluza* s'oppose à la « grande forme » justement parce qu'elle ne correspond pas au mode de fonctionnement de la Blouse Bleue. Gamza pointe qu'on ne pourrait plus distribuer de répertoires de la même manière, et surtout, que « ces répertoires n'existent même pas »<sup>597</sup>.

Même les pièces dans *Sinjaja Bluza* commentent cette injonction, avec deux sketches publiés dans le numéro 65-66. Dans *La tournée d'un théâtre rougeâtre*, signé « A.G.G. », une troupe moscovite fait la démonstration de son « retour à Ostrovski », entre les tourmentes artistiques de l'acteur qui joue le rôle du chien et recherche le réalisme, et la parodie de naturalisme dans le style du Théâtre d'Art de Moscou. Le directeur fait, entre chaque scène,

---

contiennent une très petite quantité de répertoires *Sinjaja Bluza*, et la majorité des documents à disposition datent d'après la suppression de la revue (période 1929-1931). Une destination possible sont les archives du Mosgublīt, que nous n'avons pas étudiées.

<sup>595</sup> Dans le même numéro de *Novyj zritel'* qui informe du passage obligatoire par la censure, on apprend que des spectateurs avertis se sont chargés de signaler les « tendances malsaines » de la Blouse Bleue au Glavrepertkom, ayant témoigné d'une scène amoureuse « tout à fait impudique », suivie d'une chanson qui donne bien trop de détails anatomiques. Ou encore, « une femme peu vêtue faisait toute une gamme de gestes indécents, avec sur sa poitrine une inscription 'Matin', et on nous expliquait que c'était une satire de la presse bourgeoise. Les spectateurs, évidemment, ne pensaient ni à la presse bourgeoise, ni au 'Matin', et regardaient ces gestes indécents précisément comme on le faisait naguère dans certains 'jardins de banlieue'. Tout cela, c'est de l'eau dans le moulin des voyous » (*Novyj zritel'* N°48, 1928, p.12).

<sup>596</sup> Dans « Metod ili Žanr », *Sinjaja Bluza*, 41, 1926.

<sup>597</sup> « Na poroge pjatogo goda », *Sinjaja Bluza*, 69-70, 1927, p.50.

une « conférence » sur le passé et le présent de la troupe fictive, en cultivant des expressions comme *nazadizm-k-ostrovskomu* (retour-à-ostrovskisme) et en parodiant à la fois les débats sur les formes dans le théâtre auto-actif, et le discours élogieux de la Blouse Bleue sur elle-même (« Chers camarades ! Nous sommes enchantés de jouer dans votre petit club sympathique ! Déjà au temps de la Grèce Antique et d'Ivan le Terrible, nous les acteurs, nous nous efforçons de tourner notre visage vers les clubs des syndicats ouvriers ! »<sup>598</sup>). Le sketch de Yakov Galitski *Carmen, Parodie d'opéra* met en scène un club ouvrier qui tente de monter un opéra soviétique avec les moyens du bord (histoire d'amour torride entre un ouvrier de la coopérative de la viande bovine et une ouvrière de l'usine de tabac) ; commentaire peu voilé sur les recommandations à passer de l'agit-prop à la « grande forme » dans les cercles de théâtre auto-actif<sup>599</sup>.

Pourtant, la Blouse Bleue a tenté le coup. Déjà le N°35, de l'été 1926, contenait une pièce en trois tableaux de Viktor Arlov et Vladimir Mass, *Attention, ça file !* ([*Attention, ils le retirent/ Karaul, zatirajut !*]), qui avec ses 46 pages représentait une longueur conséquente pour *Sinjaja Bluza*. La publication du texte n'a suscité aucune controverse apparente dans la revue. La pièce met en scène un « voyou » (*huligan*) qui, s'étant procuré une carte de correspondant ouvrier, terrorise tout le monde en faisant usage de son statut. Mise en scène par Nikolaï Foregger et Ruben Simonov avec les acteurs du collectif central de la Blouse Bleue, avec les costumes de Boris Erdman, la pièce n'aurait pas remporté un succès particulier<sup>600</sup>, et les numéros suivants reviennent vers les petites formes.

---

<sup>598</sup> A.G.G., « Gastroli krasnovatogo teatra », *Sinjaja Bluza*, N°65-66, 1927, p.37.

<sup>599</sup> En réalité, alors que les « petites formes » sont critiquées pour avoir envahi les clubs, on y joue déjà, avec plus ou moins de succès, des pièces longues. Et si en lisant *Sinjaja Bluza* on croirait que la seule pièce montée dans les clubs est la *Roussalka* tant décriée et qu'on voit dans les cercles auto-actifs surtout des classiques, les amateurs ont aussi trouvé les auteurs contemporains. *Lioubov Yarovaya* de Trenyov est une favorite pour le 8 mars, d'autres pièces populaires sont par exemple *Robert Tim* d'Afinogenov et les satires de Romashov. (voir Mally, *Revolutionary acts, Op.cit.*, chapitre « From club plays to the classics ».)

<sup>600</sup> D'après Uvarova, *Estradnyj teatr, Op.cit.*, p.112.

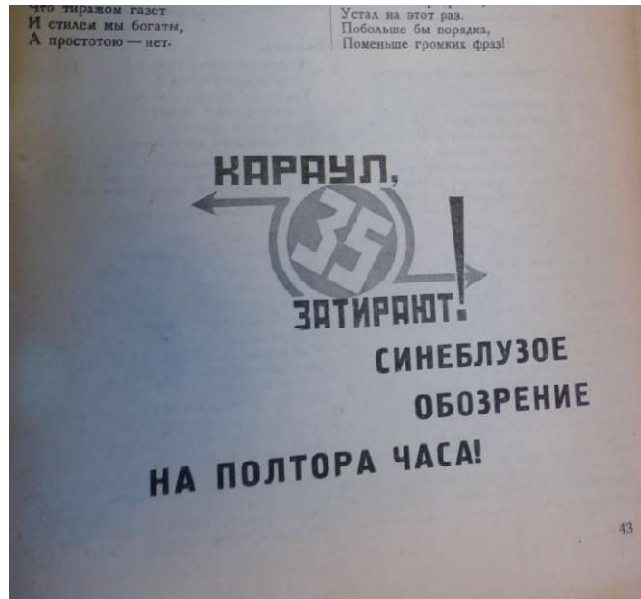


Figure 63 Alors que la pression pour faire des "grandes formes" se fait sentir, la rédaction renvoie, dans le numéro 75 (1928), vers la pièce d'Ardov "Attention, ça file!", qui figure dans le N.35. « Une revue blousebleuiste d'une heure et demi ! »

Une nouvelle tentative est mise en œuvre avec la « première opérette soviétique » : le N°63-64 (1927) est entièrement consacré au matériel de l'opérette *La reine s'est trompée*<sup>601</sup> (*Koroleva oščiblas'*), écrite par Mikhaïl Volpine et Aleksandr Matcheret, composée par Konstantin Listov. En plus du texte, l'intégralité des partitions de Listov pour l'opérette sont publiées dans le numéro du périodique, ainsi que les modèles pour les patrons des applications sur costume, par Nina Aizenberg, et des propositions scénographiques de Tamara Tomiss, qui a mis en scène l'opérette à Moscou. Le n°63-64 est ainsi un livret complet pour monter l'œuvre dans les clubs : un modèle assez abouti de ce que pourrait être *Sinjaja Bluza* des « grandes formes », mais restera l'unique tentative. Détail intéressant, l'image en couverture du numéro semble représenter non pas un montage d'éléments épars en lien avec le texte, mais un programme ou une affiche : la couverture ne se réfère pas au matériau brut, mais au spectacle existant. On y voit d'une part une représentation symbolique de la « théâtralisation », de la « professionnalisation », de manière collective et démocratique, car ce document, qui ne comporte ni lieu ni date, pourrait être celui de n'importe quel collectif auto-actif. D'autre part, au lieu de véhiculer seulement le message d'un manuel de création, ce

<sup>601</sup> Robert Crane traduit le titre par *Koroliova erred*, car il ne s'agit pas dans la pièce d'une reine (*koroleva*) mais de la camarade *Koroliova* – l'accent tonique modifie la prononciation et le sens. Or, étant donné que dans le prologue de la pièce, le personnage de *Koroliova* doit préciser cette différence, annonçant qu'il n'y a plus de reines, mais seulement des « *Koroliovas* », on en conclut qu'il s'agit d'une confusion volontaire et que le titre était prononcé « *koroljeva* ».



choix de couverture parle aussi du décalage entre centre et périphéries, évoquant la possibilité pour les amateurs de s'essayer à monter le spectacle déjà rendu célèbre par le collectif professionnel moscovite, par priorité d'accès au texte et à la musique.

Quelques mois après la diffusion du texte, la rédaction choisit de publier une lettre du metteur en scène de la Blouse Bleue de Nijnie Taldy dans l'Oural. Celui-ci critique les derniers textes publiés dans la revue, en particulier *La reine s'est trompée*. Il accuse l'édition de gaspiller l'argent des abonnés en leur fournissant du matériel « à ce point inutilisable ». « Ce n'est pas Koroliova qui s'est trompée, mais la rédaction de la *Blouse Bleue* à Moscou »<sup>602</sup>, conclut-il. Encore deux numéros plus tard, les troupes régionales répondent : plusieurs correspondants défendent la direction actuelle de la Blouse Bleue, mentionnant que *La reine s'est trompée* a remporté un succès inouï : la rédaction utilise les réponses des collectifs affiliés, la meilleure preuve de légitimité, pour répondre à la critique.

---

<sup>602</sup>*Sinjaja Bluza* 69-70, 1927, p.59- 61.

Un « livret » pour monter *La reine s'est trompée* : quelques pages



Figure 64 "La reine s'est trompée: couverture du numéro 63-64, 1927



Figure 65 "La reine s'est trompée", première page et photographie de la mise en scène de Tomiss (encore un clin d'œil à Meyerhold, on se demande en comparant avec les photographies du « Cocu magnifique », ou bien le hasard du mouvement et de l'instant figé ?)



Figure 66 « La reine s'est trompée », Première page de la partition de Konstantin Listov

Figure 67 "La reine s'est trompée": texte de la pièce et costume de l'agent de la milice (Aizenberg)

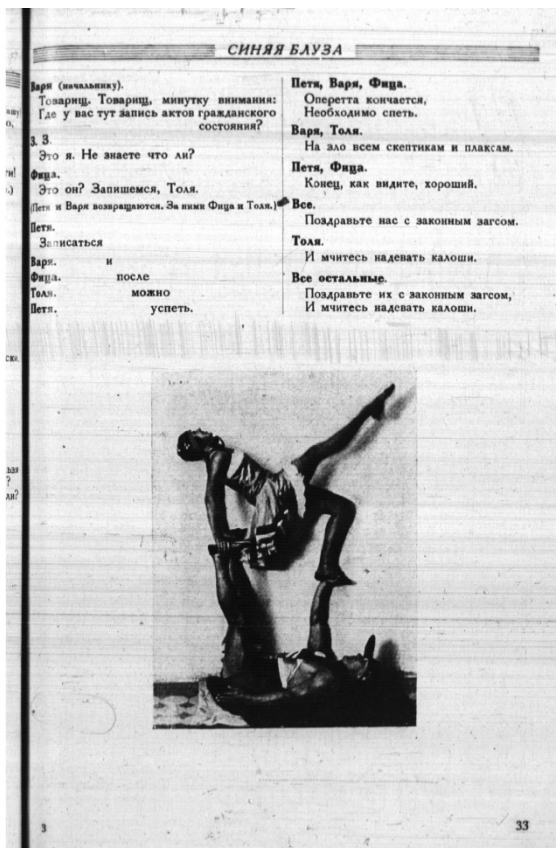


Figure 68 "La reine s'est trompée", scène finale. En photo, Petya et Fitsa.

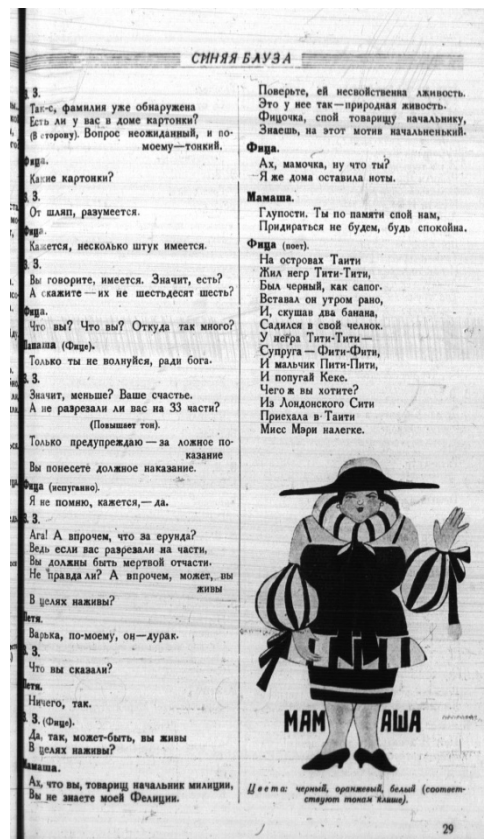


Figure 69 « La reine s'est trompée » : Texte de la pièce, costume de la mère de Fitsa, par Aizenberg

СИНЯЯ БЛУЗА



Максимум экономии. Материалы (рогожа, холст, ситец, анилиновая краска) сотрудничество изобретения и школы кройки и шитья удешевят на 80% постановки самых сложных пьес. Пользуясь обе стороны аппликации экономим материал. Возможность постановок стильных пьес в клубах значительно увеличивается. Не прорабатывая детально вопроса об экономии, я предвижу возможность меблировки пьесы в пределах от 3 до 15 рублей.

На помещаемых к статье фотографий представлены отдельные образцы применения предлагаемого метода.

**Кровать.** 2 стула, достаточно крепких, между которыми для лучшего использования кровати, можно положить доску. Размер: в длину 1 1/2 метра. Покрывало—обыкновенное одеяло (для бытовых постановок). На фото снята аппликация, применяющаяся в той же пьесе, как костюм (цветной плащ). К прямой полосе материи, такой же длины, с лицевой стороны (от публички) пришита оборка. Покрывало одноцветное. Внизу у оборки нашиты полоски другого цвета. Аппликация закрепляется завязками к спинкам стульев. Подушка—конверт из материи, набивается бумагой.

**Диван и козетка.** 3 стула слева, покрыты чехлом из раскрашенной трафаретом материи. Задняя спинка чехла—фальшивая, закрывает стулья до половины. Для более реального впечатления можно добавить по краям фанерные ручки, крашенные под черное дерево. Справа—2 стула со-



76

ставлены сиденьями внутрь. Перекладные стулья связываются веревкой, для облегчения передвижения мебели по сцене. Чехол надевается на спинку. Оборка пришивается только с лицевой стороны.

**Кафедра судьи.** У стула 2 лицевых—сиденьями на публичку, 2 задних—сиденьями внутрь (см. № 2 козетка). На спинки стульев положена доска шириной 1 1/2 метра, длиной 1 метр. Доска закрывается покрывалом зеленого цвета под сукно. Следовательно сидит на спинке 5-го стула.

**Складывающийся декоративный угольник.** К центральной палке, вышиной в 2 метра неподвижно прикреплены 2 угольника из цветной материи. По внешним краям материи—палки, одним концом соединенные с центральной палкой. Второй конец соединен петлями еще с одной палкой, назначение которой натягивать весь угольник путем скрепления с центральной палкой. Уголки цветные, размер—произвольный. Комбинация раскрытых одновременно углов или попеременно дает (при наличии 6 штук декораций) до 10 различных павильонов. Центральная палка ромбичной или проволокой прикрепляется к спинке стула.



25—26 сентября

В МОСКВЕ ПРОВОДИТСЯ  
ЧЕТЫРЕХЛЕТНЕ  
„Синей Блузы“

Figure 70 Tamara Tomiss (en photo) propose des idées pour réaliser les décors de "La reine s'est trompée" avec les moyens des clubs ouvriers.

#### 4.4.2 Le texte : une comédie d'erreurs, d'espoir et d'identités

La trame dramaturgique de l'opérette est une succession d'erreurs et de malentendus, qui tire son comique des sujets de société qu'il évoque : l'émancipation des femmes, la famille et le couple, les décalages générationnels, les classes sociales. Elle contient quelques éléments inévitables de la satire soviétique, comme le petit-bourgeois qui change la décoration de son appartement en fonction des invités, l'activiste communiste trop fervent, ou l'absurdité de la bureaucratie.

Les personnages principaux représentent différents stéréotypes de la société de la NEP:

Varya - Jeune komsomolka, Varya est l'image de la femme moderne. Son costume de gymnaste, symbole de la jeunesse et de la vie saine, est apparent sous son application de jupe. Elle est aussi une version rafraîchie du personnage caricatural de la « féministe bolchevique avec un porte-documents ». Elle ne croit pas en l'amour, mais uniquement en la « compatibilité physiologique », et déclare ne jamais vouloir se marier. Elle veut se dévouer pleinement au communisme, et dénonce les imposteurs et les contre-révolutionnaires.

Petya - Étudiant et membre du Komsomol, Petya n'est pas aussi radical que Varya. Il accepte un rendez-vous avec une bourgeoise, même si son cœur bat pour sa camarade komsomolka.

Fitsa - Fitsa est une fille de la NEP, aimée et gâtée par ses parents. Elle court après Petya le komsomol par opportunisme, mais finit en couple heureux avec un représentant de sa classe.

Tolya - Parmi les masques ou les stéréotypes, Tolya correspond à celui du poète : un mélange d'excentrisme et de siècle précédent. Le poète est aimé de toutes les filles, sauf une – celle qu'il aime, Fitsa. Rejeté par la famille de Fitsa suite à un malentendu, il chante son malheur : pourquoi ne convient-il pas comme beau-fils à la famille ? N'est-il pas croyant, comme il faut ? N'est-il pas contre les impôts, comme il faut ? Que veulent-ils de plus ?

Les parents de Fitsa –

la famille contre-révolutionnaire et petite-bourgeoise, qui organise des fêtes où les invités dansent le foxtrot et parlent du « bon vieux temps » avant la Révolution.

Les agents de la milice-

Ce sont les agents de la milice qui ont, dans cette pièce, les rôles des bureaucrates bornés qui ne voient que questionnaires et formulaires. Le costume qui amplifie tous les volumes, dessiné par Aizenberg, devient comme une hyperbole de leur fonction.

*Résumé de l'opérette :*

## **PROLOGUE**

Le prologue est joué devant le rideau fermé. Il y a, à l'avant-scène, une affiche « La Reine s'est trompée ». Entre Varya, habillée en reine, et corrige le malentendu :

VARYA

Il faut à présent mettre les points sur les « e »

Et pas un seul point, mais même deux

Parce que moi, je vous le jure,

Je ne suis pas une reine [koroleva] – mais une Korolëva [nom de famille qui se prononce « koroliova »]

Pas de rois ici. Car il s'agit -

D'une opérette moderne !

Varya ôte sa couronne et son manteau de reine, pour révéler un costume sportif.

## **ACTE I**

### **TABLEAU 1**

Résidence étudiante.

Chanson des étudiants sur leurs études laborieuses, et leur grande utilité à la société.

VARYA récite son cours d'économie.

PETYA recoud son pantalon.

### **TABLEAU 2**

Petya fait des avances à Varya.

Varya lui répond qu'elle n'a pas besoin d'homme dans sa vie : « trop de choses à faire, pas le temps de faire l'amour ».

Le chœur des femmes se joint à Varya. Le chœur des hommes défend l'amour.

### **TABLEAU 3**

FITSA s'est disputé avec ses parents. Elle a menacé de rejoindre le Komsomol à jamais et de s'installer dans la résidence étudiante.

Varya révèle à Fitsa que Petya doit partir à Paris pour une mission. Fitsa aussi veut partir à Paris. Fitsa tente alors de séduire Petya, qui est toujours occupé à coudre son pantalon. Elle invite Petya à dîner chez elle le soir même.

#### **TABLEAU 4**

Les parents de Fitsa arrivent dans la résidence étudiante.

Fitsa se réconcilie avec ses parents.

Les étudiants se moquent des manifestations d'affection de la famille de Fitsa.

#### **TABLEAU 5**

Varya trouve une lettre qu'elle interprète comme un « complot des fascistes-agraires ». Elle soupçonne la famille de Fitsa d'être des contre-révolutionnaires.

Elle se déguise en bourgeoise pour s'infiltrer dans l'appartement de Fitsa.

Chansons de Petya et de Varya, sur la difficulté de devoir mentir l'un à l'autre.

### **ACTE II**

#### **TABLEAU 1**

Fitsa et Tolya. Tolya demande Fitsa en mariage.

Fitsa refuse d'un ton distrait. Elle surveille l'heure car elle attend Petya.

#### **TABLEAU 2**

Une soirée chez la famille de Fitsa.

La chanson des invités révèle la vraie nature de cette assemblée de petits-bourgeois. Ils dansent le foxtrot.

Varya, déguisée, frappe à la porte. Les invités se cachent, le père ordonne de déchirer le papier peint, d'enlever les tableaux, « tout enlever, que ça fasse pauvre ».

Varya se présente comme la « nièce de Semion Stepanych ». C'est le nom qu'elle a vu dans la lettre trouvée dans le tableau 5 de l'Acte 1. Elle est accueillie chaleureusement.

#### **TABLEAU 3**

Tolya voit arriver Petya. Il se cache sous un fauteuil, sur lequel Petya s'assoit.

Fitsa continue sa tentative de séduction amorcée dans la résidence étudiante. Petya la décourage. Il la traite de bourgeoise stupide. Tolya écoute leur dialogue.

Petya part en courant, et fait tomber sa casquette de komsomol.

Tolya, croyant avoir compris quel type d'hommes plaît à Fitsa, met la casquette de Petya et traite Fitsa de « bourgeoise jusqu'à la moelle » et autres insultes.

Entre le père de Fitsa. En entendant les paroles de Tolya, qu'il croyait un bon prétendant pour sa fille, il lui ordonne de partir.

#### **TABLEAU 4**

Solo de Tolya : il chante son amour pour Fitsa. Il finit la chanson avec le refrain de « Je suis un komsomol<sup>603</sup> ».

Varya l'entend. Elle demande à Tolya pourquoi il fréquente des bourgeois s'il est, comme il le

---

<sup>603</sup> Membre de l'organisation de la jeunesse communiste.



chante, komsomol. Tolya répond qu'il est là pour arrêter tout le monde. Les deux commencent à comploter.

Entre Petya, à la recherche de sa casquette. Il aperçoit Varya avec Tolya, et chante sur sa jalousie.

Entre Fitsa. Petya lui fait une déclaration d'amour, en espérant rendre Varya jalouse.

Varya comprend qu'elle aime Petya. Fitsa comprend qu'elle aime Tolya. Petya comprend qu'il aime Varya. Tolya comprend qu'il aime Fitsa.

On sonne à la porte. C'est la milice.

### ACTE III

#### TABLEAU 1

Au poste de la milice.

Deux agents de la milice, personnages bouffons, parlent d'une enquête sur « le tueur 66 », qui découpe ses victimes en 33 morceaux qu'il dispose dans des boîtes en carton.

Deux agents font entrer Varya, Petya, Tolya, Fitsa et ses parents. Chacun chante un couplet pour se défendre.

Interrogatoire. Les agents de la milice soupçonnent la mère de Fitsa d'être le tueur 66.

En interrogeant le père de Fitsa, l'inspecteur lui montre la lettre trouvée par Varya, et lui demande d'avouer qu'il est engagé dans des activités contre-révolutionnaires avec le parti « F-A » - fasciste-agraire. Le père lui répond qu'il s'agissait bien d'un complot, mais entre lui et sa femme. Ils voulaient marier Fitsa à Anatoli (Tolya), ce qu'ils appelaient « le plan F-A ».

Fin heureuse. Chanson des jeunes : « Au malheur de tous les sceptiques / La fin, comme vous voyez, est heureuse. / Félicitez-nous pour notre union civile / Et dépêchez-vous d'enfiler vos galoches. »

#### *Plaidoyer pour l'indulgence*

Le sujet de *La Reine s'est trompée* est annoncé dès le prologue, avec l'élimination de la référence sémantique à la reine : on va parler de la « société sans classes », obsédée par la classe. A travers le conflit des générations et les séries d'erreurs et d'incompréhensions, l'opérette mobilise plusieurs lieux communs du traitement des sujets de « mœurs nouvelles », pour parler, finalement, de la fragilité des identités de classe volatiles, imaginées et imposées.

#### 1) La famille et l'amour : vestiges du monde ancien

La famille et les relations amoureuses sont un thème fort du texte. Ces piliers des relations sociales, que la société soviétique devait modifier, servent à la détermination des « types sociaux » dans le texte (l'attachement à la famille signifie appartenance au monde ancien...),

mais leur traitement laisse un espace de doute et de mélancolie devant la possibilité de conserver, tout de même, quelque chose de ces vestiges de l'ordre bourgeois.

Le personnage de Fitsa est la seule qui a une famille : Petya et Varya, vaillants komsomols, sont libérés du poids archaïque et patriarcal des relations familiales, et vivent dans l'espace ouvert et transparent de la résidence étudiante, dans laquelle leur « famille » est uniquement constituée de jeunes. Fitsa, en revanche, « part au Komsomol à jamais » comme on part au couvent, pour se libérer des attaches du monde ancien : ses parents. Elle finit par se réconcilier avec eux : petite-bourgeoise véritable, elle ne peut se défaire des influences du passé. Dans la représentation de la famille, Volpine joue d'un « double éclairage » similaire à celui déjà observé sur les sketches satiriques. Les codes d'attribution de valeurs négatives et positives correspondent à ceux de la propagande : la famille représente le passé, la faiblesse, les activités suspectes qui ont lieu derrière les rideaux fermés. Or, dans la scène de la visite de la résidence étudiante par les parents, ceux-ci sont aussi représentés en victimes des étudiants, qui se moquent des retrouvailles chaleureuses de Fitsa avec ses parents.

LA MERE DE FITSA

Ah, êtes-vous donc sans cœur  
De rire à une telle heure  
Mais vos vulgarités  
Ne nous font pas trembler.

LE PERE DE FITSA

Un solide fondement familial  
- Ce rappel ne vous f'ra pas d'mal -  
Pas de quoi faire un vacarme  
Parfois on pleure, on verse des larmes.<sup>604</sup>

A la fin du sketch, les parents ne sont pas punis pour leur appartenance au monde ancien (ou même pour leurs habitudes foxtrottistes). Ils sont au contraire la clé du dénouement, apportant la réponse au mystère du « complot fasciste-agraire » : il s'agissait, depuis le début, tout simplement d'une histoire d'amour.

Le même « double codage » est appliqué au personnage de Varya. Elle coche les cases du personnage héroïque dans l'agit-prop (komsomolka, politiquement engagée), mais ses déclarations à la Kollontai sont tournées en dérision devant le désir de romance qu'exprime Petya :

PETYA            Bien sûr, l'amour, ce n'est pas des roses, mais –

---

<sup>604</sup> Mikhail Vol'pin, « Koroliova oščiblas' », *Sinjaja Bluza*, N°63-64, 1927, p.10.

- VARYA            Quoi ‘mais’ ? La réponse est tout à fait simple :  
L’amour – c’est la question sexuelle.
- PETYA            Pourquoi fallait-il que ce soit Varya et pas une autre,  
Qu’en vain je me retrouve à convaincre...
- VARYA            C’est simple. Parce que physiquement  
Mon type te plaît physiologiquement.<sup>605</sup>

Petya, le chœur des hommes, Tolya, et les personnages petit-bourgeois défendent la survivance des sentiments – Varya, personnage caricatural de la féministe bolchevik, porte la lourde charge d’avoir tué l’amour. Le doute s’installe, au fil des confrontations : dans le monde nouveau, y aurait-il quand même de la place pour le sentiment amoureux ?

## 2) L’identité de classe

L’action de l’opérette se construit sur l’adoption de fausses identités, la confusion des identités de classe, et l’effet of ces identités sur les relations interpersonnelles. Le paradoxe central de la NEP, pour Sheila Fitzparick, est « d’un côté, la fragilité de l’identité de classe de l’individu, de l’autre, son énorme importance sociale et politique »<sup>606</sup>. Les origines sociales pouvaient garantir ou au contraire interdire l’accès aux études supérieures ou à certaines organisations, comme le Komsomol, et faisaient l’objet d’incessantes vérifications et contrôles. L’affirmation et la performance de l’identité de classe font partie de la vie sociale, administrative et professionnelle de tout soviétique. « La précarité et l’instabilité »<sup>607</sup> de ces identités est le sujet central de l’opérette *La reine s’est trompée*. L’adoption d’une identité fausse, la mésinterprétation de l’identité de classe de son interlocuteur, et la confusion quant à la sienne sont les actions principales qui font avancer le drame. Chacun des personnages principaux change sa performance de classe au moins une fois (de prolétarienne à petite bourgeoise ou l’inverse) – par exemple Tolya commence réellement à agir comme un bolchevik, allant jusqu’à dénoncer le père de Fitsa à la police, sa fausse identité se saisissant de lui et prenant le contrôle de ses actions. L’humour et le rythme de la pièce se construisent

<sup>605</sup> Ibid, p.

<sup>606</sup> ”The central paradox of the NEP era is the fragility of individual’s class identity, on the one hand, and its great social and political significance, on the other. The paradox is important for historians of the NEP period because most of the contemporary sources reflect the Bolsheviks’ Marxist, class-based approach to social analysis. If we take those sources at face value, we may overlook the fact that the class roles played by Soviet citizens during NEP were often precarious and unstable. If, however, we conclude that class is an artificial category in the Soviet context, we are in danger of missing an important and unusual dimension of NEP society, namely that presentation of a *class* self in everyday life was part of the common social experience. » (Sheila Fitzpatrick, *Tear off the masks*, *Op.cit.*, p.69)

<sup>607</sup> Ibid.

sur la facilité avec laquelle les identités changeantes sont immédiatement acceptées par l'entourage : autrement dit, sur la fragilité de ces mêmes identités.

On peut même considérer que finalement, l'erreur de Koroliova n'est pas de dénoncer le faux complot des « fascistes-agraires », mais de considérer l'identité de classe de Fitsa comme immuable. Lorsque Fitsa arrive dans la résidence étudiante, au tout début de la pièce, Varya la rejette en tant que petite-bourgeoise. Or, celle-ci était dans le processus (bien que provisoire) de s'émanciper de ses parents : de la réaction de Varya on lit qu'il n'est pas possible pour un citoyen d'origine non-prolétarienne de « transitionner » vers la société soviétique – la seule option reste l'élimination. Pourtant, dans la scène finale, les jeunes confrontent le public avec la phrase provocante : « au malheur de tous les sceptiques, la fin, comme vous voyez, est heureuse ». Les jeunes ont survécu à la confusion et à la tromperie, et se sont « purifiés » des maladies de la dénonciation, de la suspicion, du dogmatisme et de la dissimulation d'identité.

L'opérette plaide l'indulgence pour le citoyen soviétique imparfait, encore en cours de développement. Contrairement au *Nouveau prénom*, où toute tentative stratégique d'adaptation au monde nouveau est représentée comme artificielle et condamnée à l'échec, *La reine s'est trompée* présente, comme figure de l'*homo sovieticus*, une génération de jeunes allant vers l'avenir radieux main dans la main avec leurs « ennemis de classe », libérés de la peur, de l'obsession de la classe sociale, des excès de l'idéologie, et ayant retrouvé le pouvoir de l'amour.

#### *Conclusion :*

La « seconde période » des répertoires de la Blouse Bleue est marquée par divers facteurs qui permettent sa délimitation. Premièrement, l'identification des auteurs, qui place *Sinjaja Bluza* – et la Blouse Bleue centrale en tant que théâtre – au sein d'une constellation plus large d'établissements, publications et expérimentations artistiques centrées sur les petites formes de variétés et sur la satire. Le portrait de sa rédaction se dessine à travers les relations et solidarités et coopérations interpersonnelles et les expériences partagées, reflétant l'image d'un groupe d'artistes au projet commun, et donnant un visage au récit qu'avait proposé Ossip Brik sur l'importance des auteurs d'*estrada* pour la Blouse Bleue. Si on la connaissait héritière du théâtre d'agit-prop, de l'Institut de journalisme et de certaines recherches des studios des avant-gardes, la composition de son vivier d'auteurs et la direction que prend la production des répertoires la rapprochent étroitement du *Nerydaj* et du Théâtre de la Satire de

Moscou. Tout comme dans les procédés de transferts étudiés dans le chapitre précédent, *Sinjaja Bluza*, en tant que lien entre le centre et les périphéries, participe à l'inclusion des collectifs de théâtre auto-actif dans une culture moscovite des petites formes théâtrales satiriques, et à la diffusion de cette culture dans les clubs.

Deuxièmement, les répertoires se démarquent par la nature de « l'actualité » qui est traitée. Le « tournant vers les mœurs » conduit *Sinjaja Bluza* vers un traitement d'une actualité sociale et d'une psychologie collective, parfois de manière plus cathartique que propagandiste. La classe sociale est toujours un élément déterminant des personnages et de la dramaturgie, mais différemment : il ne s'agit plus de représenter la lutte des classes et la victoire de l'ouvrier héroïque face au capitalisme, mais de raconter la confusion des citoyens soviétiques devant l'injonction à avoir une identité de classe. La démarche d'effacement et de reconstruction de l'identité publique, par les moyens du discours, des documents, des relations sociales ou de l'adhésion aux rites de la société, est une stratégie de survie du quotidien. Ainsi, en développant son répertoire satirique, qui à l'image du drame et de la littérature qui lui sont contemporains, les auteurs de *Sinjaja Bluza* mettent en scène, parfois dans une maladroite zone grise, ou au contraire par les moyens de stratégies narratives délibérées, l'actualité des dénonciations, de l'artificialité du langage, du décalage entre identité privée et publique. Sous la plume de Galitski, Mass, Verhovtsev, Ardov, Tipot, Volpine ou Kataïev, l'imposteur, personnage liminal entre monde ancien et monde nouveau, est lâché dans la nature pour briser et dévoiler les coulisses de tout ce qui est sacré : la Blouse Bleue, engagée jusqu'alors dans la construction du socialisme, ouvre une brèche pour la *déconstruction* de la société soviétique.

Il est difficile de ne pas voir, à la lumière des sujets des pièces, les gestes de « performance de classe » et de dissimulation des identités qui sont également présentes dans l'objet même de *Sinjaja Bluza*. Les origines de classe des auteurs et des participants sont dissoutes dans une identité imaginée, prolétarienne et collective en blouse bleue (et les exigences de qualité « élitistes » ne sont qu'exigence blousebleuiste). La plupart des auteurs sont cachés derrière leurs noms de plume, et qu'est-ce qu'un pseudonyme, l'invention d'une identité, un masque libérateur (qui parfois devient héritage : les enfants d'Ardov porteront pour nom de famille Ardov, et non Zigberman). Le passage d'une Blouse Bleue anonyme, mettant en avant son identité ouvrière et collective, vers l'expression des individualités, nommées et montrées en photographie, suit avec une étrange cohérence le mouvement d'une dramaturgie des personnages collectifs anonymes vers les personnages individualisés de la société soviétique.

On peut constater ici un mouvement thématique similaire à celui qui se produira dans une partie des mouvements d'agit-prop occidentaux : le chemin allant d'un répertoire aux imaginaires et allégories universelles de la lutte des classes vers des représentations plus spécifiques au contexte politique et social, plus centrées sur l'individu et sa place dans la société. Le changement dans les sujets des pièces est accompagné de la recherche de formes « nationales » considérées populaires, divertissantes et proches du spectateur (« création des variétés soviétiques », « première opérette soviétique »), et correspondant, par leurs codes dramatiques, aux sujets traités et à l'éclairage que l'on veut de ces sujets. On peut alors se demander, lorsqu'une demi-décennie plus tard, aux Etats-Unis, les « Blue Blouses of San Francisco » implorent la rédaction de *Workers Theatre* d'envoyer des « *blue-blouse plays* »<sup>608</sup>, quelles étaient leurs attentes quant à ces pièces, et quel espace de tangibilité un ouvrier américain pouvait-il trouver dans une « *blue-blouse play* ». En 1931, Sam Beder de *Workers Theatre* écrit une critique indignée de la *Quadrature du Cercle* de Kataïev, dont l'intrigue est plus ou moins similaire à celle de *La reine s'est trompée* : pour le critique américain, la pièce ne s'adresse qu'à un public bourgeois, et a pour seul but de « tromper les masses, donner une fausse représentation et détruire l'inspiration qu'est l'Union Soviétique pour la classe ouvrière mondiale »<sup>609</sup>.

### *Sinjaja Bluza*

### **Points synaptiques : La forme. Le langage.**

---

<sup>608</sup> *Workers Theatre Magazine*, Octobre 1933.

<sup>609</sup> Sam Beder, « Squaring the circle », *Workers Theatre*, June, 1931.

Dans quel carrefour se rencontrent les observations des quatre derniers chapitres ? Nous proposons celui de la forme, et celui du langage.

La philosophie du journal vivant exprimée dans *Sinjaja Bluza* s'ancre dans la pensée d'une structure interne du spectacle qui est toujours stable : la « structure du journal imprimé ». L'âme de la forme « journal vivant dans le style de la Blouse Bleue » est dans la stabilité de cette structure. La structure est créée et matériellement fixée dans son espace discursif, en disposant les textes dans l'ordre attendu et en fournissant un mode d'emploi pour leur utilisation et un lexique pour en parler. La pensée formaliste de la Blouse Bleue s'étend dans les expériences de ses metteurs en scène, dont l'héritage foreggerien s'exprime dans la revue<sup>610</sup>. Qu'il s'agisse de cabaret, de *fizkultura* ou d'applications sur costume, le discours se focalise toujours sur la construction de la forme. Simultanément, la formule éditoriale de *Sinjaja Bluza* reste inchangée, représentant une manifestation pérenne de la « structure interne » à côté des différentes réalisations artistiques.

Le lexique inversé du théâtre et du journalisme crée une nouvelle forme : le journal vivant, issu de la revue. Lorsque *Sinjaja Bluza* commence à publier un répertoire satirique, c'est encore pour adresser par les moyens du drame le caractère social et performatif du langage, à travers les personnages d'imposteurs. Dans ses débats sur les formes, il est de nouveau question de mots : méthode, genre, *estrada*, journal. Les justifications lexicales de catégories peuvent changer (du journal au cabaret), mais elles servent toujours à donner raison à la structure de montage de formes courtes du spectacle, qui est fixée dans la revue.

---

<sup>610</sup> Erica Faccioli démontre justement l'apport de Foregger à la théorie formaliste, et il ne nous semble pas anodin que ce soient les élèves du chorégraphe qui soient dans un rôle central dans la Blouse Bleue. (voir Faccioli, *Op.cit.*)

## Deuxième Partie : USA. *Workers Theatre* (1931-1933), *New Theatre* (1933-1936), *New Theatre and Film* (1937)



Une revue de théâtre dans le théâtre de son époque



La souffrance des masses s'accroît.

La dégradation du théâtre bourgeois s'accélère.

Le besoin pour un théâtre révolutionnaire des masses – basé sur les réalités de notre temps, et impliquant des milliers de travailleurs et d'artistes dans un travail créateur qui possède une valeur sociale – est intense.

Cela signifie que maintenant plus que jamais, il incombe à chaque groupe de commander et de vendre encore plus de copies de notre magazine, NEW THEATRE<sup>611</sup>.

Alors que la crise économique s'abat sur les Etats-Unis, les luttes ouvrières bouillonnent, le chômage ne diminue pas et les violences racistes connaissent une augmentation, un groupe d'artistes et de critiques de théâtre crée sa propre réponse à la souffrance des masses : commandez *New Theatre !* Revue engagée dans l'encouragement d'un théâtre politique de gauche, par la théorie comme par la pratique – diffusion de textes, aide à l'organisation des représentations – *New Theatre* fait aussi de la place, dans ses pages, aux actualités des luttes sociales, à la politique des syndicats professionnels, à l'analyse du cinéma soviétique, ou aux expérimentations de la danse moderne révolutionnaire. Publication officielle de l'organisation regroupant les théâtres ouvriers américains, la League of Workers Theatres, la revue voit d'abord le jour en 1931 sous le nom de *Workers Theatre*. S'appuyant sur leur connaissance des modèles soviétique et allemand du théâtre d'agit-prop, les activistes du théâtre ouvrier américain tentent de créer un mouvement similaire à celui de la Blouse Bleue : un groupe central pour guider le mouvement, une publication périodique pour diffuser des textes sur les sujets actuels de la lutte des classes, et un réseau de troupes affiliées à l'organisation centrale. A la fin de l'année 1933, l'organisation prend le nom de New Theatre League, cherchant à élargir la portée de ses activités vers des théâtres et spectateurs moins radicaux. La revue est alors renommée *New Theatre*, et son contenu diversifié. L'organisation

---

<sup>611</sup>Editorial, *New Theatre*, Septembre-Octobre 1933, p.3. (« The suffering of the masses is growing. The degradation of the bourgeois theatre is accelerating. The need for a mass revolutionary theatre – based upon the realities of our time and involving tens of thousands of workers and artists in socially valuable creative work – is intense. This means that now more than ever it devolves upon every group to order and sell more copies of our magazine, NEW THEATRE. »)

comprendra, à l'apogée de son activité, quelque 300 groupes affiliés, et sera à l'origine de plusieurs événements rassemblant les troupes pour des festivals et des conférences, dont le déroulement est dûment documenté dans sa revue. Le dernier numéro de *New Theatre* apparaîtra en 1937, et la New Theatre League fermera officiellement en 1941, après avoir publié deux autres revues de courte vie, *New Theatre News* et *Theatre Workshop*.

La période de publication des revues principales de la League of Workers Theatres (LOWT) et de la New Theatre League (NTL) recouvre presque entièrement ce qui est considéré comme la « décennie rouge » américaine : de *Workers Theatre* lancé en 1931 à *New Theatre and Film* en 1937, jusqu'en 1939 pour *Theatre Workshop*. Michael Denning analyse la culture américaine des années de la Grande Dépression comme « culture du Front Populaire », du point de vue des productions artistiques, des politiques culturelles et de l'organisation du travail artistique, mais aussi comme culture dans le sens d'un système de valeurs, de manières de procéder et de modes de communication partagés. Les évolutions idéologiques des revues que nous étudions, et des organisations qui les publient, suivent un parcours dans lequel peuvent se lire les trois différentes significations que Denning attribue à l'expression « *laboring of the american culture* », par laquelle il caractérise la culture américaine des années trente : premièrement, la prolifération du champ lexical du travail, labeur, industrie (*labor, work, toil, industry...*) dans les discours des acteurs culturels et des militants ; deuxièmement, les répercussions de l'accès à l'éducation des enfants de classe ouvrière, et par conséquent, leur participation à la vie culturelle ; troisièmement, une nouvelle visibilité des artistes, écrivains et autres travailleurs des arts et de la culture comme ouvriers de l'industrie artistique<sup>612</sup>.

L'adoption des codes discursifs marxistes de la lutte des classes et du travail, la participation d'artistes de classe ouvrière ou de parents ouvriers, ayant ou pas reçu une éducation supérieure, les efforts actifs pour attirer – ou « organiser », dans le vocabulaire communiste – un public ouvrier, et finalement, la défense des travailleurs du théâtre et du cinéma comme ouvriers de la culture, se lisent sur les pages de *Workers Theatre* et *New Theatre* avec une limpidité pédagogique.

*Préludes : The New Playwrights Theatre, un théâtre réclamé prolétarien*

---

<sup>612</sup> Michael Denning, *Cultural Front : The laboring of American culture in the twentieth century*, London & New York : The Haymarket Series, 1996, p.17.

Avant l'âge d'or du théâtre d'agit-prop américain, un autre groupe d'artistes associés à une autre importante revue de gauche, le monumental *New Masses*, s'était déjà aventuré sur le chemin d'un théâtre « prolétarien » - prolétarien du moins par le vocabulaire qui le promouvait. Entre 1926 et 1929 se forme un groupe par lequel passent, en fonction des productions, Michael Gold<sup>613</sup>, John Dos Passos, John Howard Lawson<sup>614</sup>, Emjo Basshe<sup>615</sup>, Mordecai Gorelik... La première création est *Grève !* de Michael Gold, inspiré des pièces d'agit-prop que Gold avait pu observer en Europe et en Russie<sup>616</sup>. Au départ nommé Workers' Drama League, en 1927 le théâtre prend le nom de New Playwrights' Theatre. Le groupe entreprend plusieurs projets avec le souci de choisir de nouveaux textes dont les sujets se veulent rattachés à la réalité et aux enjeux sociaux de la société, de tenter d'atteindre un public ouvrier, et d'expérimenter avec les formes. Dans la mise en scène, on cherche à faire accepter au public l'abolition de la frontière entre la scène et la salle, pour éclairer « l'individu-dans-la-masse » à propos de la politique du pays<sup>617</sup>. A travers *New Masses*, le théâtre appelle les jeunes auteurs à leur envoyer leurs pièces<sup>618</sup>. Le groupe, structuré autour d'auteurs comme son nom l'indique, expérimente avec des nouveaux textes et des formes de montage dans le style des avant-gardes européennes<sup>619</sup>.

Les activistes du théâtre ouvrier des années trente semblent considérer l'expérience du New Playwrights Theatre comme un échec, simplement parce que la production n'a pas atteint les proportions de mouvement de masse attendues du théâtre d'agit-prop<sup>620</sup>. Pour

---

<sup>613</sup> Michael Gold est la figure de proue du mouvement de littérature et de culture prolétariennes aux Etats-Unis, et l'auteur du roman *Jews without money* (1930), qui connaît un franc succès à sa publication. Il est l'un des fondateurs de *New Masses*, et son rédacteur en chef entre 1926 et 1931.

<sup>614</sup> Le futur scénariste que l'on connaît comme un des « Hollywood ten » - les scénaristes blacklistés – écrit plusieurs pièces engagées dans les années 1920-1930 : *Processional* pour le Theatre Guild (1925), *Loud Speaker* (1926) pour le New Playwrights' Theatre, ou *Success Story* pour le Group Theatre (1932). John Howard Lawson sera présent dans *New Theatre*.

<sup>615</sup> Emjo Basshe est un auteur, acteur et metteur en scène actif dans la formation autour de *New Masses*, avec les Provincetown Players, et plus tard dans le Federal Theatre Project.

<sup>616</sup> *Strike !* est publié en français dans *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932, Op.cit.*, tome IV, p.

<sup>617</sup> John Dos Passos, « Did the New Playwrights Theatre fail ? », *New Masses*, Août 1929, p.13.

<sup>618</sup> « New Playwrights », *New Masses*, Octobre, 1928, p.18.

<sup>619</sup> Le dramaturge et metteur en scène Emjo Basshe met en scène sa pièce *Centuries* sur les immigrés juifs, que Dos Passos qualifiera de « première tentative de mettre sur scène un document ethnologique »<sup>619</sup> (1926 ou 1927). Basshe montera également *Singing Jailbirds* d'Upton Sinclair, pièce sur le passage en prison de Sinclair, arrêté après avoir soutenu les grévistes de l'Union des ouvriers des transports maritimes dans le port de Los Angeles. Le groupe joue *Airways, Inc.* de Dos Passos (1928) et *The Belt* de Paul et Claire Sifton (1927), premier succès de la pièce, que ravivera le Group Theatre en 1931, et qui restera dans le répertoire des théâtres de gauche pendant une bonne décennie, tout comme les autres pièces des Sifton. *L'internationale* de John Howard Lawson (1928), pour lequel Dos Passos fait le décor, mélange déclamation de masse, chanson, musique et danse, dans la tradition de l'agit-prop européenne. Voir Virginia Hagelstein Marquardt, « Centre Stage : Radical Theatre in America, 1925-1934 », *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, vol. 19, N°1 1992, pp. 112-122 ; Odette Aslan, « Un théâtre ouvrier de langue yiddish aux USA : l'Artef », in *Le Théâtre d'agit-prop, Op.cit.*, tome IV, p.148.

<sup>620</sup> Voir par exemple Ben Blake, *The Awakening of the American theatre*, NYC : Tomorrow Publishers, 1935.

éclairer la question du public, Daniel Friedman compare le mouvement des *little theatres* et le théâtre d'agit-prop : il remarque que des artistes ne possédant pas beaucoup plus d'expérience que ceux du théâtre ouvrier avaient tout de même réussi à faire émerger toute une sous-culture théâtrale ; celle des *little theatres*. Le mouvement des *little theatres*, initié au début du siècle, se composait d'un réseau de petits théâtres artistiques, s'opposant au théâtre commercial et promouvant les nouveaux auteurs et l'expérimentation artistique. Par exemple les Provincetown Players et le Neighborhood Playhouse ont émergé de ce mouvement. Les *little theatres* ciblaient plutôt les classes moyennes éduquées, et pouvaient compter sur un public qui se déplacerait vers un bâtiment de théâtre. Les ouvriers ciblés par les projets de théâtre militant, quant à eux, n'étaient pas empreints de la même culture du théâtre : pour trouver le public prolétarien, il a fallu, dans la tradition et l'idéologie du théâtre d'agit-prop, aller trouver les spectateurs dans leurs lieux de sociabilité et d'action politique (lieux de réunion des syndicats, clubs, rue, piquets de grève)<sup>621</sup>. Ben Blake de *Workers Theatre* citera cette même raison pour ce qu'il considère « l'échec » du New Playwrights Theatre : les ouvriers n'allaient pas au théâtre, et le public restait alors restreint à un petit milieu d'intellectuels déjà militants<sup>622</sup>.

Si le groupe n'a pas réussi à éveiller un public ouvrier dans les proportions espérées, il n'en reste pas moins qu'il s'agit, dans toute son énergie moderniste, et conditionnant son existence à la création d'un répertoire contemporain de pièces sociales, d'une expérience importante pour le théâtre de gauche qui suivra. Son activité donnait une grande importance à la recherche artistique, partant du fait qu'un théâtre qui se veut révolutionnaire doit l'être aussi par ses formes. « Toutes ces pièces sont des pièces de masse », écrit Mike Gold. « Elles véhiculent l'esprit de la révolte des ouvriers. » Mais il ajoute que les spectacles du groupe cherchent à briser la tradition de la pièce de propagande, que même les révolutionnaires trouvent ennuyeuse : « ces spectacles seront bourrés d'humour, de jazz, de chœurs, de récitations et de grotesque, et useront de la nouvelle technique libre de la scène, dont la valeur a été prouvée par Meyerhold et les autres futuristes. »<sup>623</sup> Tout en contribuant à la production de plusieurs nouveaux textes, notamment de John Howard Lawson, le groupe aura aussi posé le vocabulaire du théâtre prolétarien sur le sol américain. « Je crois que le New Playwrights Theatre a échoué », écrit Dos Passos en 1929, « [...] mais le fait qu'il ait existé facilitera la

---

<sup>621</sup> Daniel Friedman, « The Workers Laboratory Theatre », in Bruce A. McConachie et Daniel Friedman, *Theatre for Working-Class Audiences in the United States, 1830-1980*, London : Greenwood Press, 1985, p.126.

<sup>622</sup> Ben Blake, *The Awakening*, *Op.cit.*, p.13.

<sup>623</sup> Cité dans Marquardt, « Centre Stage », *Op.cit.*, p.113.

prochaine tentative dans la même direction. Une chose est sûre : le temps de la demi-mesure, que ce soit pour les idées ou pour la méthode, est passé – si tant est qu’il ait existé »<sup>624</sup>.

*Facilitateurs : culture ouvrière, réseaux communistes et éducation supérieure*

Pendant les premières années de la Dépression, le Parti Communiste des Etats-Unis (CPUSA), dont l’influence s’accroît, et les organisations communistes internationales comme le Workers International Relief, sont en première ligne pour mettre en place des activités éducatives et culturelles pour le prolétariat. La crise économique a pour réponse une montée des idéologies de gauche et une visibilité du Parti Communiste américain, aussi du point de vue culturel : parades du Premier Mai, *pageants* pour publics ouvriers<sup>625</sup>. Pour beaucoup de représentants de la classe ouvrière, les activités culturelles des communistes représentaient la voie la plus accessible pour voir des films, apprendre l’anglais ou participer à d’autres activités culturelles : Michael Denning rappelle que les désaccords avec les communistes n’empêchaient pas les autres groupes politiques d’être « dépendants, pour la culture, des communistes et de leur réseau d’antennes périphériques et leurs organisations d’appui »<sup>626</sup>.

Au niveau local, le CPUSA travaille activement à faire émerger sa version des clubs ouvriers soviétiques. Pour la jeunesse ouvrière, les activités du Parti Communiste peuvent contribuer à ouvrir les portes de l’éducation, du développement des qualités individuelles par l’accès à l’art et à la littérature, de l’engagement politique et du débat intellectuel<sup>627</sup>. Les jeunes militants forment en masse des cercles de théâtre, de cinéma, de danse, de littérature prolétarienne, établissant parfois des contacts entre les clubs à travers de petites publications. Ils réclament leurs espaces, et mettent sur pied les « institutions éphémères d’une culture d’avant-garde » : les petites revues, les galeries alternatives, les écoles d’art et les studios de théâtre pour les artistes de la classe ouvrière<sup>628</sup>. Ainsi, de la même manière que les activités culturelles des syndicats et le Proletkoults avec ses cercles dramatiques avaient pu faciliter la première diffusion de la Blouse Bleue sur tout le territoire soviétique, l’existence d’un réseau

---

<sup>624</sup> John Dos Passos, « Did the New Playwrights Theatre fail ? », *Op.cit.*, p.13.

<sup>625</sup> Les *pageants* sont des spectacles de masse en plein air. L’un des plus fameux était le Paterson Strike Pageant en 1913, où le spectacle a été monté avec des ouvriers en grève. Voir Géraldine Prévot, *Alibis d’un autre monde ? Expériences théâtrales au-dehors à Paris et à New York 1913-1939*, Thèse de doctorat, Université Paris Nanterre, 2017.

<sup>626</sup> Denning, *The Cultural Front*, *Op.cit.*, p.25. Denning cite l’activiste trotskiste Paul Jacobs.

<sup>627</sup> « The CP served as « the functional equivalent of a university for working-class young people », écrit Richard Flacks, dans *Making History : The American Left and the American Mind*, New York, Columbia University Press, 1988.

<sup>628</sup> Denning, *Op.cit.*, p.64.

d'activités culturelles garantit à la League of Workers Theatres des points de rattachement et des canaux de diffusion sur lesquels s'appuyer pour diffuser les premiers numéros de la revue : « nous avons envoyé le premier numéro de *Workers Theatre* à toutes les organisations culturelles ouvrières dont nous avons l'adresse »<sup>629</sup>, précisera le premier rédacteur en chef Bernard Reines, au sujet des premiers pas du mouvement.

Par exemple les John Reed Clubs<sup>630</sup> sont fréquemment foyers du théâtre ouvrier. Projet cher à Mike Gold et né avec le soutien de *New Masses* qui en relatait les résultats, les clubs avaient pour objet de promouvoir la littérature prolétarienne et la pratique de « correspondant ouvrier », qui consistait pour les ouvriers à faire des rapports sur leur vie quotidienne : le domaine du quotidien prolétarien devait ainsi dépasser le seuil des sujets légitimes dans l'espace imprimé et journalistique. Les antennes du Parti Communiste pouvaient aider à l'organisation des clubs. Plusieurs John Reed Clubs, de la côte est à la côte ouest, correspondent avec la League of Workers Theatres.

Dans la seconde moitié des années trente, la correspondance de la New Theatre League dévoile des liens étroits avec les théâtres universitaires, et parmi ceux-ci, les « *labor colleges* » : Commonwealth College, Bryn Mawr, Brookwood Labor College... Ces établissements, qui étaient financés par les syndicats ouvriers, proposaient une éducation supérieure dans un environnement idéologique fortement marqué par les luttes sociales. Plusieurs de ces universités ouvrières possédaient des ateliers et programmes de théâtre, qui étaient pour les étudiants, comme le montre Mary McAvoy, des lieux de formation à la pratique artistique mais aussi à la militance politique<sup>631</sup>. Du fait de leur prédisposition idéologique, les théâtres universitaires des *labor colleges* pouvaient trouver, dans le répertoire et le réseau de la New Theatre League, des échos de leur pratique et des outils pour la nourrir. Dans ses dernières années d'activité, New Theatre League coopère activement avec plusieurs groupes issus des universités ouvrières ; les liens les plus étroits se feront avec le Commonwealth College d'Arkansas, ouvertement radical, avec lequel un échange de nouvelles et de matériel dramatique se fait jusqu'à la fermeture de la New Theatre League.

### *Une terre fertile : le théâtre ouvrier préexistant*

---

<sup>629</sup> Bernard Reines, « The Workers Laboratory Theatre of the W.I.R. », *Workers Theatre*, Juillet, 1931, p.9.

<sup>630</sup> Les clubs sont nommés d'après John Reed, journaliste engagé communiste, surtout connu pour son livre *Dix jours qui ébranlèrent le monde*, sur la prise de pouvoir des bolcheviks. (1919)

<sup>631</sup> Mary McAvoy, *Rehearsing Revolutions : The labor drama experiment and radical activism in the early twentieth century*, University of Iowa Press, 2019.

« L'ouvrier en tant qu'héros avait fait son apparition », se souvient Ben Blake en 1935, évoquant les spectacles du New Playwrights Theatre à la fin des années vingt. « Et si pendant un temps, on ne le verrait pas sur les scènes anglophones, c'est à ce moment-là qu'il est entré de manière permanente sur les planches des groupes dramatiques germanophones, hongrophones, yiddishophones et autres théâtres du mouvement ouvrier. Et quand, en suivant, il s'est emparé de la scène anglophone, il ne l'a plus jamais quittée. »<sup>632</sup> L'une des tâches majeures revendiquées par *Workers Theatre* sera d'établir un mouvement de théâtre ouvrier *anglophone*. Michael Denning rappelle que ce sont les immigrés de deuxième génération qui étaient « les créateurs de la nouvelle culture de la classe ouvrière »<sup>633</sup>. Si l'on observe l'expansion du mouvement de théâtre d'agit-prop associé à *Workers Theatre* et la proportion des groupes affiliés jouant en hongrois, ukrainien ou yiddish, on peut présumer que l'existence du théâtre ouvrier des communautés d'immigrés (en particulier à New York) est une des conditions de réalisation de cette expansion rapide.

On trouve un théâtre d'ouvriers hongrois dans le Bronx à partir de 1926, en 1929 le Drama Council de New York fait état de l'existence de groupes en « finnois, yougoslave, tchécoslovaque, scandinave<sup>634</sup> »<sup>635</sup>. Plusieurs groupes qui jouent en ukrainien seront représentés dans *Workers Theatre*, mais la langue dominante dans le théâtre ouvrier de New York est le yiddish. Le mouvement de théâtre ouvrier s'appuiera, dans les premiers temps, fortement sur les groupes juifs, dont plusieurs s'affilieront à la League of Workers Theatres. Le théâtre en yiddish du Lower East Side a de fortes racines dans la communauté : lieu de rassemblement, de récit collectif et d'émotions partagées devant les mélodrames qui dominaient la scène<sup>636</sup>. La question de convaincre le grand nombre de théâtres jouant en yiddish à adopter des répertoires et des méthodes d'agit-prop, et éventuellement, de jouer en anglais, est une des missions que se donne la League of Workers Theatres.

Les groupes non-anglophones, qui sont en majorité parmi le théâtre ouvrier et occupent un statut important dans la vie culturelle et les occasions de rassemblement de leurs communautés respectives, constitueront la première base du théâtre d'agit-prop promu par *Workers Theatre*, et le premier canal d'accès vers le public ciblé. « Les sections dramatiques

---

<sup>632</sup> Ben Blake, *The Awakening*, *Op.cit.*, p.13.

<sup>633</sup> Denning, *The Cultural Front*, *Op.cit.*, p.7.

<sup>634</sup> « Scandinave » semble être souvent employé comme synonyme de suédois, du moins dans *Workers Theatre* et *New Theatre*, s'il faut en juger des titres des créations de groupes « scandinaves » qui sont principalement en suédois (ce qui n'exclut pas l'existence de groupes norvégiens et danois, qui sont aussi documentés).

<sup>635</sup> Virginia Hagelstein Marquardt, « Centre Stage : Radical Theatre in America », *Op.cit.*, p.149.

<sup>636</sup> Mel Gordon, « The Yiddish Theatre in New York : 1900- », dans Bruce A. McConachie et Daniel Friedman, *Theatre for Working-Class Audiences in the United States, 1830-1980*, London : Greenwood Press, 1985

des clubs ouvriers [en langues étrangères] existent de longue date, et leurs racines sont profondes »<sup>637</sup>, rappelle la revue, soulignant l'importance de les attirer dans le mouvement.

*1931 : Proletbuhne et Workers Laboratory Theatre organisent les théâtres ouvriers de New York*

En janvier 1931, Workers Laboratory Theatre, un groupe composé d'ouvriers et d'étudiants, avec des expériences variées de workshops artistiques et de théâtre universitaire, se prépare à la grande finale du *pageant* de commémoration de Lénine. Le groupe a récemment accueilli de nouveaux membres. Alfred Saxe, « fils de rabbin au tempérament fougueux »<sup>638</sup>, venu à New York pour faire carrière dans le théâtre, a derrière lui un an de théâtre universitaire du Wisconsin University Experimental School, et un an d'expériences diverses dans les théâtres de Chicago. Les frères Jack et Hyam Shapiro, artisans, ont participé au Chrystie Street Settlement House Drama Club<sup>639</sup>, où ils ont fait la connaissance de Lee Strasberg : amitié et expérience qui auront un impact direct sur Workers Laboratory Theatre<sup>640</sup>, d'abord par les exercices de technique de jeu d'acteur ramenés au petit atelier d'improvisations qui voit le jour dans l'appartement des Shapiro (et où seront créés les premiers sketches de WLT), ensuite par les contributions de Strasberg et d'autres membres du Group Theatre à *New Theatre* et aux autres activités de l'organisation.

Workers Laboratory Theatre fait tourner à New York un petit répertoire de sketches d'agit-prop écrits par les membres de la troupe. Le théâtre pratique l'écriture collective à partir d'improvisations, et applique l'utopie du collectif jusqu'à la vie privée : le groupe habite ensemble dans un appartement partagé, dont le loyer est payé par ceux parmi les membres du groupe qui ont des revenus. Les membres qui ne travaillent pas ont la

---

<sup>637</sup> *Workers Theatre*, Juin, 1931, p.18.

<sup>638</sup> Blake, *The awakening*, *Op.cit.*, p.20.

<sup>639</sup> Le théâtre amateur de Chrystie Street était le « club théâtre » pour les jeunes des quartiers ouvriers du Lower East Side, situé dans les *settlement houses* où vivent principalement les immigrés de classe ouvrière. Lee Strasberg y a fait ses premières expériences de metteur en scène. On peut penser que l'amitié entre le Group Theatre et le Workers Laboratory Theatre, qui se tisse d'abord à travers la rencontre de Lee Strasberg et Hyam et Jack Shapiro, ne se base pas uniquement sur une tendance politique partagée, mais aussi sur l'expérience d'un milieu de vie, d'un milieu social, d'un quartier. D'autres liens se construiront entre les deux groupes de théâtre : par exemple Will Lee, Elia Kazan, Molly Thacher et Mordecai Gorelik travaillent à la fois dans le Group et le WLT.

<sup>640</sup> Williams, *Stage Left*, *Op.cit.*, p.39.



responsabilité de consacrer leur temps au théâtre révolutionnaire : pendant la journée, ils improvisent, créent et répètent, le soir, ils jouent<sup>641</sup>.

L'implication du Workers International Relief (WIR<sup>642</sup>) change le mode de fonctionnement du petit théâtre. Du petit appartement occupé par la troupe, le WLT migre dans des locaux prêtés par le Workers International Relief. Par l'intermédiaire du WIR, les organisations ouvrières peuvent inviter le groupe à jouer dans les clubs, ce qui permet au WLT de s'intégrer rapidement dans le réseau des activités culturelles ouvrières. Dans les réunions des activistes communistes, la question de la publication d'un organe qui puisse permettre le rassemblement et la coordination des groupes de théâtre ouvrier est souvent relevée, mais avec un obstacle : on estime qu'il faudrait au moins un budget de \$3000 pour le lancer. Workers Laboratory Theatre décide de passer à l'action. Les membres de la troupe qui ont des emplois réguliers rassemblent cinq dollars, qu'ils attribuent au comité de rédaction élu parmi les membres du groupe. En faisant la collecte auprès d'amis et spectateurs, la troupe parvient à récolter six dollars supplémentaires : avec un budget de 11 dollars, du matériel emprunté, et un effort manuel de la part de tous les membres du théâtre, le premier *Workers Theatre* ronéotypé est lancé<sup>643</sup>. La distribution des premiers numéros est de 150-200 exemplaires<sup>644</sup>, envoyés aux antennes des organisations culturelles communistes. La revue sort en avril, et avec le coup de main publicitaire du *New Masses* de juin 1931<sup>645</sup>, les prises de contact, commandes et demandes d'abonnement sont dirigées vers le bureau de la rédaction, toujours situé dans les locaux de W.I.R..

Au printemps 1931, les théâtres ouvriers de New York se rassemblent et coopèrent pour organiser les festivités du premier mai. C'est l'occasion de la rencontre de deux compagnies : Workers Laboratory Theatre et Proletbuhne, qui ensemble fonderont la League of Workers Theatres. Le théâtre germanophone Proletbuhne est déjà un groupe connu dans le milieu du théâtre ouvrier new-yorkais : ses spectacles d'agit-prop, qui s'inspirent des troupes mobiles allemandes de la fin des années vingt, avec leurs chœurs parlés illustrés de gestes

---

<sup>641</sup> Williams, *Stage Left, Op.cit.*, p.78. L'acteur Jay Williams rattache, dans ses mémoires, cette utopie du collectif à leur idéalisation du théâtre russe tel qu'ils se le représentaient.

<sup>642</sup> Le WIR est une organisation communiste, basée à Berlin et fondée à l'origine dans le but d'aider la Russie après la guerre civile. Dans les années trente, le WIR a atteint une ampleur internationale et promeut notamment les activités culturelles pour les ouvriers.

<sup>643</sup> « A year of the *Workers Theatre Magazine* », *Workers Theatre*, Avril, 1931, p.3. ; également Jay Williams, *Stage Left, Op.cit.*, p.44.

<sup>644</sup> *Workers Theatre* n'indique pas systématiquement le tirage, on se base donc, comme les chercheurs avant nous, sur les informations dispersées les occasionnelles mentions de l'augmentation de la distribution dans les éditoriaux de la revue.

<sup>645</sup> « Proletarian theatre », *New Masses*, Juin 1931, p.21. On annonce la création de la revue et on invite à envoyer des contributions.

chorégraphiés, impressionnent même les spectateurs qui ne comprennent pas l'allemand<sup>646</sup>. La précision des gestes, le contenu politique frontal, la capacité du groupe à jouer n'importe où et l'énergie physique du collectif font du Proletbuhne l'un des groupes d'agit-prop les plus respectés de son milieu<sup>647</sup>.

Proletbuhne avait été fondé en 1925, comme théâtre ouvrier dont le territoire était le quartier de Yorkville, où depuis le début du siècle se concentrait la communauté immigrée allemande. Le groupe avait adopté les méthodes de l'agit-prop en 1928, à l'arrivée d'immigrés récents : John Bonn et Anne Howe. Avant d'émigrer en mai 1928, Bonn avait suivi une formation de comédien à Berlin et dirigé son propre théâtre à Leipzig. Pour Bonn, le théâtre ouvrier n'est pas seulement une occasion de divertissement, mais doit être le foyer de naissance d'un théâtre qui parle des préoccupations de son temps – et doit le faire bien, avec une technique aiguisée d'expression physique et d'élocution<sup>648</sup>. Courant 1930, le groupe commence à jouer au-delà de la communauté immigrée germanophone, et se fait très vite connaître du public ouvrier new-yorkais.

La rencontre de Proletbuhne et Workers Laboratory Theatre est le début d'une étroite collaboration : organisation de soirées de théâtre, campagnes politiques, échanges et traductions de textes. A partir du mois d'août 1931, Proletbuhne rejoint officiellement la rédaction de *Workers Theatre*, où s'ajoute alors l'inscription « publié par l'Union des Théâtres Ouvriers de New York ».

### *1932-1934 : Création d'un mouvement*

En avril 1932, à la suite d'une conférence des théâtres ouvriers américains qui acte de la fondation de la League of Workers Theatres, *Workers Theatre* devient l'organe officiel de l'organisation. En une année, sa distribution est passée des quelques 200 à 1000 exemplaires<sup>649</sup>. Au mois de mai 1932 paraît le premier numéro de la nouvelle version imprimée de la revue, signe pour le mouvement d'une nouvelle étape de professionnalisation. A partir de mai 1932, la revue exprime aussi explicitement son affiliation avec l'Union Internationale des Théâtres Révolutionnaires (UITR), la section théâtrale du Komintern,

---

<sup>646</sup> Daniel Friedman rapporte l'existence de nombreuses traces des réactions enthousiastes des spectateurs qui ont vu pour la première fois les spectacles du Proletbuhne. (Friedman, *Theatre for working-class audiences*, *Op.cit.*, p.114)

<sup>647</sup> Ibid.

<sup>648</sup> Douglas McDermott, « The Odyssey of John Bonn : A note on German theatre in America », in *The German Quarterly*, vol.38, No3, 1965, p.326. ; Friedmann, *Theatre for working-class audiences*, *Op.cit.*, p.114.

<sup>649</sup> Williams, *Stage Left*, *Op.cit.*, p.46.

faisant de l'organisation naissante, officiellement, la branche états-unienne de l'UITR. En 1933, Workers Laboratory Theatre se scinde en deux troupes : l'une monte des pièces longues, jouées dans un lieu fixe, et l'autre, nommée Shock Troupe, continue à faire de l'agit-prop. Les recettes et les contributions individuelles des membres de la troupe fixe – Evening Section car ses membres travaillent ailleurs la journée et se consacrent au théâtre seulement le soir – servent à financer le groupe d'agit-prop, qui se consacre au théâtre à temps plein. « On nous appelait les pompiers du théâtre : dès qu'il y avait un appel pour jouer... Et il y en avait, des invitations, avec une telle intensité que nous parvenions à peine à les honorer », se souvient Perry Bruskin, qui a rejoint Workers Laboratory Theatre à l'âge de seize ans, et faisait partie de la Shock Troupe<sup>650</sup>.

Le nombre de groupes affiliés à la LOWT va en s'accroissant ; en 1933 l'organisation en répertorie 300. Le tirage de *Workers Theatre* a triplé, pour atteindre 3500 au printemps 1933. La même année, le mouvement de théâtre ouvrier se réjouit de la création de Theatre Union, un théâtre à l'orientation politique de gauche et à la vocation de mettre en scène les préoccupations du prolétariat. Theatre Union s'installe à l'emplacement du Civic Repertory Theatre<sup>651</sup>, sollicite l'appui des organisations ouvrières et fait sa publicité auprès de celles-ci, avec l'aide des syndicats. Pour la LOWT, Theatre Union représente à la fois la preuve que le théâtre ouvrier peut s'installer dans des locaux permanents et proposer un répertoire qui intéresse le public, et un allié indispensable dans l'organisation des soirées qui réunissent les groupes de théâtre et de danse pour des programmes communs dont le bénéfice sert à rattraper les finances toujours vacillantes de la revue.

Les théâtres ouvriers se rassemblent chaque année pour des « Spartakiades », festivals nationaux dont le but est de dynamiser le mouvement et créer des liens entre les groupes. Si les rassemblements sont au départ organisés à New York, la Spartakiade de 1934 est accueillie à Chicago, et l'organisation encourage les groupes affiliés à créer des « centres locaux » afin de réduire le poids de New York dans la prise de décision. La ligue des théâtres ouvriers est entrée dans une période de croissance, qui s'accentuera encore pendant l'année

---

<sup>650</sup> Perry Bruskin, *Oral History Memoir*, Interviewed by Trudy Balch, May 11, 1994, William E. Wiener Oral History Library of the American Jewish Committee, New York Public Library Archives : Digital Collections, Transcript : p.70.

<sup>651</sup> Fondé par Eva Le Gallienne en 1926, le Civic Repertory Theatre se représentait comme un « théâtre d'art » dont le prix des billets restait relativement bas par rapport à Broadway, et aspirait à proposer un répertoire qualitatif et varié de textes contemporains. Eva Le Gallienne critiquait les logiques commerciales de Broadway qui, à son avis, appauvrissaient le théâtre américain et dégradait les conditions de travail des acteurs. Sa troupe quitte les locaux en 1933, après quoi le « Civic Rep » sera le lieu du théâtre engagé communiste et des « New Theatre Nights » organisés par *New Theatre*.

suivante. La revue se félicite de 400 groupes affiliés, et lance le défi d'arriver à une distribution de 10 000 en janvier 1935.

Au numéro de Septembre-octobre 1933, le périodique a changé de titre, pour devenir *New Theatre*, et change sa ligne éditoriale pour s'adresser de plus en plus aux artistes professionnels. Le rédacteur en chef Ben Blake, membre du WLT de la première heure, est remplacé par Herbert Kline, dont l'intérêt est fortement tourné vers le cinéma et le documentaire. La troupe d'agit-prop du Workers Laboratory Theatre prend le nom de Theatre of Action, pour proposer des productions plus longues avec le soutien de professionnels proches de la troupe – comme *The Young Go First*, dont Elia Kazan fait la co-mise en scène, et dont l'écriture est supervisée par John Howard Lawson<sup>652</sup>.

En 1934, les grèves, manifestations et violences policières ponctuent le mouvement social, qui se tourne vers des méthodes actives et radicales. Les mouvements violemment réprimés des camionneurs à Minneapolis et des dockers de San Francisco se culminent, à l'été, en grèves générales. Les ouvrières du textile entament une grève de grande ampleur, tout comme les chauffeurs de taxi, qui inspireront le cadre dramatique de *Waiting for Lefty* de Clifford Odets. *New Theatre*, malgré son changement de titre, conserve une ligne éditoriale ouvertement militante et soutient les ouvriers en lutte. Ses abonnés envoient à la rédaction des rapports de leurs actions dans les usines occupées et les manifestations. En mai 1934, la circulation de la revue est à 2500, et en décembre de la même année, le tirage atteint 10 000 – à la lumière des événements politiques, il n'est pas étonnant qu'une publication se voulant le porte-voix de la culture radicale parvienne à fidéliser de nouveaux lecteurs.

Le Group Theatre monte *Waiting for Lefty*, la pièce succès de Clifford Odets qui est promptement publiée dans *New Theatre*. Theatre Union met en scène un autre texte à succès du théâtre politique, la pièce anti-lynchage *Stevedore* de Paul Peters et George Sklar. Eugene O'Neill écrit *Days without end*, Lilian Hellman choque la bonne société de Broadway avec *The Children's Hour*, et Sinclair Lewis s'apprête à publier *It can't happen here* : les événements du monde littéraire et du théâtre professionnel sont commentés par les critiques de *New Theatre*, qui s'intéresse de plus en plus au lectorat potentiel représenté par les travailleurs du théâtre et les spectateurs de Broadway. La revue incite les acteurs à adhérer aux syndicats, et entretient un discours critique sur le manque d'investissement social et antiraciste du principal syndicat des acteurs, Actor's Equity. En parallèle, l'administration de

---

<sup>652</sup> Jay Williams raconte les étapes du projet dans *Stage Left, Op.cit.*, p.158-170.

Roosevelt se prépare à mettre en place de larges mesures sociales de lutte contre le chômage, qui toucheront également les artistes.

### *1935-1937 : Les artistes reconnus comme travailleurs*

En 1935 s'initie un épisode bref mais majeur de la politique culturelle du New Deal. Les mesures de la Works Progress Administration (WPA), fondée pour lutter contre le chômage, qui touche plus de 20% de la population, s'étendent aux artistes. Considérés à présent comme des spécialistes à qui l'Etat doit fournir les moyens d'exercer leur travail, les acteurs, auteurs, peintres, musiciens, peuvent bénéficier de financements et salaires pour des projets pilotés par ce qu'on appellera « Federal One » : le premier projet fédéral de subventionnement de la culture<sup>653</sup>. Environ 1% du budget du WPA est alloué aux projets artistiques, et la section dédiée au théâtre, nommée Federal Theatre Project, est dirigée par Hallie Flanagan, metteuse en scène, autrice, femme de théâtre active sur tous les plans de la scène des années trente, et sympathisante communiste. L'une des premières femmes à recevoir la bourse Guggenheim, Flanagan avait voyagé en Union Soviétique et en Europe pour étudier le théâtre ; voyage qui donnera son premier ouvrage, *Shifting Scenes of The Modern European Theatre* (1928), qui fait l'éloge de la politique culturelle soviétique<sup>654</sup>. Dans le répertoire des groupes du Federal Theatre Project, elle introduit le journal vivant : *living newspaper*, projet collectif qui vise à monter des journaux vivants simultanés partout sur le territoire, et mobiliser ainsi les forces des travailleurs du théâtre, mais aussi des musiciens, des journalistes, des fact-checkers etc<sup>655</sup>.

---

<sup>653</sup>Voir par exemple John O'Connor et Lorraine Brown, *Free, Adult, Uncensored : the Living History Of the Federal Theatre Project*, New York, New Republic Books, 1978 ; Elizabeth Osborne, *Staging the People : Community and Identity in the Federal Theatre Project*, New York, Palgrave Macmillan, 2011 ; Barry Witham, *The Federal Theatre Project : A Case Study*, Cambridge University Press, 2003. Hallie Flanagan fait le récit détaillé (et passionnant) des années du FTP dans *Arena*, New York : Duell, Sloan and Pearce, 1940.

<sup>654</sup> Bien que Flanagan ait plus tard, dans *Arena*, insisté sur le fait que son *living newspaper* n'avait rien de soviétique, mais était un pur produit de la culture américaine – on rappelle qu'elle a dû répondre de ses activités devant le HUAC (House Un-American Activities Committee) – l'expérience qu'elle a eue de la société soviétique, et la description idéaliste qu'elle en fait dans *Shifting Scenes*, comme paradis des politiques sociales où les artistes sont payés par les théâtres nationalisés, le théâtre est accessible à tous et les centres éducatifs et artistiques pour ouvriers fleurissent là où avant il y avait des appartements de bourgeois, semble bien représenter le moment de son éveil au potentiel des politiques publiques, et la base idéologique de ses propres efforts sur le plan du théâtre subventionné et de l'accès au théâtre des publics qui en sont éloignés. (Voir Hallie Flanagan, *Shifting Scenes of the Modern European Theatre*, New York : Coward-McCann, 1928.)

<sup>655</sup> « Les faits peuvent être explosifs, et en conséquent, toute pièce basée sur les faits doit être soigneusement documentée et manipulée avec une judicieuse retenue », écrit Hallie Flanagan, « Pour cette raison, comme on peut l'imaginer, les journaux vivants que nous avons réalisés étaient en petit nombre par rapport à ceux qui nous ont été soumis. Tous ont été lus par un grand nombre de personnes, et toujours par des experts des questions abordées. » (Hallie Flanagan, *Arena*, New York : Duell, Sloan and Pearce, 1940, p.72) Les chercheurs et journalistes engagés dans les *living newspapers* faisaient un travail énorme de collecte de matériel, qui laissait

Le Federal Theatre Project atteindra des millions de spectateurs qui n'avaient jusqu'alors pas accès au théâtre, et donnera du travail à des milliers d'artistes : Flanagan décrira d'ailleurs, comme l'un des résultats durables de la politique, « la découverte d'un public d'ampleur nationale »<sup>656</sup>. Bien qu'on puisse répertorier des cas de discrimination dans diverses productions, le théâtre fédéral reste le seul cadre large institutionnel dans lequel les acteurs blancs et noirs reçoivent le même salaire, et la ségrégation du public est interdite. Bien que « l'intégration » fasse partie de la politique du projet, une division qui pilote spécialement les unités constituées d'artistes racisés est formée sous le FTP, avec à sa tête Rose McClendon et John Houseman<sup>657</sup>.

Avant le début du FTP, la New Theatre League a adopté une attitude méfiante vis-à-vis de l'idée d'un théâtre national, par peur d'une éventuelle censure. Plusieurs membres des troupes originales trouveront pourtant du travail dans les projets : Workers Laboratory Theatre est absorbé comme unité du FTP sous le nom de One-Act Experimental Theatre, John Bonn du Proletbuehne est nommé à la direction des groupes germanophones du FTP, et devant les résultats probants du projet, *New Theatre* affirmera son soutien à Flanagan. Pendant les années 1936-1937, la revue publie plusieurs critiques positives des productions du FTP, et rend compte régulièrement des cas de censure, assez fréquents, que rencontrent les productions du théâtre fédéral. En plus de son soutien au FTP, *New Theatre* modifie son discours vis-à-vis du syndicat Equity, encourageant les acteurs, actrices et autres travailleurs du théâtre à s'affilier, et rapportant de plus en plus de cas de mauvaises conditions de travail des acteurs et actrices à Broadway<sup>658</sup>. De la représentation de l'ouvrier acteur, *New Theatre* se dirige vers celle de l'acteur en tant qu'ouvrier.

Constamment rongée par les problèmes financiers, la *New Theatre League* cesse la publication de sa revue après avril 1937, ne donnant cependant aucun signe de cet arrêt prochain dans le dernier numéro. Le périodique avait déjà été mis en pause entre septembre

---

peu de marge pour la fantaisie des dramaturges. Il était vital, pour la survie du projet devant les accusations de propagande communiste, de pouvoir s'appuyer sur l'objectivité du fait journalistique et l'irréprochabilité dans la reproduction des actualités. (Voir aussi : Lynn Mally, « The Americanization of the Soviet Living Newspaper », in *The Carl Beck Papers in Russian and East European Studies*, Février 2008).

<sup>656</sup> Cité dans Todd London, *Founding Visions for a new American Art*, New York : Theatre Communications Group, 2013, p.40.

<sup>657</sup> Les enjeux du choix de directeur sont éclairés par Flanagan dans *Arena*, (*Op.cit.*, p.63). Bien que tous les artistes présents à la réunion qui décide de la création de la section soient en principe plus favorables à ce que les Negro Units soient dirigés par un artiste noir, il est collectivement convenu qu'un directeur blanc facilitera le dialogue avec les autorités : Houseman est alors nommé aux côtés de McClendon.

<sup>658</sup> Equity, fondé en 1913 face au monopole des agents de *Theatrical Syndicate*, a été à partir de 1919 associé au American Federation of Labor (AFL), l'union des syndicats, qui est de tendance anticommuniste. Si, comme le remarque Felicia Frank, un rapprochement des communistes avec AFL aurait été impensable quelques années plus tôt, *New Theatre* commence à partir de 1935 à adopter une ligne plus sympathisante. (voir Felicia Liss Frank, *Op.cit.*, chapitre 3b.)

1936 et mars 1937, officiellement pour des raisons de « réorganisation ». Deux autres publications verront brièvement le jour : *New Theatre News*, bulletin d'information des troupes affiliées à la ligue (1938-1940), et *Theatre Workshop*, petite revue de théorie et de pratique théâtrale (1937-1940). A la fin de la décennie, plusieurs membres actifs de la ligue ont bifurqué vers d'autres activités, et le théâtre fédéral a été enterré après une lutte acharnée mais vaine contre la censure et les accusations de propagande communiste. La New Theatre League aura tenté de conserver des points d'appui en déléguant des responsabilités aux théâtres affiliés sur la Côte Ouest, à Chicago et dans les Etats du Sud, sans grand succès : par exemple, après des négociations enthousiastes au sujet de la création d'une « Southern Theatre School » de la New Theatre League dans l'Arkansas, accueillie par le Commonwealth College, le projet voit à peine le jour avant d'être enterré devant les attaques du gouvernement local contre l'université<sup>659</sup>.

Le mouvement tumultueux et expérimental dans lequel, comme le décrit Mary McAvoy, se croisent travail, éducation, théâtre et radicalisme dans la recherche d'une nouvelle culture<sup>660</sup>, connaîtra inévitablement un déclin, et autant les expériences des théâtres radicaux que celles des organisations culturelles ouvrières sombreront pour un temps dans une relative obscurité. Le changement de *Workers Theatre* en *New Theatre and Film*, et enfin la disparition de la revue, laissent le mouvement sans référence éditoriale centrale, les fermetures du Theatre Union en 1937 et du Group Theatre en 1940, la fin du FTP en 1939, l'effacement des programmes dramatiques des universités ouvrières, parlent d'autant de difficultés pour le théâtre radical, avant même les coups finaux portés par la guerre et le HUAC.

---

<sup>659</sup> Sur le projet d'école, voir Richard Altenbaugh, *Education for Struggle : the American Labor Colleges of the 1920s and the 1930s*, Temple University Press, 1990, chapitre 8 ; Mary McAvoy, *Rehearsing Revolutions*, *Op.cit.*, chapitre 6 ; Margaret Cherne, *Techniques for changing the world*, *Op.cit.*, p.127-130 ; également dans les archives de la NTL : « Minutes from the national convention, June 1940, Philadelphia », New Theatre League Records, Box 28, Folder 6 ; Prises de parole des metteuses en scène Ruth Deacon et Dorothy Schmidt dans cette même convention (« The Oklahoma Red Dust Players », Box 28, Folder 6) ; Un document non titré, non signé et non daté, suivant le compte-rendu de la Convention de 1940 de la New Theatre League, fait état des difficultés des groupes d'Arkansas à prendre le relais du projet (Box 28, Folder 6) ; La correspondance entre Ben Irwin (NTL) et Lilian Arnolds (metteuse en scène d'un groupe affilié à la NTL) en 1940 (New Theatre League Records, Box 15, Folder 10) : Irwin propose à Arnolds une place dans l'école qui va être prochainement fondée à Mena. Néanmoins, les résidents de Mena, ayant appris qu'un groupe radical et proche des communistes se préparait à s'installer à Commonwealth, ont entrepris de faire fermer l'établissement avant que l'école ne soit mise en route. Ruth Deacon, metteuse en scène dont la troupe est affiliée à la NTL de longue date, est envoyée sur place pour diriger l'école de théâtre, mais sera accueillie avec un ordre légal de fermer l'école.

<sup>660</sup> McAvoy, *Rehearsing Revolutions*, *Op.cit.*, p. 13.

*Antenne communiste ou projet artistique, comment croiser les lectures ?*

Les changements de titre et de ligne éditoriale, éclairés par les relations que la LOWT/NTL entretient avec les organisations communistes – le Parti Communiste américain bien sûr, mais surtout l'UITO à Moscou – peuvent servir de cadre structurant pour visualiser l'évolution idéologique du mouvement. Dans l'introduction de sa thèse sur les revues de la LOWT/NTL, Felicia Frank précise, par ailleurs, que son travail voit *Workers Theatre*, *New Theatre* et *New Theatre and Film* comme « baromètre rétrospectif des évolutions du mouvement américain de théâtre de gauche vis-à-vis des positionnements du Komintern et du CPUSA »<sup>661</sup>. Frank montre que plusieurs campagnes ou appels à propagande des communistes, internationales comme nationales, trouvent des manifestations dans les revues de la LOWT/NTL: la lutte antiraciste, antifasciste, la politique des syndicats (American Federation of Labor, Actors' Equity) ou, du point de vue la culture, l'instauration d'un théâtre national subventionné et libre de censure. Elle identifie dans les revues une première époque de « dogmatisme de Troisième Période », une « période de transition » à partir de Juillet-Août 1933, et qui correspond au changement de titre de *Workers Theatre* à *New Theatre*, et une « période de Front Populaire ». Elle décrit cette progression comme un éloignement du programme artistique marxiste et ouvrier pour se rapprocher des théâtres professionnels « progressistes », tout en conservant en l'objet de la revue un espace de débat et de « forum ouvert » du théâtre de gauche. Si la première des trois périodes délimitées correspond artistiquement à l'agit-prop, au théâtre de rue et au militantisme, la « période de transition » est définie par Frank comme le moment de rejet du « schématisme » de l'agit-prop. Ce rejet serait entièrement consommé dans la période « *Popular Front* », pendant laquelle la revue tolère mal l'amateurisme, cherche à attirer dans son cercle d'influence des théâtres moins radicaux et s'intéresse davantage à Broadway.

Margaret Cherne, dans son travail sur la New Theatre League, parle d'une première période « révolutionnaire » et « propagandiste » avant l'alignement avec le Front Populaire. Cherne rappelle, en parlant de ce changement de ligne politique, la frilosité des syndicats à s'associer avec des organisations communistes : si les réseaux d'activités culturelles communistes constituaient, au départ, le canal à travers lequel la LOWT a pu construire un mouvement de théâtre ouvrier, ce public engagé restait minoritaire parmi les ouvriers ciblés. L'une des raisons, d'après Cherne, serait l'impossibilité de compter sur la coopération avec

---

<sup>661</sup> Felicia Frank, *The Magazines Workers Theatre, New Theatre, and New Theatre and Film as documents of the American left-wing theatre movement*, PhD Thesis, City University of New York, 1976.



les syndicats ouvriers pour entretenir une base de spectateurs : la plupart des ouvriers affiliés aux unions tendaient vers les syndicats non communistes, et se tenaient à l'écart d'organisations comme la LOWT, même encore alors que celle-ci change de nom et de politique. Malgré la dilution apparente des positions politiques de la ligue dans le discours du Popular Front, la proximité avec le Parti Communiste aurait été la raison principale de la réticence des potentiels relais organisationnels (syndicats, établissements d'éducation etc.) à coopérer avec la LOWT/NTL. En parallèle avec les changements officiels de la ligne politique du Parti Communiste américain et du Komintern, il faut alors prendre en compte, dans l'étude de ce moment de transition, le besoin réel, économique, de la LOWT/NTL de toucher un public plus large et gagner la confiance des lecteurs et spectateurs potentiels qui seraient refroidis par la radicalité du discours communiste.

Comme Felicia Frank, qui identifie une « période de transition » dans la ligne éditoriale de la revue, Margaret Cherne détermine la période 1934-1936 pour la ligue comme un moment de « douleurs de croissance » et d' « adaptation » : les attentes des groupes amateurs affiliés et de l'organisation centrale sont en dissonance, le changement de rédacteur en chef de *New Theatre*, de Ben Blake à Herbert Kline, entraîne des situations conflictuelles, et les finances instables génèrent de la tension quant à l'utilisation des recettes<sup>662</sup>. Margaret Cherne attribue le déclin de la New Theatre League (dans les années 1939-1941, *New Theatre* n'étant plus en publication depuis le printemps 1937) majoritairement à trois facteurs : la reconfiguration des positions idéologiques, priorités et engagements politiques des membres au commencement de la guerre, le manque d'argent et, en résultant, la charge de travail trop importante pesant sur les seuls membres payés (Ben Irwin, Alice Evans et Toby Cole, tous dans l'administration)<sup>663</sup>, et les tensions générées par les membres communistes les plus fervents, dont la rigidité idéologique est mal reçue par les groupes affiliés et les autres membres de la ligue<sup>664</sup>.

---

<sup>662</sup> Margaret Cherne, *Techniques for changing the world*, Wisconsin University Faculty Publications Digital Library, 2014, p.72-112. Les finances de la NTL et de la revue étaient en partie séparées – il est compliqué d'en reconstituer les détails du fait des lacunes dans les documents administratifs, qui ne couvrent pas la période 1931-1934. On sait qu'à la revue revenaient les recettes des soirées mensuelles (les New Theatre Nights), mais qu'après le succès de *Waiting for Lefty*, la direction de la ligue demande à celle du périodique de verser 20% de ses recettes pour les autres activités de la NTL. Ces relations seront évoquées plus en détail dans les chapitres qui suivent.

<sup>663</sup> Cherne s'appuie notamment sur un entretien mené dans les années 1990 avec Perry Bruskin, ancien membre de Workers Laboratory Theatre.

<sup>664</sup> On trouve la trace, dans la correspondance interne de la NTL, d'une certaine fidélité au PC, qui se reflète sur le contrôle que la NTL tente d'exercer sur les groupes affiliés, notamment à travers les pièces proposées par le département des répertoires. Des conflits, dont la teneur exacte est difficile à rapporter du fait du caractère parcellaire des documents, ont émergé entre les membres plus ou moins radicaux : entre John Bonn et Ben Irwin, entre Herbert Kline et John Howard Lawson. Kline accuse Lawson d'être influencé par V. J. Jerome,

Les analyses existantes des pièces diffusées par la LOWT/NTL suivent un courant similaire à l'analyse des positions politiques, associant la forme agit-prop à une période de radicalité, de théâtre amateur et de discours mettant l'ouvrier au centre, et la période de Front Populaire à l'adoption du réalisme, du théâtre permanent au dépens de l'ambulante, d'un professionnalisme qui se libérerait du poids d'un théâtre ouvrier idéologiquement amateur. Le personnage collectif et la dramaturgie allégorique laisseraient alors place à l'individu, la propagande à l'émotion, le slogan s'effacerait pour admettre sur scène de nouveau l'intrigue et la poésie. On y voit, simultanément, une fidélité au mot d'ordre du réalisme socialiste venant de Moscou, et une prise de conscience sur le manque de valeur artistique de l'agit-prop ; une victoire de l'art sur la propagande. Margaret Cherne parle d'agit-prop, de réalisme transitionnel (« *transitional realism* ») et de forme réaliste, en nuancant ses catégories avec la mention d'une influence brechtienne et de l'utilisation du vaudeville<sup>665</sup>. Pour Felicia Frank, qui n'analyse que peu des répertoires diffusés, la ligne esthétique, en particulier dans son « abandon du schématisme », reflète celle de Moscou<sup>666</sup>. Morgan Himelstein voit dans le « discrédit des conversions politiques soudaines » des personnages des drames d'agit-prop, et donc dans l'ineffectivité politique et artistique de la forme, la raison de son abandon<sup>667</sup>. Pour Ira Levine, le choix de la scène permanente, de la pièce longue et du réalisme, fut un choix économique qui permettait de s'appuyer sur les modèles de diffusion, de communication et de fidélisation du « théâtre bourgeois », là où les troupes d'agit-prop vivaient dans une instabilité financière<sup>668</sup>. Levine, dont l'ouvrage se veut l'étude d'une « théorie dramatique de gauche dans le théâtre américain », conclut par ailleurs à l'absence d'une telle théorie dramatique, en faveur d'une stratégie politique de l'Union Soviétique. Geneviève Fabre suit Levine en affirmant qu'on ne « trouve pas aux Etats-Unis le souci d'élaborer une théorie globale et cohérente. Les théories surgissent dans le but avant tout de répondre à des situations historiques précises ; et le destin du théâtre prolétarien suit celui du PC ».<sup>669</sup>

Une étude de *Workers Theatre*, *New Theatre* et *New Theatre and Film* à travers les liens avec le Parti Communiste permet effectivement d'éclairer le cadre historique et de

---

« commissaire culturel » du CPUSA et époux d'Alice Evans, qui est une figure centrale de l'administration de la NTL. Pour Kline, Jerome aurait cherché à exercer une trop forte influence qui aurait conduit à la démission de *New Theatre* (Kline, *New Theatre 1934-1937*, *Op.cit.*, ).

<sup>665</sup> Margaret Cherne, *Op.cit.*, p.179-239.

<sup>666</sup> Felicia Frank, *Op.cit.*, chapitre 6.

<sup>667</sup> Morgan Himelstein, *Drama was a weapon : The Left-wing theatre in New York*, Rutgers University Press, NJ, 1963.

<sup>668</sup> Ira Levine, *Left-Wing Dramatic Theory in the American Theatre*, UMI Research Press, 1985, p.98-99.

<sup>669</sup> Geneviève Fabre, « Love's Labor Lost: luttres ouvrières et aventures théâtrales (U.S.A , 1911-1939) », in Equipe Théâtre Moderne du CNRS, *L'ouvrier au théâtre de 1870 à nos jours*, Cahiers Théâtre Louvain, N°58-59, p.158.

mettre en rapport les choix esthétiques des théâtres avec l'affiliation politique et l'influence de l'UITR. Si cette délimitation des périodes esthétiques et politiques est absolument pertinente pour les travaux de Frank, de Cherne ou de Levine, du fait de leur intention qui vise à illustrer l'évolution des rapports du théâtre de gauche avec le CPUSA et le Komintern, elle pose cependant quelques limites à notre approche de l'objet d'étude. Pour commencer, elle aboutit à subordonner toute modification de la ligne éditoriale, ou de la pensée artistique exprimée, au rapport de l'organisation avec le communisme. Il n'est pas question ici de négliger le fait que les changements matériels et idéologiques de la revue soient liés aux recommandations de l'UITR – or l'idéologie artistique de la revue représente d'autres continuités temporelles qui ne sont pas soumises aux évolutions du Komintern (*bien que simultanément certains autres aspects le soient*) et qui courent le risque de se retrouver estompées par une vision qui impose des coupures nettes dictées par les autorités communistes. Ainsi, nous pensons que bien que les liens avec le CPUSA et l'UITO soient étroits, ce que nous tenterons aussi de documenter et d'explicitier, ces liens ne peuvent servir de cadre explicatif dominant pour aborder le contenu varié et polyphonique de la revue, qui porte son propre projet artistique et politique, et se construit en réaction à l'actualité théâtrale, politique, littéraire, dans une relation à longue durée avec les troupes affiliées et avec les auteurs et artistes sympathisants, à travers les amitiés et parfois les conflits interpersonnels.

Mais surtout, cette grille de lecture ne nous semble pas être la plus opérante pour étudier les revues comme actrices d'une activité théâtrale, ce qui est un des objectifs de cette thèse. La proportion grandissante, dans *New Theatre*, de critique de spectacles professionnels et de films pourrait porter à croire que la revue ne se préoccupe plus de l'activité spectaculaire faite par les « new theatre groups » au nom du mouvement que la revue prétend organiser. Néanmoins, si l'on se penche de plus près sur l'activité de critique et d'analyse dramaturgique que fait le périodique, même lorsque cette activité est orientée vers « l'extérieur » du mouvement (comme Broadway et Hollywood), on perçoit les signes d'une recherche artistique continuelle autour de la représentation de la réalité, et de la définition du médium optimal pour intervenir dans la réalité à travers l'art – recherche qui prend sa source déjà dans les premiers articles de *Workers Theatre* sur l'agit-prop. *New Theatre* n'est pas uniquement une revue de propagande communiste, elle a sa propre manière particulière d'être *une revue de théâtre* dont l'activité et l'idéologie artistique ont pour moteur un engagement politique et une foi en la capacité du théâtre à changer la société.

Les deux premiers chapitres de cette partie traiteront de manière chronologique des problématiques dominantes qui touchent à l'objet physique, aux changements explicites de

ligne éditoriale et aux moments forts de reconfiguration de l'idéologie artistique, sans systématiquement soumettre ces questions au communisme et à la périodisation qui en découle, mais en dialoguant avec les sources qui nous permettent de documenter l'influence du CPUSA et de l'UITR. Un premier chapitre sera consacré à la période 1931-Mai 1934, qui correspond à la période du comité de rédaction collectif (jusqu'à Avril 1931), et ensuite à celle de Ben Blake en tant que rédacteur en chef. On s'intéressera aux fonctions de la revue dans le mouvement de théâtre ouvrier, et à comment ces fonctions sont transmises d'une revue à l'autre, de *Workers Theatre* à *New Theatre*, aux relations que le périodique cultive de manière interne et avec l'extérieur, et aux spécificités de son esthétique et de sa théorie théâtrale. Notre étude a le souci de faire ressortir de manière problématisée des facettes de la revue qui n'ont pas été éclairées par les travaux existants, comme sa rubrique de théâtre pour les enfants, les « récits de Russie » des correspondants en URSS, ou les stratégies de « vedettisation » des contributeurs.

On étudiera ensuite la focale fondamentalement pluridisciplinaire et intermédiaire que prend la revue sous Herbert Kline. *New Theatre* sous Herbert Kline illustre par son contenu une approche de la pensée du théâtre militant articulée autour de trois questions très basiques et globales, mais auxquelles la revue cherche des réponses précises et spécifiques : *comment représenter la réalité* de la manière la plus adéquate pour l'époque, par quel medium le faire, et comment créer un théâtre qui à son tour intervienne dans la réalité, et la modifie, de manière *immédiate* ? Ne fermant la porte ni au cinéma, ni à la poésie, ni à la danse, ni à la manifestation, à la grève ou au journalisme, *New Theatre* développe, sur plusieurs années, un questionnement sur l'art, la réalité et l'actualité, qui ne s'éloigne pas drastiquement de celui des avant-gardes factographistes soviétiques, admet le mélange des disciplines et des médias, et inclut dans son champ de changements désirés les questions de politiques culturelles et les conditions de travail des artistes.

L'une des quêtes éternelles de la revue est celle de la pièce révolutionnaire : on analysera, dans le troisième chapitre, quelques pièces publiées dans *Workers Theatre* et *New Theatre* et les numéros spéciaux consacrés aux sujets de ces pièces, le discours sur la dramaturgie et le processus de création, et les stratégies dramaturgiques que met en œuvre la revue dans son propre récit des actualités politiques. Ce chapitre consacré au répertoire diffusé aura pour l'un de ses objectifs de défier l'idée selon laquelle le seul « mouvement du courant » est de l'agit-prop primitif vers le réalisme et des masses vers l'individu. D'autres éléments, d'ordre formel et thématique, sont observables et parlent du rapport que la théorie dramatique du mouvement entretient avec l'actualité, l'histoire, la fable ou le public. Bien que

la terminologie employée par la revue soit différente de celle employée dans *Sinjaja Bluza*, les questionnements artistiques sont similaires, et reviennent toujours vers la représentation de la réalité, de l'actualité, et des rapports de force de la société.

## Chapitre 5. *What's in a name* : de Workers Theatre à New Theatre – ruptures et ajustements

La fonction primaire des périodiques de théâtre d'agit-prop, médias artistiques destinés à créer des médias de propagande, pourrait être décrite en empruntant le poème *Warning* de Henry George Weiss, publié dans *New Masses* en 1929 : « répandant des roses rouges, desquelles fleurissent des drapeaux, plus écarlates encore<sup>670</sup> ». Pour ce qui concerne les roses que représentent les pages de *Workers Theatre* et *New Theatre*, on peut légitimement se demander : qu'y a-t-il dans un nom ? Une rose communiste, par tout autre nom, serait-elle tout aussi rouge ?

*Workers Theatre* est indéniablement rouge. « Avons-nous besoin de Staline ? » demande la revue, et répond : « sans aucun doute, de temps en temps »<sup>671</sup>. *Workers Theatre* peut par plusieurs aspects être qualifiée de manifeste politique : la revue emploie un mode de théorisation de la culture construite sur l'opposition ouvrier/bourgeois, et entreprend de construire et de faire exister la catégorie de « théâtre ouvrier » comme un « nous collectif » s'opposant au théâtre bourgeois. Si l'on cherche des signaux superficiels de son adhésion communiste, on peut mentionner que la revue appelle à voter communiste, qualifie ses contributeurs de « camarades », fait usage de symboles comme la faucille et le marteau, et conserve des références fréquentes à l'Union Soviétique.

Janet Lyon définit le manifeste comme

---

<sup>670</sup> Il s'agit d'un poème sur Sacco et Vanzetti. « It is well you should realize / Not death but life / Went militantly forth / From the embrace of your electric chair/ Scattering red roses / Blossoming into redder flags / Symbolic of flames licking up from a hell of hatred / destined some day to engulf all Fullers and Thayers » (Henry George Weiss, « Warning », *New Masses*, Août, 1929, p.8)

<sup>671</sup> « Do we praise Stalin », *Workers Theatre*, Novembre, 1931. « Do we need Stalin ? – We certainly do, every once in a while. »

[...] le genre libérateur qui narre dans des termes sans équivoque les expériences incongrues de la modernité de ceux dont les besoins ont été ignorés ou exclus au sein d'une culture putativement démocratique. D'un autre côté, le manifeste est le genre non pas de la libération universelle, mais des hiérarchies binaires rigides : dans cette lecture, le manifeste participe à une compréhension réduite de champs sociaux hétérogènes, créant des publics à l'aide d'une rhétorique de l'exclusivité, répartissant des identités politiques à travers un champ discursif polarisé, revendiquant au « nous » la supériorité morale de l'idéalisme révolutionnaire, et construisant « les autres » comme des tyrans idéologiques, des usurpateurs dépourvus de morale, ou des idiots corrompus. [...] Les manifestes chroniquent les exclusions et les mises à l'écart de ceux situés à l'extérieur de la sphère « légitime » bourgeoise des échanges publics.<sup>672</sup>

Simplement par son titre, la première version de la revue se met au service de la catégorie qui est identifiée comme « ignorée », « exclue » et « mise à l'écart » de la « sphère légitime » - faisant de cette exclusion des espaces « bourgeois » ou de légitimité le point central de ses développements théoriques et esthétiques. *Workers Theatre* s'adresse à des lecteurs déjà convaincus par la cause, en employant des codes partagés du discours marxiste, et plutôt que de chercher à convaincre de nouveaux membres, contribue davantage à construire le « nous » dont la « supériorité morale » est affirmée de manière progressive et continue, en opposition au « théâtre bourgeois ». Si ces catégories sont lexicalement délimitées, leur contenu n'est pas fixe : les forces du « théâtre bourgeois » peuvent par exemple inclure la « collaboration » du cinéma, de la religion et de la presse, et la définition du « théâtre ouvrier » est débattue sans cesse et sans réponse définitive. *New Theatre* conserve, en réalité, largement le ton des oppositions : si le mot « ouvrier » se fait plus rare, l'ennemi résidant en la figure du « théâtre bourgeois » reste actif, mais le contenu des catégories binaires est de moins en moins stable. Que reste-t-il du manifeste ?

---

<sup>672</sup> « [...] the liberatory genre that narrates in no uncertain terms the incongruous experiences of modernity of those whose needs have been ignored or excluded in a putatively democratic political culture. On the other hand, the manifesto is the genre not of universal liberation but of rigid hierarchical binaries : on this reading, the manifesto participates in a reduced understanding of heterogeneous social fields, creating audiences through a rhetoric of exclusivity, parceling out political identities across a polarized discursive field, claiming « us » the moral high ground of revolutionary idealism, and constructing « them » as ideological tyrants, bankrupt usurpers, or corrupt fools. (...) Manifestoes chronicle the exclusions and deferrals experienced by those outside the 'legitimate' bourgeois spheres of public exchange. » Janet Lyon, *Manifestoes : Provocations of the Modern*, Ithaca and London : Cornell University Press, 1999, p.3.

## 5.1. Conversations de minuit : *Workers Theatre*, Avril 1931 – Avril 1932

Pour aborder la première année de *Workers Theatre*, parlons tout d'abord de son absence. Dans l'anthologie de *New Theatre* que Herbert Kline publie en 1984, il fait à peine mention de l'existence de *Workers Theatre* : ni dans la préface, ni dans l'avant-propos de l'ouvrage, ni dans les commentaires des articles sélectionnés. Seulement à la fin de l'ouvrage, en introduction à une annexe, mentionne-t-on que « la publication qui deviendrait *New Theatre* vit le jour au début des années 1930, sous la forme d'une revue ronéotypée nommée *Workers Theatre*, éditée par Ben Blake »<sup>673</sup>. Dans la préface, Kline a cité Blake comme « fondateur de *New Theatre* »<sup>674</sup> - Ben Blake est plus précisément l'un des fondateurs de *Workers Theatre*, une revue éditée collectivement, qui ne nomme pas immédiatement de rédacteur en chef. Cette discrétion au sujet de la première revue est compréhensible dans le cas de Kline, qui est sans doute plus attaché à la période pendant laquelle il était lui-même rédacteur en chef, et qui a effectué le choix d'une anthologie sur une période délimitée : celle pendant laquelle on pouvait accorder à *New Theatre*, comme le revendique le titre du recueil, l'attribut de « revue artistique de gauche majeure de son époque ».

En citant Blake comme « fondateur de *New Theatre* » et en mentionnant *Workers Theatre* comme magazine à l'origine de *New Theatre*, bien que tout à la fin et en passant, l'ancien rédacteur en chef du périodique suggère que ces deux titres appartiennent à la même entité et forment une continuité. Pourtant, Herbert Kline insiste également sur le fait que le *New Theatre* de janvier 1934 est « généralement considéré comme le premier numéro de la revue », effaçant l'existence des premiers *New Theatre* (depuis Septembre 1933) et de deux ans de *Workers Theatre*. S'agit-il alors, pour Kline, d'une seule revue sous deux titres différents, ou de deux objets fondamentalement distincts ? Qu'est-ce qui fait qu'une revue qui change de titre et de ligne éditoriale n'est pas tout simplement *une autre revue* ? Si son identité est si drastiquement modifiée, qu'est-ce qui justifie qu'on la considère comme la continuité du titre qui la précède ? La permanence de sa structure économique d'édition, de la composition humaine de la rédaction et du lectorat, de l'orientation et la nature du contenu ?

---

<sup>673</sup>« The publication that was eventually to become *New Theatre* began in the early 1930s as a mimeographed magazine called *Workers' Theatre*, edited by Ben Blake. The magazine changed its name to *New Theatre* in October 1933. For its January 1934 issue, the format of *New Theatre* was redesigned and for the first time printed. It is this issue that is generally considered to be the « first » issue of *New Theatre*. »( Herbert Kline, *New Theatre and Film, 1934-1937 : An Anthology from the leading left-wing arts magazine of its era*, Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1985, p.368. On se référera à cet ouvrage par « Kline, *New Theatre* (anthologie) »)

<sup>674</sup> Ibid, Préface, p.xv.



Ou une revendication explicite de la survivance de l'identité, des fonctions ou de *l'essence* de la revue qui l'a précédée ?

L'attitude ambivalente de Kline à l'égard de *Workers Theatre* reflète aussi le manque d'intérêt plus général pour cette revue « ouvrière ». Slogans ouvertement communistes, apparence amateur, illustrations manquant de finesse – lorsqu'elle est mentionnée, la revue est traitée soit comme l'enfance un peu honteuse et un peu trop militante de *New Theatre*, soit comme un objet tout à fait détaché du périodique qui l'a suivi. L'oubli de *Workers Theatre*, grâce à la ligne de démarcation nette que représente le changement de titre et de rédacteur en chef, camoufle efficacement le passé communiste gênant, moins ostensible dans *New Theatre* (et, plus précisément dans le cas de l'anthologie, il faut se rappeler que Kline, antifasciste furieusement militant qui n'a jamais caché ses convictions, a été blacklisté et n'a pas réalisé de films pendant deux décennies – on pourrait difficilement lui reprocher sa prudence). On peut remarquer aussi, dans la mention qu'en fait Herbert Kline, l'importance accordée à la méthode de reproduction : il clarifie que *Workers Theatre* est une publication ronéotypée, alors que le « premier » *New Theatre* de janvier 1934 serait aussi le premier numéro imprimé. En réalité, si l'on considère les deux revues comme une continuité, le premier numéro imprimé est le *Workers Theatre* de mai 1932 – soit Kline l'a oublié, à juste titre quelque cinquante ans après les faits, soit il emploie ce détail pour justifier la délimitation nette entre les deux revues – quoi qu'il en soit, la qualification de *Workers Theatre* comme « bulletin ronéotypé » (« pas plus que quelques timides feuillets ronéotypés »<sup>675</sup>), récurrente dans la littérature secondaire, reflète bien la hiérarchie symbolique attribuée à la matérialité de l'objet. Le passage de la version ronéotypée à la version imprimée signifie toujours, dans la narration de l'histoire de la LOWT, le passage d'une sphère à l'autre : de l'intérieur à l'extérieur, de l'entre-soi à la société – du « bulletin de liaison » dont l'esthétique ne compte guère car il est seulement un organe utilitaire interne au mouvement, à un objet abouti qui vise l'extérieur du mouvement de théâtre ouvrier, et dont la qualité matérielle doit véhiculer au lecteur le sérieux et la crédibilité artistique du mouvement.

---

<sup>675</sup> « no more than a few inconspicuous mimeographed sheets », dans David Bradby, Louis James et Bernard Sharratt, *Politics and Performance in twentieth-century drama and film*, Cambridge University Press, 1980, p.205.

The Workers' Theatre and Mass Demonstrations  
by  
H. Obar

One of the most difficult tasks that the workers theatre groups have to cope with is the question of reaching the bulk of un-organized workers in order to bring to them the problems of organization. During a parade such as the one held May 1st in New York, or on National Youth Day in Passaic, a great deal of effective propaganda work can be done. During such a parade thousands of workers crowd the sidewalks and look on. Most of them are not class-conscious enough to join the parade. They stand on the sidewalks, listen to the songs and read the signs that the demonstrators carry. From time to time the parade halts due to traffic conditions. At such halts the theatre groups can do a great deal of work. We found this to be true of the above mentioned demonstrations.

The first time we did some propaganda work on the streets was on May 1st. The night before, the Workers Laboratory Theatre and the Prolet Buehne rehearsed for a May 1st pageant which culminated on a mass recital. The two groups marched together in the parade and one of the players started with one of the slogans of the mass recital and the rest soon joined in. The results were surprising. The slogans came over very effectively. The performance, however, lacked organization. The next time we were more prepared and the results showed a great improvement. The whole group brought along megaphones and the recitation was done in a more serious and organized manner. It will be a long time before Passaic forgets the slogans of the mass recital. Later in the afternoon I passed a boy who was engaged in a game of handball. Every time he threw the ball against the wall he shouted "Unite and Fight." He probably knew very little of the importance of the slogan he was repeating, but with the experience of a strike or wage-out such a slogan takes on meaning and becomes a reality.

This work can be further developed and utilized to a much greater extent and can become a very effective means of reaching un-organized workers.



Figure 71WT en Juillet 1931: "un obscur organe de liaison"

# NEW THEATRE

MARCH, 1935



## DRAMA

ARCHIBALD  
MACLEISH

Panic

M. MARVIN  
Our Hall

## FILM

PUDOVKIN  
The Youth  
of Maxim

F. WOLF  
Too Much  
Reality

## DANCE

TAMIRIS  
The Dance  
and Acting

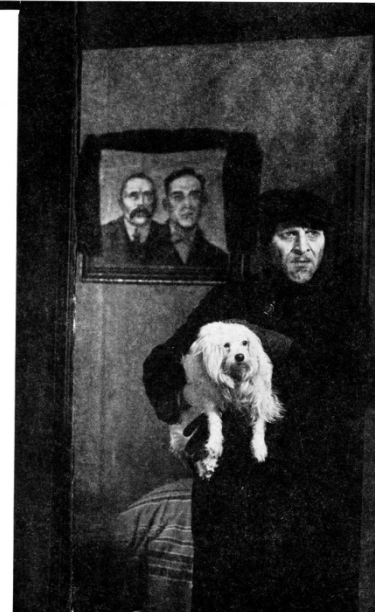


Figure 72NT en 1935: un périodique illustré sérieux

*Workers Theatre* n'a pas été totalement ignorée par les historiens : en plus des travaux déjà cités de Felicia Frank et Margaret Cherne, l'exception notable est l'acteur Jay Williams, qui raconte avec vivacité, dans *Stage Left*<sup>676</sup>, les nuits passées à la ronéo et les pages étalées dans l'appartement collectif, attendant d'être assemblées, ou le budget récolté régulièrement pour produire la revue malgré les nécessités qui auraient pu être plus pressantes – comme la

<sup>676</sup> Nous utilisons *Stage Left* avec précaution, en gardant à l'esprit qu'il s'agit bien des précieux souvenirs d'un acteur qui a participé au mouvement de théâtre de gauche des années trente, et non pas d'un ouvrage académique : *Stage Left* contient des erreurs et des imprécisions, et représente un point de vue subjectif. Williams rappelle lui-même au lecteur que malgré son ambition de vérifier les faits et les dates, il n'est pas un chercheur, mais « comme toute personne qui travaille dans le spectacle, je suis romantique, sentimental, et pas fiable ». Que les détails des faits ne soient pas précis ou même incorrects, l'ouvrage a le mérite de transmettre un portrait vif des relations sociales, des amitiés et camaraderies, des difficultés matérielles et des pratiques de travail du groupe. Il a été lu et corrigé par d'autres membres du WLT : Will Lee, Perry Bruskin et Nick Ray.

faim constante qui rongeaient la troupe<sup>677</sup>. Les souvenirs de Williams conservent le même ton romantique par lequel la revue rapporte, à l'adresse de ses lecteurs, le travail manuel et concret associé à la production de l'objet, qui ressort, comme nous le verrons dans le chapitre qui suit, comme une facette essentielle de l'identité de cette première version du périodique.

Dans la chronologie du théâtre radical américain, *Workers Theatre* représente le moment important du rassemblement des initiatives dispersées sous une même organisation et du rattachement de ce mouvement à une organisation internationale. Ce faisant, le périodique fige aussi sur papier les premiers pas d'une théorisation qui s'inspire de l'agit-prop soviétique et allemande. *Workers Theatre* se revendique avant tout comme outil d'organisation politique. Ce but exprimé dépasse toute ambition technique ou esthétique – et fait peut-être, aussi, partie de manière assumée de l'esthétique primitive de la revue. Comme un écho du commentaire d'Anatoly Lounatcharski sur le théâtre auto-actif – un théâtre amateur, c'est mieux que pas de théâtre du tout<sup>678</sup> – la rédaction revendique sa revue dans un haussement d'épaules : « une revue ronéotypée, c'est mieux que pas de revue du tout »<sup>679</sup>. Pour recevoir des pièces, rester en contact avec les autres groupes, avoir des conseils pour le travail artistique, une revue ronéotypée, « c'est mieux que de ne pas recevoir de pièces »<sup>680</sup>.

### 5.1.1 De la circulation à l'adaptation : le modèle de la Blouse Bleue revendiqué en héritage

Si vous êtes ouvrier dans une fabrique, 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. A travers ce groupe, vous donnerez une voix à votre révolte, et montrerez aux autres

---

<sup>677</sup>Voir notamment p.42-47 dans *Stage Left, Op.cit.* « Food was the most pressing problem », écrit Williams. La matérialité de l'entreprise théâtrale est tangible, dans le récit de Williams, à travers les mentions constantes de la nourriture, des conditions de logement, et du budget pour vivre, qui accompagnent la description de la pratique théâtrale. Avec un sens du détail qui en dit long sur l'urgence de la question de la nourriture pendant la Dépression, Williams raconte religieusement les prix des choses (« avec vingt-cinq cents, on pouvait préparer vingt-six sandwiches », p.82), les repas, les légumes rassemblés sur les marchés, les parents des uns et des autres qui faisaient parvenir un plat à partager (p.81)... Dans son entretien pour la bibliothèque d'histoire orale de l'American Jewish Committee, l'acteur Perry Bruskin revient avec une égale précision sur le sujet de la nourriture dans le Workers Laboratory Theatre : partage des tâches dans la cuisine collective, ingrédients, budget (environ cinq à dix dollars par semaine pour les quinze personnes). Il raconte, notamment, que parfois les unions de travailleurs qui avaient commandé un spectacle de la Shock Troupe n'avaient pas de quoi payer, mais rémunéraient la troupe avec un cageot de légumes ou « vingt-cinq tartes à la citrouille, quelque chose comme ça », ce que le groupe de quinze jeunes affamés ne refusait jamais. (Perry Bruskin, *Oral History Memoir, Op.cit.*, Transcript : p.75.)

<sup>678</sup> Anatoly Lounatcharski, « Du théâtre amateur », dans *Théâtre et Révolution*, Paris, Maspero, 1971, p.132.

<sup>679</sup> *Workers Theatre*, Novembre, 1931, p.1. « A mimeographed magazine is better than no magazine at all. »

<sup>680</sup> *Ibid.*

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 ce magazine – il vous donnera les dernières nouvelles sur les autres groupes.<sup>681</sup>

Cet appel lancé aux troupes ouvrières dans le premier numéro de *Workers Theatre* résume bien le rôle que, d'une part, la revue se donne, et d'autre part, qu'elle attribue au théâtre. Le théâtre est outil du militantisme et porte-voix de la révolution, et la revue est outil de ce théâtre. Cette expression de la coexistence du travail politique, artistique et éditorial sera constante à travers les changements que verra la revue. Or ici, au tout début, le public de lecteurs ciblé est purement ouvrier, appelé à faire du théâtre non pas parce que c'est quelque chose qu'ils *savent* faire, mais dans le but de trouver un canal d'expression pour leur souffrance. Il s'agit aussi de « montrer aux autres travailleurs les torts que vous avez soufferts » ; de formuler et propager une expérience commune, à la fois à travers les spectacles et à travers la revue qui « donnera les dernières nouvelles sur les autres groupes ». Comme modèle pour cette forme d'organisation (groupes répartis sur le territoire, mis en lien grâce à un organe éditorial), *Workers Theatre* revendique la Blouse Bleue.

### *Une lettre de la Blouse Bleue*

Dans le premier numéro de *Workers Theatre* figure une lettre de la Blouse Bleue moscovite, qui déploie sur deux pages l'histoire et les méthodes du théâtre, comme un plan d'action à suivre pour les groupes américains. Le texte rappelle que bien que le style des spectacles ait changé au fil des années, et que la plupart des artistes soient aujourd'hui professionnels, le « principe fondamental de l'actualité » et la « ligne politique claire » restent essentiels. Toutes les campagnes du Parti et les fêtes révolutionnaires doivent être relayées par les groupes de la Blouse Bleue. Les conseils techniques décrivent les décors pliables, qui peuvent être facilement transportés, le maquillage minimal et les costumes. Promettant de répondre sans faute aux futurs échanges, la Blouse Bleue pose, pour terminer, quelques questions qui donneront aux lecteurs de *Workers Theatre* une idée des points d'attention d'un théâtre ouvrier :

Et maintenant, camarades, répondez à ces quelques questions qui nous intéressent :  
Depuis combien de temps votre théâtre existe-t-il ?

---

<sup>681</sup> « Organize dramatic groups », *Workers Theatre*, Avril 1931, p.4

Y a-t-il des femmes parmi vos membres ?  
Avez-vous de la musique ?  
Comment mettez-vous en scène vos spectacles ?  
Est-ce que la police réprime vos représentations ?  
Envoyez-nous vos pièces ! Pas la peine de traduire, nous comprenons l'anglais.

Il est parlant que le WLT ait immédiatement contacté bureau moscovite de la Blouse Bleue, dont l'adresse avait été communiquée par *New Masses* – et ce premier numéro sera également envoyé à Moscou. Dans les correspondances avec le bureau moscovite, il ne s'agit pas, évidemment, tout à fait de la Blouse Bleue que nous connaissons de *Sinjaja Bluza*, et qui en 1931 a déjà été désintégrée, mais d'un bureau entretenu par l'Union des Syndicats de Moscou, qui produit encore des spectacles sous le nom « théâtre de la Blouse Bleue », avec en partie les mêmes acteurs et auteurs. Cette nuance, comme probablement l'arrestation du fondateur, est tout à fait inconnue des américains, qui ont pu connaître l'expérience de la Blouse Bleue à travers la presse théâtrale, les contacts avec les immigrants russes et européens, et les artistes qui ont voyagé en U.R.S.S. (comme Hallie Flanagan en 1926, et Michael Gold dont la pièce *Strike !* est fortement influencée par l'agit-prop soviétique et européenne ).

En janvier 1926, *Theatre Arts Monthly* publie quatre photographies de la Blouse Bleue, accompagnées de légendes : on apprend qu'il s'agit de groupes formés dans un but éducatif, dont les spectacles sont bien reçus par le public ouvrier, et qui fonctionnent sur le modèle d'une organisation centrale qui « envoie depuis Moscou des magazines et des brochures contenant des idées et suggestions, à partir desquels les ouvriers eux-mêmes développent des sketches satiriques »<sup>682</sup>. Les scènes sont qualifiées de *living newspaper* ou *living cartoon*. Les chorégraphies de groupe, qui « expriment l'esprit communiste » et « mettent l'accent sur la solidarité entre les ouvriers » font partie, d'après *Theatre Arts Monthly*, des formes les plus fréquentes<sup>683</sup>.

*New Masses* aborde la Blouse Bleue soviétique à deux reprises en 1930-1931. Pendant la même période, le périodique publie trois lettres de Blouses Bleues américaines qui disent s'inspirer de l'organisation originale. En octobre 1930, une lettre de Viktor Mrozovsky – un des fondateurs originaux de la Blouse Bleue et de *Sinjaja Bluza* – invite les théâtres ouvriers américains à se mettre en liaison avec la Blouse Bleue<sup>684</sup>. Deux mois plus tard, *New Masses* apporte des précisions :

Le premier groupe de Blouses Bleues a commencé son travail de manière spontanée et dramatique. Lorsque Lenine est mort, une poignée de journalistes à Moscou ont décidé qu'ils

---

<sup>682</sup> « Four scenes from the Soviet Blue Blouses », *Theatre Arts Monthly*, 1926, Vol. 10 N°1, pp.52-56.

<sup>683</sup> Ibid, p.54.

<sup>684</sup> « The Blue Blouse », *New Masses*, 1930, Vol.6, N°5, p.20.

devaient trouver un moyen pour exprimer leur deuil. Ils ont endossé des blouses bleues d'ouvrier, et ont récité leurs sentiments envers leur dirigeant décédé. [...] Une visite en Allemagne a été faite, et l'idée des Blouses Bleues a captivé l'imagination des ouvriers allemands. Tous les rassemblements des travailleurs sont maintenant égayés par des groupes amateurs de Blouses Bleues. A présent, de tels groupes existent pratiquement dans chaque pays européen. Quand l'Amérique adoptera-t-elle cette méthode de propagande très effective ?<sup>685</sup>

La version que fournit *New Masses* de la naissance de la Blouse Bleue est à relever, pour sa représentativité de la différence entre le discours américain et russe sur la raison d'exister du théâtre ouvrier. Si les Blouses Bleues et les avant-gardes révolutionnaires soviétiques sont attachées à l'idée du développement d'un nouveau type de contenu, un nouveau type d'art ou de média, et aux caractéristiques techniques de cette forme (rapidité, dramaturgie, mise en scène...) – vision qui s'éloigne déjà des théories sur l'art prolétarien que pouvait porter le Proletkoul't – le récit américain ne cesse d'actualiser l'image d'un art né de la nécessité, de la souffrance et de la lutte. L'émergence de la Blouse Bleue comme expression organique du deuil des soviétiques devant la mort du leader, plutôt qu'un projet étudiant expérimental et à sa manière « formaliste », est alors une idée bien plus conforme à la représentation du théâtre ouvrier dans le contexte américain. De même, dans la lettre adressée par la Blouse Bleue à *Workers Theatre*, les passages que la rédaction choisit de souligner sont liés à la dimension affective et militante : « le but de notre théâtre est de donner à l'ouvrier-spectateur de la force intérieure et du courage » ; « pendant la période de reconstruction socialiste, notre problème principal est de relayer par un moyen théâtral intéressant les objectifs du socialisme, nos failles, et d'attirer l'ouvrier dans la lutte ».

---

<sup>685</sup> « More on Soviet Blue Blouse », *New Masses*, 1930, Vol.6 n°7, p.20.

## WORKERS THEATRE

collapsible. Everything is transported by streetcars and can be set up in 5 minutes. We have practically no stage properties, but if the scene calls for an orchard, for example, we simply place three chairs on the stage and cover one of them with green cloth resembling trees. Everything else is staged in a similar manner. All the props are made collapsible and light.

The costumes are made according to our fundamental principle, i. e., every performer wears a blue blouse over which he puts on the clothes of the character that he is impersonating; he puts on just enough to give an impression of the character.

Make-up: the least possible, except in grotesque roles, then we use masks, mustaches, beards, etc. Here we strive to attain an important end: that of achieving maximum expression and quick change of make-up, a very important problem. The problem of the actor is above all, to give a working class interpretation to each role. Since in the repertoire of the agit-prop theatre there must be only political plays, the proper interpretation of each role requires inner conviction of the lines spoken. Hence each actor must be class conscious and educated politically. A Blue Blouse actor must be versatile; he must sing, dance, and act. That's why it is so difficult to get into our theatre, for not every actor can be a Blue Blouser.

A Blue Blouse performance consists of a series of skits and numbers of various forms and subjects but having one common aim: to concentrate the attention of the spectator on a question of immediate importance. During the period of socialist reconstruction of our society our chief problem is to relate in an interesting theatrical manner or form, the aims of socialism, our shortcomings, and to draw the worker into the struggle, to carry out the tasks set forth by the C.P. (our emphasis) our problem is to tell of the heroic part of our revolution, of our friends and enemies.

7.  
The problem of our theatre is to give the worker-spectator inner strength and courage.

Forms composing Blue Blouse program:

1. Oration This is a permanent number of each program. The text: usually in rhyme, political in content, giving highlights in news and even statistics of our achievements and progress toward socialism.

This number is built upon combination of movement and speech. To intensify the dramatic effect of this rhythm, melodic and rhythmic music is used as an accompaniment. Singing, dancing, mass recitation, and rhythmic mass movements can also be introduced as background.

2. Sketch This is a playlet for a cast of 2 to 5 players usually satirical. Here we ridicule the shortcomings of our present system and various evils. This number is intended to show what must be avoided in politics and in all social life.

3. Chorus Chorus singing with dances. The problem of the chorus is to give a colourful performance, filled with revolutionary pathos. The chorus can be peasant, i. e. using peasant melodies and substituting ~~peasant~~ verses dealing with collectivization. Red Army choruses, picturing Red Army life, agitating for the defense of the S.U. and glorifying its victories, etc.

4. Chastooshka This occupies a prominent place on our program, and we are sending you plenty of material on it. The Chastooshka is a four verse song with a light snappy melody. It has keen political satire. The Chastooshka ridicules, agitates, and convinces with its catchy, gay form.

This is approximately the nature of a B.B. performance. But since the theatre is continually moving forward with life, this form is constantly changing. We will try to keep you informed on this subject.

Figure 73 Extrait de la lettre de la Blouse Bleue, WT Avril 1931

On voit que *New Masses* avait donc déjà appelé le théâtre ouvrier états-unien à former des Blouses Bleues. Auront répondu à l'appel, par exemple, les Chicago Blue Blouses et les San Francisco Blue Blouses, groupes préexistants à la création de *Workers Theatre*, qui se mettront très vite en lien avec la revue. En mars 1931, les Boston Blue Blouses font savoir leur existence dans *New Masses*, déclarant vouloir suivre l'exemple des « blouses bleues

européennes »<sup>686</sup>. Le groupe demande à la rédaction de *New Masses* d'envoyer des copies de la pièce *God Is Not In*, publiée dans un numéro précédent, ainsi que les contacts des lecteurs de *New Masses* à Boston et de la Blouse Bleue à Moscou. Un mois avant le premier numéro de *Workers Theatre*, nous avons ainsi une illustration du rôle utilitaire d'information, de diffusion de matériel et de mise en réseau que peut jouer une revue de théâtre d'agit-prop – à travers la sollicitation de *New Masses* pour suppléer le manque d'organe spécialisé. *New Masses* restera d'ailleurs une plateforme complémentaire au service des groupes de théâtre, pour atteindre les potentiels nouveaux participants et spectateurs qui seraient hors de la portée habituelle des revues théâtrales.

### *Workers Theatre, la Blouse Bleue et le transfert culturel : que transfère-t-on ?*

Si la Blouse Bleue est érigée en exemple, que faut-il apprendre d'elle ? Il ne s'agit pas seulement (peut-être pas du tout) d'un modèle pour les formes théâtrales. Il est significatif, par contre, que la référence à la Blouse Bleue soit forte au moment de créer la revue : dans *Workers Theatre*, les mentions de la Blouse Bleue et des troupes d'agit-prop allemandes font surface lorsqu'il est question d'organiser le mouvement de théâtre ouvrier et d'élaborer une structure dont l'influence pourrait couvrir tout le territoire national.

Le théâtre ouvrier russe et allemand est une source d'inspiration supplémentaire pour la formation des groupes ici. Tout le monde a pu lire comment la Blouse Bleue a étendu son influence à travers les vastes territoires des soviets, enseignant aux ouvriers et aux paysans la nouvelle vie, les aidant à garder le moral pendant cette dure période de construction socialiste. En Allemagne, les Blouses Rouges ont fait un travail formidable, apportant le théâtre directement dans les luttes quotidiennes des ouvriers, [...] diffusant la propagande, enseignant des leçons, exposant le système capitaliste et contribuant à attirer encore plus d'ouvriers vers la lutte.

[...] Pourtant, avec tout cela, ici aux Etats-Unis, nous n'avons pratiquement rien fait, ou avons échoué à faire un travail de valeur avec le théâtre ouvrier. [...] La raison dominante, et la clé de cette situation toute entière, est l'absence d'une organisation centrale<sup>687</sup>.

Les Blouses soviétiques et européennes sont toujours évoquées en lien avec « l'organisation des groupes », la propagation géographique, l'efficacité de la propagande, et le mouvement vers le prolétariat pour « éduquer les masses » - jamais lorsqu'il est question d'esthétique. Le seul contexte dans lequel les formes artistiques sont évoquées est celui de la nécessité des formes légères pour jouer dans la rue, où le théâtre d'agit-prop allemand est pris en exemple.

<sup>686</sup> « Boston Blue Blouses », *New Masses*, 1931, vol. 6, n°10, p.22.

<sup>687</sup> S. Roberts, « Consolidation of the English-speaking Theatre Movement », *Workers Theatre*, Juin 1931, p.2.



Ici nous semble résider, en réalité, l'une des questions centrales concernant ce cas particulier de théâtre d'agit-prop comme transfert culturel. En effet, les caractéristiques formelles, esthétiques et surtout théoriques du théâtre de la Blouse Bleue semblent relativement inconnues aux acteurs du théâtre ouvrier américain – on peut à cet égard remarquer comment en 1934-1935, *New Theatre* commence à parler de « vaudeville » et de « cabaret » comme formes « purement américaines » du théâtre de gauche, enfin « libérées » de l'influence soviétique, comme si le théâtre d'agit-prop (et spécifiquement la Blouse Bleue !) ne les avait jamais exploitées. Néanmoins, la structure de fonctionnement (organisation centrale, organe éditorial, groupes affiliés) est bien connue, et c'est dans cette structure que réside, du moins pour ce que *Workers Theatre* revendique, l'essence de la Blouse Bleue, et ce que le théâtre américain veut prendre d'elle en héritage. Pour avoir des conseils sur la technique du théâtre d'agit-prop, le WLT n'avait pas besoin d'écrire à Moscou : le groupe pouvait se tourner vers John Bonn, le maître en la matière à New York, qui faisait déjà partie de leur cercle de connaissances, ou vers la « bande de *New Masses* » - on sait que Mike Gold, John Howard Lawson, Emjo Basshe ou John Dos Passos avaient une bonne connaissance du théâtre révolutionnaire. La correspondance précoce avec les rédactions de la revue allemande *Das Rote Sprachrohr* et anglaise *Red Stage* atteste également du fait que les membres de la WLT avaient accès aux répertoires et aux textes théoriques publiés dans ces revues. Le sens de la prise de contact entre *Workers Theatre* et la Blouse Bleue nous paraît plus symbolique qu'utilitaire, en tant que geste qui lie deux structures similaires, en tant que correspondance entre deux rédactions de revues (bien que *Sinjaja Bluza* n'existe plus – on ne sait pas si les membres du WLT le savaient), et comme passage d'un milieu restreint local à l'imaginaire du réseau international.

Le transfert culturel, dans le cas du théâtre d'agit-prop historique et dans notre étude de cas, ne se limiterait alors pas aux caractéristiques formelles du spectacle, mais engloberait l'idée d'une activité où les trois agents – vivier de groupes amateurs, groupe-moteur central, et outil de liaison – sont interdépendants et constituent ce que l'on appelle à l'échelle nationale « le mouvement ». L'existence d'une revue, d'un bulletin, d'un répertoire uniformisé, serait donc partie intégrante de ce qui est transféré ; équation qui remet en question, au moins en partie, l'idée de l'agit-prop comme théâtre « fondamentalement anti-littéraire »<sup>688</sup>, et en fait un portrait parallèle : celui d'un théâtre étroitement adossé à une activité éditoriale, et par cette activité, engagé dans une réflexion dramaturgique.

---

<sup>688</sup> Philippe Ivernel, *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, tome 1, *Op.cit.*, p.11.

Ce mouvement, le Workers Laboratory Theatre cherche activement à le constituer. *Workers Theatre* appelle, dès le début, à désigner un « groupe de théâtre central », qui servirait d'exemple aux autres, et vers lequel les autres pourraient se tourner pour avoir des conseils (ce groupe est le Workers Laboratory Theatre)<sup>689</sup>. Sidney Ball du WLT propose de s'inspirer du théâtre soviétique et allemand pour mettre sur pied des campagnes d'agitation, en identifiant « l'uniformisation de la technique » comme point fort principal de ces modèles :

Comment [cette efficacité] est-elle possible ? Dans ces pays, il y a plusieurs groupes de théâtre qui emploient les mêmes méthodes de production, et un organe central qui distribue des pièces à usage des troupes. Sur un sujet spécifique, par exemple la campagne contre la guerre impérialiste, il suffit que l'organisation centrale diffuse une pièce. En un rien de temps, des troupes à travers tout le pays seront en train de la jouer. [...] Se produit une campagne uniforme, à l'échelle du pays<sup>690</sup>.

Le modèle de fonctionnement sert aussi de justification pour l'adoption de la technique d'agit-prop : si la priorité est d'uniformiser le travail artistique, alors les sketches allégoriques et les récitations de masse représentent des formes faciles à réaliser pour les groupes quelle que soit leur expérience artistique<sup>691</sup>. Dès lors, l'intérêt de l'agit-prop comme esthétique n'est pas vu seulement à travers sa représentation dramaturgique des forces politiques ou ses propriétés de théâtre mobile, mais aussi par l'inscription du théâtre d'agit-prop *dans un mouvement collectif*, et ainsi, la possibilité d'un « code » artistique pour l'uniformisation des productions. Une technique uniforme, dictée et enseignée par le groupe central, et une organisation centrale réactive qui puisse envoyer des pièces en fonction des campagnes sont, pour Sidney Ball, les premières exigences de l'utilisation du théâtre dans les campagnes de propagande, car seuls ces paramètres peuvent garantir un mouvement de masse qui réagit de manière coordonnée aux événements les plus urgents.

La traduction d'un article de la revue de théâtre d'agit-prop allemande *Das Rote Sprachrohr* décrit la représentation d'un groupe allemand dans une usine, et incite à aller vers les ouvriers, dans leurs lieux de rassemblement<sup>692</sup>. L'article est accompagné d'un commentaire de la rédaction de *Workers Theatre*, qui encourage à prendre les groupes allemands en exemple. « Acteur ouvrier ! Vers les usines ! Dans la rue ! – C'est le slogan en

---

<sup>689</sup> Roberts, « Consolidation », *Op.cit.*

<sup>690</sup> Sidney Ball, « Wanted : a technique for the workers theatre in America », *Workers Theatre*, Juin, 1931, p.4.

<sup>691</sup> C'est par exemple l'argument de M. Baker (« The relationship between content and form », Octobre 1931) ou celui de John Bonn (série d'articles « Problems of play-directing », Octobre 1931-Février 1932), et Hyam Shapiro (« Training the actor in the Proletarian theatre », Juillet 1931).

<sup>692</sup> E.W. Mareg, « How the workers' theatre works in Germany (Translated from the Rotes Sprachrohr) », *Workers Theatre*, Juin, 1931, p.6.

Allemagne ! »<sup>693</sup>, encourage le périodique. L'exemple des groupes allemands transmet aux lecteurs l'image du théâtre d'agit-prop avant tout comme action politique. Dans le numéro d'octobre 1931, un rapport des activités des « Red Builders » allemands détaille leurs dernières actions : le groupe s'est d'abord implanté dans la grande usine chimique de Leuna, en préparant un répertoire spécialement dédié aux problèmes touchant cette usine. Ils ont ensuite élargi leur périmètre d'action en jouant une série de performances dans les villages environnants. Après avoir « fidélisé » ce public local et s'être fait une place dans la vie politique de la Leuna, le groupe s'est orienté vers la propagande électorale à l'attention de ce même public. D'après l'article, lors des représentations, alors que la police venait dissoudre le rassemblement, le public défendait « sa » troupe d'agit-prop<sup>694</sup>. L'article est précédé et suivi, dans *Workers Theatre*, par des appels à monter des campagnes en vue des élections prochaines. Dans l'article précédant celui des Red Builders, *Workers Theatre* donne des lignes directrices sur le contenu de la campagne, et propose des solutions simples aux problèmes techniques anticipés : par exemple, les acteurs anglophones doivent être privilégiés pour les rôles parlés, et les autres peuvent renforcer la parole par la chorégraphie et la pantomime. Les troupes doivent se rapprocher des ouvriers, et présenter des pièces qui donnent des chiffres et des faits, à la place de seulement chasser les capitalistes<sup>695</sup>. L'exemple de la troupe allemande, présentée comme un succès, illustre l'action directe que peut entreprendre chaque groupe en s'engageant à la fois dans les luttes politiques locales et dans la campagne nationale organisée par *Workers Theatre*. Le numéro précédent contient la pièce de Harry Elion, *I'll tell you how to vote*, qui fait partie du matériel de la campagne électorale.

---

<sup>693</sup> Idem, p.7.

<sup>694</sup> « The Red Builders at work : a report from Germany », *Workers Theatre*, Octobre 1931, p.3a.

<sup>695</sup> « The Election campaign and the tasks of the workers' theatre », *Workers Theatre*, Octobre 1931, p.1-3a.

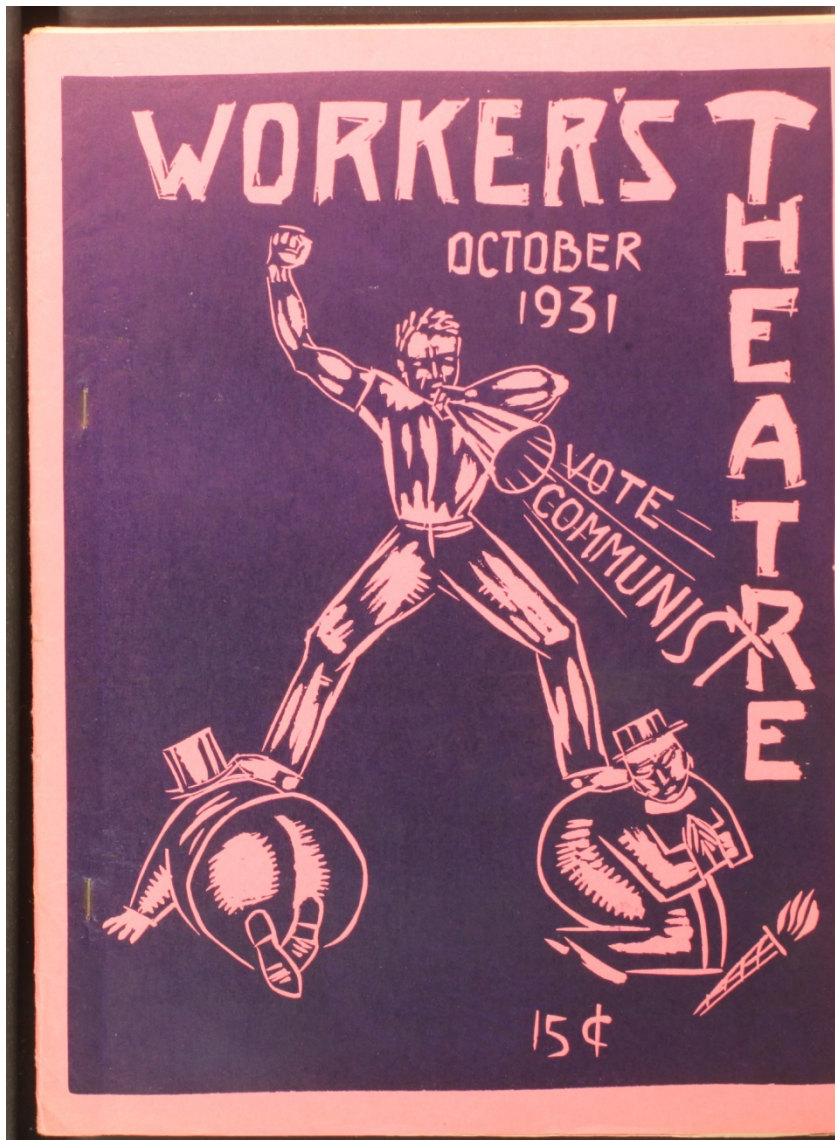


Figure 74 Workers Theatre Octobre 1931, numéro de propagande électorale

L'importance accordée à la notion de campagnes synchronisées et d'un style uniforme, l'exemple des soviétiques et des allemands, et l'affirmation du rôle de la revue dans la coordination du mouvement sont des caractéristiques déterminantes de la première année de publication de *Workers Theatre*. Par ailleurs, la reprise consciente et revendiquée d'un modèle étranger sera remplacée, dans les années suivantes, par un rapport plus contemplatif avec le théâtre soviétique, curiosité à regarder de loin pour mieux comprendre l'américanité essentielle du théâtre promu par *New Theatre*. Le moment de transfert culturel qui concerne l'agit-prop en tant que forme historique peut alors être observé, en partie, dans la revendication explicite que *Workers Theatre* fait de cette circulation.

### 5.1.2 Le contenu textuel de *Workers Theatre* : contributeurs, débats et dialogues

#### *Agencement du contenu*

Penchons-nous à présent sur les contenus textuels ainsi que les contributeurs de la revue. L'agencement du contenu dans la revue nous renseigne de manière assez limpide sur les fonctions qu'elle a vocation à remplir. Nous avons vu que, calquant le modèle de la Blouse Bleue et *Das Rote Sprachrohr*, le WLT veut faire de sa revue un outil qui répond à plusieurs questions d'organisation du mouvement. Premièrement, il s'agit d'uniformiser les créations théâtrales ouvrières, ce qui se fait sur trois plans : la diffusion d'un répertoire commun, la production d'articles sur les questions esthétiques et techniques afin d'influencer la mise en scène des textes, et la coordination temporelle des spectacles sur des campagnes de propagande définies par l'actualité des luttes ouvrières et les priorités du Parti Communiste. Les explications concernant les campagnes en cours, les écrits théoriques, et ensuite les pièces, occupent quasi-systématiquement les deux premiers tiers des pages de la revue (en ordre de citation). Deuxièmement, il faut mettre en lien les troupes entre elles et avec l'organisation centrale, et donner du courage aux groupes amateurs en créant l'image d'un mouvement d'ampleur nationale, à travers les rubriques de « nouvelles des groupes » et de correspondance. Enfin, avec la critique de spectacles principalement new-yorkais et l'analyse de film, se dégage une volonté de faire émerger des critiques ouvriers, et de mettre en avant une parole sur la saison théâtrale et une pratique d'analyse des œuvres : en d'autres termes, c'est aussi créer un point de contact entre l'expression de la pensée « prolétarienne » marginale, et la culture « légitime » ou dominante. Les critiques sont alternativement en dernière place ou entre les pièces et la correspondance.

Pendant la première année, le contenu est majoritairement constitué par les textes dramatiques ainsi que les articles sur l'écriture dramatique, la mise en scène et les expériences d'agit-prop à l'étranger. Les pièces d'agit-prop, qui dépassent rarement 5-6 pages, sont en général signées par les groupes (Proletbuhne et WLT), écrites directement en anglais ou traduites en anglais de l'allemand ou du yiddish. *Workers Theatre* traduit également trois pièces de *Das Rote Sprachrohr* pour les troupes américaines<sup>696</sup>. Une plus petite proportion de l'espace est accordée à la critique, à la correspondance avec les groupes

---

<sup>696</sup> « Arbeitenfrau und Klassenjustiz ! » et « Feuer » de Hans Huss (les Blouses Rouges de Berlin), et « Der Traum Des Generals » de Willi Ost. (*Workers Theatre*, Juin, 1931)

abonnés, et aux tâches organisationnelles, comme la coordination de la rencontre des théâtres ouvriers ou les annonces sur les soirées de théâtre ouvrier à New York.

La question de l'espace occupé par chaque catégorie de contenu, que l'on pourra visualiser dans le tableau ci-après, peut être considérée comme un facteur assez parlant pour saisir l'évolution de la revue. Par exemple, dans la première version de *Workers Theatre*, tous les numéros contiennent des textes dramatiques ou de chœur parlé, ce qui ne sera plus le cas par la suite. En comparaison, seulement 11 des 37 numéros de *New Theatre* servent directement de plateforme de diffusion de pièces pour les troupes affiliées. Le rôle de moteur organisationnel du mouvement de théâtre ouvrier et d'uniformisation du répertoire, que revendiquent les premiers *Workers Theatre*, se voit précisément dans la place accordée aux pièces d'agit-prop, denrée rare que les troupes attendent chaque mois, et dont la présence se fait de moins en moins fréquente d'abord dans le *Workers Theatre* de 1933, ensuite dans *New Theatre*, qui privilégie la critique et les réflexions théoriques. On peut rappeler, à côté, la régularité de la structure de *Sinjaja Bluza* (éditorial ou article théorique court, suivi d'un texte de journal vivant d'environ 55 pages, suivi du courrier des lecteurs), qui ressort alors comme le reflet d'une certaine constance dans le rapport qu'entretient la revue avec le théâtre qui l'accompagne : les changements artistiques que vit la Blouse Bleue n'ont pas d'incidence sur la fonction première de *Sinjaja Bluza*, qui bien qu'elle devienne aussi la vitrine du collectif central, ne renonce à aucun moment au principe de fournir le texte d'un nouveau spectacle une ou deux fois par mois.

Dans le tableau qui suit, nous avons inclus dans la catégorie « organisation » les pages qui relèvent de l'organisation des festivals et des informations sur le WIR, les abonnements et la revue ; parmi le contenu dramatique nous avons compté tous les sketches mais aussi les chansons et les récitations ; dans « théorie et pratique », les articles sur les principes du théâtre d'agit-prop, sur la technique théâtrale et l'histoire du théâtre ; dans la critique, toutes les critiques des spectacles de théâtre et de danse, ainsi que la critique de cinéma ; et dans la correspondance, le contenu des rubriques de « nouvelles des groupes », les lettres des affiliés reproduites dans la revue, et les réponses de la rédaction.

<i>Workers Theatre</i> Avril 1931-Avril 1932 : proportions des types de contenus						
	Nombre de Pages	Organisation du mouvement	Contenu dramatique	Théorie et pratique	Critique (théâtre, danse, film)	Correspondance et nouvelles des groupes
<b>Avril 1931</b>	18	<b>50%</b>	28%	22%	-	-
<b>Mai 1931</b>	23	-	<b>30%</b>	<b>34%</b>	22%	14%
<b>Juin 1931</b>	32	13%	<b>41%</b>	31%	9%	6%
<b>Juillet 1931</b>	23	13%	21%	<b>43%</b>	10%	13%
<b>Août 1931</b>	31	26%	<b>48%</b>	6 %	10%	10%
<b>Septembre 1931</b>	39	11%	<b>33%</b>	<b>33%</b>	10%	13%
<b>Octobre 1931</b>	36	8%	<b>38%</b>	<b>30%</b>	9%	15%
<b>Novembre 1931</b>	37	12%	<b>47%</b>	17%	11%	12%
<b>Décembre 1931</b>	38	13%	<b>47%</b>	5%	11%	24%
<b>Janvier 1932</b>	37	6%	24%	18%	<b>32%</b>	20%
<b>Février 1932</b>	44	8%	25%	<b>37%</b>	14%	16%
<b>Mars 1932</b>	41	17%	<b>32%</b>	22%	22%	7%
<b>Avril 1932</b>	33	33%	11%	<b>28%</b>	11%	17%

On ne constate pas d'accroissement significatif de la quantité de textes dramatiques pendant les moments forts de coordination du mouvement national, par exemple pendant les élections. Au vu des remarques répétées sur le manque de matériel dramatique, il semblerait par ailleurs que ce qui est publié correspond tout simplement à ce qui est disponible, d'assez bonne qualité, et au moins vaguement lié aux campagnes en cours (principalement les élections, la campagne anti-lynchage et la crise des mineurs de Kentucky). Les meilleurs textes sont ceux du Proletbuhne – or il faut les traduire en anglais, et donner aux troupes assez d'explications pour les assister dans la mise en scène de textes qui sont souvent sous forme de chœur parlé. Quant aux pièces du WLT, les pièces jouées à New York sont montées en grande partie à partir d'improvisations, et pas toujours fixées dans une forme pérenne sur papier. Malgré ces quelques difficultés, *Workers Theatre* parvient tout de même à publier dans chaque numéro en moyenne deux textes destinés à la scène.

La structure de la revue reste stable pendant cette première année, à quelques petites variations près. On peut remarquer par exemple la petite quantité de critique (autour de 11%,

et placée en seconde partie du périodique), qui deviendra pourtant le contenu majoritaire dans *New Theatre*. Nous avons parlé, au sujet de l'évolution de la revue, d'un passage de la sphère de l'interne au mouvement vers « l'extérieur ». On peut chercher à faire la distinction, parmi les types de textes classés, entre ceux qui contribuent à construire et à exprimer les relations internes au mouvement, et ceux qui relèvent de la communication avec ou vers « l'extérieur ». L'intérieur pourrait recouvrir la communication avec les troupes, la diffusion de textes dramatiques (dont la nature fait que seulement des lecteurs adhérant au mouvement sont susceptibles de les transposer à la scène), les articles pédagogiques sur la pratique théâtrale et les manifestes esthétiques. L'extérieur signifierait alors le monde du théâtre professionnel « bourgeois », y compris les sympathisants de gauche que l'on veut attirer vers le mouvement, mais aussi les détracteurs du théâtre ouvrier : cette catégorie comprendrait alors la critique ainsi que les manifestes esthétiques, qui agissent dans les deux sphères. On remarque alors que le contenu de la « sphère des relations internes » est majoritaire dans cette période.

A côté des textes dramatiques, les écrits théoriques occupent une place d'importance. Ben Blake qualifie d'ailleurs le périodique d'extension des « conversations de minuit fougueuses qui prenaient lieu après les répétitions, devant des cafés noirs dans des cafétérias remplies de fumées »<sup>697</sup>.

### ***Qui est Workers Theatre ?***

Rappelons encore une fois que *Workers Theatre* est, au départ, la revue de deux groupes de théâtre : Workers Laboratory Theatre et Proletbuhne. L'affiliation des auteurs des articles à l'un des deux théâtres est toujours précisée. Il est important de saisir ceci – malgré le discours mettant toujours en avant le rôle du périodique comme organisateur, et lien entre « nucleus » et mouvement, il ne s'agit pas encore de l'organe officiel de la LOWT : on n'a pas affaire à un « bureau central » mis en place par le Parti Communiste, mais à une formation née des affinités mutuelles entre deux des groupes les plus actifs du théâtre d'agit-prop new-yorkais. *Workers Theatre* - et c'est un des points de rapprochement avec *Sinjaja Bluz* – est la revue de deux groupes de théâtre, qui respectivement possèdent un projet et une identité artistique, dont le périodique sera la plateforme de discussion et d'expression. La structure, bien que s'énonçant à vocation universelle au service de tout le prolétariat, se crée autour de ces deux

---

<sup>697</sup> Ben Blake, *The Awakening, Op.cit.*, p.21. « The 'relationship between form and content' was argued back and forth on print with great heat, paralleling the fierce midnight verbal discussions that took place, after rehearsals, over cups of black coffee in smoke-filled cafeterias ».



groupes, portée par la pensée théorique exprimée par les membres du WLT et du Proletbuhne, accompagnée de la publication de leurs pièces, déjà jouées à New York. La démarche de présenter les deux théâtres « centraux » comme membres égaux du réseau, non distinguables des autres groupes, et la revue comme espace dédié aux écrits « de tous les groupes » (comme il est indiqué en première page du premier numéro), n'est qu'une facette (importante) de l'idéologie du projet.

Pour rappel, en 1931-1932, le Workers Laboratory Theatre, qui n'existe que depuis peu, a pour ambition d'écrire et jouer des sketches liés aux inégalités sociales et à l'actualité politique. Les figures fortes du groupe sont le metteur en scène Al Saxe et le jeune acteur Will Lee, l'auteur Al Prentis, et John et Hyam Shapiro, qui sont à la fois auteurs de sketches, acteurs et metteurs en scène. Les répétitions se font dans l'appartement collectif ou dans les locaux du W.I.R., et les représentations sont soit spontanées en fonction des événements politiques dans la ville, soit achetées par des clubs ou des syndicats, en passant par un service du W.I.R. Le choix du théâtre ambulant d'agit-prop joué dans les clubs ouvriers et sur les piquets de grève, et donc la nécessité des formes courtes et percutantes, détermine les questions pratiques et artistiques centrales que se pose la troupe dans la revue : dramaturgie de la forme courte, écriture collective, organisation matérielle des représentations. Quant au Proletbuhne, le groupe est connu même au-delà des quartiers d'immigrés allemands<sup>698</sup> pour ses spectacles dynamiques aux phrases minutieusement rythmées et récitées en chœur au battement du tambour. Le style théâtral du groupe n'est pas seulement un choix de nécessité, mais sera défendu par John Bonn, dans *Workers Theatre*, comme un projet esthétique à part entière.

Tous les membres des compagnies ne contribuent pas au périodique – de l'entretien de Perry Bruskin et des mémoires de Jay Williams, on retient l'impression que les jeunes acteurs étaient bien plus préoccupés par la pratique théâtrale, mais acceptaient docilement la tâche de faire tourner la presse et assembler les pages<sup>699</sup>. La majorité des articles théoriques et des critiques théâtrales sont signées par Bernard Reines (qui n'a pas encore adopté le pseudonyme

---

<sup>698</sup> Le sketch « Tempo, Tempo » du Proletbuhne, sur les cadences infernales du travail, aurait eu tellement de succès que même les spectateurs non germanophones, en reconnaissant les acteurs dans la rue, les auraient salué avec la phrase « Hello, Tempo Tempo ! ». (Cherne, p.)

<sup>699</sup> Parmi ces jeunes acteurs : Will Lee (qui rejoindra le Group Theatre), le futur Mr. Hooper de Sesame Street, Becky Roland (danseuse du studio de danse moderne révolutionnaire New Dance Group), Perry Bruskin (« honnêtement, on t'a recruté parce qu'on pensait que t'as une vraie tête de Joe le prolo, et on a besoin de types qui ressemblent à des Yankees et des ouvriers d'usine », lui aurait avoué Saxe [Voir Bruskin, *Op.cit.*]), Rhoda Rammelkamp (du théâtre universitaire), Lucy Kaye (« aucune expérience au théâtre »), Ann Gold et Jean Harper (« avaient fait le tour des théâtres ouvriers de New York »), le futur cinéaste Nick Ray (« se cherchait », revenait d'un voyage spirituel au Mexique), Curt Conway (apprenti au Hedgerow Theatre avec Jasper Deeter), Harry Lessin (du *labor college* Commonwealth et des Chicago Blue Blouses), le pianiste de la troupe Harry Nance. Voir Williams, *Stage Left, Op.cit.*, p.82-85. ; Bruskin, « Interview... », *Op.cit.*

Ben Blake) et Albert Prentiss du WLT, et les deux metteurs en scène des compagnies, Alfred Saxe (WLT) et John Bonn (Proletbuhne). Certains membres actifs du WLT contribuent fréquemment : Jack Shapiro, Hyam Shapiro, Harry Ober et Harry Elion, et du Proletbuhne, Margaret Haller. Nathaniel Buchwald de l'Artef, le théâtre ouvrier en yiddish très connu du public new-yorkais de l'époque et apprécié pour la qualité artistique de ses productions<sup>700</sup>, est un contributeur régulier. Quelques écrits de professionnels reconnus sont déjà présents : par le scénographe Mordecai Gorelik<sup>701</sup>, un article sur les principes de base de la scénographie, et deux réflexions du critique de cinéma Harry Alan Potamkin<sup>702</sup> sur l'esthétique et l'économie du cinéma engagé.

*Bernard Reines, Albert Prentiss, Florence Rauh*

Bernard Reines se qualifie, dans *The Awakening of the American Theatre*, d'« auteur dramatique qui était venu à la recherche d'opportunités dans le centre théâtral du pays »<sup>703</sup>. Il prendra en 1932 le pseudonyme de Ben Blake. Nous n'avons malheureusement pas d'informations plus précises sur sa vie en dehors de ses activités théâtrales dans la LOWT, où il est un organisateur central : il sera rédacteur en chef de *Workers Theatre* et *New Theatre* entre mai 1932 et juin 1934. Dans *Workers Theatre* il défend la recherche de nouvelles formes et l'apprentissage des méthodes du théâtre professionnel « bourgeois », contribue plusieurs articles sur l'organisation des campagnes d'agit-prop et s'intéresse au théâtre pour les enfants.

Le même mystère règne sur Albert Prentiss, dont nous ne savons rien au-delà de son activité dans la ligue et la mention dans l'ouvrage de Blake, indiquant qu'il serait un ingénieur précédemment impliqué dans le Workers Drama League (qui deviendra New Playwrights Theatre). Florence Rauh<sup>704</sup> également aurait, d'après la même source, été impliquée dans

---

<sup>700</sup> Voir Claude Amey, « L'Artef », dans *Le Théâtre d'agit-prop*, tome 3, *Op.cit.*.

<sup>701</sup> Mordecai Gorelik (1899-1990) est une figure majeure de la scénographie dans le théâtre américain. Il travaille pour les groupes professionnels à Broadway, il est le scénographe du Group Theatre, mais prend également part aux créations des petits théâtres militants comme le Theatre of Action. L'ouvrage de Gorelik *New Theatres for Old* (1940) est considéré comme une contribution théorique essentielle au théâtre américain.

<sup>702</sup> Harry Alan Potamkin (1900-1933) est un critique de cinéma prolifique qui écrit, à la fin des années vingt et au début des années trente, dans diverses revues de cinéma et journaux. Il est, à l'époque où il contribue à *Workers Theatre*, reconnu dans le milieu de la culture et remarqué pour ses réflexions sur les aspects sociaux et politiques du film, et consacre une partie de son travail aux organisations culturelles ouvrières dont il est proche, et à *New Masses*. Une anthologie de ses écrits, comprenant un de ses articles pour *Workers Theatre*, a été éditée de manière posthume : Harry Alan Potamkin, Lewis Jacobs (ed.), *The Compound Cinema. The Film Writings of Harry Alan Potamkin*, New York : Teachers College Press, 1977.

<sup>703</sup> Blake, *The Awakening*, *Op.cit.*, p.20.

<sup>704</sup> Incidemment, Ida Rauh des Provincetown Players, qui évoluait dans les mêmes milieux artistiques de gauche de Greenwich Village et avait des liens avec le New Playwrights Theatre et *The Masses / New Masses*,

Workers Drama League, chose qui peut se confirmer par l'article détaillé qu'elle donne à *Workers Theatre* sur les expériences précédentes de théâtre ouvrier, et dans lequel elle parle de ces expériences à la première personne<sup>705</sup>.

### *John Bonn*

Le Proletbuhne est dirigé par John Bonn (Hans Bohn) - « un dynamo humain »<sup>706</sup> - et sa compagne Anne Howe<sup>707</sup>, « une jeune fille menue qui avait l'air de tout juste sortir du lycée, mais qui, en plus de jouer, commandait toute la partie organisationnelle de la troupe avec une efficacité typiquement allemande »<sup>708</sup>. C'est le travail artistique naissant de la coopération des deux artistes à la tête de la troupe qui constitue, pour Stuart Cosgrove, l'apport du Proletbuhne dans le théâtre radical américain<sup>709</sup>. Si Anne Howe sera plus présente dans *Workers Theatre* et *New Theatre* à partir de 1933, Bonn fait partie des théoriciens centraux de la revue dès le début. Metteur en scène spécialisé dans l'agit-prop, John Bonn est respecté dans le milieu du théâtre ouvrier, et ses collègues ne manquent pas de préciser que le Proletbuhne n'est pas seulement un bon propagandiste, mais un bon théâtre<sup>710</sup>. En 1935 Bonn sera nommé par Hallie Flanagan à la tête du théâtre germanophone du FTP, poste auquel il aura la possibilité de créer plusieurs mises en scène professionnelles, avec l'ambition de mettre en place un « répertoire allemand solide » – projet qui sera ralenti et en partie oublié à cause des nombreux freins organisationnels du FTP<sup>711</sup>. John Bonn enseignera dans l'école de la New Theatre League et écrira dans *Theatre Workshop*, dans lequel il défend et analyse le travail de Brecht. Comme le remarque Douglas McDermott, John Bonn « disparaît des radars » à partir de 1940. La dernière trace que nous trouvons est une dispute épistolaire avec

---

avait une sœur nommée Florence, mais nous n'avons pas d'éléments plus concrets pour suivre cette trace (née en 1877, Ida Rauh aurait été plus âgée que la plupart des membres du WLT).

<sup>705</sup> Florence Rauh, « The rise of the workers theatre », *Workers Theatre*, Avril, 1931.

<sup>706</sup> Ben Blake, *The Awakening*, *Op.cit.*, p.18.

<sup>707</sup> Dans la correspondance de la New Theatre League, on trouve régulièrement « John and Maria », « greetings to Maria » dans les lettres adressées à Bonn ; Anne Howe est possiblement un pseudonyme ? Elia Kazan les dénoncera au HUAC sous les noms de John Bonn et Anne Howe.

<sup>708</sup> Ben Blake, *The Awakening*, *Op.cit.*, p.18.

<sup>709</sup> Stuart Cosgrove, « Prolet Buehne : agit-prop in America », in David Bradby, Louis James and Bernard Sharratt, *Performance and Politics in Popular Drama : Aspects of Popular Entertainment in Theatre, Film and Television, 1800-1976*, Cambridge University Press, 1980, p.201-211.

<sup>710</sup> Comme Hyam Shapiro, « it should be noted that Proletbuhne is not only a weapon, but also a very fine theatre ». (« Report from the cultural convention », *Workers Theatre*, Août, 1931, p.3.)

<sup>711</sup> Voir Douglas McDermott, « The Odyssey of John Bonn : a note on German theatre in America », in *The German Quarterly*, vol.38, N°3, 1965, pp. 325-324. La participation de Bonn est bien documentée dans les archives du FTP.

le secrétaire de la New Theatre League Ben Irwin : Bonn exprime son sentiment d'avoir été « poussé en dehors de la Ligue »<sup>712</sup>.

L'autorité artistique de Bonn est sentie dans *Workers Theatre* : il contribue avec une série d'articles intitulée « Problèmes de mise en scène », traitant de points artistiques concrets du travail de mise en scène dans le théâtre ouvrier. « Les metteurs en scène doivent être compétents », pense Bonn, « car afin de porter un message politique, un spectacle doit être de bonne qualité »<sup>713</sup>. Toutes les techniques, les « trucs », les effets esthétiques ne doivent pas exister pour eux-mêmes, mais être mis au service du message politique<sup>714</sup>. Dans le troisième article de la série, Bonn aborde le langage dramatique, expliquant aux auteurs débutants qu'il faut écrire « pour l'oral » mais pas en « langage parlé » : une langue facile à dire, mais nettoyée des répétitions et des approximations du langage parlé<sup>715</sup>. Rappelant fréquemment aux auteurs et metteurs en scène des théâtres ouvriers de ne pas tenter de copier le théâtre bourgeois, mais de créer, dès le début, en ayant à l'esprit la réalité des scènes ouvrières, Bonn fournit plusieurs articles qui traitent des aspects concrets du travail théâtral à l'échelle des théâtres amateurs. Familier du travail de Piscator et du théâtre d'agit-prop berlinois<sup>716</sup>, ses textes sont marqués par la conviction que le théâtre d'agit-prop est un projet artistique respectable, dont la perfectibilité artistique, qu'il admet, doit être activement et légitimement prise en compte – tâche à laquelle les metteurs en scène amateurs doivent s'atteler en maîtrisant les spécificités de la forme.

La deuxième caractéristique déterminante de ses contributions est la défense du théâtre d'agit-prop et du théâtre ouvrier comme projet exclusivement prolétarien, dont la seule influence et le seul public sont le prolétariat, et qui rejette toute influence du « théâtre bourgeois ».

### *Alfred Saxe*

Dans le souvenir de Jay Williams, Alfred Saxe, le directeur du WLT, est un chef de troupe empathique et un metteur en scène intuitif, attiré par les variétés, les enchaînements rapides et la théâtralité<sup>717</sup>. Son expérience s'est formée d'abord dans le théâtre universitaire, ensuite dans les diverses petites compagnies engagées de Chicago. Arrivé à New York avec

---

<sup>712</sup> Correspondance de juin 1940 entre Ben Irwin et John Bonn, NYPL, New Theatre League Records, Box 2, Folder : Bonn, John.

<sup>713</sup> John Bonn, « Problems of play-directing, Part 1 », *Workers Theatre*, Octobre, 1931.

<sup>714</sup> John Bonn, « Problems of play-directing, Part 2 », *Workers Theatre*, Décembre, 1931.

<sup>715</sup> John Bonn, « Problems of play-directing, Part 3 », *Workers Theatre*, Janvier, 1932.

<sup>716</sup> Douglas McDermott, « The Odyssey », *Op.cit.*

<sup>717</sup> Williams, *Stage Left Op.cit.*, p.84.

l'espoir d'être acteur ou metteur en scène et confronté à la réalité économique du théâtre professionnel et à la compétition avec les hordes de jeunes acteurs se présentant à chaque audition, Saxe s'oriente vers le John Reed Club, qui l'aide à constituer une troupe pour monter *Gods of Lightning* de Maxwell Anderson. Le rôle instrumental du John Reed Club dans la formation du groupe qui constituera le WLT peut expliquer en partie l'orientation ouvrière et communiste du théâtre. Bien qu'il ne soit pas le plus fervent défenseur de la forme agit-prop, mais défend le choix de la forme la plus adéquate pour le contenu, parmi le drame, le sketch satirique, le vaudeville et le numéro musical de cabaret, Al Saxe sera le directeur de la Shock Troupe, la troupe d'agit-prop à temps plein du WLT. En 1934-1936 il mettra en scène quelques productions longues avec une partie des acteurs du WLT, en co-mise en scène avec Elia Kazan. Il fera partie des metteurs en scène engagés par le FTP. Entre 1940 et 1943, Saxe dirigera le Popular Theatre of San Francisco, et en 1948, de retour à New York, il prend la direction du Jefferson Theatre Workshop<sup>718</sup>.

Dans *Workers Theatre* (où son nom est orthographié alternativement Saxe, Sax, Saks, Sacks ou Sachs), Saxe écrit à la fois avec l'œil du praticien et celui du théoricien marxiste : il écrit sur l'organisation des répétitions, sur le profil du public ouvrier, mais aussi analyse longuement la traduction yiddish et mise en scène de Nathaniel Buchwald de la pièce *Can You Hear Their Voices* de Hallie Flanagan et Margaret Clifford.

### *Hyam Shapiro, Jack Shapiro*

Une partie des acteurs amateurs du *Gods of Lightning* que Al Saxe met en scène avec le John Reed Club avaient participé aux workshops organisés dans l'appartement de Hyam et Jack Shapiro, qui recyclaient leurs expériences de l'atelier de Chrystie Street Settlement House, avec Lee Strasberg, pour travailler des improvisations et créer des sketches de manière collective. C'est par ce biais que Saxe et les Shapiro font connaissance et forment le noyau du WLT. Ben Blake et Jay Williams mentionnent les deux frères comme « ouvriers métallurgistes » qui avaient un « petit atelier sur la Seconde Avenue »<sup>719</sup>, et Williams se souvient qu'ils avaient « un peu plus d'expérience en théâtre que les autres ». Les deux frères

---

<sup>718</sup> Daniel Friedman, « The Workers Laboratory Theatre », in Bruce A. McConachie et Daniel Friedman, *Theatre for Working-Class Audiences in the United States, 1830-1980*, London : Greenwood Press, 1985, p.125.

<sup>719</sup> Blake, *Awakening*, *Op.cit.*, p.20. Williams, *Stage left*, *Op.cit.*, p.38.

fonderont en 1934, avec Elia Kazan et Mordecai Gorelik, le Theatre Collective, qui se dira une branche du WLT.

Les contributions de Hyam Shapiro touchent, dans un langage résolument idéologique, aux principes politiques du théâtre prolétarien et à l'entraînement de l'acteur prolétarien. Jack Shapiro écrit plusieurs sketches pour le WLT, dont certains sont publiés dans *Workers Theatre (It's Funny as Hell, Three of a kind)*. Il contribue principalement avec des articles sur la mise en scène et l'écriture, dont le contenu tourne autour de la légitimité de l'auteur ouvrier, de la nécessité de produire des répertoires d'actualité, et du refus de la séparation scène-salle. Jack Shapiro est sur tous les fronts de *Workers Theatre* : il théorise, met en œuvre ses théories dans ses pièces (dans lesquelles, par exemple, sont écrits les moments où les acteurs brisent la séparation scène-salle), réalise les couvertures de la revue pendant la première année, traduit des pièces (yiddish-anglais, anglais-yiddish), joue et met en scène dans le WLT et le Theatre Collective, et s'occupe de la constitution d'une bibliothèque de pièces ouvrières en plusieurs langues.

### ***Débats internes : Baker répond à Prentis, Buchwald répond à Bonn***

Ce que Blake décrit comme les « conversations de minuit » dans la fumée des cafétérias pourrait être illustré par plusieurs exemples d'articles dans lesquels les auteurs se répondent mutuellement : nous allons tenter de présenter assez synthétiquement deux cas, représentatifs des différentes positions qui s'affrontent dans la revue, des arguments avancés et du style des auteurs. Illustrant l'ouverture du périodique au débat interne, aux articles s'ajoutent les « notes de la rédaction » parsemées dans les pages, qui précisent que le point de vue exprimé dans tel ou tel article du numéro présent ou précédent ne reflète pas le point de vue de toute la rédaction, mais d'un seul individu (ou « camarade ») : on se doute que les articles faisant polémique ont été discutés après les répétitions<sup>720</sup>.

Les deux exemples concernent le rapport du théâtre ouvrier avec le « théâtre bourgeois ». Une question domine la discussion artistique : faut-il « adopter les techniques du théâtre bourgeois » - expression un peu fumeuse dont on ne sait pas toujours si il s'agit de la formation technique des comédiens, de la forme dramatique longue opposée aux chœurs,

---

<sup>720</sup> Parfois la rédaction n'est pas d'accord avec ses propres « notes », comme dans le numéro de Septembre 1931, p.9 : « La note de la rédaction en page 6 du numéro d'août reflète l'opinion individuelle d'un camarade, et n'aurait pas dû paraître comme 'note de la rédaction' ».

déclamations et sketches courts d'agit-prop, ou des lieux de représentation et des possibilités scénographiques. La question est pourtant très concrète, car elle touche directement aux capacités et aux possibilités des comédiens amateurs à transmettre le contenu qu'ils souhaitent, et se démarque comme la charpente du débat qui consiste à définir ce que signifie « workers' theatre », qui est tout de même le titre de la revue. Dans notre premier exemple, « Baker vs. Prentis », M. Baker du Proletbuhne répond, avec un article intitulé « La relation entre forme et contenu »<sup>721</sup> (Octobre 1931), à un article d'Albert Prentis (WLT) qui porte le même titre (de Septembre 1931). Dans l'article original de Prentis, l'auteur présente le théâtre ouvrier comme un « rite » auquel le public participe, et par lequel il est incité à agir.

Si ce public, pour une raison ou une autre, manquait à adhérer au rite, alors la performance toute entière serait incomplète, et l'objectif de la performance serait annihilé, puisque le public n'a pas su répondre au but de la chose – c'est-à-dire qu'ils ne se sont pas préparés ou éveillés à la lutte. Pour ne pas connaître d'échecs, nous devons entraîner nos outils primaires – les acteurs individuels – et nos outils secondaires – le public, afin de produire un rite communautaire parfait.<sup>722</sup>

Les propositions de Prentis qui suivent ont alors pour but d'aider le spectateur à « adhérer au rite », autrement dit, à ménager un spectateur de théâtre novice, en rendant le spectacle le plus accessible possible. En plus de jouer « dans des locaux de meetings, et non pas dans des théâtres artificiels, pour que le spectateur se sente chez lui »<sup>723</sup>, il faut « arracher le rideau qui sépare l'acteur du spectateur », « briser les barrières linguistiques, briser les barrières psychologiques »<sup>724</sup>. Pour briser ces barrières, les pièces doivent mettre en scène des situations connues du public en question : « ainsi, le public va instantanément s'identifier avec les interprètes. Cette fusion transformera le spectacle en une expérience vécue du public, expérience dans laquelle puiser lorsqu'une situation similaire se présente »<sup>725</sup>. En s'appuyant sur l'idée d'identification, Prentis argumente que « le réalisme est nécessaire au théâtre ouvrier », ajoutant que c'est le style le plus compréhensible au spectateur ouvrier. « Notre réalisme ne devrait pas être celui de Belasco, qui en faisant le Marchand de Venise a envoyé des artistes à Venise pour copier le style exact de la ville », précise-t-il, et explique qu'une

---

<sup>721</sup>M. Baker, « The relationship between form and content », *Workers Theatre*, Octobre, 1931, p.

<sup>722</sup> Al Prentis, « The relationship between form and content », *Workers Theatre*, Septembre, 1931, p.10. Nous tentons de transmettre le style de Prentis, même lorsqu'il est (comme souvent) un peu maladroit. « Should that audience, for some reason, fail to participate in that rite, the entire performance is incomplete, and the objective of the performance is voided, since the audience failed to respond to the aim of the whole thing – that is they failed to train or arouse themselves for the struggle. That we may experience no failures, we must train our primary tools – the solo actors, and the secondary tools – the audience, so as to have a perfect communal rite. »

<sup>723</sup> *Ibid.*

<sup>724</sup> *Idem*, p.11.

<sup>725</sup> *Ibid.*

chaise et une table pour signifier un intérieur sont tout à fait suffisants. Prentis ajoute que dans ce cas, la chaise et la table sont considérés comme « symboliques »:

Etant donné qu'une représentation théâtrale est un arrangement de symboles, et chaque symbole une reproduction de la réalité [...], un spectacle réaliste et un spectacle symboliste sont tout simplement des arrangements différents de la même chose, à utiliser dans des circonstances différentes. Le second peut être présenté à un public qui maîtrise le sens des symboles. [...] Un policier présenté à un public ayant une conscience de classe évoquera un symbole, alors que devant un public non conscient, il signifiera autre chose<sup>726</sup>.

Titrant sa contribution de manière identique à celle de Prentis, Baker répond directement :

« Le théâtre ouvrier devrait-il adopter le réalisme, le symbolisme ou la récitation de masse », voilà la question soulevée par l'auteur de l'article *La relation entre forme et contenu* dans le numéro de Septembre.

Le théâtre ouvrier ne peut pas adopter de forme fixe. Il change et se développe constamment, ensemble avec le mouvement révolutionnaire. Le théâtre ouvrier n'est qu'à ses débuts. A ce stade, nous devons expérimenter avec toutes les formes qui nous sont connues, et pouvons faire usage de n'importe quelle forme tant qu'elle remplit son objectif, c'est-à-dire, propagandiser la lutte des classes. Afin de trouver la forme, nous devons d'abord étudier le contenu.<sup>727</sup>

L'approche de Baker s'inscrit dans un questionnement qui débute dès *Workers Theatre* et se développe tout le long de *New Theatre* jusqu'à ses derniers numéros : l'opposition entre la nécessité de se « mettre d'accord » sur une forme artistique propre au théâtre révolutionnaire, et la subordination de tout choix formel à la primauté du message, qui doit définir la forme et le médium optimal. En général, l'argument du contenu qui régit la forme est présenté en défense du drame et contre l'agit-prop : ici Baker, qui vient du Proletbuhne, refuse l'idée exprimée par Prentis que le réalisme serait le seul mode de représentation accessible à un public prolétarien, et y oppose, en s'appuyant sur sa propre expérience, la revue et la récitation de masse :

Dans la recherche des formes, nous devrions étudier le théâtre bourgeois, car ses méthodes théoriques pour attirer l'attention des spectateurs sont hautement développées. Le théâtre bourgeois fait usage de nombreuses formes en plus de la pièce naturaliste, comme les revues, les vaudevilles en un acte, etc. La revue se compose de scènes courtes de styles différents, chaque scène se spécialisant sur une question à laquelle la forme est adaptée. Cette forme a été testée par le Proletbuhne dans deux revues. Dans celles-ci, les problèmes liés à la lutte des classes étaient montrés par de courtes scènes de formes naturalistes et non-naturalistes. La forme était ajustée au contenu présenté.<sup>728</sup>

---

<sup>726</sup> *Ibid.*

<sup>727</sup> M. Baker, « The relationship between content and form », *Workers Theatre*, Octobre, 1931, p.9.

<sup>728</sup> *Ibid.*



Baker défend la récitation de masse, que Prentis avait jugée peu effective car elle « ne parle qu'à un sens, l'ouïe » (il compare avec les Provincetown Players, qui avaient utilisé, dans la mise en scène de *The Spring*, des aiguilles de pin pour créer des sensations olfactives). La pièce dramatique, pour Prentis, est plus compréhensible pour des raisons pratiques : « dans une récitation de masse, il faut entendre chaque mot pour entendre clairement la performance, alors que dans une pièce réaliste, il suffit de regarder les actions des acteurs pour comprendre »<sup>729</sup>. A cette vision certes un peu primitive, Baker oppose les conditions de jeu réelles du théâtre ouvrier : plus précisément, le fait que le lieu de représentation est souvent à l'extérieur, dans un meeting ou autre rassemblement.

Il est évident que nous ne pouvons pas monter une pièce naturaliste pour un meeting en plein air, une récitation de masse est la forme la plus efficace pour les meetings en plein air. Chaque mot est martelé aux ouvriers, et chaque geste a sa signification. L'auteur de l'article mentionné a tort lorsqu'il dit que « la récitation de masse sera plus faible que la pièce réaliste, car elle n'affecte qu'un sens ». C'est précisément pour cette raison que la récitation de masse peut être plus forte, parce qu'elle se spécialise et se concentre sur le contenu qui doit être présenté. Une récitation de masse ne distrait pas l'attention du spectateur du contenu à travers un quelconque artifice théâtral<sup>730</sup>.

Baker attaque Prentis sur un dernier point : pour ce-dernier, le faible niveau des acteurs ouvriers conduit le théâtre ouvrier à choisir le réalisme comme forme, associé à une pratique de « type-casting ». Pour Baker, le type-casting ne devrait pas être une limite que le théâtre ouvrier s'impose : au contraire, chaque ouvrier peut apprendre à participer à une récitation de masse : « ils n'ont pas besoin d'avoir du talent, mais doivent être politiquement éduqués »<sup>731</sup>. Il termine en exprimant l'idée fondamentale des défenseurs du théâtre d'agit-prop :

le théâtre ouvrier est une arme dans la lutte des classes, et en tant que telle, ne peut pas reposer seulement sur des formes empruntées au théâtre bourgeois. Il doit chercher de nouvelles formes qui expriment le contenu plus clairement et intégralement.<sup>732</sup>

Dans cette suite de deux articles, nous avons non seulement le point de vue d'un représentant du WLT et d'un autre du Proletbuhne qui s'affrontent, mais aussi un reflet concret de l'endroit où se situe la théorisation, majoritairement, dans *Workers Theatre* de la première année : la pratique, à un niveau très concret. Les questions emballées dans des arguments théoriques et des termes empruntés au discours sur l'art prolétarien finissent toujours par parler de la situation matérielle de représentation : ce qui est faisable par des acteurs amateurs,

---

<sup>729</sup>Prentis, article cité.

<sup>730</sup>Baker, article cité.

<sup>731</sup>Ibid.

<sup>732</sup>Ibid.

ce qui peut être répété en un court temps, et ce qui est facilement compris du public lors d'une représentation en plein air. La recherche de nouvelles formes dans *Workers Theatre* est donc loin d'être seulement un débat théorique entre théâtre bourgeois du passé et agit-prop nouvelle et dynamique qui exprime la lutte des classes : elle se situe de manière assumée au carrefour de la pratique théâtrale amateur et de l'adhésion à des codes idéologiques qui marquent les formes choisies comme plus ou moins révolutionnaires.

Dans notre second exemple, « Buchwald vs. Bonn », deux metteurs en scène professionnels et éduqués en théorie marxiste se saisissent de la même question du contenu et de la forme. Dans les numéros d'août et septembre 1931, à la suite de la Convention Culturelle Ouvrière (Workers' Cultural Convention) qui a eu lieu à New York en juin<sup>733</sup>, *Workers Theatre* reproduit le rapport que John Bonn a donné à la convention. Il s'agit donc d'un texte à l'origine adressé à d'autres acteurs de la culture prolétarienne, en vertu de représenter tout le mouvement américain de théâtre ouvrier. Dans son rapport, Bonn définit le théâtre ouvrier par le cadre restreint de la lutte des classes :

Le théâtre ouvrier n'est PAS :  
a) du théâtre qui présente n'importe quoi aux ouvriers  
b) du théâtre montrant la vie dramatisée de l'ouvrier à l'attention de n'importe qui  
Le théâtre ouvrier – comme toute forme d'art – fait partie d'une culture, et reflète et promeut cette culture.  
La culture prolétarienne d'aujourd'hui est une culture à ses débuts :  
Luttant contre la classe bourgeoise  
Luttant pour la classe prolétarienne  
C'est une culture de lutte des classes.  
En conséquence,  
Le théâtre ouvrier aujourd'hui est un théâtre de lutte des classes.  
Son SEUL objet est de refléter (dramatiser) la lutte des classes  
Son SEUL public sont les masses de travailleurs.<sup>734</sup>

Bonn ne laisse aucune ouverture à « l'apprentissage des techniques du théâtre bourgeois » pour améliorer la qualité des spectacles – il expose les différences fondamentales entre le théâtre ouvrier et bourgeois (l'un veut analyser les problèmes économiques, l'autre détourner de ces problèmes ; l'un va vers les masses de travailleurs, l'autre vers quelques riches ; l'un est le théâtre des exploités, l'autre des exploités...), pour conclure que :

Il n'y a aucune connexion entre le théâtre ouvrier et le théâtre bourgeois  
Et leur seule relation est : L'ANTAGONISME.

---

<sup>733</sup> La Convention, qui réunit 265 délégués de différentes organisations communistes, est appelée par le John Reed Club, et se proclame « une extension de la Conférence de Kharkov », conférence internationale qui définissait la ligne politique et esthétique de la littérature prolétarienne.

<sup>734</sup> John Bonn, « Report, given at the Cultural Convention in New York, June 14th 1931 », *Workers Theatre*, Août, 1931, p.1.

En conséquence :

Nous ne pouvons pas apprendre du théâtre bourgeois.

Nous devons construire le théâtre ouvrier du début, apprenant par l'expérience et l'autocritique<sup>735</sup>.

Dans cette intervention, Bonn ne conçoit pas le théâtre ouvrier comme une branche séparée du théâtre de manière générale, ni même comme un nouveau théâtre venant remplacer le théâtre bourgeois en décomposition, mais *un objet culturel et politique tout à fait autre*, qui n'a d'existence qu'en symbiose avec la lutte sociale. Le théâtre ouvrier, même s'il est désigné par le mot « théâtre », est ainsi libéré des critères de qualité artistique, dont le jugement ne peut pas s'appliquer à ses succès et ses échecs ; libéré également de la codification des genres spectaculaires, qui ne seraient plus opérants sur un objet qui se définit comme ontologiquement autre.

Nathaniel Buchwald ne souscrit pas à cette vision du théâtre ouvrier. Il engage le débat entre camarades avec diplomatie :

Les thèses du camarade John E. Bonn sur le théâtre ouvrier, publiées dans le numéro du mois d'août de *Workers Theatre*, font preuve d'une admirable concision dans leur structure logique, et je n'aurais à cet égard que des éloges, s'il ne s'y logeait une faille qui tend à affaiblir la structure entière. (...) La faille dans l'argumentation du camarade Bonn se situe dans la phrase pointant que le théâtre bourgeois n'est concerné que par le business et s'adresse à « quelques riches ». Il s'agit là d'une sérieuse et dangereuse sous-estimation du théâtre bourgeois en tant que médium de propagande destinée à ces mêmes masses prolétariennes exploitées que nous cherchons à atteindre avec le théâtre ouvrier<sup>736</sup>.

Buchwald explique que le théâtre ouvrier doit lutter contre le pouvoir de toute la culture bourgeoise, qui impose son point de vue à travers la presse, la radio, l'église, et son arme la plus redoutable, le *talkie*. Le cinéma parlant « fusionne et se mélange avec le théâtre, pour former un médium unifié qui projette la propagande de la classe dominante »<sup>737</sup>.

Si il est vrai que [le théâtre bourgeois] dépend, du point de vue de son public, des classes moyennes et aisées, ce n'est pas le cas pour ce qui concerne le cinéma, qui est organisé sur la base de la production de masse et de prix accessibles. Pas une fraction de la population exploitée n'échappe à l'influence directe de cet énorme réseau de propagande capitaliste, et il n'existe pas d'autre médium de propagande qui puisse égaler, par son efficacité et son profond pouvoir de fascination, le cinéma – autrement dit, le théâtre mécanisé.

La faille dans la réflexion de Bonn, pour Buchwald, est justement qu'il déconnecte entièrement le théâtre ouvrier du théâtre bourgeois, oubliant la nature de « propagande

---

<sup>735</sup> Ibid, p.2.

<sup>736</sup> Nathaniel Buchwald, « Narrowing the field of the workers' theatre », *Workers Theatre*, Octobre, 1931, p.6-7.

<sup>737</sup> Ibid.

capitaliste » de la culture bourgeoise. Le théâtre ouvrier ne serait donc pas un objet fondamentalement différent, mais un medium de transmission idéologique similaire à ceux de la culture dominante. Par conséquent, le théâtre ouvrier devrait avoir pour tâche d'apprendre les techniques de propagande si efficaces des arts bourgeois : « dans chaque lutte, le premier pas est la sagesse d'apprendre tout de son ennemi, et d'adopter ses méthodes supérieures de combat »<sup>738</sup>.

Cet argument de l'apprentissage des « méthodes de propagande » amène Buchwald à critiquer un autre point du rapport de Bonn. John Bonn définit l'agit-prop comme forme « la plus basse du point de vue artistique », mais la plus élevée du point de vue de la lutte des classes, par sa force de propagande<sup>739</sup>. Buchwald accuse Bonn de vouloir conserver le théâtre ouvrier dans un état primitif, en le rangeant de force dans la catégorie esthétique étroite de l'agit-prop. Tout comme Baker qui répond à Prentis, Buchwald oppose à Bonn l'idée que « le théâtre ouvrier est caractérisé par son contenu révolutionnaire », et « la question de la technique et de la forme n'est qu'incidentelle. Buchwald précise cependant qu'il partage l'enthousiasme de Bonn devant l'agit-prop « tant que les groupes sont entraînés et guidés avec expertise par un metteur en scène compétent », et que le texte est « bien écrit »<sup>740</sup>.

Il faut ici se rappeler d'où parlent Bonn et Buchwald. John Bonn est connu pour être un *bon* metteur en scène d'agit-prop. Il s'agit d'un metteur en scène expérimenté qui forme ses acteurs à la diction et au mouvement, et pour qui le théâtre d'agit-prop est un projet esthétique qui a une valeur en soi. Etant lui-même à l'origine d'un agit-prop considéré comme du *bon théâtre ouvrier*, il est en mesure de défendre cette forme. Buchwald met en scène dans l'Artef, dont le répertoire devient, dans les années trente, de plus en plus concerné par les questions sociales, mais qui est connu pour son esthétique excentrique, ses costumes, masques et maquillages extravagants, et surtout, sa fidèle révérence à Vakhtangov que fait vivre le directeur Benno Schneider, un ancien acteur du Habima<sup>741</sup>. Nous avons donc ici un débat qui

---

<sup>738</sup> Ibid.

<sup>739</sup> John Bonn, « Report given at the Cultural Convention in New York, June 14th 1931 : Part 2 », *Workers Theatre*, Septembre, 1931, p.3. « This type is the lowest type from the standpoint of art, because it is at an early stage of development. From the standpoint of the class struggle it is the highest type. »

<sup>740</sup> Buchwald, « Narrowing », *Op.cit.*, p.8.

<sup>741</sup> Le Habima était un théâtre en langue hébreu à Moscou, dont les acteurs étaient formés par Evgeni Vakhtangov, considéré par la troupe comme un véritable « prophète théâtral ». Vakhtangov met en scène le premier grand succès du Habima, *Le Dybbuk*. En 1926, le Habima part en tournée internationale et ne retourne plus en Union Soviétique ; une partie des membres s'installent aux États-Unis et le reste en Palestine. Benno Schneider a été formé par Vakhtangov et a joué dans *Le Dybbuk*. Il est invité par Nathaniel Buchwald à mettre en scène et à transmettre ses connaissances aux acteurs de la troupe de théâtre ouvrier Freiheit, qui deviendra l'Artef. Pour Schneider, l'identité artistique de l'Artef a été créée « sur [sa] connaissance des techniques de mise en scène de Vakhtangov ». (Karen Malpede Taylor, *People's Theatre in Amerika*, New York, 1972, p.139-140). Sur Schneider et Vakhtangov, voir aussi Odette Aslan, « Un théâtre ouvrier de langue yiddish », *Op.cit.*, p.158-

reflète à la fois les arguments théoriques typiques des débats sur le théâtre ouvrier, et les approches différentes de deux professionnels à l'égard de leurs propres pratiques, qu'ils défendent respectivement. Lorsque Nathaniel Buchwald qualifie de « puéril » et « formaliste » le rejet des décors, maquillages et costumes dans le théâtre d'agit-prop<sup>742</sup>, il défend son théâtre, mais répond aussi aux critiques généralisées de *Workers Theatre* à l'égard des groupes de théâtre yiddishophones qui investiraient trop de ressources dans le matériel, au lieu de faire de l'agit-prop léger et mobile.

La qualité de « conversation de café » des articles théoriques dans *Workers Theatre* nous paraît tout aussi déterminante pour la revue que sa qualité de manifeste politique. Comme *Sinjaja Bluza*, *Workers Theatre* se nourrit des désaccords pour mettre graduellement au clair son identité artistique, et à la fois – comme *Sinjaja Bluza* – s'appuie sur l'idée de la priorité du contenu sur la forme, en gardant ouverte et non fixée la question des formes artistiques. Alfred Saxe décrit ce processus dans le numéro de février 1932 :

[...] le théâtre ouvrier est dans un processus de croissance et d'expérimentation. Pendant ce processus, si la revue *Workers Theatre* veut correctement refléter le mouvement, il doit contenir des articles sur toutes les tonalités d'opinion sur le théâtre ouvrier. Aujourd'hui, un article recevra des éloges, demain, un extrémiste attaquera. Les deux points de vue aideront à clarifier les positions du théâtre ouvrier dans ce pays. [...] Les discussions sur ces sujets sont aussi vitales pour la croissance du théâtre ouvrier que la nourriture est vitale pour la croissance du corps<sup>743</sup>.

Même si on ne peut pas le confirmer strictement, ne sachant pas si certains textes ont été écartés de la publication, il ne semble pas exister de ligne éditoriale strictement définie qui ferait le tri entre les textes défendant ou refusant l'héritage du théâtre bourgeois, les textes plus ou moins naïfs, plus ou moins bien écrits : la nature du comité de rédaction, un groupe d'amis, contribue certainement à faire du périodique un lieu de débat principalement modéré et respectueux entre un groupe restreint de personnes (les mêmes auteurs sont récurrents).

Autre aspect tangible dans les écrits théoriques, la pluralité des parcours artistiques et politiques des contributeurs se fait sentir dans la manière dont est fait le lien entre arguments théoriques et pratique théâtrale : certains ont eu une formation théâtrale assez complète (Saxe, Bonn, Buchwald), d'autres sont autodidactes ou ont peu d'expérience – l'environnement

---

159,. Sur Vakhtangov et le Habima, voir Andrei Malaev Babel, *Yevgeny Vakhtangov : A critical portrait*, London & New York : Routledge, 2013, p.196-197 ; Andrei Malaev-Babel (ed.), *The Vakhtangov Sourcebook*, New York : Routledge, 2011, p.58-65 ; dans le souvenir d'un de ses acteurs : Vladimir Podgorny, « Otryvki iz memuarov » in Lyubov Vendrovskaya and Galina Kaptereva (ed.), *Jevgenij Vahtangov*, Moskva : VTO, 1984.

<sup>742</sup> Buchwald, « Narrowing », *Op.cit.*, p.8.

<sup>743</sup> Alfred Saks, « Workers' Theatre Strides Forward : an answer to an attack », *Workers Theatre*, Mars, 1932, p.14c.

lexical de la revue est ainsi marqué d'une inégalité de la maîtrise des termes de théâtre, qui ne semble pas poser de problème, et si, comme on peut le constater dans les écrits de Bonn et Buchwald, une partie des textes portent le bagage d'une éducation politique et artistique, certains articles sur la pratique théâtrale sont écrits à partir d'un lieu de découverte des réactions des spectateurs, des problèmes d'organisation des répétitions, et de réflexions naissantes sur les questions d'identification, de transmission, de récit. Il est ainsi utile de connaître le succès du Proletbuhne dans le milieu ouvrier de New York, l'esthétique de l'Artef et sa position d'autorité parmi les théâtres en yiddish, ou la composition éclectique des membres du Workers Laboratory Theatre, pour visualiser la pratique derrière la théorie.

### ***Débats avec l'extérieur : Prentiss et Saxe répondent à Theatre Arts Monthly***

A deux reprises pendant l'année 1931-1932, *Workers Theatre* prend parti sur des articles publiés dans *Theatre Arts Monthly*, la plus importante revue théâtrale américaine de son époque. C'est alors Edith Isaacs qui est rédactrice en chef de *Theatre Arts Monthly*, et le périodique a adopté une approche moins centrée sur Broadway, s'intéressant non seulement au théâtre fait ailleurs qu'à New York, mais aussi aux créations d'artistes racisés, femmes, ou de classe ouvrière. *Theatre Arts Monthly* de novembre 1931 publie un article de Hallie Flanagan, la future grande organisatrice du FTP, au sujet du théâtre ouvrier : *A theatre is born*. Dans cet article, Flanagan exprime – d'un ton légèrement paternaliste, il faut le remarquer – ses sympathies envers le théâtre ouvrier, qui doit faire « un théâtre dépourvu de tout ce qui est associé au théâtre » : bâtiments, décors et costumes<sup>744</sup>. Si elle décrit le théâtre ouvrier comme « enfantin », « brutal, violent et répétitif », elle lui accorde le mérite d'être un théâtre qui ne se soucie pas de ce qu'on pense de lui, car sa raison d'exister est ailleurs que dans les résultats artistiques.

Albert Prentiss répond à Flanagan dans le numéro de décembre 1931 de *Workers Theatre*, avec le titre « Our theatre is born » : *notre théâtre*, comme pour ramener ce théâtre de l'espace public vers ceux qui ont la légitimité d'en donner les définitions. Flanagan

---

<sup>744</sup> Hallie Flanagan, « A Theatre is born », *Theatre Arts Monthly*, vol.15, No11, 1931, p.909. Cet article contient la fameuse phrase qui qualifie le théâtre ouvrier d'un projet possédant « une certaine folie Marlowesque » (« a certain Marlowesque madness »). A cause de ce passage, lors de son audition devant le HUAC, Hallie Flanagan est contrainte de répondre à une question sur ses « relations » avec Christopher Marlowe, soupçonné par la commission d'être un communiste. (Voir par exemple Robert Davis, « Is Mr. Euripides a Communist? The Federal Theatre Project's 1938 "Trojan Incident" », in *Comparative Drama*, vol.44, n°4, 2011, pp. 457-476.)

s'étonne que le théâtre ouvrier américain ne fasse pas l'éloge de la splendeur du travail, comme le théâtre soviétique : Prentis lui répond que les conditions de vie des ouvriers, la pauvreté, l'exploitation, les faibles salaires qui ne permettent pas de nourrir les familles, les pertes d'emplois, les lynchages et les déportations de travailleurs étrangers ternissent quelque peu la splendeur du travail. Albert Prentis reprend les adjectifs employés dans *Theatre Arts Monthly* pour défendre les principes du théâtre ouvrier :

Elle dit que nous sommes répétitifs – nous le *sommes* – [...] nous devons l'être, pour imprimer dans l'esprit des ouvriers notre message de solidarité. Elle dit que nous sommes violents – allons-nous parler de hyacinthes et de beauté éternelle, lorsque le Cardinal Daugherty (le Révérend Dribble dans la pièce *Funny as hell*) pense que la dépression est une bénédiction déguisée, qui reconduira la population sur les bancs de l'église ?<sup>745</sup>

Aux accusations de manque de niveau artistique, Prentis répond en ramenant le théâtre ouvrier de nouveau vers le possessif : « NOTRE public ne considère pas que notre théâtre soit enfantin ou qu'il manque d'art, car notre théâtre est l'expression propre du public ; parce que dans notre théâtre le public reçoit la réalisation symbolique de ses rêves et ses espoirs ». En quelque sorte, la réponse de Prentis réquisitionne le sujet du théâtre ouvrier d'un espace « dangereux » car plaçant les objets dans un cadre *esthétique* selon des critères « bourgeois » – *Theatre Arts Monthly* – pour le ramener vers un espace dont les critères de jugement ne remettent pas en cause sa légitimité, et lui rendent sa valeur politique et non-théâtrale – *Workers Theatre*.

Seul le théâtre ouvrier est légitime pour critiquer le théâtre ouvrier, et ceci est valable aussi lorsque *Theatre Arts Monthly* relaie une attaque contre Hallie Flanagan : *Workers Theatre* s'empresse alors de la défendre. Le cas est assez intéressant : l'article critiquant Flanagan dans *Theatre Arts Monthly*, signé par Louis Herman, est suivi d'un commentaire de la rédaction. Dans celui-ci, *Theatre Arts Monthly* prend note de l'article d'Albert Prentis dans *Workers Theatre*, et tout en remarquant l'importance et l'actualité du sujet, révélée par ces ardentes réponses, propose aux deux critiques dont les arguments sont opposés – Prentis et Herman – de « tous les deux retourner lire l'article d'origine de Hallie Flanagan, et rendre leurs arguments plus précis en ancrant plus rigoureusement les citations à leur contexte »<sup>746</sup>.

Pour Louis Herman, l'intérêt que Flanagan porte au théâtre ouvrier est dû son idéalisation du théâtre russe. Le théâtre d'agit-prop russe était, selon lui, adapté aux « moujiks, Cosaques, Lettons et autres peuples primitifs », « des adultes qui ont un esprit

---

<sup>745</sup> Al Prentis, « Our Theatre is Born », *Workers Theatre*, Décembre, 1931, p.5.

<sup>746</sup> Editor's note to : Louis Herman, « Workers' Theatre ? », *Theatre Arts Monthly*, vol.16, N°2, 1932, p.170.

d'enfant ». Et aujourd'hui ont apparu en Amérique des « nouveaux théâtres qui tentent de propagandiser les travailleurs américains avec les mêmes méthodes qui étaient employées pour convertir les esprits infantiles des russkofs »<sup>747</sup>. Herman décrit longuement une horrible représentation de théâtre ouvrier à laquelle il a assisté, dénonce le « culte du primitivisme » auquel a succombé Flanagan, et nie l'existence de troupes de théâtre ouvrier ailleurs qu'à New York.

Alfred Saxe répond à cet article dans le *Workers Theatre* du mois suivant. La revue a alors un discours tout à fait différent sur l'article original de Flanagan :

Cette approche intelligente et cette ouverture aux nouvelles formes et aux nouvelles idées est adoptée par Hallie Flanagan, une femme qui a maintes fois démontré ses connaissances et sa compréhension du théâtre en général, et qui a effectué une étude spéciale des théâtres ouvriers aux Etats-Unis.<sup>748</sup>

Saxe accuse Herman de son ignorance à côté de la curiosité intellectuelle de Flanagan, le contredisant systématiquement sur tous les points évoqués (histoire du théâtre russe, existence du théâtre ouvrier...), et s'attache particulièrement à la question du public. Herman affirme qu'aux Etats-Unis, le théâtre a été rendu accessible aux ouvriers – Saxe lui rappelle « les milliers d'ouvriers qui ne peuvent signer leur nom qu'avec un X », « les enfants de mineurs qui n'ont jamais vu un film et ne savent pas à quoi ressemble une radio ». L'état des lieux erroné que fait Herman du niveau d'accès à la culture du prolétariat américain permet ainsi à *Workers Theatre* de justifier son activité *dans le cadre du contexte national*, en marquant une séparation avec le théâtre soviétique, qui est utilisé dans l'article de Herman pour discréditer le théâtre ouvrier.

Alfred Saxe précise d'ailleurs qu'il ne faut pas confondre communisme et théâtre ouvrier :

L'auteur ne connaît pas la différence entre Parti Communiste et théâtre ouvrier. [...] nous sommes un théâtre ouvrier. Toujours du côté de l'ouvrier. A tout moment, lorsque la classe ouvrière subit la faim, la maladie, le chômage, etc., c'est le devoir du théâtre ouvrier que de théâtraliser les problèmes des ouvriers et tenter d'aider de manière constructive, à travers un appel direct pour de l'aide par exemple, dépendant du cas.<sup>749</sup>

Ces interactions avec *Theatre Arts Monthly*, qui sont remarquées et lues par la rédaction du périodique de théâtre, comme l'atteste la note de la rédaction, permettent à *Workers Theatre* d'articuler des composants de son positionnement esthétique et idéologique en ayant l'autre

---

<sup>747</sup> Louis Herman, *Op.cit.*, p.168.

<sup>748</sup> Al Saks, « Workers' Theatre Strides Forward : an answer to an attack », *Workers Theatre*, Mars, 1932, p.14a.

<sup>749</sup> *Ibid*, p.14b.



ped dans l'espace « bourgeois », « légitime » d'une revue *d'art* - et sont ainsi intéressantes d'une manière différente des dialogues avec, par exemple, *New Masses*, avec lequel *Workers Theatre* partage le même vocabulaire. On voit se dessiner, à travers les confrontations qui forcent *Workers Theatre* à formuler des arguments, le rôle de la revue ouvrière comme espace spécifique où les règles du discours sur le théâtre sont fondamentalement réinventées, par un réagencement des rapports et des hiérarchies de l'artistique et du politique.

### 5.1.3 Regards sur l'objet : Workers Theatre et la poétique des corps

Les grandes lignes des débats théoriques et les tâches organisationnelles de la revue sont constantes du début de *Workers Theatre* jusqu'à la fin de *New Theatre*. Dans la section qui suit, nous relevons certaines facettes de la version ronéotypée du périodique qui sont, à notre avis, propres à cet objet et ne constituent pas, ou peu, de continuité avec les évolutions ultérieures de la revue (ou bien le font, mais significativement métamorphosées) : l'esthétique des couvertures, la rubrique consacrée au théâtre des enfants, et le rôle de « workshop » qu'occupe le périodique, en fournissant plusieurs articles sur la pratique théâtrale, adaptés aux groupes non-professionnels et débutants.

#### ***De muscles et de misère : les couvertures de Jack Shapiro***

On tient de l'ouvrage de Jay Williams une petite information précieuse, qui n'est malheureusement présente dans aucune autre source : c'est Jack Shapiro qui aurait « gravé les plaques de linoleum pour les couvertures [de *Workers Theatre*] »<sup>750</sup>. Aucune indication ne figure dans la revue sur la parenté du design – seulement sur la couverture de juillet 1931 peut-on distinguer en coin les initiales « J.S. ». Les couvertures, principalement sur papier de couleur rose, comportent le titre, le mois, le prix (15¢), et une image occupant toute la page.

A la possible exception de la toute première couverture, qui pourrait (ou pas) représenter l'ouvrier surgissant sur la scène (Fig.75), les images ne se réfèrent jamais au théâtre : elles représentent uniquement les rapports de force des luttes des classes, en mettant en scène des ouvriers et des bourgeois en chapeau haut de forme, dans différentes

---

<sup>750</sup> Williams, *Stage Left, Op.cit.*, p.44.

configurations faisant référence, de manière plus ou moins limpide, à l'actualité des campagnes de propagande ou aux sujets des pièces publiées dans le même numéro. Par exemple, dans le numéro de juin 1931, consacré en grande partie à la campagne anti-lynchage et à l'affaire Scottsboro, deux ouvriers démolissent une potence avec des haches (Fig.76), et la couverture du numéro d'octobre 1931 fait référence à la campagne électorale. Dans le numéro contenant la récitation en honneur de Lénine, *Lenin calls*, une foule s'avance vers ce qui semble représenter le Capitole, comme en écho à la mythologie de la prise du Palais d'Hiver (Fig.77).

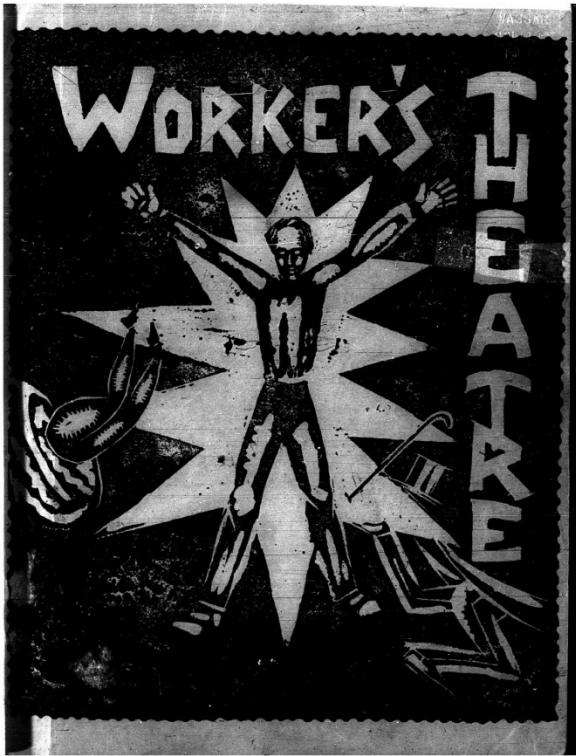


Figure 75 Premier Workers Theatre: Avril 1931

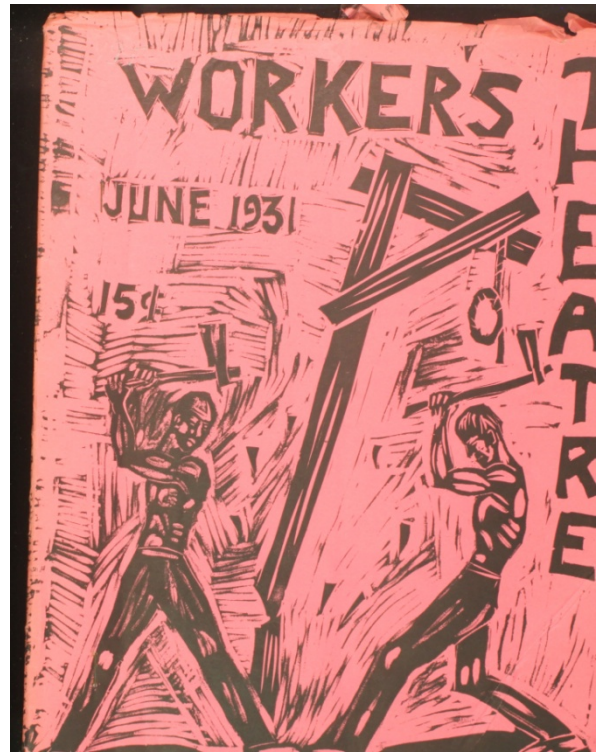


Figure 76 WT, Juin 1931: la campagne anti-lynchage

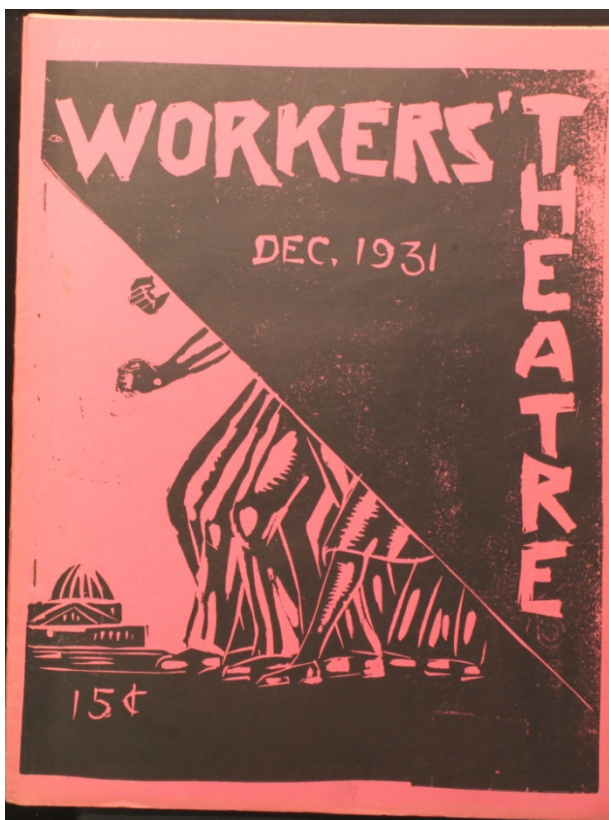


Figure 77 Workers Theatre Décembre 1931

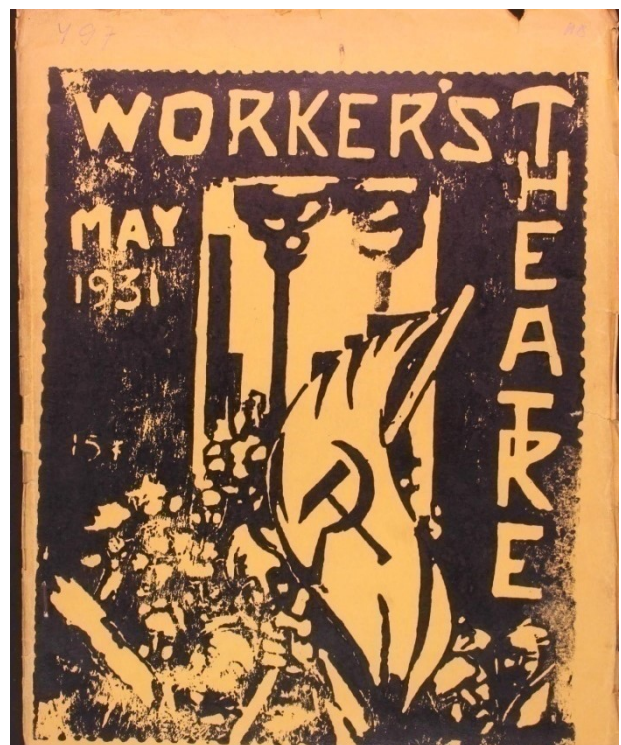


Figure 78 Workers Theatre Mai 1931

L'ouvrier, figure centrale des visuels, est représenté dans deux configurations : dans une action de masse, ou comme héros individuel. Dans les représentations de groupe, il s'agit d'actions de militance, comme manifester (Mai 1931, voir Fig.78), ou d'images de solidarité (septembre 1931, voir Fig.79). En tant que héros individuel – et il est effectivement représenté comme un super-héros – l'ouvrier a deux caractéristiques dominantes. La première est qu'il est un sauveur venant de l'extérieur, comme une intervention divine, un symbole ou une abstraction : il se dresse au-dessus des bourgeois et brise les chaînes des opprimés. Cet ouvrier mythique, passant le pas de la porte, apparaissant du bord de la page, pour porter secours aux opprimés, est empreint de l'idée de la révolution future vers laquelle œuvre le mouvement ouvrier, ou même de l'existence de l'Union Soviétique comme force révolutionnaire extérieure, bien plus qu'il n'est la projection du corps ouvrier américain de la Dépression (Fig.81, Fig.82). On peut d'ailleurs remarquer le contraste, sur la couverture de mars 1932, entre les corps à sauver, qui ne sont que lamentation et misère, et le corps du sauveur qui écarte les barreaux de la prison. (voir Fig.80). L'image de la révolution guettant à l'extérieur (plus que bouillonnant à l'intérieur) est aussi parlante du point de vue artistique : l'agit-prop est vue comme une forme non-américaine, qui certes sera adoptée et « américanisée » par le traitement de l'actualité locale dans les pièces d'agit-prop, mais se définit aussi par la circulation de la mythologie révolutionnaire soviétique et l'utilisation d'un « panthéon » de héros révolutionnaires ou de types de personnages partagés à l'échelle internationale dans l'agit-prop communiste : l'emploi du théâtre d'agit-prop pose, chez les artistes américains, activement la question du rapport entre « emprunt » et « vernaculaire », et du regard toujours tourné vers la Russie pour réinventer le théâtre américain, comme nous verrons par la suite.

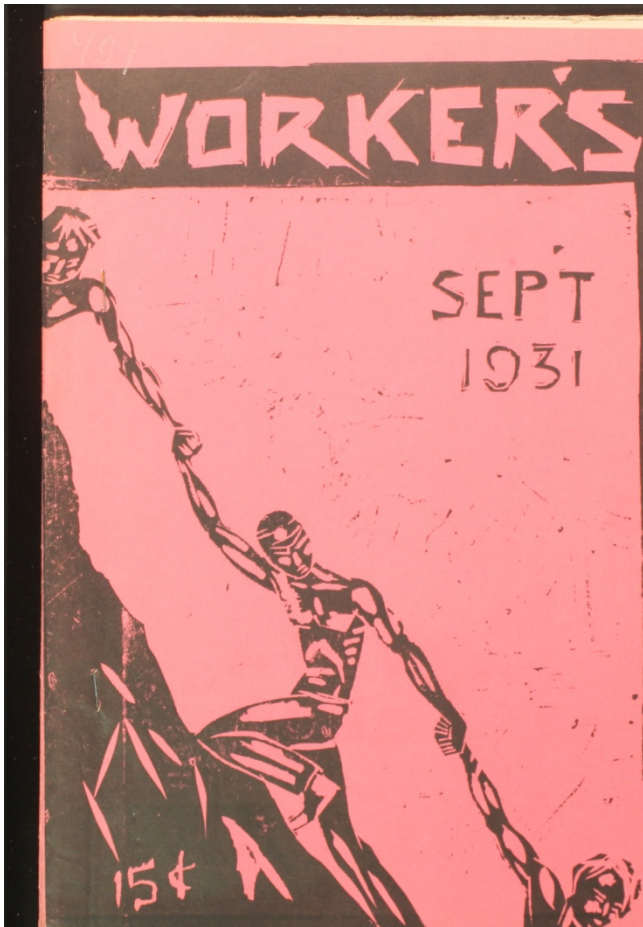


Figure 79 Workers Theatre Septembre 1931, Campagne en soutien des mineurs



Figure 80 Workers Theatre, Mars 1932

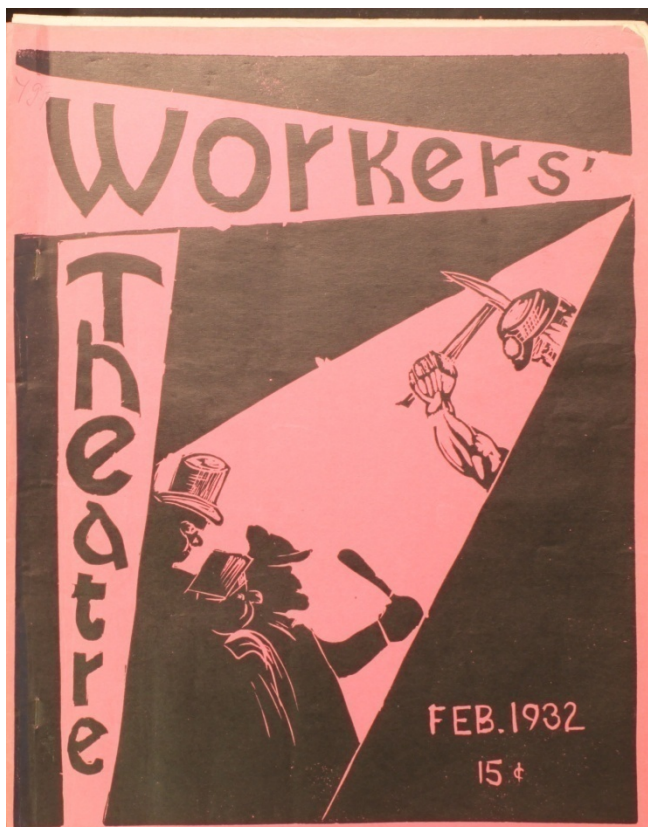


Figure 81 Workers Theatre Février 1932: le sauveur venu de l'extérieur

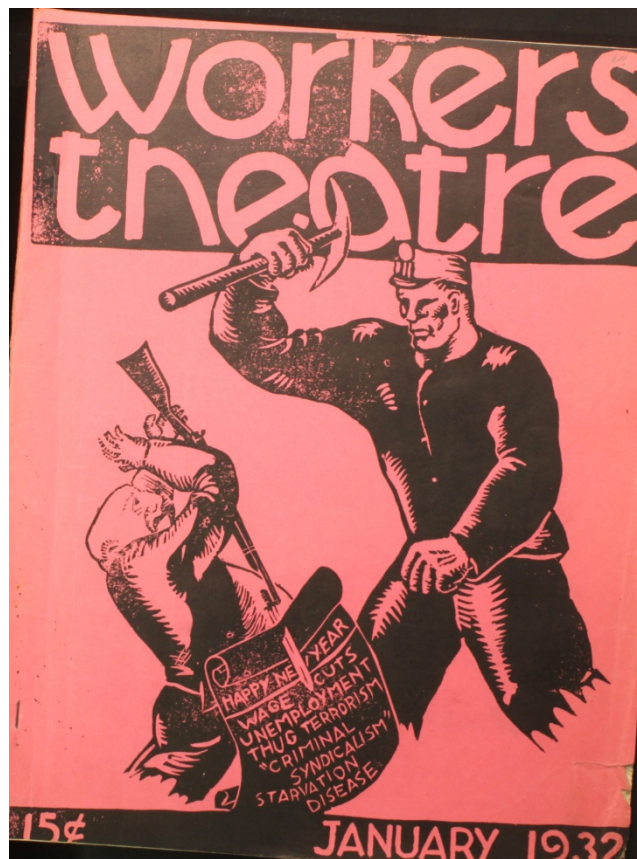


Figure 82 Workers Theatre, Janvier 1932

La seconde caractéristique dominante de la figure de l'ouvrier est son exclusive masculinité. Cette domination des images masculines virilistes est par ailleurs frappante à côté d'une *Sinjaja Bluzja*, qui contient toujours beaucoup d'images de femmes. En outre, la masculinité exclusive des représentations visuelles n'est que peu à l'image du mouvement de théâtre militant américain, qui comporte une grande proportion de metteuses en scène<sup>751</sup>. L'ouvrier de *Workers Theatre* brandit un porte-voix devant une foule, un pic lorsqu'il est représenté en mineur, la bouche ouverte, en possession pleine de la parole et de la révolte. Il écrase les bourgeois sous ses pieds, ses muscles sont saillants, les jambes écartées pour un appui solide : les gravures de Shapiro transmettent l'image d'un corps dynamique et traversé de tensions physiques (Fig.83). Cet Hercule surpuissant n'est pas en dissonance avec les représentations visuelles de son temps : la figure masculine dominante des affiches et des peintures murales de l'époque de la Grande Dépression, comme le remarque Barbara Melosh,

<sup>751</sup> Voir partie III.

est une représentation de l'ouvrier au travail<sup>752</sup>, son physique musclé s'opposant aux corps représentés comme « flacides et émasculés des hommes de classe bourgeoise »<sup>753</sup>. Josep Armengol voit ces représentations masculines comme un composant de la politique sociale du New Deal, qui, visant à « préserver les corps des chômeurs », visait en quelque sorte aussi à « préserver leur virilité, que Roosevelt avait joliment nommé 'leur respect de soi, leur autonomie, et leur courage et détermination' »<sup>754</sup>. Pour Melosh, le rôle des hommes en tant que responsables du revenu familial ayant été remis en question par la perte des emplois, ces images d'ouvriers dotés de muscles surhumains, représentés dans des situations valorisantes de travail physique, restauraient l'image de l'homme comme chef de famille, en évoquant l'implicite dépendance des femmes, qui ne sont jamais représentées au travail<sup>755</sup>. Bien que cette tendance soit particulièrement visible dans les peintures murales réalisées après 1932 et en particulier dans le cadre de Federal One, on peut voir l'imaginaire ouvrier « masculiniste » des couvertures de *Workers Theatre* – possiblement nourri aussi par les images du réalisme socialiste soviétique et des artistes européens, diffusées dans les affiches et les dessins de presse<sup>756</sup> – comme intégré dans une culture visuelle de la Dépression. Mais à la fois, l'art de Shapiro s'oppose à cette tendance, en représentant les ouvriers dans des configurations de désobéissance, de révolte et de solidarité de classe, plutôt que dans une masculinité mise au service du travail, de la patrie et des valeurs familiales.

Pour finir, que disent ces couvertures du théâtre ? Le théâtre ne sera représenté visuellement que lorsqu'il sera possible d'utiliser la photographie dans la revue ; le dessin, la gravure, représentent seulement la lutte des classes, les rapports de force et la mythologie révolutionnaire, disposées sous le titre « *workers theatre* ». Si le visuel est une illustration des lexèmes « *workers' theatre* », ou les mots « *workers' theatre* » une légende communiquant avec l'image, alors les couvertures projettent un message qui trouve une résonance dans le contenu textuel de la revue : le théâtre ouvrier ne fait pas partie de l'univers des scènes, des fictions, des lieux de théâtre et des prosceniums. Le théâtre ouvrier est égal à la lutte des classes, égal à l'antagonisme, égal aux corps des ouvriers, égal à brandir un porte-voix, égal à la souffrance, égal à la révolution, égal aux mines, égal aux manifestations du Premier Mai.

---

<sup>752</sup>Barbara Melosh, *Engendering Culture : Manhood and womanhood in New Deal public art and theater*, Washington and London : Smithsonian Institution Press, 1991.

<sup>753</sup> Josep Armengol, « Gendering the Great Depression : rethinking the male body in 1930s American culture and literature », in *Journal of Gender Studies*, v.23, No1, 2014, p.61. Sur cette opposition, voir aussi Melosh, *Op.cit.*, p.97.

<sup>754</sup> Armengol, *Op.cit.*, p.62.

<sup>755</sup> Melosh, *Op.cit.*, p.83 ; p.86.

<sup>756</sup> Sur la circulation de ces images, voir Melosh, *Op.cit.*, p.87.

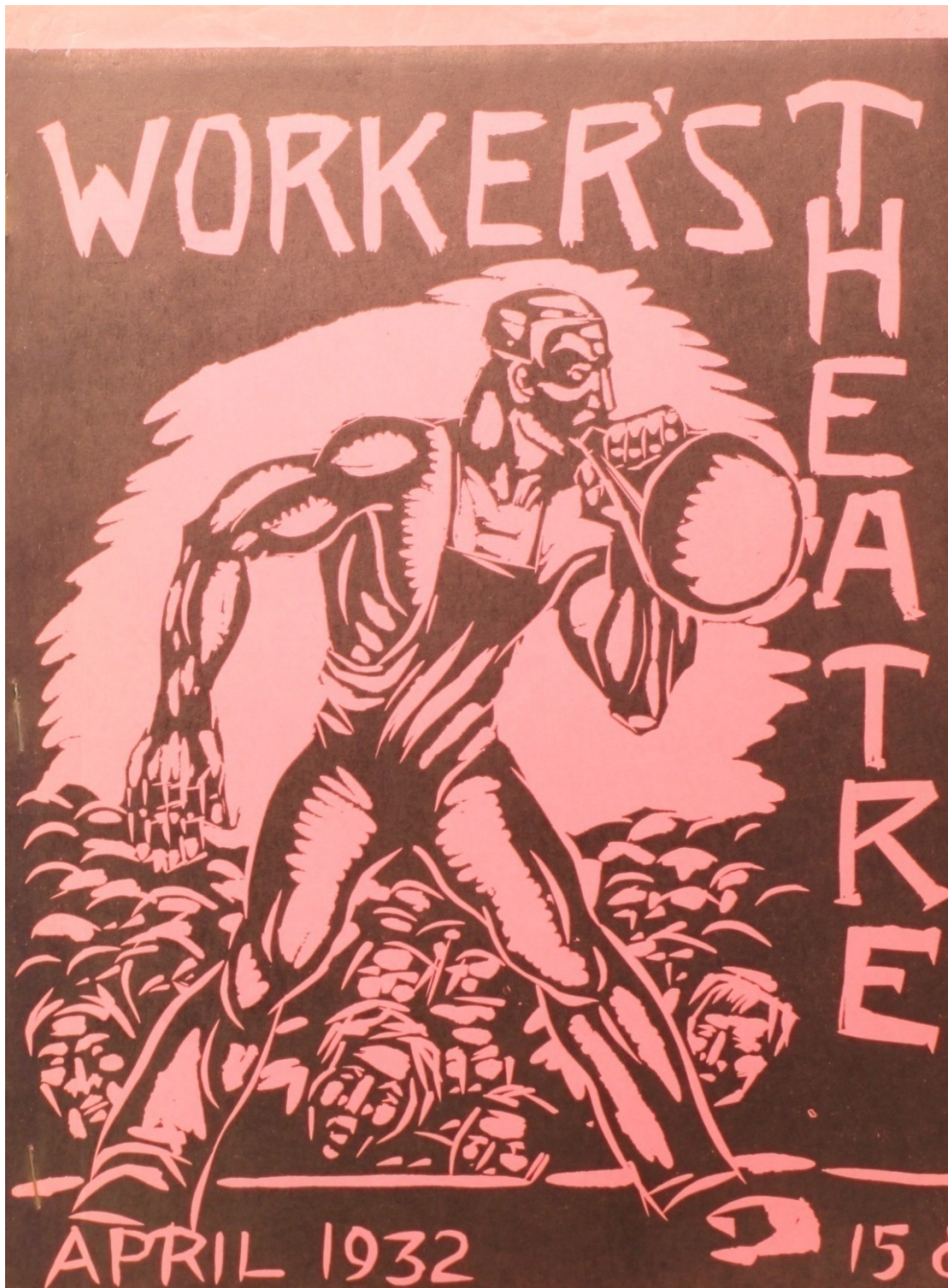


Figure 83 Workers' Theatre, Avril 1932



### ***Tous les corps de la domination de classe : le théâtre des enfants***

Le *Workers Theatre* de sa première année de publication contient une rubrique spéciale qui disparaîtra par la suite presque entièrement : le théâtre des enfants, section fidèlement logée dans la revue et défendue par la rédaction entre Juillet 1931 et Avril 1932. Il ne s'agit pas de théâtre « jeune public », mais bien d'un projet d'organisation de troupes d'agit-prop constituées d'enfants, avec des répertoires qui concernent le quotidien des enfants de classe ouvrière, à jouer pour des publics d'enfants. Si les activités des « petits pionniers » que pouvaient mettre en place les organisations communistes existaient aux Etats-Unis, il est étonnant de voir le projet de théâtre par les enfants si fortement imbriqué dans celui des adultes, et mis en avant comme politiquement important. « Dans un mouvement qui n'est pas seulement basé dans le présent, mais aussi dans le futur, les enfants ne peuvent pas être exclus »<sup>757</sup>, écrit-on dans le premier article de la section « Workers' childrens' theatre ».

Les contributeurs de cette section sont Alfred Saxe, Margaret Haller, « Camarade Olska », Bernard Reines, « Deutchman », et une contributrice ou un contributeur dont le nom est malheureusement illisible dans la copie que nous avons consulté. Il est significatif que des personnalités importantes de la revue, comme Reines, Saxe et Haller<sup>758</sup>, fassent vivre cette rubrique activement. Bernard Reines et Alfred Saxe se déplacent par ailleurs pour organiser des ateliers pour les enfants là où leurs parents sont en grève, intégrant le théâtre des enfants dans la même temporalité de campagne politique que les combats des adultes. Le contenu s'articule autour de deux questions principales : l'organisation des ateliers de théâtre avec les enfants et la nature concrète du travail avec des enfants (improvisations, gestion des sensibilités, discussions sur les situations décrites par les sketches), et la réflexion théorique sur le sens politique et la dimension éducative du travail théâtral avec les enfants. Quelques pièces, certaines écrites collectivement par des groupes d'enfants, sont également publiées dans cette section<sup>759</sup>.

Nous défendons l'idée que la continuité *Workers Theatre – New Theatre* porte un projet de théâtre documentaire. Le théâtre des enfants, l'un des premiers projets défendus par la revue, exprime avec le vocabulaire peut-être le plus direct et le plus clair le rapport au réel, et le rapport aux interprètes qui font la médiation de cette réalité, contenus dans le projet documentaire. Les enfants sont inclus dans le mouvement sans aucun questionnement sur leur

---

<sup>757</sup> Deutchman, « The Children in the cultural front », *Workers Theatre*, Juillet, 1931, p.19.

<sup>758</sup> Margaret Haller fait partie du Proletbuhne, et écrit principalement sur les activités de la troupe.

<sup>759</sup> *Breadline : A play written by Spanish International Relief Scouts*, août 1931 ; *Milk for miner's children*, Septembre 1931 ; *Free food for workers children*, par The Communard Theatre of the Young Textile Pioneers, Octobre 1931 ;

capacité ou absence de capacité à créer des spectacles, avec une pleine légitimité, simplement en tant que représentants de la classe ouvrière à qui il faut donner les moyens de raconter les problèmes de leur quotidien. Les enfants doivent observer, analyser et adapter à la scène leurs préoccupations, afin de lutter contre la classe dominante qui « prépare, par sa propagande, ses propres enfants à garder le pouvoir »<sup>760</sup> - mais surtout, ils doivent le faire en documentant le quotidien qui leur est spécifique :

Par exemple, si vous travaillez sur la grève des mineurs, alors construisez vos pièces sur les revendications et les événements immédiats de la grève. Cherchez les problèmes qui sont spécifiques aux enfants, et peuvent être reliés à des sujets plus larges.<sup>761</sup>

Ils se mettent au travail, discutant, écrivant. Je fais quelques suggestions, mais en substance ils écrivent le texte eux-mêmes. Le produit n'est rien de merveilleux, mais c'est une pièce avec une approche directe, une campagne pour obtenir de la nourriture gratuite pour les enfants des grévistes et des chômeurs.<sup>762</sup>

Toutes les pièces produites par des groupes d'enfants prolétariens doivent avoir un contenu politique, doivent être basées sur les problèmes de la classe ouvrière, problèmes qui sont tirés de la vie quotidienne et du combat quotidien des enfants d'ouvriers. Plus que ce que nous avons fait jusqu'à maintenant, nous devons faire usage des événements de la vie quotidienne, et pas seulement des situations spéciales comme les grèves, les campagnes spéciales etc.<sup>763</sup>

Les pièces sur le quotidien et les difficultés des ouvriers et leurs familles sont du très bon matériel.[...] Une fois que le groupe aura terminé avec la pièce en cours, les enfants pourront écrire leur propre pièce. Je me demande si *Workers Theatre* serait intéressé de la publier. (Note de la rédaction : Le rédacteur se casse la tête à essayer de mettre la main sur des pièces pour les enfants ! Les pièces écrites collectivement sont d'une extrême importance, comme exemple de ce qui peut être accompli par le travail collectif. La revue *Workers Theatre* non seulement est intéressée, mais fera tout pour encourager le travail de ce type.)<sup>764</sup>

Il y a peu de valeur à transmettre aux enfants la réalisation de la lutte des classes dans des termes abstraits. [...] Nous devons apprendre aux enfants à exprimer le contenu de leurs propres vies, tout ce qu'ils observent et ressentent.<sup>765</sup>

En plus d'inciter à faire du théâtre sur le quotidien spécifique aux enfants, les auteurs de *Workers Theatre* conseillent de garder à l'esprit que les enfants « ne sont pas des adultes miniatures » - Alfred Saxe rappelle la grande patience dont doit faire preuve l'animateur, l'importance de ne pas faire trop d'autorité et d'être sensible aux conflits, jalousies et fragilités des enfants<sup>766</sup>. Les enfants sont mobilisés dans toute leur qualité d'enfant,

---

<sup>760</sup> Comr. Olska, « Theatre for Children », *Workers Theatre*, Août, 1931, p.25.

<sup>761</sup> Al Saks, « Children's theatre and the Pittsburgh strike », *Workers Theatre*, Septembre, 1931, p.24.

<sup>762</sup> Bernard Reines, « Children's theatre work in the Paterson strike », *Workers Theatre*, Novembre, 1931, p.22.

<sup>763</sup> Margaret Haller, « Outline on workers' children's theatre groups », *Workers Theatre*, Décembre, 1931, p.17.

<sup>764</sup> T. Littinsky, « Growth of children's groups », *Workers Theatre*, Avril, 1932, p.23.

<sup>765</sup> Kay [illisible], « Workers' Children Dancing », *Workers Theatre*, Mars, 1932, p.26.

<sup>766</sup> Saks, « Children's... » article cité.

imprévisibles, émotionnels, sensibles, vulnérables : leur nature instinctive et explosive doit justement être mise au service du projet révolutionnaire.

Ici encore, nous devons garder à l'esprit la question d'apprendre aux enfants à se maîtriser et à s'exprimer librement. [...] Il faut aussi se rappeler que si l'on propose aux enfants un thème, et qu'on les laisse s'exprimer librement, ils créeront de ce sentiment même un nouveau type de mouvement.<sup>767</sup>

L'objectif de l'animateur doit être de briser les barrières de l'inhibition et des mouvements artificiels que les enfants acquièrent dans les lieux comme l'école, et relier la présentation d'un mouvement libre et fort avec la position de l'enfant dans la société.<sup>768</sup>

L'existence et le contenu de cette rubrique contribuent de manière importante d'une part à définir quels sont les « corps agissants » du théâtre ouvrier, soit le « nous » du manifeste : *tous les corps dominés et réduits au silence*, porteurs de fragilités, de failles et d'énergie vitale – et d'autre part, à donner une forme concrète à la documentation du quotidien des ouvriers, qui doit former la base de la création du nouveau répertoire et du nouveau rapport artiste-public. Dans la tradition de Sergueï Trétiakov, ou du « matériel local » de la Blouse Bleue, il s'agit d'aller vers « le local », le petit, le fait touchant une petite communauté : celle des enfants des grévistes, par exemple. Ajoutons que dans ce discours, l'enfant est *important en tant que tel*, tout comme l'ouvrier et l'ouvrière sont importants en tant que tels : d'une certaine manière, le rapport au théâtre pour les enfants peut nous amener vers une lecture du rapport au public ciblé dans l'ensemble du contenu de la revue pendant cette période. La représentation du théâtre ouvrier comme théâtre qui a la légitimité d'exister *en tant que tel*, sans critères de qualité ou de réussite, s'accompagne de la représentation des acteurs, auteurs et metteurs en scène ouvriers comme entités dont le corps porte en soi un message politique, et doit être mis en action en tant que tel, sans chercher à le modifier ou le perfectionner pour qu'il corresponde aux critères « bourgeois » de ce qui peut être montré.

Dans le théâtre pour enfants, il s'agit évidemment de faire de la propagande en direction des enfants, en mobilisant leur créativité et leur expérience vécue : ici est également clairement visible la manière dont les revues de théâtre d'agit-prop font leur propagande. Le produit fini de la propagande étant le spectacle, et pas le périodique, c'est le processus de transformation du matériau d'un médium à l'autre qui est vu comme le moment d'éducation

---

<sup>767</sup> « Workers' Children Dancing », article cité, p.28.

<sup>768</sup> Ibid., p.29.

politique – et non pas la lecture de la revue, ou même, toujours, la représentation<sup>769</sup>. Cela vaut pour les adultes, mais surtout pour les enfants, dont la qualité des spectacles finis ne semble pas avoir de grande importance pour les auteurs de la section « Workers' children's theatre ». Le travail politique réside dans l'action d'observer et de transmettre son « quotidien de classe ».

A plusieurs égards, les articles de la section rappellent le travail d'une figure majeure du théâtre révolutionnaire : Asja Lacis. Metteuse en scène, pédagogue et théoricienne de théâtre, Lacis a consacré une partie importante de son travail artistique et révolutionnaire au théâtre des enfants, surtout dans les années 1920<sup>770</sup>. Pour Lacis également, la représentation n'est pas le but véritable du travail avec les enfants : le théâtre est un « cadre » dans lequel l'idéologie peut être transmise, car l'idéologie ne peut pas « atteindre l'enfant sous forme de phrase »<sup>771</sup>. A la phrase et au slogan doit se substituer l'expérience, le récit, l'amusement et la libération des forces créatrices. « C'est le but de l'éducation communiste que de libérer la productivité sur la base d'une culture générale de haut niveau », écrit Lacis, en précisant : « et cela que l'individu ait ou non des dons spéciaux »<sup>772</sup>. L'improvisation et l'observation (« les enfants observent les choses, les éducateurs observent les enfants ») sont les points de départ du travail pour Asja Lacis, tout comme pour *Workers Theatre*, bien que les articles d'Alfred Saxe ou Bernard Reines ne puisent pas dans une théorie préétablie, mais dans leur propre expérience.

---

<sup>769</sup> Vu les publics ciblés (piquets de grève, syndicats de gauche, organisations communistes), les artistes semblent savoir que leurs spectacles ne vont pas convertir les non-sympathisants au communisme, mais peuvent donner du courage à un public qui s'identifie déjà comme faisant partie du « nous ».

<sup>770</sup> Asja Lacis fait partie du même milieu artistique que Brecht, Piscator, Tretyakov, Meyerhold etc., et a écrit par exemple sur le théâtre révolutionnaire, sur l'effet de distanciation et sur l'agit-prop. Son nom a été quasi systématiquement supprimé des articles écrits ensemble avec Walter Benjamin, ce qui rend difficile la cartographie précise de toutes ses contributions à la pensée de son époque. Par exemple son article le plus connu sur le théâtre des enfants a été écrit par Benjamin – mais dicté et corrigé par Lacis. Elle passe un peu de temps en prison en Lettonie pour une mise en scène trop révolutionnaire, ses spectacles d'agit-prop sont réprimés par la police en Allemagne, et malgré sa dévotion à la cause bolchevique, alors qu'elle est finalement installée en Russie, c'est Staline qui l'enverra au bague pour dix ans. Une nouvelle édition française des écrits de Lacis est en préparation à partir de 2021.

<sup>771</sup> Asja Lacis, « Le théâtre pour enfants prolétarien », dans *Profession : Révolutionnaire. Sur le théâtre prolétarien, Meyerhold, Brecht, Benjamin, Piscator* (Édition allemande établie par Hildegard Brenner, traduction de Philippe Ivernel) Grenoble, 1989, Presses universitaires de Grenoble, p.50.

<sup>772</sup> Idem, p.47.

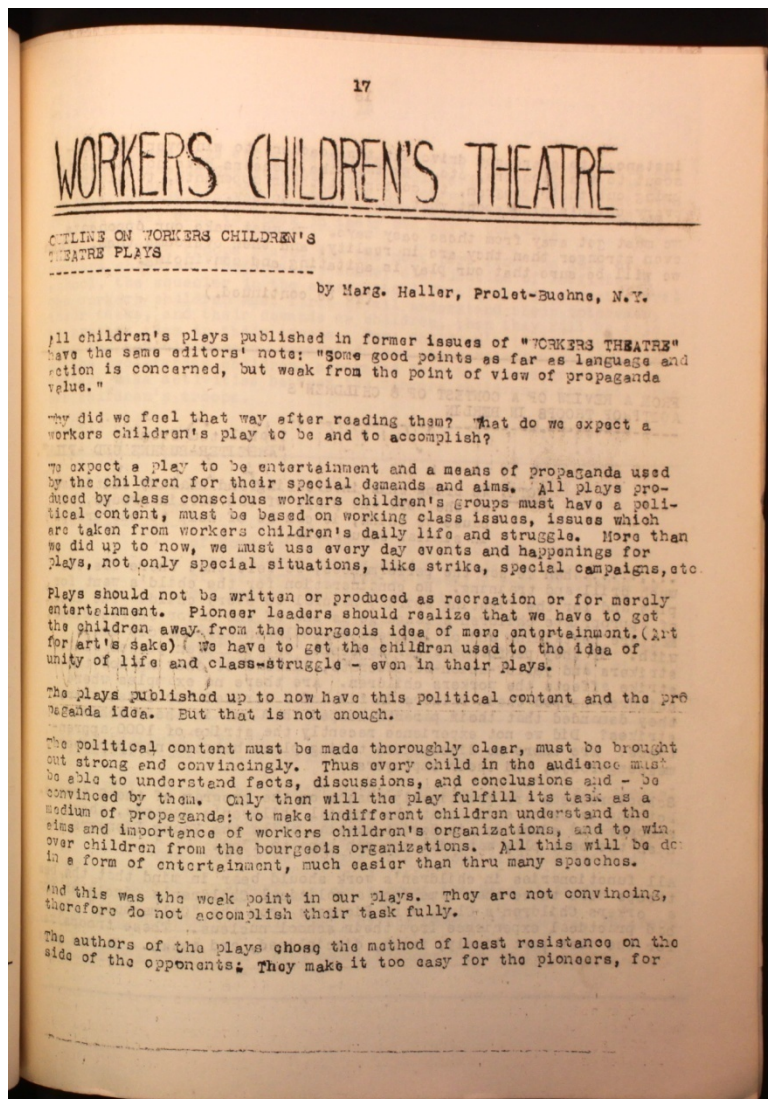


Figure 84La rubrique de théâtre pour enfants, Workers Theatre, Décembre 1931

**« A labor of love and duty » - travail manuel, matérialité, physicalité**

« Labeur d'amour et de devoir, le magazine paraissait infailliblement chaque mois, et représentait le travail manuel d'une commission élue de sept rédacteurs, dirigée par Albert Prentiss, » rappelle Ben Blake en 1935, évoquant le *Workers Theatre* ronéotypé et les ressources limitées avec lesquelles le groupe travaillait pour le produire<sup>773</sup>. Ce labeur, *Workers Theatre* le raconte à ses lecteurs : la première justification pour le passage à une revue imprimée est l'argument que « la production d'une revue ronéotypée demande trop de

<sup>773</sup> Blake, *The Awakening, Op.cit.*, p.21. « A labor of love and duty, the magazine appeared unfailingly each month thereafter as the handiwork of an elected board of seven editors, headed by Albert Prentiss. »

travail technique et de temps qui pourrait être consacré à d'autres activités »<sup>774</sup>. Dans un article célébrant la première année d'activité de *Workers Theatre*, la rédaction décrit le lancement de la revue :

le périodique a été divisé en quatre sections, à chaque section fut assigné un camarade pour l'édition, le stencil et la ronéo, et un camarade a eu la tâche de graver le linoléum pour la couverture. Une bouteille d'encre fut achetée, un cylindre de machine à écrire emprunté pour étaler l'encre, et à l'aide d'un fer à repasser de tailleur, la couverture fut réalisée. Tous les membres du WLT furent réquisitionnés pour assembler et agraffer les pages<sup>775</sup>.

A cela la rédaction ajoute que la circulation a à présent augmenté de ces premiers 200 exemplaires à 1000, et augmenterait encore, si la participation des membres du comité de rédaction aux activités théâtrales pendant la journée ne les forçait pas ensuite à « passer toute la nuit à ronéotyper et assembler la revue »<sup>776</sup>. En partant de ces appels aux lecteurs à prendre conscience de l'objet et du travail derrière, nous allons tourner notre regard encore une fois sur l'objet physique, et tenter de relier les fils du contenu observé dans les textes théoriques et l'esthétique de la revue, pour se rapprocher d'une caractérisation plus globale.

Quelques propositions méthodologiques pour une vision globale de l'objet-périodique sont faites par Andrew Thacker et David Corbett, qui appliquent des éléments adaptés de l'analyse des formations de Raymond Williams aux revues *The Dial* et *BLAST*<sup>777</sup>. A la suite de Williams, Corbett et Thacker voient l'analyse des « formations » comme un outil clé dans l'analyse des « -ismes », des avant-gardes, mouvements artistiques, et ainsi, de leurs périodiques. Le terme « formation » désigne, au-delà d'un *groupe*, les *pratiques* du groupe – esthétiques et autres – et ses relations avec la société : les formations, d'après Williams, sont

[...] simultanément des formes artistiques et des lieux sociaux, avec toute les traces proprement culturelles d'identification et de présentation, position locale et organisation, intention et relations avec les autres, se dirigeant tout aussi visiblement dans une direction – les œuvres concrètes – que dans l'autre : la réponse spécifique à la société.<sup>778</sup>

Le point essentiel de l'approche de Raymond Williams, pour l'étude des périodiques, serait alors le placement de la focale à l'intersection des différents « discours » – esthétique, politique, historique, économique – sans qu'un des discours ne domine sur les autres, ou ne

---

<sup>774</sup> *Workers Theatre*, Novembre, 1931, p.1.

<sup>775</sup> « A year of the Workers' Theatre Magazine », *Workers Theatre*, Avril, 1931, p.3.

<sup>776</sup> *Ibid.*

<sup>777</sup> David Peters Corbett and Andrew Thacker, « Raymond Williams and Cultural Formations : Movements and Magazines », in *Prose Studies*, vol 16, No2, 1993, pp.84-106.

<sup>778</sup> Raymond Williams, « The Uses of Cultural Theory », dans *Marxism and Literature*, Oxford University Press, 1977, p.175. Raymond Williams développe l'analyse des formations dans *Problems in Materialism and Culture*, London and New York : Verso, 1997, particulièrement dans l'essai « The Bloomsbury Fraction ».

serve de moyen herméneutique pour analyser les autres. Dans la démonstration de Thacker et Corbett, les informations sur les relations entre les membres du groupe, le discours esthétique et le rapport économique à la société sont mis en rapport pour identifier des points synaptiques, ou des « relations systématiques » dans lesquels se loge la caractérisation de la formation. Par exemple, *The Dial* se caractériserait ainsi par un rejet de la production de masse et des évolutions de l'industrie de l'imprimé, une « dévotion à la valeur esthétique », une valorisation du bel objet de presse et de l'artisanat qui se manifeste à la fois dans les caractéristiques matérielles de la revue, les relations interpersonnelles (d'apprentissage, de transmission) et dans le rapport au monde extérieur et à l'économie de la presse<sup>779</sup>. La notion de *handicraft* (artisanat), que Corbett et Thacker identifient comme centrale, est alors utile pour porter un regard à la fois sur l'objet physique, son discours, et ses relations avec la société.

A l'opposé d'un objet artistique de presse privée comme *The Dial*, pour lequel la qualité d'artisanat est synonyme d'*exclusivité*, pour *Workers Theatre*, le travail manuel est signe d'*exclusion* (exclusion de la production culturelle de masse, exclusion de l'esthétique de la sphère « légitime », attribut des activités militantes ou des centres d'intérêt marginaux). Le choix de la méthode de reproduction n'est ni fait pour des raisons idéologiques, ni défendu sur le long terme – il est important, on le dit dès novembre 1931, de commencer à rassembler des fonds pour imprimer la revue et se libérer des contraintes de la petite presse militante. Pourtant, ce geste de fabrication est communiqué aux lecteurs avec un certain romantisme, comme le symbole de la capacité d'agir des militants lorsqu'ils ont assez de volonté, son caractère humain et à petite échelle montré comme un geste politique qui défie les circuits du pouvoir et de l'argent.

La production de la revue est mise en scène 1) comme du travail, et 2) comme un geste physique : nous allons à présent étudier ces deux notions. On pourrait dire à première vue que le travail est une des notions-carrefour dans laquelle se rencontrent l'esthétique de l'objet, son discours idéologique et le rapport qu'il entretient avec le monde extérieur, par l'identification du « nous » de la revue comme ouvrier. Quelle que soit la réalité, dans le discours de la revue qui cible un lectorat prolétarien et contient le mot *worker* dans son titre, tous les agents associés au périodique sont implicitement considérés comme menant une vie structurée autour

---

<sup>779</sup> « Training members of the circle is a practical skill, just as private press printing and handicraft as advocated in the Dial are practical arts. [...] Dexterity in workmanship, the cult of personality, devotion to aesthetic value and withdrawal from 'modern' life must stand outside and against the value of objects seen as 'trade commodities'. Handcrafted objects such as Dial manifest this desire and are in a systematic relation to other behavioral, social and aesthetic discourses within the formation. »(Corbett et Thacker, *Op.cit.*, p.99-100.)

du travail et des conflits associés à leur appartenance de classe. Le profil social du groupe central, en termes de classe sociale, n'est cependant pas homogène : certains font partie ou sont originaires de la classe ouvrière (les Shapiro, Harry Elion, on suppose certains membres du Proletbuhne), d'autres ont connu un déclassement lié à l'immigration (Bonn) ou à la perte d'emploi de leurs parents (Will Lee), ou sont perçus comme « transclasse » du fait de la reconnaissance de leur art ou leurs études supérieures (plus tard William Gropper, Leo Hurwitz)<sup>780</sup>, d'autres encore viennent de familles de classe moyenne et ont une éducation universitaire (Saxe, Buchwald, Nick Ray). Certains ont des revenus réguliers, d'autres non, mais presque tous vivent dans la pauvreté et se consacrent au travail militant et théâtral.

Dans le vocabulaire de la revue, ce qui unit le groupe hétérogène est leur pratique nommée « théâtre ouvrier », qui dès lors qu'elle admet que le théâtre ouvrier doit « apprendre les techniques du théâtre bourgeois », devient une catégorie flexible qui admet en son sein des praticiens et des pratiques qui ne sont pas associés à la classe ouvrière. Le « théâtre ouvrier » inclut aussi la pratique éditoriale, elle aussi présentée comme un travail physique, dévoué et militant au service de la classe dominée ; travail révolutionnaire, donc non payé. « Tous les membres de la rédaction se sont engagés à travailler gratuitement, ainsi il nous suffit de récolter 300 dollars pour les trois premiers numéros de la revue imprimée »<sup>781</sup>, promet *Workers Theatre*.

Or, si l'on considère la notion de « travail » avec la valeur sémantique que lui confère le discours idéologique de la revue, elle paraît en réalité tout à fait secondaire pour étudier la convergence des discours dans l'objet. « *Worker* » et « *work* » dans le vocabulaire de *Workers Theatre* ne font pas référence à une activité ou une occupation, mais à une appartenance de classe et à une situation d'exploitation et d'absence d'agentivité, et ne permettent pas, malgré leur omniprésence comme lexèmes, de décrire des relations systématiques entre les discours. L'auto-activité de la pratique théâtrale, les attentes de libération de la parole et donc d'agentivité attribuées à cette pratique, et le « travail gratuit » bénévole de la rédaction excluent ainsi l'attribut de « travail » pour qualifier l'activité de *Workers Theatre* si l'on utilise le système sémantique de la revue. Plus simplement, le terme « *workers theatre* » désigne l'agentivité et la libération des contraintes du capitalisme par l'auto-activité ; le terme *work* désigne l'absence d'agentivité et l'esclavage sous le capitalisme. Cette division devra,

---

<sup>780</sup> L'artiste William Gropper et le cinéaste Leo Hurwitz contribuent à la version ultérieure de la revue, mais font partie du même milieu.

<sup>781</sup> *Workers Theatre*, Novembre, 1931, p.1.



par ailleurs, être prise en compte par *New Theatre* lorsque la revue s'intéressera aux travailleurs du théâtre.

Cependant, nous rapprochant de l'article cité de Thacker et Corbett, et malgré les différences entre notre objet d'étude et les leurs, on peut relever, dans le champ lexical du travail, aussi la notion de *craft* plutôt que l'omniprésent *work*. Le terme *craft* – artisanat, travail manuel, art de fabriquer, s'intègre dans un même réseau sémantique avec le travail, et peut désigner dans ce contexte le travail artistique – l'art du théâtre – mais également faire référence au processus de fabrication de la revue ronéotypée, ou, sur le plan des personnalités, au métier de Jack Shapiro et Hyam Shapiro. Ainsi, si « l'ouvrier », *worker*, a une forte présence *idéologique*, on peut voir la revue dans une autre lumière en plaçant un point de convergence des rapports dynamiques de l'objet à l'endroit d'une activité relevant du travail manuel, et surtout, de l'apprentissage d'un art : le développement d'un objet encore imparfait, et non pas un imaginaire puisant dans l'efficacité d'une production de masse.

Il est tout d'abord important de noter que cette période de la revue est la seule qui consacre une grande proportion d'articles aux questions techniques de la pratique théâtrale : la formation et le « travail en atelier » de l'écriture collective, du jeu d'acteur, de la diction et de la voix, de la scénographie et de la mise en scène. Comme le précise une note de la rédaction :

Nous avons le désir de coopérer avec nos lecteurs dans la solution de leurs problèmes techniques et organisationnels variés. A ce but, nous répondrons dans cette section à toutes les questions, qu'elles concernent la construction d'une scène, la lumière, la mise en scène, l'écriture dramatique, etc., ou l'organisation des groupes, l'adhésion, les répétitions, etc.<sup>782</sup>

Nous avons déjà cité la série d'articles de John Bonn sur la mise en scène – il faut mentionner l'article de Mordecai Gorelik, qui donne des idées concrètes sur l'utilisation des décors plats et pliables, faciles à transporter (« construisez quelque chose seulement si vous savez comment vous allez le transporter »)<sup>783</sup>. Il conseille de ne jamais prévoir l'action sur un seul niveau, car « le spectateur se fatigue », mais d'utiliser tous les niveaux à disposition dans

---

<sup>782</sup> « Editor's note », *Workers Theatre*, Février, 1932, p.5. « We wish to cooperate with our readers in the solution of their various technical and organizational problems. To this end we will answer in this section all questions, whether dealing with the construction of a stage, with lights, directing, playwriting, etc., or with organisation of groups, membership, rehearsals, etc. »

<sup>783</sup> Mordecai Gorelik, « Scenery : the visual attack », *Workers Theatre*, Mars 1932, p.3. Gorelik rappelle la théâtralité inhérente de ce type de décors stylisés ; relevons ce passage pour sa beauté, rafraichissante, comme l'article dans son ensemble, au milieu de la syntaxe pas toujours fine de la revue : « [Scenery and properties] should be as light of weight as possible, and if bulky should be made to fold up by means of pin-hinges or bolt. There is a particular « feel » or psychology of lightweight, portable, collapsible structures which the designer should cultivate : such structures have a theatric quality in use, due to their economy of means. Build something only if you know how it's going to be transported. »

l'espace de jeu (bancs, chaises, escaliers), et rappelle des notions élémentaires sur la visibilité des acteurs et des accessoires et sur l'utilisation des lumières.

Dans un article intitulé « L'entraînement de l'acteur pour le théâtre prolétarien », Hyam Shapiro donne plusieurs exercices pour travailler la voix et la gestuelle, décrits de manière assez accessible :

Bien que nos acteurs ne soient pas des produits des petits studios de chambre, et qu'ils sont habitués à se faire entendre à l'autre bout de l'atelier pour demander des outils, un peu d'exercice est souvent nécessaire. [...] Par exemple, placer deux personnes dans des pièces séparées, et leur demander d'avoir une conversation, mais sans crier bien sûr. Un exercice que nous trouvons utile est d'engager un dialogue avec le camarade qui a besoin d'entraînement, et de se mettre à marcher à reculons, causant un changement progressif de la portée de la voix et forçant le camarade à s'y adapter, toujours sans créer la tentation de crier<sup>784</sup>.

Sur l'écriture, Harry Elion du WLT explique en détail le procédé d'écriture collective, avec ses étapes (discussion politique, collecte du matériel, choix de la forme, écriture, correction collective...) sans cacher les difficultés rencontrées :

L'erreur que nous avons faite est que tous les membres devaient adhérer à la forme adoptée par la majorité du comité d'écriture dramatique. Le résultat était que certains camarades n'étaient pas satisfaits, et ont très peu contribué à l'écriture de la pièce. Etant donné qu'il y a des désaccords quant à la forme choisie, et que nous ne pouvons pas encore savoir quelle forme est la plus convenable à notre objectif, nous pouvons former de petits groupes qui font des tentatives concrètes de la forme qui a leur préférence. Nous avons trouvé cette méthode la plus utile lorsque nous avons écrit les pièces sur la grève des mineurs<sup>785</sup>.

A l'égard de la pratique théâtrale, la ligne dominante de la revue est le refus d'une théorie fixe applicable à tout – comme les débats théoriques ont pu l'illustrer. Florence Rauh rappelle, pour ce qui concerne l'apprentissage de la technique, que

La meilleure contribution à la théorie est de raconter ce que nous avons fait, et les autres ouvriers peuvent apprendre à partir de cela. Le théâtre ouvrier est marxiste-léniniste : il vit et se développe par action et autocritique<sup>786</sup>.

La revue est alors en premier lieu un « atelier », un espace du partage d'expérience et d'autocritique, dont l'article de Harry Elion ou les comptes-rendus de Bernard Reines et Alfred Saxe sur le théâtre des enfants de grévistes sont de bons exemples. A la fois, le ton parfois naïf et très terre-à-terre des textes, et la variation dans leur style, peut se lire comme

---

<sup>784</sup> Hyam Shapiro, « Training the actor for the Proletarian theatre », *Workers Theatre*, Juillet 1931, p.3.

<sup>785</sup> Harry Elion, « Experience in collective playwriting », *Workers Theatre*, Septembre 1931, p.13.

<sup>786</sup> Florence Rauh, « Workers' Theatre Plays », *Workers Theatre*, Février, 1932, p.7.

une composante assumée de ce principe d'auto-activité et d'« autosuffisance » d'un théâtre qui devrait tout inventer par l'expérience empirique.

Relions les fils : à l'opposé d'un lieu commun du théâtre d'agit-prop comme théâtre froid, doctrinaire et dépourvu d'humanité, dans la première version de *Workers Theatre* c'est le caractère « artisanal » de ce théâtre qui domine. Plutôt que de se baser sur une ligne esthétique et idéologique prédéfinie, le théâtre d'agit-prop américain représenté par *Workers Theatre* se construit à partir d'échanges, de transmissions et d'apprentissages entre individus au sein d'une formation hétérogène du point de vue des expériences théâtrales. Plus encore, dans l'ensemble de son contenu, le discours de la revue ne construit pas tant un instrument rationnel de propagande politique, qu'un théâtre ouvrier humain, organique, imparfait et instable (formes non fixées, idéologie artistique non fixée, contenu changeant en fonction de l'actualité, conditions de jeu variées, sensibilité imprévisible des enfants).

Malgré le vocabulaire martial et les représentations visuelles virilistes, une lecture attentive (*close reading*) du contenu de la revue permet d'identifier un mouvement d'agit-prop américain beaucoup moins radical, agressif et dogmatique qu'attendu : le théâtre ouvrier est au contraire représenté comme naissant, fragile et lacunaire, ou comme l'exprime Jack Shapiro, une profession à apprendre – il emploie le terme *trade*, proche par son sens de *craft*<sup>787</sup> - et un objet attendant d'être forgé, avec des outils réquisitionnés au monopole du théâtre bourgeois (*tools*)<sup>788</sup>. Dans sa réponse à Hallie Flanagan, qui critique le manque de technique et de qualité artistique du théâtre ouvrier, Albert Prentiss affirme que le théâtre ouvrier ne cherche pas à être un produit abouti, pour la simple raison que son répertoire change tous les jours en fonction de l'actualité : son état par définition est celui d'un travail incomplet ; d'un processus intrinsèquement lié à la vie des ouvriers qui le forgent petit à petit<sup>789</sup>.

Pour l'interprète ouvrier, le théâtre est représenté comme l'expression du sentiment révolutionnaire – bien du sentiment, plus que de l'idéologie – et le canal cathartique de la souffrance du corps dominé (« organisez des groupes de théâtre - vous donnerez une voix à votre souffrance ! »<sup>790</sup>) : ce corps qui est représenté, sur les couvertures de la revue, comme emprisonné et libéré, stimulé par la colère, ou prenant possession de la parole. Le théâtre ouvrier n'est pas concerné par « les développements d'une chose mystérieuse et intangible

---

<sup>787</sup> Le terme *trade*, dans ce contexte, fait référence à un métier manuel spécialisé, traditionnellement appris par la transmission de maître à apprenti.

<sup>788</sup> Jack Shapiro, « Writing for the Workers Theatre », *Workers Theatre*, Décembre, 1931, p.4a-4b.

<sup>789</sup> Albert Prentiss, « Our Theatre is born », *Workers Theatre*, Décembre, 1931, p.6.

<sup>790</sup> « Organize dramatic groups », *Workers Theatre*, Avril 1931, p.4

appelée l'acteur », mais par « le développement d'un être bien tangible [...] : cet être est l'ouvrier révolutionnaire »<sup>791</sup>. Cependant, loin de n'être qu'un porte-voix sans émotions pour les slogans communistes, l'acteur ouvrier doit « conserver sa personnalité, afin d'exprimer de la manière la plus puissante possible ses *propres* sentiments révolutionnaires »<sup>792</sup>, « apparaître en tant que représentant de la classe ouvrière, exprimant sa désolation, sa plainte, sa protestation et son appel à l'action », ou « transformer ses accusations et sa haine en caricature [du bourgeois] »<sup>793</sup> - nous sommes loin de la distanciation analytique demandée des blouseniks soviétiques. Un discours artistique se développe effectivement, appelant par exemple à l'uniformisation du répertoire et donc à une sorte de « production de masse », mais il est systématiquement dominé par la subordination de toutes les questions artistiques au facteur humain : conditions de répétition et de représentation, répertoire lié à l'actualité et écrit à la va-vite, caractéristiques des interprètes (adultes ou enfants). John Bonn rappelle ainsi que dès la première étape d'écriture et de sélection du sujet, il faut tenir compte de la « situation réelle et des possibilités des groupes de ce pays », dont le temps consacré à l'activité théâtrale est très limité<sup>794</sup> : la réalité du corps humain domine l'argument artistique tout comme l'argument idéologique, rendant les deux inévitablement *instables*.

L'imperfection et l'instabilité sont évoquées au sujet du périodique même, dont la méthode de reproduction est de manière récurrente qualifiée de provisoire, et évoquée à travers l'image des membres du WLT physiquement engagés dans la production de l'objet. Le groupe central est ainsi présent, dans l'espace mental du lecteur, par la pensée de ses membres exprimée dans les articles, par son théâtre joué à New York et pris en exemple, mais aussi de manière presque corporelle par le geste physique de création de l'objet (*craft*) que le lecteur tient dans ses mains ; geste dont la matérialité et la modestie (matériel de fortune emprunté, travail nocturne des membres de la troupe en rotation et économie fondamentalement auto-active) rapproche politiquement et symboliquement les créateurs de la revue de leur public ciblé. La présence de ce geste assumé et raconté contribue à cultiver le même discours d'horizontalité et d'absence de hiérarchie qui veut représenter le mouvement de théâtre ouvrier comme réseau égalitaire. Cette relation organique avec les lecteurs est assortie d'un discours théorique qui, comme nous l'avons vu avec les exemples des débats théoriques internes et du dialogue avec *Theatre Arts Monthly*, cherche toujours à ramener le discours de « l'artificiel » (les critères esthétiques du « théâtre bourgeois ») vers le « réel » (les corps des

---

<sup>791</sup> Hyam Shapiro, « Training the actor... », *Op.cit.*

<sup>792</sup> Nous soulignons. (« his own revolutionary feelings »)

<sup>793</sup> John Bonn, « Problems of play-directing », *Workers Theatre*, Décembre, 1931, p.8.

<sup>794</sup> Idem, p.9.

ouvriers), du masque (la fiction du drame conventionnel) vers l'identité réelle (récits sur la vie des ouvriers, candeur des enfants).

Ainsi, *Workers Theatre* de sa première période, reproduite à la ronéo par un groupe d'amis, peut être caractérisée au-delà des périodisations linéaires qui opposent agit-prop au réalisme, radicalisme à l'engagement modéré et amateurisme au professionnalisme, en « [reliant] l'économie des relations qui traversaient le groupe avec l'esthétique manifestée dans les contributions et avec les caractéristiques du périodique en tant qu'objet<sup>795</sup> ». La revue se dessine alors comme porteuse d'une poétique du corps, de la physicalité, et de l'agentivité de l'individu. Cette poétique se lit dans le discours sur sa méthode de reproduction, les sujets des pièces (souffrance, faim, violence), mais aussi dans l'esthétique des couvertures. L'idéologie théâtrale, le parcours de l'individu autodidacte et l'apprentissage du théâtre passent davantage par l'expérience physique que par la théorie, et prédomine la projection, sur les actants du théâtre ouvrier, de la valeur organique d'un acteur ouvrier existant d'abord comme individu habité par des sentiments et des maux *réels*. Une image, cette-dernière, opposée certes à celle de l'artiste « intangible » éloigné de la réalité qui ne peut que *jouer* la souffrance – mais surtout, alternative à celle d'un ouvrier idéal qui ne serait qu'un élément de discours ou un abstrait représentant de sa classe. Par association, et toujours au carrefour de l'économie, du discours artistique et des rapports entretenus avec les espaces de « légitimité » et avec le théâtre professionnel, émerge une autre notion : celle de la vulnérabilité.

### *Vers un nouveau Workers Theatre*

Pendant le printemps 1932, l'UITR prend conscience des efforts de la LOWT pour constituer un mouvement de théâtre ouvrier américain, ce qui aboutira au rattachement de *Workers Theatre* à l'organisation du Komintern, assortie d'une pression pour améliorer la qualité matérielle de la revue. Le moment de rupture a lieu sur plusieurs plans simultanément : le périodique ne sera plus tant le « labeur d'amour » d'un groupe spontanément constitué, une extension des « conversations de minuit », mais l'organe officiel de la LOWT, affiliée à l'UITR. Du point de vue matériel, la version imprimée permettra d'autres modalités de communication de l'identité du périodique, notamment à travers les

---

<sup>795</sup> David Peters Corbett and Andrew Thacker, *Op.cit.*, p.103.

illustrations, les informations données dans la manchette, et à travers la publicité, dont la présence fait surgir dans la revue la trace d'une économie «de l'extérieur». Les caractéristiques matérielles de la revue viennent alors refléter une libération des contraintes du modèle précédent, une ouverture du petit groupe restreint et de l'espace symbolique de l'appartement vers l'espace public, et bien sûr, un visage «présentable» avec lequel l'organisation peut dialoguer avec le monde culturel. Devant la possibilité de la photographie, disparaît l'envoûtant travail de linogravure de Jack Shapiro, et le travail éditorial plus soigné efface les traces de l'activité amateur, les orthographe alternatives des noms, les «*tho*» et «*thru*» à la place de «*though*» et «*through*», les erreurs et les corrections («lire la page 29 avant la page 28»), qui donnaient à la revue son goût propre de travail nocturne après les répétitions. Ces traces sont autant d'indices sur un groupe social, une petite économie et un ensemble de principes politiques et relationnels traversant ce groupe – celui de jeunes militants qui plusieurs décennies plus tard se rappellent avoir consacré leur budget alimentaire de deux semaines pour deux cent copies de la revue, et, s'il faut en croire les plaintes sur les tâches de presse qui empiètent sur leur temps de création, font tourner la ronéo comme des galériens pour sortir les mille copies du mois d'avril, en plus de répéter huit heures par jour et donner neuf représentations par semaine. «On était un peu comme de bons paroissiens bien pieux», en rira Shapiro plus tard, «il était important de toujours souffrir au moins un peu»<sup>796</sup>.

---

<sup>796</sup> Le commentaire de Shapiro est rapporté par Jay Williams, dans *Stage Left, Op.cit.*, p.78.

## 5.2 De l'appartement au monde entier. Workers' Theatre Mai 1932 – Juillet-Août 1933.

### 5.2.1 L'UITO, *Workers Theatre* et les politiques culturelles soviétiques

Notre attitude à l'égard du théâtre bourgeois était jusqu'à aujourd'hui incorrecte. Moi-même, en particulier, j'avais adopté une position gauchiste erronée dans mon rapport sur la Convention Culturelle du 14 juin 1931, lorsque j'ai affirmé qu'il n'y a aucune relation entre le théâtre bourgeois et le théâtre ouvrier, car le théâtre bourgeois s'adresse aux riches et le théâtre ouvrier s'adresse au prolétariat. Cette attitude m'a conduit à négliger le théâtre bourgeois. Mais après une étude détaillée et une plus ample expérience, je suis à présent en accord avec mes critiques, qui encourageaient une attitude plus active à l'égard du théâtre bourgeois.<sup>797</sup>

Ce texte, extrait d'un des articles qui fondent la ligne idéologique du nouveau *Workers Theatre* à partir de mai 1932, est signé par John Bonn : metteur en scène qui jusqu'alors était un fervent défenseur de l'agit-prop et du théâtre prolétarien. Que s'est-il passé ? Il faut revenir quelques mois en arrière.

En juin 1931 figure dans *Workers Theatre* la première mention de l'Union Internationale des Théâtres Ouvriers<sup>798</sup> (UITO<sup>799</sup>) : l'UITO écrit une lettre à la rédaction de *Workers Theatre*, après avoir pris connaissance de son existence par le biais de la Blouse Bleue<sup>800</sup>. L'organisation encourage les théâtres ouvriers américains à s'affilier à l'UITO, et

---

<sup>797</sup> John Bonn, « Dram Buro Report », *Workers Theatre*, Mai, 1932, p.8. « Our attitude towards the bourgeois theatre was up to now incorrect. I in particular had taken a wrong leftist standpoint in my report at the Workers Cultural Conference on June 14th, 1931, when I stated that there is no relation between bourgeois theatre and the workers theatre, as the bourgeois theatre approaches the rich while the workers' theatre approaches the workers. This attitude led to a dangerous neglect of the bourgeois theatre. But after a closer study and wider experience I now agree fully with my critics who urged a more active attitude towards the bourgeois theatre. »

<sup>798</sup> Les recherches de Lynn Mally sur la période de direction de l'UITO par Piscator, sur l'Olympiade des théâtres ouvriers de 1932 et sur la New Theatre League (voir bibliographie) sont à l'heure actuelle parmi les travaux les plus complets, détaillés et récents sur l'UITO/UITR (du moins dans la sphère limitée de nos compétences linguistiques). Voir également Peter Diezel, « *Wenn wir zu spielen – scheinen* ». *Studien und Dokumente zum Internationalen Revolutionären Theaterbund*, Berlin, 1994. L'ouvrage contient beaucoup de documents, concernant principalement la période de Piscator à la tête de l'organisation (1934-1937). Les activités de l'UITR pourraient encore faire l'objet d'études, qui nécessiteraient de croiser les documents en russe, allemand et japonais (les trois langues majoritaires), et pourraient éclairer des structures d'influence politique, mais aussi des passages dans des parcours individuels, comme ceux de Nathaniel Buchwald ou du metteur en scène Seki Sano.

<sup>799</sup> « International Workers Dramatic Union (IWDU) » en anglais, « Meždunarodnoe Ob'edinenie Rabočih Teatrov » (MORT) en russe ; étant donné que l'organisation a un nom français officiel (UITO), nous utiliserons celui-ci.

<sup>800</sup> « Workers Theatre Groups in the United States », *Workers Theatre*, Juin, 1931, p.3b.

demande au WLT de prendre en charge la tâche de consolider le mouvement. Quelques mois plus tard, l'UITO écrit directement au CPUSA, se plaignant de la faiblesse du travail culturel d'agit-prop aux Etats-Unis, et spécialement concernant théâtre : les critiques ciblent le plurilinguisme (il faudrait créer un mouvement anglophone<sup>801</sup>), la dispersion des groupes (il faut une organisation centrale), et la revue *Workers Theatre* : il serait impératif d'améliorer la qualité de la revue pour atteindre un public plus étendu, et plus précisément, passer du format ronéotypé à un périodique sérieux qui puisse attirer un lectorat plus large<sup>802</sup>. Ces recommandations sont très probablement communiquées à la rédaction de *Workers Theatre*, qui dès novembre 1931 publie son appel à récolter des fonds pour l'amélioration de la revue, et revendique, de toute façon, déjà le rôle d'organisation centrale<sup>803</sup>. La mise en place d'un organe éditorial avait déjà été discutée dans le milieu du théâtre ouvrier communiste avant que le WLT n'en prenne l'initiative<sup>804</sup>.

L'UITO s'intéresse par ailleurs plus largement à la qualité des revues de théâtre communistes. Par exemple, il sera décidé de fournir aux sections française et allemande un « plan d'action » pour mettre en place de nouvelles publications, et de donner aux sections tchécoslovaque et américaine des évaluations, respectivement, des revues *Delnické Divadlo* et *New Theatre*<sup>805</sup>. En 1932, l'UITO a lancé sa propre revue éditée en trois langues - *Théâtre International, International Theatre, Das Internationale Theater* – qui a pour objet de guider les théâtres communistes en leur fournissant les lignes directrices de Moscou en matière de choix artistiques et d'organisation politique. L'une des rubriques préconisées dans le plan de

---

<sup>801</sup> Nous avons déjà mentionné que *Workers Theatre* se dit l'organisatrice de la consolidation du mouvement anglophone de théâtre ouvrier. Cette facette du mouvement, si étroitement liée au contexte national, et qui pose des questions complexes où se mêlent la pression de Moscou, le plurilinguisme des membres du WLT et du Proletbuhne (yiddish/allemand) et les rapports de l'organisation centrale américaine avec les groupes affiliés, sera traitée plus en détail dans la troisième partie.

<sup>802</sup> Cité par Lynn Mally, « Inside a Communist Front : A Post Cold War Analysis of the New Theatre League », in *American Communist History*, Vol.6, No1, 2007, p.72. L'article de Mally analyse les contacts de la LOWT et de la NTL avec Moscou. (La trace de la prise de contact citée est conservée dans le fonds de l'UITO [archives du Komintern] : « An die Agitprop-Abteilung des ZK der Kommunistischen Partei der Vereingten Staaten », 8 Août, 1931, RGASPI, f. 540, op. 1, d. 8, l. 27–28.)

<sup>803</sup> Outre le fait que plusieurs membres de la rédaction sont des militants communistes et ont probablement des contacts réguliers avec le Parti, Lynn Mally met en avant, comme Herbert Kline, le rôle probable de Victor J. Jerome dans l'influence jouée par le CPUSA sur la LOWT. Jerome est l'un des principaux « commissaires culturels » du parti et écrit plusieurs pamphlets sur la culture et la politique (ce qui lui vaudra une peine de prison de 1954 à 1957). Son nom n'apparaît jamais dans les revues de la LOWT/NTL, mais il fait partie du cercle radial de la « bande New Masses et New Theatre » qui se retrouve aux soirées organisées par la ligue - comme le mentionne d'ailleurs Archibald MacLeish dans la lettre citée dans l'introduction de cette thèse. L'épouse de Jerome, Alice Evans, est une figure centrale de la NTL. La correspondance de Jerome avec John Howard Lawson, Albert Maltz, Alice Evans et Archibald MacLeish (conservée à Yale) pourrait être une piste pour éclairer ces influences.

<sup>804</sup> « One year of Workers Theatre Magazine », *Workers Theatre*, Avril, 1932, p.

<sup>805</sup> « Plan Raboty Meždunarodnogo Ob'edinenija revolucionnogo teatra na 1-j kvartal 1935 » (non daté), RGASPI, f.540, op.1, d. 96, l.70-71.



travail du nouveau périodique s'appelle « Presse théâtrale – évaluation des publications des sections de l'UITO »<sup>806</sup>. En plus des articles plus généraux sur le théâtre russe et révolutionnaire, la revue contient des critiques et évaluations des différentes sections nationales – notamment en janvier 1934, la FTOF (Fédération du Théâtre Ouvrier de France) est félicitée pour son répertoire amélioré et enrichi de textes traduits du théâtre ouvrier anglais, mais critiquée pour le manque d'inclusion de la question décoloniale dans les sujets<sup>807</sup>. *Théâtre International/International Theatre/Das Internationale Theater* joue un rôle crucial dans la coordination des « Olympiades », les festivals internationaux de théâtre révolutionnaire organisés à Moscou, et qui occupent un nombre important de pages dans les mois précédant les festivals.

L'affiliation officielle de la LOWT à l'organisation du Komintern est communiquée en mai 1932 dans les informations de la manchette de *Workers Theatre*, qui affiche le logo de l'UITO, et l'information « Organe officiel de la Ligue des Théâtres Ouvriers d'USA, Section de l'Union Internationale des Théâtres Ouvriers ». Aucun article n'adresse l'affiliation directement, mais les positions de l'UITO sont basculées dans les rapports sur la Spartakiade nationale des théâtres ouvriers américains qui a eu lieu à New York le 16 avril, et dans l'article de John Bonn cité plus haut. A travers l'UITO, le rejet du « schématisme » de l'agit-prop, déjà articulé en URSS depuis la fin des années vingt, et la nécessité d'attirer des professionnels sympathiques à la cause sont communiqués aux théâtres affiliés dès 1932, avant le début de la politique officielle de front populaire et son application au « front culturel » (à partir de 1934-1935). Malgré le développement préalable, dans le milieu culturel soviétique, du discours rejetant l'agit-prop – comme nous avons vu à travers les débats sur la Blouse Bleue – du côté des communications internationales le changement de cap paraît abrupt. Comme le soulève Lynn Mally, le virage de la politique culturelle soviétique est non seulement aucunement anticipé par le CPUSA, mais aussi mal compris, et absent de la presse communiste : l'antenne américaine est totalement prise de court<sup>808</sup>. Encore au plenum de l'UITO en juin 1931, le souci principal de l'organisation est la faible adoption des techniques

---

<sup>806</sup> Lettre de Heinrich Diamant à l'organe de propagande culturelle du Parti, secteur des périodiques. « Heinrich Diamant Kul'tpropu CK/b/, Žurnalnyj sektor, 10.2.1932 » f.540, op.1, d.34, l.3.. Nous n'avons pas observé la réalisation de cette rubrique dans les versions anglophone et francophone du bulletin, cependant la question de la qualité des revues est abordée dans la correspondance avec les sections nationales affiliées, et ressort dans les réunions.

<sup>807</sup> « Le répertoire de la FTOF », *Théâtre International*, Janvier, 1934, p.30. Cette revue nous donne par la même occasion une traduction historique du terme « auto-activité » (*samodejatel'nost'*) : « le théâtre de self-activity ».

<sup>808</sup> Lynn Mally, « Inside a communist front », *Op.cit.*, p.74.

d'agit-prop dans le théâtre ouvrier occidental<sup>809</sup>. En décembre 1931, *Workers Theatre*, relayant aux lecteurs les discours tenus par les représentants soviétiques de l'UITO, appelle les théâtres affiliés à adopter la forme agit-prop et se joindre aux campagnes de propagande collectives<sup>810</sup>.

Pourtant, en février 1932, l'UITO déclare qu'il est « impératif de changer nos méthodes et formes de travail » et de fournir aux sections nationales des instructions et des répertoires dans ce sens<sup>811</sup>. L'organisation ne fait que communiquer à ses affiliés la ligne officielle de la politique culturelle soviétique. En avril 1932, sur ordre du Comité Central du Parti, les organisations culturelles prolétariennes indépendantes, comme la RAPP (Association des écrivains prolétariens) et ce qu'il reste du Proletkoul't, sont dissoutes dans le cadre de ce qui est appelé une « restructuration » du champ culturel, premier pas vers la doctrine du réalisme socialiste. La référence à la culture prolétarienne et ouvrière doit disparaître des noms des organisations, ce qui sera le cas en 1933 pour la LOWT (qui devient NTL). Du côté de l'UITO, le changement est immédiat : l'Union Internationale des Théâtres Ouvriers devient Union Internationale des Théâtres Révolutionnaires (UITR). L'organisation est à ce moment présidée par Heinrich Diamant, un ancien fonctionnaire de l'Union des Syndicats, mais fortement influencée par Erwin Piscator, qui plaide pour un rapprochement avec les professionnels du théâtre et contre le théâtre amateur comme vitrine du théâtre révolutionnaire<sup>812</sup>.

Revenons maintenant à John Bonn, et à ses déclarations dans *Workers Theatre* de mai 1932 : on peut à présent deviner que son changement de position est influencé par les relations devenues plus étroites avec l'UITR. Plus précisément, Heinrich Diamant aurait personnellement « corrigé » la position erronée de Bonn. Au second plenum de l'UITR du 12 novembre 1932, Nathaniel Buchwald de l'Artef, qui est, avec John Bonn, représentant du théâtre révolutionnaire américain à Moscou, mentionne cette révision des positions – nous produisons le passage concernant Bonn en entier, car il reprend le point principal sur lequel Bonn se prononce dans son article du mois de mai<sup>813</sup> :

---

<sup>809</sup> Bernard Reines, « The experience of the international workers' theatre as reported at the first enlarged plenum of the I.W.D.U. », *Workers Theatre*, Décembre, 1931, p.2-4.

<sup>810</sup> Idem, p.4.

<sup>811</sup> « Heinrich Diamant Kul'tpropu CK/b/, Žurnalnyj sektor, 10.2.1932 » f.540, op.1, d.34, l.3.

<sup>812</sup> Installé en Russie au moment évoqué, Piscator était un membre très engagé de l'UITO, et dirigera l'organisation avec beaucoup de vision personnelle entre 1934 et 1937. Voir Lynn Mally, « Erwin Piscator and Soviet Cultural Politics », in *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*, vol. 51, N°2, 2003, pp.236-253.

<sup>813</sup> John Bonn expose les moyens de propagande de la culture bourgeoise en insistant sur le cinéma, et propose un plan de travail pour la consolidation du théâtre ouvrier, basé sur l'étude des techniques du théâtre bourgeois, l'éducation politique et la « discipline prolétarienne ». Il accuse les débats passés de *Workers Theatre* de

Le camarade Diament a correctement fait remarquer l'erreur du Camarade Bonn qu'a été la sous-estimation du rôle du théâtre bourgeois comme agent d'éducation et de propagande au sein des masses de la population américaine. La bourgeoisie américaine tient en pratique le monopole du théâtre, et le théâtre lui-même (incluant le très important champ du cinéma) fait partie des industries monopolistiques des Etats-Unis. Cela signifie que la bourgeoisie américaine tient le monopole d'un grand domaine – peut-être le plus grand – d'éducation des masses et de propagande des masses. Le Camarade Bonn a rapidement réalisé sa sous-estimation de cette arme importante dans les mains de la classe dominante, et la tendance « gauchiste » a été dans une large mesure liquidée parmi nous, pour qu'à présent notre orientation soit de ne plus ignorer le théâtre bourgeois avec tous ses accomplissements techniques et de talent, mais plutôt d'étudier ses méthodes, emprunter certaines de ses armes, et les utiliser pour briser le monopole exercé par le théâtre bourgeois sur les esprits et l'imagination des masses exploitées<sup>814</sup>.

Le débat de Bonn et Buchwald dans *Workers Theatre*, dans lequel Buchwald formule exactement les mêmes arguments qu'il donnera à l'UITR, a lieu entre août et octobre 1931, après la prise de contact entre l'UITO et le CPUSA. Nathanael Buchwald était à l'époque probablement déjà en contact avec l'UITO, mais la ligne officielle de l'organisation n'avait pas encore rejeté l'agit-prop. Quoi qu'il en soit, au printemps 1932, la position officielle du Komintern tranche pour de bon le débat sur le théâtre bourgeois.

Les passages cités du texte de Bonn et du rapport de Buchwald sont importants pour percevoir la manière dont peut s'exercer l'autorité de l'UITR, car ils sont la trace d'une pratique ancrée dans la culture de la militance communiste : l'autocritique. Il nous semble assez évident qu'il s'agit d'une autocritique publique de Bonn (et par procuration, du mouvement de théâtre ouvrier américain) devant les reproches de Heinrich Diament. Même s'il se peut que le document reflète aussi le cheminement intellectuel de John Bonn, qui aurait connu une soudaine conversion radicale de ses positions, il n'en est pas moins que la publication d'une autocritique est un geste de prise en main de l'organisation par l'UITR – d'autant plus que l'identité d'agitpropiste professionnel et de défenseur de nouvelles formes prolétariennes de théâtre que John Bonn exprime pendant la première année de *Workers*

---

formalistes, mais défend quand même le théâtre mobile, rappelant que « simplicité ne veut pas dire absence d'art ». (John Bonn, « Dram Buro Report », *Op.cit.*)

<sup>814</sup> « Stenogramma zasedanija 2-ogo plenuma MORT, 12.11.1932 », RGASPI, f.540, op.1, d.17, l.34. « Comrade Diament correctly pointed out the error of Comrade Bonn in underestimating the role of the bourgeois theatre as an agency of education and propaganda among the masses of the American population. The American bourgeoisie has a practical monopoly of the theatre, and the theatre itself (including the all-important field of the cinema) is one of the monopolistic industries in the United States. This means that the American bourgeoisie has a monopoly over a great – perhaps the greatest – field of mass-education, of mass propaganda. Comrade Bonn quickly realized his underestimation of this important weapon in the hands of the ruling class, and the « leftist » tendency in this respect has been to a large extent liquidated in our midst, so that at present our orientation is not to ignore the bourgeois theatre with all of its great achievements of skill and technique, but rather to study its methods, to borrow some of its weapons and use them for the purpose of breaking down the monopoly of the bourgeois theatre over the minds and the imagination of the exploited masses. »

*Theatre* est si forte que sa « conversion » se ressent presque comme une humiliation. Quelle que soit la position réelle de Bonn, le bureau de l'UITO pourra s'assurer, à travers *Workers Theatre*, que la réfutation des positions précédentes a été faite publiquement.

La suite du texte, qui continue dans les numéros de juin-juillet et août, reprend les points de critique de l'UITO à l'égard du mouvement de théâtre ouvrier américain, notamment le « manque d'organisation ». Le WLT, malgré tout son travail important, n'a « compris qu'à moitié » la tâche confiée par l'UITO, et n'a pas fait les efforts nécessaires d'organisation et de centralisation du mouvement<sup>815</sup>. Bonn tente manifestement d'attribuer à son propre théâtre la gloire de la réalisation de ces tâches : « le Prolet-Buehne, qui était le théâtre ouvrier le plus discipliné, et artistiquement et politiquement le plus avancé aux Etats-Unis [...] a invité tous les représentants des différents théâtres ouvriers à une conférence, où il a recommandé la création d'une organisation centrale »<sup>816</sup>. La coopération des « deux théâtres ouvriers les plus développés », le Proletbuhne et le WLT, a ensuite donné la revue *Workers Theatre*. (Ce récit des faits ne plaît pas aux membres du WLT, qui publient dans le numéro de septembre-octobre une réponse, rappelant que le WLT avait déjà établi des contacts avec les groupes individuels, et que la publication de la revue avait commencé quatre mois avant la coopération avec le Proletbuhne.<sup>817</sup>) Sont mentionnés la distance qu'entretiennent les auteurs professionnels par rapport au mouvement, problème pointé de manière récurrente par l'UITO, et la nécessité de développer des théâtres permanents à côté des troupes d'agit-prop. « Le théâtre permanent possède une variété de moyens d'expression qui ne sont pas à la disposition du théâtre d'agit-prop », écrit Bonn, « Evidemment, ces moyens devront être exploités pour notre propagande politique. Ensuite, il existe une demande pour un théâtre stationnaire ouvrier, avec ses moyens techniques plus élaborés, avec son approche plus émotionnelle envers le spectateur. »<sup>818</sup> Le théâtre de Piscator en Allemagne et l'Artef aux Etats-Unis sont donnés en exemple<sup>819</sup>, laissant deviner que Bonn et Buchwald ont peut-être déjà entendu les critiques qui seront présentées au plenum de novembre 1932, déplorant le manque de coopération avec l'Artef<sup>820</sup>.

---

<sup>815</sup> John Bonn, « Situation and Tasks of the Workers' Theatre Movement in the U.S.A. », *Workers Theatre*, vol.2, n°3, p.8.

<sup>816</sup> *Ibid.* « [...] The Proletbuehne, which was the most disciplined, and politically and artistically the most advanced workers' theatre in the U.S.A., invited representatives of the various Workers Theatres to a conference, where it recommended the formation of a central organization of Workers Theatres. »

<sup>817</sup> « Correction », *Workers Theatre*, vol.2, n°5, Septembre-Octobre 1932, p.13.

<sup>818</sup> Bonn, « Situation and tasks », *Op.cit.* p.8.

<sup>819</sup> *Ibid.*

<sup>820</sup> « Stenogramma zasedanija 2-ogo plenuma MORT, 12.11.1932 », RGASPI, f.540, op.1, d.17, l.125. L'Artef est, d'après Diamant, « trop isolé » du mouvement de théâtre ouvrier communiste, alors que son talent artistique pourrait être exploité. D'après Odette Aslan, l'Artef était déjà affilié à l'UITO depuis 1930 (Aslan, *L'Artef : un*

Nathaniel Buchwald porte sa part de l'autocritique du théâtre ouvrier américain lors du plenum, où lui-même et la danseuse Edith Segal sont les représentants nationaux : les « erreurs passées » du théâtre américain, son amateurisme et son schématisme, sont évoqués<sup>821</sup>, et justifiées par Buchwald par une mauvaise compréhension du théâtre soviétique (dont nous avons déjà fait l'hypothèse plut tôt dans ce chapitre) :

En l'absence de contacts organisationnels avec les théâtres auto-actifs d'Union Soviétique, en l'absence d'information suffisante sur la nature de ces théâtres et en l'absence de guides experts, l'influence du théâtre soviétique sur notre mouvement en Amérique n'était pas toujours bénéfique. Parfois, nous prenions vos erreurs pour des réussites, nous empruntions de vous exactement les choses dont vous œuvriez à vous débarrasser. Toute sorte de « gauchisme », ou formalisme, ou négligence imprudente de l'héritage du passé a trouvé son chemin dans nos débuts théâtraux. Le fait que ces erreurs et déviations aient vu le jour sur le sol soviétique leur donnait un statut honorable aux yeux de nos groupes d'ouvriers.<sup>822</sup>

La prise de parole de Buchwald reflète extraordinairement bien le décalage entre les discours américain et soviétique sur la culture ouvrière. En effet, les réflexions en cours dans le théâtre ouvrier américain sur l'agit-prop, sur le non-professionnalisme par essence ou sur le rejet de la culture du passé devaient sembler, comme le remarque Lynn Mally, « étrangement datées » aux oreilles des soviétiques, qui avaient déjà vécu ces débats en abondance pendant la décennie précédente<sup>823</sup>. Ici, Buchwald évoque les « tâtonnements » de lui-même et ses collègues avec « le proletkoulisme, la technique de la Blouse Bleue »<sup>824</sup>, admettant le retard des américains sur la ligne esthétique et politique du théâtre révolutionnaire. Cela étant dit, l'attribution d'un « statut honorable » à toute initiative ayant lieu sur le sol soviétique ne se perd jamais dans *Workers Theatre* et *New Theatre* : lorsqu'il s'agit du théâtre russe, la rédaction de la revue ne fait aucune différence entre « théâtre bourgeois » et « théâtre révolutionnaire », orientation qui se culmine dans *Theatre Workshop*, qui porte un intérêt particulier à Stanislavski<sup>825</sup>.

---

*théâtre de langue yiddish, Op.cit.*, p.152). Ceci peut expliquer la présence de Buchwald dans les contacts entre l'UITO et la LOWT dès le début.

<sup>821</sup> (« svoi ranye oščibki »), « Stenogramma zasedanija 2-ogo plenuma MORT, 12.11.1932 », *document cité*, 1.123.

<sup>822</sup> « Stenogramma zasedanija 2-ogo plenuma MORT, 12.11.1932 », *document cité*, 1.135. « In the absence of organisational connexions with the self-active theatres in the Soviet Union, in the absence of sufficient information on the nature of these theatres and in the absence of expert guides, the influence of the soviet theatre upon our movement in America was not always beneficial. We sometimes mistook your errors for your achievements, we frequently borrowed from you the very things you were trying to get rid of. All kinds of « leftism », of formalism, of reckless disregard for the heritage of the past found their way into our theatrical beginnings. The fact that these errors and deviations sprang up on the Soviet soil gave them an honorable standing in our workers' groups. »

<sup>823</sup> Mally, « Inside a Communist Front », *Op.cit.*, p.71.

<sup>824</sup> « Stenogramma zasedanija 2-ogo plenuma MORT, 12.11.1932 », *document cité*, 1.136

<sup>825</sup> Lynn Mally considère d'ailleurs que le résultat le plus pérenne de « l'infiltration communiste » qu'a représentée la NTL est la diffusion des théories esthétiques du théâtre soviétique, le plus notablement celles de

Le changement de ligne politico-artistique dicté par l'UITO est présenté dans *Workers Theatre* comme un moment de rupture organique dans la vie du mouvement de théâtre ouvrier. « Nous avons passé la période de clarification », déclare John Bonn, « nous sommes prêts à entrer dans la période d'action ». Bonn ancre la nécessité de changement du théâtre ouvrier américain dans un ensemble d'événements politiques : le chômage, la crise des mineurs, les grèves, les lynchages – et du côté du théâtre ouvrier, le CPUSA demandant activement aux théâtres ouvriers de participer à la campagne électorale, l'Unemployed Council du Harlem sollicitant les groupes pour des représentations de rue, et la Spartakiade de théâtre ouvrier qui s'est tenue à New York. « La simultanéité de tous ces événements », écrit Bonn,

montre que ce n'est pas un accident si notre conférence<sup>826</sup> a eu lieu à ce moment précis. Cette conférence était nécessaire à ce moment, afin de conclure une certaine période dans notre développement et de commencer une nouvelle phase dans l'histoire des théâtres ouvriers de ce pays. Maintenant est le moment où « la splendide isolation » des théâtres ouvriers de ce pays, les uns des autres, des masses, et des événements politiques, a été définitivement effacée, le moment où les théâtres ouvriers américains ont enfin laissé derrière eux leur « complexe d'infériorité » les amenant à se voir comme un moyen de divertissement de seconde main<sup>827</sup>, par et pour les ouvriers, le moment où nous sommes conscients de notre tâche politique et notre responsabilité envers la classe ouvrière. [...] Ce tournant dans l'histoire du mouvement de théâtre ouvrier coïncide avec un événement majeur de l'histoire mondiale : la crise du système capitaliste et l'avènement du Système Soviétique.<sup>828</sup>

Etrangement, aucune mention n'est faite d'une politique commune internationale : comme déjà indiqué, à part la mention sur la manchette de la nouvelle version de la revue, l'UITO est inexistante. D'après *Workers Theatre*, le théâtre ouvrier américain a cheminé naturellement vers le tournant dans lequel il se trouve à présent, main dans la main avec les événements politiques. Il est assez renforcé pour entrer dans la « période d'action » et sortir de son « isolation » prolétarienne, soit solliciter des professionnels et passer de la rue à des représentations dans des théâtres : incitations émanant directement de l'UITO.

---

Stanislavski. L'importante compilation d'articles *A Handbook of The Stanislavski Method* (1955.), avec l'introduction de Lee Strasberg, a été rassemblée par Toby Cole, la secrétaire de la NTL.

<sup>826</sup> Il s'agit de la conférence des théâtres ouvriers organisée le dernier jour de la Spartakiade.

<sup>827</sup> Bonn emploie peut-être « minority complex » pour « inferiority complex », et « second hand » pour « second class »...

<sup>828</sup> John Bonn, « Dram Buro Report », *Workers Theatre*, vol.2, n°2, Mai 1932, p.7.

« This conference was necessary at this moment, in order to conclude a certain period in our development and to begin a new phase in the history of the workers theatres of this country. This is the moment when the « splendid isolation » of the workers theatres of this country, from each other, from the masses, and from the political events, has been definitely canceled, when the American workers' theatres finally abandoned that « minority complex » to be a second hand means of amateur entertainment by and for workers, when we are conscious of our political task and responsibility towards the working class. [...] This turn in the history of the workers theatre movement coincides with a most important event in world history : the crisis of the capitalist system and the rise of the Soviet System. »

Que veut dire cette prise en main par l'UITO pour *Workers Theatre* ? Un des effets est sans conteste la diminution de la forme « naïve », autodidacte et praticienne du débat sur la forme et le contenu, qui faisait l'essentiel des interventions théoriques de la première version de la revue : les « tendances gauchistes ont été liquidées ». Le débat interne ne participe plus de la même manière à la dynamique de la revue, et l'énergie militante porte moins l'identité d'ensemble de l'objet : la conflictualité féconde de la revue est comme apprivoisée. On remarque aussi que, alors que les désaccords entre membres du « centre » ne sont plus mis en scène comme carburant du développement du théâtre ouvrier, comme c'est le cas dans la première année de *Workers Theatre*, le nœud des relations conflictuelles se déplace : de l'intérieur de la rédaction, vers le rapport entre organisation centrale et groupes affiliés<sup>829</sup>. Enfin, on peut voir une reprise du vocabulaire soviétique dans le discours sur l'art ouvrier (« schématisation », « fétichisation de l'agit-prop », « les outils et méthodes du théâtre bourgeois »), assortie d'une entreprise – parfois d'apparence laborieuse – de justification du rapprochement avec le théâtre professionnel et « bourgeois » avec des arguments qui tiennent au contexte américain, comme dans l'article de Bonn que nous avons cité. Une partie du contenu théorique de la revue est alors généré par la tension entre le respect des politiques culturelles soviétiques et le masquage de la soumission à ces politiques devant les lecteurs.

L'abandon du discours sur l'art prolétarien par essence et la valorisation de l'héritage du théâtre bourgeois donnent à première vue au lecteur le message d'une « déradicalisation » des positions politiques. Il nous semble pourtant important de noter qu'à la fois il s'agit d'une radicalisation politique institutionnelle, en cela que la revue et l'organisation suivront dorénavant fidèlement les positions de l'URSS et la politique de Staline. Aussi, un premier point de rupture dans la vie politique, esthétique et matérielle de la revue se situe au printemps 1932 : dans le moment d'intégration de l'objet dans la subordination à l'autorité institutionnelle ; rupture mise en exergue par la comparaison avec sa première année de publication en tant qu'objet militant « *grassroots* », artisanal et polyphonique dans ses positions politiques et artistiques.

### **5.2.2 *Workers Theatre* à partir de Mai 1932 : débordements et délimitations**

---

<sup>829</sup> Ces relations sont étudiées dans la troisième partie.

Dans la nouvelle version de *Workers Theatre*, à partir de mai 1932, deux effets de focalisation du contenu sont perceptibles : bien sûr l'internationalisation déjà citée, mais aussi la mise en avant des activités du Workers Laboratory Theatre et du Proletbuhne. Les deux focales de la revue peuvent être décrites par un mouvement simultané de « débordement » et de « délimitation. La revue déborde de son espace restreint auto-actif, que nous avons précédemment décrit comme « l'espace de l'appartement [collectif du WLT] », pour inclure des rapports des troupes affiliées et s'inscrire dans un mouvement international, et ainsi, se représenter dans un réseau. A la fois, les prises de contact avec les professionnels n'ayant pas immédiatement de succès, *Workers Theatre* aboutit à mettre en avant le travail des deux théâtres associés à la rédaction, délimitant l'identité du périodique pendant un moment en grande partie à ces deux groupes. Ceci se fait en partie grâce à la photographie, qui permet de documenter les spectacles et de mettre de visages sur les groupes centraux, et en partie à travers la visibilité accordée au comité de rédaction encore composé des membres des deux groupes de théâtre. L'aspect visuel de la revue, en plus de la photographie et des effets de mise en page ouverts par la nouvelle méthode de reproduction, est influencé par la contribution de Charles Dibner, un dessinateur que *Workers Theatre* partage avec d'autres publications militantes, ainsi que par l'insertion de la publicité.

### ***Les annonces et la publicité***

Au sujet du premier numéro imprimé de *Workers Theatre*, nous pouvons faire la même caractérisation que pour le numéro jubilaire des trois ans de la Blouse Bleue : c'est une fête. Les festivités commencent dès la première page : les organisations communistes et ouvrières qui ont sponsorisé le passage à la revue imprimée adressent leurs félicitations. « Salutations révolutionnaires au *Workers Theatre* imprimé », envoie le WLT à sa propre revue. Le comité des clubs ouvriers juifs de New York « réalise l'importance d'un *Workers Theatre* au format imprimé, et encourage tous les groupes à lire et à diffuser le périodique ». Des salutations viennent du Comité de District de New York du Parti Communiste, ou des autres titres de presse communiste, qui profitent de l'espace pour donner leurs informations d'abonnement. Le titre « Liste Rouge d'Honneur » (« Red Honor Roll of W.T. ») trône devant la liste des « salutations de camarades individuels ». Le ton festif se poursuit sur la dernière page et sur la page 4, qui contient les salutations envoyées de Moscou et de groupes américains éloignés,



félicitant l'organisation sur les succès de la première Spartakiade du théâtre ouvrier qui s'est tenue en avril.

Si le changement de format peut être assimilé au passage de l'espace de l'appartement du WLT à l'espace de la société plus large, cet effet est provoqué dès la première page d'annonces, qui en réunissant les organisations amicales ensemble dans un espace partagé, fait déborder la revue de son identité consacrée uniquement à un théâtre ouvrier idéal, vers un environnement qui englobe le Parti, la ville, les organisations ouvrières, les autres publications. Le « débordement » de l'auto-activité vers le reste de la société se lit aussi dans les traces du changement de modèle économique. Les tarifs pour la publicité sont insérés en haut de la première page, ainsi que les prix des abonnements conjoints pour *Workers Theatre* avec *New Masses*, *Communist* ou *New Pioneer*, illustrant la diversification de l'économie bâtie jusqu'alors sur les abonnements, les donations et les recettes de spectacles. Dans la période 1932-1933, à la différence des sponsors du premier numéro imprimé, qui sont en première page, les publicités seront toujours concentrées sur la dernière page, jamais entre les articles, et ne dépassent jamais une seule page.

Peter Brooker et Andrew Thacker rappellent le statut de la publicité comme composant véhiculant à la fois les « codes des relations internes » d'une revue (papier, mise en page, police de caractères) et les « codes [de ses] relations externes » (diffusion dans une librairie, soutien d'un mécène)<sup>830</sup>. Les annonces publicitaires donnent des informations sur la relation à un lectorat imaginé, et opèrent, à la fois, depuis l'emplacement qui leur a été attribué par le « code interne » de la revue : par exemple, dans le cas de *Workers Theatre*, la publicité est sans exception reléguée à la dernière page, rangeant la revue dans la catégorie que Brooker et Thacker décrivent comme les périodiques « faisant uniquement la publicité de librairies et d'autres éditeurs, confinés aux dernières pages »<sup>831</sup>. *Workers Theatre* privilégie effectivement les imprimeries, les librairies et spécialement la littérature russe, mais on trouve également les annonces très régulières de deux dentistes, l'un proposant des tarifs réduits aux ouvriers et l'autre parlant manifestement le russe, des cafés et plusieurs restaurants végétariens ou spécialisés dans les plats du Caucase, des annonces du Torgsin<sup>832</sup>, du

---

<sup>830</sup> Peter Brooker et Andrew Thacker, *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, 3 tomes, Oxford University Press, 2009, tome I, p.6.

<sup>831</sup> *Ibid.*

<sup>832</sup> Les Torgsin étaient des magasins soviétiques à l'origine destinés aux étrangers en visite en Russie, qui permettaient de régler en devises étrangères, et dans lesquels étaient vendus les produits qui souvent manquaient dans les coopératives ordinaires – nourriture, vêtements, mais aussi souvenirs pour les touristes. A travers les Torgsin, les Russes de l'étranger pouvaient également envoyer des produits à leurs familles (ou de l'argent afin qu'ils aient accès aux produits des Torgsin), ce que les publicités qui se trouvent dans *Workers Theatre* incitent à faire.

maquillage de théâtre, des cours de théâtre et de danse, et du matériel d'artiste. Bien qu'on distingue une cohérence dans le ciblage de la culture et d'un lectorat russe ou soviétophile, on peut s'imaginer que la sélection des publicités dans *Workers Theatre* se fait également au profit des enseignes acceptant de se faire représenter dans une publication communiste.

Les dentistes et les restaurants végétariens au milieu des stages de théâtre et des librairies spécialisées en littérature militante ne font pas tant tache si l'on observe la zone géographique couverte par les adresses. La quasi totalité des restaurants, imprimeries et autres services, tous à New York, sont situés dans une zone allant de la limite ouest du Greenwich Village jusqu'à l'East Village, autour de Union Square, recouvrant ainsi l'ancien *theatre district* (qui alors évolue vers le nord, mais où sont encore situés les commerces associés au costume, maquillage etc.), les « quartiers d'artistes » de Greenwich et de la 14ème rue, et à l'est, à la fois le « Rialto Yiddish », concentration des théâtres yiddishophones, et la limite du Lower East Side ouvrier, qui est le foyer d'une importante population russophone. Ces différents profils de « lecteurs imaginés » contenus dans la zone géographique délimitée reflètent effectivement la pluralité sociologique et linguistique du mouvement de théâtre radical new-yorkais. Ainsi, les publicités parlent du lectorat ciblé (théâtre professionnel et amateur, russophonie, publics et clubs ouvriers juifs) et des valeurs que la revue cherche à exprimer (publicité pour des librairies et des imprimeries), mais aussi recouvrent joliment la principale zone d'influence et de vie de l'activité théâtrale associée à la revue.

Dans *New Theatre*, à partir de janvier 1934, les annonces publicitaires, discrètes, se dispersent principalement le long des pages, et la dernière page est consacrée aux appels à s'abonner à *New Theatre*. Le profil des annonces ne change que peu, cependant les restaurants, dentistes et autres enseignes non directement liées au théâtre disparaissent presque entièrement : dominant les librairies, sorties d'ouvrages, studios de danse, films disponibles à la Film and Photo League, premières des théâtres amis. On trouve également, régulièrement et dès leurs lancements en 1934, l'emblématique revue littéraire de gauche *The Partisan Review*, et *Dynamo*, la revue de poésie fondée par Sol Funaroff, signes du lectorat intellectuel visé par la revue, d'un potentiel lectorat partagé avec les deux titres cités, et d'un rapprochement avec le monde littéraire et la poésie, objectif qui est bien sûr aussi exprimé dans *New Theatre* par les moyens discursifs. Sans surprise, *New Theatre* incite ses lecteurs également à lire *New Masses* et *International Theatre*.

**WORKERS THEATRE**

**THEATRE COLLECTIVE**  
(SECTION of the WORKERS LABORATORY THEATRE of NEW YORK)

presents  
**"1931"**  
by **PAUL and CLAIRE SIFTON**  
**10 SCENES • HUGE CAST**  
at the **FIFTH AVE. THEATRE** 228th St.  
TICKETS: WORKERS LAB. THEATRE 98 1/2 St.  
30c, 40c, 60c at WORKERS BOOKSHOP 50 E 19th St.  
THEATRE COLLECTIVE 151 W. 2nd St.

**WORKERS DANCE LEAGUE SPARTAKIADÉ.**  
10 WORKERS DANCE GROUPS IN COMPETITION and  
NEW DANCE GROUP • RED DANCERS • NATURAL FRIENDS  
DANCE GROUP • NEEDLE TRADES DANCE GROUP •  
REBEL DANCERS (NEWARK) • TWO DANCE GROUPS  
**JUNE 4th** at NEW SCHOOL 66th St. 19th St.  
SUNDAY 8 P.M. TICKETS \$1.50 at 15 EAST 17th St.  
77 FIFTH AVE.

Greetings  
from  
**FRIENDS OF THE  
WORKERS THEATRE**

**The Mautkeller**  
JUST GOOD FOOD  
RUPPERT'S BEER ON DRAUGHT

106 THIRD AVENUE  
COR. 13th ST. & 3rd AVE.  
NEW YORK  
meet the comrades here!

**RED STAR**  
PUBLICITY SERVICE  
MULTIGRAPHING  
and MIMOGRAPHING  
LETTERS • LEAFLETS • TICKETS •  
CARDS • CIRCULARS • REPORTS  
BOOKLETS • PROGRAMS • SONGS •  
Moderate Rates  
QUALITY SERVICE  
35 EAST 12th ST. N.Y.

**TORGSEN**  
For orders on Torgsen refer to  
the names of the books, or complete to the  
address below.  
ORDERERS SEND TO THE  
ADDRESS BELOW FOR THE  
BOOKS. WE WILL BE  
GLAD TO TAKE YOUR  
ORDERS. WE WILL  
MAIL THEM TO YOU  
FREE OF CHARGE.  
TORGSEN, 151 W. 2nd ST.  
NEW YORK, N.Y.

We invite you to the  
**MAVIAZ GRILL**  
RUSSIAN RESTAURANT  
223 EAST 14th ST. bet 2nd & 3rd AVE.  
RUSSIAN and AMERICAN SPECIALS  
SERVED AT VERY REASONABLE PRICES.  
OUR SHAMLIK, BEEF STEAKS, ROAST  
ARE PREPARED BY WELL-KNOWN RUSSIAN  
WHO ARE ALSO THE OWNERS of the KAVOVSKI  
Meat and Sausage Shops, DOCTORS, MASSAGES,  
TANALS and CHALTER. SERVICE  
Come and enjoy a Russian Dinner.

**THE TRIAL OF THE WEBER**  
[A PLAY]  
A COMPLETE OFFICIAL STENOGRAPHIC RECORD OF  
THE RECENT TRIAL HELD IN MOSCOW, U.S.S.R.,  
APRIL 13th, 1932. • • • 8 VOLUMES 1 1/2  
Also a COMPLETE BOOK OF  
P.L.O. RULES and other Russian  
LAW, MUSIC and PROSE. 223 FIFTH AVE.  
BIGNOLDY & COMPANY, Inc. 223 FIFTH AVE.  
NEW YORK, N.Y.

**ORDER THIS BRONZE STATUE  
OF LENIN AS PRIZES FOR CONTESTANTS.  
DAILY WORKER, BOOKSHOP of  
WORKERS THEATRE MAGAZINE.**

**This magazine reproduced by  
BACHMAN REPRODUCTION SERVICE  
WE REPRODUCE THEATRE • SONGS • PUBLIC  
CATIONS • PLAYS • POSTERS • MUSIC  
SHEETS • ILLUSTRATED FORMS •  
FAST, NEAT AND INEXPENSIVE SERVICE.  
BACHMAN SERVICE. 240 BROADWAY  
NEW YORK, N.Y.**

**UNIVERSITY PLACE BOOK SHOP**  
105 UNIVERSITY PLACE, NEW YORK  
DOES NOTICE AND SEND  
10 per cent discount when told ad.

Figure 86 Workers Theatre, Mai-Juin 1933

Just Received from the U.S.S.R.

"My Life And Art" By K. S. Stanislavsky Director of the Moscow Art Theatre Price \$3.75 700 pp. 42 Illustrations	"My Life and Work in the Theatre" By Paul Galante Famous Russian Actor Foreword by A. V. Lunacharsky Price \$2.00 300 pp.	Both Books in Russian Also latest music, plays and books on the stage and theatre. Liberal discount to workers organizations.
---	---	--

Orders and price lists upon request.

**Amkniga Corp., 258-5 Ave., N.Y.**

**ЗУБНАЯ ЛЕЧЕБНИЦА**  
**DR. A. BROWN**  
EXAMINATION AND DIAGNOSIS FREE  
301 East 14th St.  
New York—Corner Second Ave.  
SPECIAL FEES FOR WORKERS

**ROBERT ROSENTHAL, Inc.**  
41 East 8th Street, New York City  
Telephone: STuyvesant 9-5980 Artists Materials  
of Every Description

**Dr. M. Mordecai Kirshen**  
SURGEON DENTIST  
Special Discount To Workers  
1529 Madison Ave.—Corner 104th St.  
Telephone: LEngueh 4-1600

When Patronizing our Advertisers mention  
**WORKERS THEATRE MAGAZINE**

**RED STAR**  
★  
PUBLICITY SERVICE  
MULTIGRAPHING and  
MIMOGRAPHING  
LETTERS, Leaflets, Tickets,  
Cards, Circulars, Reports,  
Booklets, Programs and  
Songs.  
Moderate Prices  
Quality Service  
35 E. 12th St., N. Y.

Luncheon Dinner  
Enjoy your meal  
at  
**KALTMAN'S**  
Dining Room  
Parties Arranged  
1533 Madison Ave.,  
Near Cor. 104th St.  
Telephone: LEngueh 4-3033

Meet me at the  
**RATIONAL VEGETARIAN**  
RESTAURANT  
199 2nd Ave., near 13th St.  
The Home of Pure &  
Wholesome Food

**5 LBS. PSYLLIUM SEEDS**  
Triple Cleaned  
\$2.00 Post Paid  
Cash With Order  
1330 Park Ave.  
New York City  
Phone: SACramento 2-7434

**РУССКИЙ И ТУРЕЛКНИИ  
ТАБАК И ПАИПРОСОУ  
N. COHEN**  
1541 Madison Ave.  
Between 104th and 105th Sts.  
New York  
Mail orders promptly attended

24

Figure 85 Workers Theatre, Septembre-Octobre 1932

### Débordements et délimitations : de qui et à qui parle la revue ?

« C'est à la fois une conclusion et un début », annonce l'éditorial de mai 1932 dans *Workers Theatre*. « Ce premier numéro imprimé marque la culmination des forces qui ont œuvré à poser les jalons du théâtre prolétarien partout aux Etats-Unis. »<sup>833</sup> La structure de l'éditorial est intéressante : la revue imprimée est d'abord présentée comme la culmination des forces théâtrales, donc partie intrinsèque de l'activité théâtrale, sans laquelle elle n'aurait pas vu le jour. Sans transition, l'auteur fait référence au festival (la Spartakiade) : « nous avons pu témoigner des fruits de plus d'une année de travail préparatif à la Spartakiade Nationale de

<sup>833</sup> *Workers Theatre*, vol.2, n°2, Mai, 1932, p.3. « It is at once a conclusion and a beginning. This first printed number marks the climax of forces that have been busy laying the groundwork throughout the United States for a proletarian theatre. »

Théâtre Ouvrier le 16 avril ». <sup>834</sup> La Spartakiade, à son tour, est donc représentée comme la « culmination » du travail éditorial d'une année entière, qui a contribué à rassembler et organiser les groupes de théâtre ouvrier afin d'aboutir au festival national. La convergence temporelle de la Spartakiade et du passage à la revue imprimée devient un véritable fil rouge des premiers numéros de la deuxième année.

**WORKERS THEATRE**



**“WORKERS THEATRE”**  
 OFFICIAL ORGAN OF THE LEAGUE OF WORKERS THEATRES  
 SECTION OF THE INTERNATIONAL  
 WORKERS DRAMATIC UNION OF U. S. A.

---

**No. 2**

**SUBSCRIPTION RATES:**  
 One Year \$1.50  
 Foreign \$2.00  
**BUNDLE ORDERS** of 10 or more \$0.10 per copy  
 Single Copy \$0.15

**SPECIAL RATES FOR COMBINED SUBSCRIPTIONS:**

	REGULAR	COMBINED
“WORKERS THEATRE” AND “NEW MASSES”	\$1.00	\$2.00
“WORKERS THEATRE” AND “COMMUNIST”	\$1.50	\$1.00
“WORKERS THEATRE” AND “NEW PIONEER”	\$2.00	\$1.75

**ADVERTISMENT RATES:**

Full Page	\$25.00
Half Page	\$12.00
Quarter Page	\$12.00
Per inch, single column 1 1/2”	10” reduction on Ads running for 3 months or more.

**108 EAST 14th STREET  
 NEW YORK CITY, N. Y.**

---

**VOL. II**  
**MAY 1932**

This number of WORKERS THEATRE is of great significance of the workers' revolutionary theatre movement.

It is at once a conclusion and a beginning.

This first printed number marks the climax of forces that have been busy laying the groundwork throughout the United States for a proletarian theatre. The fruit of more than a year's preparatory work was witnessed at the National Workers' Theatre Spartakiade held April 16 at Manhattan Lyceum in New York City, and at the conference held on the following day.

Delegates from cities throughout the country reported on what had been accomplished, and laid plans for the future. The League of Workers' Theatres of the United States was then organized, a constitution was adopted, and we are now ready to go full speed ahead.

In this number you will find the reports of the delegates, the text of our constitution, the resolutions we adopted, and many other items that will guide our future work. A careful reading will lay before your eyes the solid groundwork for a great movement in the history of the proletariat. We do not have to apologize for the detail with which we have reported the conference. It was a great historic event, and this number of WORKERS THEATRE is a historic number.

We regret that we could not find space to give the reports of the groups in as full detail as we would like. Also we regret that we were forced to omit many of such reports entirely in this issue. However future issues of WORKERS THEATRE will contain more of these reports, as well as accounts of activities which we hope the members of the League of Workers Theatres of U. S. A. will lose no time in sending to us.

We will publish in our next issue the English translation of the “15-Minute Revue”, the production by the Proletbuehne that won first prize at the Spartakiade.

We want other plays as soon as you can send them. You may be sure they will receive immediate consideration. We also here register our promise that you will get a speedy answer on what we intend to do with any play you send us.

Also we welcome every contribution from every group in the United States and in other countries. WORKERS THEATRE is the national organ of the League of Workers Theatres of the United States. It must be the national organ in fact as well as in name. Cooperate with us. Give us a chance to cooperate with you. Make WORKERS THEATRE a national platform for your ideas and your criticism. Do your share to make WORKERS THEATRE a mass magazine, and you will be helping to build up the solid united red front of a mass revolutionary workers' theatre.

---

**3**

Figure 87 Workers Theatre Mai 1932: le premier numéro imprimé

<sup>834</sup> *Ibid.* « The fruit of more than a year's preparatory work was witnessed at the National Workers' Theatre Spartakiade held April 16 at Manhattan Lyceum in New York City. »

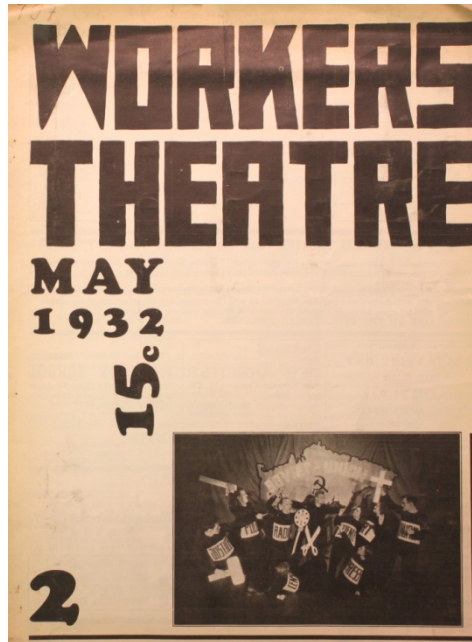


Figure 88 Couverture de Mai 1932: Proletbuhne en action

La revue étale les rapports du jury du festival jusqu'au numéro de septembre-octobre. De même, l'article de John Bonn qui détermine les nouvelles « tâches du théâtre ouvrier » à partir de la restructuration sous l'UITR est divisé sur trois numéros : une période de transition – festive, car menée par le récit énergique et élogieux de la Spartakiade – est mise en place dans le discours. Le numéro de Juin-Juillet 1932 contient la traduction en anglais de la pièce récompensée au festival : *La Revue Rouge de 15 Minutes* de John Bonn<sup>835</sup>. Les numéros suivants publient des sketches de Jack Shapiro, auteur de la pièce *Charité* qui a obtenu la seconde place<sup>836</sup>. Grâce aux possibilités de la revue imprimée, le travail du Proletbühne, premier prix du concours, est documenté par la photographie : rien que le premier numéro contient les photos des spectacles *Revue Rouge de 15 Minutes*, *Scottsboro*, *Tempo Tempo* et *I need you and you need me*.

Les projections des membres du jury sur le futur du théâtre ouvrier sont lumineuses : Nathaniel Buchwald voit dans toutes les créations présentées au festival « de la nouveauté » et « une véhémence révolutionnaire », et dans l'ensemble, « la promesse d'un nouveau

<sup>835</sup> Voir la traduction française d'Odette Aslan dans *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, t.4, *Op.cit.*, p.215.

<sup>836</sup> *Charity* avait déjà été publié dans le bulletin *Worker's Life* du W.I.R. Le WLT avait renoncé à monter la pièce de Shapiro, car elle ne leur paraissait pas assez « sérieuse », mais les membres ont changé d'avis après avoir vu le texte joué avec succès à la Spartakiade par le Newark Jack London Group. D'après Jay Williams, ce fut le moment d'épiphanie à partir duquel le WLT s'est tourné vers des textes plus comiques et satiriques. (Williams, *Stage Left*, p.87)

style »<sup>837</sup>. Jusqu'à l'été 1933, les directives du Komintern ne sont mises en pratique qu'à moitié. Malgré le discours exhortant le rapprochement avec le théâtre bourgeois, en l'absence de contacts étroits et suffisants avec les professionnels, *Workers Theatre* se concentre sur la « consolidation » du mouvement, qui est encore désigné sous l'attribut « ouvrier ». Dans la carrière du périodique, bien que cette période soit fréquemment définie comme une « transition » ou une « crise de croissance », il s'agit à notre avis du moment où la revue exprime le plus distinctement le rattachement à un mouvement artistique possédant une identité clairement définie. Le réseau des théâtres commence à être plus stable, les groupes centraux mieux installés dans leur identité artistique mais aussi dans leur position d'autorité face aux groupes affiliés, et les théâtres ouvriers américains participent aux festivals nationaux et internationaux qui sont organisés avec le concours de l'UITR. La critique des spectacles de Broadway et du cinéma n'occupe pas encore la place importante qu'elle aura plus tard. Ainsi, *Workers Theatre* sert de plateforme pour un mouvement de théâtre ouvrier qui est représenté comme plus organisé et plus clairement délimité qu'avant, et dont les objectifs et les principes ressortent comme collectifs et partagés.

Lorsque le contenu de la revue « déborde » du cadre du mouvement de théâtre ouvrier américain, ce n'est pas tant pour aller vers le théâtre professionnel, mais vers les théâtres ouvriers ou révolutionnaires étrangers. Ceci peut être observé dans la sélection des théâtres qui sont représentés en photographie pendant la période mai 1932–juillet-août 1933, et dont il est facile de faire une liste exhaustive : du mouvement américain, le Proletbuhne, le WLT, l'Artef, les Red Dancers (groupe associé au W.I.R), Vassar Experimental Theatre (la troupe de Hallie Flanagan), Coney Island Dram Section (groupe amateur affilié), Jugoslav Agit-prop Group (groupe amateur affilié). Les seuls théâtres ne faisant pas partie de la LOWT sont des théâtres ouvriers étrangers : un groupe japonais en couverture du numéro de septembre/octobre 1932, le Tokio Left Theatre, le Kolonne Link allemand, le théâtre du MGSPS à Moscou, le Théâtre d'Action International (de Léon Moussinac) et en couverture du numéro de juillet-août 1933, un montage de plusieurs groupes étrangers présents à l'Olympiade des théâtres révolutionnaires. Les photographies sont encore des « ressources internes » du mouvement, et proviennent des troupes affiliées ou des organisations amies étrangères : celles qui représenteront le théâtre de Broadway, dans *New Theatre*, seront souvent accompagnées de la mention « avec l'autorisation de *Theatre Arts Monthly* ».

---

<sup>837</sup> « The Judges Award : Report by Comrade Nathaniel Buchwald to the National Conference of Workers' Theatres, held in New York on April 17, 1932 », *Workers Theatre*, vol.2, n°2, Mai 1932, p.10.

Pendant cette même période, l'utilisation de la photographie semble avoir surtout une fonction de documentation – comme si la possibilité de son utilisation de manière plus « artistique » ou suscitant des émotions n'était découverte que bien plus tard, dans *New Theatre* – peut-être avec des moyens financiers qui permettent plus de liberté créatrice.

Les photos dans *Workers Theatre* remplissent principalement la fonction d'illustrer le type de théâtre que font les groupes et de mettre des visages sur l'identité du mouvement. Si l'on applique aux couvertures la même lecture que sur celles de la période précédente – c'est-à-dire, en interrogeant le rapport entre le signe « *workers theatre* » et les signes visuels, le message véhiculé est celui d'un « workers' theatre » qui désigne le WLT, le Proletbuhne, et les autres théâtres ouvriers américains ou étrangers. Pas donc un théâtre ouvrier idéal ou abstrait, ou un imaginaire de lutte sociale, mais *des théâtres* définis et nommés.

Cet effet est également produit par le contenu textuel. Observons pour illustration le contenu de quelques numéros. Nous avons ici divisé la structure de la revue en trois sections : 1) information sur l'identité de la revue et du mouvement, actualité participant à cette identité ; 2) création de théorie et description de la pratique ; 3) ressources pour le mouvement auto-actif.

	<b>Juin-Juillet 1932</b>	<b>Août 1932</b>	<b>Janvier-Février 1933</b>	<b>Mai-Juin 1933</b>
<b>Section 1</b>	Couverture : Vassar Experimental Theatre, « We Demand » (texte de Bernard Reines du WLT)	Couverture : Workers Laboratory Theatre « Political Sideshow »	Couverture : Artef, « 4 Days »	Couverture : Theatre Union « Singing Jailbirds » d'Upton Sinclair
	Liste des pièces disponibles. Catégories générale et pour enfants.	Liste des pièces disponibles. Catégories générale, pour enfants et en yiddish.		
	Editorial : *Le CPUSA invite les théâtres ouvriers à faire la propagande électorale * la rédaction encourage les groupes à répondre à cette invitation	Editorial : L'Olympiade du théâtre révolutionnaire aura lieu à Moscou en octobre. La collecte de fonds pour envoyer une troupe américaine doit commencer.	Editorial : *Création de centres locaux de théâtre ouvrier dans les grandes villes, afin de déléguer le travail organisationnel *La qualité matérielle de ce numéro est un peu plus basse à cause des difficultés financières : les forces de tous les groupes sont requises pour stabiliser les finances.	Editorial : *Les Etats-Unis dans l'Olympiade Internationale des Théâtres Révolutionnaires *Nécessité de former des critiques ouvriers * Nécessité d'écrire de nouvelles pièces sur l'actualité *Situation difficile des camarades japonais
<b>Hallie Flanagan</b> : « C'est écrit sur le mur – Pièces ouvrières au Vassar	<b>Albert Prentiss (WLT)</b> : « Approchez, approchez ! ».	<b>Agitprop</b> : « Scènes mouvantes »	<b>Harry Elion (WLT)</b> : « Les Spartakiades de 1932 et 1933 »	

<b>Section 2</b>	College ». La troupe de l'université de Vassar joue le répertoire de <i>Workers Theatre</i> .	Description du « cabaret freakshow politique » du WLT, qui eu un grand succès. Réflexions sur la satire politique.	Anecdotes sur le théâtre ouvrier et professionnel.	Analyse de l'évolution artistique des troupes.
<b>Alfred Saxe</b> (WLT) : « Scarlet Fever Criticism » Réponse à un auteur critiquant le théâtre ouvrier dans l'hebdomadaire catholique <i>America</i> .	<b>George Lewis</b> (Red Players) : « Il nous faut des pièces anti-guerre ». Nécessité d'écrire des pièces anti-guerre, à partir des articles de presse, pour donner aux ouvriers un plan d'action pacifiste en cas d'éclatement d'une guerre.	<b>Rose Beigel</b> (WLT) : « Ils sont là ! » Annonce de la création de Theatre Collective, section du WLT.	<b>Alfred Saxe</b> (WLT) : « Mettre en scène la pièce d'agit-prop » Organisation des répétitions, le metteur en scène pédagogique	
<b>Jack Shapiro</b> (WLT) : « Bâtir un répertoire pour le théâtre ouvrier » Les tâches du Département du Répertoire de la LOWT.	<b>Alfred Saxe</b> (WLT) : « Une pièce avec de la propagande, et trois sans ». Critique positive de <i>Merry-Go-Round</i> de G. Sklar et A. Maltz, analyse de <i>Another Language</i> de R. Franken, <i>Street Scene</i> et <i>Counsellor at Law</i> d'E. Rice, programmés dans des théâtres de Broadway.	<b>Arthur Dour</b> : « Cabaret Ouvrier ». Sur le cabaret à Berlin.	<b>Zultsov</b> : « Le Théâtre de la Révolution de Moscou » Compte-rendu de la saison du MTR.	
<b>John Bonn</b> (Proletbühne): « Situation et tâches du théâtre ouvrier aux USA ». Historique du mouvement. Importance de former des théâtres permanents.	<b>John Bonn</b> (Proletbühne): « Situation et tâches du théâtre ouvrier aux USA ». Diversification des formes, trop cantonnées dans l'agit-prop. Les pièces doivent parler de faits et de chiffres, plutôt que d'idéologie. Les auteurs professionnels doivent écrire pour le théâtre révolutionnaire.	<b>Mary Vaughn</b> : « Sur les théâtres TRAM »  Le théâtre ouvrier américain devrait s'inspirer des TRAM soviétiques, qui recyclent les expériences de l'ancien théâtre. Les TRAM fournissent aux auteurs et metteurs en scène professionnels de bonnes conditions de travail, et montent seulement des pièces abouties.	« A tous les acteurs, metteurs en scène, dramaturges, peintres, compositeurs et techniciens du théâtre de tous les pays » Appel de l'UITR à se joindre au front révolutionnaire.	
<b>Nathaniel Buchwald</b> (Artef): « Les gagnants de la Spartakiade ». Evaluations du jury sur le Proletbuhne et le Jack London Club of Newark.				



<b>Section 3</b>	<p><b>John Bonn</b> (Proletbühne): « Revue Rouge de 15 Minutes ». Chœur parlé sur l'Union Soviétique.</p>	<p><b>Myron T.</b> ; « Longue vie à Mr. McFadden ! » Sketch. Satire sur la charité.</p>	<p><b>*Will Lee (WLT)</b> : « La Grosse Bagarre » Sketch. Satire sur les hommes de pouvoir.</p>	<p><b>Olga Siegel</b> et <b>Jack Martin</b> (WLT): « Dr. Krupps, specialist ». Sketch : satire sur la destruction des récoltes pour faire monter les prix.</p>
		<p>« Rapports des groupes à la Conférence et la Spartakiade » : Camarade Zucker pour le Comité des Clubs Juifs, Camarade Pevzner pour le I.W.O. Historique et situation des groupes affiliés.</p>		<p><b>Preva Glusman</b> : « Travail théâtral avec les enfants » Expérience des ateliers de l'été précédent avec les enfants de grévistes.</p>
	<p><b>WLT</b> : « Votez Communiste ! »  Réécriture du texte publié dans <i>Workers Theatre</i> en 1931.</p>	<p>« Actualité internationale ». Théâtre ouvrier en Tchécoslovaquie, Angleterre, Japon, Allemagne, URSS, Autriche, France.</p>	<p>« Correspondance »  Courrier des lecteurs et actualité des troupes.</p>	<p><b>Anne Howe</b> (Proletbühne) : « Faits et chiffres de la compétition de la section new-yorkaise » Résumé de la compétition préliminaire pour la prochaine Spartakiade.</p>
	<p><b>Nathaniel Buchwald</b> (Artef): « Bas les pattes ! ». Sketch pour les élections, propagande pacifiste. Traduit du yiddish par J. Shapiro.</p>	<p><b>Harold Kotzker</b> (John Reed Club of Philadelphia): « Yoo-hooey ! ». Sketch pour la campagne électorale, à jouer en extérieur.</p>		<p><b>Albert Prentiss</b> : « Vers la danse révolutionnaire » Critique du spectacle de New Dance Group (affilié).</p>
	<p><b>Jack Shapiro</b> (WLT) : « Branches de la jeunesse de l'International Workers Order à New York » Critique de spectacles de groupes amateurs.</p>	<p>« Nouvelles et notes »  Actualité des groupes affiliés.</p>		<p><b>Nell Anyon</b> : « Appel aux danseurs : organisons la danse révolutionnaire » La Workers Dance League cherche des danseurs et chorégraphes.</p>
<p><b>Bernard Reines</b> (WLT) : « Pour les ouvriers, ou contre eux ? » Critique d'un spectacle de théâtre ouvrier (troupe de</p>	<p>« Les Groupes en Action » Compte-rendu d'une représentation collective organisée par les groupes</p>		<p>« Artef – le théâtre ouvrier juif planifie un travail important pour la saison prochaine » Compte-rendu de la</p>	

	Rand School).	de Philadelphia.		conférence des théâtres juifs organisée par l'Artef
	« Questions et Réponses » Courrier des lecteurs.	* <b>Jean Rivers</b> : « L'art est une arme – à Hollywood ». Critique du film <i>Forgotten Commandments</i> comme propagande anticommuniste.		« Coast to Coast With The Groups » Nouvelles des groupes affiliés
	« Nouvelles et Notes » Nouvelles des groupes.	<b>Tom Thomas</b> (théâtre ouvrier britannique) : « Quelque chose pour rien ». Sketch sur l'exploitation des ouvriers.		<b>Dorothy Kraus</b> (groupes de Cleveland): « Cleveland organise sa première Spartakiade de théâtre ouvrier » Compte-rendu du festival de Cleveland.
		<b>Agit-prop</b> : « Scènes mouvantes ». Anecdotes du théâtre ouvrier et professionnel.		Lettres courtes des lecteurs et annonces
				<b>M. Kay</b> : « Garçon de Scottsboro », poème pour récitation

On remarquera que trois des quatre numéros utilisés en exemple sont des numéros doubles. *Workers Theatre* contient neuf numéros sur la période des quinze mois entre mai 1932 et juillet 1933 : il n'y a aucune publication entre septembre-octobre 1932 et janvier-février 1933, et la plupart des numéros couvrent deux mois. Ben Blake explique dans *The Awakening of The American Theatre* que le comité de rédaction, enivré par le succès du numéro du mois d'avril 1932 et la nouvelle version de la revue, avait été un peu trop ambitieux dans l'estimation de la quantité d'exemplaires qui pourraient être vendus. Le passage de 1000 exemplaires en avril à 5000 en mai a creusé les finances de l'organisation, qui a dû se serrer la ceinture sur les mois suivants<sup>838</sup>. Les numéros de juin-juillet 1932, août 1932 et mai-juin 1933 contiennent 27 pages, celui de janvier-février 1933 en compte 18, et son éditorial fait référence à une période financièrement difficile, qui a requis les efforts de toutes les troupes new-yorkaises pour récolter le budget de la publication.

Sur le contenu textuel, la première remarque que l'on peut faire est qu'il y a peu de changement quant aux auteurs des articles – le noyau principal est toujours composé de John

<sup>838</sup> Blake, *The Awakening*, *Op.cit.*, p.27.

Bonn, Nathaniel Buchwald, Alfred Saxe, Albert Prentis et Jack Shapiro : figures centrales du théâtre ouvrier, du WLT, du Proletbühne et de l'Artef. Alors que la revue manifeste une inclusivité naissante pour la danse, les articles de Nell Anyon (Nadia Chilkovsky) de la Workers Dance League font leur apparition. La rédaction n'a pas encore recruté de personnalités associées au monde du théâtre professionnel ; en revanche, elle met en avant les exploits et les expériences du WLT, pour en faire véritablement un « groupe central » professionnel comme celui de la Blouse Bleue centrale.

La première section du tableau recouvre les couvertures de la revue et les éditoriaux : signes qui informent le lecteur de manière immédiate et sans équivoque sur l'identité de la revue. En couverture de juin-juillet 1932 on trouve une photographie d'une mise en scène de Hallie Flanagan pour son groupe de théâtre étudiant à l'université de Vassar. Il s'agit d'un texte qui fait partie du répertoire de *Workers Theatre* : la pièce d'agit-prop *Nous Exigeons (We Demand)* de Bernard Reines. Le numéro en question publie les lettres de Flanagan et d'un professeur de journalisme de Vassar College, racontant la réception positive des pièces ouvrières à l'université. La couverture du mois d'août est également liée à un article figurant dans le même numéro, dans lequel Albert Prentiss analyse le nouveau spectacle à succès du WLT : un cabaret « freakshow », qui expose des phénomènes économiques et politiques. Sur les couvertures de janvier-février et mai-juin 1933 figurent des théâtres ouvriers « artistiques » permanents, l'Artef et le Theatre Union : petit pas dans le sens des recommandations de l'UITO. Les couvertures illustrent à la fois l'actualité des groupes « reconnus » de théâtre ouvrier (PB, WLT, Artef, et dans le numéro de mars, les Red Dancers) et l'extension du territoire vers le théâtre permanent (Theatre Union et Vassar Experimental Theatre).

Pour ce qui concerne les groupes états-uniens figurant en couverture de la revue, il s'agit de productions en cours ou récentes : les couvertures parlent de l'actualité de la saison théâtrale du mouvement ouvrier. Cette actualité est évoquée également dans les éditoriaux, dont le message concerne encore, principalement, l'organisation des « temps collectifs » du mouvement : campagnes de propagande commandées par le Parti Communiste, organisation des festivals nationaux et de l'Olympiade internationale, sollicitation des lecteurs pour des actions collectives. Pour alimenter ces « temps collectifs », le Département du Répertoire, dont Jack Shapiro a la charge, propose une sélection de pièces que les groupes peuvent commander pour un prix entre 10 et 15¢. La liste contient des pièces en plusieurs langues, dont une section entière de textes en yiddish, ainsi que tous les textes créés dans les ateliers des enfants en 1931. Les éléments « introductifs » du périodique donnent ainsi, et malgré la

politique de rejet de la culture ouvrière du Komintern, l'image d'une revue consacrée au mouvement de théâtre ouvrier.

Dans la deuxième section se trouvent les articles qui participent à la création d'une théorie, à la formulation de la ligne artistique, et à la réflexion sur la pratique. On ne trouve plus de textes sur la pratique théâtrale émanant d'amateurs : par exemple Alfred Saxe, qui écrit sur la mise en scène, est clairement un professionnel, par son expérience et la formation en théâtre qu'il a reçue à l'université. De manière générale, la quantité d'articles sur la pratique diminue drastiquement – il semblerait que la fonction pédagogique qu'occupait la revue soit déléguée à l'école de la LOWT, qui commence à être fondée par petits pas dès 1932. Les premiers cours de pratique théâtrale et d'éducation politique offerts par la ligue sont annoncés en février 1932, et en mars 1933, *Workers Theatre* annonce la mise en place de la Workers' Theatre School, associée au WLT et à *Workers Theatre*, qui propose aux acteurs ouvriers des cours de jeu d'acteur, d'expression corporelle, de travail vocal et de « bases sociales du théâtre »<sup>839</sup>. Hyam Shapiro organise des stages pour les metteurs en scène débutants, et les acteurs du Theatre Collective, une branche du WLT, suivent une formation d'improvisation et de création collective<sup>840</sup>. L'école officielle de la New Theatre League, dans laquelle enseigneront notamment Elia Kazan, Cheryl Crawford et Lee Strasberg, sera fondée en 1935. On observe donc très tôt un « déplacement » d'une des fonctions fondamentales de la revue, lorsque les articles pédagogiques sont remplacés par des stages de formation, et finalement, l'école. Cette fonction pédagogique est par la même occasion centralisée à New York, ce qui occasionnera des incitations à se déplacer pour assister aux cours, ainsi que des initiatives de création d'écoles dans d'autres grandes villes<sup>841</sup>.

La disparition des articles sur la pratique théâtrale à l'attention des amateurs peut aussi refléter le changement d'identité du mouvement qu'espère l'UITO, en effaçant les traces du besoin de formation de base et donc « d'amateurisme » des groupes. Ces articles sur le jeu, la mise en scène, l'élaboration des éclairages de scène, sont pourtant une des demandes récurrentes dans le courrier des lecteurs. Du point de vue de la ligne artistique, on trouve des incitations ponctuelles dans le sens de la politique culturelle soviétique évoquée. Le texte de Saxe *Mettre en scène la pièce d'agit-prop* commence par rappeler que l'agit-prop ne consiste

---

<sup>839</sup> « Workers Laboratory Theatre of the W.I.R. Agitprop Section », *Workers Theatre*, vol.3, n°3, Mars 1933, p.16.

<sup>840</sup> *Ibid.*

<sup>841</sup> Sur la New Theatre School, voir Douglas McDermott, « New theatre school 1932-1942 », in *The Speech Teacher*, vol.14, n°4, 1965, pp.278-285 ; également l'expérience de la metteuse en scène et activiste politique Zilphia Horton en tant qu'étudiante de la New Theatre School, dans Mary McAvoy, *Rehearsing Revolutions : The labor drama experiment and radical activism in the early twentieth century*, University of Iowa Press, 2019, p.152-155.

pas simplement à « crier des slogans », mais qu’au contraire, les artistes d’agit-prop doivent avoir un niveau d’entraînement technique très élevé afin « d’obtenir des résultats en beaucoup moins de temps que le théâtre habituel »<sup>842</sup>. Ce malentendu sur l’agit-prop tiendrait les auteurs professionnels à l’écart du mouvement de théâtre ouvrier, alors que l’expérience a montré que les groupes qui dépassent le « slogan et la récitation de masse » pour chercher d’autres formes ont pu former des théâtres stationnaires à succès. Mary Vaughn rapporte l’expérience des TRAM soviétiques, les Théâtres de la Jeunesse Ouvrière : après avoir fait l’erreur de négliger la maîtrise totale de l’art théâtral du passé, les TRAM ont évolué vers une nouvelle étape : celle de leur valorisation en tant que théâtres professionnels. Vaughn cite un rapport des TRAM sur leurs activités, détaillant l’accueil d’auteurs professionnels dans les productions, et appuyant l’importance de travailler avec un texte complet et abouti, à la place de compléter avec des improvisations. L’auteur de l’article incite tous les théâtres ouvriers américains à s’inspirer de cet exemple. Là où Jack Shapiro encourage les lecteurs à envoyer tous les textes écrits par les troupes ouvrières au Département du Répertoire, pour analyse et mise à disposition des autres groupes<sup>843</sup>, Harry Elion, reprenant le récit de John Bonn sur l’évolution « organique » du théâtre ouvrier, rappelle qu’il ne suffit plus à présent de dire que chaque ouvrier est légitime pour écrire. Les circonstances de 1931, qui demandaient que tous les groupes amateurs se mettent à la tâche pour produire un répertoire d’actualité, ont évolué vers la situation actuelle, où on constate l’expérimentation bénéfique des formes musicales et comiques, le besoin de textes bien écrits, et on comprend que les « sujets prolétariens » ne signifient pas obligatoirement des histoires de lutte des classes, mais peuvent consister en n’importe quelle « documentation » de la vie du prolétariat<sup>844</sup>.

La réflexion théorique et la construction de l’identité du mouvement trouvent leur source également dans les créations des troupes associées au mouvement. On peut visualiser, sur la première ligne de la section 2 du tableau, l’article de Hallie Flanagan attestant de la circulation du répertoire ouvrier dans un théâtre universitaire reconnu (il s’agit de textes du WLT), une longue description du nouveau spectacle du WLT par Albert Prentiss, et l’analyse de l’évolution artistique des théâtres ouvriers par Harry Elion : des contenus générés à partir du discours sur les productions, principalement, du WLT. Dans la troisième ligne de cette section, l’analyse dramatique et les théâtres à l’étranger sont utilisés comme levier pour aborder le théâtre américain, en instaurant des modèles à suivre (la bravoure des artistes de

---

<sup>842</sup> Alfred Saxe, « Directing the agit-prop play », *Workers Theatre*,

<sup>843</sup> Jack Shapiro, « Building a repertory for the workers’ theatre », *Workers Theatre*, vol.2, no3, Juin-Juillet 1932, p.7.

<sup>844</sup> Harry Elion, « The Problem with repertory », *Workers Theatre*, vol.3, n°3, Avril 1933, p.5.

cabaret berlinois) ou à éviter (les dramaturgies pseudo-radicales d'Elmer Rice). Lorsqu'il ne s'agit pas des rapports des correspondants en Europe et en Russie, les critiques et analyses publiées pendant cette période portent principalement sur l'Artef, le WLT et les groupes affiliés au mouvement. Les critiques sont sérieuses, et n'hésitent pas à donner aux amateurs des axes d'amélioration, tout en encourageant toute initiative de théâtre social – par exemple Bernard Reines et Jack Shapiro analysent les productions d'organisations communistes de la jeunesse pour le numéro de Juin-Juillet 1932. Albert Pretiss, tout en admettant la force révolutionnaire de la danse moderne, critique le New Dance Group pour le « mysticisme » de leur performance<sup>845</sup> au printemps 1933. Dès le numéro de septembre-octobre 1933, soit le premier *New Theatre*, la danseuse Grace Wylie répond à Pretiss, critiquant son ignorance de la danse et initiant une série de réflexions fructueuses sur la danse révolutionnaire. Alfred Saxe, yiddishophone, publie des critiques fréquentes de l'Artef, qui malgré son statut de théâtre « ami » et la présence de Nathaniel Buchwald dans la rédaction de *Workers Theatre*, se trouve régulièrement critiqué pour le jeu trop stylisé, les décors trop complexes et les textes dont le contenu révolutionnaire est faible.

Les théâtres affiliés ont une place importante dans *Workers Theatre*, et la garderont plus ou moins jusqu'au changement de titre du périodique. Dans notre découpage, une troisième section du tableau désigne le contenu de la revue qui sert directement à nourrir le mouvement des théâtres ouvriers et à créer une représentation des troupes affiliées sur les pages de la revue : sketches, critiques du travail des groupes amateurs et actualités des groupes partout dans le pays. Le total du nombre de pages de toutes ces rubriques est assez important : comptes-rendus des activités de troupes amateurs et textes destinés à la scène peuvent occuper bien la moitié d'un numéro. Les pièces publiées sont principalement de petits sketches satiriques écrits par les membres du WLT. À l'exception de la *Revue Rouge de 15 Minutes*, on n'identifie pas, pendant cette période, de pièce qui aurait fait « événement » de la même manière que la publication de la traduction anglaise du *Scottsboro* du Proletbühne en 1931, ou comme le fera *Waiting for Lefty* en 1935.

En observant le contenu et la structure de *Workers Theatre* sur la période entre mai 1932 et juillet-août 1933, on distingue une revue qui ressemble, peut-être plus à ce moment qu'à aucun autre, à *Sinjaja Bluz* : certainement pas par la richesse du répertoire, qui reste modeste dans *Workers Theatre*, mais par la clarté de la structure : une formation centrale bien identifiée et dotée d'une autorité artistique, et un périodique consacré à alimenter un

---

<sup>845</sup> Albert Pretiss, « Towards the revolutionary dance », *Workers Theatre*, vol.3, n°4, Mai-Juin, 1933, p.11.

mouvement de théâtre auto-actif. Alors que les rythmes collectifs du mouvement s'orientent sur l'organisation des festivals (Spartakiades et Olympiades) plutôt que sur la coordination stricte des campagnes de propagande, le réseau des théâtres ouvriers est plus présent par son versant artistique que militant : le théâtre révolutionnaire se dessine plus comme un but en soi que comme une arme dans la lutte des classes. Le passage vers l'adoption des « techniques du théâtre bourgeois » se fait discrètement, et encore avec une certaine prise en compte des conditions matérielles du théâtre ouvrier, qui n'ont pas changé en une nuit par décision du plenum de l'UITO. Malgré le discours qui s'ajuste sur les politiques culturelles soviétiques, la revue ne parvient pas entièrement à se désengager de la référence ouvrière, sur laquelle sont bâtis son vocabulaire politique et artistique, sa philosophie, et les actions concrètes de sa militance (harmonisation des temps de création avec les grèves et autres crises ouvrières). Plutôt que l'inclusion des théâtres « bourgeois » professionnels dans les pages de la revue, l'effet produit par les ruptures simultanées, que sont le passage à la revue imprimée et l'affiliation à l'UITO, est davantage – comme dans la période de professionnalisation de *Sinjaja Bluza* – celui de la « vedettisation » des théâtres centraux associés à la rédaction de revue.

### **5.3 Des noms, des noms, des noms !!! *New Theatre*, Septembre-Octobre 1933 - Juin 1934**

#### **5.3.1 Moscou : la suite des événements et la réponse de New York**

*L'Olympiade des Théâtres Révolutionnaires : moment de mise au point politique*

Le théâtre d'agit-prop, comme le verront les autorités culturelles du Komintern à Moscou, « fut bien plus facile à exporter qu'à éradiquer »<sup>846</sup>. En mai 1933 s'organise l'Olympiade des théâtres révolutionnaires, qui réunit à Moscou les représentants des théâtres ouvriers affiliés à l'UITR. Les problèmes financiers ont empêché la section américaine de participer, et les troupes allemandes et japonaises, qui font partie des plus expérimentées, ont été arrêtées juste

---

<sup>846</sup> L'expression est de Lynn Mally, « Exporting Soviet Culture : the case of agitprop theatre », in *Slavic Review*, vol. 62, n°2, 2003, pp.324-342.

avant leur départ. Une partie des Britanniques ont également été empêchés de partir pour des raisons politiques, et les acteurs restants doivent recomposer un spectacle avec un effectif réduit pendant leur trajet pour Moscou<sup>847</sup>. Les groupes d'onze pays parviennent tout de même à faire leur chemin jusqu'à la capitale russe, où ces collectifs mobiles pour la plupart amateurs et habitués à jouer dans la rue sont accueillis dans l'intimidante salle du Music-hall de Moscou (*Moskovskij Mjuzik-holl*). John Bonn et Nathaniel Buchwald font partie des « référents »<sup>848</sup> individuels, qui accompagnent les équipes et participent aux délibérations du jury aux côtés d'Erwin Piscator, Léon Moussinac, Seki Sano ou Viktor Mrozovski de *Sinjaja Bluz*<sup>849</sup>. En plus des bureaucrates de l'UITR, le jury compte aussi des personnalités du monde littéraire comme Sergueï Trétiakov et Aleksandr Afinoguénov, et parmi les invités, notamment Romain Rolland et Henri Barbusse.

L'importance de l'Olympiade est mise en avant dans *Workers Theatre et International Theatre* pendant plusieurs mois avant le festival. Déjà le *Workers Theatre* du mois d'août 1932 contient un long article sur l'Olympiade, appelant tous les groupes de théâtre ouvrier à contribuer à la collecte de fonds pour envoyer les meilleures parmi les troupes américaines. En mars, l'éditorial annonce cependant qu'il sera impossible d'envoyer un groupe, en donnant une explication formulée en jargon de l'UITR : « aux Etats-Unis, nous n'avons que récemment réussi à dépasser les problèmes dus à une mauvaise forme d'organisation nationale »<sup>850</sup>. Malgré l'impossibilité de participer, l'éditorial met en avant l'importance de l'événement, comme démonstration de solidarité et « évaluation de masse des accomplissements créatifs de la classe ouvrière révolutionnaire »<sup>851</sup>. Dans le numéro d'avril, John Bonn décrit l'Olympiade comme l'événement qui marque « l'intégration du mouvement amateur dans la scène professionnelle du théâtre révolutionnaire », et qui donnera « la meilleure fondation pratique pour ce développement récent d'importance capitale »<sup>852</sup>. Bonn présente le festival comme la démonstration à venir des exploits artistiques de la coopération

---

<sup>847</sup> Voir McColl, *Workers Theatres in Britain...*, Op.cit.

<sup>848</sup> En russe *referent-recenzent*. Chaque groupe participant se voyait attribuer un « référent » chargé de guider le travail de préparation et de communiquer les retours du jury. (voir John Bonn, « The International workers theatre olympiad », *New Theatre*, vol.1, n°1, Septembre-Octobre 1933, p.17.)

<sup>849</sup> « Protokoly i stenogrammy zasedanij žjuri meždunarodnoj olimpiady revoljucionnyh teatrov », RGASPI, f.540, op.1, d.55, l.1.

<sup>850</sup> Editorial, *Workers Theatre*, vol.3, no3, Mars 1933, p.2. « Here in the U.S.A we have only recently overcome difficulties that arose from a wrong form of national organization ».

<sup>851</sup> *Ibid.* « This Olympiad will be a mass review of the creative achievements of the revolutionary working class ».

<sup>852</sup> John Bonn, « The 1st International Workers Theatre Olympiad », *Workers Theatre*, vol.3, n°4, Avril 1933, p.2.



entre théâtre ouvrier et professionnels, à laquelle aurait mené la politique de l'UITR lancée en 1932<sup>853</sup>.

Pourtant, malgré tout le travail préparatif, autant les organisateurs que les participants étrangers se trouvent abasourdis par la mauvaise communication de la nouvelle ligne culturelle du Komintern, lancée avec force déjà un an auparavant. En 1933, l'agit-prop est toujours la forme de choix pour les théâtres ouvriers des sections étrangères affiliées, et « l'abandon du schématisme » ne semble pas avoir atteint les oreilles des différentes organisations nationales. Tous les groupes étrangers, qui participent avec leurs meilleurs sketches d'agit-prop, se voient relégués par le jury dans la catégorie de « formes primitives », là où la qualification la plus élevée de « grandes formes psychologiques » ne contient que des groupes soviétiques<sup>854</sup>. Le nom du groupe des Blouses Bleues de Bobigny leur vaut un froncement de sourcils de la part du jury – en Russie, ce qu'il restait formellement de la Blouse Bleue a été « liquidé » début 1933, et il ne faut plus même en faire mention<sup>855</sup>.

Un décalage similaire est observable aux Etats-Unis entre l'organisation centrale et les groupes affiliés, dont beaucoup restent attachés à l'agit-prop, qui représente une forme facile d'accès pour les auteurs et les metteurs en scène débutants<sup>856</sup>. Pour certains porte-paroles des groupes, la qualité de forme circonstancielle du théâtre d'agit-prop – forme adaptée à des circonstances particulières de lutte, d'absence de formation artistique, d'aspiration à la création d'un médium alternatif d'actualité – est un facteur que les organisateurs de l'Olympiade refusent de prendre en compte<sup>857</sup>. Par exemple Léon Moussinac et Charles Mann<sup>858</sup> défendent respectivement les groupes français et anglais avec des arguments similaires : l'agit-prop reste une forme adaptée aux conditions de production et à la situation politique des groupes de théâtre révolutionnaire dans les pays capitalistes<sup>859</sup>. Pour beaucoup

---

<sup>853</sup> *Ibid.*

<sup>854</sup> A ce sujet voir Mally, « Exporting soviet culture », *Op.cit.*

<sup>855</sup> « Protokol 5 zasedanija žjuri », RGASPI, f.540, op.1, d.55, l.10.

<sup>856</sup> Voir plus loin dans cette thèse la question des textes écrits par les affiliés de la New Theatre League : partie III, chapitre 8: « Pièces inexistantes et rimes inintéressantes : les productions littéraires des amateurs. »

<sup>857</sup> La notion de l'agit-prop comme « forme circonstancielle » a été surtout développée dans les recherches sur l'agit-prop de la guerre civile en Espagne, qui apparaît « tardivement » par rapport aux autres pays (« *teatro de circunstancias* », « *teatro de urgencia* »). Voir Hélène Beauchamp, « Transferts culturels, urgence historique et pratiques artistiques. L'exemple du théâtre guignolesque 'd'agit-prop' en Espagne (1934-1938). », in *Mélanges de la Casa de Velázquez*, vol.38, n°2, 2009, pp.59-79 ; Dru Dougherty et Maria Francisca Vilches de Frutos, *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, 1992 ; pour une étude de cas sur une œuvre théâtrale associée au périodique *Nuestra Lucha*, voir Maria Isabel Martínez Lopez, « El teatro de urgencia en la ciudad de Murcia : 'Dos de artes gráficas', una obra de Joaquin Soto Barrera », in *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, vol. 21, n°1, 2008, pp. 99-107.

<sup>858</sup> Charles Mann était un des leaders du mouvement de théâtre ouvrier britannique, et en charge d'une proportion importante du contenu de la revue *Red Stage*.

<sup>859</sup> Les commentaires de Tom Thomas, chef de file du théâtre ouvrier britannique et rédacteur de *Red Stage*, sont également intéressants : d'après lui, les groupes de théâtre ouvrier politique n'auraient découvert la forme et le

parmi les groupes de théâtre ouvrier qui participent au festival, la production de pièces longues adaptées à des salles de théâtre serait impensable, du fait de leurs moyens modestes et leur peu d'expérience.<sup>860</sup>

Pourtant, les conclusions de l'Olympiade ne laissent pas de doute : une politique plus stricte doit être mise en place vis-à-vis des affiliés, qui doivent une fois pour toutes se libérer des formes primitives du théâtre ouvrier et professionnaliser leurs groupes. Pour la section américaine, le changement le plus visible se fera dans le titre de la publication : dès septembre-octobre 1933, *Workers Theatre* devient *New Theatre*. Le bureau central de l'UITR sera vite informé de l'intention de rebaptiser le périodique en *New Theatre*, et se félicite de la nouvelle ligne qu'ont adoptée les Américains, conforme, d'après les promesses de John Bonn qui écrit à l'UITR, « aux résolutions prises à Moscou »<sup>861</sup>.

---

terme d'agit-prop qu'en 1930, lors d'une visite en Allemagne, où ils furent accueillis par les groupes d'agit-prop locaux. Les spectacles des anglais, composés surtout de formes reprises du music-hall et du cabaret, présentaient malgré cela déjà une certaine ressemblance avec le théâtre d'agit-prop. Donc d'une part, ces groupes apprenaient et adoptaient l'agit-prop au moment où il aurait fallu s'en débarrasser, d'autre part, leurs « formes nationales » nées dans les conditions locales avaient des similarités formelles avec l'agit-prop qui leur valaient d'être critiquées pour l'attachement aux formes courtes. (voir Ewan McColl, ... aussi stourac )

<sup>860</sup> Interventions de C. Mann et L. Moussinac, « Stenogramma obsuždenija recenzii, 5 ijuna 1933 g. », RGASPI, f.540, op.1, d.55, l.48.

<sup>861</sup> [Première page manquante, probablement août 1933], RGASPI, f.540, op.1, d.8 l.27. « Von M. September an werden die amerikanischen Genossen die Zeitschrift unbenennen in Neues Theater, d.g. dass die Linie der Zeitschrift erweitert wurde, sie ist nicht mehr nur für Agitprop bestimmt, sondern auch für die Berufstheater usw. Das ist ganz richtig. Ausserdem haben wir vor zwei bis drei Tagen einen Brief von Gen. John Bonn erhalten, wo er schreibt, dass die wichtigsten Resolutionen, die hier in Moskau gefasst(?) wurden, in der amerikanischen Bewegung schon (?) realisiert sind. »



Figure 89 Le premier numéro de New Theatre

### *Les tâches du « nouveau théâtre »*

Du côté du périodique, le changement est encore une fois justifié par l'évolution « naturelle » du mouvement, et du théâtre américain en général : l'éditorial du dernier *Workers Theatre* (juillet-août 1933) évoque les « nouveaux théâtres artistiques », insatisfaits des productions du théâtre bourgeois, mais n'étant pas encore conscients que la réponse à tous leurs questionnements est le théâtre révolutionnaire.

Dans cette situation, le Comité Exécutif National de la Ligue des Théâtres Ouvriers considère qu'il est recommandé d'élargir la revue *Workers Theatre* afin qu'elle serve également de porte-voix pour ces « nouveaux théâtres », afin qu'à travers des discussions et des critiques mutuelles

nous arrivions à une conception plus claire de la fonction du théâtre d'aujourd'hui comme force œuvrant pour un théâtre meilleur et un monde meilleur<sup>862</sup>.

Déjà cette annonce du futur changement contient deux informations déterminantes : le changement des objectifs, en cela que la fonction du théâtre n'est pas, comme considéré jusqu'alors, de participer à la lutte des classes, mais de contribuer à faire « un théâtre meilleur ». Le théâtre – un meilleur théâtre américain – devient ainsi une fin en soi, là où dans *Workers Theatre*, tout le discours théorique s'articule autour de la convention voulant que le théâtre soit pensé à travers son intervention dans des situations de lutte politique définies et déterminées dans le temps (crises, grèves, campagnes), et que le théâtre, à travers ce pouvoir d'intervention, doit bien œuvrer avant tout pour un monde meilleur, et pas pour sa propre amélioration. Il s'agit ainsi d'un réel changement des « règles du jeu » de l'espace éditorial, que nous avons précédemment défini comme un espace où le discours sur le théâtre est régi par l'idée que les critères esthétiques ne dominent jamais sur le politique ou le pratique. Il s'agit, à présent, de faire la révolution au théâtre, pour sauver le théâtre.

Deuxièmement, il est question d'élargir le champ de l'activité théâtrale couverte par la revue vers des théâtres de « l'entre-deux », professionnels et bien intégrés dans l'économie du spectacle, mais qui seraient « idéologiquement orphelins », ne trouvant pas leur compte dans les logiques commerciales du théâtre mainstream. Cette image est réitérée dans l'éditorial du premier *New Theatre*, qui décrit les professionnels « expulsés par milliers » du théâtre bourgeois, qui doivent trouver refuge dans le théâtre révolutionnaire, dans le cadre duquel ils transmettront leur savoir aux praticiens du théâtre ouvrier. *New Theatre* est une revue pour tous ces « exilés », dégoûtés du « commercialisme, de la vulgarité et de la décadence » du théâtre bourgeois<sup>863</sup>. Encore une fois, le changement de ligne éditoriale est présenté comme une réaction à l'évolution du théâtre américain.

L'éditorial du premier *New Theatre* propose encore une autre lecture du nouveau titre de la revue : « ce numéro marque une nouvelle étape dans le développement du périodique qui, sous le nom de *Workers Theatre*, a depuis avril 1931 guidé la croissance d'un nouveau théâtre, le théâtre ouvrier<sup>864</sup> ». Quelques lignes plus tard, le théâtre ouvrier révolutionnaire est défini comme le « successeur historique du théâtre bourgeois, [...] qui est à présent dans sa

---

<sup>862</sup> « *Workers Theatre* to become *New Theatre* », *Workers Theatre*, vol.3, n.7, Juillet-Août 1933, p.2. « In this situation, the National Executive Committee of the League of Workers' Theatres deems it recommendable to broaden the magazine WORKERS THEATRE to make it a mouthpiece also of these « new theatres », in order that by mutual discussion and criticism we may arrive at a clearer conception of the function of the present day theatre as a force towards a better theatre and a better world. »

<sup>863</sup> « *New Theatre* », *New Theatre*, vo.1, n°1, Septembre-Octobre 1933, p.3.

<sup>864</sup> Nous soulignons.

période de décomposition ». Le théâtre ouvrier réalise (encore une fois) qu'il doit « étudier la technique des théâtres du passé et adapter ce qu'il y a de meilleur dans l'ancien au service des masses »<sup>865</sup>. Il ne s'agirait pas, pour la revue, d'abandonner le théâtre ouvrier – car celui-ci *est* le « nouveau théâtre ». Plus encore, aurait eu lieu une inéluctable évolution historique au cours de laquelle le théâtre bourgeois se serait transformé en théâtre ouvrier, qui ensuite aurait disparu sans remous pour devenir « nouveau théâtre ». Ainsi, dans le 'nouveau théâtre' se dissolvent harmonieusement l'héritage du théâtre bourgeois et la courte éruption de théâtre ouvrier révolutionnaire. Si nous avons soulevé qu'en 1931 John Bonn définissait, dans *Workers Theatre*, le théâtre ouvrier comme « ontologiquement autre » par rapport au théâtre bourgeois, dans *New Theatre* le théâtre ouvrier révolutionnaire devient le légitime et naturel héritier du théâtre bourgeois. Le « nouveau théâtre » n'est donc pas nécessairement une opposition à « l'ancien théâtre », comme le vocable de « nouveau » pourrait l'évoquer : en quelque sorte, le nouveau englobe toutes les formes de l'ancien. En représentant le « nouveau théâtre » comme un phénomène qui englobe également le théâtre ouvrier, la revue adoucit la coupure qui en réalité est en train de s'opérer avec la partie de son lectorat composée des groupes de théâtre ouvrier affiliés. *New Theatre* jouera constamment sur les deux plans : le discours sur la transformation (donc de fait, la disparition) du théâtre ouvrier par les moyens de la professionnalisation et de la « dé-ouvriérisation », et le discours sur l'élargissement du périmètre du périodique vers les théâtres progressistes professionnels.

L'élargissement des sujets couverts par le périodique touche également la variété des disciplines artistiques : la couverture de *New Theatre* arbore à présent la précision « Drama – Film – Dance ». L'extension des centres d'intérêt de la revue vers les autres disciplines, également félicitée par l'UITR<sup>866</sup>, est nourrie par des facteurs locaux et internationaux. Au niveau local, on connaît le manque de moyens de la Workers' Dance League, qui n'ayant pas les fonds pour leurs propres publications, peut profiter de cette fusion des forces<sup>867</sup>. Au niveau international, il suffit de jeter un coup d'œil à la publication officielle de l'UITR, titrée *International Theatre : Drama – Film – Dance*. Le périodique de la ligue s'accorde donc sur celui du Komintern, qui penche de plus en plus vers la ligne pluridisciplinaire fortement promue par Piscator<sup>868</sup>.

---

<sup>865</sup> *Ibid.*

<sup>866</sup> RGASPI, f.540, op.1, d.8 l.27.

<sup>867</sup> « Workers Dance League and *New Theatre* », *New Theatre*, vol.1, n°1, Septembre-Octobre 1933, p.20.

<sup>868</sup> Voir Lynn Mally, « Erwin Piscator and Soviet Cultural Politics », in *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*, vol. 51, N°2, 2003, pp.236-253.

### 5.3.2 Ciblage et construction d'un nouveau lectorat pour un nouveau théâtre

*New Theatre* entre septembre 1933 et l'été 1934 effectue une lente transformation de son contenu : en réalité, les théâtres ouvriers ou révolutionnaires professionnels, comme Theatre Union<sup>869</sup>, Theatre Collective<sup>870</sup> et Theatre of Action<sup>871</sup>, ou un théâtre professionnel proche comme le Group Theatre, occupent encore une grande proportion du contenu. Les articles consacrés à l'Olympiade passée et la Spartakiade suivante s'étendent sur plusieurs mois, créant une certaine continuité avec le contenu de *Workers Theatre* de l'année 1932-1933. Or, de nouvelles caractéristiques ressortent avec clarté : relevons les stratégies pour définir et identifier un lectorat idéal, et l'apparition en masse des noms d'auteurs, acteurs et metteurs en scène professionnels.

Les « nouveaux théâtres » évoqués dans les éditoriaux de juillet-août et septembre-octobre 1933 apparaissent comme des sortes de cibles rêvées mais pas encore matérialisées du nouveau lectorat que vise *New Theatre* : le fantasme d'une demande existant dans le monde du théâtre professionnel pour le type de contenu que peut proposer la revue. En attendant, la rédaction, ayant dévêtu la revue de son attribut de classe (*workers*), vise à étendre et à la fois à hétérogénéiser le lectorat cible : praticiens amateurs et professionnels, lecteurs éduqués et non éduqués, étudiants, acteurs et ouvriers sont équitablement identifiés comme des catégories que la revue doit atteindre. La variété des groupes ciblés semble tout à fait intentionnelle, partie intégrante d'un discours qui construit l'identité de *New Theatre* comme un objet rassembleur dans lequel une diversité d'actants se retrouvent autour d'un projet commun.

Par exemple un article de février 1934 sur Theatre Union est illustratif de ce mouvement de rassemblement des forces, et de la volonté de narrer une migration des artistes de Broadway vers le théâtre ouvrier révolutionnaire. L'article *A la rencontre de Theatre Union !* raconte les étapes de la création de *Paix sur Terre* d'Albert Maltz et George Sklar<sup>872</sup>.

---

<sup>869</sup> Theatre Union est un théâtre professionnel issu du théâtre ouvrier, revendiquant un répertoire de pièces contemporaines à contenu « social », installé dans l'ancien Civic Repertory Theatre.

<sup>870</sup> Theatre Collective est la branche séparée du Workers Laboratory Theatre fondée par les Shapiro, John Bonn, Mordecai Gorelik, Elia Kazan et Molly Day Thacher entre autres. Elle se consacre à des temps de création plus longs que ceux de l'agit-prop.

<sup>871</sup> Theatre of Action est le nouveau nom de la Shock Troupe (troupe d'agit-prop) du Workers Laboratory Theatre, toujours dirigée par Al Saxe.

<sup>872</sup> *Peace on Earth* (1933), au Civic Repertory Theatre. Le texte et sa mise en scène sont un événement important pour le théâtre de gauche. Signalons que la bibliothèque d'histoire orale de Columbia University contient un volet « Theatre Union », dans lequel une partie des acteurs et actrices cités témoignent de leurs années dans les productions du théâtre. (Columbia University Oral History Portal, *Mercury Theatre / Theatre Union Project* : [oralhistoryportal.library.columbia.edu](http://oralhistoryportal.library.columbia.edu))

<sup>872</sup> *New Theatre*, vol.1, n°2, Janvier 1934, p

Présenté comme un « reportage de l'intérieur » vu des coulisses, le texte, signé par Emery Northrup, met fortement l'accent sur la transformation psychologique, l'éveil politique et la satisfaction personnelle vécue par les acteurs et actrices professionnels qui ont rejoint Theatre Union pour la production. Northrup décrit la masse d'acteurs talentueux de Broadway qui se sont présentés aux auditions, « beaucoup d'entre eux désillusionnés par Broadway ». Les uns sont « des acteurs un peu plus intellectuels qui avaient commencé à se rebeller »<sup>873</sup>, et d'autres, « éloignés du mouvement ouvrier », se plaignent des répliques trop militantes de la « pièce-tribunal ». Mais avec les premières représentations, raconte Northrup, l'équipe a commencé à évoluer :

Ceux qui étaient déjà proches de Theatre Union se sont épanouis devant la chaleureusité inspirante du public. Ils sont devenus plus sûrs d'eux, plus courageux, et de meilleurs acteurs. Et les autres ont commencé à réfléchir. Mieux encore, ils ont commencé à lire<sup>874</sup>.

La littérature marxiste circule en coulisses et les anciens comédiens du théâtre commercial sont retrouvés le nez dans *New Masses* : se met en place « un processus graduel et inarrêtable d'éducation [*enlightenment*] ». Les acteurs de Broadway trouvent enfin du sens à leur travail :

Millicent Green, par exemple, dit : « J'ai toujours pensé que le théâtre devrait être un moyen d'expression politique et sociale. C'est la première production dans laquelle j'ai moi-même la possibilité d'exprimer ce sentiment. Aucune autre pièce ne l'a fait. Quelques-unes ont tenté, avec une approche légèrement satirique, mais aucune autre pièce n'a engagé à la fois les interprètes et le public comme l'a fait *Peace on Earth*. »<sup>875</sup>  
[...]

Les acteurs sont fous de ce public. « Jamais de ma vie je n'ai joué pour un public comme celui-ci », dit Robert Keith, qui a joué plusieurs rôles principaux dans des productions de Broadway. « Le public de théâtre devrait être fait de ces gens-là. Ils sont honnêtes, ils ont du sentiment. Jouer devant eux redonne à un acteur le sentiment que le théâtre est un grand art. »<sup>876</sup>

Mis en relation avec les éditoriaux de *New Theatre*, le reportage-témoignage d'Emery Northrup se présente comme une « preuve » du processus de mélange des forces que le périodique appelle de ses vœux, et de la transition des acteurs de Broadway vers le théâtre révolutionnaire. La parole donnée aux actrices et acteurs et l'angle de témoin direct du

---

<sup>873</sup> Emery Northrup, « Meet The Theatre Union ! », *New Theatre*, vol.1, n°3, Février 1934, p.8.

<sup>874</sup> *Idem*, p.9.

<sup>875</sup> *Ibid.* (Millicent Green, for instance, says : « This is the first play in which I had a chance to express that feeling myself. No other play ever did it. A few other plays attempted it with a slightly satirical approach, but no other play involve both the actors and the audience like *Peace on Earth*. »)

<sup>876</sup> *Ibid.* (The actors are crazy about that audience. « I've never played to an audience like that before in my life, » says Robert Keith, who has been a lead in many Broadway plays. « These are the people who should make up the audience of the theatre. They are honest ; they have feeling. To play before them makes the actor feel again that the theatre is a great art. »)

processus adopté par l'auteur posent un récit concret sur les paroles théoriques exprimées dans *New Theatre*. C'est à la fois la documentation d'un projet réellement en cours dans Theatre Union, qui recrutait dans ses projets des acteurs professionnels, et la construction discursive et performative du phénomène « rêvé » par *New Theatre*.

Pour un autre exemple, dans lequel le mouvement se fait dans le sens contraire – de l'espace militant en direction des acteurs – on peut relever le long compte-rendu que *New Theatre* fait sur le syndicat des acteurs, Actors' Equity. Le texte, publié en avril 1934, est en position d'éditorial, et annoncé en grandes lettres sur la couverture : *Tempête sur Broadway – L'Eveil des acteurs*<sup>877</sup>. Le chapeau de l'article promet des révélations, du drame et tous les détails de l'histoire :

L'histoire réelle du mouvement d'opposition dans Equity, ce qui l'a enclenché, comment il s'est développé, ses objectifs, et ce qu'il signifie pour la protection sociale des acteurs.<sup>878</sup>

Pour plus d'effet dramatique, l'article est divisé en trois « actes ». L'« Acte I : l'équipe de *Sailors Beware* empêche une réduction des salaires » revient sur le cas du spectacle *Sailors Beware*, dont la distribution se voyait confrontée à une baisse de rémunération malgré le succès financier de la pièce. Devant les protestations, le producteur menace de remplacer toute la troupe par des acteurs « moins chers » de la production de la même pièce à Chicago, mais ceux-là sont solidaires avec la troupe d'origine, et refusent l'offre. L'affaire se termine avec le maintien des salaires d'origine, grâce à la médiatisation et au soutien d'autres théâtres. Dans le deuxième acte, « Les membres d'Equity s'organisent pour prendre action », après avoir constaté que le syndicat n'avait pas été en position de pouvoir aider les acteurs de *Sailors Beware*, les membres d'Equity organisent une assemblée pour réformer le syndicat afin qu'il réponde plus concrètement aux problèmes rencontrés. Il s'agit ici de la révolte des acteurs contre les producteurs avides de gains et radins. La partie « Acte III : Les étapes suivantes » projette quelques solutions aux questions que se posent les membres d'Equity, offertes avec l'expérience militante de la rédaction de *New Theatre*. Par exemple, la rédaction conseille de ne pas exclure d'Equity les membres qui ne peuvent pas payer les cotisations, mais d'être indulgents et solidaires avec ceux-ci, afin de ne pas créer une catégorie d'acteurs et actrices non syndiqués, moins bien payés, pour cette raison plus susceptibles d'être recrutés mais aussi d'être utilisés par les producteurs comme « briseurs » du mouvement social (« *a*

---

<sup>877</sup> « Storm over Broadway – The Awakening of the Actors ».

<sup>878</sup> « The Awakening of the Actors », *New Theatre*, vol.1, n°5, Avril 1934, p.2.( « The real story of the opposition movement in Equity, what brought it about, how it developed, its aims, and what it signifies for the welfare of the actors. »)



*class of scab-actors* » : le mot *scab* [briseur de grève] vient du jargon du mouvement ouvrier). Le périodique promet pour finir de « traiter régulièrement sur ses pages du mouvement d'organisation syndicale des acteurs », précisant que ses pages sont toujours ouvertes « à n'importe quel matériel qui aidera les acteurs et les autres travailleurs du théâtre »<sup>879</sup>.

Le cas de *Sailors Beware* et la réorganisation syndicale qui en suit sont des événements capitaux pour *New Theatre* : d'une part, la revue a l'occasion d'illustrer, par des événements d'actualité touchant une part non négligeable des acteurs et actrices de Broadway, le récit selon lequel les interprètes du théâtre « commercial » s'éveillent à l'action politique devant les conditions dégradées de leur métier : soit précisément le récit « prophétisé » dans les premiers éditoriaux de *New Theatre*. D'autre part, le traitement de cette actualité permet au périodique de se positionner comme vétéran de la lutte sociale, se mettant au service des novices avec son capital de connaissances sur l'organisation politique. Enfin, en donnant à la question d'Equity une place d'importance (couverture, éditorial, traitement de « scandale » à la une) et en s'engageant à suivre l'actualité de la question, la revue lance des appâts vers le lectorat convoité des professionnels de théâtre.

### ***Un élément mineur mais parlant : le coupon d'abonnement***

Afin d'illustrer encore le ciblage du nouveau lectorat, et notamment étudiant, on peut pour la curiosité relever le changement de vocabulaire dans les coupons d'abonnement et la publicité que la revue fait pour elle-même. Il ne s'agit plus de « recevoir des pièces » et de « faire de son groupe de théâtre une arme dans la lutte des classes », mais, par exemple, de conserver sa dignité pendant les conversations mondaines ou d'être en possession de la vérité sur l'énigme de la vie:

Es-tu silencieux...  
lorsque la conversation se tourne vers les sujets du théâtre moderne ?  
Es-tu capable de contribuer à la discussion sur le cinéma russe, sur les dernières techniques des dramaturges politiques et sociaux, ou sur la scénographie à l'ère de la machine ?  
(...)  
Chaque mois, tout le panorama des arts dramatiques est déployé dans *New Theatre*.  
Reçois ton éducation supérieure en théâtre à seulement \$1 pour toute l'année !<sup>880</sup>

---

<sup>879</sup> Idem, p.5.

<sup>880</sup> *New Theatre*, vol.1, n°2, Janvier 1934, p.23.

La vérité est livrée dans de petits emballages !  
 C'est seulement petit à petit que l'esprit humain peut assembler les morceaux de l'énigme de la réalité. Mais c'est le rôle que *New Theatre* a décidé de jouer ! Certes, le magazine est petit, son nombre de pages mesuré... mais ces pages sont bourrées de vérité sur tous les arts du théâtre !<sup>881</sup>

Les coupons affichent la liste nouvellement étendue des profils de lecteurs ciblés :

SI TU ES	
Acteur	Spectateur
Ouvrier	Amateur de danse
Etudiant	Technicien
Artiste	Ecrivain

Tu trouveras tous les mois  
 Dans NEW THEATRE  
 Des articles de valeur et d'intérêt<sup>882</sup>

Si tu es un travailleur sérieux dans le domaine du théâtre, du cinéma ou de la danse, tu ne peux pas te permettre de rater un seul numéro de NEW THEATRE<sup>883</sup> !

De « *worker* », le lectorat ciblé glisse vers « *worker in theatre* », catégorie qui comprend tous les métiers du spectacle de l'écrivain au technicien. Ce glissement ne passe pas inaperçu auprès des lecteurs : le numéro de mai 1934 adresse en éditorial les critiques de ces-derniers, qui trouvent le périodique trop éloigné des préoccupations des théâtres affiliés au mouvement : *New Theatre* « ne reflèterait pas suffisamment les activités et expériences du mouvement de théâtre ouvrier, mais accorderait trop d'attention à Broadway ». Bien que la revue promette de remédier à la situation, presque ironiquement le coupon d'abonnement du même numéro indique : « Pour tous les développements les plus importants de Broadway à Moscou – sans exclure Hollywood ! ».

Le petit détail que constituent les coupons d'abonnement en dernière page de *New Theatre* est parlant : les phrases publicitaires illustrent de manière simple et claire le changement dans la fonction de la revue vis-à-vis de ses lecteurs. Ce changement, s'il est revendiqué au niveau du discours comme le déplacement de la focale d'un type de théâtre (ouvrier) vers un autre type de théâtre (nouveau), se situe pourtant aussi dans l'usage que le lecteur fait du périodique. Malgré la « pénurie de répertoire », *Workers Theatre* se voulait avant tout un outil pour alimenter le théâtre des affiliés. L'utilisation de la revue comme texte

<sup>881</sup> *New Theatre*, vol.1, no3, Février 1934, p.24. « Truth comes in small packages ! Only bit by bit can the human mind piece together the riddle of reality. But, that is the function New Theatre has elected to serve ! Certainly, the magazine is small, measured in pages... but those pages are crammed full of truth about all of the theatre arts. »

<sup>882</sup> *New Theatre*, vol.1, n°5, Avril 1934.

<sup>883</sup> *New Theatre*, vol.1, n°7, Juin 1934. « If you are a serious worker in theatre, film or dance, you can't afford to miss a single issue of NEW THEATRE ! »

de théâtre peut d'ailleurs être constatée sur les copies de la revue, notamment celles du Vassar Experimental Theatre qui a monté les pièces sur la grève des mineurs. *New Theatre* se présente alors, plutôt qu'un objet utilitaire pour une troupe de théâtre, davantage comme un support de développement intellectuel personnel – et par conséquent, pour reprendre en ordre inverse les termes évoqués au sujet de *Sinjaja Bluz*, un objet de lecture solitaire, plutôt que d'utilisation collective.

**Truth Comes In Small Packages!**

Only bit by bit can the human mind piece together the riddle of reality. But, that is the function **NEW THEATRE** has elected to serve. Certainly, the magazine is small, measured in pages... but these pages are crammed full of truth about all of the theatre arts.

When you realize that the leaders in every field of the theatre, dance and cinema contribute to your information and technical knowledge, within the covers of **NEW THEATRE**, it is extremely important for you to read this vital publication.

Don't forget that **NEW THEATRE** is the only publication devoted to the revolutionary theatre, dance and cinema.

**A YEAR'S POST GRADUATE COURSE FOR \$1.00**

The January issue was sold out completely, except for a few hundred copies on news-stands (which we were unable to check) in less than a week. Subscribe now and avoid being without.

To Make It Easy

**NEW THEATRE**  
5 E. 19 Street, N. Y. C.

Please enter my subscription for **New Theatre**, for 12 monthly issues. Enclosed please find \$1 to pay for it. Foreign countries \$1.50.

Name \_\_\_\_\_  
Address \_\_\_\_\_  
City \_\_\_\_\_ State \_\_\_\_\_

Make checks payable to Leon Elch

**National Student League**  
The militant vanguard of student revolt against war and reaction  
Publisher  
**STUDENT REVIEW**  
The voice, the guide and the living history of the developing student movement in America

READ MY SUBSCRIPTION TO THE CONTENTS OF THE FORTHCOMING ISSUE

**STUDENT REVIEW**  
124 W 24 St., New York, N. Y.

( ) I please enroll me as a subscriber to the **Student Review** for one year for the amount of \$1.00 a subscription? ( ) I please enroll me as a subscriber to the **Student Review** for the amount of \$1.50 a subscription? ( ) I please enroll me as a subscriber to the **Student Review** for the amount of \$2.00 a subscription?

Name \_\_\_\_\_  
Street \_\_\_\_\_  
City \_\_\_\_\_ State \_\_\_\_\_  
College \_\_\_\_\_  
Make all checks and money orders payable to \_\_\_\_\_

The New Voice of Revolutionary Literature

**PARTISAN REVIEW**  
A Bi-monthly magazine of literary and criticism published by the John Reed Club of New York.  
Stories, Poems, Critical Articles, Reviews of Books and Magazines

15c per copy — The for 6 issues \$1.00 for 8 issues

Editorial and Business Office:  
430 Sixth Avenue, New York City

**PARTISAN REVIEW**,  
430 Sixth Avenue,  
New York City

Enclosed please find:  
[ ] \$1.50 for one year's subscription  
[ ] \$3.00 for six months subscription  
[ ] \$2.00 for six months subscription to **Partisan Review** and the monthly subscription to the weekly **New Masses**.

Name \_\_\_\_\_  
Address \_\_\_\_\_  
City and State \_\_\_\_\_

Figure 90 Février 1934, coupon d'abonnement

### 5.3.3 Par tout autre nom, tant que c'est un nom

#### *La grande sollicitation : « Perspectives du théâtre américain »*

En faisant un retour circulaire vers le titre de ce chapitre, terminons sur la question des noms : qu'y a-t-il dans un nom, et par quel autre nom la revue décide-t-elle de se désigner ? Si l'on regarde les couvertures des premiers numéros de *New Theatre*, la réponse est la suivante : par les noms de Joseph Freeman, Sidney Howard, Albert Maltz, Mordecai Gorelik, Michael Gold, Paul Peters, John Dos Passos, Franchot Tone, Lee Simonson, Rose McClendon, Elmer Rice, Bela Balasz, Lee Strasberg... par n'importe quel nom, tant que c'est un nom. La question de

l'apparition massive dans *New Theatre* de noms d'auteurs et artistes de théâtre connus (du moins dans ce milieu culturel de gauche) est assez illustrative du moment que vit la revue : sous la pression d'attirer des professionnels et des écrivains connus dans le mouvement, mais sans vraiment parvenir à le faire, le périodique met en place des stratégies pour faire figurer des noms sur les pages. Prendre des auteurs et artistes célèbres comme sujets des articles serait la stratégie la plus évidente, mais *New Theatre* s'applique spécifiquement à faire figurer ces noms comme s'ils étaient contributeurs de la revue – ce qui donnerait à la publication un tout autre poids.

La base de la brillante stratégie de *New Theatre* est une enquête. Un questionnaire titré « Perspectives pour le Théâtre Américain » (*Prospects for the American Theatre*) est adressé à plusieurs figures importantes du théâtre de gauche. Une fois les réponses récupérées, celles-ci – parfois engagées et bavardes, d'autres confuses (« le théâtre ouvrier ? Je ne sais même pas ce que c'est ») – sont ensuite publiées dans le périodique, étendues sur une période de plusieurs mois consécutifs, et les « contributions » sont annoncées en couverture. Dans le numéro de janvier 1934, les « contributeurs » sont en couverture sous le titre « Opinions » : au premier coup d'œil, le lecteur reçoit le message d'un texte important, par exemple du respecté scénographe Lee Simonson ou du dramaturge Paul Green, que l'auteur a peut-être activement tenu à publier dans *New Theatre* – il s'agit tout de même de son « Opinion ». En février, on annonce en couverture les « Perspectives sur le théâtre » de John Dos Passos et Joseph Freeman, et dans le numéro du mois de mars, la liste des noms est simplement précédée de « Dans ce numéro ». Y figurent Mordecai Gorelik, l'acteur Franchot Tone, le dramaturge John Wexley, mais aussi les personnes n'étant aucunement associées à l'enquête, comme le cinéaste russe Vsevolod Poudovkine, dont un article a été traduit pour le numéro en question : les réponses individuelles à l'enquête, souvent ne consistant que de quelques phrases, sont mises en avant avec autant d'importance que n'importe quelle autre contribution. Les réponses se suivent dans une mise en page serrée, et celles du numéro de février ne commencent qu'à la page 10 : au-delà des couvertures, il y a peu de tentative à l'intérieur de la revue de faire ressortir un auteur plus qu'un autre, ou de présenter l'enquête comme le contenu principal du numéro.

Que dit-on alors dans cette enquête ? Vingt-cinq personnes ont répondu au questionnaire<sup>884</sup>. Les questions sont les suivantes :

---

<sup>884</sup> *New Theatre* publie les réponses de Sidney Howard, Barrett H. Clark, Anita Block, Alfred Kreymborg, Rose McClendon, Albert Maltz, Frank Gillmore, Paul Green, Paul Peters, George Sklar, Lee Simonson, J. Edward Bromberg, Alfred Harding, Emjo Basshe, Claire & Paul Sifton, Joseph Freeman, Worthington Minor, John

- 1) Pensez-vous que le théâtre américain peut se remettre de son déclin actuel ? Pourquoi ?
- 2) Le théâtre doit
  - a. Servir à « échapper » à la vie
  - b. Refléter les conflits sociaux contemporains
  - c. Exclure la lutte des classes de ses thématiques
- 3) Quelle vision du monde offre la meilleure stimulation artistique au dramaturge d'aujourd'hui ?
  - a. Conservateur
  - b. Fasciste
  - c. Libéral
  - d. Révolutionnaire
- 4) a. Pensez-vous que la tendance indiquée par les pièces comme *Acier, 1931* et *Nous le Peuple* est un facteur œuvrant pour un meilleur théâtre ou un moins bon ?  
 b. les pièces révolutionnaires (ou de type mentionné plus haut) peuvent-elles avoir du succès à Broadway ?
- 5) a. L'Amérique a-t-elle besoin d'un théâtre ouvrier – un théâtre reflétant consciemment le point de vue de la classe ouvrière révolutionnaire ?  
 b. Avez-vous déjà vu des spectacles de théâtre ouvrier ?  
 c. Pensez-vous que le théâtre ouvrier pourrait être le futur du théâtre américain ?
- 6) a. A quels facteurs attribuez-vous l'incroyable vitalité du théâtre soviétique ?  
 b. Pensez-vous que le théâtre soviétique représente une avancée pour l'art théâtral ?  
 c. Le théâtre américain peut-il apprendre des choses du théâtre soviétique, et quoi ?<sup>885</sup>

Une partie des réponses produit le type de texte qui abonde déjà dans la revue : John Howard Lawson, Mordecai Gorelik, les dramaturges George Sklar, Paul Peters, Claire et Paul Sifton, les anciens du New Playwrights Theatre et la bande de *New Masses* Joseph Freeman, Emjo Basshe et Mike Gold, vantent longuement les mérites du théâtre révolutionnaire et soviétique, la nécessité d'intégrer la lutte des classes dans les sujets des pièces, le futur brillant du théâtre ouvrier. Les réponses les plus intéressantes sont certainement celles des enquêtés qui ne connaissent pas le mouvement de théâtre ouvrier ou ne sont pas des sympathisants, et qui révèlent par leurs réponses la marginalité du mouvement que la revue présente comme massif, mais qui semble être largement méconnu de plusieurs professionnels. L'acteur Worthington Minor n'a jamais entendu parler de théâtre ouvrier, et Glenn Hughes pense que l'Amérique n'a pas besoin de théâtre ouvrier – « cela se terminerait misérablement, avec des pièces de propagande bâclées »<sup>886</sup>. Plusieurs non-sympathisants tombent dans le piège de la question 3, affirmant que les positions politiques de l'auteur n'ont pas d'importance tant qu'il est inspiré et écrit une bonne histoire – réponse scandaleuse alors que

---

Wexley, Hiram Motherwell, Liston M. Oak, Glenn Hughes, Franchot Tone, Mordecai Gorelik, Michael Gold et John Dos Passos.

<sup>885</sup> « Prospects for the American theatre », *New Theatre*, vol.1, n°1, Septembre-Octobre 1933, p.4-5.

<sup>886</sup> « Prospects for the American Theatre », *New Theatre*, vol.1, n°4, Mars 1934, p.14.

l'une des options de réponse est « fasciste » : une position se voulant apolitique est alors un peu déloyalement assimilée à l'approbation du fascisme. Michael Gold de *New Masses* condense la bonne réponse attendue : « l'Italie n'a plus qu'un seul bon théâtre, et Hitler verra bientôt qu'il n'aura plus de théâtre. Vous voyez le Ku Klux Klan faire de l'art, vous ? »<sup>887</sup>. Certaines réponses ont un ton délibéré de provocation, comme celle de Lee Simonson à la question 6 (« à quels facteurs attribuez-vous la vitalité du théâtre soviétique ? ») : « à la vitalité du théâtre russe avant les soviets »<sup>888</sup>. Worthington Minor va plus loin en l'attribuant « à l'héritage des esprits les plus imaginatifs cultivés par le régime tsariste »<sup>889</sup>.

Un autre détail intéressant de l'enquête est la relative unanimité des réponses – quel que soit le bord politique – à la question 4. Presque tous les répondants sont d'avis que les œuvres citées sont de mauvaises pièces. *1931* des Sifton, montée par le Group Theatre, et *We The People* d'Elmer Rice sont pourtant louées par *New Theatre* comme des accomplissements importants du théâtre révolutionnaire à Broadway. Pour Lee Simonson, il ne s'agit pas d'une nouvelle tendance, et « ces pièces n'étaient pas très bien écrites »<sup>890</sup>. Worthington Minor les qualifie d'« exemples exécrables de mauvais goût et de mauvaise écriture dramatique », et ajoute qu'il pense qu'elles ont apporté quelque chose au théâtre seulement « si elles ont éveillé du dégoût dans les auteurs ayant plus de talent. Aucune pièce aussi mauvaise ne peut survivre. »<sup>891</sup>. Gorelik pense que ces textes sont le signe d'un nouveau théâtre bien qu'ils soient « confus et mal construits »<sup>892</sup>, et le journaliste et activiste politique Liston M. Oak admet timidement que les pièces citées « sont le signe d'une nouvelle tendance », mais « aucune n'est vraiment une bonne pièce »<sup>893</sup>.

Les réponses au questionnaire sont un fouillis de visions enthousiastes, mesurées et critiques vis-à-vis du théâtre promu par *New Theatre*. Elles aboutissent à introduire au lecteur un éventail de noms à retenir – notamment avec les longues réponses de Lawson ou Freeman, qui se positionnent comme clairs défenseurs du théâtre ouvrier – mais aussi à nuancer le discours « triomphaliste » de la revue sur les exploits du théâtre ouvrier, en infiltrant dans les pages quelques opinions critiques. L'enquête fait également le tri entre les alliés du théâtre militant et les « valets du théâtre bourgeois », dont les mauvaises réponses ressortent du lot de manière presque comique. La sollicitation d'un grand nombre de personnalités du théâtre

---

<sup>887</sup> « Prospects for the American Theatre », *New Theatre*, vol.1, n°1, Septembre-Octobre 1933, p.5.

<sup>888</sup> « Prospects for the American Theatre », *New Theatre*, vol.1, n°2, Janvier 1934, p.7.

<sup>889</sup> « Prospects for the American Theatre », *New Theatre*, vol.1, n°3, Février 1934, p.13.

<sup>890</sup> « Prospects for the American Theatre », *New Theatre*, vol.1, n°2, Janvier 1934, p., p.8.

<sup>891</sup> « Prospects for the American Theatre », *New Theatre*, vol.1, n°2, Février 1934, p.7.

<sup>892</sup> « Prospects for the American Theatre », *New Theatre*, vol.1, n°1, Septembre-Octobre 1933, p.6.

<sup>893</sup> *Ibid.*

permet aussi d'insérer, même de passage, une figure rarement présente dans la revue : les acteurs « stars » du théâtre new-yorkais, comme Franchot Tone<sup>894</sup> et Rose McClendon<sup>895</sup>.

**« Nous sommes les spectateurs » : *New Theatre* commentateur du théâtre**

Une fois la ressource du questionnaire épuisée, les contenus mis en avant en couverture sont fréquemment ceux dont l'auteur ou l'autrice peut être identifié par les lecteurs comme une petite célébrité du mouvement artistique de gauche. Il s'agit précisément des auteurs, plus que des sujets : n'importe qui peut écrire sur Meyerhold, mais il est important pour *New Theatre* de pouvoir titrer « Meyerhold par Lee Strasberg » ou « Elmer Rice par Joseph Freeman<sup>896</sup> ». En ajoutant « Kurt Jooss par Edith Segal », soit un chorégraphe de renommée internationale interviewé par une militante de la danse ouvrière, la revue place Edith Segal, surtout connue dans le milieu de la danse révolutionnaire, sur le même niveau de célébrité avec Strasberg ou Freeman. Il s'agit d'une période où la construction de l'identité de *New Theatre* passe fortement à travers la mise en avant et la « vedettisation » du vivier de ses contributeurs : c'est même, pourrait-on dire, l'une des caractéristiques dominantes. Il suffit de voir la liste des « *contributing editors* » ajoutée en première page : en plus des membres habituels de la rédaction, on y trouve la direction de l'UITR – Diamant, Piscator, Sano – mais aussi Meyerhold, Trétiakov, Romain Rolland, Friedrich Wolf, et parmi les Américains, Lee Strasberg, les Sifton, Alfred Kreymborg, Michael Gold, John Howard Lawson, Langston Hughes, Sidney Howard et Joseph Freeman. Certains, comme Sidney Howard et Langston Hughes, ne contribuent pas réellement ou très peu à la revue, mais la correspondance de la New Theatre League révèle que la rédaction leur demandait régulièrement leur accord pour conserver leurs noms sous la manchette.

Des noms, d'ailleurs, en couverture, il n'y a que cela. A part quelques dessins et une ou deux photographies par numéro, les premiers numéros de *New Theatre* ne contiennent que très peu de visuels, peut-être pour des raisons économiques. En couverture, des noms, des noms, des noms.

---

<sup>894</sup> Franchot Tone est acteur dans le Group Theatre et à Broadway, ensuite au cinéma.

<sup>895</sup> Grande figure du Harlem Renaissance et cofondatrice du Negro People's Theatre, Rose McClendon était aussi une des rares actrices noires traitées par la presse de son époque comme une « grande diva ».

<sup>896</sup> De longue date impliqué dans *New Masses*, Joseph Freeman est également dans la rédaction de *The Partisan Review*. Il publie en 1936 *An American Testament : a narrative of rebels and romantics*.

Les images reviennent à partir d'avril 1934. Étonnamment, un théâtre ouvrier – bien que de renommée, le Workers Laboratory Theatre – figure en couverture de deux numéros : juin et octobre 1934. Ici aussi, il faut regarder le nom : pas les noms des acteurs et actrices anonymes dans la formation de groupe, mais celui du photographe : Alfredo Valente, étoile montante de la photographie de théâtre, qui en plus d'être le photographe attitré du Group Theatre, travaille pour la revue *Stage*, qui chronique les spectacles de Broadway, et pour *New York Times*<sup>897</sup>. C'est autant Valente que le Workers Laboratory Theatre qui sont représentés en couverture. De même, dans le numéro d'avril 1934, la couverture, sur laquelle figure une photo de l'acteur Rex Ingram dans *Stevedore* du Theatre Union, le nom du photographe est indiqué : c'est Ralph Steiner, de la Harry Alan Potamkin Film School, cofondateur en 1934 de NYKino. Ces deux couvertures véhiculent plusieurs signaux : d'une part, la maturation du Workers Laboratory Theatre jusqu'au statut d'être photographié par Alfredo Valente, et donc le rapprochement avec Broadway et avec le théâtre professionnel (il s'agit presque d'un renversement du code « Kurt Jooss par Edith Segal » : cette fois-ci, c'est « nous », documenté par un professionnel reconnu). D'autres photographies par Valente figureront dans *New Theatre*. D'autre part, on constate l'importance admise de l'auteur de l'œuvre photographique, chose que la revue ne pourrait plus ignorer alors qu'elle s'associe avec la Film and Photo League. Par exemple Ralph Steiner est une figure importante du mouvement de cinéma documentaire naissant des années trente, et *New Theatre* a tout intérêt à donner de la visibilité à « l'un des siens », d'autant plus lorsque cette simple image – Theatre Union photographié par Steiner – peut exprimer la coopération des mouvements de théâtre et de cinéma de gauche.

Parmi les contributeurs mis en avant par la revue, certains sont déjà reconnus dans le mainstream (Lee Strasberg, Harold Clurman, Langston Hughes...), et d'autres sont influents dans le milieu culturel de gauche new-yorkais, mais encore relativement limités à celui-ci, comme Leo Hurwitz et Ralph Steiner qui n'ont pas encore tourné les œuvres qui inscriront leurs noms dans l'histoire du film documentaire américain, mais sont des figures importantes de la Film and Photo League<sup>898</sup>. En réalité, plus que de structurer son discours théâtral sur la base des œuvres commentées et critiquées, le procédé de *New Theatre* a quelque chose de la création discursive (ou du renforcement) d'une « classe d'élite de commentateurs » à

---

<sup>897</sup> Le projet académique de ressources en ligne sur l'histoire de la photographie de théâtre, par le département des Arts de l'Université de South Carolina, contient une sélection du travail de Valente : [broadway.library.sc.edu](http://broadway.library.sc.edu)

<sup>898</sup> Hurwitz et Steiner –Nykino -



l'intérieur de la gauche artistique. Par ailleurs, l'éditorial de janvier 1934 redéfinit dramatiquement le « nous » de la revue :

C'est une affirmation audacieuse et inclusive que nous faisons, mais une affirmation parfaitement démontrable.

Nous sommes les critiques.

Mais qui sommes-nous ? Nous sommes Monsieur Tout-le-monde. Dans nos rangs se tiennent des dockers, des employés de bureau, des mineurs de charbon, des docteurs, des cuisiniers, des poètes, des blanchisseuses, des critiques professionnels, des puddleurs d'acier, des avocats, des personnes sans emploi affamées – toutes sortes de personnes. Nous prenons notre prérogative, en tant que cour de dernière instance. Et nous comptons en faire usage, dans ces colonnes et dans le théâtre. Le sceau de notre approbation et le rugissement de notre censure marqueront le destin du théâtre américain du futur. Peut-être allez-vous nous écouter, frères Producteur, Metteur en scène, Acteur, Dramaturge, Scénographe. Nous saisissons notre rôle légitime en tant que part intégrale du théâtre. Nous sommes le public<sup>899</sup>.

La stratégie pour « un théâtre meilleur » est déployée : il ne s'agit plus de *faire* ce théâtre, mais de le modeler par la critique et depuis la position de spectateur. *New Theatre* ne fait qu'occasionnellement référence à sa mission d'organisation et d'alimentation d'un réseau de théâtres : « Nous » est un autre ; nous est le public. Ce public comprend « toutes sortes de personnes », toutes les catégories socioprofessionnelles, y compris « les critiques professionnels ». Le tournant de *New Theatre* vers plus de critique théâtrale et cinématographique n'est pas seulement un tournant vers le théâtre professionnel à la demande du Komintern : on peut le voir comme une reconfiguration essentielle de l'identité de la revue, de sa perception « de soi » dans le milieu théâtral et de ses modes d'intervention, et surtout, du rapport de la revue à ses contributeurs, dont les noms sont vedettisés et les paroles « consacrées » par les procédés précédemment décrits de mise en avant des auteurs des articles.

---

<sup>899</sup> *New Theatre*, vol.3, n°2, Janvier 1934, p.2. « It is a bold and inclusive statement that we make, yet one perfectly capable of demonstration. We are the critics. But who are we ? We are Everyman. In our ranks stand longshoremen, clerks, coal miners, doctors, cooks, poets, laundresses, professional reviewers, steel puddlers, lawyers, starving idle people – all kinds of people. We take our prerogative, as the courts of last resort. And we mean to use it, in these columns and in the theatre. Our seal of approval and our roar of censure shall mark the fate of the future American drama. Perhaps you will listen to us, brothers Producer, Director, Actor, Playwright, Designer. We take our rightful part as an integral part of the theatre. We are the audience. »

January, 1934

Price 10 cents

# NEW THEATRE

DRAMA      FILM      DANCE



*IN THIS ISSUE . . .*

## Prospects For The American Theatre

Opinions by

JOHN HOWARD LAWSON

PAUL GREEN

LEE SIMONSON

GEORGE SKLAR

J. EDWARD BROMBERG

EMJO BASSHE

ALFRED HARDING

Scenery: The Visual Machine

By MORDECAI GORELIK

Kurt Jooss--the skeleton on the green table

An Interview by EDITH SEGAL

Figure 91 Des noms, des noms: New Theatre, Janvier 1934

# NEW THEATRE

JUNE 1934



From "NEWSBOY"

Photo by VALENTE

*IN THIS ISSUE:*

**Toward a Revolutionary Theatre**

By JOHN HOWARD LAWSON

**To Eva Le Gallienne at 33**

By PAUL ROMAINE

**No Greater Treachery**

By LEO T. HURWITZ

DRAMA • FILM • DANCE



Figure 92 le WLT par Valente, New Theatre Juin 1934

**JOSEPH FREEMAN**  
says

"NEW THEATRE is mature, vigorous, and important—you are playing a major role in the building of the revolutionary theatre arts, and supplying at the same time valuable criticism of the bourgeois theatre, film, and dance. . . . I am glad to write for you."

**HARRY HANSEN**  
says

"If we want to keep abreast of the living theatre, we cannot ignore NEW THEATRE—it is virile and challenging."

**MICHAEL GOLD**  
says

"I find that I have fallen in love with the theatre . . . with a clear-eyed, brave, husky, beautiful and sometimes naive young darling who appears at every strike and demonstration—who hasn't a miserable drop of tainted blood in her body—who laughs, starves, fights, works hard and dreams nobly . . . yes, I mean our Workers' Theatre. And, now, our theatre has this fine magazine to speed and direct its growth."

**ROBERT GARLAND**  
says

"NEW THEATRE is robust and red, of considerable concern to every theatre-goer."

**VIRGIL GEDDES**  
says

"Congratulations on your rapid development into America's leading theatre magazine. I am writing my friends to subscribe."

**SUBSCRIBE  
NOW!**

**\$1**

**BRINGS YOU 12 ISSUES of NEW THEATRE**

The most talented artists in the workers' theatre, dance and film write regularly for NEW THEATRE.

If you want to be up-to-the-minute on the world of the theatre arts, this revolutionary magazine is a necessity.

**MAIL \$1.00 To NEW THEATRE, 114 WEST 14th STREET, NEW YORK**

Figure 93 Faites comme Michael Gold, abonnez-vous!

## Chapitre 6. *New Theatre*, 1934-1937. De la pluridisciplinarité à l'intermédialité, ou le Théâtre qui n'existe pas

*Lénine n'a jamais écrit une seule phrase qui en soi aurait de l'intérêt, mais il a développé presque un nouveau médium, une sorte d'expression à mi-chemin entre l'écriture et l'action. Ceci était définitivement une création.*

Ezra Pound<sup>900</sup>

*Je pense que les choses suivantes sont vraies à propos de Dylan, comme elles sont vraies à propos de n'importe quel génie :*

1) *Il est inarrêtable.*

2) *« Il » est simultanément un individu et un médium, un processus par lequel certaines énergies se libèrent, et le « il » - l'homme, Bob Dylan – arrange et invente et occasionnellement exploite les formes dans lesquelles ces énergies sont libérées.*

[...] 4) *S'il n'y avait pas eu d'époque de protestations, pas d'engagement pour les droits civiques, pas de Guerre du Viêt Nam – il y aurait quand même eu un Bob Dylan, parce que l'énergie qu'il représente aurait été canalisée dans un autre terrain.*

Joyce Carol Oates<sup>901</sup>

---

<sup>900</sup> Ezra Pound, *The Exile*, 1928, n°4, p.6. « [Lenin] never wrote a sentence that has any interest in itself, but he evolved almost a new medium, a sort of expression half way between writing and action. This was a definite creation. » (Cité dans Julian Murphet, *Multimedia Modernism*, p.171.)

<sup>901</sup> Joyce Carol Oates, « Letter to the editor », *Esquire*, Août 1972, p.14. « I believe these things are true about Dylan, as they are true about any genius : 1) He is unstoppable. 2) « He » is both an individual and a medium, a process by which certain energies are released, and the « he » - the man, Bob Dylan – arranges and invents and occasionally exploits the forms in which these energies are released. 3) As fast as people imagine they are following his « career », he is always ahead of them and therefore no longer interested in their opinions ; not out of modesty, but because he has work to do. 4) If there had been no era of protest, no civil-rights involvement, no Vietnam war – still, there would be a Bob Dylan, because the energy he represents would have been channeled into another area. »

## 6.1 New Theatre sous Herbert Kline : une brève caractérisation

Au moment où *New Theatre* s'éloigne le plus visiblement du modèle de *Sinjaja Bluza*, dont se revendiquait *Workers Theatre*, elle contient néanmoins un point commun frappant avec la revue soviétique : le profil de son rédacteur en chef. Boris Youjanine n'était pas un homme de théâtre mais de journalisme, de même Herbert Kline n'est pas un homme de théâtre, mais du documentaire : engagé dans les activités de la Film and Photo League<sup>902</sup> d'une part, il a également travaillé dans les publications des John Reed Clubs, qui défendent une littérature prolétarienne documentant la vie des ouvriers. Cette caractérisation de « documentaire » est quelque peu anachronique en cela qu'au moment de son investissement dans *New Theatre*, Kline n'est pas encore réalisateur – il réalisera son premier film en 1937. Or, son réseau d'amis constitué de réalisateurs qui tâtonnent alors dans leurs premières expérimentations du film documentaire politique (Leo Hurwitz, Ralph Steiner, Sidney Meyers, Leo Seltzer, Irving Lerner...) et son inclination personnelle pour le documentaire ont pu être des moteurs dans l'identité que revêt la revue sous sa direction.

Rappelons que le premier rédacteur en chef de *New Theatre* est Ben Blake (Bernard Reines) : l'un des fondateurs de *Workers Theatre*, dont le comité de rédaction était dirigé par Albert Prentiss. En plus d'écrire des sketches pour Workers Laboratory Theatre, Blake est un activiste du théâtre ouvrier qui entretient des liens étroits avec l'UITR. Son rôle de rédacteur en chef dans *New Theatre* dure un peu moins d'un an : lors de la seconde conférence et Spartakiade des théâtres ouvriers en avril 1934 à Chicago, la « Commission sur les problèmes organisationnels » de la League of Workers Theatres, présidée par Anne Howe du Proletbuhne, vote pour remplacer Blake par Herbert Kline<sup>903</sup>. Les raisons de ce changement restent opaques dans les documents à notre disposition. Kline est présent en tant que « numéro deux » de Blake à partir d'avril 1934, et indiqué comme rédacteur en chef à partir de juin-juillet 1934. Il avait précédemment déjà travaillé dans les rédactions de *The Left* et *Left Front* (publication du John Reed Club), et son frère Mark Marvin était actif dans la scène du théâtre radical à New York – c'est d'ailleurs de son frère que Kline dit avoir « appris tout ce qu'il sait du théâtre »<sup>904</sup>. Kline a connu l'équipe du périodique après que celle-ci, par le biais de Mark

---

<sup>902</sup> L'équivalent de New Theatre League pour le cinéma amateur et la photographie.

<sup>903</sup> Ben Blake, « From Atlantic to Pacific : the Revolutionary Theatre holds its second national festival », *New Theatre*, vol.3, n°6, Mai 1934, p.6.

<sup>904</sup> William Alexander, *Films on the Left : American Documentary Film from 1931 to 1942*, Princeton NJ : Princeton University Press, 1981, p.159 ; Kline, *New Theatre* (anthologie), Op.cit., p.xv.

Marvin, ait organisé une lecture publique de la pièce de Kline *John Henry* par le Workers Laboratory Theatre<sup>905</sup>.

Sous la direction de Kline, *New Theatre* développe son esthétique vers un aspect visuel plus professionnel (que Jay Williams qualifie avec une gentille moquerie de « *middle-aged* »<sup>906</sup>) et évolue en tant que périodique pluridisciplinaire qui représente le théâtre, la danse et le cinéma. La section consacrée au théâtre est dirigée par la dramaturge Molly Day Thacher<sup>907</sup> du Theatre Collective, la section danse est éditée par Edna Ocko du New Dance Group, les rédacteurs en charge du cinéma est alternativement Lionel Berman, Leo Hurwitz, David Platt et Robert Stebbins (tous des membres influents de la Film and Photo League), et le caricaturiste Charles Dibner est en charge du visuel. La circulation, de 2500 en mai 1934, monte à 10 000 pour décembre de la même année et continue d'augmenter en 1935, allant à son pic jusqu'à 24 000 exemplaires, égalant les chiffres des revues artistiques mainstream *Theatre Arts Monthly* ou *The Stage*, et de *New Masses*<sup>908</sup>. Le style visuel du périodique, qui dans la période précédente reste assez instable – manifestement conséquence de l'instabilité du budget – se stabilise pour proposer un objet éditorial où le texte, abondant et serré en petits caractères, est illustré de photographies provenant principalement de productions professionnelles. Les articles sur le cinéma contiennent souvent des images de films, principalement soviétiques. Ce qui relève de l'abstrait et de l'idéologique – les questions de politiques culturelles, ou de l'actualité politique en général – est illustré par le dessin, le plus souvent de Dibner, Del et William Gropper<sup>909</sup>. Les articles sont bordés de publicités pour les théâtres, les stages de danse et les revues littéraires, sans oublier les quelques restaurants du Caucase et notre dentiste occasionnel.

### 6.1.1 Aller en Russie pour rêver l'Amérique

En janvier 1935 disparaissent soudainement les références à l'UITR et la longue liste d'impressionnants contributeurs soviétiques. Cela ne signifie pas pour autant (encore) que la New Theatre League se serait détachée du Komintern, mais reflète plutôt la mise en place

---

<sup>905</sup> Pour les informations biographiques de Herbert Kline, on s'appuie sur William Alexander, *Films on the Left*, *Op.cit.*, p.159-160 ; Ian Aitken, *The Concise Routledge Encyclopedia of Documentary Film*, Routledge, 2013, p.495-497 ; Herbert Kline, *New Theatre* (anthologie), *Op.cit.*

<sup>906</sup> Williams, *Stage left*, *Op.cit.*, p.236.

<sup>907</sup> Molly Day Thacher fait partie du Theatre Collective, fondé par des membres du WLT et du Group Theatre. Elle est mariée à Elia Kazan depuis 1932, mais écrit toujours dans *New Theatre* sous le nom de Thacher.

<sup>908</sup> On s'appuie sur le tableau indiquant les tirages dans *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, tome II, *Op.cit.*, p.17.

<sup>909</sup> On développera la question des dessinateurs dans le chapitre 7.

officielle de la politique de front populaire et la « déradicalisation » cosmétique de la vitrine de l'organisation américaine. Des contacts réguliers sont documentés entre la ligue et l'UITR, notamment en 1935, où Moscou donne des instructions très précises sur les auteurs à faire figurer dans la revue (Albert Maltz, George Sklar, Paul Peters, ... ), sur les conférences que la New Theatre League doit organiser, et sur le traitement du théâtre soviétique<sup>910</sup>. Des « analyses critiques » doivent être conduites sur Theatre Union, Group Theatre et Artef, ce que fait effectivement *New Theatre*. L'UITR préconise également de mettre en place un comité spécial pour organiser le mouvement d'opposition au sein des acteurs et dans le syndicat Equity, recommandation dont on voit le reflet dans les pages du périodique, qui s'intéresse toujours aux droits des acteurs comme travailleurs<sup>911</sup>.

Les dernières traces des relations entre la New Theatre League et l'UITR sont conflictuelles : Ben Blake, qui se rend à Moscou pour le plenum de 1935, se plaint du peu de support que les Américains reçoivent de l'organisation internationale, surtout du point de vue de l'amélioration artistique des productions. Piscator reproche aux américains de ne pas assez faire la publicité de l'UITR, à quoi Blake oppose que la base de lecteurs et de spectateurs de la ligue a été étendue du point de vue de la tendance politique, en suivant les instructions de Moscou, et qu'il n'est plus sage d'afficher le logo de l'UITR sur tous les documents. Blake se fait, dans les mots de Lynn Mally, « passer un savon » par Piscator, qui lui demande de rédiger un rapport sur ce que la New Theatre League a fait pour soutenir l'UITR<sup>912</sup>. L'UITR sera finalement dissoute pendant l'année 1936.

A la place des références explicites à l'UITR et des comptes-rendus sur l'Olympiade de théâtre révolutionnaire, la connexion avec Moscou s'exprime par un nombre important d'articles sur le théâtre et la danse soviétiques. Par exemple, le même numéro de janvier 1935 qui se déshabille des références au Komintern contient tout de même, en deuxième et troisième position, des contributions sur le théâtre soviétique signées par deux membres influents de l'UITR : Heinrich Diamant et Léon Moussinac, ainsi que les traductions d'articles de Sergueï Eisenstein et Sergueï Trétiakov.

---

<sup>910</sup> « Plan Raboty Meždunarodnogo Ob'edinenija revoliucionnogo teatra na 1-j kvartal 1935 », RGASPI, f.540, Op.1, d.96, l.7.

<sup>911</sup> *Ibid.*

<sup>912</sup> Lynn Mally, « Inside a Communist Front », *Op.cit.*, p.84.

# An Epic of the Ether

By SERGEI TRÉTIAKOV

**M**OSCOW, November seventh: It is early morning. Streets converging on the center of the city present an unusual appearance. Tanks and armored cars all head towards Red Square. Small bands of marchers move in different directions, each headed by a standard bearer—little streamlets later to merge into one mighty flow.

For the sixth time I find myself passing the same streets about the same time. For the sixth time I cross the Red Square amidst a steady flow of incoming troop detachments. Every now and then I see a Red Army man draw a brush from his pocket and, ducking behind the long military coats of his comrades, remove specks of dirt from his polished boots or otherwise restore the spotless neatness of his appearance. I mount the steps of a building running along the border of the Red Square in line with the Kremlin wall. From a window, directly facing the Mausoleum, can be seen, extending from both sides of the red flight of stairs like gigantic airplane wings, concrete reviewing stands.

The microphone at the window is already surrounded by a group of writers. Here are the poets Aseyev and Kirsanov whose verses are being sung throughout the land by Red cavalry men, pioneers, sportsmen. An air of intense concentration is written on the features of the French novelist Paul Nizan. He stands in the very same spot where a year ago stood Leon Moussinac and two years ago Paul Vailant-Couturier. A little further can be seen the round gray head of Theodore Plivier.

Today marks my sixth successive participation in the radio broadcasts of the Writers' Brigade, which for the last three years has transmitted through the ether the May and October celebrations.

I have a vivid recollection of how helpless we felt at the time of our first broadcast. From beginning to end our broadcast was pure improvisation. The voice came in impetuous rushes punctuated with a sort of timid indecision. But the technique of radio requires that every word from the lips of the broadcaster be a "finished product." One cannot compose a sentence with the writer's ease and, if it does not ring quite true, leisurely draw a line through it and make the necessary corrections.

**A**ND all the while, before your very eyes, extremely interesting events simultaneously take place on the square. Snappy greeting from the Red Army men crisply resound in the air as their commanders review the perfectly formed ranks. A sudden movement in the brilliantly uniformed throng of foreign military attachés. A burst of applause from one of the reviewing stands greeting a column of Austrian

*Schutzbunders* just marching into the Square. A storm of cheers from another reviewing stand greets the appearance of Stalin in his long Red Army overcoat.

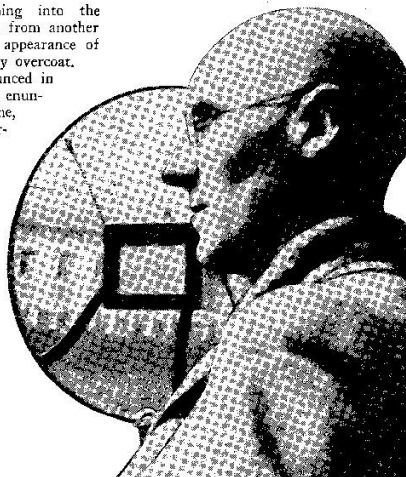
All of this has to be announced in short, comprehensive, clearly enunciated sentences. And time, as represented by the inexorable movement of the gold hand on the Spasski Tower clock, does not wait. The decorations of the Red Square and other Moscow squares have to be described. Foreign comrades are impatiently waiting for the microphone. Phone calls come in from writers' brigades covering other points in the Moscow celebration waiting their chance to tell of interesting doings and colorful processions. On the radio Leningrad, Kiev, Gorky, Kazan and the faraway Irkutsk are clamoring for their chance to be in on the national broadcast.

Pieced together from the rumblings of the Moscow squares, the heavy tread of the infantry, birdlike voices of the Pioneers, clatter of the tanks, verses of the poets, words of the leaders—perfected from celebration to celebration—an unique epic recital was thus being recreated in the ether.

Each successive celebration brought its own contribution. Imagine our enthusiasm when the poet Aseyev, reciting a strophe while the orchestra played a march under our window, accidentally fell into the rhythm of the music! Thus was inaugurated our transmission genre—the "marching verse." On another occasion the young Comsomol essayist Goldberg conversed with a young girl Pioneer, who was speaking into a microphone, mounted in a collective farm field. The conversation turned out to be so replete with mirth, humorous inuendos and fresh youthful naivete as to greatly interest our radio audience. Thus we were equipped with a new radio genre—the "microphone chat."

From a mere recital of events taking place before our eyes, relieved from time to time by a vignette of poetic stanzas—our celebration broadcasting has already developed into a kind of literary montage—highly original in form and of unmistakable epic content—carried out by collective endeavor from many points and with subject matter coordinated by a unified score.

**N**OW we commence our preparations long before the celebration date. We determine beforehand what particular as-



S. Tretyakov Broadcasting the Nov. 7, 1934 Celebration at Moscow

pect of the coming celebrations needs special emphasis. Each half year brings to the fore specific events and people. These have to feature prominently in our broadcast.

Thus, we brought to the microphone the heroes of the Cheluskin—remarkable shock brigaders, outstanding scientists. We also put rank-and-filers before the microphone. This year, for instance, we had an old worker whose five children are a typical example of the new Soviet intelligentsia now in process of creation. They all came to the higher institutions of learning from the lathes of the very same plant where their father is working. The oldest son, who is at the head of a Red Army detachment at Kiev, happened to be listening in on his father's broadcast. Taking advantage of a broadcast that was simultaneously going on in Kiev, he managed to send greetings to his father. There are many other similar examples.

From these accidental contacts came the idea of uniting by radio intercommunication the public squares in various cities where celebrations are taking place. This gives people in different localities of the Soviet Union the opportunity to engage in direct conversation through the ether.

One of the most important problems is to provide a social analysis of the great mass of humanity passing in parade before us. In this seemingly homogenous mass one has to be able to distinguish the various outstanding achievements of the past year

Figure 94 Un article de Sergueï Trétiakov pour *New Theatre*, Janvier 1935

On peut remarquer par ailleurs que le discours sur le théâtre dans *New Theatre* s'articule autour de trois pivots : l'URSS, l'Allemagne, et le théâtre américain, qui se résume principalement à Broadway. Le théâtre américain est commenté, notamment par le critique John Gassner<sup>913</sup>, de manière souvent relativement neutre<sup>914</sup> : Broadway n'est pas satisfaisant,

<sup>913</sup> Gassner écrit par exemple pour *New York Herald*. Il travaille également à dénicher des pièces pour des compagnies.



les théâtres ouvriers ne sont pas tout à fait satisfaisants, mais l'état de la production théâtrale américaine se présente comme un état de fait qui n'éveille plus tant les vieux discours combatifs de lutte contre la propagande bourgeoise. Le discours idéologique de la revue, et ce qui relève de la projection et de l'imagination d'un théâtre idéal, vient alors se situer à l'endroit du théâtre soviétique, précisément à travers les « lettres de Moscou », dans lesquelles des « témoins » ayant passé du temps en Russie décrivent, jusqu'à épuisement, les conditions utopiques des travailleurs du théâtre. Et lorsque l'on parle du théâtre idéal, il s'agit bien des conditions de travail, d'embauche, de répétition, plus que d'esthétique.

Lee Strasberg rapporte ses impressions du théâtre de Meyerhold – qu'il ne comprend pas au départ, trouvant que les comédiens jouent mal et de manière trop stylisée, mais finit par sortir de la salle fasciné<sup>915</sup>. Le « *Journal Soviétique* » de Harold Clurman décrit la vie de communauté dans les théâtres : la possibilité pour les acteurs et actrices d'émettre des critiques à travers le journal mural, les visites du médecin, les congés payés<sup>916</sup>. Les danseuses de la Workers Dance League Anna Sokolow et Dhimah Rose Meidman décrivent leurs expériences et rencontres en Union Soviétique : Sokolow est étonnée par le peu d'intérêt pour la danse moderne et la suprématie de la danse classique, état des faits tout à fait contraire au discours entretenu dans *New Theatre* sur la danse moderne « révolutionnaire » s'opposant à la danse classique « bourgeoise »<sup>917</sup>. Meidman s'extasie devant la curiosité du public, affirmant qu'une danseuse allant en Russie doit être prête à parler de son art en termes théoriques. Elle est impressionnée par la répétition du terme « notre » (*nash, nashi*) pour désigner la culture et toutes ses manifestations matérielles comme les bâtiments de théâtre : la preuve que « l'art appartient au prolétariat »<sup>918</sup>. L'évocation des politiques culturelles soviétiques fait directement écho aux luttes qui sont en cours aux Etats-Unis du côté du syndicat des acteurs et de la mise en place du théâtre fédéral<sup>919</sup>. La revue fait ainsi exister sur ses pages une constante description de l'état idéal des choses auquel doit mener la lutte sur le continent américain : « j'en pleurerais, je vous dis : c'est le paradis pour les acteurs », résume Stella Adler<sup>920</sup>. Les rapports des artistes connus, écrits dans le registre du reportage ou du « carnet

---

<sup>914</sup> Pour une comparaison des critiques de spectacles « non engagés », traités avec plus de clémence que les spectacles « politiquement engagés » au sujet desquels *New Theatre* a plus d'attentes, voir Felicia Frank, *The Magazines, Op.cit.*, Chapitre 5.

<sup>915</sup> Lee Strasberg, « The Magic of Meyerhold », *New Theatre*, Septembre 1934, p.14.

<sup>916</sup> Harold Clurman, « Soviet Diary », *New Theatre*, vol.1, n°9, Octobre 1934, p.12.

<sup>917</sup> Anna Sokolow et Leonard Dal Negro, "Return from Moscow", *New Theatre*, vol.1, n°11, Décembre 1934, p.26.

<sup>918</sup> Dhimah, « Dancing For Moscow », *New Theatre*, vol.2, n°10, Octobre 1935, p.24.

<sup>919</sup> Voir l'Introduction de la deuxième partie sur le FTP et Equity.

<sup>920</sup> Janet Thorne, « It Makes You Weep : an Interview With Stella Adler on Soviet Actors », *New Theatre*, vol.1, n°9, Octobre 1934, p.8.

de voyage », fonctionnent en même temps comme « preuve » de la possibilité de réaliser ces objectifs.

Simultanément, l'actualité fréquemment transmise du théâtre allemand rapporte exclusivement la censure, la discrimination ainsi que les trahisons des artistes qui continuent à travailler sous le régime nazi. Bela Balasz analyse le rôle du cinéma dans la propagande nazie<sup>921</sup>, avec une illustration de Jacob Burck (Fig.96), Harry W. L. Dana décrit l'état désespéré du théâtre allemand, « mort » après l'exil des auteurs et metteurs en scène, dans un article illustré par Phil Wolfe<sup>922</sup>. « Mary Wigman – Fasciste ! » annonce le premier article du numéro d'août 1936<sup>923</sup>. Plusieurs visuels font référence à la censure sous Hitler : voir par exemple les couvertures de William Gropper pour les numéros d'avril 1935 et de juin 1936 (Fig.99), ou celle de Miguel Covarrubias pour mars 1936 (Fig.98). Comme c'est le cas pour le théâtre soviétique, l'évocation du théâtre allemand n'est pas sans lien avec la manière dont *New Theatre* traite du théâtre américain : la menace de la censure d'Etat est sans cesse agitée – c'est paradoxalement le premier souci concernant la mise en place du Federal Theatre Project, qui est un projet politique incontestablement en accord avec les valeurs de *New Theatre*. Les cas d'antisémitisme et de racisme dans les productions théâtrales et à Hollywood sont signalés par la revue, et les représentations stéréotypées des personnes noires, juives et des Premières Nations sont critiquées par exemple par la danseuse Blanche Evan, qui met en garde contre une « attitude nationaliste dans la danse »<sup>924</sup>.

En conséquence de ces axes de traitement, le discours sur le théâtre est bien plus fortement orienté vers l'économie du théâtre, les politiques culturelles et les conditions du travail que vers l'esthétique et la dramaturgie, reflétant ce que Michael Denning décrit comme l'une des définitions de l'expression « *laboring of the American culture* » : la perception des travailleurs de la culture comme « ouvriers ». La réflexion artistique ne disparaît pas, mais prend d'autres formes, liées à l'élargissement du terrain thématique de la revue, comme nous le verrons dans la suite du chapitre.

---

<sup>921</sup> Bela Balasz, « Film Into Fascism : The Road to Hitler Is Paved With Film Stars », *New Theatre*, vol.1, no9, Octobre 1934, p.6.

<sup>922</sup> Harry W. L. Dana, « Impressions of Nazi Drama », *New Theatre*, vol.3, n°9, Septembre 1936, p.14.

<sup>923</sup> Nicholas Wirth, « Mary Wigman- Fascist », *New Theatre*, vol.2, no8, Août 1935, p.5.

<sup>924</sup> Blanche Evan, « The Star-Spangled Dance »

... in this sense a pre-*mondaine* heroine; critical ideology of ...

**a Lover**

... Harry Liedtke popular stars ... They represent four poly capitalist ideos of four different many.

... the first male stars, i films. He was the ant, solid, earnest, ner sensible and his ned by custom and ing poise, a man to d be trusted with a sition; a hero and of a still confident

... popular in the poste- romantic, expressed the escape from : insecure. He por- bs and Renaissance antastic artists, ad- stic beings. In his onistic figure, there agonized, an eccen- Conrad Veidt, the those years, repre- y, lonely suffering o, a world of ruin; an inflation period, bengler philosophy,

... rad Veidt suddenly bough he continued other personalities.

... however, Harry Laetke also went out of style when the short dream of relative stabilization of the capitalist order came to a sudden end and was followed by the new and sharper crisis. The mood of the petty bourgeoisie masses underwent a change. The fascist agitation set in along the whole line and in the film sky a new star arose—Albers. The type, which Hans Albers established and on which his art was standardized, was also the "lover—but of another kind than that of his predecessors.

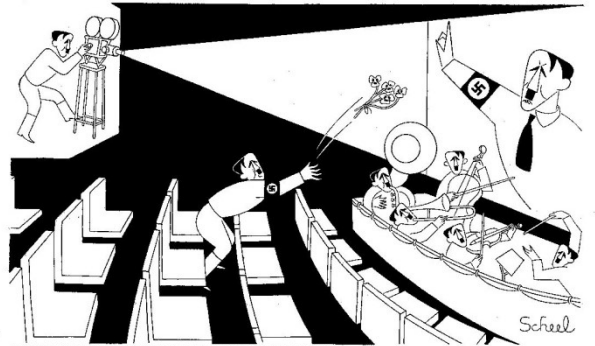
... definitely disappeared. So very much so, that Hans Albers himself had to disappear from Germany. For now even film heroes are compelled to respect Hitler's laws.

And the case of Albers clearly proves that neither these actors nor perhaps even their directors understood the sense in which they functioned. "They don't know what they do, but they do it just the same," says Marx.



Drawing by Jacob Burck

Figure 95 "Films into Fascism", Jacob Burck, New Theatre, Octobre 1934



ADOLPH HITLER FILMS, INC. PRESENTS ADOLPH HITLER IN "ADOLPH HITLER"

Lubitsch, the most notable contributor to the international renown of pre-Hitler German pictures. With astounding ingratitude, he left Dr. Goebbels for Louis B. Mayer. Pabst and Lubitsch are also in Hollywood.

As for Eisenstein, the unsummarily Russian said, in the course of an open letter to Goebbels:

had persisted in trying to continue earning a living in the film business. And—it would be unbelievable if Special Commissioner Hinkel himself did not testify to it—these Israelites had succeeded in seducing a certain number of German-blooded individuals. It would appear that while pure Aryan blood insures honeste ... and ...

Figure 96 Scheel: "Adolph Hitler Films INC. Presents Adolph Hitler in "Adolph Hitler", New Theatre, Septembre 1936



Figure 97 Couverture de Miguel Covarrubias, New Theatre, Mars 1936

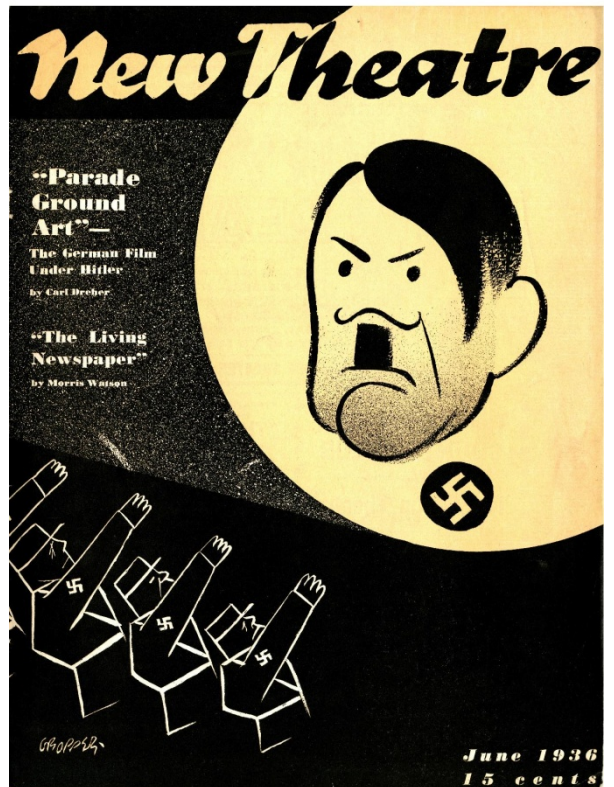


Figure 98 Couverture de William Gropper, New Theatre, Juin 1936

### 6.1.2 Les couvertures : l'actualité du théâtre en images

Les couvertures austères retrouvent le pouvoir de l'image : alternent la photographie, le montage, le dessin. Après la « période des noms », pendant laquelle l'information principale donnée par la couverture servait à identifier les contributeurs et les artistes abordés, l'équipe de *New Theatre* semble avoir trouvé une nouvelle identité visuelle, que la revue doit en partie à la présence de l'artiste William Gropper<sup>925</sup>, qui signe plusieurs couvertures, ainsi qu'à la photographie de Ralph Steiner, qui en plus d'être un photographe professionnel reconnu est aussi une connaissance de Herbert Kline et un ami proche de Leo Hurwitz, qui contribue à présent activement à la section cinéma de *New Theatre*. La disposition visuelle se stabilise : les proportions entre l'image, le fond et le texte sont assez régulières, la couverture comporte en général une couleur vive dominante et un ou deux titres, dont un qui renvoie à l'image (Fig. 100). Des montages peuvent faire dialoguer plusieurs éléments, comme en mai 1935 : une photographie de l'acteur Ben Ross dans *The Young Go First*, la nouvelle création de Theatre Collective sur le Civilian Conservation Corps (CCC)<sup>926</sup> est entourée d'extraits d'articles de presse au sujet du CCC, accentuant le lien de la pièce avec un sujet d'actualité polémique (Fig.101).

---

<sup>925</sup> Gropper est à l'époque dessinateur dans les revues de gauche, comme *New Masses* et *Freiheit*. Il sera connu comme peintre et muraliste, en partie dans le cadre de Federal One, ainsi que pour son roman graphique *Alay-Oop* publié en 1930 (récemment redécouvert et réédité en France : *Allez, Hop !*, Editions la Table Ronde, 2020). Joseph Gahn analyse la carrière de Gropper jusqu'aux années 1950 dans sa thèse de doctorat : *The America of William Gropper, radical cartoonist*, PhD Thesis, Syracuse University, New York, 1966.

<sup>926</sup> Le CCC (« Corps civil de protection de l'environnement ») était un des projets de lutte contre le chômage pendant New Deal. Les camps CCC recrutaient des jeunes hommes dans des travaux de conservation environnementale (reboisement, traçage de sentiers et construction de ponts, travaux dans les zones d'érosion et d'inondation...). Le caractère quasi militaire de la gestion des camps attisait la critique.

# NEW THEATRE

DRAMA FILM DANCE

JUNE 1935 15c

PAUL PETERS  
GEORGE SKLAR  
PAUL STRAND  
LOUIS NORDEN  
PAUL LOVE  
MOLLY DAY THACHER  
ROBERT EDMOND JONES  
JOHN HOWARD LAWSON



*Photo by Paul J. Woolf*

JIMMY SAVO IN "PARADE"

Figure 99 New Theatre Juin 1935, jaune vif.



Figure 100 New Theatre Mai 1935, bleu ciel. Ben Ross par Alfredo Valente.

Le message de la couverture fait à présent toujours référence à l'actualité, selon deux registres qui s'alternent : l'actualité théâtrale ou cinématographique (photos de spectacles, images de films, portraits d'acteurs), en général liée au théâtre de gauche ou l'actualité politique mais toujours en relation avec les arts. Par exemple, dans la première catégorie : Harold Clurman, Stella Adler et Clifford Odets plongés dans la lecture de la nouvelle pièce de

ce-dernier (Fig.102), ou l'acteur Rex Ingram dans *Marching Song* de John Howard Lawson, qui vient d'avoir sa première à Broadway dans la production de Theatre Union. Le nouveau projet en cours des cinéastes de la Film and Photo League, *Black Legion*, occupe la couverture de septembre 1936. Dans la seconde catégorie, on peut prendre en exemple les nombreuses références à la censure : la bobine de *Modern Times* est coupée avec des ciseaux marqués d'une croix gammée, illustrant la censure du film de Chaplin en Allemagne (évoquée dans l'éditorial), et l'emprise de William Randolph Hearst sur l'industrie culturelle est mise en images par William Gropper, à travers un collage qui représente Hearst tenant sur ses genoux la journaliste Louella Parsons<sup>927</sup> et l'actrice Marion Davies. (Fig.103) Ce dernier numéro contient un long reportage sur Louella Parsons, rédigé – comme le révélera Herbert Kline cinq décennies plus tard – par l'assistant personnel de Parsons, sous pseudonyme<sup>928</sup>. Dans la période de mi-1934 à 1937, le message fort véhiculé par les couvertures de *New Theatre* est celui du rapport à l'actualité : chaque numéro est identifié par un événement, ou par le traitement thématique d'un événement, propre au décalage inévitable qu'un mensuel entretient avec l'actualité. Le message des couvertures est complété par un éditorial et un article de plusieurs pages sur l'événement ou la thématique évoqués : la revue retrouve, en quelque sorte, le mode d'inscription dans l'actualité qu'opérait *Workers Theatre* avec les numéros consacrés à une campagne de propagande dominante, mais en le faisant cette fois-ci avec des analyses, commentaires et reportages, à la place des répertoires dramatiques. Cette identité se démarque également de la « période de transition » de *Workers Theatre/New Theatre* entre mai 1932 et l'été 1934, où le périodique était fortement orienté vers la référence « à soi » et la construction du mouvement théâtral qui lui est associé, que ce soit par la mise en avant du Workers Laboratory Theatre et du Proletbuhne, ou par la vedettisation des contributeurs de la revue.

Le riche contenu de *New Theatre* pendant cette période se prêterait à de multiples angles d'analyse – pour ce qui est, par exemple, du rapport aux politiques culturelles ou aux luttes antiracistes, ou pour une analyse de la critique théâtrale dans *New Theatre*, nous pouvons renvoyer à la thèse de Felicia Frank précédemment citée. L'expression des rapports changeants avec Moscou et de la mise en place de la politique du front populaire ont été commentées par Lynn Mally<sup>929</sup>, et les évolutions des activités de la New Theatre League,

---

<sup>927</sup> Louella Parsons était une influente journaliste « mondaine », qui pouvait créer une star et détruire une carrière.

<sup>928</sup> Kline, *New Theatre* (anthology), p.259.

<sup>929</sup> Lynn Mally, « Inside a communist front »,

pendant cette période et au-delà, sont tracées par Margaret Cherne<sup>930</sup>. Or le présent chapitre a pour ambition de resserrer sa focale sur les sujets qui nous semblent représenter d'une part une continuité avec le projet d'origine et avec ses questionnements sur le contenu et la forme, d'autre part une particularité de la formation associée à la revue à ce moment précis : l'expression d'une pluridisciplinarité, d'une intermédialité ou de formes hybrides entre factuel et fiction.

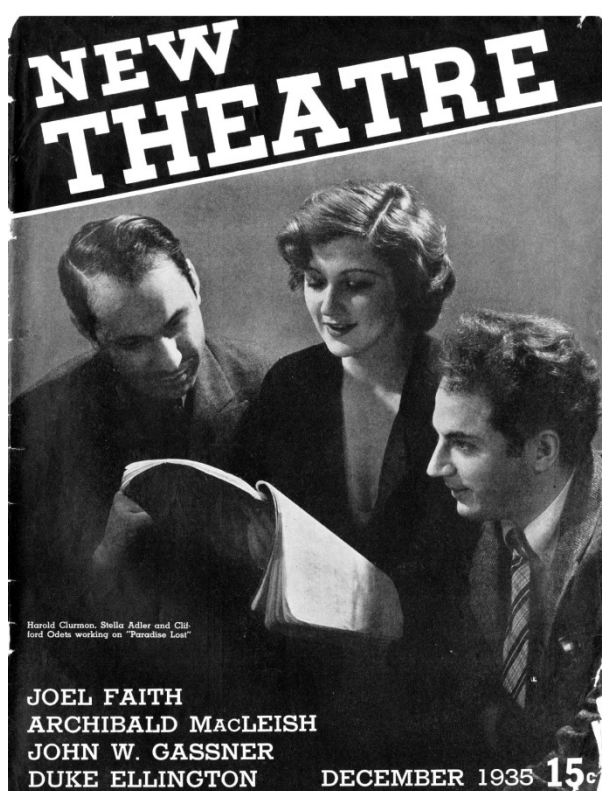


Figure 101 Harold Clurman, Stella Adler, Clifford Odets en lecture. New Theatre, Décembre 1935.



Figure 102 Couverture de Gropper: New Theatre, Août 1935. Le numéro contient un long reportage sur Hearst, Louella Parsons et le cinéma.

<sup>930</sup> Margaret Cherne, « Techniques for changing the world », *Op.Cit.*



## 6.2 Pluridisciplinarité/Intermédialité

### 6.2.1 Réseau et relations

A partir du numéro de juillet-août 1934, *New Theatre* met à jour le texte sur sa manchette : « Organe de la New Theatre League, National Film and Photo League, et Workers Dance League ». Workers Dance League, la Ligue de la danse ouvrière, a été fondée en 1932 à New York. L'organisation, qui compte plus de 300 membres en 1933, englobe plusieurs compagnies de danse : les principaux sont les Red Dancers du W.I.R.<sup>931</sup> d'Edith Segal, qui s'attache à travailler avec des amateurs, et le New Dance Group, qui est dirigé par des chorégraphes ayant un solide entraînement en danse moderne, issues de la Mary Wigman School, que dirige Hanya Holm<sup>932</sup>, et faisant pour la plupart partie de la compagnie de Martha Graham. Workers Dance League propose des activités pour les ouvriers et ouvrières – des ateliers de danse et des spectacles gratuits ou à petit prix – et s'engage dans les luttes du mouvement ouvrier à l'instar de son équivalent théâtral : les spectacles de la Workers Dance League cherchent à représenter la lutte des classes, les discriminations, les rapports économiques...<sup>933</sup> La Film and Photo League est une autre organisation d'affiliation communiste ayant pour vocation de fournir un apprentissage de la photographie et du film à un public ouvrier, de produire des œuvres documentant l'actualité et la lutte des classes, et de diffuser des films soviétiques. Des antennes existent dans plusieurs villes, associées aux syndicats ou aux bureaux locaux du Parti Communiste. L'une des figures majeures de l'organisation est le critique et intellectuel Harry Alan Potamkin, que plusieurs contributeurs de *New Theatre* considèrent comme leur maître à penser. L'école de cinéma créée par les

---

<sup>931</sup> Workers International Relief, l'organisation internationale qui avait également sponsorisé les débuts de Workers Laboratory Theatre.

<sup>932</sup> Hanya Holm est une pionnière de la danse moderne. Elle s'inspire des techniques Jaques-Dalcroze et Mary Wigman. Elle dirige l'école que Wigman a fondée à New York.

<sup>933</sup> Voir Ellen Graff, *Stepping Left : dance and politics in New York City, 1928-1942*, Durham and London : Duke University Press, 1997. Egalement Mark Franko, *Dancing Modernism / Performing Politics*, Indianapolis : Indiana University Press, 1995 ; les travaux de Stacey Prickett : « From Workers' Dance to New Dance », in *Dance Research Journal*, vol.7, no1, 1989, pp.47-64 ; Stacey Prickett, « Dance and the Workers' Struggle », in *Dance Research : The Journal of the Society for Dance Research*, vol.8, no1, 1990, pp.47-61.

membres de la Film and Photo League peu après le décès du critique en 1933 s'appellera d'ailleurs The Harry Alan Potamkin Film School.

La Film and Photo League et la Workers Dance League manquent de moyens financiers pour créer leurs propres publications, ce qui fait de *New Theatre* un espace vital de partage des idées. En *New Theatre*, les cinéastes amateurs trouvent un périodique « sérieux » qui permet la publication de manifestes esthétiques et politiques, et surtout, qui permet à tout le groupe de rattacher son identité à un organe éditorial clairement défini. Il en est de même pour la danse : « Nous avons besoin des pages de *New Theatre*, des lecteurs de *New Theatre*, de l'équipement technique de *New Theatre*, afin de nous fournir un medium absolument nécessaire, la presse, à travers lequel établir de nouveaux contacts, clarifier nos idées, etc. », justifie Grace Wylie lors de la convention de la danse révolutionnaire en 1934<sup>934</sup>. Wylie appelle tous les danseurs à contribuer à la prospérité du périodique « en l'achetant, en le diffusant et en y contribuant »<sup>935</sup>. L'urgence avec laquelle est affirmé le besoin d'avoir accès à un organe éditorial est parlante : la danse révolutionnaire, « hybride pathétiquement négligé tentant de se frayer une place parmi les arts révolutionnaires 'pur-sang' », comme l'exprime Edna Ocko<sup>936</sup>, est une danse qui demande des mots. Forme artistique qui ne se veut pas expressément figurative mais qui aspire néanmoins à exprimer un contenu politique avec précision, la danse révolutionnaire, en tant qu'action politique mais aussi en tant que projet esthétique, exige d'être accompagnée d'un discours. En outre, critiquées autant dans la presse communiste (*Daily Worker*) que dans les griffes de l'influent critique de danse du *New York Times* John Martin, les chorégraphes du New Dance Group trouvent en *New Theatre* une possibilité de se défendre et d'expliquer leur démarche.

Encore pendant l'année 1934, *New Theatre* opère dans sa structure une hiérarchie des disciplines artistiques qui place les articles concernant le théâtre toujours en premier, suivis de la section cinéma et, en dernier, la danse. Dans la période 1935-1937, les contenus sont de plus en plus fréquemment disposés sans découpage en sections ou discrimination de discipline, en général sur un principe journalistique en fonction de leur importance pour l'actualité que le numéro met en avant. Sur la période juillet-août 1934 – avril 1937, 18 couvertures se réfèrent au théâtre, 10 au cinéma, et une seule à la danse. La Workers Dance League est pourtant une grande organisation, qui n'a pas d'autre publication consacrée à ses

---

<sup>934</sup> Grace Wylie, « Dance convention », *New Theatre*, vol.1, n°8, Juillet-Août 1934, p.29. « We need the pages of *New Theatre*, the readers of *New Theatre*, the technical equipment of *New Theatre*, in order to give us a very necessary medium, the press, with which to make new contacts, to clarify our ideas, etc. »

<sup>935</sup> *Ibid.*

<sup>936</sup> Edna Ocko, « Reply to Michael Gold », *New Theatre*, vol.1, n°8, Juillet-Août 1934, p.28. « [...] a pathetically neglected hybrid trying to squeeze itself a place among the thoroughbred revolutionary arts ».

activités, et qui participe activement à vendre la revue et à alimenter les programmes des New Theatre Nights, les soirées théâtrales mensuelles dont les recettes vont dans les caisses de *New Theatre*. On ne peut s'empêcher de faire l'hypothèse du sexisme pour justifier la place mineure donnée à la danse, pour laquelle les contributions sont majoritairement écrites par des femmes.

OCTOBER, 1934

21

## The Voice of the Audience

### The Dance in Moscow

TO NEW THEATRE:

Everywhere a visitor looks in Moscow people are dancing. The young people gather in the parks of culture and rest and dance the old folk dances till their feet will no longer hold them. Their strong young bodies have an innate sense of rhythm. A director explains the steps to them once. Immediately they claim a partner and dance perfectly, beautifully. Six-year-old urchins sing and dance in the streets. Men and women from all over the Soviet Union make up a program for tourists. They don their colorful native costumes and dance hilariously the old dances created years ago by persecuted minorities.

While I was in Moscow there was an athletic demonstration in the Red Square. The last thing on the program was dancing which they called plastics. Actually it was ballet. However, the whole demonstration was to my amazed eyes a dance. Thirty thousand young people took part. All afternoon they marched in and out of the Red Square singing the inspiring Red Army song. Each group wore a different color combination, transforming the square into a mass of constantly moving color. Especially noticeable were the strong bodies of the girls. They were in direct contrast to the "dieted down" bodies of our own girls. In every city of the Soviet Union some such demonstration was taking place that day one hundred and sixty millions in all.

That is all there was approximating dance in Moscow this summer and it would seem that that plus the ballet done at the opera is all there is in winter. There is no modern dance. All attempts to create one are feeble and die. I talked to a young woman who was desperate about this situation. She is a dancer and feels that she has something to say with her medium, but she can not get the people interested. They know nothing of modern dancing and cling passionately to ballet. No modern dancers have taken their programs to Moscow. When I told people that I did not care for ballet they stared at me in amazement. It is startling that people who have the finest and most advanced theatre in the world should have practically no new dance. At the moment athletics seem to be taking the place of



New Dance Group in *New Theatre Skit*  
Eastern Theatre Festival, Sept. 21  
Civic Repertory Theatre

in determining the character of the then contemporary dance movements in a very sentimental

tween the two countries." This fact, rather than concern for the development of the art of dancing resulted in the granting of a subsidy to Diaghileff's troupe.

Perhaps the outstanding lesson of this clear anti-Soviet account—mourning for the days that used to be—is brought to our attention unwittingly when the author describes Nijinsky's last dance before his interment in the asylum. "He took a few rolls of black and white velvet and made a big cross the length of the room. He stood at the head of it with open arms, a living cross himself. 'Now I will dance you the war, with its suffering with its destruction, with its death. The war which you did not prevent and which you are also responsible for.' It was terrifying."

How well this proves our contention, that the artist, in order to be significant, must be in constant contact with life. Today, as in the days of Nijinsky's fame, a contact with life means contact with the class struggle. So long as Nijinsky was under the influence of the degenerate circle of aristocrats and bourgeois artists, led by Diaghileff, his dance creations remained in the realm of fantasy—the subject matter—love. It was only when the great dancer had at last become free of the insidious influence which finally undermined his mental health, that he began to see life in its true color and to reflect this in his dances.

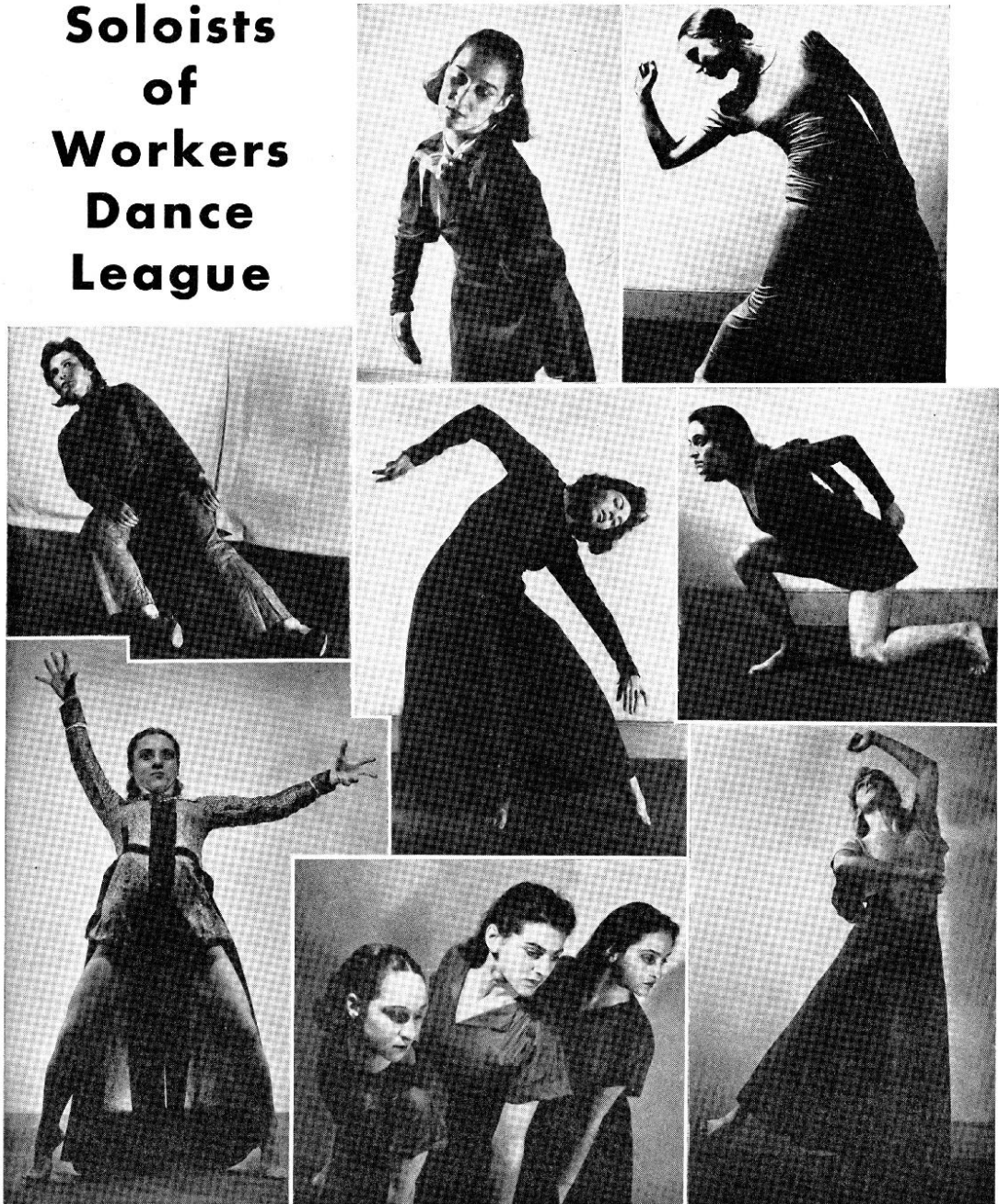
It must be the role of the Workers' Dance League to analyze this question thoroughly and see that all our periodicals help raise the degree of participation in class struggle activities among our dancers. This makes it important that the *NEW THEATRE* editors be more selective in their material and on in the future such reviews as *Nijinsky* since their tone, far from being helpful, is positively obstructive to our work in that it regards the bourgeois, art-for-art's sake point of view and presents an analysis which is completely opposite to the revolutionary character of *NEW THEATRE*.

NELL ANYON,  
Educational Director,  
Workers' Dance League.

From Havana

Figure 103 La chorégraphie "New Theatre Skit", pour faire la publicité de *New Theatre*, vue par Norris (*New Theatre*, Octobre 1934)

## Soloists of Workers Dance League



TOP: Anna Sokolow in *Histrionics*. Jane Dudley in *The Dream Ends*. CENTRE: Edith Segal in *Tom Mooney*. Miriam Blecher in *Woman*. Lillian Mehlman in *Defiance*. BOTTOM ROW: Nadia Chilkovsky in *Parasite*. Sokolow, Maslow and Mehlman in *Challenge*. Sophie Maslow in *Themes from a Slavic People*.

PHOTOS BY NAT MESSIK • CHILKOVSKY PHOTO BY MATYAS CALDY

Figure 104 Danseuses solo de la Workers Dance League, New Theatre Janvier 1935

Nous avons déjà remarqué les incitations du côté de Moscou pour inclure le cinéma et la danse dans les champs couverts par le périodique, comme c'est le cas dans *International Theatre* – or si l'on relève les parcours des individus qui contribuent à la revue pendant cette période, on remarque que la pluridisciplinarité mise en place dans *New Theatre* se place aussi sur fond d'un milieu de relations interpersonnelles, d'amitiés et de collaborations déjà existantes. Il nous paraît important de prendre le temps d'explicitier ici ces relations, afin de rendre plus clairs, dans l'avancement du chapitre, les liens entre discours, œuvres et collaborations artistiques.

*Workers Theatre* avait déjà noué des liens avec la Film and Photo League, avec les écrits importants que Harry Alan Potamkin avait donnés à la petite revue en 1931-1932. Herbert Kline, qui s'était intéressé aux écrits des membres de la Film and Photo League en travaillant pour d'autres publications communistes, se rapproche des activités de l'organisation et se lie d'amitié avec plusieurs membres : notamment David Platt, qui devient le premier responsable cinéma de *New Theatre*, Leo Seltzer qui est cameraman dans plusieurs productions de la ligue, mais surtout Leo Hurwitz<sup>937</sup>, qui deviendra son ami proche<sup>938</sup>. Certains d'eux se sont déplacés, comme les membres de la New Theatre League, sur les lieux d'action de l'affaire Scottsboro ou des grèves de mineurs, ont filmé les manifestations et les violences policières<sup>939</sup>, et défendent un projet de films ouvriers et de documentation des luttes ouvrières. Certains membres de la ligue sont connectés avec le Group Theatre : par exemple Ralph Steiner photographie régulièrement le travail du Group. Les membres de la Film and Photo League qui contribuent à *New Theatre* sont exclusivement aussi des membres de Nykino, une fraction de la ligue qui s'engage, manifestes théoriques à l'appui, dans la recherche autour du montage entre matériaux documentaires et scénarisés : détail capital que nous développerons dans la suite de ce chapitre.

La rédactrice chargée de la danse dans *New Theatre* est Edna Ocko, danseuse et pianiste du groupe de danse révolutionnaire New Dance Group, et prolifique critique de danse. Si elle travaille comme pianiste et enseignante d'anglais pour gagner sa vie, Ocko est

---

<sup>937</sup> Leo Hurwitz deviendra réalisateur de documentaires et aura également une longue carrière de professeur dans les écoles de cinéma. Il est connu notamment pour *Native Land* (1942) et *Strange Victory* (1948), mais surtout pour avoir filmé le procès d'Eichmann.

<sup>938</sup> . Pour les relations interpersonnelles et les parcours individuels, on s'appuie sur Alexander, *Films on the Left*, *Op.cit* ; Russell Campbell, *Cinema Strikes Back : Radical Filmmaking in the United States, 1930-1942*, UMI Research Press, 1982 ; Leo Hurwitz, « One man's voyage : : Ideas and Films in the 1930's », in *Cinema Journal*, vol. 15, n°1, 1975, pp. 1-15 ; Kline, *New Theatre* (anthologie), *Op.cit.* ; Ian Aitken, *The Concise Routledge Encyclopedia of Documentary Film*, *Op.cit.* ; Ellen Graff, *Stepping Left*, *Op.cit.*

<sup>939</sup> Une anecdote fameuse raconte les péripéties de Leo Seltzer qui continue à filmer alors qu'il est trainé dans le camion de la police. Il a miraculeusement réussi à sauver son matériel. (William Alexander, *Films on the Left : American Documentary Film from 1931 to 1942*, Princeton NJ : Princeton University Press, 1981, p.39.)

aussi formée à la danse moderne au Mary Wigman School, et fait partie des danseuses de la compagnie de Hanya Holm qui fondent le New Dance Group en 1932. Son activité pour *New Theatre* est le début d'une longue carrière de critique de danse dans un grand nombre de revues et de journaux. Connue dans sa vie privée sous le nom d'Edna Meyers, elle signe ses critiques Edna Ocko, Eve Stebbins, Elizabeth Script, Marion Sellars, Frances Steuben ou Edna Poe, jonglant toujours entre son appartenance au milieu de la danse moderne en tant que danseuse, et ses principes en tant que critique pour qui une danse de qualité est toujours le but ultime au-delà du contenu politique<sup>940</sup>. Il faut se rappeler, pour pleinement apprécier le personnage, qu'à l'époque où Edna Ocko commence, la critique de danse telle qu'elle la fait n'est pas un genre « canonique » dans la presse américaine : les spectacles de danse – principalement le ballet – sont plutôt commentés par des spécialistes de la musique. Il ne nous semble pas exagéré de considérer qu'Edna Ocko participe, par l'abondance de ses écrits sous différents noms de plume et dans des publications de tous bords politiques, à l'invention et au développement de la critique de la danse moderne aux Etats-Unis<sup>941</sup>. Ocko ainsi que sa collègue Blanche Evan, danseuse qui rédige pour *New Theatre* plusieurs articles d'une remarquable élégance, sont très au courant de la critique de danse publiée dans les autres revues et journaux, et n'hésitent pas à confronter aussi bien John Martin que Henry Gilford du *Dance Observer*, que ce soit pour leurs opinions sur les derniers ballets ou leurs avis sur le New Dance Group. Pour *New Theatre*, Ocko contribue à chaque numéro, analysant souvent plusieurs performances sous la rubrique « Critiques de danse » (*Dance criticisms*). Elle commente aussi bien les soirées de la Workers Dance League que les chorégraphies de Martha Graham et de la compagnie Weidman-Humphrey<sup>942</sup>.

Blanche Evan est une contributrice incontournable de *New Theatre*, mais dont l'apport est étonnamment négligé dans les travaux existants<sup>943</sup>. Danseuse et chorégraphe du New Dance Group, Evan a dansé avec Hanya Holm comme les autres membres du groupe, mais

<sup>940</sup> Voir Lynn Garafola, « Writing on the Left : the Remarkable Career of Edna Ocko », in *Dance Research Journal*, vol.34, n°1, 2002, pp.53-61.

<sup>941</sup> En 1927, trois quotidiens new-yorkais – *The New York Times*, *The New York Herald Tribune* et *The New York World* – embauchent un critique de danse régulier : respectivement John Martin, Mary Watkins et Lucile Marsh. Ce moment est vu comme le début du développement aux Etats-Unis d'une critique analytique de la danse moderne qui considère la danse comme un art à part entière. (voir Lynne Thompson Conner, *The American modern dance and its critics: A history of journalistic dance criticism in the United States, 1850-1934*, Thèse de doctorat, University of Pittsburgh, 1994.) L'influence d'Edna Ocko est notée aussi par Andrea Harris, dans *Making Ballet American : Modernism Before and Beyond Balanchine*, Oxford University Press, 2018.

<sup>942</sup> La compagnie de Charles Weidman et Doris Humphrey fait partie des « grands noms » de la danse moderne américaine, et la technique de Doris Humphrey basée sur la tension et le relâchement a été un des fondements importants pour les chorégraphes qui ont suivi.

<sup>943</sup> A l'exception d'Andrea Harris, « Blanche Evan's Film Studies of the Dance: The "Technique Problem" and the Creation of New Forms in 1930s Revolutionary Dance », in *Dance Research Journal*, vol.54, n°1, 2022, pp.70-91.

considère que c'est de la technique Dalcroze qu'elle a tout appris sur le mouvement et la musique<sup>944</sup>. Elle écrit plusieurs longs articles sur la technique de la danse moderne, et notamment sur l'improvisation. Connue plus tard comme l'une des pionnières de la thérapie de danse, Evans amorce dans *New Theatre* les débuts de sa production théorique<sup>945</sup>.

Alors que David Platt, le premier éditeur cinéma de *New Theatre*, souhaite se retirer de ses responsabilités dans la section cinéma du périodique, il est remplacé par le mari d'Edna Ocko, Sidney Meyers, qui « passait souvent récupérer Edna [dans les locaux de *New Theatre*] et nous amusait tous avec son humour sardonique sur les derniers films », comme se souvient Herbert Kline<sup>946</sup>. Sidney Meyers gagne sa vie en tant que violoniste mais dédie son temps libre à Nykino et écrit tous les mois pour *New Theatre*, dissimulé derrière le pseudonyme Robert Stebbins afin de protéger son gagne-pain. « Robert Stebbins » fournit chaque mois les critiques des films à voir et à éviter, parfois en quelques lignes, parfois en quelques pages. Le vocabulaire politique propre aux années précédentes de l'organisation est absent des textes de Meyers, dont l'œil est entièrement focalisé sur l'esthétique, le rythme du montage et la musique. Sidney Meyers, qui apprend la technique cinématographique avec la Film and Photo League, sera surtout connu pour le film *The Savage Eye* (1959), considéré comme une des œuvres du cinéma-vérité américain.

Dans la section de *New Theatre* dédiée au théâtre, on remarque que les articles traitant de la pratique et de l'esthétique (et non de l'économie et des conditions de travail) sont rédigés en grande partie par des membres du Group Theatre : Mordecai Gorelik, Lee Strasberg, Stella Adler, Molly Day Thacher, Mary Virginia Farmer<sup>947</sup>. Or, à l'exception des rapports de Moscou que font Strasberg et Adler, analysant notamment les productions de Meyerhold, leur contribution reste périphérique : la majorité des articles sont alors, en réalité, contribués par des artistes qui se sont provisoirement éloignés du Group Theatre pour s'investir dans le Theatre Collective - par un désir de créations au contenu politique plus radical (Gorelik, Thacher, Farmer<sup>948</sup>) ou par lassitude devant l'attitude « dictatoriale » et

---

<sup>944</sup> Blanche Evan, « From a Dancer's Notebook », *New Theatre*, vol. 3, n°3, Mars 1936, p.27.

<sup>945</sup> Une partie des écrits de Blanche Evan sont rassemblés dans : Ruth Gordon Benov et Blanche Evan, *Collected works by and about Blanche Evan, unedited : dancer, teacher, writer, dance/movement/word therapist*, Blanche Evan Dance Foundation, San Francisco, 1991.

<sup>946</sup> Herbert Kline, *New Theatre* (anthologie), *Op.cit.*, p.233.

<sup>947</sup> Virginia Farmer vient du réputé Hedgerow Theatre, où elle a travaillé avec Jasper Deeter : c'est l'une des actrices plus expérimentées du Group Theatre. Elle sera sollicitée par Hallie Flanagan pour diriger une unité californienne du Federal Theatre Project.

<sup>948</sup> Voir Anne Fletcher, *Rediscovering Mordecai Gorelik : Scene Design and the American Theatre*, Southern Illinois University Press, 2009, p.103-110. Cette intéressante redécouverte du scénographe par ses archives retrace aussi l'histoire du Theatre Collective, et montre le rôle central de Mary Virginia Farmer notamment dans la formation des acteurs.

« infantilisante envers les femmes » de Strasberg (comme c'est le cas de Farmer et Thacher<sup>949</sup>). Si la présence de noms associés à un théâtre professionnel reconnu comme le Group est vitale pour le périodique, la proximité de Virginia Farmer, Mordecai Gorelik et Molly Day Thacher avec *New Theatre* est rendue autrement organique par leur appartenance au Theatre Collective, composé à l'origine comme branche du Workers Laboratory Theatre à l'initiative de Gorelik, Thacher, John Bonn, Jack Shapiro et Hyam Shapiro.

Herbert Kline évoque la participation du Group Theatre dans les activités de la New Theatre League dans les commentaires de l'anthologie *New Theatre* : il décrit la sensation de trahison ressentie à la lecture de *The Fervent Years* de Harold Clurman, qui trace l'histoire du Group Theatre sans jamais mentionner la New Theatre League et l'engagement de Clurman, Kazan, Thacher et Strasberg dans la New Theatre School. Clurman aurait expliqué à Kline que son éditeur lui avait demandé de supprimer le chapitre qui en parlait, afin de dissimuler les liens explicites avec les organisations communistes<sup>950</sup>. Au-delà des membres plus connus du Group, l'étude de *New Theatre* permet de retrouver la trace des activités théâtrales et éditoriales de Molly Day Thacher. Thacher, qui a fait des études de théâtre à Vassar (où elle a connu Hallie Flanagan) et à Yale, corrige et édite dans *New Theatre* les articles sur le théâtre<sup>951</sup>, et rédige des textes notamment sur la méthode de Stanislavski. Elle ne s'intéresse guère au théâtre ouvrier et amateur, dont le traitement est fait par des rédactrices plus proches du mouvement ouvrier. Elle travaille dans les projets communs du Group Theater et de Nykino, en coréalisant par exemple le film *Pie in the Sky* avec Ralph Steiner et Elia Kazan. Après le Group Theatre, Thacher travaillera dans la section de dramaturgie de l'Actors' Studio pendant de longues années. Thacher est aussi dramaturge, et publiera trois pièces entre 1957 et 1960<sup>952</sup>.

Du point de vue de sa structure de diffusion, *New Theatre* reste la revue de la New Theatre League, la Workers' Dance League et la Film and Photo League – mais du point de vue du discours artistique qu'elle représente, *New Theatre* pourrait être caractérisée comme la revue du Theatre Collective/Group Theatre, de Nykino, et du New Dance Group. Maintenant, signalons que les contributeurs importants de *New Theatre* en 1934-1937 forment, au-delà des pages de la revue, un réseau de connexions interpersonnelles. En plus du couple Ocko-Meyers, les membres de Nykino et du New Dance Group sont connectés de manière pour le

---

<sup>949</sup> Voir Helen Krich Chinoy, *The Group Theatre: Passion, Politics, and Performance in the Depression Era, Politics and Performance in the Depression Era*, Palgrave Macmillan, 2013, p. 207.

<sup>950</sup> Herbert Kline, *New Theatre* (anthologie), *Op.cit.*, p.44.

<sup>951</sup> Son travail est décrit dans Kline, *New Theatre* (anthologie), *Op.cit.*

<sup>952</sup> *The Egghead* (1957), *Rosemary* (1960), *The Alligator* (1960).



moins intime. Edna Ocko et la danseuse Blanche Evan travaillent ensemble et sont amies – le mari de Blanche Evan est le cinéaste de Nykino Lionel Berman : c'est par ce biais que Sidney Meyers est introduit à Nykino. Leo Hurwitz de Nykino se marie en 1935 avec Jane Dudley, chorégraphe et danseuse du New Dance Group, et la sœur de Hurwitz Sophia Delza est également danseuse dans cette même compagnie. Les Ocko-Meyers et les Hurwitz-Dudley habitent dans le même immeuble. Pour ce qui est des relations avec la New Theatre League, la danseuse Miriam Blecher (New Dance Group) est mariée avec le dramaturge George Sklar (auteur soutenu par *New Theatre*), et Becky Roland (New Dance Group) est au moins pendant un temps la compagne de Will Lee (Workers Laboratory Theatre/Theatre of Action).

Du côté des collaborations artistiques, les danseuses se sont depuis longtemps investies dans les événements du théâtre ouvrier. Déjà au temps du New Playwrights Theatre en 1926-1927<sup>953</sup>, Edith Segal, fondatrice des Red Dancers, avait collaboré à la mise en scène des *pageants* organisés à Madison Square Garden, en présentant des solos et des spectacles de danse montés avec des acteurs amateurs de l'Artef. Pour le *pageant* de 1930, présenté par le New Playwrights Theatre, Segal avait élaboré avec Emjo Basshe une dramaturgie dans laquelle s'entremêlaient scènes dramatiques et chorégraphies<sup>954</sup>. Edith Segal est aussi aux côtés de John Bonn et Nathaniel Buchwald à Moscou, au moment où l'UITR prend la main sur la League of Workers Theatres<sup>955</sup>. La danseuse Anna Sokolow travaille régulièrement avec Theatre Union et se produit lors des New Theatre Nights : par exemple sa série de chorégraphies *Anti-War Cycle* est présentée lors de la même soirée avec *Waiting for Lefty* en janvier 1935. Lillian Shapiro et Lily Mehlman, qui sont membres de la Workers Dance League, se chargent du travail chorégraphique et de l'entraînement physique des acteurs et actrices de l'Artef<sup>956</sup>. La danseuse Helen Tamiris conçoit un modèle d'entraînement physique pour les acteurs du Group Theatre<sup>957</sup>.

Derrière la sélection présente dans *New Theatre* de personnes issues de ces mouvements artistiques assez larges, on trouve finalement un milieu plus étroitement délimité, qui se fréquente au-delà du contexte de la revue, qui entretient des relations

---

<sup>953</sup> Voir introduction à la deuxième partie.

<sup>954</sup> Ellen Graff, *Stepping Left, Op.cit.*, p.27.

<sup>955</sup> Son nom apparaît sur les comptes-rendus de réunion cités précédemment (RGASPI, f.540). Sur Edith Segal, voir : Elena J. Brown, « 'If I can't dance I don't want to be part of your revolution!' Edith Segal and the Revolutionary Dance Movement of the 1930s », *Papers from the 25th Annual Conference of the Society of Dance History Scholars, Temple University, Philadelphia, 20-23 June 2002*, The Printing House, Stoughton, 2002.

<sup>956</sup> Voir Claude Amey, « L'Artef », *Op.cit.*

<sup>957</sup> Tamiris, « The Dance and Acting », *New Theatre*, amiris, « The Dance and Acting », *New Theatre*, vol.2, No3, Mars 1935, p.21

personnelles amicales et familiales et met à profit cette proximité pour des collaborations artistiques. Dans les œuvres mêmes créées au sein de cette formation, les arts et les media se mélangent et s'inspirent les uns des autres : la dynamique d'ensemble pourrait être caractérisée comme celle du mariage ! Récapitulons :

Contributeurs réguliers de <i>New Theatre</i> dans la période mi-1934 à 1937, associés aux trois organisations représentées par la revue		
New Theatre League	Workers' Dance League	Film and Photo League (Nykino)
Herbert Kline	Edna Ocko	Sidney Meyers
Molly Day Thacher	Blanche Evan	Lionel Berman
Stephen Karnot	Edith Segal	David Platt
Lee Strasberg	Jane Dudley	Leo Hurwitz
Alfred Saxe	Sophia Delza	Irving Lerner
Jack Shapiro	Nell Anyon	Ben Maddow
Mordecai Gorelik	Anna Sokolow	Ralph Steiner
Alice Evans	Miriam Blecher	
Anne Howe	Ezra Freedman	
John Gassner	Grace Wylie	
George Sklar		
Harry Elion		
Harold Clurman		
John Howard Lawson		

### ***La revue d'une formation délimitée***

Pourquoi tant mettre l'accent sur le réseau des contributeurs ? Dans les travaux qui mentionnent *New Theatre*, la période Front Populaire du périodique a été généralement caractérisée par, comme nous l'avons déjà indiqué, l'orientation politique de la revue, amorcée en réalité déjà en 1932, ainsi que son penchant pour la critique Broadway et le « professionnalisme » qui balaie de la revue les maladroites du théâtre ouvrier. Le réseau

décrit ci-dessus est d'une part le fruit de l'orientation politique du périodique, d'autre part il défie les caractérisations citées (baisse de radicalité, professionnalisme) : premièrement, remarquons que les personnes composant le réseau sont, principalement, de conviction communiste, et leur présence aux côtés de la New Theatre League ne résulte pas seulement d'une « dilution » du discours politique. Les contacts entre les personnes se sont faits déjà au début de la décennie – par exemple les couples mentionnés se sont mariés entre 1930 et 1935 : un milieu partagé préexiste, et ce milieu est aussi fortement défini par l'engagement politique, qui peut pousser les individus vers certains lieux de rencontre (comme les New Theatre Nights, qui jusqu'au revirement de politique s'appelaient Red Riot Nights !). La plupart des personnes citées étaient déjà engagés dans les projets à étiquette ouvrière (*Workers' Film and Photo League*, *Workers' Dance League*, *Workers' Theatre*) : l'abandon de la référence ouvrière ne peut pas vraiment être considérée comme un moment marquant pour leur engagement, et notamment les danseuses du New Dance Group continuent à situer la figure de l'ouvrier au centre de leur art ainsi que, activement, à organiser des ateliers de danse et des spectacles pour les ouvriers<sup>958</sup>. Il est clair que dans les années 1935-1936, *New Theatre* devient une revue artistique « qualitative », dans laquelle il est tout à fait honorable de se faire publier. Or, cet effet est largement dû aux contributions du groupe décrit, notamment le travail éditorial de Kline et les articles de Sidney Meyers, Edna Ocko ou Blanche Evan – il ne semble pas que ce soit l'orientation vers le théâtre professionnel qui ait attiré les contributeurs, mais plutôt, les contributeurs qui ont donné à la revue un air professionnel.

Ce qui peut, en revanche, résulter de « l'orientation front populaire » de la revue, est l'ouverture à des considérations esthétiques libérées de la dualité entre œuvre révolutionnaire et bourgeoise, dichotomie à présent stigmatisée comme « gauchiste » et « dogmatique ».

---

<sup>958</sup>On peut donner quelques détails supplémentaires sur les origines des individus. Bien que certains membres de la rédaction de *New Theatre* viennent de familles « bourgeoises » ou de classe moyenne (Molly Day Thacher, John Howard Lawson, Edna Ocko, Sidney Meyers, Ralph Steiner, Herbert Kline), l'engagement dans le mouvement ouvrier et révolutionnaire de plusieurs autres membres du New Dance Group, de Nykino et de la New Theatre League peut aussi puiser dans l'expérience personnelle de pauvreté et d'exclusion qu'ont vécu certains parmi eux, qui ont grandi dans les quartiers pauvres du Lower East Side et de Brooklyn et connu l'initiation à leur art grâce aux projets amateurs des *settlement houses*, comme et Jack et Hyam Shapiro à Chrystie Street, Anna Sokolow, Miriam Blecher et Helen Tamiris aux ateliers de danse pour enfants d'ouvriers du Henry Street Settlement House. Presque tous sont immigrés de seconde génération, de familles juives qui ont fui les pogroms et la misère de Russie et d'Ukraine, certains sont fils et filles d'anarchistes et de socialistes russes et ont été biberonnés à l'idéologie révolutionnaire et à la pensée de la justice sociale (comme Leo Seltzer de Nykino, Sophie Maslow de New Dance Group). Pour ceux et celles qui ont pu faire des études supérieures (comme Leo Hurwitz), le moment coïncide avec une vague d'antisémitisme dans les universités américaines et dans les écoles d'art, tels que la Denishawn School of Dancing, les excluant parfois des sociétés étudiantes et des activités comme la participation aux revues étudiantes (comme pour John Howard Lawson ; voir Gerald Horne, *The final victim of the Blacklist : John Howard Lawson, Dean of the Hollywood Ten*, Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 2006 ; sur la mise en place de quotas pour les juifs à la Denishawn School of Dancing : Graff, *Stepping Left, Op.cit.* p.18.)

L'ouverture de la définition de « révolutionnaire » dans l'art permet ainsi une réflexion plus variée et plus pointue sur la forme et le contenu : en somme, c'est le retour du caractère indéfini et « instable » du débat théorique que nous avons vu s'éteindre dans *Workers Theatre* après le rapprochement avec Moscou. *New Theatre* se retrouve, par exemple, à participer à la discussion passionnée qui oppose danse moderne et danse classique – en défendant, tour à tour, les deux partis<sup>959</sup>.

On peut ici se rappeler ce qui arrive dans *Sinjaja Bluza* au moment du « tournant vers la satire », au risque d'une légère répétition : en plus de l'influence d'un courant littéraire dominant et de l'appel du gouvernement à changer la propagande pour « se tourner vers les mœurs », ce « tournant » est largement le fait des individus qui produisent la matière concrète de la revue. La manière précise dont se fait l'agit-prop satirique dans *Sinjaja Bluza* est intrinsèquement liée à un groupe d'auteurs dont les attaches sont dans le café littéraire, le cabaret et le genre très russe du « récit court humoristique » - et qui se connaissent entre eux depuis plusieurs années, et ont déjà écrit et travaillé ensemble : un groupe de personnes présentant une certaine communauté d'esprit qui s'exprime dans la revue. L'orientation idéologique, théorique et esthétique de la revue est aussi la conséquence de la formation humaine qui y contribue, même lorsqu'il s'agit d'une revue si étroitement liée à une ligne politique imposée de l'extérieur, comme c'est le cas avec le communisme.

Dans *Problems in Materialism in Culture*, Raymond Williams analyse l'étude des processus de production et de réception d'un objet culturel : lorsqu'il s'agit d'une œuvre artistique, il faudrait pour Williams observer la « nature des pratiques et leurs conditions », plutôt que « les composants » de l'objet. Il illustre son propos en évoquant les manières de faire usage du « genre littéraire » :

Prenez par exemple la manière dont un objet – un « texte » - est lié à un genre littéraire dans la critique orthodoxe. Nous l'identifions par certains traits dominants, nous l'assignons ensuite à une catégorie plus large, le genre littéraire, après quoi nous pouvons identifier les composants du genre dans une histoire sociale déterminée (bien que dans certaines variantes de la critique littéraire ceci n'est pas d'usage, et le genre est supposé être une sorte de catégorie permanente de l'esprit). [...] La reconnaissance de la relation entre le mode collectif et le projet individuel – et il s'agit des uniques deux catégories que nous pouvons initialement présumer – est la reconnaissance des pratiques connexes. C'est-à-dire que les projets irréductiblement individuels que sont les œuvres particulières peuvent, par l'expérience et l'analyse, présenter des ressemblances qui nous permettent de les regrouper dans des modes collectifs. En aucun cas ceux-ci ne constituent toujours des *genres*. [...] Ils peuvent être la pratique d'un groupe dans une période, plutôt que la pratique d'une phase dans un genre<sup>960</sup>.

---

<sup>959</sup> Andrea Harris consacre un passage au rôle de *New Theatre* dans le débat en question, dans *Making Ballet American : Modernism Before and Beyond Balanchine*, Oxford University Press, 2018, p.57.

<sup>960</sup> Raymond Williams, *Problems in Materialism in Culture*, London and New York : Verso, 1997, p.48-49. « Take for example the way in which an object – a 'text' – is related to a genre, in orthodox criticism. We identify it by certain leading features, we then assign it to a larger category, the genre, and then we may find the components of the genre in a particular social history (although in some variants of criticism not even that is

La formulation de Williams sur les pratiques connexes – la pratique d’un groupe dans une période, plutôt que la pratique d’une phase dans un genre – nous paraît particulièrement utile pour éclairer ce moment dans *New Theatre*. Il est évident que les œuvres et les discours produits dans la formation autour de *New Theatre* peuvent être catégorisés dans des « courants » et des « genres » : la danse moderne de l’école Martha Graham, la culture du Front Populaire, la culture documentaire américaine des années 1930<sup>961</sup>, le cinéma documentaire, le « théâtre radical » ou « théâtre de gauche », l’agit-prop, le réalisme. Les circulations entre théâtre et cinéma ou théâtre et danse ne sont rien d’exceptionnel dans les avant-gardes et les mouvements artistiques des années vingt et trente. Or, la focale de notre intérêt est ici *New Theatre* : *New Theatre* est la plateforme d’une expression théorique spécifique de ce regroupement, puisant dans son travail artistique – plus encore, elle est la seule plateforme qui réunit tous les membres du groupe, soit l’entièreté de la formation, avec sa revendication explicite de « *Theatre, Film, Dance* ». Cette caractéristique, qui s’exprime aussi bien dans l’agencement physique du contenu de la revue que dans son contenu textuel et visuel et les activités économiques qui la financent (*New Theatre Nights*), nous semble absolument déterminante. Ainsi, en résistant la tentation naturelle d’analyser séparément les discours sur le théâtre, la danse et le cinéma, nous proposons d’analyser le questionnement sous-jacent à ces trois discours dans *New Theatre* : celui de la délimitation et de l’hybridation des media artistiques, nourri par les expériences de collaboration entre les artistes des trois organisations.

### 6.2.2 « Les limitations inhérentes au medium »

---

done, and the genre is supposed to be some permanent category of the mind. // (...) The recognition of the relation of a collective mode and an individual project – and those are the only categories that we can initially presume – is a recognition of related practices. That is to say, the irreducibly individual projects that particular works are, may come in experience and in analysis to show resemblances which allow us to group them into collective modes. These are by no means always genres. They may exist as resemblances within and across genres. They may be the practice of a group in a period, rather than the practice of a phase in a genre. »

<sup>961</sup> Dans les années de la Grande Dépression, on observe l’avènement d’une culture documentaire qui touche tous les media, de la littérature au cinéma. Les projets de Federal One contribuent beaucoup à nourrir ce courant, car beaucoup d’artistes et d’auteurs sont engagés, faute d’autres projets, pour « documenter l’Amérique » à travers des reportages photographiques, des projets de cartographie, des reportages etc. Voir Michael Denning, *The Cultural Front : The Laboring of American Culture*, London & New York, Verso, 1996 ; William Stott, *Documentary Expression and Thirties America*, The University of Chicago Press, 1986 ; Jonathan Harris, *Federal Art and National Culture : The Politics of Identity in New Deal America*, Cambridge University Press, 1995

« Les comédies de Chaplin étaient les œuvres qui comportaient la plus haute compréhension à la fois du médium du film et de la société qui forme la matière de son sujet », écrit David Platt de Nykino en janvier 1935<sup>962</sup>. Cette remarque, que Platt développe dans l'article cité, est représentative du discours artistique dans *New Theatre*. En observant le contenu textuel de *New Theatre* d'un point de vue lexical pendant la période 1934-1937, on remarque l'arrivée explosive d'un terme particulier : *medium*. Le mot est omniprésent dans la réflexion théorique et même dans la critique : ainsi les maîtres du théâtre soviétique « savent comment transmettre une idée à leur public selon les paramètres de leur médium – qui ne consiste pas uniquement dans les répliques du dramaturge, mais dans tout l'ensemble de l'action scénique et des matériaux de scène »<sup>963</sup>. Il s'agit de d'identifier les possibilités du « médium », et de maximiser leur utilisation au service d'un contenu. Le dynamisme avec lequel se pose cette question est particulièrement intrigant dans un objet éditorial qui se veut l'espace de réflexion de plusieurs types de médiums/média : comme si le partage de l'espace nécessitait également la définition claire des modes d'expression artistiques et politiques de chaque catégorie, et le contrôle des paramètres de leur interaction.

Nous avons vu que dans *Workers Theatre*, les débats sur la meilleure forme à adopter pour le théâtre ouvrier étaient systématiquement canalisés vers une même réponse, à formulations variées : l'affirmation que le contenu définit la forme. Déjà dans ses débuts, le discours avancé par la revue attribue au théâtre un caractère fondamentalement « médial » : il n'est pas question de créer de nouvelles formes artistiques, mais de « créer de nouveaux médias [...] capables de pénétrer les lieux où sont les ouvriers »<sup>964</sup>. Ben Blake avait écrit que c'était la « recherche fiévreuse de nouveauté » qui était le « signe de la déchéance du théâtre bourgeois » : une société saine trouverait la matière thématique de son théâtre directement dans la vie actuelle, quelle que soit la forme du spectacle<sup>965</sup> - l'accent est encore une fois sur le fait de « faire la médiation » d'un contenu préexistant et absolu, « la réalité ». Le théâtre est vu comme un médium ayant un fort pouvoir transformatif sur ceux qui le font : « un médium qui transforme les ouvriers en orateurs et en combattants », soit en composants du média<sup>966</sup>. Le contenu étant stable puisque toujours régi par l'idéologie marxiste et l'actualité des luttes

---

<sup>962</sup> David Platt, « The movie front », *New Theatre*, vol.2, N°1, 1935, p.37.

<sup>963</sup> Editorial, *New Theatre*, vol.2, n°1, Janvier 1935, p.3. : « They know how to convey an idea to their audience in terms of their medium – which consists not only of the dramatists' lines, but of the whole complex of stage action and stage materials.

<sup>964</sup> Albert Prentiss, « Basic Principles », *Workers Theatre*, Mai 1931, p.2.

<sup>965</sup> Bernard Reines, « The crisis in the bourgeois theatre », *Workers Theatre*, Juillet 1931, p. « This feverish search for novelty is a sign of decay – for a healthy society would furnish its theatre with a huge supply of good material directly from its common life »

<sup>966</sup> « Dedication », *Workers Theatre*, Avril, 1931, p.2.

ouvrières, tout peut être medium : Nathaniel Buchwald nomme « la presse, la radio, le cinéma et l'église » comme « media » de la propagande bourgeoise<sup>967</sup>. Le discours sur la « médiation » du contenu, qui gagne en sophistication avec les contributions qu'y feront les membres du New Dance Group et de Nykino, peut alors être vu comme une ligne directrice de *Workers Theatre* et *New Theatre* sur le long terme, un continuum qui se poursuit à travers les différentes versions du périodique et les étapes du positionnement politique de la ligue.

L'essentiel du questionnement qui prend forme dans *New Theatre* pourrait être illustré en mobilisant une petite image de sémantique. Visualisons le rapport signifiant/signifié de la manière suivante : les signifiés forment une toile multicolore, dont les tons et les nuances représentent les sens, les sens contextuels, les nuances des synonymes, les nuances des traductions, les utilisations culturelles, les collocations, etc. associées au lexème. Le signifiant est une « fenêtre » donnant sur cette toile, laissant voir, en fonction de la forme qu'il prend, différents sens, tons et contextes. Ainsi, le signifiant, plutôt qu'être le contenant d'un sens, est traversé par des sens multiples, réunis dans la « forme » du signe. Nous avons par cette même image une illustration du pouvoir du signifiant (le « medium ») de définir le contenu dont il fait la médiation, à travers les micro-détails de sa forme. Ces micro-détails sont, dans le discours développé dans *New Theatre*, le rapport entre deux cadres dans un film, la signification d'un geste dansé, le sens généré par la coexistence d'un geste dansé et d'un mot prononcé, la manipulation d'un « fragment de réalité » dans un documentaire, la tonalité du jeu d'acteur : tous les moyens *propres à un medium* de produire du sens. La « toile des signifiés » est un éventail de sujets associés à « la réalité » et « l'actualité » - celle des opprimés – qui constitue le fond partagé de toutes les œuvres de la formation évoquée. La matière se veut donc par défaut *documentaire*, et la forme artistique, à la fois une médiation et une révélation de « la réalité ». D'une certaine façon, la Blouse Bleue avait déjà exprimé cette idée dans le vocabulaire propre à son projet artistique, en définissant son activité comme « l'utilisation de l'acteur, du metteur en scène, du dramaturge, du musicien [...] dans un but journalistique »<sup>968</sup>.

Cette ligne de réflexion surgit avec force à un moment où les arts représentés par *New Theatre* vivent des moments de rupture : les effets du son et du dialogue sur la dramaturgie et le jeu d'acteur dans le cinéma provoquent encore un certain sentiment de confusion et de nouveauté chez certains des auteurs quant à « l'utilisation du medium », le théâtre de gauche s'est d'une part « embourgeoisé » du point de vue de ses choix esthétiques et se trouve

---

<sup>967</sup> Nathaniel Buchwald, « Narrowing the field of the workers' theatre », *Workers Theatre*, Octobre 1931.

<sup>968</sup> "Tehnika dramaturgii v Živoj gazete", *Sinjaja Bluza*, N° 10, 1925, p.3.

toujours aussi orphelin d'auteurs, d'autre part il s'est diversifié et dynamisé par l'introduction en force du journal vivant par le Federal Theatre Project. La danse moderne, dont les chorégraphes cherchent à s'engager politiquement, se trouve dans un temps de recherche vis-à-vis de l'expression d'un contenu politique et des tentatives d'utilisation de textes dans les chorégraphies.

Les appels les plus directs à définir les limites du medium viennent de la danse et du cinéma. En septembre 1934 Ralph Steiner (Nykino) appelle à prendre en compte « les limitations inhérentes au medium » (*the inherent limitations of the medium*). Steiner rappelle d'abord l'importance d'exprimer le message politique par le film lui-même et non pas par les éléments discursifs qui font « l'environnement du film », comme les articles et les débats publics :

Si le film doit devenir une arme dans la lutte des classes, alors les groupes de cinéma doivent apprendre à parler efficacement à travers le medium du film, davantage qu'avec des mots. L'utilisation du *film* par les patrons nécessite l'utilisation du *film* par les ouvriers.<sup>969</sup>

Afin d'utiliser le film dans la lutte des classes, écrit Steiner, un réalisateur doit avoir premièrement une bonne compréhension des questions politiques, et deuxièmement, une excellente maîtrise technique de l'élaboration d'un scénario, l'utilisation de la caméra, et du montage. Cette seconde exigence pose le plus grand problème dans le cinéma ouvrier américain, qui n'a pas « d'Eisensteins et de Poudovkines » pour transmettre la technique. Le manque de maîtrise complète du medium aurait orienté le cinéma révolutionnaire vers le film documentaire et le « *newsreel* » (« les actualités »), sur la base d'une fausse idée qui jugerait ces modes comme plus « faciles » que le film de fiction (ou « joué ») car le matériau existe déjà, et il n'y aurait qu'à le filmer. Or, rappelle Steiner, la forme de film documentaire présente elle-même des « limitations inhérentes », entre autres le caractère aléatoire du matériau récolté – notamment dans les fréquentes situations où la police a empêché les membres de la Film and Photo League d'accéder aux lieux des conflits. Une autre difficulté est le coût de production et de diffusion, à quoi Steiner propose de remédier en tournant des courts-métrages et en définissant une « troupe de shock » comme dans le Workers Laboratory Theatre, plus avancée techniquement, qui serait financée par les autres activités de la Film and Photo League et se consacrerait à la création du film révolutionnaire.

---

<sup>969</sup> Ralph Steiner, « Revolutionary Movie Production », *New Theatre*, vol.1, n°8, Septembre 1934, p.22. « If the film is eventually to become a weapon in the class struggle, film groups must learn to speak effectively through the medium of the film rather than with words. The use of the *film* by the bosses necessitates the use of the *film* by the workers. »



« Toutes ces difficultés sont inhérentes à la forme documentaire », écrit Steiner. « Comme dans n'importe quelle forme artistique, les limitations ne doivent pas détourner de l'art, mais servir à définir et diriger le réalisateur vers la pleine utilisation de cet art. La considération des limitations de son médium peut être un des instruments les plus utiles au service de l'artiste. »<sup>970</sup> La pleine utilisation de l'art du film documentaire implique, pour Steiner, d'admettre qu'il ne s'agit pas seulement d'une série d'images-témoin de l'actualité, mais d'un langage transmettant un contenu :

Le film documentaire demande tout d'abord que le réalisateur et le cameraman localisent et sélectionnent les exemples les plus fidèles, les plus précis et les plus forts parmi le matériel qui existe dans le monde, afin d'illustrer chaque image du scénario. Il exige ensuite qu'ils filment ce matériel afin qu'il exprime au public de manière claire, puissante et exacte ce que l'image dans le scénario avait pour but d'exprimer. Les images-mots du scénario doivent être transformés en images visuelles. Cette étape du processus a pour l'instant constitué le plus gros obstacle devant les réalisateurs. Dire quelque chose dans un film est similaire à écrire une phrase : il faut y avoir des noms, des verbes, des adjectifs et des adverbes, mais il doit s'agir de noms, verbes et adjectifs visuels, et si chacun n'est pas une image visuelle puissante et exacte, alors la phrase filmique sera nécessairement faible et vide de sens. Je dis ceci, au contraire de tous les « experts du montage ».<sup>971</sup>

S'opposant à ses amis, comme Leo Hurwitz, fascinés par les possibilités infinies du montage que leur ont révélé les écrits de Poudovkine<sup>972</sup>, Steiner considère que l'optimisation du médium nécessite une *pensée filmique* qui puisse produire des images déjà pleines de sens et de contenu, et qui précède l'étape de montage, orientant le réalisateur et le cameraman vers les prises optimales. Ralph Steiner est, rappelons-le, lui-même photographe professionnel.

Avant Steiner, Blanche Evan avait déjà exprimé avec clarté la nécessité de « délimiter le médium » et de « reconnaître les limitations du médium » - la première occurrence de cette expression est en effet un article d'Evan pour le numéro d'avril 1934<sup>973</sup>. Dans cette « lettre ouverte aux groupes de danse ouvriers », Blanche Evan analyse les performances de plusieurs

---

<sup>970</sup> Idem, p.23. « All these difficulties are inherent to the documentary form. As in any art form, the limitations do not detract from the art, but serve to define and direct the creator toward the utmost use of that art. The acknowledged limitations of his medium can be one of the artists' most serviceable instruments. »

<sup>971</sup> Idem, p.22. « The documentary film demands first that the director and cameraman locate and select the truest, most accurate, and strongest examples from the material which exists in the world to illustrate each image in the scenario. It then demands that they record that material on film so that it will say clearly, accurately, and forcefully to the audience what the image in the scenario had to say. The word-images of the scenario must be turned into visual images. That step in the process has so far constituted the big stumbling block in the way of film makers. Saying something on film is akin to writing a sentence : there must be nouns, verbs, adjectives and adverbs, but they must be visual nouns, verbs, and adjectives, and if each is not a strong and accurate visual image the film sentence will necessarily be weak and meaningless. I say this, all « montage experts » to the contrary. »

<sup>972</sup> Hurwitz décrit cette fascination dans « One man's voyage », *Op.cit.*

<sup>973</sup> Blanche Evan, « An Open Letter to Workers' Dance Groups », *New Theatre*, vol.1, n°5, Avril 1934, p.20.

groupes montrées au City College. Nous traduisons ici un extrait long de son article, qui nous semble central pour la problématique :

Quel est l'objectif de la danse prolétarienne ? Souhaite-t-elle créer une forme d'art qui possède une idéologie singulière et définie, ou souhaite-t-elle établir une forme de propagande qui utilise *la danse comme son medium*<sup>974</sup> ? Bien évidemment, il n'y a pas de raison de limiter la danse prolétarienne à un seul de ces objectifs ; mais il me semble que dans la composition de la danse révolutionnaire, une des premières considérations devrait être son but ultime, puisque ce but doit donner sa forme à la danse.

[...] Apparemment, la politique des groupes est divisée : il s'agit ou bien de créer des danses qui trouvent leur inspiration dans les problèmes de l'ouvrier, ou bien de créer de la propagande qui utilise la danse en tant que medium. Dans le second cas, les danseurs s'engagent quoi qu'il en soit à suivre une certaine procédure, et à reconnaître les limitations impliquées par l'activité « la danse ». Il peut sembler banal d'affirmer que la danse, c'est le mouvement du corps ; que ce qui est alors exprimé, est exprimé, et projeté, à travers le mouvement du corps.

Ces mots ne sont pas ceux d'un puriste. On constate fréquemment que de rester à l'intérieur du medium produit de meilleurs résultats que d'en sortir. Le mouvement surréaliste dans la peinture, dans lequel les peintres collaient sur leurs toiles tout et n'importe quoi allant du verre aux épiluchures d'orange, a eu la vie courte ; tandis que les réels innovateurs, qui ont découvert différentes manières d'utiliser les peintures et les pinceaux, ont eu une influence durable. La danseuse révolutionnaire, si elle souhaite élargir les possibilités d'expression de son medium, peut faire beaucoup de choses simplement en élargissant les possibilités de mouvement du corps, et dans l'espace, par moyens d'utilisation théâtrale de plateformes, niveaux, etc.

Une idée en soi peut être une idée très puissante ; mais si il ne s'agit pas d'une idée qui s'exprime par le mouvement, si ce n'est pas une idée de danse, alors elle n'a pas sa place dans la propagande de danse, mais sera plus efficace sous une forme littéraire, pantomimique ou parlée. [...] Les propagandistes de la danse parviendraient certainement à créer des danses plus efficaces et plus inspirantes si elles avaient plus de considération pour le medium qu'elles ont choisi d'employer.<sup>975</sup>

Les mots de Blanche Evan « ne sont pas ceux d'un puriste » : il n'est pas question d'éliminer de la danse tout élément « extra ». Dans un autre article, la danseuse déplore par

---

<sup>974</sup> En italique dans le texte.

<sup>975</sup> Blanche Evan, « A letter... », *Op.cit.*, p.20-21. « What is the aim of the proletarian dance ? Does it wish to create an art form that has a single and definite ideology, or does it wish to establish a form of propaganda that uses *the dance as its medium* ? Of course, there is no reason to limit the proletarian dance to any one of these objectives ; but it seems to me that when composing a revolutionary dance, one of the first considerations should be its ultimate purpose, since that purpose must mould the form of the dance. [...] Apparently, the policy of the groups is divided : to create dances that find their inspiration in the problems of the worker, or to create propaganda that uses the dance as its medium. In the latter case, the dancers still commit themselves to follow a certain procedure, and to recognize the limitations implied in the activity of « the dance ». It is platitudinous to say that the dance is movement of the body ; that what then is expressed, is done so, and is projected through body movement. This is not the purist speaking. One usually finds that remaining within the medium produces a better result than going outside it. The surrealist movement in painting, in which painters pasted on their canvases everything from glass to orange skins, had a short life ; whereas, the true innovators, who discovered different means of using paints and brushes, have had a lasting significance. The revolutionary dancer, if she wishes to broaden the possibilities of expression in her medium, can do a great deal in broadening the possibilities of movement within the body, and within space, by means of theatrical use of platforms, levels, etc. An idea in itself, may be a very powerful one; but if it is not an idea that can express itself in movement, if it is not a dance idea, it does not belong in dance propaganda, but might be more effective in literary, pantomimic, or spoken form. [...] The dance propagandists might succeed in creating more effective and more inspiring dances if they held more consideration for the medium which they have chosen to employ. »

exemple la froideur technique du ballet, qui historiquement puise sa force dans la force de la pantomime et la force d'expression artistique des danseurs, et représente une forme artistique « synthétique » dans laquelle les costumes et les décors jouent un rôle essentiel<sup>976</sup>. Le problème ciblé par Evan est le manque de compréhension et d'optimisation des possibilités de la danse – et de ses limitations, qui doivent, comme l'exprimera Ralph Steiner quelques mois plus tard, « diriger le réalisateur vers la pleine utilisation de cet art ». Les sujets traités dans le théâtre, la prose prolétarienne et la danse révolutionnaires sont similaires – il s'agit parfois des mêmes faits précis d'actualité. Le traitement du sujet doit alors être intrinsèquement lié aux modes d'expression propres au médium et à ses limitations – sinon, le produit artistique n'a pas lieu d'être, car le médium perd son importance, et donc aussi sa force politique. Une autre chorégraphe du New Dance Group, Jane Dudley, reprend l'idée d'Evan dans un article sur la « danse de masse », dans lequel Dudley met l'accent sur l'idée que « un thème [choisi pour une danse de masse] doit être un thème *dansable* » (*danceable*)<sup>977</sup>.

L'expression d'Evan, *a dance idea*, une idée qui existe parce qu'elle peut être exprimée par la danse, est formidablement utile pour comprendre également la crise dans le théâtre révolutionnaire. Le théâtre d'agit-prop est une *theatre idea*. Au-delà des critiques que l'on peut faire sur la « qualité artistique » ou divertissante de ses productions, les caractéristiques qui définissent le théâtre d'agit-prop sont de l'ordre de l'intrinsèquement théâtral : expression du contenu par l'action scénique, mouvement et placement sur scène, grotesque, proximité avec le public, distanciation, mélange des éléments visuels, sonores et textuels (pancartes), subversion des codes en surgissant dans un lieu non-théâtral, physicalité et identité du performeur. A l'abandon de l'agit-prop, le théâtre révolutionnaire peine à retrouver son élan précédent et surtout, son identité : en empruntant le terme de Blanche Evan, sa *theatre idea*. Il est frappant de constater à quel point disparaît de *New Theatre* un certain type d'articles : les textes qui pensent le théâtre qui n'existe pas encore. La forme utopique et idéale de l'art révolutionnaire est canalisée dans la recherche de la danse et du cinéma – personne ne semble plus, alors, poursuivre la *theatre idea*. Evan pose implicitement la question de la valeur ajoutée du médium dans l'expression du contenu : pourquoi raconter par le théâtre ou la danse, là où le film ou le reportage journalistique feraient un meilleur travail ? Comment exprimer un contenu révolutionnaire d'une manière spécifique aux limitations du médium du théâtre ?

---

<sup>976</sup> Blanche Evan, «The Fokine Ballets », *New Theatre*, vol.2, n°9, Septembre 1935, p.26.

<sup>977</sup> Jane Dudley, « The Mass Dance », *New Theatre*, vol.1, n°11, Décembre 1934, p.17.

La « pensée du medium » est exprimée également dans les critiques d'Edna Ocko, pour qui derrière une chorégraphie réussie réside une « pensée de la danse » cohérente (*dance-thinking*). Par exemple, elle critique Helen Tamiris – dont elle loue par ailleurs le talent de chorégraphe – pour avoir tenté « d'imposer un contenu révolutionnaire sur une pensée-de-la-danse qui n'est pas révolutionnaire »<sup>978</sup>. Il devient clair dans la suite de la critique que ce que cherche Ocko – dans la plupart de ses écrits pour *New Theatre* – est une poésie totale et subtile de la danse en tant que moyen d'expression d'un contenu. Pour Ocko, le spectacle de Tamiris pêche sur deux plans : la généralité du sujet et les moyens d'expression choisis.

Dans ce cas, le contenu révolutionnaire était aussi si évident et général, et si médiocrement fusionné avec le mouvement, que quelles que soient les vertus que le programme pouvait avoir, elles étaient obscurcies par certaines faiblesses indéniables.

Les costumes, la littéarité, la musique, tout s'attelaient à rendre compréhensible ce que la danse dans son *essence* a échoué à présenter ; l'intégration de l'idée avec le mouvement. Cette superstructure de clichés révolutionnaires s'avérait inefficace pour rendre les danses révolutionnaires. Elles ont été rendues compréhensibles non pas à cause de leur clarté intrinsèque, mais à cause des effets de scène<sup>979</sup>.

Ocko exprime une idée similaire à la comparaison que fait Blanche Evan avec les peintres surréalistes : à la place de « rester à l'intérieur du medium », comme dit Evan, pour sculpter le « signifiant » dans sa forme la plus exacte, Tamiris aurait fait usage d'une « superstructure », un collage d'éléments extérieurs au medium, pour camoufler l'imprécision de la phrase dansée. Or la « superstructure » ne doit pas servir à expliquer la danse, ou à pallier le manque de contenu lisible de celle-ci. On remarque ici que c'est précisément l'exigence de *parler* d'un contenu précis, donc la caractéristique centrale de la danse révolutionnaire, qui détermine les questions que l'on pose à propos de la danse. « *What to dance about ?* » - à quel sujet danser, titre justement sa contribution le danseur Ezra Freeman<sup>980</sup>. Ce qui différencie la danse révolutionnaire de la danse bourgeoise n'est pas tant la technique, mais le contenu, qui doit être social, politique, d'actualité, mais ne doit pas être exprimé de manière trop superficielle, allégorique ou simplifiée. En cela, le discours sur la danse suit celui sur la dramaturgie

---

<sup>978</sup> Edna Ocko, « Tamiris : Toward the light. Promise of things to come », *New Theatre*, vol 1, no6, Mai 1934, p.20. « [...]t o impose a revolutionary content on to an unrevolutionary dance-thinking »

<sup>979</sup> *Ibid.* « In this case also, the revolutionary content was so obvious and general, and so poorly fused with the movement, that whatever virtues the programs possessed were obscured by certain undeniable flaws. Costumes, symbols, literariness, music, all sought to make comprehensible what the dance in its *essence* failed to present ; integration of idea with movement. This superstructure of revolutionary cliches was ineffectual in making the dances revolutionary. They became understandable not because of their intrinsic clarity but because of their stage properties. »

<sup>980</sup> Ezra Freeman, « What to Dance About », *New Theatre*, vol.1, n°4, Avril 1934.

théâtrale : abandon de la symbolique et des généralités de l'agit-prop, recherche d'une intériorité et d'une poésie, et d'une spécificité du sujet qui se veut presque documentaire.

Il faut à cet égard noter le dédain avec lequel les membres du New Dance Group contribuant à *New Theatre* considèrent le travail d'Edith Segal, pionnière de la danse révolutionnaire. Bête noire d'Edna Ocko, qui juge le travail de Segal primitif et non-intellectuel, la chorégraphe est critiquée pour ses mouvements symboliques, « simples et bruts » résultant à « un slogan pantomimique »<sup>981</sup>. Les mouvements trop simplement illustratifs du groupe de Segal sont comparés à la subtilité de la chorégraphie de Miriam Blecher du New Dance Group, dont la danse « projette l'horreur et la cruauté du régime hitlérien, non pas à travers un mouvement littéral, mais à travers la distorsion »<sup>982</sup>. Edna Ocko va jusqu'à dire que le travail d'Edith Segal et des groupes ouvriers est convenable pour un public ouvrier non éduqué, mais ne devrait pas être montré à un public « intellectuel », sous peine d'embarrasser les danseurs<sup>983</sup>. La danse est, dans *New Theatre*, un travail intellectuel : non pas seulement du point de vue des critiques et des théoriciennes, mais la présentation de des fruits de ce travail de réflexion est attendue également des danseuses et chorégraphes sur scène. Il est parlant qu'Ocko termine la critique susmentionnée de Tamiris avec le vœu « nous attendons avec impatience [...] un développement plus complet de sa *pensée*<sup>984</sup> et de sa performance »<sup>985</sup>. Le travail attendu des danseuses révolutionnaires se rapproche de la création d'une grammaire qu'évoque Ralph Steiner au sujet du cinéma : l'élaboration de phrases *lisibles et précises* mais qui ne nécessitent l'appui d'aucun autre médium pour éclairer leur langage visuel et cinétique.

Blanche Evan réfléchit à la question de la « lisibilité » en relation concrète avec le processus de création dans la danse moderne. Elle se penche sur la question de l'improvisation, méthode si centrale dans la danse moderne, et moyen de contact avec les émotions – mais sur laquelle Evan exprime des doutes, considérant que l'improvisation reste souvent une fin en soi, dont le but principal est d'amener le danseur vers un état émotionnel, mais dont les résultats ne sont pas toujours travaillés afin de communiquer quelque chose au public.

---

<sup>981</sup> Edna Ocko, « Dance Recital », *New Theatre*, vol.1, n°2, Janvier 1935, p.25. Pour plus de détails sur la relation Ocko/Segal, voir Lynn Garafola, « Writing on the Left : the Remarkable Career of Edna Ocko », *Op.it.*

<sup>982</sup> Edna Ocko, « Dance Recital », article cité.

<sup>983</sup> *Ibid.*

<sup>984</sup> Nous soulignons.

<sup>985</sup> Edna Ocko, « Tamiris : Towards the light », *Op.cit.*, p.22. « We look forward to [...] a more complete development of her thinking and her performance. »

Evidemment que l'art puise dans les sources émotionnelles, mais dans un grand art, l'émotion existe non pas comme un élément séparé de l'intellect, mais intégralement connecté à celui-ci. Où est la vérité, entre la discipline et la liberté ? Quelle est la relation entre la technique de base et la technique créative, entre l'improvisation libre et l'improvisation disciplinée, et entre l'improvisation et la composition formelle ? Quelle est la relation entre la danse moderne et le contenu spécifique, entre un mouvement qui dit quelque chose clairement et de manière communicative au public – entre cela, et le médium abstrait du mouvement ?<sup>986</sup>

Evan remarque que lors des ateliers d'improvisation de Martha Graham, elle voit ses danseuses entrer dans des états de renfermement sur soi euphorique, et se demande si ces exercices sont réellement au service de la danse en tant qu'art, ou davantage de la satisfaction émotionnelle de la danseuse – mais elle interroge aussi de quelle manière ces deux aspects sont connectés<sup>987</sup>. La différence que fait Blanche Evan entre l'improvisation « libre » et « disciplinée », la technique « de base » et « créative », et surtout, la possibilité de transformer l'intériorité et l'émotion en mouvement communicatif, contient déjà des éléments du travail théorique que la danseuse développera autour de la thérapie de danse. Le travail qu'elle appelle « psychophysique » avec les patients a pour un de ses buts de mener vers la communication et la verbalisation. Danse et thérapie devront, pour Evan, « être intégrés l'un dans l'autre jusqu'à ne devenir qu'un. Que ce ne soit pas de la danse ajoutée à la thérapie, mais la danse comme base de la thérapie »<sup>988</sup> : un autre projet dans lequel la compréhension des « possibilités de la danse en tant que médium » est au centre de la réflexion.

Pour finir, intéressons-nous à une autre évocation des « limites du médium » : le discours sur les premiers films d'Erwin Piscator et de Max Reinhardt : respectivement *La Révolte des Pêcheurs* (1934) et *Le Songe d'une Nuit d'été* (1935). En janvier 1935, Piscator écrit pour *New Theatre* un article au ton simple et sincère, dans lequel il expose les difficultés qu'il a rencontrées en passant du théâtre au cinéma. Le titre de son article, *Un metteur en scène de théâtre dans le cinéma soviétique*, annonce le sujet : la découverte des limites et des spécificités du cinéma par un homme de théâtre. « C'était mon premier film », écrit-il :

---

<sup>986</sup> Blanche Evan, « From a Dancer's Notebook », *New Theatre*, vol. 3, n°3, Mars 1936, p.27. « Of course art derives from emotional sources, but in great art emotion exists not as a separate element from the intellect but integrally wound up with it. Where is the true between discipline and freedom ? What is the relation between basic technique and creative technique, between free improvisation and disciplined improvisation, and between improvisation and formal composition ? What is the relation between the modern dance and specific content, between movement that says something clearly and communicatively to the audience – between that, and the abstract medium of movement ? »

<sup>987</sup> *Ibid.*

<sup>988</sup> Iris Rifkin-Gainer et Blanche Evan, « Interview with Blanche Evan », in *American Journal of Dance Therapy*, 1982, n°5, p.10. Pour une analyse de l'application des méthodes de Blanche Evan, voir par exemple : Anne Krantz, « Growing Into Her Body : Dance/Movement Therapy for Women with Eating Disorders », in *American Journal of Dance Therapy*, vol.21, n°2, 1999, pp. 81-103.

J'avais avant cela seulement travaillé au théâtre, et j'ai eu à apprendre les possibilités de ce nouveau medium. [...] On ne peut pas employer au cinéma tous ces moyens accessoires que j'avais introduits sur scène, en auxiliaire aux acteurs : les projections, comme élément actif ou descriptif, ou comme « toile de fond vivante » pour ainsi dire, le chœur, le porte-voix, etc.<sup>989</sup>

Piscator a été surpris par deux choses : le caractère « à deux dimensions » du film, qu'il décrit dans le passage cité ci-dessus, et qui ne se prête pas au mélange des éléments (« dans le film, qui est un objet à deux dimensions, malgré les plans larges et rapprochés, on ne peut pas aller au-delà de l'écran »<sup>990</sup>) et la linéarité de la dramaturgie. Le metteur en scène exprime en effet une surprise et une certaine déception devant le fait que la fragmentation, qui était devenue un élément organique du style de théâtre pour lequel il était connu, paradoxalement n'avait plus le même pouvoir d'expression et de création de sens une fois employée dans l'art du montage qu'est le cinéma. Piscator s'était vite aperçu que l'emploi du dialogue demandait une forme « narrative » du film, avec une intrigue principale développée, et ne se prêtait pas à la mosaïque de vie et aux changements rapides de situation qu'avait espérés le réalisateur.

En travaillant dans le théâtre, j'avais toujours considéré le cinéma comme une forme d'art qui, plus encore que le théâtre, possédait un caractère épique. [...] Néanmoins, en travaillant sur ce film, j'ai rapidement constaté qu'il ne permettrait pas, et encore moins que le théâtre, l'usage d'un matériau trop large<sup>991</sup>.

Piscator a prévu plusieurs intrigues et un point de culmination dramatique à la fin du film, lorsque les intrigues se croisent. Or, le gros du matériel tourné part au montage : le réalisateur se rend compte que la nature du medium ne se prête pas au contenu qu'il voulait exprimer, et sa construction d'origine, qu'il caractérise comme « épique », doit être adaptée à une dramaturgie linéaire et un « développement strictement logique »<sup>992</sup>. Le texte de Piscator se présente alors comme une prise de conscience, simultanément, de la théâtralité inhérente de son travail jusqu'alors, et des limitations du film en tant que medium.

---

<sup>989</sup> Erwin Piscator, « A Theatre Director in Soviet Cinema », *New Theatre*, vol.2, n°1, Janvier 1935, p.14. « This was my first film. I had worked only in the theater before that, and I had to learn the possibilities of this new medium.(...) You cannot employ in the film all those accessory means that I had introduced on the stage as an adjunct to the actor : the movies, as active or descriptive element, or as so-called « living back-drop », the chorus, the loud-speaker, etc

<sup>990</sup> *Ibid.* « In the two-dimensional film, in spite of close-ups and long shots, you cannot get beyond the picture on the screen. »

<sup>991</sup> *Ibid.* « As theatre worker I had always looked upon the film as an art form which, more than the theatre, possessed an epic character. [...] However, I suddenly discovered while I worked on this film, that it would permit even less than the theatre of the use of too broad material. »

<sup>992</sup> *Ibid.*

Cette prise de conscience n'a pas, d'après *New Theatre*, frappé Max Reinhardt, dont le *Songe d'une nuit d'été* est verbalement massacré par Charmion von Wiegand<sup>993</sup>. Pour la critique, Reinhardt n'a pas su se détacher des méthodes du théâtre et comprendre le contrat réaliste du film, ce qui a résulté en un mélange chaotique d'éléments théâtraux filmés et de changements de lieux illogiques.

Dans ce film, son premier, Reinhardt travaille toujours avec les méthodes de la scène tournante. Mais l'écran est un médium bien plus flexible que la scène ; il permet des distances infinies et des effets plastiques qui ne peuvent pas être obtenues au théâtre. Alors, pourquoi tenter de transférer les techniques de la scène à l'écran ? La caméra est sans pitié ; elle expose toute la tromperie des accessoires de scène et les rend tout à fait artificiels et peu convaincants<sup>994</sup>.

Si Piscator rapporte sa découverte des limitations du cinéma par rapport au théâtre, Charmion von Wiegand voit dans le film de Reinhardt une tentative de faire du cinéma tout en adhérant aux limitations du théâtre, cruellement exposés par l'œil de la caméra. Quoiqu'il en soit de la qualité du film de Reinhardt et de sa propre vision artistique et personnelle dans la transposition à l'écran d'une pièce qui portait le bagage d'une série de versions théâtrales différentes par le metteur en scène, l'angle de l'article s'inscrit parfaitement dans le discours nourri par plusieurs contributeurs de *New Theatre* sur les qualités inhérentes d'un médium, dans ce moment de rupture où des artistes formés au théâtre font le passage vers le cinéma.

Néanmoins, dans la délimitation des possibilités du médium, il ne s'agit pas d'isoler les arts les uns des autres : au contraire, la recherche active sur le langage artistique spécifique à chaque discipline sert également à penser leur rencontre. Si la tentative de Reinhardt de mixer film et théâtralité est vue comme un échec, les contributeurs de *New Theatre* pensent bien, par exemple, introduire des éléments adoptés du théâtre dans le cinéma documentaire, du texte dans la danse, et bien sûr, du journalisme dans le théâtre.

---

<sup>993</sup> L'autrice de l'article, dont la carrière de peintre ne commencera vraiment qu'au début des années 1940, est alors connue comme critique d'art et journaliste.

<sup>994</sup> Charmion von Wiegand, « Reinhardt's Dream », *New Theatre*, vol.2, no11, Novembre 1935, p.18. « In this, his first film, Reinhardt still works with the methods of the revolving stage. But the screen is a much more flexible medium than the stage ; it permits infinite distances and plastic effects which cannot be achieved in the theatre. Then why attempt to transfer the technique of the stage to the screen ? The camera is relentless ; it exposes all the trickery of the stage props and makes them utterly unreal and unconvincing.



### 6.2.3 Hybridations, intermédialités et collaborations

Dans la partie qui suit, nous allons nous intéresser aux « hybridations » des arts dans le discours entretenu dans les pages de *New Theatre*. Nous avons structuré ce contenu en deux catégories : les discours sur la « fusion » des media ou des méthodes, qui se projettent dans la création d'un « troisième langage » produit par les deux media, et les discours qui se admettent une frontière existante entre les deux medium qui continue à exister dans le « produit fini », et qui mettent en exergue le renouvellement d'un medium grâce à l'autre. Cette distinction n'est pas toujours très claire. Ces deux catégories peuvent faire écho à ce que Jurgen Muller décrit comme deux des différents modes de l'intermédialité : la « coprésence » et le « transfert »<sup>995</sup>. Dans la coprésence, des éléments distincts participent à former un objet qui ne relève strictement ni d'un medium ni de l'autre. Le transfert se caractérise par la notion de décalage temporel, qui implique que des éléments d'un medium antérieur soient transférés vers un medium « nouveau », se transformant dans le processus dans leur rapport dynamique au second medium. Ce vocabulaire peut fournir un cadre pour parler des types de discours et de projets qui se déploient dans *New Theatre*. Néanmoins, notre objet ici n'est pas tant de disséquer le discours de *New Theatre* avec l'aide de concepts théorisés dans les études intermédiales, mais de démontrer que *New Theatre* produit un discours sur l'intermédialité et qu'il s'agit de l'un des traits dominants de la pensée artistique de la revue.

#### 1) « Coprésences » : Fusions, intégrations et inventions d'un nouveau langage

« Des textes pour les danseurs », « La danse et le jeu d'acteur », « Filmer la danse », « Musique et Danse », « La Musique dans les Films », « Drame Dansé », « La Danse en tant que Théâtre »... Un simple coup d'œil sur les titres des articles dans *New Theatre* illustre l'importance de la réflexion sur l'intermédialité. Les collaborations intermédiales du mouvement artistique des années trente – et spécifiquement de ce milieu – a surtout été remarquée dans les travaux sur la danse, du fait des expérimentations qui ont été faites dans les œuvres de danse révolutionnaire, et les interrogations esthétiques fondamentales éveillées

---

<sup>995</sup> Jurgen Muller, « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et option d'un axe de pertinence », *Médiamorphoses*, n. 16, 2006. La notion « d'intermédialité » étudie les objets culturels relevant de cette catégorie, et les relations des media à l'intérieur de ces objets, croisant études de médias, du cinéma, du théâtre, de la littérature, des technologies etc. Dans la sphère francophone, voir par exemple la revue *Intermédialités* (Université de Montréal).

par l'association du mouvement et de la parole. Or si par exemple les articles de John Martin sont fréquemment cités pour illustrer par la critique et le regard extérieur l'utilisation de la parole et de la danse, la production théorique et critique des danseuses elles-mêmes sur cette question, nous semble-t-il, a été moins étudiée, à l'exception du travail d'Andrea Harris sur Blanche Evan.

Dans un récent article, Andrea Harris étudie la question de la rencontre du médium de la danse avec celui du cinéma, tout en remarquant l'absence de travaux académiques ayant soulevé le moment de collaborations inter-artistiques dans ce mouvement précis – qui par ailleurs n'a pas tant été étudié comme un « mouvement » d'ensemble ou une formation culturelle, mais surtout séparément à travers les disciplines artistiques respectives qui y contribuent<sup>996</sup>. Si par exemple le travail de Michael Denning sur la « culture du *popular front* »<sup>997</sup> et de William Stott sur le « mode documentaire d'expression »<sup>998</sup> dans la culture américaine des années trente peuvent contribuer à contextualiser et comprendre le phénomène dans une perspective plus large ainsi qu'à inscrire les artistes concernés dans des « mouvements » ou des « courants », les études sur les œuvres et les artistes individuelles offrent un point de vue essentiel, comme le montre bien Andrea Harris, sur cette formation culturelle en tant qu'objet d'étude<sup>999</sup>.

En 1935, Blanche Evan initie un projet nommé « Etude cinématographique sur la danse », qui consiste à filmer la danse, non pas pour la documenter ou en archiver la trace, mais pour penser la rencontre des deux média. Le film est fait par son mari Lionel Berman et Ben Maddow<sup>1000</sup>, tous les deux membres de Nykino. Andrea Harris note que l'œuvre filmique de Blanche Evan, Lionel Berman et Ben Maddow *Film Studies on Dance* a été utilisée en tant que document historique afin d'illustrer les étapes du développement de la technique d'Evan,

---

<sup>996</sup> Andrea Harris, « Blanche Evan's *Film Studies on Dance* : the 'Technique Problem' and the Creation of New Forms in 1930s Revolutionary Dance », in *Dance Research Journal*, vol.54, n°1, 2022, p.70-91.

<sup>997</sup> Denning, *The Cultural Front*, *Op.cit.*

<sup>998</sup> William Stott, *Documentary Expression and Thirties America*, The University of Chicago Press, 1986. Stott aborde peu le sujet de Nykino, et principalement à travers quelques mentions de Ralph Steiner, mais traite de la danse en analysant le spectacle *American Document* de Martha Graham, un spectacle se voulant « documentaire » dans lequel avaient dansé Jane Dudley, Sophie Maslow, Sophia Delza et d'autres membres du New Dance Group.

<sup>999</sup> Sur les parcours individuels, voir : Tamiment Library and Robert F. Wagner Labor Archives, Oral History Archives : American Reds – Communist Party Oral Histories : Edith Segal et Edna Ocko. Sur Anna Sokolow : Hannah Kosstrin, *Honest bodies : Revolutionary modernism in the dances of Anna Sokolow*, Oxford University Press, 2017 ; Hannah Kosstrin, « Inevitable Design : Embodied Ideology in Anna Sokolow's Proletarian Dances », in *Dance Research Journal*, vol.45, no2, 2013, pp.4-24 ; Larren Warry, *Anna Sokolow : The Rebellious Spirit*, Amsterdam : Harwood Academic Publishers, 1998. Sur Edith Segal : : Elena J. Brown, « 'If I can't dance I don't want to be part of your revolution !' Edith Segal and the Revolutionary Dance Movement of the 1930s », *Op.cit.* ; Sur Helen Tamiris (Helen Becker) : Pauline Tish, « Remembering Helen Tamiris », in *Dance Chronicle*, vol.17, n°3, 1994, pp.327-360.

<sup>1000</sup> Ben Maddow est également contributeur de *New Theatre*, avec le pseudonyme David Wolff.

plutôt qu'analysée en tant qu'œuvre à part entière. Pionnière de la danse moderne mais surtout de la thérapie de danse et de mouvement, Blanche Evan a principalement été étudiée dans le cadre de sa contribution à la thérapie artistique. Pour Andrea Harris, *Film Studies on Dance* doit être considéré comme une étape à part de la carrière d'Evan : un projet artistique intrinsèquement lié aux recherches sur les formes artistiques qui ont lieu dans la gauche artistique des années trente, résultat d'une recherche de trois artistes dont les media (danse et cinéma) s'appuient essentiellement sur le mouvement<sup>1001</sup>. Rappelant la participation active de Blanche Evan au débat sur la danse dans *New Theatre*, Harris resitue la chorégraphe dans un environnement intellectuel où le pouvoir d'expression et la force politique de la danse « en tant que medium » sont activement discutés.

*Film Studies on Dance* informe déjà par son titre la nature de l'œuvre, évoquant le « regard » cinématographique comme moyen d'étude de la danse. La danse et la caméra sont ainsi égaux dans la création de l'œuvre : le film n'est pas un support de conservation ou de documentation, la danse n'est pas le sujet du film, mais la question posée est bien celle de ce qui peut naître de la rencontre du *camera eye*, du montage et du mouvement du corps. Plusieurs séquences en gros plan forcent le regard sur un détail : le pied, la cheville, la courbe du dos, les mouvements de la caméra et les changements de plan dialoguent avec les mouvements de danse, redéfinissant ainsi totalement la dramaturgie de la chorégraphie. Blanche Evan danse nue, mais le cadrage permet de choisir ce qu'elle montre de son corps, faisant de la nudité un élément qui contribue à la nature « d'étude » revendiquée dans le titre de l'œuvre : une étude de l'anatomie, des muscles, des tendons au travail, examinés de près. L'œil de la caméra peut ainsi modifier le sens et la réception de la nudité, par rapport à un spectacle de danse<sup>1002</sup>. *Film Studies on Dance* est peut-être l'une des œuvres les plus pointues de ce mouvement de collaborations artistiques, dans sa franche recherche des effets dramaturgiques, esthétiques, de création de sens et de la manipulation du regard que permet l'outil cinématographique associé à l'idiome de la danse. Il s'agit d'une mise en pratique des plus concrètes du discours développé dans *New Theatre* sur l'optimisation des « limitations du medium », appliqué simultanément à la danse et à la caméra.

*Film Studies on Dance*, qui réalise si pleinement les contributions textuelles de Blanche Evan pour la revue, n'est malheureusement pas commenté dans *New Theatre*. Cependant, la question de la manière de filmer et montrer la danse au cinéma revient à quelques reprises. Une longue analyse est par exemple fournie par un contributeur au profil

---

<sup>1001</sup> Harris, « Blanche Evan's », *Op.cit.*, p.71.

<sup>1002</sup> On se base sur la description du film faite par Andrea Harris.

correspondant parfaitement au « sympathisant bourgeois » que convoitent les communistes dans la période de Front Populaire : Lincoln Kirstein, impresario, artiste, et futur fondateur du New York City Ballet, projet qu'il prépare à l'époque déjà avec George Balanchine<sup>1003</sup>. Il ne s'agit d'ailleurs pas de l'unique texte pour *New Theatre* écrit par Kirstein, qui côtoyait Leo Hurwitz et Edna Ocko<sup>1004</sup> et était non seulement intéressé par la danse moderne, mais défendait aussi une vision du ballet comme art à réinventer afin de le libérer de sa niche étroite de genre réservé aux élites, et en faire une forme accessible à tous qui puisse adresser des sujets sociaux<sup>1005</sup> : le ballet deviendrait « la propriété collective du peuple »<sup>1006</sup>. Dans un article de 1936, Kirstein analyse les scènes de danse dans les films Hollywood. Il remarque que la danse est employée comme interlude, et non pas comme élément de continuité dramaturgique, et qu'une pensée filmique pour la danse n'a pas encore été développée, concluant que

D'un point de vue objectif on, on ne peut pas dire que Hollywood ait développé le vocabulaire de la danse en général, ni créé un idiome pour son usage particulier. Alors que la danse théâtrale a éveillé un grand intérêt dans la sphère légitime, Hollywood a fait de son mieux pour capitaliser sur cette montée en prestige sans s'engager dans un quelconque risque d'innovation artistique. [...] Dans un film, notre regard est contrôlé par la portée de l'œil de la caméra. Dans cette transposition, quelque chose de vital est souvent perdu. [...] La caméra peut diminuer et élargir, accentuer et maîtriser non seulement la tonalité, mais aussi les formes. La caméra retardée peut être étudiée pour une accentuation par *slow-motion*. [...] Le ballet et la caméra seraient quelque chose qui n'a pas encore été vu, mais certainement quelque chose de valide<sup>1007</sup>.

---

<sup>1003</sup> Le New York City Ballet est fondé en 1948 ; Kirstein et Balanchine commencent à former la compagnie en 1934.

<sup>1004</sup> D'après Lynn Garafola, « Writing on the Left », *Op.cit.*

<sup>1005</sup> La question de l'engagement politique de Lincoln Kirstein est plutôt passionnante : figure-modèle du Front Populaire par ses attaches bourgeoises et son respect des arts traditionnels, il avait des contacts étroits avec les militants gravitant autour de *New Masses* et *New Theatre*, et l'expression de sa militance personnelle semble toujours être liée à a recherche de formes d'art modernistes qu'il pense, lui aussi, intrinsèquement politiques. Il avait par exemple, en 1934, contacté Herbert Kline et Leo Hurwitz pour monter un ballet-*pageant* appelé *The Red Hydra*, avec « des chorégraphies de masse des ouvriers, des drapeaux, des chansons ouvrières allemandes », projet qui ne sera jamais réalisé et qui horrifiait Balanchine. Bien qu'il ait été dénoncé devant le HUAC, cela ne l'a pas empêché de devenir un acteur central du développement de la danse aux Etats-Unis, tout comme des débuts du MoMa et d'un spectre large de la vie culturelle américaine. Herbert Kline était très intimidé par Kirstein. Sur son travail culturel dans les années de la Dépression, voir Lynn Garafola, « Lincoln Kirstein, Modern Dance, and the Left: The Genesis of an American Ballet », in *Dance Research : The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 23, No 1, 2005, pp. 18-35 ; Andrea Harris, *Making Ballet American : Modernism Before and Beyond Balanchine*, Oxford University Press, 2018, surtout chapitre 2 : « Lincoln Kirstein's Social Modernism and the Cultural Front ». Pour une approche biographique sur la vie et la carrière de Lincoln Kirstein, voir Martin Duberman, *The Worlds of Lincoln Kirstein*, Northwestern University Press, 2009.

<sup>1006</sup> Cité dans Andrea Harris, *Making Ballet American*, *Op.cit.*, p.52.

<sup>1007</sup> Lincoln Kirstein, « Dancing in Films », *New Theatre*, vol.3, n°9, Septembre 1936, p.13. « From an objective point of view it cannot be said that Hollywood has enhanced either the vocabulary of dancing in general, or created an idiom for its particular use. While theatrical dancing in all forms has created great interest in the legitimate areas, Hollywood has done its best to capitalize on this rise of prestige without involving itself in any danger of creative pioneering. [...] In a film our eye is controlled by the range of the camera's eye. In this transposition something vital is often lost. [...] The camera can diminish and enlarge, accentuate and subdue not

On retrouve dans la pensée de Kirstein l'idée exprimée dans *Film Studies on Dance* de la maximisation des possibilités du cinéma pour créer un « troisième langage » qui serait celui de la danse filmée. Ce « troisième langage » produit par la fusion optimale des arts est au cœur de plusieurs articles, et concerne notamment un élément comme la musique, aussi bien pour son utilisation dans un spectacle de danse que dans le cinéma : la participation de la musique à l'œuvre dans son ensemble est discutée comme la rencontre de deux media séparés, dont les paramètres de rencontre posent problème, l'un ne devant pas dominer sur l'autre. Ainsi, le compositeur Elie Siegmeister pose la question de la « pleine utilisation » de la musique dans un spectacle de danse, et propose une solution basée sur l'engagement politique :

Quelle est, alors, la solution au dilemme musique-danse ? Ce ne peut être qu'à travers l'étroite collaboration du musicien et du danseur avec un statut de complète égalité, cherchant un objectif commun, basé sur une idéologie anti-guerre, pro-ouvrière, antifasciste.<sup>1008</sup>

Siegmeister éclaire le « dilemme musique-danse » en décrivant la tendance des chorégraphes à n'utiliser la musique que pour « marquer le rythme », ou à faire des montages maladroits à partir de plusieurs œuvres musicales afin d'accompagner une chorégraphie dont la création a précédé le choix de la musique. Il critique les danseuses pour leur approche « exclusivement visuelle » de la danse. Le commentaire du compositeur prend alors sens : le processus de création d'une œuvre de danse devrait intégrer la musique comme élément qui crée du sens ensemble avec le mouvement<sup>1009</sup>. Le musicien et la danseuse sont ainsi appelés à travailler sur un pied d'égalité, pour que la fusion des deux arts produise l'expression d'un contenu révolutionnaire.

Sidney Meyers, musicien professionnel, déplore de son côté le manque « d'intégration » de la musique dans les œuvres cinématographiques, voyant la musique composée par Prokofiev pour *Le Lieutenant Kijé* comme un cas représentatif de la possibilité de « fusion » de la musique et du cinéma :

---

only tone-values but actual shapes. The retarded camera can be studied for slow-motion emphasis. (...) Ballet and camera would be something not seen before, but a valid something. »

<sup>1008</sup> Elie Siegmeister, « Music for the Dance », *New Theatre*, vol.2, n°10, Octobre 1935, p.10.

<sup>1009</sup> Le point de vue d'Elie Siegmeister ne correspond pas bien évidemment à toutes les œuvres de danse - les écoles des techniques Martha Graham et Mary Wigman proposaient des cours extensifs sur l'utilisation de la musique et des percussions, et Blanche Evan avait développé une réflexion poussée sur la relation musique-mouvement, inspirée de Jaques-Dalcroze.

La musique de Prokofieff, qui se déploie en pas plus de quelque soixante-dix ou quatre-vingt mesures, nous laisse avec le regret que sa composition n'ait pas été davantage exploitée dans le film. En voyant à quel point le style de ce maître moderne, dans sa nervosité et son agile réponse à la nuance cinématique, est adapté à la musique de film, on ne peut que déplorer le faible degré auquel ses services ont été employés. Ceci aurait été une opportunité de fusionner la musique et le film, qui, après les échecs d'Auric dans *Le Sang du Poète*, Milhaud dans *Madame Bovary* et Toch en Angleterre et d'autres, aurait fait beaucoup pour tirer les compositeurs des fossés et marécages créatifs dans lesquels ils gisent à l'heure actuelle.<sup>1010</sup>

De manière similaire, Louis Bunin, le marionnettiste de Workers Laboratory Theatre, fait l'éloge du *Nouveau Gulliver* en stop-motion d'Alexandr Ptouchko, pour l'invention de la technique d'utilisation de la marionnette au cinéma : « les marionnettistes ont été convaincus qu'une toute nouvelle technique devait être développée afin de faire de la marionnette une star de cinéma », écrit-il, et affirme que « les marionnettes ont été touchées par la magie du cinéma, et on ne les reconnaîtrait plus »<sup>1011</sup>.

---

<sup>1010</sup> Robert Stebbins, « Life Will Be Beautiful », *New Theatre*, 1935, p.23.: « Prokofieff's music, in all no more than some seventy or eighty bars, makes one regret that he didn't score the picture more fully. When one considers how perfectly this modern master's style, in its nervousness and swift response to kinetic nuance, is suited to motion picture scoring, one can't help but deplore the meagre extent to which his services were enlisted. This was an opportunity for the blending of music and film that after the failures of Auric in *The Blood of the Poet*, Milhaud in *Madame Bovary*, Toch in England and others, would have done much to drag composers from the creative ditches and bogs they now lie in. »

<sup>1011</sup> Louis Bunin, « The New Gulliver », *New Theatre*, vol.2, no12, Décembre 1935, p.20.

## Dancing in Films

BY LINCOLN KIRSTEIN

The films have frequently employed dancing for one reason or another, and even increasingly in the last two years. But from any objective point of view it cannot be said Hollywood has enhanced either the vocabulary of dancing in general, or created an idiom for its particular use. While theatrical dancing in all forms has created great interest in the legitimate areas, Hollywood has done its best to capitalize on this rise in prestige without involving itself in any danger of creative pioneering. The more one investigates Hollywood possibilities for dancing the more hopeless they seem. The treatment of dancing in films is just another piece of testimony corroborating an almost complete impasse.

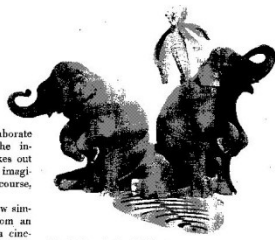
There are, however, some special considerations to be investigated in the problem of adapting dancing to camera. There is a curious change effected in the carry-over of human movement from the stage to the screen. In the theatre we see directly whatever image the proscenium focuses. In a film our eye is controlled by the range of the camera's eye. In this transposition something vital is often lost. It is lost even in acting but in dancing, which is so much more the electric essence of physicality, the loss seems proportionately greater.

In films, as in the theatre, the problem of a dance-director is to project soloists against a choral or mass background. There is usually one soloist and the che-

rus is further complicated by elaborate scenic "presentation" wherein the ingenuity of the studio engineers ekes out the poverty of the dance-director's imagination. The human scale is, of course, wholly lost.

The movies have developed a few simple tricks to cover transitions from an intimate or naturalistic scale to a cinematic or gigantic one. For example, in the Astaire film *Follow the Fleet* there was a "Riviera" sequence in an impromptu revue set on an old schooner. The scene opened as it might have on any Hudson River show-boat, but almost before one could realize it, another enormously amplified set was being used to accommodate the necessary regiment of dancers. Similarly in "opera" sequences, an "opera-house" act of an Italian square will suddenly give place to the square itself. But with music dominating such a scene the visual shift is less of a wrench than in sequences where physical movement is foremost.

Dancing must appeal to movie audiences or it would not be added to production costs. What kind of dancing has the greatest appeal? Largely, the kind that exploits a personality pleasing for reasons quite apart from dancing. It would hardly help Garbo to dance well (though on several occasions she has), but it is very hard for even first-rate dancers to be effective from the Hollywood standpoint if they haven't sex-appeal. Virtuosity is of course compulsory, but many virtuosi exist who can never face a camera. Virtuosity, for film audiences, usually means excessive capability in any one field, as for example, the feet in tap-dancing. It's hard to see how a precision troupe like the Rockettes would have film value except as background since they are so anonymous. And one can even imagine, from the opposite point of view, Fred Astaire being almost as valuable without his taps since he has so much practical charm and so good a vocal delivery. He is surely the best that dancing has to say for itself in our films. Plus his natural elegance and musical instinct, he seems to use more than one part of his body and he makes his camera follow him, seemingly for miles, so that in more inspired moments a very dramatic tension is built up over a large terrain. He is lucky in having such an able partner as Ginger Rogers, and in his dance-director, whoever Hermes Pan may be. But even in such a



The Ballet of the Elephants in *The Big Broadcast* of 1935

well-studied genre as the musical, Hollywood is only beginning to make use of dancing as inherent part of dramatic action instead of as interpolated "relief" as in most of the Eddie Cantor works.

There are other good music-hall dancers who have done films. Ray Bolger, a distinguished tap-dancer who judging from *Slaughter on Tenth Avenue* in *On Your Toes*, would seem to be able to give to his medium a tragic quality it has never enjoyed, was seen briefly in *The Great Ziegfeld*. Paul Draper, to a large extent redeemed *Colleen*, in spite of Ruby Keeler, and he also contributed a very imaginative "wedding" sequence which survived the cutters. Eleanor Powell has some box-office draw. She is accomplished, monotonous and comforts many nice people in as much as she is so patently a "nice" girl. "Isn't it nice that such a nice girl dances so nicely." Bill Robinson, appearing with Shirley Temple in *The Littlest Rebel* was superbly himself, the old-master. His brilliant style, clear in its unostentatious but transparent theatricality showed the best that a personal manner in taps can give. Tap-dancing in the films, as on the stage is a very limited, undramatic form of dancing. It appeals chiefly to the ear, not to the eye and if a drummer beat out the same rhythms with his hands it would cause little comment. Taps are often badly synchronized. On the stage there is a sharp but delicate sonority to the beats. Frequently on the screen a dancer's feet detonate like a machine-gun. Chaplin may be said to use his whole body better than any other dancer in Hollywood, but this usage would probably fall strictly under the category of pantomime. His movements, highly stylized for the sake of instantaneous legibility are frequently a parody of the live classic ballet positions, which speaks well for his apprenticeship as an English music-hall comedian schooled in the tra-



Eleanor Powell

Figure 105 Lincoln Kirstein, "Dancing in Films"

### « Transferts » : relocalisations et interpénétrations

#### La danse et le texte

Dans *Stepping Left*, Ellen Graff relève les expérimentations fréquentes que faisait le New Dance Group avec la poésie, et le débat que celles-ci soulevaient dans le milieu de la danse : comment danser, afin que la danse ne devienne pas une illustration du poème, ou le poème une explication de la danse. En 1934, Lincoln Kirstein écrit pour *New Theatre* un article décrivant l'utilisation de la poésie dans les premiers travaux de George Balanchine : pour Kirstein, le moment où Balanchine a commencé à révolutionner le ballet fut son œuvre de

jeunesse créée à partir de la poésie d'Aleksandr Blok, jouée en 1922 dans une usine désaffectée.

Ses camarades de l'école de ballet dansaient les vers de Blok pendant que d'autres les récitaient. C'était le premier pas de la réintégration de la danse avec les anciens, inestimables éléments de la poésie et de la musique, la voix humaine et la ligne instrumentale mélodique<sup>1012</sup>.

Kirstein rappelle également les *Sept Péchés Capitaux*, le travail de Balanchine en 1933 sur des textes de Brecht, situant dans ces expériences de rencontre entre danse et texte la graine du renouveau de la danse classique qu'il attend de Balanchine. Plusieurs œuvres mêlant danse et récitation de poème suivent avant la fin de l'année 1934 dans le New Dance Group. Miriam Blecher crée la chorégraphie de groupe *Van Der Lubbe's Head* sur l'incendie du Reichstag, avec la récitation d'un poème d'Alfred Hayes. Le critique John Martin (*New York Times*) félicite le procédé, qui délègue la charge de propagande à la parole, laissant la danse libre « de se développer en ses propres termes »<sup>1013</sup>. Le critique du *Dance Observer* remarque de son côté la « tension dramatique du mouvement qui suit celle du texte »<sup>1014</sup>. C'est à propos de ce même récital qu'Edna Ocko écrit que le contenu s'exprime non pas par une illustration littérale, mais « par la distorsion »<sup>1015</sup> : le mouvement est libre de la charge de transmission, et ainsi libre de se déployer selon sa propre poésie.

Anna Sokolow, figure majeure de la danse moderne révolutionnaire<sup>1016</sup>, politiquement engagée dans le mouvement ouvrier<sup>1017</sup>, crée *Strange American Funeral* en 1935 : la

---

<sup>1012</sup> Lincoln Kirstein, « Revolutionary Ballet Forms », *New Theatre*, vol.1, no9, Octobre 1934, p.13.

<sup>1013</sup> Cité dans Graff, *Stepping Left*, *Op.cit.*, p.63.

<sup>1014</sup> Cité dans Stacey Prickett, « From Workers' Dance to New Dance », *Dance Research : The Journal of the Society for Dance Research*, vol. 7, n°1, 1989, p.51.

<sup>1015</sup> Edna Ocko, « Dance Recital », *Op.cit.*

<sup>1016</sup> Voir Hannah Kosstrin, *Honest bodies : Revolutionary modernism in the dances of Anna Sokolow*, Oxford University Press, 2017 ; Hannah Kosstrin, « Inevitable Design : Embodied Ideology in Anna Sokolow's Proletarian Dances », in *Dance Research Journal*, vol.45, no2, 2013, pp.4-24 ; Larren Warry, *Anna Sokolow : The Rebellious Spirit*, Amsterdam : Harwood Academic Publishers, 1998.

<sup>1017</sup> Dans les années trente, toutes les œuvres dansées de Sokolow sont inspirées de sujets de luttes sociales : luttes ouvrières, racisme, exil. Dans son acclamé *Case Study no.*, elle canalise l'expérience de son enfance dans la pauvreté du Lower East Side dans une danse reprenant le sujet des études sociologiques (*case studies*) faites à l'époque sur les jeunes criminels et les enfants de la rue. Pour Hannah Kosstrin et Mark Franko, la « légitimation » par le critique John Martin de Sokolow comme grande chorégraphe, qu'il traite toujours « à part » des autres danseuses révolutionnaires, non seulement l'a fait accéder à un espace de « blancheur sociale », en neutralisant ses origines juives et prolétariennes par la mise en valeur de son appartenance à l'école Martha Graham et « l'universalité de sa technique », mais a par la même occasion dépolitisé ses œuvres. John Martin, dont la plume faisait à l'époque le canon de la danse moderne, n'évoquait que peu le contenu et les sujets des danses de Sokolow, pourtant centrales pour la danseuse. Anna Sokolow était ainsi une figure de l'entre-deux, « véritable » prolétarienne élevée au statut d'artiste par les critères des espaces bourgeois, mais jusqu'à la fin extrêmement impliquée dans la Workers Dance League et aux côtés de *New Theatre*. Les efforts de John Martin pour ne pas la représenter comme une danseuse communiste ne seront pas suffisants, car les inspecteurs du



chorégraphie se base sur un texte de Michael Gold, et Elie Siegmeister compose la musique pour l'œuvre (selon ses souhaits exprimés dans *New Theatre*) : collaboration de trois noms associés au milieu radical de gauche. Les paroles sont interprétées par le chanteur Mordecai Bauman. Acclamée dans la presse, l'œuvre de Sokolow est aussi rangée par *New Theatre* parmi les meilleures performances de l'année<sup>1018</sup>. Son ami Leonard Dal Negro écrit la critique pour *New Theatre* :

le poème dramatique de Mike Gold [...] chanté par une voix masculine, a été exploité à son plus grand avantage ; la forme de la danse est libre et indépendante des rythmes de la chanson ; il n'y a pas de tentative d'interpréter les sens contenus dans le poème avec une littéralité directe<sup>1019</sup>.

Sokolow dansera également sur des textes de Essenine (*Forces in Opposition*, 1935), Marinetti (*Excerpts From a War Poem*, 1937) et Sol Funaroff<sup>1020</sup> (*Exiles*, 1939). Edna Ocko critique *Forces in Opposition* pour le manque de créativité dans l'utilisation du texte : le sens du poème est expliqué au public avant d'assister à la danse, ce qui amène le spectateur « à interpréter la danse à travers l'explication du poème »<sup>1021</sup>.

Jane Dudley choisit également un poème de Sol Funaroff, *Time is Money*, pour sa chorégraphie où les mouvements évoquant le travail physique sont dansés sur le tic-toc de l'horloge et les paroles du poème. Dans *New Theatre*, Steve Foster salue l'utilisation efficace des « rythmes du travail » :

Il n'y a pas, contrairement aux efforts contreproductifs d'Edith Segal, de tentative de jouer le poème. Le poème est interprété avec imagination et agit comme un accompagnement dramatique à la danse. La danse contient sa propre logique et sa propre composition<sup>1022</sup>.

---

HUAC viendront chercher Sokolow à son domicile dans les années 1950. (Voir Kosstrin, *Inevitable Design*, *Op.cit.* ; Mark Franko, *Dancing Modernism / Performing Politics*, Indianapolis : Indiana University Press, 1995.)

<sup>1018</sup> Ocko, « Dancers take a bow », *Op.cit.*

<sup>1019</sup> Leonard Dal Negro, « The Dance Unit », *New Theatre*, vol.2, no8, Août 1935, p.22. « Mike Gold's dramatic poem, sung by a male voice [...] was used to its best advantage ; the dance design free and independent of the song's rhythms ; no attempt made at interpreting the meanings contained in the poem with direct literalness. »

<sup>1020</sup> Funaroff est le fondateur de la revue de poésie *Dynamo* et de la « Dynamo school of poetry », un mouvement de poésie prolétarienne. Nous n'avons pas trouvé de présence dans *New Theatre*, mais il écrit deux pièces pour le répertoire de la New Theatre League (conservées dans le fonds de la NTL), et étant proche ami de Herbert Kline, gravite dans le même milieu. Herbert Kline écrit la préface du recueil posthume de Sol Funaroff, *Exile From a Future Time* (1943).

<sup>1021</sup> Edna Ocko, « Dance Recital », *New Theatre*, vol.2, no2, Février 1935, p.22.

<sup>1022</sup> Steve Foster, « The Revolutionary Solo Dance », *New Theatre*, vol.2, n°1, Janvier 1935, p.23. « In *Time is Money*, danced to a poem, Jane Dudley makes the most effective use of the {work} rhythms. It is her finest dance composition and one of the best in the repertoire. There is no attempt, as in the disappointing, backwards efforts of Edith Segal, to act the poem. The poem is imaginatively interpreted and acts as a dramatic accompaniment to the dance. The dance contains its own logic and composition.

On peut se rappeler la critique qu'Ocko avait fait de Tamiris : le texte ne doit pas faire partie de la « superstructure » qui explique le geste, mais remplir la fonction pour laquelle il est optimal (transmettre une idée précise) afin que la danse puisse à son tour remplir la sienne.

### ***La danse et le jeu d'acteur***

Au fil des expérimentations, dans un article intitulé « Des textes pour les danseurs », Edna Ocko en vient à poser la question de la construction dramaturgique de la danse :

La racine du problème réside dans la difficulté de produire un libretto de danse bien organisé, qui contiendrait une argumentation consistante et logique. La danse moderne se rapproche rapidement d'un stade où la continuité dramatique et le point culminant seront des requis nécessaires pour le déploiement complet du thème.<sup>1023</sup>

Deux sujets dans cette citation d'Edna Ocko méritent d'être soulevés : d'une part l'utilisation des mots « argumentation logique » et « thème », que nous aborderons plus loin, et d'autre part la question de la « continuité dramatique ». Avec l'urgence d'exprimer des contenus, il devient vital de questionner ce que le théâtre peut donner à la danse. La pensée de la porosité entre théâtre et danse se fait dans les deux sens : il faut rendre le théâtre à la danse, devenue un art froid et technique qui n'est plus à même d'exprimer des contenus, et rendre la danse au théâtre, devenu un art du texte et de la parole. Dans les deux sens, ce renouvellement est défendu par une revendication de la « tradition de l'Antiquité » et « des sociétés primitives », dans laquelle « le mime et la danse étaient parties intégrantes du théâtre »<sup>1024</sup> et on « reproduisait déjà les gestes du quotidien et du travail de manière stylisée »<sup>1025</sup>.

D'après Ellen Graff, notamment Anna Sokolow et Jane Dudley auraient adopté les techniques de Stanislavski, apprises auprès des artistes de théâtre, dans la création des personnages et dans la construction de la « ligne des actions physiques », terme que Dudley emprunte à Stanislavski et applique à son propre travail<sup>1026</sup>. Helen Tamiris travaille pendant

---

<sup>1023</sup> Edna Ocko, « Texts for Dancers », *New Theatre*, vol.3, No9, Septembre 1936, p.19-20. « The root of the problem lies in the difficulty of procuring an organized dance libretto or script containing consistent and logical argument. The modern dance is rapidly approaching a stage when dramatic continuity and climax will be necessary requisites for the complete unfolding of the theme. »

<sup>1024</sup> Tamiris, « The Dance and Acting », *New Theatre*, vol.2, No3, Mars 1935, p.21. Il serait intéressant d'approfondir ces transferts et « traductions », notamment à la lumière des travaux de Marie-Christine Autant-Mathieu : *Le Système Stanislavski : genèse, histoire et interprétation d'une pratique du jeu de l'acteur*, Paris : Eur'ORBEM Sorbonne, 2022.

<sup>1025</sup> Harry Elion, « Perspectives of the dance », *New Theatre*, vol.1, No8, Septembre 1934, p.19-20

<sup>1026</sup> Graff, *Op.cit.*, p.70. Sur la « ligne des actions physiques », voir Konstantin Stanislavski, Marie-Christine Autant-Mathieu, *La ligne des actions physiques : répétitions et exercices de Stanislavski*. Textes réunis, traduits et présentés par Marie-Christine Autant-Mathieu, Montpellier : L'Entretemps, 2007.

au moins deux ans et demi avec les acteurs du Group Theatre, leur apprenant à prendre conscience de leurs corps et leurs gestes. « Meyerhold a dit », cite Tamiris : « les mots sont la forme sur le tracé qu'est le mouvement. Nous devons rendre le corps au théâtre »<sup>1027</sup>. Tamiris utilise les objets, meubles et autres éléments de décor pendant les séances d'entraînement, afin de rendre leur présence et leur manipulation organique.

Tout d'abord, l'acteur doit apprendre qu'il a un corps. Bien que la danse moderne ait sa base dans le mouvement émotionnellement motivé, si l'on tente d'apprendre à l'acteur un quelconque mouvement spécifique qui dérive d'une émotion spécifique, on est en danger d'installer un schéma pour l'expression d'un sentiment en particulier. [L'acteur doit apprendre] que chaque mouvement doit être rempli, complété, et jamais seulement indiqué. [...] L'acteur doit être rythmique, flexible, dynamique, détendu. [...] Mais bien qu'il existe des exercices précis pour travailler la compréhension musculaire des qualités mentionnées, c'est seulement leur application à travers la performance des actions, c'est-à-dire, la réalisation d'une certaine activité dans un certain cadre, que l'acteur parviendra à comprendre concrètement sa relation avec son travail scénique<sup>1028</sup>.

Dans un moment où le texte est le noeud le plus problématique du théâtre révolutionnaire, Tamiris propose de renouveler le théâtre en y « réintroduisant » le corps par des méthodes de la danse moderne – procédant au croisement de Meyerhold et Stanislavski, et partant de la conscience du corps pour construire une dramaturgie des actions physiques qui soit « entière », et ainsi une présence de scène et une possibilité pour le silence. Tamiris s'inspire elle aussi de Stanislavski ainsi que du travail avec le Group Theatre pour nourrir son travail chorégraphique et « clarifier l'importance qu'elle accordait à l'exploration de la mémoire sensorielle comme source intérieure de l'action »<sup>1029</sup>. En échange du travail qu'elle fait avec les acteurs du Group, Lee Strasberg fait travailler les danseuses du collectif de Tamiris.

De l'autre côté, Blanche Evan et Lincoln Kirstein se désolent de l'oubli de la théâtralité de la danse. « Les maîtres du ballet russe qui ont émigré en Amérique ont forcé le ballet dans cet état de dégénérescence », écrit Evan,

en commercialisant leurs écoles, en éliminant toute étude du medium expressif du ballet, qui est la pantomime, en autorisant de simples enfants à travailler en chaussons à pointe avant que

---

<sup>1027</sup> Tamiris, « The Dance and Acting, *Op.cit.*, p.21.

<sup>1028</sup> *Ibid.* « First, the actor must learn that he has a body. Although the Modern Dance has its base in emotionally motivated movement, if we attempt to teach the actor any specific movement that derives from a specific emotion, we are in danger of setting a pattern for the expression of a given feeling. [the actor must learn] that each movement must be fulfilled, completed, and never simply indicated. [...]The actor [must be] rhythmical, flexible, dynamic, relaxed.[...] But although there are definite exercises for the muscular understanding of the qualities mentioned above, it is only in their application through the playing of actions, that is, in carrying out a given activity with a given circumstance that the actor comes to understand concretely their relation to his stage work. »

<sup>1029</sup> Pauline Tish, « Remembering Tamiris », in *Dance Chronicle*, vol.17, no3, 1994, p.332.

leur développement musculaire n'ait eu lieu, et finalement en émasculant les forces artistiques du ballet jusqu'à ce que seul demeure le squelette de la technique. Sans la combinaison d'un grand art de la pantomime avec la maîtrise technique, l'art du ballet ne peut pas exister<sup>1030</sup>.

Comme souvent, le renouveau dans l'art est appelé par une rhétorique qui réhabilite le passé : ici, les forces historiquement théâtrales de la danse classique ont été neutralisées par la primauté de la technique. Pour Kirstein, qui titre sa contribution *La danse comme théâtre*, la danse classique contient en soi un langage de la scène et de l'espace assez fort pour avoir la capacité de se métamorphoser afin de « répondre aux exigences changeantes du théâtre »<sup>1031</sup>. Il appelle également à réinjecter la théâtralité dans la danse, afin de se débarrasser du phénomène qu'il considère néfaste pour la danse moderne : la suprématie de la personnalité des chorégraphes, qui conduit à l'existence d'écoles de mouvement trop facilement distinguables, où les danseuses et danseurs tentent d'imiter l'énergie de leur « maître » (Graham, Humphrey...) <sup>1032</sup>.

### ***Cinéma documentaire et dramatisation***

Dès 1934, *New Theatre* devient l'une des plateformes de choix pour les membres de Nykino, la fraction de la Film and Photo League qui amorce une réflexion sur le mélange de matériel documentaire et scénarisé dans le cinéma révolutionnaire<sup>1033</sup>. Dans le numéro de mai 1934 figure un article de Leo Hurwitz qui contient les prémisses de ce que sera la ligne directrice de Nykino. Dans ce texte, Hurwitz postule une nouvelle étape du cinéma révolutionnaire, qui sera « une forme mixte du document synthétique et du dramatique »<sup>1034</sup>. Il défend la nécessité d'une construction dramaturgique à part entière du film documentaire, qui « [ajouterait] au document les événements reconstitués, nécessaires au film mais résistants à l'œil de la caméra

---

<sup>1030</sup> Blanche Evan, « The Fokine Ballets », *New Theatre*, vol.3, No.9, Septembre 1936, p.26. « The Russian ballet masters who emigrated to America forced ballet into this degeneracy by commercializing their schools, by eliminating all study of the expressive medium of ballet, which is pantomime, by allowing mere children to work in toe slippers before any muscular development had taken place, and finally by emasculating the artistic forces of the ballet until only the skeleton of technique was left. Without the combination of great pantomimic artistry with technical skill, the art of ballet cannot exist. »

<sup>1031</sup> Lincoln Kirstein, « The Dance as Theatre », *New Theatre*, vol.2, no5, Mai 1935, p.21.

<sup>1032</sup> Idem, p.22.

<sup>1033</sup> Nous éviterons de plonger trop en détail dans l'histoire de Nykino, qui est bien documentée dans : William Alexander, *Films on the Left, Op.cit.* ; Russel Campbell, *Cinema Strikes Back, Op.cit.* Ainsi, nous tentons de restreindre les cinéastes évoqués à ceux qui rédigent ds articles pour *New Theatre* ou sont à l'origine des œuvres analysées dans les articles, bien que le groupe en comporte d'autres aux travaux divers et intéressants qui pourraient également contribuer à illustrer notre problématique (Joris Ivens, Willard van Dyke, Paul Strand...).

<sup>1034</sup> « A mixed form of the synthetic document and the dramatic is the next proper concern of the revolutionary film. » Leo T. Hurwitz, « The Revolutionary Film – Next Step », *New Theatre*, vol.1, n°6, Mai 1934, p.14.

documentaire »<sup>1035</sup>. En quelque sorte, il donne déjà sa réponse personnelle à une des « limitations » du film documentaire que nommera Ralph Steiner quatre mois plus loin – celle de ne pas pouvoir être partout, tout le temps, et anticiper tous les événements - « le film révolutionnaire documentaire-dramatique »<sup>1036</sup>.

Pendant l'été 1934, Ralph Steiner et Irving Lerner (Nykino) travaillent avec Elia Kazan et Molly Day Thacher sur le jeu d'acteur devant la caméra, matériel qui deviendra le film *Pie in the Sky*<sup>1037</sup>. Composé de scènes improvisées par Elia Kazan et Ellman Koolish, filmées par Steiner et co-réalisé par Thacher<sup>1038</sup>, le film est commenté dans *New Theatre* par un autre membre de la Film and Photo League, Ray Ludlow, qui le désigne comme une exploration, « pour la première fois dans le cinéma américain, de l'application à l'écran de la technique de jeu d'acteur élaborée par Stanislavski et le Théâtre d'Art de Moscou »<sup>1039</sup>. Ludlow attribue la qualité artistique du film à la collaboration entre un acteur et un photographe (Kazan et Steiner), qui résulterait dans une nouvelle manière de filmer le jeu d'acteur et son rythme intérieur propre, plutôt que de s'appuyer uniquement sur le montage. Si les cinéastes eux-mêmes considèrent le court-métrage comme un travail mineur, monté « pour s'amuser »<sup>1040</sup>, pour Ludlow, il s'agit d'un pas crucial dans la direction du développement du jeu devant la caméra : il s'agit ni l'utilisation de l'acteur comme « accessoire » (*prop*) dans le cinéma russe, ni les films hollywoodiens basés sur la narration n'auraient réussi à épingler une technique du jeu d'acteur dans le cinéma. « Bien que la méthode de Stanislavski soit conçue pour la scène », écrit Ludlow,

c'est extraordinaire à quel point elle répond directement aux problèmes du jeu d'acteur à l'écran. Stanislavski demande à l'acteur de se concentrer sur un objet ou une personne avec laquelle il travaille, plutôt que de jouer vers le public. Il entraîne l'acteur dans l'utilisation des objets d'une manière qui stimule l'inventivité dans leur usage et donne une signification et une réalité à leur manipulation. Dans un gros plan, la valeur théâtrale de ce geste est magnifiée<sup>1041</sup>.

---

<sup>1035</sup> *Ibid.*

<sup>1036</sup> *Ibid.*

<sup>1037</sup> Pour les étapes de Nykino, on s'appuie sur Campbell, *Op.cit.* ; Alexander, *Op.cit.*, ainsi que Leo Hurwitz, « One Man's Voyage: Ideas and Films in the 1930's », *Op.cit.*

<sup>1038</sup> Le nom de Molly Day Thacher disparaît quasi systématiquement des mentions de *Pie in the Sky* dans la littérature secondaire sur le cinéma, ou alors il est mentionné qu'elle « était présente ». Le court-métrage lui-même la présente pourtant clairement dans les crédits à même titre que Steiner, Kazan et Koolish, la montrant en train de diriger le tournage.

<sup>1039</sup> Ray Ludlow, « Pie in the Sky », *New Theatre*, vol.2, no5, Mai 1935, p.19. « It explores, for the first time in American cinema, the application to the screen of the acting technique elaborated by Stanislavsky and the Moscow Art Theatre. »

<sup>1040</sup> Kazan, « We were just fooling around » : cité par Campbell, *Op.cit.* p.

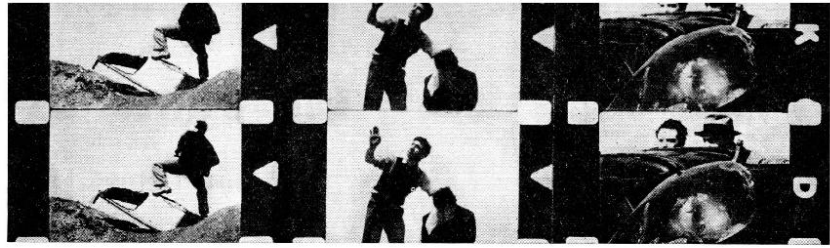
<sup>1041</sup> Ludlow, *Op.cit.*, p.20. « Though the method of Stanislavsky was conceived for the stage, it is amazing how it meets the problems of cinema acting head on. Stanislavsky asks the actor to concentrate upon an object or person he is working with, instead of playing to the audience. He trains him in the use of objects in a way that stimulates intentiveness in their use and gives significance and reality to the handling of them. In a camera close-

L'une des forces portantes du film est indubitablement le caractère « entier » et concentré des gestes et des manipulations – celui-là même que décrit Tamiris au sujet de son travail sur le corps avec le Group Theatre. De cette manière, le film est aussi la rencontre d'une pure théâtralité dans l'utilisation des objets, des gestes, du « faire-semblant », et d'une extrême précision visuelle dans la composition des images. Les actions se suivent effectivement comme des improvisations presque ostensibles, le détournement théâtral des objets manipulés provoque une sensation d'imprévu et de tension dramatique, et les actions semblent parfois être déclenchées par la communication subtile entre les deux acteurs, à laquelle les longues séquences laissent de la place : en cela, malgré la structure narrative qui a été ajoutée à posteriori<sup>1042</sup>, le court-métrage ressort comme une sorte de « *film study on acting* », pour emprunter le titre de l'œuvre de Blanche Evan et Lionel Berman.

---

up the theatre value of this is magnified. And finally, he stresses the system of affective memory as a means for evoking genuine and immediate emotion.

<sup>1042</sup> La première scène, qui donne le cadre narratif, a été filmée en dernier. Le reste du film est composé par la « déambulation » de Kazan et Koolish.



## Pie In The Sky

By RAY LUDLOW

**T**O *Pie In The Sky*, by Nykino, film division of the Theatre of Action, goes the honor of being the first mature enacted film produced by the American revolutionary film movement. In no sense does the picture successfully solve the cinematization of a revolutionary point of view. But because it incorporates the distinctive work of two seasoned artists, Ralph Steiner, photographer, and Elia Kazan, Group Theatre actor, it merits serious consideration.

Partly by accident and partly by design, *Pie In The Sky* does an important thing. It explores, for the first time in American cinema, the application to the screen of the acting technique elaborated by Stanislavsky and the Moscow Art Theatre. That technique, along with others deriving out of it, has been used with striking results by the leading left theatres, including the Group Theatre, the Artef, and the Theatre of Action.

The history of *Pie In The Sky* begins last spring when a group of five, headed by Ralph Steiner, and including besides, Elia Kazan, Elman Koolish, Irving Lerner and Molly Day Thacher, set out to make some experiments with film sequences. The location chosen was a Long Island dump. Here, under the inspiration of the gangrenous locale and its heterogeneous junk, an idea and a story formed, and a project for a picture took shape. The particular objects in the location suggested ideas and business for the film and an improvisatory spirit contributed an unusual share to the whole creation. An introductory indoor scene was added later to lead into the story. No one acted as director in the full sense of the word.

*Pie In The Sky* in its simple outlines is a satire on organized religion, and that system of Christian Charity which throws a sop to the hungry and jobless, at the same time indoctrinating them, Salvation Army fashion, with an acceptance of their lot. The film's title is taken from the famous I.W.W. song to the effect that "You'll Get Pie in the Sky Bye and Bye."

It opens in a mission hall; the inevitable sermon is being preached to the hungry "bums." Those who pray receive pie as their reward, sliced by the reverend's own hand. But there are too many unemployed and not enough pie! Two who get nothing to eat (Elia Kazan and

Elman Koolish) are advised to pray again. Disgusted, they leave. In their aimless wandering they find a dump. And on the dump they find a measure of peace and the opportunity to indulge in the wild dreams of the dispossessed. A discarded dressmaker's dummy becomes a woman to fondle; a junked flivver becomes their luxurious Rolls Royce. A new development results from the discovery of some decaying objects with religious associations.

These suggest the Church again. Costuming himself in old Christmas wreaths and a germ laden carpet, one of the down-and-outs conceives a grotesque parody upon a ceremony of the Greek Catholic Church. The scarecrow priest shakes a censor (a discarded, twisted bird-cage) over his companion's head, and orders him to kneel and pray for pie. The other falls into the spirit of the thing. The priest (Elia Kazan) misses no tricks. Holy water and ritual, he observes the rules of the churchly game which he knows from experience: prayer produces no pie. Only, when the bums tire and fall asleep and dream does their short order on the heavenly kitchen materialize. Needless to say, it disappears immediately upon awakening. . . .

Considered as a film experiment, which is all its producers claim for it, *Pie In The Sky* has both excellent photography and imaginative acting to recommend it. As a revolutionary film, however, it is unsatisfactory as it is not very appropriate for showings before mass audiences. The fierceness and baldness with which it ridicules the Church would prove antagonistic to an average working-class audience.

Working with a 16 mm. camera and outdoor lighting, far from ideal conditions, Ralph Steiner establishes a clear and direct approach to essentials. His characters are photographed against the simplest and least confusing backgrounds—very often the sky—and his lens does not hesitate to pick up in sharp focus the real-life texture of skin and clothes. Finally, he makes splendid use of the inventive qualities of his camera. One of the best examples of this characteristic is the manner in which he cooperates with his actors to depict a wild automobile ride. Actually, the ride is nothing more than two bums bouncing up and down on the springs of a junked flivver.

19

Figure 106 "Pie in the Sky", Mai 1935

Il s'agit en même temps d'une première collaboration artistique concrète entre le groupe de cinéastes et le Group Theatre, qui continuera pendant la même année : pendant l'hiver 1934-1935, Ralph Steiner et Leo Hurwitz participent à un workshop de Lee Strasberg, qui sera décisif dans la pensée de Nykino, et fournira le matériau pour le manifeste du groupe, publié dans *New Theatre* en mai 1935. C'est aussi l'un des textes les plus pointus sur la question de la « forme et du contenu » publiés dans *New Theatre*. Le point de départ est le suivant : il manque quelque chose aux films documentaires, qui sont « froids et démonstratifs et ne parlent qu'à l'intellect »<sup>1043</sup>. L'élément manquant, ainsi l'ont découvert Steiner et Hurwitz grâce à Strasberg, est « l'invention de la situation dramatique »<sup>1044</sup>.

Pour les deux auteurs, l'esthétique que les cinéastes de la Film and Photo League avaient tenté d'assimiler chez les réalisateurs russes et dans les écrits de Vsevolod Poudovkine les avait confinés dans une « tour d'ivoire des formes esthétiques, dissociée de la vie contemporaine »<sup>1045</sup>. La primauté du montage avait rendu « inutile » la réflexion sur le « problème principal de la réalisation de films : la théâtralisation des idées et des situations humaines (*mise en scène*<sup>1046</sup>) »<sup>1047</sup>. Même dans un film documentaire, la « réalité » entre alors par la dramatisation des situations humaines individuelles. Il ne s'agit pas seulement de « mettre en scène » des situations préconçues, mais de savoir les identifier dans le processus de création du film documentaire, et de comprendre la « double dramaturgie » du film : la construction visuelle, rythmique et narrative par le montage, et la « dramaturgie interne » des événements et des individus qui sont le sujet du film documentaire. Sans cette seconde dramaturgie, qui doit parler aux émotions à travers la création de « situations dramatiques » auxquelles le spectateur peut s'identifier le spectateur ne pourrait pas accéder au cadre politique et idéologique plus large (et nécessairement révolutionnaire) du film.

L'épiphany des deux réalisateurs peut nous paraître naïve, décrivant un procédé assez évident de création de propagande par le mélange de matériau documentaire et dramatisé, qui par ailleurs suit d'assez près le discours sur le théâtre de propagande, qui devrait abandonner les « personnages de masse » et se focaliser sur des destins individuels. Le texte est pourtant important, non seulement pour le cinéma documentaire américain<sup>1048</sup>, mais aussi pour ce qu'il

---

<sup>1043</sup> Leo Hurwitz et Ralph Steiner, « A New Approach to Film-Making », *New Theatre*, vol.2, n°8, Septembre 1935, p.22.

<sup>1044</sup> *Ibid.*

<sup>1045</sup> *Ibid.*

<sup>1046</sup> En français dans le texte.

<sup>1047</sup> *Ibid.*

<sup>1048</sup> A ce sujet, voir Campbell et Alexander, *Op.cit.*



représente dans *New Theatre*. Le manifeste réunit deux media (avec leurs « limitations inhérentes ») dans l'idée d'un objet culturel qui ouvertement se revendiquerait « hybride ».

« [Strasberg] nous a fait comprendre que le film est *théâtral* », écrivent Hurwitz et Steiner. Et il faut tout d'abord comprendre ce qu'il en est du *théâtre* dans *New Theatre*. Le théâtre est évoqué à travers cinq modes : 1) la critique des spectacles de Broadway, 2) les nouvelles des troupes affiliées, 3) quelques rares articles sur le jeu, le maquillage etc., 4) le théâtre en Russie (vitalité) ou en Allemagne (répression des artistes), 5) quelques réflexions sur la dramaturgie. A l'exception possible de la dernière catégorie, tous ces textes traitent de théâtre *existant* (du présent ou du passé) – comme nous l'avions déjà relevé en comparant avec les articles sur la danse de Blanche Evans, il manque une catégorie de texte que l'on penserait centrale pour une revue qui se veut le porte-voix d'un théâtre révolutionnaire : *le théâtre qui n'existe pas encore*. Or, un périodique qui se nomme « Nouveau Théâtre » ne porte-t-il pas la charge inscrite dans son titre de se projeter dans un théâtre utopique et idéal, d'autant plus que le théâtre devrait, d'après tous les signes donnés par la revue, changer le monde, lutter contre le fascisme, abolir la pauvreté ?

Le théâtre est pourtant évoqué, à une mesure qui saute à l'œil, par des images de mort, d'absence et de silenciation. « Le théâtre n'est pas encore mort ! », s'exclame-t-on sur le coupon d'abonnement de l'avant-dernier numéro, comme si le contraire était acquis. Un dessin de William Gropper représente « la vérité, l'art et le talent » pendu derrière les coulisses, alors qu'à l'autre bout de la corde, sur scène, triomphe « le box office » (Fig.106). Le « mouvement des *little theatres* meurt lentement », informe l'éditorial<sup>1049</sup>. Clifford Odets analyse « l'échec de Theatre Union »<sup>1050</sup>. Virgil Geddes, qui qualifie le théâtre existant d'art « moribond et traître », appelle les dramaturges à « dépasser les faiblesses qui depuis longtemps rendent notre drame impuissant et paralysent l'autorité du théâtre en tant qu'art »<sup>1051</sup>. Des visages tordus et inhumains peuplent l'art d'Adolph Dehn dans un dessin intitulé « le public de Broadway »<sup>1052</sup> (Fig.107). Mark Marvin<sup>1053</sup> se plaint que les « nouveaux théâtres » souffrent d'une « philosophie de la pauvreté », se traduisant par la pauvreté des moyens matériels mais aussi « la pauvreté du travail créatif », due à « l'absence de direction artistique », et « notre faiblesse, le manque de bons textes »<sup>1054</sup> (le terme *dearth* qu'il emploie pour « manque » a aussi le sens de « disette »). Dans le théâtre d'Eugene O'Neill, « la vie est

<sup>1049</sup> Editorial, *New Theatre*, vol.2, n°5, Mai 1935, p.13.

<sup>1050</sup> Editorial, *New Theatre*, vol.1, no9, Octobre 1934, p.3.

<sup>1051</sup> Virgil Geddes, « Appeal to Playwrights », *New Theatre*, vol.1, no9, Octobre 1934, p.5.

<sup>1052</sup> « Broadway Audience », *New Theatre*, vol.1, no9, Octobre 1934, p.10.

<sup>1053</sup> Marvin, le frère de Herbert Kline, est un membre de longue date de la New Theatre League.

<sup>1054</sup> Mark Marvin, « Prospects for the New Theatre », *New Theatre*, vol.2, n°9, Septembre 1935, p.25.

devenue si statique que le drame d' O'Neill meurt de pure inertie », déclare Charmion von Wiegand qui certes n'est jamais tendre avec personne. Les squelettes, les soldats morts-vivants se relevant de leurs tombes et les croix gammées peuplent les couvertures de la revue . « *Our weapon is blunt* », écrit-on là où les slogans précédents affirmaient que le théâtre est une arme : la lame émoussée n'est plus assez tranchante pour lutter contre le fascisme<sup>1055</sup>.

Alors que la pièce *Waiting for Lefty* circule dans les théâtres affiliés, le périodique chronique la censure du texte d'Odets davantage que ses succès<sup>1056</sup>. Le théâtre fédéral est également évoqué à travers la censure<sup>1057</sup>, et la couverture d'août 1936 arbore une pastille rouge « CENSORED ». A côté du discours sur le silence, le théâtre subit un « silence visuel » dans *New Theatre*, qui utilise majoritairement des images provenant de films, et peu de photographie de théâtre. Du côté de la transmission de l'art et de la technique, on a « La méthode de Stanislavski, à partir des notes de Mikhaïl Tchekhov, rassemblées et mises en forme par Molly Day Thacher » : une transmission par plusieurs intermédiaires de la pensée d'un metteur en scène éloigné, accentuant le manque de lien direct entre la revue et les soucis de pratique théâtrale de ses abonnés amateurs. Herbert Kline se désole qu'aucun auteur professionnel n'ait envoyé de texte au concours de pièces de 1935, à l'exception de Langston Hughes dont le texte était un peu décevant, mais remporte le premier prix faute de mieux<sup>1058</sup>. Le théâtre des enfants, qui représentait une projection vers le futur, ne fait plus partie des sujets. Les acteurs ont faim et les danseuses de Broadway sont maltraitées<sup>1059</sup>.

---

<sup>1055</sup> Editorial, *New Theatre*, Septembre 1934

<sup>1056</sup> Voir par exemple Richard Pack, « The Censors See Red », *New Theatre*, vol.2, no5, Mai 1935, p.5 ; La rubrique « Shifting Scenes » sur l'année 1935.

<sup>1057</sup> Les spectacles *Ethiopia* et *It can't happen here* ont été lourdement censurés dans plusieurs Etats.

<sup>1058</sup> Herbert Kline, « Plays on Negro Life », *New Theatre*, Février 1935

<sup>1059</sup> « A chorus girl's job », *New Theatre*, Mars 1934, p.10.

Figure 107 Dessin de William Gropper, Septembre 1934



Drawing by William Gropper

**RE**

the drama- and action with of the lance dur- and grow- theatre has ' bourgeois s a weapon strated the the world slated into sth in far : the reco- against the nd Hitler, aprisoned, ried alive, enocratic" rs (Hein- and "vigi- e attacked held "Hit- " defaced ! scenery, ind beaten y theatre : an active y are al- he against on and ing. For for every very Jan olutionary o add new gher artis-

governing e in terms late work- ing capi- they pro- ates—not

isn't worth a damn. Their fearlessness and determination even in the face of open terror is revealed by this excerpt from a letter written by a member of the San Francisco

The conference on creative problems held after the International Theatre Olympiad established the following as serious shortcomings:



Broadway Audience

By Adolph Dehn

Adolph Dehn, Octobre 1934

Figure 108 "Public de Broadway",

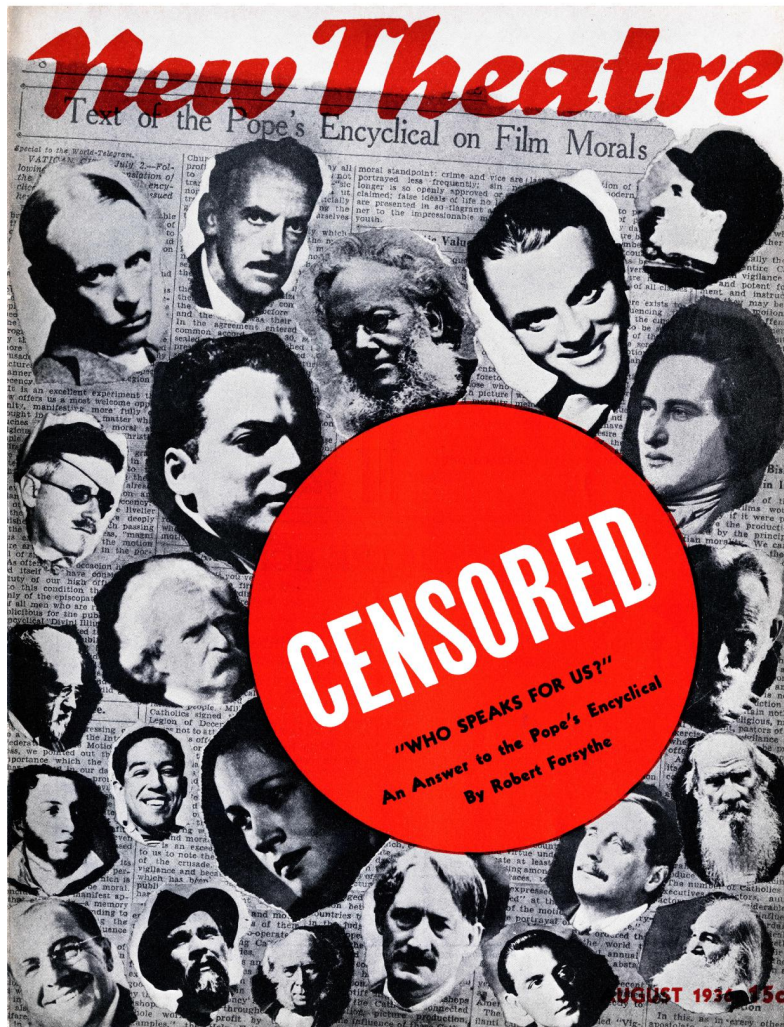


Figure 109 New Theatre, Août 1936

Les exemples sont nombreux et nous pourrions continuer à les énumérer sur plusieurs pages. Cette rhétorique n'est évidemment pas la seule – la revue célèbre également les réussites, encourage le Group, l'Artef, le Theatre Union, et participe à organiser les événements festifs que sont les New Theatre Nights. Elle a, aussi, un discours combatif contre la censure et la guerre. Or, le déploiement si large du lexique autour de l'absence, du silence, de l'inertie, passe difficilement inaperçu lorsque le périodique se nomme *New Theatre* : il révèle l'absence d'un manifeste du théâtre idéal, et donne l'image d'une revue qui se contente

du théâtre existant, alors que celui-ci est par ailleurs décrit comme principalement décevant et impuissant devant la menace de la guerre et du fascisme.

Revenons à nos documentaristes. L'invocation du théâtre pour renouveler le cinéma documentaire est alors vitale : c'est une réhabilitation du théâtre, la projection vers le futur d'un art qui est discuté en termes de mort – c'est *the new theatre*. Les manifestes de Nykino et du New Dance Group « sauvent » le théâtre de la crise qu'il vit : art « du passé » qui ne parvient pas à trouver sa forme révolutionnaire, il peut se relocaliser dans des formes modernes et des media hybrides. Le manifeste de Hurwitz et Steiner est important pour *New Theatre* aussi parce que les manifestes esthétiques sont rares – si le positionnement politique de la revue est clairement exprimé, il est exceptionnel de trouver dans *New Theatre* de la période 1935-1937 un texte qui définit si clairement un *nouveau projet* : soit, qui *rend manifeste* (visible) l'idéologie d'un projet qui n'a pas encore été réalisé, dans des termes concrets, projetés vers le futur, revendiquant les expériences du passé comme leçon, et affirmant son caractère révolutionnaire.

Écrit à la première personne du pluriel, sur cinq longues colonnes bien serrées et sans illustration, l'article trace les erreurs des documentaristes jusqu'alors, et leurs étapes d'apprentissage :

Dans nos films documentaires, nous nous appuyions sur l'idée que la réalité photographiée contenait sa propre énergie, et s'il est certainement vrai que le matériel documentaire possède une finalité et une irréfutabilité, et porte son propre pouvoir de persuasion, nous n'avions pas réalisé que tout cela n'était pas suffisant pour engager les émotions d'un public, pour créer du drame. Nous n'avions pas réalisé que même dans le film documentaire, il est nécessaire de faire usage de moyens théâtraux pour émouvoir un public – le suspense, la structure, la ligne dramaturgique, etc.

Avec ce fond, et le sentiment que quelque chose manquait, nous sommes entrés au stage de direction d'acteurs de Strasberg<sup>1060</sup>.

Après avoir suggéré que le théâtre pouvait sortir de son propre état « d'absence » pour remplir une absence sentie dans le film documentaire, et que le but du documentaire est de « créer du drame » avec les moyens propres au théâtre, le manifeste poursuit sur une projection vers le futur :

---

<sup>1060</sup> Hurwitz et Steiner, « A new approach to film-making », *Op.cit.*, p.23. « In our documentary films, we relied on the idea that photographed reality contained its own dramatic punch, and while it is certainly true that documentary material has a finality and incontrovertibility and carries with it a special persuasiveness, we did not realise that this was not enough to involve an audience's emotions, to create drama. We did not realise that even in documentary films it is necessary to use theatrical means of affecting an audience – suspense, build, dramatic line, etc. With this background and the feeling that something was missing, we entered Strasberg's course in direction.

Plus important que tout, nous avons trouvé une nouvelle approche de la réalisation de cinéma, qui une fois mise en pratique, pourra élever le film révolutionnaire loin au-dessus de son bas niveau actuel<sup>1061</sup>.

Par la dramatisation du parcours, la mise en scène d'un « nous » questionnant et se découvrant, et en fournissant un plan d'action et une approche artistique pour le futur, le texte rappelle les notions de « performativité » et de « théâtralité » qui pour Martin Puchner sont caractéristiques du manifeste<sup>1062</sup>. Dans les années qui suivent, se succèdent plusieurs tentatives autour du mode hybride revendiqué par Hurwitz et Steiner, par les membres du Nykino. Nous ne releverons qu'un des réalisateurs<sup>1063</sup> : le rédacteur en chef de *New Theatre*.

Un petit récit dynamique des événements s'impose afin d'honorer notre rédacteur en chef : en janvier 1937, Herbert Kline quitte son poste dans *New Theatre* et part pour l'Espagne, où il filme son premier documentaire, *Cœur d'Espagne (The Heart of Spain)*. A partir du matériel filmé au front avec le photographe Geza Karpathi, d'une main amateur – les deux maîtrisent tout juste la caméra – Leo Hurwitz et Paul Strand montent un film dont Kline a pensé le scénario : la rencontre d'une mère madrilène avec le soldat dont elle a sauvé la vie en donnant son sang<sup>1064</sup>. La commande originale faite à Kline et Karpathi était un reportage sur le don du sang. En sort donc une fiction émouvante, à partir de matériel documentaire avec quelques séquences mises en scène. Il s'agit du premier film de Frontier Films (le nouveau nom de Nykino). Kline retourne sur le front espagnol pour tourner *Victoire de la vie* avec Henri Cartier-Bresson, avec lequel il s'est lié d'amitié alors que celui-ci s'était rapproché de la Film and Photo League à New York. Ensuite, dans une série d'événements digne d'un scénario hollywoodien, pendant la crise des sudètes en 1938 Kline documente l'entrée des troupes allemandes en Tchécoslovaquie – infiltré du côté des allemands et prétendant faire un film de propagande nazie. Lui, son épouse Rosa qui l'accompagne et l'équipe de tournage sont tous juifs. Les soldats allemands portent le matériel et se plient aux ordres de Kline lorsqu'il leur demande de mettre en scène des situations ou de reprendre des séquences – il racontera plus tard le sentiment d'absurdité et de danger qu'il avait éprouvé tout au long du

---

<sup>1061</sup> *Ibid.* « Most important of all, we found a new approach to film-making, which if put into practice, can raise the revolutionary film far above its present low level. »

<sup>1062</sup> Martin Puchner, *Poetry of the Revolution : Marx, Manifestoes and the Avant-Gardes*, Princeton and Oxford : Princeton University Press, 2006, p.5.

<sup>1063</sup> Pour le reste, on peut renvoyer encore une fois à Campbell, *Op.cit.*, chapitre « Frontier Films » et Alexander, *Op.cit.*

<sup>1064</sup> Sur les tâtonnements de Kline et Karpathi, voir Kline, *New Theatre and Film (anthologie)*, *Op.cit.*, p. ; sur le défi de montage avec du matériel de débutant, voir Alexander, *Films on the left*, *Op.cit.*, p.161.

processus<sup>1065</sup>. Herbert Kline et Rosa Harvan Kline parviendront, cœur battant, à passer les frontières avec les bobines et, en passant par la France, à l'aide de Cartier-Bresson et Louis Aragon, « les deux seules personnes en qui j'avais confiance » dit Kline, ils ramènent aux Etats-Unis non seulement le matériel du film, mais aussi le cameraman tchèque Alexandre Hammid. Le matériel donnera le film *Crisis*. Pour *Lights out in Europe* (1940), Kline documente la bataille de Dantzig, pendant laquelle deux cameramen de son équipe perdent la vie, et lui-même « s'écrase contre le sol, impuissant, en écoutant les cris des blessés »<sup>1066</sup> : la guerre n'aura fait que consolider son long engagement pacifiste.

Après ses films de guerre, où le matériel est capté dans l'urgence de la situation, Kline tourne deux films « semi-documentaires » dans lesquels il met en œuvre un même procédé : il travaille à partir d'un sujet et d'un scénario en grandes lignes, mais sans acteurs professionnels – il dirige les « sujets » des films pour créer des situations dramatiques. Le premier film sera *The Forgotten Village* (1941), sur un village mexicain, réalisé avec Alexandre Hammid et Rosa Harvan à partir d'un scénario de John Steinbeck. Le second, *My Father's House* (1947), sur l'Holocauste, est tourné en Palestine avec des acteurs amateurs dans des rôles approximativement pré-scénarisés : la communication autour du film met en avant la nature hybride du film, annonçant que « 'les faits et la fiction se mêleront ensemble, tels un seul battement de cœur' »<sup>1067</sup>. On peut donc tout à fait tracer une continuité de la pensée documentaire et dramatique chez Herbert Kline, dans son travail éditorial, l'orientation qu'il donne à *New Theatre*, le groupe qu'il réunit dans la rédaction de la revue, et plus tard dans son propre travail qui est une réelle mise en pratique des questions soulevées dans *New Theatre* – jusqu'à l'intensité de l'engagement politique.

---

<sup>1065</sup> William Alexander, *Films on the Left*, *Op.cit.*, p.196. Voir le récit complet dans Kline, *New Theatre and Film* (anthologie), *Op.cit.*, p. p.336-341.

<sup>1066</sup> William Alexander, *Films on the Left*, *Op.cit.*, p.205.

<sup>1067</sup> Routledge Concise Encyclopedia of the Documentary Film, *Op.cit.*, p.496.



HERBERT KLINE

Figure 110 Herbert Kline , dans *New Theatre*, Juin 1936

Si nous avons proposé que le documentaire serait un des lieux où se relocalise la pensée théâtrale de *New Theatre*, terminons la série des « intermédialités » sur le point de départ de cette thèse : le théâtre, le journalisme et le militantisme politique.

### ***Théâtre, journalisme, action politique***

La question de la relation théâtre/journalisme peut se poser, dans *New Theatre*, de plusieurs manières : 1) les articles sur les productions existantes de journal vivant (les *living newspapers* du Federal Theatre Project), 2) les sujets dont devrait parler le théâtre révolutionnaire, 3) le geste journalistique du périodique, c'est-à-dire, le traitement de l'actualité. Tout d'abord, remarquons que la « charge » de faire un théâtre-journal a été, d'une certaine manière, transférée au Federal Theatre Project à partir de 1935 : *New Theatre* n'a plus tant besoin de défendre par la théorie la création d'un théâtre d'actualités, lorsque le FTP l'a déjà réalisé avec les subventions du gouvernement, et que même le Workers Laboratory



Theatre a été absorbé par le théâtre fédéral<sup>1068</sup>. Sur le rôle des *living newspapers* dans l'histoire du théâtre documentaire, sur lequel nous ne nous arrêterons pas ici plus en détail, nous renvoyons vers Gary Fisher Dawson sur le théâtre documentaire américain<sup>1069</sup>, et Géraldine Prévot, dont la thèse contient une analyse détaillée du journal vivant *One-Third Of A Nation*<sup>1070</sup>.

Rappelons toutefois que les *living newspapers* représentent une facette centrale et médiatisée du FTP, et que leur « politique éditoriale » est régulièrement scrutée dans la presse : la valeur politique de la forme théâtrale n'échappe pas à ses commentateurs contemporains. Les premiers journaux vivants du FTP sont créés à partir de 1936 : *Triple-A Plowed Under, 1935*, *Ethiopia* (qui n'est pas joué), *One Third of a Nation* (1937), et si les productions new-yorkaises citées restent les plus connues, des dizaines de créations régionales sont montées en parallèle – parfois avec les mêmes textes, parfois sur des sujets locaux<sup>1071</sup>. Les *living newspapers* se concentrent souvent sur un « dossier thématique », et mobilisent des équipes bien plus importantes, en matière d'interprètes, de technique et d'écriture, que les journaux vivants soviétiques. Certains, comme *1935*, rappellent davantage la tradition de la « revue de fin d'année »<sup>1072</sup> que le journal vivant de la Blouse Bleue.

Dans *New Theatre*, l'une des contributions intéressantes sur le journal vivant vient justement de l'un des travailleurs du théâtre fédéral : le journaliste Morris Watson, qui fait partie des journalistes et *fact-checkers* embauchés dans le *living newspaper* du FTP. Morris Watson, qui est alors le président du Newspaper Guild, a joué un rôle important dans l'implication des journalistes sans emploi dans le FTP : en plus d'être une forme qui a séduit Hallie Flanagan, les projets massifs de journal vivant permettent d'étendre les mesures du

---

<sup>1068</sup> Alfred Saxe dirige toujours le groupe, sous le nom « One-Act Play Collective Of The Federal Theatre Project ». Sur la mise en place du Federal Theatre Project et ses rapports avec la New Theatre League, voir dans cette thèse l'introduction de la deuxième partie. Voir également Felicia Frank, *The Magazines Workers Theatre and New Theatre*, *Op.cit.*, Chapitre 4.

<sup>1069</sup> Gary Fisher Dawson, *Documentary Theatre in the United States : a Historical Survey and Analysis of its Content*, Westport, London, Greenwood Press, 1999.

<sup>1070</sup> Géraldine Prévot, *Alibis d'un autre monde ? Expériences théâtrales au-dehors à Paris et à New York 1913-1939*, Thèse de doctorat, Université Paris Nanterre, 2017, p.700.

<sup>1071</sup> Pour la liste des productions, voir *The Federal Theatre Project : A Catalog-Calendar of Productions, Compiled by the Staff of the Fenwick Library, George Mason University*, New York : Greenwood Press, 1985.

<sup>1072</sup> Voir par exemple le numéro de la : *Revue d'histoire du Théâtre* dirigé par Olivier Bara, Romain Piana et Jean-Claude Yon : « En revenant à la revue : la revue de fin d'année au XIX siècle ». *Revue d'histoire du Théâtre*, N°266, 2015.

Works Progress Administration aux journalistes<sup>1073</sup>. Watson écrit, notamment, que le travail dans le journal vivant a « modifié son sens de l'actualité »<sup>1074</sup> :

De temps en temps dans le processus de préparation des textes, de nombreux éléments intéressants et controversés émergent : des éléments qui n'auraient leur place ni dans la rédaction d'un article journalistique, ni dans la préparation d'un sketch ou d'une pièce en un acte pour le théâtre commercial. Etant donné que le médium du journal vivant est la combinaison des deux, la prédominance d'une force sur l'autre est fréquemment un débat sans issue, qui voit le dramaturge opposé au reporter sur la question de ce qui est plus important et quelle liberté peut être prise pour soutenir un récit sur scène. Par exemple, dans le sketch sur Huey Long dans 1935, qui est divisé en trois scènes-éclair, on avait l'impression que rien ne pouvait surpasser la séquence des marionnettes, dans laquelle Huey commande la législature avec les ficelles. Pourtant, les gars du journal ressentaient, et insistaient, que l'assassinat était l'événement numéro un d'actualité. Les dramaturges s'entêtaient à dire que sur scène c'était l'anti-climax. Les deux avaient raison<sup>1075</sup>.

Les comptes-rendus de Morris Watson sont précieux en cela qu'ils décrivent en des termes concrets la coopération des journalistes et des dramaturges : dans le journal vivant du FTP, « genre intentionnellement hybride »<sup>1076</sup>, le journalisme et le théâtre sont fusionnés aussi du point de vue des forces humaines de création – un peu comme dans les toutes premières créations de la Blouse Bleue, où les étudiants en journalisme rencontrent les professionnels du théâtre. Les conflits générés par la coexistence des journalistes avec les hommes et femmes de théâtre sont centraux pour le sujet de l'intermédialité autrement si présent dans *New Theatre*. Les situations décrites par Watson sont induites justement par la nature hybride du journal vivant, qui actualise à la fois le questionnement de la manière la plus propre au médium d'exprimer le contenu, et celui de la naissance d'un médium qui ne respecte les règles d'aucun des deux éléments d'origine (théâtre/journalisme). Watson décrit sa propre conception du journal vivant avec la phrase « combiner le journal et le théâtre, et au diable les traditions de chacun des deux ! »<sup>1077</sup>.

---

<sup>1073</sup> Voir John E. Vacha, « The Federal Theatre's Living Newspapers: New York's Docudramas of the Thirties », in *New York History*, vol.68, n°1, 1986, pp.66-88.

<sup>1074</sup> « My sense of news was modified. » Morris Watson, « The Living Newspaper », *New Theatre*, vol.3, n°6, Juin 1936, p.6.

<sup>1075</sup> Idem, p.33. « From time to time in the preparation of scripts, many interesting and controversial elements arise, elements which would occur neither in the writing of a newspaper story nor the preparation of a straight sketch or a one-acter for the commercial theatre. Since the medium of the Living Newspaper is the combination of both, the predominance of one force over the other is frequently a moot matter which finds dramatist ranged against reporter on the question of which is more important and what leeway can be taken to make a yarn sustained on the stage. For instance, in the sketch about Huey Long in 1935 which is divided into three lightning scenes, it was felt that nothing could top the second, the puppet sequence, in which Huey conducts the legislature of strings. Yet the newspaper boys felt and insisted that the assassination was *the* news. The dramatists insisted that on the stage it was anti-climax. Both were right. »

<sup>1076</sup> John Vacha, « The Federal Theatres Living Newspapers », *Op.cit.*, p.70.

<sup>1077</sup> Morris Watson, « The Living Newspaper », *article cité*, p.8.

Pourtant, dans les pages de *New Theatre*, les réflexions de Watson sur le journal vivant – comme sa prise de conscience de la nécessité de trouver des thèmes dont l’actualité couvre le temps de création, ou de les adapter à une dramaturgie de scène – paraissent étrangement datées, comme si le sujet du journal vivant, si fortement associé à l’agit-prop, avait déjà été clos. Personne ne prend le relais du sujet, qui est entièrement laissé au domaine du FTP, et les journaux vivants du FTP font la plupart du temps l’objet, dans *New Theatre*, d’un mode de critique de théâtre plutôt conventionnel, qui ne s’intéresse pas réellement à la question du journalisme, ni au mélange des média en œuvre dans la mise en scène (projections, musique, chorégraphies, titre de journaux, pancartes). Par exemple *Injunction Granted*, un journal vivant mis en scène par Joseph Losey et Nicholas Ray, décrit comme un festival de toutes les formes possibles (clown, danse, musique, projection, drame), que Hallie Flanagan qualifie de « mauvais journalisme » mais « théâtre complètement hystérique »<sup>1078</sup>, reçoit une critique assez plate reléguée à la vingtième page<sup>1079</sup>. Harry Elion du Workers Laboratory Theatre trace certes une petite histoire du journal vivant en rappelant le rôle du théâtre ouvrier dans son importation sur le sol américain, mais se contente ensuite de critiquer la qualité inégale des scènes : le ton, le placement et la longueur modeste de l’article nous informent à leur manière du désintérêt face à la question du théâtre comme vecteur de contenu journalistique, face aux possibilités, par exemple, du cinéma documentaire ou tout simplement du périodique lui-même dans un traitement journalistique traditionnel de l’actualité.

Un plus vif intérêt est exprimé pour le journal vivant *Ethiopia*, pour une raison bien précise : le spectacle est censuré et annulé peu avant sa première. Le spectacle est une sorte de « revue de presse » dramatisée et théâtralisée sur les événements de la guerre italo-éthiopienne, couvrant la période entre l’automne 1935 et la date de la représentation prévue en janvier 1936. Le gros du travail dramaturgique est fait par Arthur Arent, et une équipe de journalistes et de dramaturges met à jour le matériel tout au long des répétitions. Mais la représentation de Mussolini dans le spectacle est considérée trop subversive et politiquement délicate ; la raison donnée pour l’annulation du spectacle est « l’interdiction de représenter sur scène des chefs d’Etat », pour des raisons diplomatiques<sup>1080</sup>.

*New Theatre* consacre un éditorial à la question, s’empresse de publier un extrait du texte censuré ainsi que les images interdites provenant des répétitions : Frank Marino en

---

<sup>1078</sup> Hallie Flanagan, *Arena*, *Op.cit.*, p.72.

<sup>1079</sup> Harry Elion, « *Injunction Granted* », *New Theatre*, vol.3, n°9, Septembre 1936, p.20.

<sup>1080</sup> Sur la censure de *Ethiopia*, voir le récit de Hallie Flanagan dans *Arena* ; un extrait du texte commenté dans Arthur Arent, « *Ethiopia* », in *Educational Theatre Journal*, vol.20, n°1, 1968, pp.15-31.

Mussolini et David Bethea en Haile Sélassié. Elmer Rice, le directeur de la section de journal vivant du FTP, a démissionné de son poste, outré par la censure, et sa lettre publique de démission est publiée en première page de *New Theatre*. L'éditorial fait une description de la répétition ouverte à laquelle a pu assister la presse, en mettant l'accent sur la précision et l'objectivité du contenu journalistique du spectacle, et sur l'importance du théâtre public subventionné pour pouvoir faire de l'expérimentation artistique et prendre des risques<sup>1081</sup>. Le contenu a été rassemblé en urgence pour le numéro de février : la démission de Rice est signée au 23 janvier, et la couverture de *New Theatre*, qui normalement est liée à l'actualité principale mise en avant par la revue, ne fait pas référence à l'affaire. Une note en dernière page précise qu'un nombre d'articles ont dû être repoussés dans le numéro suivant, afin de libérer de la place pour le matériel sur *Ethiopia*. *New Theatre* fait ici son propre travail journalistique en faisant « fuiter » un maximum d'éléments du spectacle rendu invisible, au moment où cette question est encore d'actualité.

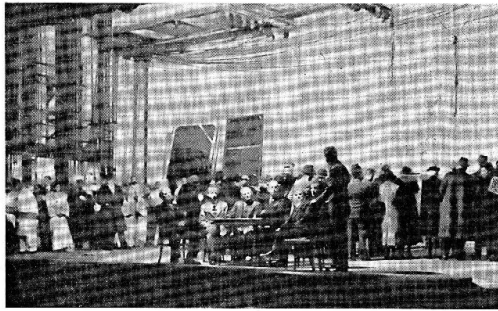
*New Theatre* s'intéresse au théâtre lorsque les paramètres d'existence du théâtre dans la vie réelle peuvent exprimer et manifester les rapports de force politiques : chose que l'on a pu constater par l'intérêt que la revue porte aux cas de censure et d'exploitation économique. Avec l'affaire *Ethiopia*, l'action de censure politique donne au théâtre du *newsworth* – de la valeur journalistique – et permet au périodique de « créer du drame » à partir de l'événement, avec une démarche à la fois effective et performative de lutte contre la censure. En quelque sorte, *New Theatre* est utilisée en tant que medium dans sa fonction optimale : faire du journalisme sur les événements de la vie réelle, et contribuer à créer des événements en les « dramatisant » sur ses pages, et en communiquant l'importance et l'urgence du sujet par son propre code interne (placement dans la revue, taille des images et des titres, communication sur les articles « sacrifiés » pour faire de la place, texte de la pièce inhabituellement placé directement après l'éditorial pour marquer son caractère urgent). La publication d'un extrait du texte censuré s'intègre également de manière organique dans le code de *New Theatre*, qui a l'habitude de publier encore de temps en temps des textes dramatiques. L'exemple est d'autant plus parlant que la présence dans la presse est la seule présence qu'aura le spectacle – et Elmer Rice a organisé la répétition ouverte spécialement à l'attention de la presse, en sachant déjà que le spectacle serait censuré et qu'il poserait sa lettre de démission<sup>1082</sup>. Lorsque la censure en tant qu'événement affirme la teneur journalistique de *Ethiopia*, Herbert Kline

---

<sup>1081</sup> Editorial, *New Theatre*, vol.3, no2, Février 1936, p.4

<sup>1082</sup> John E. Vacha, « The Federal Theatre's Living Newspapers: New York's Docudramas of the Thirties », in *New York History*, vol.68, n°1, 1986, p.71.

peut ainsi, dans l'éditorial, « fusionner » le journalisme et le théâtre : « l'intégrité du travail journalistique, l'intégrité des auteurs dans tous les domaines, les droits fondamentaux de la liberté d'expression, la liberté du théâtre et la liberté de la presse, sont menacés par les actions du gouvernement »<sup>1083</sup>.



THE DIPLOMATS IN CONFERENCE AT GENEVA. FROM THE UNCENSORED REHEARSAL PERFORMANCE OF "ETHIOPIA" AT THE BILTMORE THEATRE. PERFORMANCE PHOTO BY MARTIN HARRIS



ELMER RICE



DAVID BETHEA AS HAILE SELASSIE AND FRANK MARINO AS MUSSOLINI IN "ETHIOPIA," A NEWS DRAMATIZATION OF THE LIVING NEWSPAPER UNIT, W.P.A.

## A Statement by Elmer Rice

Given to the Press at the January 24th Showing of "Ethiopia"

The implied charge that a carefully documented factual presentation of public events could conceivably affect our international relations is absurd on its face and doubly ludicrous to anyone who has read the script or seen a rehearsal of the production. Mr. Baker is merely trying to raise a smoke-screen to conceal the real issue. That issue clearly is free speech. When I took this job last fall, I did so upon Mr. Harry Hopkins' emphatic and explicit assurance that Washington would not attempt in any way to censor the productions of the Federal Theatre Project. At my first interview in October, I informed the reporters that any attempt at censorship would be followed by immediate resignation. Washington has broken its word: I have kept mine.

The final decision to censor the Living Newspaper and thereby force my resignation did not come until after I had outlined by Mr. Baker some of the other productions which were being planned. These include a play called *Class of '29* which deals realistically with unemployment and the handling of relief; and a second issue of the Living Newspaper on the situation in the Southern states, touching on such vital subjects as lynching, discrimination against Negroes and the plight of the share-croppers (in other words, hitting the Democratic Party where it lives). Mr. Baker has already called off one Federal Theatre Project play in Chicago, because in the opinion of Mayor Kelly it was uncomplimentary to the Ad-

ministration and to the Democratic Party.

In short, we are confronted here not only with an evidence of the growth of fascism which always uses censorship as one of its most effective weapons, but with the resolute determination of the Democratic Party to be re-elected at all costs. In the face of that stern necessity, the fostering of the arts, the rehabilitation of unemployed professional men and women and the constitutional guarantees of freedom of expression go by the boards.

I am sorry to be obliged to resign at a time when so many of the carefully-laid plans of the Federal Theatre Project are nearing fruition. And it is difficult for me to sever my friendly association with Hallie Flanagan, Philip Barber and the hundreds of fine earnest theatre workers who have given me their cooperation and support. But I am a member of the board of directors of the American Civil Liberties Union, the vice-chairman of the National Council on Freedom from Censorship and the Chairman of the Authors' League Censorship Committee. For fifteen years and more I have been actively engaged in fighting censorship in every form. The issue of free speech and the preservation of the bill of rights seem to me of greater moment today than they have ever been in the history of America. I cannot conscientiously remain the servant of a government which plays the shabby game of partisan politics at the expense of freedom and the principles of democracy.

2

Figure 111 La lettre d'Elmer Rice dans New Theatre

<sup>1083</sup> Idem, p.3. « The integrity of the newspaper craft, the integrity of writers in every field, the basic rights of free speech, free theatre and free press, are threatened by the government's action. »

Ce cas nous rappelle que la revue est toujours le lieu d'une autre manifestation intermédiaire du théâtre, qui est bien plus prise pour acquis que théorisée : son association avec l'action militante. Ce que fait *New Theatre* avec *Ethiopia* en est un exemple : un geste éditorial de « révélation » du spectacle censuré et l'écriture de cette censure en événement d'actualité ; geste dans lequel se mêlent de manière entièrement fusionnelle l'action politique et l'action théâtrale. Dans une perspective plus large la revue continue, malgré son apparente orientation vers le « théâtre bourgeois », à considérer que les modes d'expression traditionnels de la contestation politique – grève, manifestation, discours – soit font partie de l'activité théâtrale, soit sont des media mis tout à fait sur le même plan avec le théâtre. Lorsque Jack Shapiro rédige le compte-rendu du travail de studio qu'effectue le Theatre Collective, la rédaction le publie avec un commentaire qui rappelle le collectif à l'ordre, les encourageant à sortir la tête du studio et retourner sur les piquets de grève : « nous pensons qu'aucun théâtre révolutionnaire ne peut, à cette heure critique, se retirer du *vrai travail* sur le front révolutionnaire théâtral »<sup>1084</sup>. Il ne faut pas oublier qu'il est dans la tradition du théâtre révolutionnaire d'être présent dans les lieux de grève et de manifestation : le théâtre associé aux piquets de grève est aussi un « médium hybride », au sein duquel les deux éléments participent à exprimer le même fond. Lorsque l'activiste antiraciste Angelo Herndon fait une tournée d'agitation, il est accompagné de deux danseurs des Red Dancers (Irving Lansky et Ad Bates), avec la chorégraphie *Black and White* d'Edith Segal. « La danse *Black and White* est véritablement impressionnante », commente Herndon, cité dans l'éditorial de *New Theatre*, « Je suis sûr qu'elle a convaincu un grand nombre de personnes sur la nécessité de l'union entre les travailleurs noirs et blancs ». Herndon ajoute que d'autres groupes de danse devraient être formés tout au long du trajet de sa tournée dans le Sud, afin de renforcer l'impact de son message : la chorégraphie est présentée comme une composante de l'action politique au même titre que les discours d'Angelo Herndon<sup>1085</sup>.

Suivant le même procédé qui consiste à mettre sur le même plan action théâtrale et action politique, Alice Evans, qui pilote la section de Chicago de la New Theatre League, contribue plusieurs comptes-rendus des créations, dans lesquels elle fait alterner action politique et travail artistique, déplacement de la salle de répétition vers l'usine en grève,

---

<sup>1084</sup> Editor's Note to : Jack Shapiro, « The Theatre Collective », *New Theatre*, vol.1, n°9, Octobre 1934, p.15. « Although we heartily endorse the Theatre Collective's program to establish a permanent company on a high technical and artistic plane, we do not feel that any revolutionary theatre group can at this critical hour withdraw from actual work on the revolutionary theatre front. Although the Collective is necessarily a different type of theatre than the Workers Laboratory Theatre of Action, it does not mean that the Collective can leave *all* the work of playing before mass organisations, at strike rallies, etc., to other workers' theatres. »

<sup>1085</sup> Editorial, *New Theatre*, vol.1, n°9, Octobre 1934, p.3.

etc.<sup>1086</sup>. Prenons comme exemple du procédé son texte sur le Congrès Contre la Guerre et le Fascisme, dans lequel elle décrit le passage de deux soldats sur scène :

Sur scène monte un jeune homme en uniforme khaki, la partie supérieure de son visage masquée. [...] La jeunesse s'exprime dans sa démarche vigoureuse, dans la puissance de son allure, l'intensité de sa voix. La jeunesse et le courage sans bornes. [...] Alors que le soldat de la Garde Nationale sort rapidement de scène, un autre homme en uniforme, masqué de la même manière, prend sa place. Une voix plus grave cette fois, moins tremblante, plus de puissance, plus de certitude sinistre. [...] Lorsque l'intervention se termine et nous ne rasseyons à nos places, reprenons une inspiration, chaque visage est illuminé. Pendant une minute, nous avons touché la chair et senti le sang de cette chose vivante de laquelle nous parlons depuis deux jours au Congrès – la lutte contre la guerre et le fascisme. [...] L'incident dramatique unique de deux hommes en uniformes, masqués afin de prévenir leur détection, exprimant la solidarité prolétarienne, a cristallisé pour cinq mille personnes la signification du Congrès contre la Guerre et le Fascisme. *Il n'y a jamais eu de preuve aussi fracassante de l'efficacité de la méthode dramatique pour convaincre des masses de personnes à accepter une idée et à participer dans la lutte*<sup>1087</sup>. Nous enverrons nos compagnies dans les campagnes avec ce message. Nous monterons nos tréteaux devant les portails des usines. Nous le ferons, sachant que la cristallisation émotionnelle à travers le drame humain est une méthode certaine pour gagner l'allégeance révolutionnaire de la classe ouvrière<sup>1088</sup>.

L'intervention des soldats, décrite comme un spectacle depuis le point de vue de la salle (« la méthode dramatique »), est considérée comme la performance exemplaire à suivre pour le théâtre révolutionnaire – nonobstant le fait que les soldats ne jouaient pas un rôle. Le théâtre doit pouvoir exprimer cette même force dramatique, s'intégrer dans le même geste politique, et posséder une égale capacité de véhiculer le réel. En même temps, Evans dramatise l'événement réel à travers des descriptions détaillées qui fait des soldats presque des personnages de fiction, mis en tension dramatique à travers leur statut de rebelle masqué, et tout en décrivant à chaque tournant les réactions du public. Plus encore, le soldat est décrit *comme un medium* véhiculant une idée : « la chair vivante », « le sang » de « cette chose dont nous parlons depuis deux jours : *la lutte contre la guerre et le fascisme* » - une matérialisation

---

<sup>1086</sup> Les contributions d'Alice Evans sont analysées plus en détail dans le chapitre 8.

<sup>1087</sup> En italique dans le texte.

<sup>1088</sup> Alice Evans citée dans « Editorial », *New Theatre*, vol.1, no10, Novembre 1934, p.3-4. « On the stage comes a young man in khaki uniform, the upper half of his face masked. [...] There is youth in his vigorous walk, the strong carriage of his head, the intensity of his voice. Youth and unbounded courage. [...] As the National Guardsman walks quickly off the stage, another man in khaki, similarly masked, takes his place. A deeper voice this time, less tremolo, more power, more grim certainty. [ discours du soldat ]  
When it is over and we are back in our seats, beginning to catch breath, there is a glow on every face. For a minute we have touched the flesh and smelled the blood of this living thing about which we have been speaking for two days in the Congress – the fight against war and fascism. [...] The single dramatic incident of two men in khaki, blindfolded to prevent detection, voicing proletarian solidarity, has crystallized for five thousand people the meaning of the Congress against War and Fascism. *There was never a more smashing proof of the efficiency of dramatic method in winning masses of people to acceptance of an idea and participation in the struggle.* [...] We will send our companies over the countryside with this message. We will build our platforms at the factory gates. We will do this knowing that the emotional crystallization through human drama is a certain method of winning the revolutionary allegiance of the working class. »

dans sa « forme optimale » de ce qui jusqu'alors n'avait eu qu'une existence discursive. Suivant la structure habituelle de ses textes, Evans termine sur l'engagement des théâtres révolutionnaires dans les grèves et les usines en lutte, traçant une continuité sémiotique de la prestation des soldats jusqu'aux « tréteaux montés devant les portails d'usine »<sup>1089</sup>.

Dans *New Theatre*, ce ne sont pas seulement l'action politique et le théâtre qui se confondent, mais le théâtre et la vie en général : la rubrique de la Film and Photo League consacrée à la photographie se nomme « Scènes du Théâtre de la Vie » ou « du théâtre vivant » (*Scenes from the living theater, Scenes from the Theatre of Life*). Y figurent des photographies de manifestations, des enfants jouant à la guerre dans la rue, des familles d'agriculteurs au milieu de la sécheresse : la réalité que se devrait de représenter le théâtre révolutionnaire, mais que la photographie fait de manière plus fidèle – en l'absence du théâtre révolutionnaire idéal, on nomme alors la photographie « théâtre »<sup>1090</sup>.

---

<sup>1089</sup> On est tenté de faire un rapprochement avec le commentaire de Julian Murphet sur la fascination curieuse d'Ezra Pound à l'égard de Lénine. Murphet relève plusieurs occurrences où Pound décrit Lénine comme « un medium » nouveau, dans lequel se fusionnent la parole, ou l'écriture, avec l'action politique. Ce n'est pas le contenu du discours de Lénine qui intéresse Pound, mais sa qualité de « nouveau medium » mis au service d'un contenu « collectif », et cette vision aurait à sa manière influencé sa pensée sur l'art. (Julian Murphet, *Multimedia Modernism : Literature and the Anglo-American Avant-garde*, Cambridge University Press, 2009)

<sup>1090</sup> Dans cette rubrique on trouve par exemple le travail de Dorothea Lange, qui deviendra célèbre pour ses séries de photographies réalisées pendant la Grande Dépression.



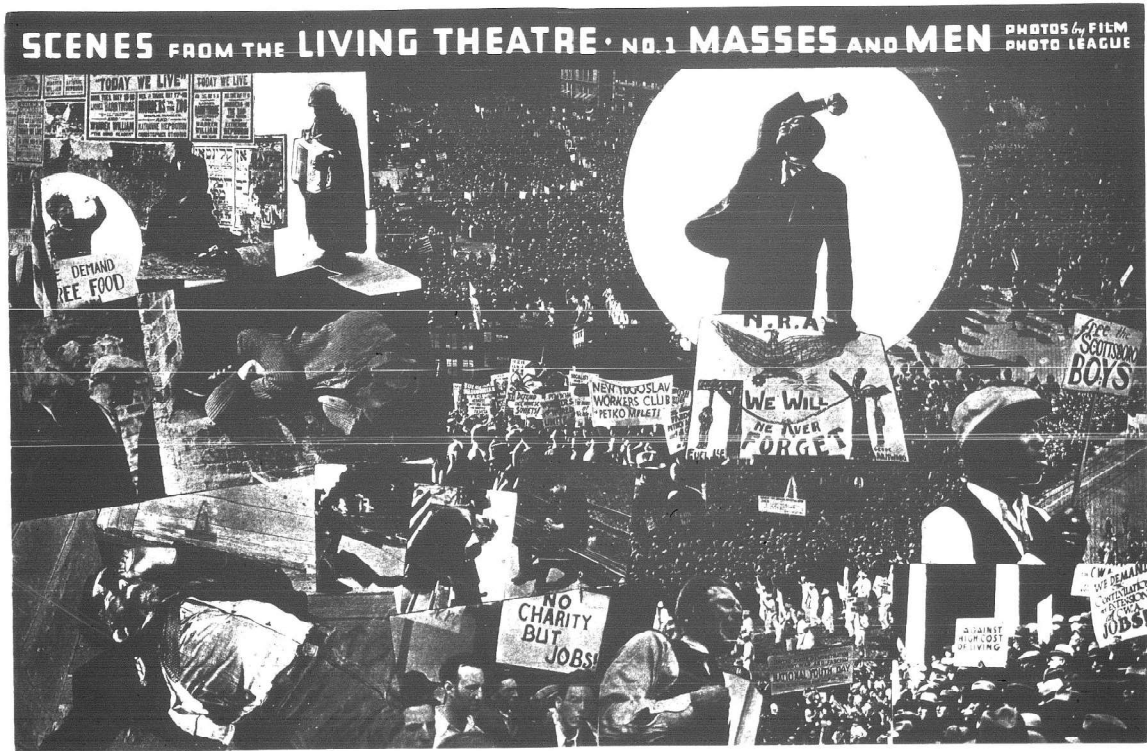


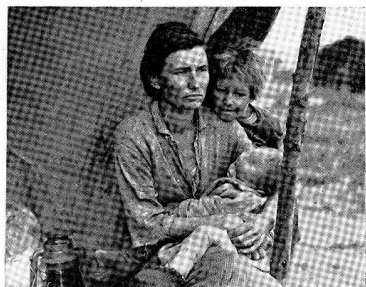
Figure 112 "Scenes from the Living Theatre", New Theatre Juillet-Août 1935



Shahn



Shahn



Lange

The  
L I V I N G  
T H E A T R E

MODERN madonnas whose kids learn fast to be intimate with hunger. Under the plump cherubs stands a child of the Fortuna family in Louisiana; on this page wives and children of sharecroppers in Arkansas and North Carolina, then a mother and two of her seven children, pea pickers in California, seen by the camera-eye of Dorothea Lange and Ben Shahn, Resettlement Administration photographers. Here the Sheriff is no comic figure lurking in the wings, and Timpan Alley's madrigals never reach the cotton fields of Dixie. These children play a continuous performance against a backdrop of privation and fear. Now the Sharecroppers Union comes into the spotlight and says, "We mean to live."



Shahn

25

Figure 113 The Living Theatre, New Theatre Avril 1937

Autre exemple : comme un prélude aux *performance studies*, Molly Day Thacher part faire une excursion anthropologique dans les Etats du Sud, à la recherche de « tout ce qui peut s'apparenter au théâtre ». Elle n'y trouve pas de théâtre (et dès le départ, ne s'attend pas à en trouver), mais des églises, des cérémonies religieuses, la performance des enfants rejouant une parodie de cérémonie religieuse, et « un théâtre de la vie » qui sous sa plume prend la forme de la performance romantisée de la souffrance de l'humble peuple.

Ce sont ici des remarques sur tout ce que j'ai vu qui peut s'apparenter au théâtre, sur 3500 miles de Sud. [...] Je n'écris pas pour pointer la pauvreté artistique de la région, mais pour

dévoiler, dans la mesure où peut le faire une étude sur le type et la qualité du théâtre, les forces sociales à partir desquelles il émerge<sup>1091</sup>.

[*passage sur l'église comme unique lieu « théâtral »*] Le prêtre ou son assistant explique la pièce aux ouvriers qui doivent participer. Ils jouent sans répétitions : « C'est comme si le Seigneur les aidait avec leur rôles ». [...] [La vie ouvrière] rend les femmes vieilles à vingt-cinq ans et dessine aux hommes des rides tendues autour de la bouche. [...] Les rassemblements à l'église apportent de la netteté, de l'excitation, des couleurs qui sont absentes de l'usine. Ici, il y a une promesse vers laquelle revenir encore et encore, la promesse d'une nouvelle vie qui arrivera, apportant justice, repos ; un indéfinissable soulagement de la continuelle épreuve ; du lait et du miel suffisamment pour être rassasié.[...]

Ils chantent et ils pleurent, avec une hystérie qui a quelque chose d'amer, et laissent quelques pièces dans la boîte de collecte.<sup>1092</sup>

L'article continue, sur deux pages, à analyser « l'anachronisme des traditions primitives de religiosité théâtrale » des Etats du Sud, terminant sur « le moment le plus authentique de théâtre » que Molly Day Thacher a vu pendant son voyage : un groupe d'enfants d'Alabama, faisant rire les adultes en improvisant une moquerie du prêtre local et des services religieux. Le texte de Thacher (qui n'est pas exempt des préjugés racistes contre lesquels *New Theatre* prétend pourtant lutter) accomplit deux gestes discursifs importants pour notre propos : premièrement, la recherche du théâtre dans toute sorte de performance (la politique, le jeu, la religion), deuxièmement, la documentation, ici aliénante et anthropologisante du « peuple » en usant d'un mode littéraire qui vise à émouvoir le lecteur (nous évoquerons ce second point un peu plus loin).

La recherche du théâtre utopique dans *New Theatre* – la recherche d'une *theatre idea* pour emprunter le terme de *dance idea* de Blanche Evan, ou d'une idéologie du théâtre révolutionnaire, pourrait être caractérisée comme la recherche du théâtre dans tous les autres media, dans un mouvement d'éclatement : une porte ouverte au cinéma, à la manifestation, à la danse, à l'action politique, presque à toute action performative. Cette ouverture à tous les media a d'autant plus de sens que le contenu est commun et défini. La « toile des signifiés » que nous avons décrite au début du chapitre, une fresque de sujets d'actualité (lynchages, menace de la guerre, sécheresse, violences capitalistes), et de figures iconiques à honorer dans la tradition du théâtre d'agit-prop (Sacco et Vanzetti, les garçons de Scottsboro, les ouvriers, les migrants climatiques du Dust Bowl), est *fixe* : les membres de la New Theatre League, de Nykino et de New Dance Group ne font que poser des formes sur cette toile, cherchant la meilleure fusion des forces pour lui donner sa forme optimale.

---

<sup>1091</sup> Molly Day Thacher, « Drama in Dixie », *New Theatre*, Octobre, 1934, p.18.

<sup>1092</sup> *Ibid.*, p.18-19.

## *La toile des signifiés*

« Le passage des méthodes de technique artistique du théâtre à la danse est un autre exemple de la manière dont les idées politiques facilitaient l'échange de visions artistiques », écrit Ellen Graff : « Parmi beaucoup d'artistes de gauche, cette perspective [politique] partagée avait autant d'importance que leurs formes artistiques distinctes, faisant en sorte que toutes sortes de collaborations devenaient possibles et excitantes, ainsi mises au service d'un objectif plus large et transcendant »<sup>1093</sup>. Dans le contenu de *New Theatre*, cette perspective partagée comme fond commun pour toutes les œuvres s'exprime dès lors qu'il est question de théoriser de nouvelles formes : c'est en fait un déploiement plus varié du courant dominant que nous avons déjà identifié dans *Workers Theatre*, où « le contenu définit la forme », forme qui a un but de médiation plutôt qu'esthétique en soi. Lorsque Harry Elion critique les danseuses révolutionnaires qui « emploient toujours les techniques de la danse bourgeoise »<sup>1094</sup>, Lincoln Kirstein lui oppose dans le numéro suivant que « les ouvriers ont besoin d'une matière thématique, un spectacle dramatisé et compréhensible, bien plus qu'ils n'ont besoin d'une nouvelle *forme* pour son expression. Une forme n'est qu'un cadre et un medium. »<sup>1095</sup> Ce discours n'a pas pour but – ni dans *Workers Theatre*, ni dans *New Theatre* – de faire naître des formes qui n'auraient pas de « valeur esthétique », mais dont les qualités esthétiques augmentent sa force politique. « Il n'y a pas de propagande sans art de qualité », rappelle Ralph Steiner, en parlant du cinéma prolétarien<sup>1096</sup>.

Cette idée s'exprime dans *New Theatre* par deux types de discours : 1) « tous les arts se construisent sur le même langage fondamental », et 2) « tous les arts expriment la même matière thématique ». Le langage commun de tous les arts peut se manifester lorsqu'Edna Ocko encourage les danseuses à s'inspirer du cinéma de Dovjenko pour développer leur langage cinématique<sup>1097</sup>, ou lorsque la chorégraphe Jane Dudley dit s'inspirer de la représentation des rapports de force dans les dessins du caricaturiste de *New Theatre* William Gropper pour créer sa palette de mouvements<sup>1098</sup>. Il s'agit d'une des idées fondamentales du manifeste de Leo Hurwitz et Ralph Steiner pour Nykino : en évoquant leur parcours

---

<sup>1093</sup> Graff, *Stepping Left, Op.cit.*, p.75 « How method techniques crossed from theater into dance is another example of the ways in which shared political ideas facilitated the exchange of artistic visions. Among many leftist artists this shared perspective was as important as their distinctive art forms, making collaborations of all sorts possible and exciting in the service of a larger, transcendent purpose. »

<sup>1094</sup> Harry Elion, « Perspectives of the dance », *New Theatre*, vol.1, no8, Septembre 1934, p.18.

<sup>1095</sup> Lincoln Kirstein, « Revolutionary Ballet Forms », *New Theatre*, vol.1, no9, Octobre 1934, p.14.

<sup>1096</sup> Ralph Steiner, « The Revolutionary Movie », *Op.cit.* « There is no propaganda without good art. »

<sup>1097</sup> Edna Ocko, « Dancers Take a Bow », *Op.cit.*

<sup>1098</sup> Citée dans Graff, *Stepping Left, Op.cit.*, p.25.

intellectuel et l'effet qu'a produit Poudovkine sur les cinéastes débutants de leur génération, les auteurs rappellent que

naturellement, la préoccupation [du livre de Poudovkine] était entièrement centrée sur les problèmes spécifiques à la technique du cinéma, les problèmes qui *distinguent* le film de tous les autres media. Il ne se préoccupait pas des principes de base qui sont *communs* à tous les arts théâtraux. [...] Il est facile de voir quelles erreurs peuvent naître de la démarche qui consiste à mettre exclusivement en valeur, comme nous le faisons, les principes secondaires de la technique filmique, sans saisir ou même réaliser qu'existent des principes dramatiques primaires sans lesquels un art théâtral ne peut émouvoir et engager un public.<sup>1099</sup>

Hurwitz commentera plus tard cette réalisation comme la révélation du « secret intérieur du cinéma », qui soudainement faisait sens par rapport aux autres activités dans lesquels il était impliqué : que « l'idée des séquences de film agissant les uns sur les autres pour transmuter le sens n'était pas si différente de l'impact des mots les uns sur les autres dans un poème, ou de l'effet que produisent les coups de pinceau de différentes couleurs les uns sur les autres dans une peinture impressionniste ». <sup>1100</sup> La découverte des « principes primaires » passe, pour Hurwitz et Steiner, par la définition du *sujet* du film, et ensuite par la construction de situations dramatiques – notion qui pour les auteurs porte par essence la capacité d'émouvoir le public. Par le langage des principes dramatiques primaires, hérité du théâtre, le cinéma dépasse son caractère « à deux dimensions » qui avait troublé Piscator, et atteint le public :

[le cinéma] communique son sens par la recréation de situations dramatiques dans un espace-temps filmique, et son efficacité dépend de l'engagement émotionnel du public dans ces situations. [Strasberg nous a appris que] si cette réponse émotionnelle n'est pas obtenue, les films, quelle que soit la profondeur et l'importance sociale de leur sujet, seront inertes et socialement inefficaces.<sup>1101</sup>

Là où le premier théâtre ouvrier insistait sur un théâtre par les ouvriers, sur la vie des ouvriers, afin que le public ouvrier puisse se reconnaître et voir sur scène le reflet de ses

---

<sup>1099</sup> Leo Hurwitz et Ralph Steiner, « A New Approach to Film-Making », *Op.cit.*, p.22. « Its whole concern naturally was with the special problems of film technique, those problems that *differentiate* the film from any other medium. It did not concern itself with the basic principles that are *common* to all the theatrical arts. It is easy to see what errors might flow from laying the entire emphasis, as we did, on the secondary principles of film technique without grasping or even realising there exist the primary dramatic principles without which a theatrical art cannot affect an involve an audience. »

<sup>1100</sup> Leo Hurwitz, « One Man's Voyage: Ideas and Films in the 1930's », *Cinema Journal*, Vol. 15, No. 1 (Autumn, 1975), p.4. « And furthermore, I could relate this inner secret of the films to much else I had been involved in. For the idea of film strips acting on each other to transmute meaning was not so much different from the impact of words on each other in a poem or what the brush strokes of different color do to each other in an impressionist painting. »

<sup>1101</sup> *Ibid.* « that the film is theatrical – that is, it communicates its meaning by the recreation of dramatic situations in filmic time and space, and depends for its effectiveness on the emotional involvement of the audience in these situations. That unless this audience response is obtained, films, however profound and socially important in subject, will be lifeless and socially ineffectual. »

préoccupations, Nykino propose d'introduire l'élément fictionnel pour « transformer les concepts, les relations et les objets en événements tridimensionnels qui sont plausibles, efficaces et riches de sens »<sup>1102</sup>. Il sera alors possible de toucher un public réceptif et réellement ému « parce que dans la vie à l'écran, il trouve ses propres aspirations et luttes, ses propres échecs et succès, ses propres vérités »<sup>1103</sup>. L'élément de construction dramatique est alors introduit pour renforcer la vérité, ou augmenter la qualité de réel de l'œuvre. L'adoption des « principes fondamentaux » de construction d'une relation avec le public, empruntés au théâtre et adaptés au langage du cinéma, devient alors un outil optimal de médiation d'une réalité que le seul mode documentaire ne parvient pas à transmettre, à cause de sa « froideur », de son « manque de vie »<sup>1104</sup>. Or, tout sujet dont traite la formation *New Theatre* doit être assimilable au *réel* et à la *vérité* : c'est bien le fond commun de toutes les œuvres.

William Stott, examinant le phénomène documentaire des années 1930, définit le documentaire comme « la présentation ou la représentation d'un fait d'une manière qui le rend crédible et vivide à un public à une époque ». Il ajoute qu'étant donné que seulement le fait a de l'importance, « il peut être transmis par n'importe quel médium plausible ». Stott cite le réalisateur anglais John Grierson, pour qui finalement, « l'idée documentaire n'est pas du tout, à la base, une idée filmique (*a film idea*) », ajoutant que « le mouvement documentaire des années trente aurait pu se produire dans d'autres médias que le cinéma. Le cœur du documentaire n'est pas la forme ou le style ou le médium, mais toujours le contenu »<sup>1105</sup>.

C'est toujours le contenu qui est au centre, par exemple, de la critique de danse : si Edna Ocko se pose, dans *New Theatre* la question d'un « libretto de danse avec une argumentation logique et consistante », elle pose cette question directement aux danseuses, comme nous avons pu voir dans les critiques précédemment citées. Pour Ocko, Tamiris est l'une des seules vraies danseuses révolutionnaires, car elle « danse toujours sur l'Amérique d'aujourd'hui », et « comprend entièrement que la forme de la composition est toujours déterminée par le sujet »<sup>1106</sup>. La transmission du sujet au public est toujours le premier critère d'appréciation ; ainsi, sur Tamiris Ocko écrit encore

---

<sup>1102</sup> *Ibid.*

<sup>1103</sup> *Ibid.*

<sup>1104</sup> *Ibid.*

<sup>1105</sup> William Stott, *Documentary Expression, Op.cit.*, p.14. « Documentary is the presentation or representation of a fact in a way that makes it credible and vivid to people at the time. Since all emphasis is on the fact, its validity must be as unquestionable as possible. Since just the fact matters, it can be transmitted in any plausible medium. John Grierson realized that « the documentary idea is not basically a film idea at all » and that the documentary movement of the thirties might have occurred in media other than film. The heart of documentary is not form or style or medium, but always content »

<sup>1106</sup> Edna Ocko, *New Theatre*, vol.2, n°11, Novembre 1935, p.27. « She understands fully that the form of composition is always determined by the subject matter. »

Dans *Momentum*, les chômeurs, que guettent l'American Legion et le Black Legion, deviennent la chair à canon en masques à gaz pour la prochaine guerre. [...] L'écart entre l'objectif de l'artiste et la communication au public n'a pas pu être comblé. La metteuse en scène, dans ce cas, n'a pas su résoudre la méthode d'approche de son matériel<sup>1107</sup>.

Et sur Martha Graham,

Cette dévotion passionnée à la technique de la forme, et cette préoccupation avec un symbolisme pur, non-corrélatif, a détruit tout espoir d'un quelconque réalisme social, sans lequel le concept de la guerre devient une abstraction futile et inidentifiable<sup>1108</sup>.

En plus de la critique et de la théorie, qui participent à développer l'idéologie artistique du mouvement autour de *New Theatre*, le périodique entretient sur ses pages une présence, textuelle et visuelle, de la « toile des sujets » dont traitent les œuvres, ou dont sont appelées à traiter les œuvres. L'éditorial zig-zague toujours entre actualité politique et actualité des arts, et les couvertures de la revue, comme nous avons relevé au début du chapitre, mettent en avant les thèmes jugés importants de l'actualité. Des numéros spéciaux sont consacrés à l'antiracisme<sup>1109</sup> et à la propagande anti-guerre<sup>1110</sup> - deux sujets fortement « recommandés » par le Komintern, et qui font l'objet de plusieurs spectacles de théâtre et de danse : *Scottsboro, Limited* de Langston Hughes, *Stevedore* de George Sklar et Paul Peters au Theatre Union, *They Shall Not Die* de John Wexley, *Black and White* d'Edith Segal, *Anti-War Cycle* d'Anna Sokolow, *Bury the Dead* d'Erwin Shaw... L'incendie du Reichstag en 1933 et le procès et les condamnations qui en suivent sont traités dans *New Theatre* à la fois par un traitement journalistique de l'actualité et par la publication de la pièce *Dmitroff* d'Art Smith et Elia Kazan sur le sujet, ou par un intérêt porté à *Van Der Lubbe's Head* de Miriam Blecher<sup>1111</sup>. Les préoccupations des agriculteurs et des migrants climatiques du Dust Bowl, à présent documentés par les photographes et les documentaristes de la Film and Photo League et de Nykino (*Scenes From The Living Theatre*, le film *The Plow That Broke The Plains*), deviennent matière collective, que le Federal Theatre Project met en scène (*Triple-A Plowed*

---

<sup>1107</sup> Edna Ocko, « Artist and Audience », *New Theatre*, vol.4, no2, Mars 1937, p.49. « In *Momentum*, the unemployed, preyed upon by the American Legion as well as the Black Legion, become the gas-masked canon fodder for the next war. While Tamiris proved herself an increasingly able group choreographer, notably advancing past earlier achievements, the gap between artist's purpose and audience communication was not bridged. The director in this case could not solve the method of approaching her material. »

<sup>1108</sup> Idem, p.64. « This passionate devotion to the technique of form, and this preoccupation with pure, non-correlative symbolism destroyed all hope for any semblance of social realism, without which a concept of war is futile and unrecognizable abstraction. »

<sup>1109</sup> « The Negro Number », Juin-Juillet 1935.

<sup>1110</sup> « The Anti-War Number », Avril 1936.

<sup>1111</sup> Voir *New Theatre*, Juillet-Août 1934 ; critiques de l'œuvre de Blecher précédemment citées dans ce chapitre.

*Under*, 1935) et Sophie Maslow chorégraphie pour le New Dance Group (*Dust Bowl Ballad*, 1936).

Ainsi, nous avons dans *New Theatre* une idéologie artistique, qui résonne avec celle que William Stott nomme « la doctrine documentaire »<sup>1112</sup> bien plus qu'avec une catégorisation traditionnelle des textes de théâtre qui souvent guide notre regard (agit-prop/réalisme) : une « doctrine » qui traite de « l'expérience réelle et non imaginée d'individus faisant partie d'un groupe généralement de faible statut économique et social [...] et traite cette expérience de manière à chercher à la rendre 'vivide', 'humaine' et – le plus souvent – émouvante au public »<sup>1113</sup>. Dans le périodique pluridisciplinaire, la « doctrine » prend également la forme d'une pensée du médium comme avant tout vecteur d'un contenu d'actualité, journalistique, ou documentaire. On peut se rappeler, pour comparaison, l'évolution de *Sinjaja Bluz*, et la continuité également présente dans son projet artistique : la projection de la Blouse Bleue vers le *Kinojournal* tout en gardant le même principe dramaturgique qui mime la forme du journal imprimé, ou vers l'opérette ou le cabaret tout en traitant de l'actualité sociale et en insistant sur l'importance de l'actualité dans son discours théorique. On peut y voir un élément de continuité hérité du théâtre d'agit-prop, mais aussi du mode de double-média où la revue participe à définir le matériau d'actualité du théâtre : dans *New Theatre*, bien que les artistes et lecteurs du périodique aient par ailleurs accès à ce matériau par les autres journaux, on peut dire que la revue de théâtre participe à organiser et à sélectionner le matériel qui contient un potentiel dramatique pour les projets artistiques de la formation, et à mettre en avant les sujets prioritaires. La revue conserve ainsi une place importante dans l'identité mais aussi dans la pratique du mouvement.

*New Theatre* défie à sa manière l'idée reçue selon laquelle la « théorie » du théâtre révolutionnaire américain soit n'existe pas, soit peut se réduire à une évolution de l'agit-prop vers le réalisme sous les ordres du Parti Communiste. On peut voir se dégager, dans les pages de la revue, une alternative : que la recherche de la démarche documentaire, de la sollicitation des émotions, de la narration des destins individuels est intimement liée aux relations

---

<sup>1112</sup> Stott, *Documentary Expression, Op.cit.*, p.62 When Lorentz claimed that Lange's one desire was to record people « as they are, not as they should be, not as some doctrine insists they should be », he exaggerated. Lange's people were treated according to a doctrine, and the doctrine was documentary.

<sup>1113</sup> *Ibid.* « Simplifying, then : documentary treats the actual unimagined experience of individuals belonging to a group generally of low economic and social standing in the society (lower than the audience for whom the report is made ) and treats this experience in such way as to try to render it « vivid », « human », and – most often – poignant to the audience. » Michael Denning critique le point de vue qui consiste à appliquer le filtre de « documentaire » de manière dominante sur toute la culture des années trente, en définissant « l'esprit » de l'époque uniquement par les initiatives où les intellectuels « allaient vers le peuple » pour documenter sa souffrance. Voir Denning, *The Cultural Fronti, Op.cit.*, p.267-268.



intermédiaires, à la recherche de l'optimisation de l'impact (émotionnel et politique) du medium pour exprimer un contenu, et à la présence, dans l'environnement immédiat du théâtre, de média et de technologies possédant d'une part un fort pouvoir de médiation documentaire (cinéma, photographie, reportage), d'autre part un questionnement inhérent au medium sur la représentabilité et la lisibilité des contenus, et le rôle de l'impact émotionnel et physique sur le spectateur (la danse). Jusqu'à son avant-dernier numéro qui sera *New Theatre and Film*, la revue s'appelle *New Theatre* et s'identifie comme revue de théâtre : de même que la revue est la *structure* sur laquelle se développe le discours esthétique de l'ensemble de la formation, le théâtre est la *structure* qui prête aux autres arts « les principes dramatiques primaires » communs à tous : voilà où réside le « nouveau théâtre ».

En observant la nature des relations et des coopérations artistiques entre les contributeurs de la revue, la constellation des œuvres artistiques émergeant du groupe, le contenu théorique et la disposition des contributions dans le périodique, nous avons le portrait d'un objet éditorial qui prend fortement sa forme dans un point synaptique où convergent, pour citer de nouveau Corbett et Thacker, « l'économie des relations qui traversaient le groupe, l'esthétique manifestée dans les contributions et les caractéristiques du périodique en tant qu'objet »<sup>1114</sup>. Enfin, on peut réitérer la proposition articulée au début du chapitre en espérant avoir fourni assez de matériel pour l'appuyer : que *New Theatre* est « la revue » d'une formation particulière qui associe membres du Group Theatre/Theatre Collective, de Nykino et de New Dance Group, et ainsi *la revue* d'une pensée intermédiaire et documentaire, ce qui constitue sa caractéristique dominante. Mais tout comme *Sinjaja Bluza* est, comme nous l'avons constaté, « accidentellement » une réalisation des théories lefistes, *New Theatre* ne se revendique jamais explicitement d'une pensée esthétique commune (mais seulement d'un engagement commun antifasciste, pacifiste, révolutionnaire) : elle devient l'étendard de cette recherche (intermédiaire, documentaire, des alternatives infinies) par sa propre pratique et par les pratiques qui l'accompagnent.

---

<sup>1114</sup> David Peters Corbett and Andrew Thacker, *Op.cit.*, p.103.

# Chapitre 7. Répertoires : l'aura, la pièce illustrée, et la course contre la mort.

*Tout texte – qu'il s'agisse d'un livre imprimé, d'une conversation, de tout type de phénomène naturel, n'importe lequel – situe des temporalités humaines. Pour leur interprète, les textes apparaissent souvent comme des images du temps ; pour celui qui les crée, cependant, ils sont les événements même du temps et de l'histoire.*

Jerome McGann<sup>1115</sup>

## 7.1 Les textes dramatiques dans *Workers Theatre* et *New Theatre*

### 7.1.1 Une politique sélective

Quel est l'intérêt pour cette thèse d'étudier les textes du théâtre d'agit-prop publiés dans *Workers Theatre* et *New Theatre*, alors que nous avons déjà constaté dans les deux chapitres précédents que ces revues peuvent être caractérisées par autre chose que les pièces, qui ne représentent qu'une partie parfois tout à fait marginale du contenu ? Il ne s'agit pas de faire strictement une étude dramaturgique, bien que, en travaillant avec la matière que sont les textes dramatiques dans une revue de théâtre, des grilles d'analyse dramaturgiques et

---

<sup>1115</sup> Jerome McGann, *The Textual Condition*, p.186 « Every text – whether it be a printed book, a conversation, any type of natural phenomenon, whatever – localizes human temporalities. To the interpreter, texts often appear as images of time ; to the maker of texts, however, they are the very events of time and history itself. »

littéraires sont inévitablement mobilisées. Or, l'objet n'est pas de faire le résumé redondant de l'évolution du théâtre d'agit-prop vers le réalisme : pour celle-ci, nous pouvons orienter le lecteur vers des analyses pertinentes qui recouvrent en partie le répertoire de nos revues. Felicia Frank consacre quelques paragraphes aux sketches de la première période sous l'angle du rapport aux syndicats<sup>1116</sup>. Margaret Cherne fait certainement l'étude la plus étendue des pièces publiées dans *New Theatre*, en se penchant sur trois catégories de textes : les sketches d'agit-prop dans *Workers Theatre*, parmi lesquels elle étudie plus en détail *Mr. Box, Mr. Nox and Mr. Fox, Tempo Tempo*<sup>1117</sup>, et *Liberty in the U.S.A.*, qu'elle considère comme « une adaptation de la forme vaudeville »<sup>1118</sup> ; les pièces de « réalisme de transition » *It's funny as hell, God's in his heaven* et *Waiting for Lefty* ; et les pièces longues dans lesquelles elle identifie une « influence brechtienne » : *The Cradle Will Rock* de Marc Blitzstein, *Private Hicks* d'Albert Maltz et *Plant in the Sun* de Ben Bengal<sup>1119</sup>. Stuart Cosgrove analyse l'américanisation des formes traditionnelles du théâtre d'agit-prop de rue dans les textes du Proletbuhne<sup>1120</sup>. Sam Smiley étudie l'héritage de l'agit-prop dans ce qu'il appelle les « mélodrames didactiques » du théâtre américain des années 1930, dont les pièces de Clifford Odets, Paul Green, John Howard Lawson ou Archibald MacLeish<sup>1121</sup>. Daniel Friedman propose des analyses des pièces du Proletbuhne, du Workers Laboratory Theatre et de *Bury the Dead*<sup>1122</sup>.

La toute première fonction de *Workers Theatre*, en tant que revue de théâtre d'agit-prop, était de diffuser des pièces. Le rapport changeant de la revue au texte dramatique illustre le changement de cette fonction, mais aussi les mouvements d'une relation changeante avec le théâtre et avec le type d'objet que la rédaction veut faire de la revue. Si l'on compare encore avec *Sinjaja Bluz*, on se doit de noter de nouveau la constance de la formule éditoriale de cette-dernière : quoi qu'il en soit du projet du noyau artistique central, la revue reste « *sbornik materialov* » : un « recueil de matériel ». L'identité de la revue est si fortement définie par sa fonction primaire de plateforme pour le matériel textuel du journal vivant, liée au profil de ses contributeurs qui sont des auteurs professionnels de drame et de prose, que les questions

<sup>1116</sup> Felicia Frank, *The magazines, Op.cit.*, p.134-135.

<sup>1117</sup> Margaret Cherne, *Techniques for changing the world, Op.cit.*, p.203.

<sup>1118</sup> Idem, p.200.

<sup>1119</sup> Idem, p.230-241.

<sup>1120</sup> Stuart Cosgrove, « Prolet-Buhne : agit-prop in America », in David Bradby, Louis James et Bernard Sharratt, *Politics and Performance in twentieth-century drama and film*, Cambridge University Press, 1980.

<sup>1121</sup> Sam Smiley, *The Drama of Attack : Didactic Plays of the American Depression*, Columbia, University of Missouri Press, 1972.

<sup>1122</sup> Bruce A. McConachie et Daniel Friedman, *Theatre for Working-Class Audiences in the United States, 1830-1980*, London : Greenwood Press, 1985.

soulevées par son contenu s'orientent assez spontanément vers des questions d'ordre dramaturgique. Du fait de la différence essentielle dans le profil du groupe qui publie *Workers Theatre* et *New Theatre* (pas de dramaturges ou peu), et du fait du moment où existent ces revues par rapport aux exigences artistico-politiques de la culture communiste sur le plan international (influence de l'UITR), la relation qu'entretient la revue américaine dans son ensemble avec la présence du texte dramatique pose des questions différentes.

*Workers Theatre* et *New Theatre* ont un rapport distinct à la publication de textes dramatiques : si dans *Workers Theatre*, il s'agit d'une fonction utilitaire qu'occupe la revue en fournissant des textes pour les groupes de théâtre ouvrier affiliés, *New Theatre* se positionne plutôt dans la recherche de l'auteur révolutionnaire : les publications de pièces sont rares, et représentent souvent une « révélation » et un « événement », la découverte par la revue d'un nouvel auteur révolutionnaire comme Clifford Odets ou Irwin Shaw. Une nette coupure se trace entre la période 1931-Septembre 1933, pendant laquelle pratiquement chaque numéro contient des textes dramatiques, et la période à partir du premier numéro de *New Theatre*, après lequel il faut attendre huit mois avant de trouver, dans le numéro de Juillet-Août 1934, un extrait de *Floridsdorf* de Friedrich Wolf, et en juillet-août la pièce *Dmitroff* d'Art Smith et Elia Kazan. Après celle-ci, seulement en février 1935 figure le texte dramatique suivant (*Waiting for Lefty* de Clifford Odets).

Les « périodes sèches » en matière de textes dramatiques correspondent exactement au passage de *Workers Theatre* à *New Theatre*, et au changement de rédacteur en chef et d'équipe rédactionnelle. Plusieurs textes de Herbert Kline nous donnent des indications sur sa politique plus stricte en matière de publication de pièces dans *New Theatre*. Il commente toujours personnellement en qualité de rédacteur en chef les résultats des concours organisés par *New Theatre*, par lesquels la revue tente de faire émerger de nouveaux textes<sup>1123</sup> : s'il faut en croire Kline, aucun des dizaines de textes envoyés n'a jamais la qualité nécessaire pour être publié, à l'exception des trois pièces ayant remporté le premier prix : *Waiting for Lefty* (concours de 1934), *Bury the Dead* d'Irwin Shaw (1935), et *Private Hicks* d'Albert Maltz<sup>1124</sup> (1936). Langston Hughes, que la rédaction a supplié de participer, remporte le deuxième concours de 1936 avec la pièce d'agit-prop *Angelo Herndon Jones*, qui ne sera pas publiée

---

<sup>1123</sup> Dans le chapitre 8 nous traiterons plus en détail des concours de pièces et du rapport aux textes envoyés par les lecteurs.

<sup>1124</sup> Maltz est déjà connu dans le milieu du théâtre de gauche pour *Peace on Earth* et *Black Pit*, qui ont été joués par le Theatre Union.

dans *New Theatre*<sup>1125</sup> – pour Kline, déçu que le texte n’exprime pas une qualité égale à la poésie et à la prose de Hughes, la pièce n’a « pas de structure, pas de conflit, pas de développement »<sup>1126</sup>. La position de Kline s’entend aussi dans son appel à plus de poésie dans le théâtre ouvrier<sup>1127</sup>, appel répété dans les contributions du poète Archibald McLeish<sup>1128</sup> et du dramaturge Virgil Geddes<sup>1129</sup>. La prise de parole de Herbert Kline à la conférence organisée par le Brookwood Labor College<sup>1130</sup> en 1936 est parlante : « le problème principal, ce sont les pièces. Les spectateurs ne veulent pas de mauvais textes. Seulement de bonnes pièces peuvent faire émerger une habitude d’aller au théâtre. »<sup>1131</sup>. Il rappelle également, alors que d’autres intervenants de la conférence déplorent le manque d’engagement des étudiants dans la création d’un théâtre prolétarien, qu’on ne peut pas forcer les gens à « lutter pour un théâtre qu’ils n’ont même pas envie de voir »<sup>1132</sup>. Kline a un positionnement très clair sur le théâtre ouvrier – lisible à la fois dans ses articles et dans le « contrôle de qualité » qu’il met en œuvre en tant que rédacteur en chef (possiblement épaulé par Molly Day Thacher) : « des critères de qualité plus stricts doivent être développés et mis en pratique. Tous les textes soumis à la Ligue des Théâtres Ouvriers doivent être soumis à une critique sérieuse, et des suggestions pour leur amélioration doivent être faites avant qu’elles ne soient acceptées pour la production »<sup>1133</sup>. La politique de *New Theatre* nous donne une autre information : le refus de publier les pièces envoyées dans le cadre des concours est justifié par le fait que les textes sont des pièces d’agit-prop « primitives ». L’agit-prop en tant que style n’a donc pas disparu

---

<sup>1125</sup> *Angelo Herndon Jones* est éditée dans : Langston Hughes, *The Complete Works of Langston Hughes*, tome 5, University of Missouri Press, 2001. La New Theatre League n’est pas intermédiaire pour les droits d’auteur de Hughes, comme elle peut l’être pour d’autres auteurs de gauche, à l’exception de la pièce de Hughes *Don’t You Want To Be Free*, qui est diffusée aux théâtres affiliés à la NTL. Il est probable que la non-publication du texte de Hughes relève de questions relatives à la gestion des droits et de la diffusion des œuvres de Langston Hughes en général, plutôt que de la qualité de la pièce – vu la politique de *New Theatre*, s’associer avec un auteur aussi réputé et respecté aurait plutôt été un objectif. Langston Hughes est, avec Upton Sinclair et Lincoln Kirstein, l’un des amis qui répondent aux lettres désespérées de la New Theatre League lorsqu’elle croule sous les dettes et se fait expulser de ses locaux : il répond avec un chèque de quinze dollars. (NYPL, NTL Records, Box 2, General Correspondence ; Hughes, Langston)

<sup>1126</sup> Herbert Kline, « Drama of Negro Life », *New Theatre*, vol.3, n°2, Février 1936, p.26.

<sup>1127</sup> Herbert Kline, « Writing for the Workers Theatre », *New Theatre*, vol.1, no11, Décembre 1934, p.22. « It would be fine to see workers theatre plays with some poetry in them. »

<sup>1128</sup> Archibald McLeish, « The hope for poetry in the dramatic art », *New Theatre*, vol.2, no12, Décembre 1935, p.

<sup>1129</sup> Virgil Geddes, « Revolutionary Dramatic Art », *New Theatre*, vol.1, no8, Septembre 1934, p.23.

<sup>1130</sup> Sur les *labor colleges* et la New Theatre League, voir l’introduction de la deuxième partie.

<sup>1131</sup> Cité dans Mary McAvoy, *Rehearsing Revolutions. The Labor drama experiment and radical activism in the early twentieth century*, *Op.cit.*, p.10.

<sup>1132</sup> Idem, p.204.

<sup>1133</sup> Herbert Kline, « Writing for the Workers Theatre », *New Theatre*, vol.1, no11, Décembre 1934, p.23. « Higher critical standards must be developed and practiced. Serious criticism must be applied to all scripts submitted to the League of Workers Theatres and suggestions made for their improvement before they are accepted for production ».

des théâtres ouvriers ; son existence est simplement invisibilisée par les choix que fait l'organe éditorial central du théâtre révolutionnaire.

Etudier le répertoire de textes dramatiques de *Workers Theatre* et *New Theatre* revient donc à prendre en compte plusieurs choses : d'une part ce que les pièces révèlent de la revue et de ses modes d'utilisation, d'autre part comment la revue contribue à la réception et à « l'aura » des textes. Premièrement, il faut remarquer que la revue, même pendant la période où elle a ne publie pas de pièces, *a la vocation de le faire* : cet élément « résiduel » que *New Theatre* hérite de *Workers Theatre* fait encore partie de l'identité de la revue. Les concours, les sollicitations des auteurs professionnels, les promesses faites dans les éditoriaux en attestent. Par exemple l'éditorial de juillet-août 1934, le premier de Herbert Kline, déclare que « notre politique sera de publier une nouvelle pièce dans chaque numéro »<sup>1134</sup>. La revue entretient par ailleurs un discours sur la dramaturgie, qui présente une certaine continuité de 1931 à 1936, similaire au discours forme/contenu évoqué dans le chapitre précédent. Deuxièmement, il faut observer *comment les pièces sont publiées* : c'est-à-dire, leur temporalité, leur disposition, l'environnement iconotextuel qui les accompagne, et pourquoi elles ont été sélectionnées pour la publication.

### 7.1.2. Dispersion des fonctions

Afin d'adresser ces questions, et surtout, comprendre la mise en place de la politique de sélectivité sous Kline, il faut rappeler les relations qu'entretient *New Theatre* avec les autres activités de la New Theatre League. Nous avons déjà remarqué la « délocalisation » des articles pédagogiques sur la pratique théâtrale vers la fondation d'une école. Cette même délocalisation des fonctions de la revue se produit pour la diffusion des pièces : en parallèle aux textes diffusés dans la revue, les lecteurs peuvent commander des pièces au Département du Répertoire (Repertory Department / Play Department) de la New Theatre League. La liste des pièces est d'abord fournie dans le périodique, mais alors que la quantité de textes détenus par la ligue s'accroît, les groupes doivent demander l'envoi de la liste avant de pouvoir commander une pièce. Le modèle économique est plus contraignant pour les troupes, qui en plus de l'abonnement à la revue paient les frais postaux de ces procédures, une petite somme pour chaque copie du texte, ainsi que les droits d'auteur des textes joués pour chaque représentation. En plus de la gestion des textes produits dans le cadre des activités de la New

---

<sup>1134</sup> Editorial, *New Theatre*, vol.1, no8, Juillet-Août 1934, p.3

Theatre League, le Département du Répertoire agit comme intermédiaire entre la Dramatists Guild et les groupes de théâtre affiliés à la ligue : il récolte les royalties pour les textes d'un nombre d'auteurs de gauche, dont par exemple Bertolt Brecht<sup>1135</sup>, et effectue une veille sur les représentations, se retrouvant souvent dans une position difficile entre la Dramatists Guild qui réclame que les paiements soient faits aux auteurs, et les troupes amateurs qui n'ont pas les moyens de payer. Les prises de contact entre les groupes affiliés et le bureau de la New Theatre League permettent à la ligue de réclamer ces sommes et de guetter les possibles représentations jouées sans paiement de royalties<sup>1136</sup>. En cela, bien que les groupes soient tenus de payer des royalties aussi sur les pièces diffusées dans le périodique, ces pièces-là sont « offertes » pour le simple prix de la revue, et il est plus difficile pour la ligue de mettre en place une veille sur les représentations amateurs : par exemple *Bury the Dead*, publié dans *New Theatre* en 1936, fait l'objet d'un travail administratif colossal pour le petit bureau de la New Theatre League, du fait de la difficulté de repérer toutes les productions et récupérer les droits d'auteur<sup>1137</sup>.

Cette coexistence des deux modes de diffusion implique donc que le geste de publier un texte dramatique est un choix particulier qui contribue à donner du sens à la place qu'occupe la pièce dans le numéro du périodique, au discours qui l'accompagne, et à la réception et à l'utilisation du texte par les lecteurs. Cela attire notre attention également sur les textes non diffusés dans le périodique, mais figurant parmi les pièces que les affiliés peuvent commander. Par exemple la quantité importante de textes en yiddish, ukrainien ou allemand nous informe de la demande et de la production littéraire dans ces groupes linguistiques, mais également du choix de *Workers Theatre* et *New Theatre* d'être une revue strictement anglophone, et ne pas diffuser de textes dans les autres langues entendues sur les scènes du théâtre ouvrier, quelle que soit l'importance de ces groupes linguistiques pour le mouvement (on peut penser au yiddish, qui est la langue d'un nombre non négligeable de groupes affiliés à la ligue) ou la valeur d'actualité que peuvent avoir ces textes.

Un autre exemple quelque peu plus cryptique est *Newsboy*. Cette pièce, qu'Alfred Saxe adapte d'un poème de V.J. Jerome en 1934, est considérée comme un tournant dans la

---

<sup>1135</sup> D'après la correspondance d'Alice Evans avec Bertolt Brecht et Margarete Steffin (au Danemark), 1938, NYPL, New Theatre League Records, Box 2, Folder : Brecht, Bertolt. Evans connaissait Brecht qu'elle avait, avec son mari V. J. Jerome, accueilli et intégré dans le milieu du théâtre de gauche en 1936. (*James K. Lyon, Brecht in America, Princeton University Press, 1980, p.14-15.*)

<sup>1136</sup> Cette description du fonctionnement se base sur la correspondance de la New Theatre League avec les groupes affiliés et les auteurs, ainsi que les documents attestant de l'achat de services de veille de presse sur *Bury the Dead*. NYPL, *New Theatre League Records*, Box 15-18.

<sup>1137</sup> NYPL, *New Theatre League Records*, notamment Box 29, 30, et des lettres individuelles dans Box 15-18.

dramaturgie du théâtre d'agit-prop américain<sup>1138</sup>. Le texte, dont la figure principale est un jeune vendeur de journaux, met les médias et la presse au cœur de son sujet, aboutissant à représenter le théâtre comme un média alternatif face à la presse bourgeoise. Critiquant la presse bourgeoise, ses mensonges et les sujets frivoles dont elle traite, *Newsboy* se construit sur une structure assez typique des « scènes de presse » du théâtre d'agit-prop, où la révélation de la vérité mène à l'appel à l'action. La pièce a eu un succès considérable dans le théâtre ouvrier – succès dû en large partie à la mise en scène d'Alfred Saxe pour le Workers Laboratory Theatre. Le texte se répand dans les autres groupes et devient, discursivement dans la revue, le premier grand *moment* du théâtre révolutionnaire, la forme américaine de l'agit-prop enfin découverte. Nous avons cherché, et recherché, *Newsboy* dans *Workers Theatre* et *New Theatre* – pour constater que la pièce n'y figure pas. Elle a une existence « radiale », seulement en discours et en images : photographie de Valente en couverture<sup>1139</sup>, article volumineux de Saxe qui raconte le processus d'écriture et de mise en scène<sup>1140</sup>, évocation de la « méthode de lit-montage » de la pièce dans les textes théoriques<sup>1141</sup>, dessin de Charles Dibner inspiré de *Newsboy*, illustrant un article sur le montage<sup>1142</sup>. Cependant, le texte dans sa forme fixée n'étant pas publié dans la revue, l'œuvre garde une « aura » fortement liée à sa *mise en scène*, là où pour les autres textes dramatiques qualifiés d'étapes importantes du développement du théâtre de gauche – comme *Waiting for Lefty* ou *Bury the Dead* – c'est précisément la publication du *texte* dans *New Theatre* et ainsi sa large diffusion qui marque le caractère d'événement qui se rattache à l'œuvre. Stuart Cosgrove, qui se base sur des entretiens d'acteurs du théâtre ouvrier, en conclut d'ailleurs que *Newsboy* « n'est pas un objet de littérature, mais un objet théâtral », et qu'aucune réédition ne pourra véhiculer la force théâtrale du spectacle qui avait tant marqué les contemporains<sup>1143</sup>.

Un autre effet de la non-publication de *Newsboy* est l'absence d'une version « canonique » et fixée de la pièce. La version conservée dans les archives de la New Theatre League n'est pas celle d'Alfred Saxe, mais un texte ultérieur modifié par Gregory Novikov pour une représentation dans le cadre d'un événement de l'American League Against War and Fascism. Jay Williams, agacé que la version utilisée par les chercheurs soit celle de

---

<sup>1138</sup> Voir par exemple Jay Williams, *Stage Left, Op.cit.*, p.89-97 ; Raphael Samuel, Stuart Cosgrove and Ewan MacColl, *Theatres of the Left, 1880-1935. Workers' Theatre Movements in Britain in America*, London : Routledge & Kegan, 1985, p.273-275.

<sup>1139</sup> *New Theatre* de Juin 1934.

<sup>1140</sup> Alfred Saxe, « Newsboy from script to performance », *New Theatre*, vol.1, no8, Juillet-Août 1934, p.12.

<sup>1141</sup> Will Ferris, « Eight men speak », *New Theatre*, vol.1, no8, Juillet-Août 1934, p.33.

<sup>1142</sup> Peter Martin, « Montage : A New Form of Revolutionary Theatre », *New Theatre*, vol.1, no4, Mars 1934, p.9.

<sup>1143</sup> Raphael Samuel, Stuart Cosgrove and Ewan MacColl, *Theatres of the Left, 1880-1935, Op.cit.*, p.273



« quelqu'un qui s'appelle Gregory Novikov » et pas celle de Saxe, le republie dans *Stage Left* à partir de sa propre copie originale<sup>1144</sup>. De même Ewan McColl, Raphael Samuel et Stuart Cosgrove, qui considèrent le texte important également dans l'histoire du théâtre d'agit-prop britannique, insèrent dans leur histoire du théâtre ouvrier anglais et américain une version de *Newsboy* déterrée des archives personnelles de Joan Littlewood – celle réécrite par Novikov<sup>1145</sup>. Ce cas illustre à sa façon le rôle des revues dans la constitution des éléments d'archive textuels du théâtre d'agit-prop, mais aussi l'effet – sur la revue et sur l'historiographie du mouvement – d'une œuvre textuelle qui « échappe » à la fixation sur papier dans sa forme originale, mais conserve une existence comme composant théorique, discursif et historique, servant à structurer le récit des étapes du théâtre révolutionnaire car son contenu « radial » la qualifie d'*événement*.

### 7.1.3 Lectures radiales

Nous empruntons pour l'étude qui suit deux notions qui peuvent être utiles pour porter un regard sur les textes dramatiques publiés dans *New Theatre* et *Workers Theatre* : celle d'« aura de l'œuvre » inspirée de Walter Benjamin, dans son application aux objets textuels comme le fait George Bornstein, et celle de « texte radial » théorisée par Jerome McGann.

Dans *The Textual Condition*, Jerome McGann décrit la « lecture radiale » (*radial reading*) comme la lecture d'un « champ textuel qui s'étend au-delà du texte linguistique, au-delà même du texte linguistique et spatial », prenant en compte le caractère « multiple et interactif » d'un texte, en plus de son caractère « textuel et spatial » :

Il s'agit d'une lecture qui cherche à visibiliser le champ textuel – la scène de la lecture radiale – par une observation attentive des matériaux, des moyens, et des modes de la production textuelle alors qu'ils se développent et interagissent dans le temps – la lecture radiale est une fonction de l'historicité des textes<sup>1146</sup>.

Cette lecture peut prendre en compte « les différentes combines périphériques de dissémination (non pas nécessairement du texte mais) de la présence du texte » : annonces de sa publication prochaine, prise en compte de l'œuvre par les institutions délivrant des prix littéraires avant même la publication du texte, etc. : différentes formes de « rencontres » avec

---

<sup>1144</sup> Jay Williams, *Stage Left*, *Op.cit.*, p.90.

<sup>1145</sup> Raphael Samuel, Ewan MacColl and Stuart Cosgrove, *Theatres of the Left : 1880-1935*. *Op.cit.*, p.316.

<sup>1146</sup> Jerome McGann, *The Textual Condition*, Princeton University Press, 1991, p.124.

l'objet textuel, qui n'impliquent pas la présence du texte lui-même<sup>1147</sup>. McGann donne pour illustration le cas de *Waste Land* de T.S. Eliot, dont le contrat de publication impliquait une parution dans *The Dial*, quelques semaines plus tard en livre chez Boni & Liveright, et l'attribution du prix *Dial Award* de 1922 (prévu dans le contrat). Pour McGann, l'importance artistique du texte avait déjà été institutionnellement établie avant sa publication, et une fois paru, le texte portait déjà « les insignes de son statut spécial et de son importance ». Cette stratégie éditoriale, et les critiques produites dans l'environnement « radial » du texte avant et après sa publication font partie de manière essentielle de l'histoire de la réception de l'œuvre – sa « légende »<sup>1148</sup>.

Pour penser l'environnement radial de l'œuvre, dans le cas de notre objet d'étude, on pourra avoir à l'esprit le rapprochement que fait George Bornstein entre le code bibliographique » d'un texte (comme chez McGann) et la notion d' « aura » que Walter Benjamin développe dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* :

Cela consiste à reconnaître que le texte littéraire consiste non seulement de mots (son code linguistique) mais aussi des caractéristiques sémantiques de ses instanciations matérielles (son code bibliographique). De tels codes bibliographiques peuvent inclure le design de la couverture, la mise en page, ou l'espacement, parmi d'autres facteurs. Ils peuvent également inclure les autres contenus du livre ou du périodique dans lequel l'œuvre paraît, tout comme les préfaces, notes ou dédicaces qui influencent la réception et l'interprétation de l'œuvre. Ces caractéristiques matérielles correspondent au concept d' « aura » de Walter Benjamin dans son célèbre essai *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*<sup>1149</sup>.

Pour Benjamin, dont l'essai se concentre particulièrement sur le cinéma, « l'aura » de l'œuvre, soit sa manifestation spécifique et unique dans le temps et l'espace, est menacée par la possibilité de la reproduction technique. Bornstein propose de réviser le concept de Benjamin en l'appliquant aux objets éditoriaux, dont les « reproductions techniques originales peuvent créer leur propre aura ». Ce serait cette aura originale qui ensuite se fanerait à travers les reproductions successives de l'œuvre, surtout si celle-ci est considérée comme « assimilable seulement à ses mots »<sup>1150</sup>. Nous pouvons à la suite de Bornstein reprendre la notion « d'aura » de Walter Benjamin, et celle de « code bibliographique »

---

<sup>1147</sup> *Ibid.*

<sup>1148</sup> *Idem*, p.125-126.

<sup>1149</sup> George Bornstein, *Material Modernism : The Politics of the Page*, Cambridge University Press, 2001, p.6. « That is to recognize that the literary text consists not only of words (its linguistic code) but also of the semantic features of its material instantiations (its bibliographical code). Such bibliographic codes might include cover design, page layout, or spacing, among other factors. They might also include the other contents of the book or periodical in which the work appears, as well as prefaces, notes, or dedications that affect the reception and interpretation of the work. Such material features correspond to Walter Benjamin's concept of « aura » in his celebrated essay *The work of art in the Age of its mechanical reproduction.* »

<sup>1150</sup> *Idem*, p.7.

associé à l'œuvre : cette notion est d'autant plus opérante pour notre objet que les textes dramatiques étudiés font partie d'un ensemble thématique limité dont traite la revue (par exemple la propagande anti-guerre, le soutien aux grèves, la lutte antiraciste), et qui se manifeste par différents codes discursifs (drame, éditorial, enquête, critique), visuels (photographie, caricature, couverture) et éditoriaux (placement dans la revue, urgence de l'actualité, mise en valeur du titre). En addition, les contenus connexes sont en général disséminés dans plusieurs numéros, et pas seulement celui dans lequel figure l'œuvre.

Certains textes dramatiques publiés dans *Workers Theatre* et *New Theatre* – la plupart<sup>1151</sup> – ont pour objet leur transposition à la scène massive et simultanée, et cette destination est inscrite dans leur mode de diffusion. On peut distinguer deux modes de « gestion » du texte comme objet de diffusion de masse. Premièrement, un mode où l'aura de l'œuvre réside dans les signes de son caractère collectif, multipliable, qui ne peut être réduit à une seule œuvre originale : la diffusion « de masse » et l'absence d'un spectacle original de référence sont ainsi des composantes essentielles *du texte* en tant qu'objet culturel, et sa destination est la multiplicité des mises en scène qui l'exploiteront. C'est le cas des premiers textes d'agit-prop, dont l'impact est essentiellement pensé à travers leur reproductibilité technique et humaine. On peut cependant identifier un autre mode, qui consiste à faire exister dans « l'aura » du texte, par ses manifestations radiales, la trace d'une œuvre théâtrale originale. C'est par exemple le cas de la *Revue Rouge de 15 Minutes* (fortement marquée par la production originale du Proletbuhne), mais plus encore, de *Waiting for Lefty*.

#### 7.1.4 Le répertoire

##### *Le répertoire : chronologie*

Le répertoire publié dans *Workers Theatre* et *New Theatre*, que le lecteur pourra visualiser dans la liste ci-après, présente plusieurs « modes » de publication, que nous pouvons aborder chronologiquement : les campagnes d'agit-prop, l'Olympiade, les pièces-*cartoon* par les groupes affiliés, les pièces-événements et les extraits (ces deux dernières catégories se superposent chronologiquement).

##### 1) Avril 1931-Avril 1932 : les sketches d'agit-prop.

---

<sup>1151</sup> Certains textes, dont les extraits de pièces longues mentionnés, nous paraissent davantage comme des objets à lire qu'à mettre en scène.

Les sketches d'agit-prop traitent des grèves (ouvrières du textile, mineurs), de violences racistes, d'élections et de chômage. Il s'agit de sujets d'actualité qui s'intègrent dans des campagnes plus larges du parti communiste. Ils sont construits sur des schémas traditionnels d'agit-prop (oppositions, confrontations, victoires), et empruntent une iconographie soviétique : éloges à Lénine, ouvriers invincibles (ces mêmes ouvriers qui figurent en couverture de la revue pendant la période concernée), capitalistes etc. Par exemple dans *The Big Stiff* du *Workers Laboratory Theatre*, le docteur Hoover est au chevet d'un Oncle Sam qui souffre de dépression. Le patient détient un coffre rempli de nourriture qu'il refuse de partager avec les deux ouvriers qui le regardent de loin. Dans le dénouement final, une figure vêtue de rouge entre sur scène et emporte avec lui le « le cadavre du capitalisme »<sup>1152</sup>. Dans la revue figurent en tout 23 sketches de ce type pendant la période des douze premiers mois. Une partie des textes sont écrits par des membres individuels du *Workers Laboratory Theatre* et du *Proletbuhne*, une partie sont présentés comme des résultats de *devising* collectif.

## 2) Les sketches après l'Olympiade de 1932 et les pièces-cartoon

Une série de textes sont intégrés dans le contenu du périodique entre juin-juillet 1932 et juillet-août 1933, qui ont quelques caractéristiques communes : il s'agit de textes qui ont été récompensés ou joués à l'Olympiade de théâtre ouvrier en avril. Cette série contient plusieurs sketches envoyés par les groupes affiliés, et plusieurs des textes sont accompagnés de dessins de Charles Dibner. Les dessins sont dans un style de *cartoon* et représentent l'action dans les sketches. Les sujets sont par exemple la charité ou les violences policières. Rappelons qu'il s'agit, dans la vie de la revue, du moment de mise en valeur de la consolidation du mouvement de théâtre ouvrier : la diffusion de pièces écrites par les lecteurs fait partie de cette dynamique.

## 3) Les pièces-événement et les extraits de textes, à partir de septembre-octobre 1933

A partir de ce moment, à cause des longues périodes sans texte dramatique, la publication d'une pièce constitue toujours un « événement ». Il nous semble que la valeur d'événement est davantage associée à ce que le texte représente pour le théâtre révolutionnaire qu'au contenu du texte et son rapport à l'actualité. On trouve dans cette catégorie *Waiting for Lefty*, *Private Hicks*, *Bury the Dead*, ainsi que dans le numéro de juin 1935, une série de sketches

---

<sup>1152</sup> « The Big Stiff », *Workers Theatre*, Décembre 1931, p.12-16.

provenant de *Parade*, un spectacle de revue/cabaret dirigé par Jimmy Savo et coécrit par George Sklar et Paul Peters. *Parade* est décrit dans *New Theatre* comme une tentative de faire du théâtre social en employant « la forme la plus américaine possible : le vaudeville, la revue »<sup>1153</sup>.

Parmi les textes dramatiques publiés dans *New Theatre*, certains sont des scènes individuelles de pièces plus longues. En plus du cas *Ethiopia* que nous avons déjà décrit, on trouve par exemple des fragments de *Panic* d'Archibald MacLeish et de *Floridsdorf* de Friedrich Wolf. Dans le cas de Friedrich Wolf, auteur allemand exilé après la prise de pouvoir d'Hitler, il s'agit d'un geste similaire à celui que fait la revue avec *Ethiopia* : une démonstration de soutien à un auteur interdit de s'exprimer dans son pays. Le cas de *Panic*, comme nous avons vu tout au début de cette thèse, est particulier, dans son illustration de la manière dont *New Theatre* s'immisce dans la vie de Broadway, et fait la pièce « sienne ». De la publication du fragment de *Panic* ainsi que d'autres extraits par exemple de pièces de Clifford Odets se dégage une démarche de construction d'identité de la revue, qui donne des signaux de son association avec le théâtre professionnel « social » de Broadway. Les extraits de texte se présentent comme de « beaux objets » : mise en page soignée, parfois illustrations, choix de textes qui ont une valeur « lyrique », auteurs déjà reconnus et publiés. Le caractère utilitaire de la revue d'agit-prop glisse alors plutôt vers un mode de publication qui rappelle celui d'une revue de poésie.

Malgré cela, les lecteurs peuvent sans aucun doute utiliser les fragments de pièces dans leurs spectacles, dans lesquels, suite à la tradition d'agit-prop, sont tout à fait admises les dramaturgies fragmentées et les suites de « petites formes ». Remarquons aussi que les pièces promues par le Département du Répertoire sont souvent plus longues que les sketches des années précédentes, et la New Theatre League se retrouve confrontée aux limites du mode de diffusion dans le périodique. Le mode double de diffusion se complète ainsi d'une fonction d'information/publicité, en publiant des extraits des textes qui peuvent intéresser les abonnés.

En observant la chronologie des textes dramatiques et leur typologie, on remarque ainsi qu'ils s'intègrent, au même titre que le reste du contenu de la revue, dans les différentes dynamiques que connaît le périodique et que nous avons décrit dans les chapitres précédents : le projet de reproduire la structure des mouvements d'agit-prop soviétique et allemand et d'intervenir dans une temporalité collective (diffusion de répertoire pour les campagnes de

---

<sup>1153</sup> Editor's note to plays, *New Theatre*, vol.3, no5, Mai 1935, p.9.

propagande), la mise en valeur du mouvement et de ses troupes affiliées ainsi que des deux compagnies centrales, et enfin, une période plus sélective en matière de textes théâtraux, où la diffusion est délocalisée « en coulisses », afin de faire plus de place pour le cinéma et la danse.

Les titres suivis d'une étoile\* sont accompagnés d'illustrations.

1931				
Agit-prop, Actualité des campagnes de propagande, Formes courtes, Textes écrits par le WLT et le Proletbuhne, Pièces pour les enfants	Avril	Workers Laboratory Theatre	<i>Unemployed</i>	Le chômage
	Mai	Jack Shapiro	<i>It's funny as hell</i>	Le chômage
	Juin	Workers Laboratory Theatre	<i>Lynch Law</i>	Le racisme
	Juillet	Workers Laboratory Theatre	<i>WIR Mass Recital Art is a weapon</i>	Le W.I.R L'art comme propagande
	Août	Albert Prentis	<i>Fight against starvation : a miners' play</i>	La grève des mineurs
		Harry Ober	<i>Fight against starvation : a play about the strike of the Penn-Ohio miners</i>	La grève des mineurs
		Spanish international relief scouts (NY)	<i>Bread line (play for kids)</i>	La pauvreté
	Septembre	Harry Elion	<i>I'll tell you how to vote (revue)</i>	Les élections
		H. Taylor ( ?), Brighton Beach Dram Group	<i>Milk for miners' children</i>	La grève des mineurs
	Octobre	Bernard Reines, WLT	<i>The Fight Goes On : Mass play of the Paterson Strike</i>	La grève des ouvrières du textile
		Jack Shapiro, WLT	<i>Three of a kind</i>	
	Novembre	Tric	<i>Step on it</i>	Elections
Decembre	Workers Laboratory Theatre	<i>Lenin calls : mass recitation</i>	Gloire à Lénine	
		<i>The Big Stiff</i>	La crise économique	
Janvier	Proletbuhne	<i>Liberty in the U.S.A.</i>	Les élections	
	Proletbuhne	<i>Tempo, tempo !</i>	Les cadences de travail	
Février	Albert Prentis	<i>The miners are striking</i>	La grève des mineurs	

		Bernard Reines	<i>We demand</i>		
	Mars	Proletbuhne, traduit par B. Stern Anonyme	<i>The belt</i>  <i>The miners on strike</i>	Les cadences de travail La grève des mineurs La Chine	
	Avril	Tom Lewis Proletbuhne	<i>China awakes</i> <i>Scottsboro</i>	L'affaire Scottsboro (racisme)	
<b>1932</b>					
Textes de l'Olympiade  Textes envoyés par les troupes affiliées  Illustrations	Mai	-	-		
	Juin-Juillet	Proletbuhne (John Bonn)	<i>Revue Rouge de 15 Minutes</i>	Le communisme	
	Août	Myron T.  Harold Kotzker (John Reed Club Philadelphia)	<i>Long Live Mr. McFadden</i>  <i>Yoo-Hooey</i>	La charité	
	Septembre-Octobre	Jack Shapiro Irwin Shappin	<i>The Sellout</i> <i>The Great Show</i>	Les élections Les élections	
	<b>1933</b>				
	Janvier-Février	Will Lee	<i>The Big Fight*</i>	Match de boxe des hommes politiques	
	Mars	Jack Longon Club of Newark	<i>Paris Commune*</i>	La Commune de Paris	
	Avril	Ray Holmes (Rebel Players of Los Angeles)	<i>Adventures of a Telephone Booth*</i>	La police, la peur des communistes	
	Mai-Juin	Olga Siegel & Jack Martin (WLT)	<i>Dr. Krupps, Specialist*</i>	Les systèmes de production communiste et capitaliste	
	Juillet-Août	R. Casimir (San Francisco Workers' Theatre)	<i>The Bulls See Red*</i>	Les violences policières, l'anticommunisme	
<b>New Theatre</b>					
<b>1933</b>					
	Septembre-Octobre	-	-		
<b>1934</b>					
Auteurs connus	Janvier	-	-		
	Février	-	-		
	Mars	-	-		
	Avril	-	-		
Textes ou auteurs censurés	Mai	Friedrich Wolf	Une scène de <i>Floridsdorf</i>	La bataille de Floridsdorf	
	Juin	-	-		
Extraits	Juillet-Août	Elia Kazan et Art Smith	<i>Dmitroff</i>	L'incendie du Reichstag	
	Septembre	-	-		
Événements	Octobre	-	-		
	Novembre	-	-		
	Décembre	-	-		

<b>1935</b>			
Janvier	-	-	
Février	Clifford Odets	<i>Waiting for Lefty*</i>	La grève des chauffeurs de taxi, les discriminations
Mars	Archibald McLEish	Fragments de <i>Panic</i>	La crise économique
Avril	-	-	
Mai			
Jun	Paul Peters & George Sklar  Gabrielson & Lesan	<i>Tabloid Reds*</i> <i>The Last Jackass</i>  <i>The Home of the Brave</i> <i>The Dead Cow*</i>	Les communistes dans la presse  La pauvreté
Juillet	Herbert Kline	<i>John Henry*</i>	Le racisme, le système pénal
Août	-	-	
Septembre	-	-	
Octobre	Albert Bein	Extrait de <i>Let Freedom Ring*</i>	Soulèvement ouvrier
Novembre	Albert Maltz	<i>Private Hicks</i>	Anti-guerre
<b>1936</b>			
Janvier	Paul Green	<i>Hymn To the Rising Sun*</i>	Le système carcéral
Février	Arthur Arent  Langton Hughes Clifford Odets	Extrait d' <i>Ethiopia</i>  <i>Air Raid Over Harlem</i> <i>I can't Sleep</i>	La guerre italo-éthiopienne
Mars	-	-	
Avril	Irwin Shaw	<i>Bury the Dead*</i>	Anti-guerre
Mai	-	-	
Juin	-	-	
Juillet	-	-	
Août	-	-	
Septembre	-	-	
Octobre	-	-	
<b>1937 New Theatre and Film</b>			
Mars	Clifford Odets  La Rédaction de New Theatre	Extrait de <i>Silent Partner</i>  <i>WPA Plowed Under</i>	Le mouvement ouvrier La fin du Federal Theatre Project
Avril	-	-	



## 7.2 La Passion de Sacco et Vanzetti, ou la théorie dramatique du théâtre révolutionnaire américain

### 7.2.1 Dramaturgies du réel

Bien que nous ayons insisté qu'il n'est pas ici question de réécrire l'histoire du passage de l'agit-prop au réalisme, il est nécessaire de faire quelques remarques sur la dramaturgie et la théorie dramatique qui accompagne le répertoire publié. Pour Geneviève Fabre et Ira Levine, le théâtre ouvrier américain n'a pas développé de théorie dramatique<sup>1154</sup>. Or, le discours théorique développé dans les pages de *Workers Theatre* et *New Theatre* présente quelques constantes, que nous tenterons de brièvement exposer.

- 1) « Si un événement important est raté, alors c'est une lutte qui est perdue » : théâtre, réalité et actualité

La première constante de la théorie dramatique est, tout simplement, la dramatisation des événements réels. Cette apparente évidence doit à notre avis être soulignée : au-delà des questions de forme – ou, comme nous avons vu dans le chapitre précédent, de medium – ce sont bien les deux notions d'actualité et de documentaire qui représentent les éléments les plus stables d'une théorie dramatique du théâtre militant. Qu'il s'agisse de l'agit-prop ou de dramaturgies plus conventionnelles et réalistes, la représentation de la réalité contemporaine est toujours au cœur du discours : « tout comme les pièces bourgeoises sont à 99% de l'imagination, les pièces ouvrières devraient de préférence être à 99% des situations réelles »<sup>1155</sup>.

Ce discours est développé dans les premiers *Workers Theatre* : l'agit-prop doit *montrer la réalité*, révéler les rouages des structures économiques avant de pouvoir rassembler les masses. Le théâtre ouvrier doit « utiliser ces temps de dépression pour montrer aux masses non organisées que les classes dirigeantes avides ont besoin des ouvriers seulement tant qu'ils peuvent tirer du profit de leur travail ». Lorsque l'appel sonne à faire la propagande en soutien des garçons de Scottsboro, les troupes de théâtre ouvrier doivent « révéler une fois pour toutes la tentative des patrons d'écraser l'esprit rebelle des camarades

---

<sup>1154</sup> Voir introduction à la deuxième partie.

<sup>1155</sup> « We must write plays », *Workers Theatre*, avril 1931, p.15. « Just as the bourgeois plays are ninety-nine percent imagination, the workers' play should preferably be ninety-nine percent actual situation. »

noirs », et « exposer la trahison des dirigeants »<sup>1156</sup>. Harry Ober encourage les groupes à immédiatement s'atteler à la tâche de créer des pièces sur l'affaire Scottsboro, car « ici, il y a du drame réel. Pas le drame du théâtre bourgeois, mais un réel drame de classe, où les forces sociales jouent leur rôle. »

Encore dans *New Theatre*, le dramaturge et scénariste John Howard Lawson définit le « réalisme » comme la révélation des rapports de forces qui régissent la vie de la classe ouvrière : « l'auteur ne peut pas contourner, par voie de sentimentalisme ou de mysticisme, les problèmes de l'actualité. Il doit confronter les problèmes que la classe ouvrière confronte. Si, consciemment ou inconsciemment, il évite cette approche réaliste, son œuvre ne rendra qu'un maigre service à la classe ouvrière et à l'art du théâtre. »<sup>1157</sup> Le terme de « réalisme » choisi par Lawson doit à notre avis être soulevé : l'emploi de ce terme dans le discours entretenu dans *New Theatre* rappelle sa double acception sémantique, entre esthétique qui dépeint de manière « réaliste » les formes du monde (le langage, les interactions humaines, les environnements), et procédé qui montre une image « crédible » du monde, et donc qui peut toucher au *sens* des choses, ou dans le cas du théâtre politique de gauche, à la révélation des structures derrière les inégalités. Dans les deux acceptions, le « réalisme au théâtre » touche toutes les étapes de la « facture » de l'œuvre : jeu d'acteur, écriture, scénographie, rapport entretenu avec le public, inscription dans le monde contemporain – parfois dans des paramétrages internes très différents, ainsi le jeu d'acteur stylisé qui révèle la réalité des rapports sociaux (par la parole, l'action, la distanciation) peut également être qualifié de « réaliste », tout comme *Panic* d'Archibald MacLeish écrit en vers, car la pièce décrit la « réalité » de la crise économique – mais également, le jeu d'acteur « réaliste » du Group Theatre est vu comme un puissant moyen de révélation *agit-prop* des rapports sociaux. La censure des productions de la gauche artistique (comme *Ethiopia*, *Waiting for Lefty* ou de films comme *Borinage* de Joris Ivens) est qualifiée de réaction à « trop de réalité »<sup>1158</sup>.

La manipulation de l'idée et du terme de « réalisme » doit à notre avis nuancer la coupure entre « agit-prop » et « réalisme » dans le théâtre de gauche américain des années trente, mais aussi informer sur les étapes historiques de la formation de la notion de « réalisme

---

<sup>1156</sup> Harry Ober, « The Workers Theatre and the Scottsboro Case », *Workers Theatre*, Juin 1931, p.1.

<sup>1157</sup> John Howard Lawson, « Straight From the Shoulder », *New Theatre*, vol.1, n°10, Novembre 1934, p.12. « [the writer] cannot avoid current issues by sentimentalism or mysticism. He must face the problems which the working class itself faces. If, consciously or unconsciously he avoids this realistic attack, his work can be of very little service either to the working class or to the art of theatre. »

<sup>1158</sup> Friedrich Wolf, « Too much reality », *New Theatre*, vol.2, n°3, Mars 1935, p.9.

américain »<sup>1159</sup>. Géraldine Prévot rappelle d'ailleurs que ce que l'on appelle le « réalisme américain » au théâtre s'est forgé en partie avec les expériences de théâtre à visée « documentaire » des années 1930, dont les *living newspapers* :

La tradition réaliste, dont les *Living Newspapers* constituent une étape, est pourtant née d'une forme de contestation esthétique. En effet, les *Living Newspapers*, et d'autres formes théâtrales revendiquant de porter la société contemporaine et ses failles sur la scène, se sont pensées dans un mouvement de contestation des formes esthétiques alors dominantes. Pour ajouter au paradoxe, les LN proposent un réalisme largement sous influence russe et feront souvent face à des procédés de censure de la part du gouvernement fédéral, en raison de leur nature anti-américaine ou de leur supposé tropisme communiste, alors même qu'ils ambitionnent de documenter la société américaine à proprement parler<sup>1160</sup>.

Si les repères chronologiques poussent spontanément à rattacher certaines manifestations du théâtre de gauche américain au réalisme socialiste – comme il est régulièrement fait, le note Colette Hyman, à l'égard des œuvres de Clifford Odets<sup>1161</sup>, peut-être faut-il encore une fois étendre et interroger la question des filiations et des héritages de ce théâtre, jusqu'aux expériences des avant-gardes russes et européennes. Le *living newspaper* – bien qu'il soit « aussi américain que Walt Disney » - en est une des manifestations les plus visibles, mais le questionnement de *New Theatre* sur le medium du théâtre sous le prisme du documentaire, que nous avons abordé dans le chapitre précédent, peut en constituer une autre<sup>1162</sup>.

Intimement liée à la mission de « révélation de la réalité », l'autre constante de la théorie dramatique du milieu que nous étudions pourrait être décrite comme l'impact sur « le réel », ou l'intervention dans celle-ci : reprenons ici une phrase parlante de Jack Shapiro,

*If something important is missed, something important is lost*<sup>1163</sup>.

Si la traduction littérale est « si quelque chose d'important est raté, quelque chose d'important est perdu », l'idée de la phrase pourrait être explicitée de la manière suivante : si un

---

<sup>1159</sup> Voir Mark Fearnow, *The New Realism*, dans Jeffrey Richards, Heather Nathans, *The Oxford Handbook of American Drama*, Oxford University Press, 2014 ; Brenda Murphy, *American realism and american drama, 1880-1940*, Cambridge : Cambridge University Press, 1987.

<sup>1160</sup> Géraldine Prévot, *Alibis d'un autre monde ? Expériences théâtrales au-dehors à Paris et à New York 1913-1939*, Thèse de doctorat, Université Paris Nanterre, 2017, p.700.

<sup>1161</sup> Colette Hyman, *Staging Strikes : Workers' Theatre and the American Labor Movement*, Temple University Press, Philadelphia, 2007, p.113.

<sup>1162</sup> Nous avons cité John Howard Lawson, et son cas pourrait être encore approfondi. Jonathan Chambers voit dans sa carrière un parcours de recherche de « théâtre d'art » en opposition au théâtre « commercial », qui le mène progressivement vers un engagement politique marxiste qui définira sa théorie dramatique : une quête de réalisme que Chambers définit comme « expressionnisme américain ». (Jonathan Chambers, *Messiah of the New Technique : John Howard Lawson, Communism, and American Theatre, 1923-1937*, Carbondale : Southern Illinois University Press, 2006)

<sup>1163</sup> J. Shapiro, « On writing for the workers' theatre », *Workers Theatre*, I, 1931, n°9, p.4a.

événement n'est pas théâtralisé, une lutte politique est perdue. Le théâtre ouvrier a le devoir de montrer les événements, et s'il échoue à ce devoir, il participe à l'échec du mouvement ouvrier. Le « porte-voix » dans les noms des troupes d'agit-prop allemandes n'est pas pour rien : le devoir du théâtre ouvrier est de rendre audible et faire exister dans l'espace public des *sujets* qui touchent à l'actualité de la lutte ouvrière. La notion de « réalité » et le discours qui implique que le théâtre soit fusionné avec l'action politique, ou représente une forme d'action politique ou de média, aboutit parfois à dissoudre la frontière avec les spectateurs, comme le propose Jack Shapiro, pour qui « le théâtre ouvrier n'a jamais reconnu le proscenium »<sup>1164</sup>. Le rapport au public et les espaces de jeu (l'espace non-théâtral) sont alors partie intégrante de la théorie dramatique, qui postule une intervention dans le réel à la fois par l'intégration du théâtre dans une action militante et par l'éclatement de la frontière entre scène et salle.

Nous répétons ici certes des choses qui sont connues sur le théâtre d'agit-prop et son rapport à l'actualité et à son public. Néanmoins, il nous semble important de signaler que dans le cas du théâtre d'agit-prop américain, il existe une continuité entre l'agit-prop comme théâtre journalistique ou « du réel » et le projet « documentaire » à la recherche de l'œuvre qui puisse « transmettre à travers son propre médium spécifique le véritable reflet de la réalité »<sup>1165</sup>, défendu par la suite dans *New Theatre*. Cette continuité est marquée par des reconfigurations politiques qui impactent principalement les formes artistiques et les exigences de qualité, mais elle n'est pas coupée : il peut y avoir un passage de « la propagande crue » à la « pièce psychologique », mais jamais l'abandon de la « doctrine documentaire » dont les prémices théâtrales sont exprimées dans *Workers Theatre*. Il nous semble d'autant plus pertinent de signaler cette continuité qu'elle constitue l'un des fils rouges qui lie *Workers Theatre* à *New Theatre*, et que sa prise en compte comme élément dominant du mouvement théâtral que nous étudions permet de contourner la seule lecture « période radicale / période Front Populaire », « agit-prop / réalisme ». Ce « fil rouge », bien qu'il soit large, flou, et écrit à plusieurs mains, et que sa théorie n'a pas été mise sur papier dans un texte fondateur unique, peut à notre avis représenter la « théorie dramatique » du théâtre de gauche américain. Pour comprendre ses déploiements, il faut s'intéresser à la

---

<sup>1164</sup> Jake Shapiro, « On breaking thro' the proscenium », *Workers Theatre*, Juin 1931, p.8. Margaret Cherne analyse la pièce de Shapiro *It's Funny as Hell*, en décortiquant les occurrences où la disparition de la frontière entre interprètes et spectateurs est écrite dans le texte. Il faudrait mettre cette analyse en perspective avec les textes théoriques de Jack Shapiro dans *Workers Theatre* : il s'agit d'une réelle tentative d'application dans l'écriture dramatique de la pensée théorique de Shapiro. (Cherne, *Techniques for changing the world*, *Op.cit.*, p.203)

<sup>1165</sup> Herbert Kline, « Writing for the workers theatre », *New Theatre*, vol.1, n°11, Décembre 1934, p.22. « ... transmit through its own specific medium the proper reflection of reality ».

manière dont les événements d'actualité deviennent des éléments canoniques de la culture révolutionnaire et ainsi, des trames dramaturgiques universelles.

### 7.2.2 « De tous les mythes, seule demeure la Passion de Sacco et Vanzetti », ou le nouveau testament du théâtre révolutionnaire

Cet autre caractéristique de la dramaturgie révolutionnaire américaine a déjà été exprimée de manière bien plus synthétique par Joan Baez et Ennio Morricone à partir des célèbres paroles de Vanzetti : « *Here's to you, Nicola and Bart / Rest forever here in our hearts / The last and final moment is yours / That agony is your triumph* »<sup>1166</sup>. En effet, la réalité que doit représenter le théâtre révolutionnaire est en partie, comme c'est le cas dans l'agit-prop soviétique, une réalité mythologisée. L'agit-prop américaine se construit fortement sur un panthéon de « causes célèbres » et d'innocents assassinés par le système, dont les destins sont rappelés cycliquement, de manière à inscrire chaque nouvelle victime dans la continuité du sacrifice, comme dans la tradition des spectacles de masse historiques en URSS<sup>1167</sup>. « De tous les mythes, seule demeure la passion de Sacco et Vanzetti », Michael Denning termine son commentaire de *U.S.A* de Dos Passos<sup>1168</sup>, et c'est vrai pour le théâtre révolutionnaire. Le récit de cette passion, construit pendant plusieurs années par la presse, les manifestations, les prises de parole, les productions culturelles et les représentations artistiques, se rejoue encore et encore. Lénine ou la Prise du Palais d'Hiver n'ont presque aucune place dans l'agit-prop américaine, entièrement tournée vers les figures sanctifiées des deux anarchistes condamnés à mort et exécutés en 1927 malgré la campagne médiatique internationale en leur soutien. « Sacco et Vanzetti, Mooney et Billings, Harry Sims, les quatre ouvriers tués à Detroit, les neuf garçons de Scottsboro »<sup>1169</sup>, scandé le Proletbuhne à son public. A la place de Lénine et de l'ouvrier anonyme, les figures canonisées de Sacco et

---

<sup>1166</sup> Joan Baez et Ennio Morricone, *Here's to you*, 1971.

<sup>1167</sup> Les spectacles de masse organisés pendant les premières années du pouvoir soviétique pouvaient réunir des milliers de spectateurs et des centaines d'interprètes, et consistaient en une reconstruction d'une histoire des révoltes et des révolutions, commençant par le soulèvement de Spartacus et se terminant logiquement avec la Révolution d'Octobre. Ces performances, qui avaient un caractère quasi religieux, servaient notamment à instaurer le récit de la Prise du Palais d'Hiver comme un soulèvement populaire, à la place d'un coup d'Etat. (voir James von Geldern, *Bolshevik Festivals, 1917–1920*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993 ; Richard Stites, *Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*, New York and Oxford: Oxford University Press, 1989 ; Robert Leach, *Revolutionary Theatre*, London and New York: Routledge, 1994 ; Claudine Amiard-Chevrel, « Evreïnov et le théâtre politique des années vingt », *Revue d'études slaves*, vol. 53, N.1, 1981 ; Nina Gurfinkel, *Le Théâtre russe contemporain*, Paris : La Renaissance du Livre, 1931)

<sup>1168</sup> Michael Denning, *The Cultural Front*, *Op.cit.*, p.199. « The only myth left is the passion of Sacco and Vanzetti. »

<sup>1169</sup> « La Revue Rouge de 15 Minutes », *Workers Theatre*, Juin-Juillet 1932.

Vanzetti, de l'anarchiste condamné à mort Tom Mooney, du jeune activiste Harry Simms tué pendant les grèves des mines, et des victimes du lynchage juridique de Scottsboro<sup>1170</sup>, forment le « nouveau testament » de la culture révolutionnaire américaine<sup>1171</sup>. « Vous souvenez-vous de Sacco et Vanzetti à Boston, de Tom Mooney en Californie, et des neuf garçons de Scottsboro en Alabama ? » demande Frank Marshall Davis dans le poème *To those who sing America*<sup>1172</sup>. Countee Cullen s'adresse aux auteurs américains dans *Scottsboro, too is worth its song* (1934), les appelant à chanter autant de chansons pour Scottsboro que pour Sacco et Vanzetti<sup>1173</sup>.

L'action médiatique en soutien à Sacco et Vanzetti, bien qu'elle ne parvienne pas à les sauver de la peine de mort, donne le modèle d'action pour les campagnes qui suivront, par exemple avec l'affaire Scottsboro : sacréaliser les noms et les répéter, parler fort, parler en continu, parler en masse. On en vient à penser que si l'on considère le théâtre d'agit-prop américain dans la continuité de l'action pour Sacco et Vanzetti et non pas comme un simple emprunt formel russe, ou même un genre théâtral, il se profile comme une pratique extraordinairement synthétique du point de vue du rapport de la forme avec le contenu ; du contenu des pièces avec leur mode de production « en masse ». Par ailleurs, postuler l'histoire du théâtre politique américain des années 1930 dans la campagne Sacco et Vanzetti, à la place du grand fleuve de l'histoire du théâtre, donne également du sens à la vision du théâtre d'agit-prop comme faisant partie de l'écosystème des médias autant ou plus que celui des arts.

Les figures publiques des luttes politiques sont évoquées en ajoutant leur nom sur cette même liste de victimes. Par exemple Angelo Herndon, condamné aux travaux forcés à cause de son activisme politique – une condamnation à mort en pratique<sup>1174</sup> - devient le sujet de productions culturelles : dans le concours de pièces de *New Theatre* de 1936, une catégorie entière se nomme « les pièces sur Angelo Herndon »<sup>1175</sup>. Plusieurs artistes de la formation autour de *New Theatre* exploitent activement cette mythologie : par exemple Edith Segal

<sup>1170</sup> En Alabama en 1931, deux femmes, possiblement sous la pression exercée par le sheriff local, accusent à tort neuf garçons noirs d'agression sexuelle. Les accusés sont condamnés à mort lors d'un procès expéditif. L'organisation communiste International Labor Defense leur procure un avocat, et suite à plusieurs appels, la condamnation sera changée en peine de prison. Les communistes font une énorme campagne de propagande en soutien aux « Scottsboro 9 ».

<sup>1171</sup> Comme dans le poème de Frank Marshall Davis, *Christ is a Dixie Nigger* : « You pink priests who whine about Pilate and Judas and / Gethsemane I'd like to hogtie and dump you into the stinking / cells to write a New Testament around the Scottsboro / Boys » (*I Am The American Negro*, 1937)

<sup>1172</sup> Frank Marshall Davis, *47th Street*, Decker Press, 1948, p.51.

<sup>1173</sup> « Remembering their sharp and pretty / Tunes for Sacco and Vanzetti, / I said : here too is a cause divinely spun / For those whose eyes are on the sun / Here in epitome / Is all disgrace / And epic wrong. » Countee Cullen, *On These I Stand: An Anthology of the Best Poems of Countee Cullen Selected by Himself and Including Six New Poems Never Before Published*, New York: Harper & Brothers, 1947, p. 160

<sup>1174</sup> Herndon sera libéré grâce à l'action de ses avocats, fournis par le International Labor Defense.

<sup>1175</sup> Juillet 35 p.32

chorégraphie la danse *Tom Mooney*, ses danseurs accompagnent Angelo Herndon pendant sa tournée politique, et elle écrira en 1953 un recueil de poèmes en soutien à Ethel et Julius Rosenberg, *Give Us Your Hand : Poems and Songs for Ethel and Julius Rosenberg in the Death House at Sing Sing*<sup>1176</sup> : une réincarnation, encore, de la chaise électrique de Sacco et Vanzetti. Ainsi, la lutte est toujours écrite dans le cadre dramatique de la lutte contre la mort, une course sans fin pour empêcher la crucifixion du Messie et la mort des innocents dans les rouages du système – mort qui est inévitable dans le schéma dramatique, car elle est le déclencheur de l'action révolutionnaire.

Par exemple l'affaire Scottsboro donne lieu à plusieurs réécritures, qui font des événements réels la base du drame : accusation fallacieuse, foule qui part au lynchage, procès dévoilant la corruption du système juridique, intervention des communistes. La dramaturgie révolutionnaire retient l'innocence des victimes, la stigmatisation morale des personnages féminins (elles sont toujours des prostituées ou des femmes infidèles), l'injustice structurelle, et l'héroïsme des communistes. Dans *Workers Theatre*, on trouve la récitation *Scottsboro* du Proletbuhne<sup>1177</sup> et *Lynch Law* (1931) du Workers Laboratory Theatre, et dans *New Theatre*, les pièces *Stevedore* (Paul Peters et George Sklar, 1934) et *They Shall Not Die* (John Wexley, 1935) sont promues avec enthousiasme. *Lynch Law* et *They Shall Not Die* rejouent, respectivement en format court et long, les événements réels de l'affaire, en utilisant les noms réels des personnes, mais ajoutent des intrigues d'intimidation et de repentance des témoins, des traits de personnalité, des personnages fictifs... Dans *Stevedore*, la trame de lynchage juridique est adaptée à une intrigue de grève des dockers : les dockers communistes défendent le héros principal Lonnie, injustement accusé d'agression sexuelle par une femme bourgeoise. Dans la scène finale, les dockers grévistes blancs sont solidaires avec leurs collègues noirs contre les dockers anti-grève partis en campagne de lynchage. Dans *Lynch Law* l'accent est sur la justice comme système raciste, dans *They Shall Not Die*, sur les parcours émotionnels et moraux des personnages, et dans *Stevedore*, sur la lutte ouvrière et la solidarité ouvrière, mais tous utilisent explicitement l'affaire Scottsboro comme modèle dramaturgique. L'affaire n'est pas encore résolue lorsque ces pièces sont écrites, et toutes effectivement se terminent sur une situation non résolue ou un « cliffhanger ».

La « réactualisation » répétée des figures de Sacco et Vanzetti se voit dans le choix des événements d'actualité dramatisés, qui se porte souvent sur des situations d'accusation devant

---

<sup>1176</sup> Edith Segal, *Give Us Your Hand : Poems and Songs for Ethel and Julius Rosenberg in the Death House at Sing Sing*, New York : People's Artists, 1953. Peut-être peut-on considérer que Tony Kushner, dans *Angels in America*, continue dans cette même tradition...

<sup>1177</sup> Voir la traduction française dans *Le Théâtre d'Agit-Prop*, tome IV.

la justice : en plus de l'affaire Scottsboro, c'est par exemple l'incendie du Reichstag qui fait l'objet d'adaptations dramatiques, comme *Dmitroff* d'Elia Kazan et Art Smith, publié dans *New Theatre*, et *Judgement Day* d'Elmer Rice. Dans *Dmitroff*, le communiste faussement accusé de l'incendie se défend avec éloquence, jusqu'à être acquitté, avec l'aide de la pression populaire. Smith et Kazan présentent le texte comme « une pièce sur la pression de masse de la classe ouvrière pour libérer les prisonniers politiques », précisant que cette pression de masse doit continuer à vivre au-delà de la pièce, pour libérer tous les « prisonniers de classe » injustement détenus : le mythe de Sacco et Vanzetti est aussi celui de l'action de masse en leur soutien. Dans les « constantes » de la dramaturgie du théâtre révolutionnaire, on peut donc identifier une manière de se saisir des événements d'actualité qui permet d'articuler pression collective et injustice structurelle (la loi, la peine de mort), victime, bourreau et sauveur, et qui ainsi, bâtissant sur l'héritage des pièces d'agit-prop, peut refléter l'action de masse attendue des spectateurs une fois qu'ils quittent la salle. L'actualisation de ces schémas est si forte qu'elle doit être évoquée même au sujet de pièces qui ne se basent pas explicitement sur les événements cités, comme nous verrons dans les études de textes.

### **7.3 Etude de cas : Du lait et du théâtre**

La campagne de propagande en soutien aux mineurs en grève, en 1931-1932, est l'une des campagnes individuelles qui occupent le plus de place dans *Workers Theatre* : son étude peut offrir un point de vue éclairant sur la manière dont la revue, à ses débuts, articule théâtre et actualité. Les grands sujets de la période 1931-1932 reflètent une actualité collective ; par exemple, les sujets de l'actualité ouvrière les plus souvent traités par *Workers Theatre* correspondent à ceux qui sont également prioritaires dans le journal communiste *Daily Worker*. En plus de la crise des mines de Harlan County, le deuxième sujet qui occupe régulièrement un espace important dans *Daily Worker* est l'affaire Scottsboro ; un autre sujet dominant autour duquel *Workers Theatre* produit du contenu : la revue reproduit, en matière de sujets prioritaires à mettre en scène, les choix éditoriaux de *Daily Worker*.

#### **7.3.1 La grève des mineurs : contenus dans Workers Theatre**



La crise des mines en 1931-1932 est un événement majeur du mouvement ouvrier américain, dans lequel sont en jeu les relations complexes entre les compagnies minières, les syndicats et les travailleurs, et qui révèle la réalité sociale des communautés construites autour des mines. Logements, commerces alimentaires, services de base et même l'église sont gérés par les sociétés minières : alors que la crise éclate, c'est toute la communauté qui est concernée. A partir de la fin des années 1920, la réduction de la production associée aux très faibles rémunérations plonge les mineurs et leurs familles dans la misère. En 1928 a été créé en Pennsylvanie un nouveau syndicat minier : National Miners Union (NMU), communiste et militant, qui rallie dans ses rangs les mineurs les plus précaires et les plus exploités (immigrés, racisés), et s'oppose au syndicat majoritaire, le United Mine Workers of America (UMWA). Empêcher les mineurs de se rapprocher du NMU et réprimer l'activisme du syndicat devient pour les corporations et les dirigeants locaux une priorité, pour laquelle sont mobilisées des milices privées et des pratiques d'intimidation et de *blacklisting*. La crise la plus sanglante et la plus médiatisée est celle de Harlan County (Kentucky), appelée « Bloody Harlan », où les affrontements entre les mineurs et les milices font plusieurs victimes, et les autorités locales empêchent la distribution de vivres aux familles des mineurs : au-delà des altercations violentes, le drame de la crise des mines est celui de la faim. « Grève contre la terreur et la famine », appelle le syndicat des mineurs<sup>1178</sup>.

Harlan devient également un combat qui dépasse la classe ouvrière : des étudiants, des écrivains et intellectuels voyagent sur le site pour apporter leur soutien aux grévistes et recueillir leur parole<sup>1179</sup>. En 1932 est publié le recueil d'écrits et témoignages dirigé par Theodore Dreiser, *Harlan Miners Speak*, auquel participent entre autres John Dos Passos et Sherwood Anderson<sup>1180</sup>. Il faut donc penser le contenu de *Workers Theatre* en lien avec deux « actualités » : premièrement celle de la crise elle-même, qui révèle les rapports de force entre les corporations, les travailleurs et les syndicats, constitue une tragédie humaine par la violence physique et la faim, et représente l'un des moments forts de solidarité ouvrière. Et deuxièmement, c'est également un moment décisif où au milieu de tout le chaos de la crise

---

<sup>1178</sup> Sur la crise des mines, voir John W. Hevener, *Which Side Are You On ? The Harlan County coal miners, 1931-1939*, Chicago, University of Illinois Press, 1979 ; Walter T. Howard, « The National Miners Union: Communists and Miners in the Pennsylvania Anthracite, 1928-1931 », in *The Pennsylvania Magazine of History and Biography*, vol. 125, n.1, pp.91-124.

<sup>1179</sup> Voir Mary Ellen Lennon, *Creating coalitions: "Outside agitators" and the Harlan County coal strike, 1931-1932*, PhD Dissertation, Harvard University, 2002.

<sup>1180</sup> L'introduction de John Hennen à la nouvelle édition de 2008 éclaire le contexte de la crise et la réception de l'ouvrage : Theodore Dreiser, John Hennen, *Harlan Miners Speak : Report on Terrorism in the Kentucky Coal Fields, Prepared by the Members of the National Committee for the Defense of Political Prisoners*, University of Kentucky Press, 2008.

économique, les écrivains et journalistes choisissent précisément ce cas pour collectivement structurer un récit sur les conséquences de la crise économique, en le documentant par tous les moyens<sup>1181</sup>. Comme les autres, les membres de la rédaction de *Workers Theatre* se déplacent, et reviennent, par exemple, avec des comptes-rendus sur les ateliers de théâtre des enfants de mineurs<sup>1182</sup>.

En février 1931, les corporations ont baissé les salaires des mineurs, occasionnant les premières protestations et leur répression. A partir du mois de juin on constate dans le quotidien communiste *Daily Worker* une augmentation de l'actualité sur les mineurs. Les grèves, la faim et la violence des milices privées font plusieurs fois la une. Les slogans « Grève contre la famine » (*Strike against starvation*) et « Plutôt mourir de faim en étant en grève que mourir de faim au travail » (*Rather starve striking than starve working*) sont largement diffusés. Pendant l'été, la situation s'aggrave dans les mines de Pennsylvania et Ohio, où le NMU est plus faible qu'à Harlan County, et les travailleurs sont appelés à la solidarité : en août, *Workers Theatre* publie une pièce sur la grève Pennsylvania-Ohio (*A play about the Penn-Ohio miners' strike*). Les premières pièces de *Workers Theatre* sur les grèves des mineurs apparaissent justement dans les numéros d'août et septembre 1931 (numéros 5 et 6) ; le numéro d'août en contient deux. Comme première expression de solidarité de la part de *Workers Theatre*, en couverture du numéro du mois de juin, une linogravure de Jack Shapiro représente un mineur brandissant son pic.

### 1) Les textes dramatiques

Trois des pièces sont écrites par des membres du Workers Laboratory Theatre, deux sont des écritures collectives :

Août 1931, Harry Ober : *Fight against starvation* :

*Le Capitaliste apprend qu'il ne peut pas écraser le mouvement de révolte, car les mineurs sont solidaires et lorsqu'un leader est tué, un autre prend sa place. Il décide d'utiliser sa dernière arme : affamer les mineurs et leurs familles.*

Août 1931, Albert Prentiss : *Fight against starvation*

*Les épouses des mineurs plaident pour sauver leurs enfants. Le Patron et le Pasteur complotent pour organiser la famine. Un délégué du mouvement de grève confronte le Patron.*

---

<sup>1181</sup> Voir Mary Ellen Lennon, *Op.cit.*

<sup>1182</sup> Voir chapitre 5, « Le théâtre des enfants ».

Septembre 1931, Ecriture collective : *Milk for miners children*  
*Les enfants se réunissent pour organiser un groupe de Pionniers et participer à la lutte. Ils discutent des organisations d'aide communistes : ILD, WIR, et rappellent que les papas doivent s'affilier au syndicat NMU.*

Février 1932, Albert Prentiss : *Miners are striking !*  
*Un accident se produit dans une mine, deux ouvriers perdent la vie. Un dialogue entre le capitaliste et les ouvriers dénonce la responsabilité des compagnies dans les accidents mortels, et critique système économique des communautés minières. Le capitaliste embauche des prisonniers comme milice anti-grève. La soupe populaire est dynamitée. Le chœur des ouvriers déclame la solidarité de la classe ouvrière et appelle les spectateurs à faire des dons.*

Mars 1932, Ecriture collective : *Miners on strike.*  
*Une déclamation collective dénonce l'exploitation et la terreur, et appelle à faire des dons aux programmes d'aide.*

Les unes de *Daily Worker* mettent en avant le besoin de soutien matériel, de vêtements et de nourriture. La détresse des familles est au cœur de la crise. Parmi les cinq pièces sur la crise des mines que *Workers Theatre* diffuse entre août 1931 et mars 1932, trois textes évoquent directement la faim : deux sont intitulés *Lutte contre la famine (Fight against starvation)*<sup>1183</sup>, et une *Du lait pour les enfants des mineurs (Milk for miners' children)*<sup>1184</sup>. *Milk for miners' children* est écrite pour être jouée par des enfants : un groupe d'enfants de mineurs se réunit pour organiser une brigade de Petits Pionniers. Les enfants décident de demander de l'aide au W.I.R et au I.L.D (International Labor Defense), et d'aller insulter les briseurs de grève sur les piquets. La Croix Rouge et les autorités locales sont réputées priver d'aide les enfants des mineurs affiliés à la National Miners Union ; les enfants dans *Milk for miners' children* déclarent ne plus avoir besoin de la croix rouge, car le Workers International Relief (organisation internationale communiste) leur fournira des vivres. L'objectif d'éduquer les enfants sur les organisations communistes impliquées dans la lutte ressort clairement des pièces. Les sketches sont comme des modèles de pré-performance, de « répétition générale » de l'action politique que doivent entreprendre les enfants, dans les limites de ce qui est possible pour eux :

MARY : il a dit qu'ils avaient un club appelé I.L.D. (International Labor Defense) qui pourrait aider nos papas à sortir de prison lorsqu'ils sont arrêtés  
[...] DAVE : Tu te souviens, quand on était à l'école en septembre, l'institutrice nous a parlé de la dépression. Elle a dit que ça serait terminé quand les feuilles tomberaient des arbres. Je crois bien qu'elle parlait des pins, ils ne perdent jamais leurs feuilles ceux-là. Enfin, pour aller

---

<sup>1183</sup> Par Albert Prentis et Harry Ober, Août 1931.

<sup>1184</sup> Ecriture collective du Brighton Beach Drama Club.

au but, on a tous faim, et en plus, maintenant, nos papas sont en grève. Alors écoutez, nous les enfants, on va aller récupérer de la nourriture et tout ça au Workers International Relief. C'est mon papa qui me l'a dit. Et il m'a dit aussi qu'on aurait des vêtements, alors on n'a pas à se préoccuper de la Croix Rouge qui ne nous aide pas. Ca s'appelle le W.I.R., c'est une organisation ouvrière, et on peut compter sur eux. Maintenant, comme a dit Mary, on doit se rendre sur les piquets de grève le matin. En plus de ça, n'oubliez pas de ramener vos papas, et puis n'oubliez pas qu'on est avec le National Miners Union, pas avec l'UMW.<sup>1185</sup>

Le fait qu'il s'agisse de pièces destinées à être jouées par les enfants influence sans doute la représentation des personnages d'enfants, qui sont des militants exemplaires, optimistes et déterminés. Dans le discours des personnages adultes, les enfants sont évoqués par leur statut de premières victimes de la faim, urgence qui est également mise en avant dans la presse et dans les témoignages de *Harlan Miners Speak*. Les deux pièces intitulées *Fight against starvation*, de Harry Ober et Albert Prentiss, mettent en scène des personnages de patrons et de leaders religieux qui complotent contre les grévistes : si « les passages à tabac, les fusils et les mitraillettes » ne donnent pas de résultats, il reste une arme pour anéantir les mineurs : la faim<sup>1186</sup>. Une scène similaire se joue dans *The Miners Are Striking* d'Albert Prentiss, où les patrons constatent qu'il « ne reste plus qu'un seul moyen de briser la grève : dynamiter la soupe populaire »<sup>1187</sup>.

Dans la pièce de Prentiss, les patrons menacent d'« affamer les mineurs jusqu'au dernier », persuadés qu'ils ne tarderont pas à cesser le mouvement social car il n'y a « plus de lait pour leurs bébés ». Le texte se termine avec l'adresse au public d'une épouse de mineur gréviste :

Vous, les femmes qui avez perdu un enfant, vous savez ce que c'est, de voir votre propre enfant, votre chair et votre sang, mourir dans vos bras, et vous ne pouvez rien faire parce que vous n'avez pas d'argent pour le docteur, pas d'argent pour les médicaments, pas de lait pour vos enfants<sup>1188</sup>.

En plus de la faim, deux autres éléments récurrents ressortent dans les pièces : la religion et l'absence de leader. L'église dans les communautés minières est représentée comme un

---

<sup>1185</sup> « Milk for miners children », *Workers Theatre*, Septembre 1931. Mary- he said they had a club called the I.L.D. (International Labor Defense) that would help get our dads out of jail when they get arrested.

[...] / Dave- Do you remember, when we were in school last september, the teacher was talking about the depression ? She said that it was going to be over when the leaves fall off the trees. Well, maybe she meant the pine trees, they never lose their leaves. Well, to get to the point, we're all starving, yet, and now in addition our dads are striking. Now listen, we kids are goinf to get food and all from the Workers' International Relief. My dad told me. And he also said, we would get clothes, so no good of worrying about the Red Cross not helping us. It's the W.I.R., a workers' organisation, and we can depend on them too. Now, as Mary said, we've got to get out on the picket lines in the morning. In addition to that don't forget to bring your dads along, and don't forget we're with the National Miners Union, not with the UMW.

<sup>1186</sup> Harry Ober, « Fight against starvation : A play about the strike of the Penn-Ohio miners », *Workers Theatre*, août 1931, p.18.

<sup>1187</sup> Albert Prentiss, « The Miners Are Striking », *Workers Theatre*, février 1931, p.19.

<sup>1188</sup> Albert Prentiss, « Help the miners, fight against starvation », *Workers Theatre*, août 1931, p.15.

organe de propagande direct des compagnies, et le personnage du prêtre complotte avec le capitaliste mater la révolte :

LE CAPITALISTE : Saint Père, je financerais votre cathédrale, je ferai donation d'une fenêtre commémorative, je vous enverrai un gros chèque, dites aux mineurs de ne pas faire la grève.

LE PRETRE (enthousiaste) : Au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit, bénis soient les humbles. Esclaves obéissez à vos maîtres. Maudits soient ceux qui défient la loi. Tous ceux qui font la grève seront bannis de l'église.

Il ne s'agit pas d'une simple manifestation de la propagande antireligieuse communiste, mais d'une référence à l'économie des communautés minières, où l'activité de l'église est vue comme étroitement rattachée à l'autorité des corporations, et utilisée à des fins d'agitation contre les grévistes. Le système économique et social des communautés bâties autour des corporations minières, où les commerces appartiennent aux compagnies qui fixent les prix, fonctionne ainsi comme un modèle extrême de la société capitaliste, que l'agit-prop dénonce.

Devant l'autorité des capitalistes et de l'église, les mineurs sont présentés comme une masse sans leader, de laquelle de nouveaux militants émergent à mesure que les chefs de file sont assassinés. Ce narratif sert à illustrer la différence entre les deux syndicats : les dirigeants du MWU seraient payés par les patrons pour briser les grèves, alors que le NMU communiste n'a pas de dirigeant, mais des comités de grève élus par les mineurs.

LA FILLE : Aussi vite qu'arrivent les leaders, ils sont arrêtés.

L'OUVRIER : Les mineurs sont un puits d'acier ; lorsqu'un leader est arrêté, un autre prend sa place.<sup>1189</sup>

SHERIFF : Nous avons tenté tous les moyens pour les terroriser, et d'isoler leurs leaders. Mais nous n'avons pas trouvé de leaders. Personne n'est le leader, et tout le monde dirige. C'est un phénomène très étrange.

[...]

Ils n'écourent pas l'United Mine Workers. Leur syndicat est le National Miners' Union. [...] Ils ont des méthodes différentes. Ils organisent les chômeurs et les mènent dans la lutte pour l'allocation chômage. Ils réunissent les travailleurs noirs et blancs, et ne permettent pas de rupture dans les rangs. Nous ne pouvons pas briser cette grève<sup>1190</sup>.

A ceci le patron répond, comme d'habitude, qu'il lui reste « une arme qui a déjà marché avant : la faim ! ». La légitimité de la lutte est ainsi mise en avant principalement à travers

---

<sup>1189</sup> Albert Prentiss, « The Miners Are Striking », *Workers Theatre*, février 1931, p.19.

<sup>1190</sup> Harry Ober, « Fight against starvation : A play about the strike of the Penn-Ohio miners », *Workers Theatre*, août 1931, p.20. They don't listen to the United Mine Workers. National Miners' Union is their union. [...] They have different methods. They organise the unemployed and lead them in the fight for unemployment insurance. They unite negroes and whites, and do not permit a break in their ranks. Solidarity of negroes and whites is their motto. We can't break their strike.

l'idée d'un mouvement de masse, qui ne peut pas être brisé car il n'a pas de leaders corrompus, et à travers la représentation de la famine comme « arme de guerre ». Les actions du NMU militant sont bien connues par la presse communiste, et l'agit-prop participe à construire le discours qui oppose les deux syndicats.

Par leur style, les textes se situent dans une zone entre le sketch d'agit-prop et le dialogue didactique : ils ne contiennent pas d'action allégorique (lutte, victoire), mais des échanges entre personnages emblématiques (patron, ouvrier, mineur, représentant du NMU, enfant, femme de mineur, révérend). Le motif des dialogues est en général de révéler au patron de la compagnie minière l'existence du NMU et la résistance des mineurs, et de dévoiler la terreur dont sont victimes les familles. Dans *The Miners Are Striking !* de Prentiss, deux modes s'alternent : le dialogue entre capitaliste, sheriff, pasteur etc., et l'adresse au public par les personnages de l'ouvrier et de la fille, qui commentent le dialogue :

LE CAPITALISTE        Il reste encore un moyen. Dynamiter la soupe populaire. Tant qu'ils ont un repas par jour, ils résisteront. Mais nous pouvons gagner. [...]  
LA FEMME :        Ils ont dynamité la cantine !  
LA FILLE : Ils ont tué deux de nos hommes.  
[...]  
L'OUVRIER : Une autre cantine est créée.  
LA FILLE : Ils l'ont dynamitée.  
L'OUVRIER : Une autre cantine encore est créée.  
LA FEMME : Ils ont dynamité celle-ci.

*Miners on Strike !*, écrit collectivement par le Workers Laboratory Theatre, est une récitation de masse au rythme saccadé, qui expose les faits avant d'appeler à la grève :

Rockefeller  
Ford  
Morgan  
Font des millions de profits  
Avec les mines de charbon de Kentucky et Tennessee  
Mais les mineurs  
Gagnent 20 ou 50 dollars par mois  
Lorsqu'il y a du travail  
Et de ces 20 à 50 dollars par mois  
Les compagnies retiennent  
6 pour le loyer  
4 pour le charbon  
5 pour le docteur  
6 pour l'école  
4 pour l'éclairage  
5 pour les enterrements  
6 pour l'assurance  
Le reste est payé en coupons  
Que les mineurs doivent utiliser dans les commerces de la compagnie  
Où les prix sont 20 à 50% plus élevés que dans les autres magasins

Rockefeller  
Morgan  
Ford  
Terrorisent les mineurs  
Exploitent les mineurs

Ce texte, écrit pour une représentation dans le style du Proletbuhne, est explicitement fait pour être joué dans des occasions de collecte de fonds, qui sont associées aux représentations.

### 7.3.2 Contenus extra-dramatiques : images, éditoriaux et théâtre pour les enfants

La revue participe à organiser des actions de collecte de fonds pour les familles des grévistes. Des groupes de théâtre ouvrier new-yorkais, ainsi que les Red Dancers d'Edith Segal, ont organisé une série de représentations qui ont servi à récolter de l'argent, et *Workers Theatre* appelle les autres groupes à en faire autant<sup>1191</sup>. L'objectif est que le théâtre puisse avoir un impact au-delà de l'agitation : « jusqu'à présent, la plupart des groupes étaient engagés seulement dans le travail agitateur. Il n'y avait pas eu d'effort pour développer une campagne au service d'un but indépendant spécifique. Cette action est sans aucun doute un pas dans la bonne direction, » écrit Harry Elion<sup>1192</sup>. Le sketch publié dans le même numéro de février 1932 se termine avec un dialogue qui appelle aux donations :

LE CAPITALISTE : Les ouvriers réunis ici ne peuvent pas vous donner d'argent, car ils n'en ont pas, j'en suis sûr – je les ai soumis à des réductions de salaires, au chômage...  
L'OUVRIER : Les ouvriers réunis ici ce soir, comme toute la classe ouvrière, connaissent leur devoir. Chaque femme sait que les grévistes ont besoin de pain, de lait, de légumes.[...] Et les ouvriers ici sont en soutien de la grève ! [...] car si l'on perd cette grève, c'est toute la classe ouvrière qui est perdante !<sup>1193</sup>

Le théâtre de l'Université de Vassar a adapté l'une des pièces, de mars 1932, en modifiant l'appel à contribuer à la collecte du Workers International Relief pour le remplacer par le Vassar Relief Fund : les modifications et les notes de mise en scène sur la copie de la revue montrent que le texte a été joué dans le but de récolter des fonds d'aide solidaires, en l'adaptant au public local<sup>1194</sup>. Il s'agit probablement d'une copie de la troupe de Hallie

---

<sup>1191</sup> Harry Elion, « Workers' theatres and the Kentucky miners' struggle », *Workers Theatre*, février 1932, p.1.

<sup>1192</sup> *Ibid.*

<sup>1193</sup> Prentiss, « The Miners Are Striking », p.20.

<sup>1194</sup> Il s'agit probablement d'une copie de la troupe de Hallie Flanagan, car elle provient des archives de Vassar, et Flanagan avait monté ce texte en 1932 avec le Vassar Experimental Theatre à l'université. Les noms de Rockefeller, Morgan et Ford ont également été remplacés par « les individus ».

Flanagan, car elle provient des archives de Vassar, et Flanagan avait monté ce texte en 1932 avec le Vassar Experimental Theatre à l'université. Les noms de Rockefeller, Morgan et Ford ont également été remplacés par « les individus ». La collecte de fonds n'avait pas eu beaucoup de succès ; les spectateurs avaient considéré vulgaire et étrange le fait de demander de l'argent après un spectacle<sup>1195</sup>.

En plus des textes dramatiques et des incitations à organiser des collectes, *Workers Theatre*, dans les limites de sa reproduction ronéotypée, crée une présence visuelle de l'actualité des mineurs : quatre couvertures évoquent la figure du mineur en lutte (Juin 1931, Septembre 1931, Janvier 1932 et Février 1932). On trouve en plus une illustration d'un article de Harry Alan Potamkin sur le cinéma documentaire prolétarien, appelant la Film and Photo League à filmer la lutte des mineurs<sup>1196</sup>.

Enfin, pour cerner les contenus qui participent à construire la campagne dans *Workers Theatre*, on peut évoquer la rubrique de théâtre pour les enfants : les ateliers de théâtre organisés par Alfred Saxe et Bernard Reines se font avec les enfants des grévistes. Même s'il ne s'agit pas toujours d'enfants de mineurs, il s'agit de sites de grèves massives où les mêmes problèmes de nourriture et de violence se posent (Paterson, Pittsburgh). La mise au centre des enfants dans la campagne en soutien des mineurs inscrit les articles sur le théâtre pour enfants dans une même temporalité d'action politique.

Le contenu de la campagne, qui reste d'actualité sur une longue période, est disséminé sur plusieurs mois, comme dans le cas avec la réforme du mariage chez la Blouse Bleue. Même lorsqu'un numéro individuel ne contient pas de texte dramatique sur la grève des mineurs, le thème est « maintenu » par la présence visuelle ou par les articles sur le travail avec les enfants : en quelque sorte, « le spectacle est en cours ». Ainsi, l'ensemble du contenu ne se présente pas seulement comme une suite de documents individuels séparés, mais comme une œuvre collective dans une temporalité continue (voir tableau ci-après). On peut voir par conséquent la revue à la fois comme

- 1) l'intermédiaire de l'œuvre collective, dont les manifestations sont les productions théâtrales et les actions politiques,
- 2) le médium de l'œuvre collective, soit le support qui dicte les paramètres de son expression (temporalité, structuration dramatique, univers visuel, travail extrascénique),



---



<sup>1195</sup> Lynn Mally, « Hallie Flanagan and the Soviet Union », dans Choi Chatterjee, Beth Holmgren, *Americans Experience Russia. Encountering the Enigma, 1917 to the Present*, New York: Routledge, 2013, p.37.

<sup>1196</sup> *Workers Theatre*, Juillet 1931, p.7.



- 3) un fragment de cette œuvre, si l'œuvre a simultanément une présence théâtrale, éditoriale et politique.

<b>Présence de la crise des mines dans <i>Workers Theatre</i>, 1931-1932</b>		
	Textes dramatiques	Autres
Juillet 1931		Couverture  Illustration
Août 1931	Prentiss : <i>Fight against starvation. A miners' play.</i>  Ober : <i>Fight against starvation : a play about the strike of the Penn-Ohio miners</i>	
Septembre 1931	Collectif : <i>Milk for miners' children</i>	Couverture  Théâtre des enfants
Octobre 1931	Pièce écrite par les enfants : <i>Free food for workers children</i>	Théâtre des enfants
Novembre 1931		Théâtre des enfants
Décembre 1931		Théâtre des enfants
Janvier 1932		Couverture

		 <p>Workers Theatre JANUARY 1932</p>
		Editorial
Février 1932	Prentiss : <i>The miners are striking</i>	 <p>Workers Theatre FEB. 1932</p>
		Editorial
Mars 1932	Collectif : <i>The miners on strike</i>	
Avril 1932		Théâtre des enfants

Enfin, considérant qu'il s'agit du sujet individuel qui occupe le plus grand nombre de pièces en 1931-1932, ce corpus illustre la nature de « théâtre d'actualité » de la pratique promue par *Workers Theatre* dans sa première version : bien que les personnages des sketches correspondent à des emplois d'agit-prop (patron, église, ouvrier, petit pionnier...) et que le message politique de base soit assez explicite (opposition capitaliste/ouvrier), la totale compréhension des pièces nécessite de saisir l'actualité de la crise et son traitement dans les journaux : la nature de la violence, la gravité de la privation matérielle des familles et la réponse des organisations internationales, la dénonciation de la structure sociale et économique construite autour des compagnies minières (dont l'église), les positionnements des syndicats, et le rôle des artistes et des intellectuels dans la mise en récit de la grève. Ainsi, pour le lecteur non-contemporain que nous sommes, la dramaturgie typique de l'agit-prop peut avoir tendance à dissimuler, derrière ses oppositions ouvrier/patron que nous lisons comme universelles et symboliques, le niveau d'engagement du théâtre d'agit-prop dans une actualité précise et délimitée et un « temps collectif » de la lutte sociale : constat que nous avons fait également au sujet des pièces de la Blouse Bleue prises en exemple dans le

deuxième chapitre de cette thèse (*Le Miracle Turc*, la série de textes sur la réforme du mariage), dont le lien avec les événements d'actualité pourrait facilement, à la première lecture, disparaître derrière la généralité des rapports de force et des discours exprimés. Il faut donc encore une fois soulever l'importance du support de publication pour le regard que nous portons sur ces textes, et rappeler le caractère à la fois concret et symbolique de ce mode de diffusion : la diffusion dans la revue ne nous informe pas seulement du moment précis de publication, mais de *l'intention* d'inscrire le contenu dans une actualité, dans une continuité, et dans un mode de « flexibilité » du message par la possibilité de réagir aux événements.

En outre, en tant que documents du théâtre ouvrier américain, les sketches en question ne peuvent être pleinement historicisés que s'ils sont considérés avec l'ensemble des actions extrascéniques liées à la crise des mineurs, organisées par la revue et par les groupes, et auxquelles les sketches font explicitement référence. Il peut être intéressant également de constater que l'existence de cette série de textes ne ressort jamais dans la littérature secondaire : leur nature circonstancielle et leur écriture un peu terne en fait des documents faciles à ignorer au profit de textes plus accrocheurs, mais aussi moins séduisants pour des rééditions dans des travaux du type *Le Théâtre d'Agit-prop de 1917 à 1932*. Les textes du Proletbuhne, qui réalisent de manière plus orthodoxe la dramaturgie allégorique ou le staccato de la déclamation de masse, illustrent de manière plus esthétique l'agit-prop comme genre<sup>1197</sup>. Le corpus sur la crise des mines devient pourtant intéressant dès qu'il est mis en relation avec l'actualité de son sujet et le traitement médiatique de celui-ci, et peut nous parler de la manière dont la revue fournit du contenu (dramatique, discursif, visuel) sur une période assez longue et sur un événement précis d'actualité, tout en entretenant une forme d'intertextualité<sup>1198</sup> avec *Daily Worker* : l'étroite intégration des textes dans le dispositif communicatif et temporel que représente la revue devient alors capitale pour la compréhension de ces documents.

---

<sup>1197</sup> Les pièces *Scottsboro* et *Revue Rouge de 15 Minutes* de John Bonn, *Bas les pattes* de Nathaniel Buchwald, et *Grève !* de Michael Gold sont incluses dans le tome 4 du *Théâtre d'agit-prop*, *Op.cit.*

<sup>1198</sup> On emploie ce terme dans son sens général, mais aussi dans le sens d'une intertextualité avec des sources « autoritaires » qui influencent le langage et les catégories mentales (ou « stéréotypes ») : Roger Fowler décrit ce mode d'intertextualité des éditoriaux de presse comme une « dépendance stylistique (et par conséquent idéologique) avec d'autres textes émanant de sources officielles ou prestigieuses ». Dans notre cas, et dans cette période d'allégeance communiste explicite, *Daily Worker*, plutôt que par exemple *New York Times*, représente un espace « d'autorité » dont le contenu de *Workers Theatre* « mime » le contenu et reproduit les catégories. (voir Roger Fowler, *Language in the news. Discourse and Ideology in the Press.*, London : Routledge, 1991, p.17 et p.23)

("antiquated novelties" badly done) by vain young men would be a cooperative showing of an American and Soviet film. The League has voted yes on this for camp showings, if feasible. The League must serve as a propaganda unit in a variety of ways and avoid sectarianism and alique-ism.

The Workers Film and Photo League, beginning with the above article, will be included in each issue of the WORKERS THEATRE MAGAZINE.

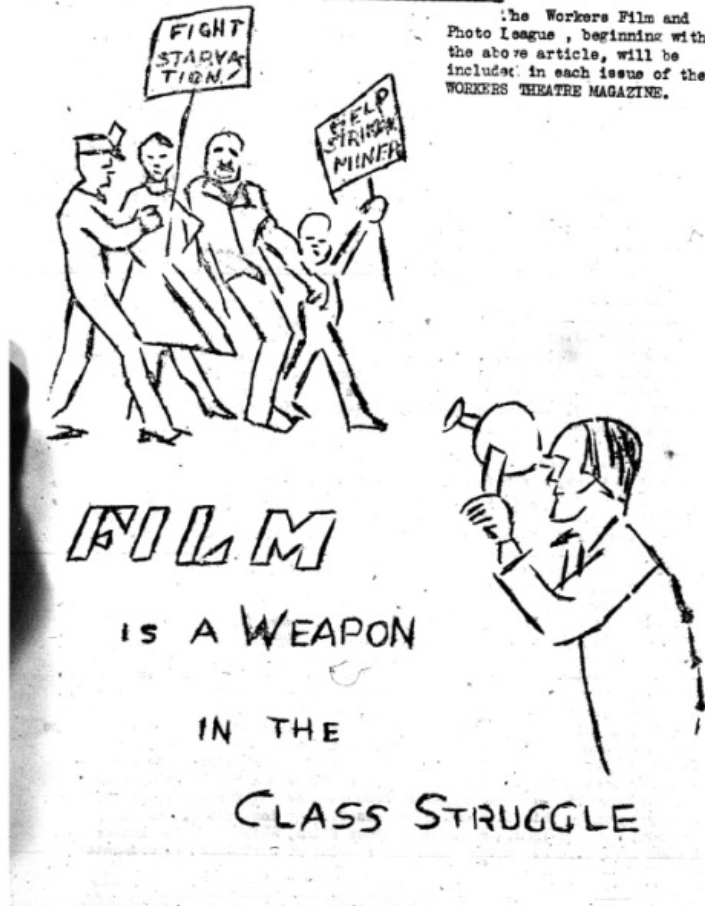


Figure 114 Appel à filmer la crise des mineurs, Workers Theatre, Juillet 1934

The individual who owns the mine  
 1 Rockefeller is responsible (Each worker turns sign while saying his  
 2 Morgan is responsible line. The signs read now: Rockefeller,  
 3 Ford is responsible Morgan and Ford. 7th worker turns arrow  
 to these signs)  
 We, who found the exploitation of  
 the workers miners -  
 1 Rockefeller  
 2 Morgan We are responsible.  
 3 Ford The individual who owns the mine  
 1 draw millions of dollars  
 2 as profits  
 3 from the mines in Kentucky & Tennessee.  
 But the miners (Repeat all along the line) the miners - the miners  
 1 make \$20 to \$50 a month  
 2 when they get work  
 3 and from these 20 to 50 dollars a month  
 4 the companies  
 6 cut for rent  
 4 cut for coal  
 5 cut for doctor  
 6 cut for school  
 4 cut for light  
 5 cut for burial fund  
 6 cut for insurance.  
 4 The balance is paid in scrip  
 2 which the miners must trade at the company stores  
 3 at prices 20 to 50% higher than in other stores.  
 1 Rockefeller The individual who owns the mine  
 2 Morgan The corporation which  
 3 Ford  
 7 exploit the miners  
 3 in order to profit by them.  
 1 Rockefeller The individual who owns the mine  
 2 Morgan The corporation which  
 3 Ford  
 2 terrorize the miners  
 3 in order to exploit them.  
 4 With troops  
 5 " police  
 6 " gunnery  
 7 with machine guns and rifles guns  
 they terrorize the miners.  
 4 They have raided miners homes.  
 5 They have taken miners for a ride.  
 6 They have beaten miners half to death  
 7 THEY HAVE KILLED MINERS!  
 What is the answer of the miners? (Turns arrow to 4, 5, 6 who raise signs:  
 STRIKE.)  
 Strike!  
 Strike!  
 STRIKE!  
 all the  
 miners  
 all  
 strike

Figure 115 Copie de "Tie Miners are striking", probablement de la troupe de Hallie Flanagan

## 7.4 L'attente messianique et la venue de Lefty

### 7.4.1 Pourquoi Lefty ? L'argument du vernaculaire.

*Waiting for Lefty*, la première pièce de Clifford Odets, est considérée comme l'une des pièces phare du théâtre américain politiquement engagé des années 1930. Rappelons d'abord en quoi la pièce est importante du point de vue de sa dramaturgie. Succession de tableaux qui dévoilent les rouages des dominations sociales – exploitation du prolétariat, influence de la crise économique sur les relations familiales et sur l'émancipation de la jeunesse, antisémitisme – la pièce d'Odets pourrait être décrite comme une transposition de la structure dramaturgique de l'agit-prop vers le mode du mélodrame. Dans un milieu qui ne connaît pas encore très bien Brecht, le succès de *Waiting for Lefty* en tant que pièce révolutionnaire est pourtant largement dû à son procédé épique, où le montage des fragments qui individuellement s'adressent aux émotions du spectateur crée un effet de déconstruction et de distanciation<sup>1199</sup>. Odets lui-même a conscience de la structure de montage de son texte, qu'il qualifie, dans la note accompagnant sa première publication, de « *minstrel* » : pour Odets, la pièce aurait un chœur, un « interlocuteur » (terme pour « meneur de revue ») et des *endmen* (qui répondent à l'interlocuteur), dans la tradition américaine du *minstrel*<sup>1200</sup>. Si la pièce a été qualifiée de réalisme socialiste ou de mélodrame, Colette Hyman y voit également la tradition du « *variety show* »<sup>1201</sup>. Il nous semble néanmoins qu'il y a dans les travaux américains sur le théâtre politique des années 1930 une forte démarche de rattachement des productions

---

<sup>1199</sup> En effet, Brecht est quasi totalement absent *Workers Theatre* et *New Theatre* – il dira lui-même avoir été assez éloigné de ce milieu pendant ses années américaines (voir James Lyon, *Brecht in America*), mais ses œuvres ne sont presque jamais évoquées ; sa pensée théâtrale n'est pas considérée comme une réponse à la crise de la pièce révolutionnaire. Il faut se rappeler que sa pensée dramaturgique était encore mal connue des Américains avant que Mordecai Gorelik, le scénographe du Group Theatre et du Theatre Collective, ne la rende plus accessible dans son ouvrage théorique de 1940, *New Theatres For Old*. James Lyon rappelle que *New Theatres for Old* était, en 1940 l'exposition la plus pointue du théâtre brechtien qui existait en anglais. « Lu aujourd'hui, son exposition de six pages des idées de Brecht sonne comme une évidence, parce que nous connaissons les idées de Brecht ; à l'époque, la présentation de Gorelik a dû frapper le lecteur comme quelque chose de révolutionnaire. Gorelik avait rassemblé la majorité du matériel à partir de conversations et de correspondance avec le dramaturge exilé, qui ne publierait lui-même beaucoup de ces idées que plusieurs années plus tard. » (James Lyon, *Brecht in America*, Princeton University Press, 1980, p.14.) En plus de Gorelik, seulement John Bonn semble s'intéresser à Brecht et le comprendre, et traduit lui-même les pièces de Brecht pour sa troupe. Comme un point final à cette absence de Brecht dans le théâtre qui entoure la New Theatre League, en 1940 alors que Brecht est en exil, le secrétaire de la ligue Ben Irwin écrit à John Bonn : « Nous, ni personne à vrai dire, ne sait où est Brecht. » (NYPL Archives and Manuscripts, New Theatre League Records, Box 2 : General Correspondence, Folder : Bonn, John ; Lettre de Ben Irwin à John Bonn, 12.8.1940.)

<sup>1200</sup> Clifford Odets, author's note, « *Waiting for Lefty* », *New Theatre*, vol.3, n°2, Février 1935, p.20.

<sup>1201</sup> Colette Hyman, *Staging Strikes*, *Op.cit.*, p.113.

« révolutionnaires » à ce qui est considéré comme des formes populaires américaines, pour appuyer leur caractère endogène et vernaculaire. En contraste, un regard européen centré sur le brechtisme voit dans *Waiting for Lefty* une succession de tableaux et une démarche épique, peut-être parce que, comme le dit James Lyon, « les idées de Brecht nous sont connues aujourd'hui »<sup>1202</sup>. Dans ce cas précis, la note de l'auteur dans *New Theatre* nous informe peut-être le mieux de sa propre perception de l'ancrage culturel de son texte, et de la recherche effective de « distanciation » par l'identification d'un chœur et d'un meneur (*interlocutor*), même si ceux-là sont fusionnés dans l'action dramatique.

La première scène ancre la pièce à l'actualité du mouvement social de 1934 : des chauffeurs de taxi attendent l'arrivée du leader de leur mouvement social, Lefty Costello. Le dirigeant corrompu du syndicat, Harry Fatt, fait tout pour décourager la grève. Dans le temps « d'attente » suivent plusieurs tableaux qui exposent les situations d'inégalité et de précarité qui ont conduit les personnages individuels vers le mouvement social. La précarité pousse Joe et Edna vers la séparation, mais Edna encourage son mari à se battre et rejoindre la grève des chauffeurs de taxi. Un jeune assistant de laboratoire perd son emploi car il refuse de participer au développement d'armes chimiques. Un jeune couple ne voit pas de futur à cause de la situation économique. Un médecin juif est licencié à cause de l'antisémitisme de son employeur, pour être remplacé par un jeune sans expérience (son patient meurt). Finalement, de retour dans la réunion des grévistes, on apprend que le corps sans vie de Lefty a été découvert. La réplique finale est un appel à la lutte, qui contient deux éléments essentiels pour la dramaturgie des pièces révolutionnaires américaines : l'évocation du martyr, et l'affirmation du fait que la force révolutionnaire ne viendra pas de l'extérieur mais doit émerger du sol américain et des luttes locales.

HOMME : Ils ont trouvé Lefty...

AGATE : Où ?

HOMME : Derrière les garages, avec une balle dans la tête !

AGATE : Vous entendez, les gars, vous entendez ? Ecoutez-moi, merde ! D'une côte du pays à l'autre ! ALLO, L'AMERIQUE. NOUS SOMMES LES OISEAUX DE TEMPETE DE LA CLASSE OUVRIERE. OUVRIERS DE TOUS LES PAYS... NOS OS, NOTRE SANG ! Et lorsque nous mourrons, ils sauront ce que nous avons fait pour bâtir un nouveau monde ! Charcutez-nous en petits morceaux, nom de dieu, on mourra pour ce qui est juste ! Plantez des arbres fruitiers là où seront nos cendres !

(*au public*) Alors, quelle est la réponse ?

TOUS : GREVE !!!!!<sup>1203</sup>

<sup>1202</sup> Nous faisons référence à la note sur la page précédente au sujet de Gorelik et Brecht, James Lyon, *Brecht in America*, Princeton University Press, 1980, p.14.

<sup>1203</sup> « MAN : They found Lefty... AGATE : Where ? MAN : Behind the car barns with a bullet in his head ! AGATE : Hear it, boys, hear it ? Hell, listen to me ! Coast to coast ! HELLO AMERICA ! WE'RE STORMBIRDS OF THE WORKING-CLASS ! WORKERS OF THE WORLD... OUR BONES AND

*Lefty* est écrit dans un langage colloquial dont la qualité réaliste et poétique fait un effet de choc sur le milieu contemporain de théâtre de gauche : le choc d'une pièce d'agit-prop efficace, mais qui parvient à contourner le langage stylisé et hortatif des pièces d'agit-prop<sup>1204</sup>. Transposant des situations didactiques de révélation de l'injustice dans le contexte américain et dans un code mélodramatique qui s'adresse aux émotions du spectateur, la pièce peut s'inscrire dans ce qu'Ilka Saal décrit comme la « vernacularisation » du théâtre politique du New Deal afin de rendre les œuvres plus accessibles au public populaire<sup>1205</sup>. Ainsi, la forme même du texte peut être vue comme une réponse à l'appel final de cesser d'attendre une réponse de l'extérieur (de la Russie). C'est une « découverte de l'Amérique » qu'attendait la New Theatre League, toujours tournée vers l'Union Soviétique et pourtant rêvant d'un théâtre qui documenterait l'actualité locale. La mort de Lefty, le leader que l'on attend pendant toute la pièce – faisant en sorte que toutes les autres scènes se logent également dans ce « temps d'attente messianique » – et l'appel à mourir pour la cause (ou l'acceptation de la mort comme terreau des arbres fruitiers du futur) agissent ainsi fortement comme une évocation de l'omniprésente mythologie révolutionnaire américaine avec ses figures canonisées de victimes et son *leitmotiv* de la mort du héros comme déclencheur de l'action révolutionnaire.

Un dernier trait important dans la « vernacularisation » de *Lefty*, et qui marque son éloignement de la forme agit-prop historique (soviétique), est l'absence de victoire. Traditionnellement le théâtre d'agit-prop crée des « victoires virtuelles » sur scène, par la confrontation, mais aussi la dénonciation, la révélation, la reprise en main ou la révolte. Dans un pays où la révolution communiste n'a pas eu lieu, la célébration de la victoire des ouvriers sur scène ou la reconstruction des événements de la Révolution d'Octobre n'a pas l'impact fédérateur qu'il peut avoir en Russie soviétique. C'est le sacrifice d'un individu dont la

---

BLOOD ! And when we die they'll know what we did to make a new world ! Christ, cut us up to little pieces. We'll die for what is right ! Plant fruit trees where our ashes are ! (*to the audience*) Well, what's the answer ? ALL : STRIKE ! » Clifford Odets, « Waiting for Lefty », *New Theatre*, vol.3, n°2, Février 1935, p.20 ;

<sup>1204</sup> Sur les spécificités du langage d'Odets, on peut signaler par exemple l'article de Harold Cantor sur la reproduction des caractéristiques grammaticales du « yinglish » (l'anglais influencé par le bilinguisme yiddish) qu'Odets entend dans son entourage : Harold Cantor, « Odet's Yinglish : The Psychology of Dialect as a Dialogue », in *Studies in American Jewish Literature*, n°2, 1982, pp.61-68.

<sup>1205</sup> Ilka Saal, *New Deal Theater : The Vernacular Tradition in American Political Theater*, New York : Palgrave Macmillan, 2009. L'ouvrage de Saal a été très important pour le début de nos recherches, mais arrivant à la fin, nous avons quelques interrogations sur ce que signifie la « vernacularisation », alors que déjà les premiers sketches d'agit-prop et les *pageants* revendiquaient un ancrage local par leurs sujets. Quelle est la part du discours de l'époque sur le fait de se détacher des influences russes et « trouver l'Amérique », sur le regard des historiens – soit de la performance discursive de la « fondation » d'un théâtre politique américain ? Quelle place donner à l'internationalisme jamais vacillant du mouvement, présent dans les mêmes œuvres qu'étudie Saal comme « vernaculaires », comme *Bury the Dead* d'Irwin Shaw (1936), une pièce « sur la guerre mondiale qui va peut-être commencer demain » ?



souffrance a mûri dans des conditions locales et spécifiques, qui est le catalyseur décisif pour l'appel à l'action. Cela peut être accompagné par, par exemple, le motif de la trahison (briseurs de grève), mais là où dans l'agit-prop soviétique un traître sera toujours identifié, dénoncé et liquidé, le potentiel d'agitation des dramaturgies américaines est basé sur la perpétuation du sentiment d'injustice. Célébrer des victoires virtuelles sur scène n'a pas de sens dans un pays où les victoires n'ont pas eu lieu : c'est au contraire la dramatisation de l'injustice qui incitera le public à agir, nourrira le sentiment de communauté et ainsi fera entrer la révolution sur scène. Ces mêmes questionnements sont par ailleurs présents dans les articles de la revue allemande *Das Rote Sprachrohr*<sup>1206</sup>.

Dans *Waiting for Lefty*, lorsque chaque situation exposée est sans issue, c'est bien le prolongement de l'état d'injustice sur scène qui est la source de l'appel à l'action. Il faut montrer l'injustice, mais pas sa résolution, qui reste la tâche du spectateur. Blanche Evan exprime cette idée de manière assez claire dans *New Theatre*, commentant une série de chorégraphies sur la lutte antiraciste :

est-ce que cela n'affaiblit pas chaque danse, plutôt que de les renforcer, lorsqu'elles se terminent toutes par le chant symbolique de l'Internationale ? Il se peut que le public soit emporté par la maltraitance dramatique du Noir dans la danse titrée « Vacances dans le Sud » ; et psychologiquement, il serait peut-être plus efficace que le personnage demeure maltraité, plutôt que de voir son problème résolu si aisément avec le surgissement des danseurs vêtus de rouge<sup>1207</sup>.

Voilà : *Waiting for Lefty*, du point de vue dramaturgique, est tout ce que cherche la gauche théâtrale américaine dans la transition de l'agit-prop vers le réalisme, de l'emprunt russe vers le vernaculaire. Mais cette affirmation n'est pas uniquement due à une analyse proprement dramaturgique – nous pensons qu'elle porte également le bagage de la décision de *New Theatre* de transformer *Waiting for Lefty* en événement national, et de placer dans cette pièce le moment de la « fondation du théâtre politique américain ».

---

<sup>1206</sup> Voir Siegfried Moos, « Agit-prop », traduction de Jeanne Lorang, dans *Le Théâtre d'agit-prop*, tome III, *Op.cit.*

<sup>1207</sup> Blanche Evan, « The Dance : an Open Letter to Workers' Dance Groups », *New Theatre*, vol.1, no5, Avril 1934, p.21. « Does it not rather weaken than strengthen every dance, by ending it by the symbolic singing of the Internationale ? The audience might be carried away by the dramatic mistreatment of the Negro in the dance called « Southern Holiday » ; and psychologically, it might be much more effective to leave him mistreated, than to see his problem solved so easily by the onrush of red-coated dancers ».

#### 7.4.2 Waiting for Odets : Préparation de la réception

Le concours est annoncé en septembre 1934 : organisé par *New Theatre* et *New Masses*, il décernera trois prix aux meilleurs textes, et ceux-ci seront montés par des groupes de théâtre ouvrier, sponsorisés par *New Theatre* et *New Masses*, au Civic Repertory Theatre<sup>1208</sup>. Les deux périodiques se réservent tous les droits pour la publication et la représentation des textes gagnants, et promettent « des royalties pour l’auteur lorsque c’est possible ». Les juges sont Herbert Kline, Alfred Saxe et Harry Elion pour *New Theatre* et Joseph North et Stanley Burnshaw pour *New Masses*. L’annonce est accompagnée d’un article sur l’absence de nouvelles pièces révolutionnaires : « les pièces existantes ont été épuisées par la répétition », « l’écriture collective est une méthode trop lente pour répondre au besoin », et les anciens textes, « de courts sketches, des récitations de groupe simples et des symbolismes schématiques – ne peuvent plus satisfaire ni le public expérimenté et critique, ni les acteurs, scénographes et metteurs en scène à présent capables d’interpréter des textes matures et subtiles »<sup>1209</sup>.

Si la plupart des textes envoyés seront, à la grande déception du jury et en particulier de Herbert Kline, des sketches d’agit-prop<sup>1210</sup>, les recommandations données en septembre sont cependant plus que limpides : « l’époque du cliché et de l’affirmation mécanique font partie du passé du théâtre ouvrier ». Si un « tourbillon de chapeaux haut-de-forme et de poings levés accompagnés des slogans appropriés illustrent certainement à l’intellectuel la théorie de la plus-value », les auteurs ne doivent pas oublier le quotidien, le dialogue réaliste, et surtout, que l’ouvrier a une vie à l’extérieur de son lieu de travail : « qu’il pense en termes d’amour, de vie et de mort »<sup>1211</sup>.

Dans le numéro suivant, d’octobre 1934, Virgil Geddes<sup>1212</sup> – peut-être à la demande de la rédaction – lance un appel aux auteurs professionnels pour produire des textes politiquement engagés pour les groupes de théâtre ouvrier : « la dramaturgie révolutionnaire

---

<sup>1208</sup> « Prize Play Contest », *New Theatre*, vol.1, no8, Septembre 1934, p.26.

<sup>1209</sup> *Ibid.* « Many of the old plays - brief sketches, simple group recitations and schematic symbolisms – can no longer satisfy an audience which has become trained and critical, nor actors, designers and directors now able to interpret mature and subtle scripts »

<sup>1210</sup> Décembre 1934

<sup>1211</sup> *Ibid.* « The day of cliché and mechanical statement has gone by for the workers’ theatre. [...] An animated symbolic pantomime in a whirl of top-hats and red-front fists punctuated with appropriate slogans may clearly illustrate to the intellectual the theory of surplus value, but the worker would prefer a vivid dialogue between a worker and a boss in terms of cash and cabbages. [...] A prevailing monotony apparently assumes that the worker has no life outside his place of work ; forgets that he also thinks in terms of love, life and death outside the shop. »

<sup>1212</sup> Geddes est un dramaturge engagé à gauche, qui participera au Federal Theatre Project. Il est connu à l’époque surtout pour sa pièce *The Earth Between*, jouée par les Provincetown Players en 1926.

présente un défi, et il revient aux dramaturges américains de répondre à ce défi ». L'action et la pression politique ne suffisent pas pour repousser les forces économiques de la bourgeoisie qui « exploitent le théâtre seulement pour le profit financier » : il faut « une nouvelle intelligence dramatique », et un engagement des jeunes dramaturges auprès du théâtre ouvrier<sup>1213</sup>. Le critique de théâtre John Gassner écrit dans le même numéro un article sur la dramaturgie révolutionnaire, à la demande de Kline. Il répète l'argument du besoin d'individualisation du personnage de l'ouvrier, et la nécessité de l'émergence d'une nouvelle génération d'auteurs. Gassner affirme que ces nouveaux auteurs ont besoin d'un cadre d'expérimentation artistique pour créer leurs textes, et que les théâtres ouvriers fournissent aujourd'hui ce cadre, comme les *little theatres*, selon Gassner, l'ont fait « pour les auteurs de classe moyenne »<sup>1214</sup>. En novembre 1934, figure une analyse des dramaturgies révolutionnaires par le dramaturge et scénariste John Howard Lawson. Il termine par un encouragement implicite en direction des auteurs, quel que soit leur degré d'engagement à gauche :

Je n'insinue pas, non plus, qu'un auteur doive adopter un point de vue purement communiste. Pour ma part, je n'hésite pas à dire que c'est mon but que de présenter la position communiste, et de le faire de la manière la plus spécifique possible. C'est l'approche que je crois la plus juste – mais je ne soutiens pas qu'il s'agisse de la *seule* approche pour l'auteur favorable à la cause révolutionnaire<sup>1215</sup>.

Avant la publication des résultats du concours en décembre, *New Theatre* affiche un discours qui « prépare le terrain » pour l'émergence d'un nouvel auteur, jeune, qui saurait orienter le théâtre révolutionnaire vers les préoccupations humaines de l'ouvrier individualisé. La revue met en place, en quelque sorte, un discours d'absence auquel répondra la découverte de Clifford Odets, et elle le fait de deux manières : par la création discursive de cette absence de nouvel auteur, et par l'absence concrète de pièces dans la revue à partir de l'annonce du concours. Comme nous l'avons déjà constaté au début du chapitre, aucun texte dramatique ne figure dans la revue entre juillet-août 1934 (*Dmitroff*) et février 1935 (*Lefty*). Cette « période de disette », qui est la première dans l'histoire de la revue, contribue à l'effet d'événement que représente *Waiting for Lefty*. Que cet effet soit voulu ou pas, il est clairement le résultat de la politique de sélectivité menée ouvertement par Kline et Thacher à l'égard des textes du théâtre ouvrier. Avec l'assistance de la parole des figures imposantes dans leur milieu que sont Geddes, Lawson et Gassner, qui prophétisent l'arrivée d'un nouveau dramaturge, cette

---

<sup>1213</sup> Virgil Geddes, « Appeal to Playwrights », *New Theatre*, vol.1, no9, Octobre 1934, p.5.

<sup>1214</sup> John Gassner, « A Playreader on Playwrights », *New Theatre*, vol.1, no9, Octobre 1934, p.9-11.

<sup>1215</sup> John Howard Lawson, « Straight from the shoulder », *New Theatre*, vol.1, n°10, Novembre 1934, p.12.

politique contribue à construire le statut de Clifford Odets comme leader de la dramaturgie révolutionnaire, dès sa première pièce.

Interrogeons en passant les coulisses du prix *New Theatre/New Masses*, avec l'aide de Harold Clurman et Herbert Kline. Dans *The Fervent Years*, Clurman raconte qu'Odets aurait fini d'écrire la pièce dans sa chambre d'hôtel en trois jours et trois nuits alors qu'il était en tournée avec le Group Theatre. Odets fait lire le texte aux acteurs de la troupe, qui décident, avec Odets, d'en faire un projet supplémentaire à jouer à côté de leurs productions principales<sup>1216</sup>. Le soir de la date limite du concours, Molly Day Thacher apporte le texte à Kline, l'informant qu'elle a trouvé un gagnant<sup>1217</sup>. Ainsi, *New Theatre* « découvre », avec toute la machinerie de publicité qui se met en place autour du texte, la pièce qui peut-être aurait été montée par le Group Theatre sans l'existence du concours – le Group ne s'était pas engagé à monter le texte qui remporterait le premier prix, et l'auteur est déjà un membre du théâtre. Clifford Odets devient ainsi un auteur « révélé » et « publié pour la première fois » par *New Theatre*, comme s'en vantera Herbert Kline plus tard<sup>1218</sup>, légitimant en même temps la politique sélective de Kline.

### 7.4.3 Février 1935 : Lefty publié

Les choses se suivent avec rapidité : en janvier 1935, la troupe du Group Theatre monte déjà sur les planches du Civic Repertory Theatre avec *Waiting for Lefty*, dans une première mise en scène de Sanford Meisner et Clifford Odets. Il s'agit d'une New Theatre Night où doivent jouer les acteurs du Theatre Union, *Lefty*, et pour finir Anna Sokolow avec son *Anti-war Cycle*, placée en dernier pour « ménager une grande danseuse »<sup>1219</sup>. L'ordre des performances est modifié au dernier moment, le Group Theatre insistant pour passer en dernier. Les techniciens découvrent quelques minutes avant de jouer que la mise en scène de Meisner et Odets se base principalement sur l'utilisation des lumières (« *For Christ's sake, these guys have a light-plot!* »), et la représentation se déroule dans la plus grande improvisation technique mais avec une intensité incroyable<sup>1220</sup>. Cette première représentation est un événement : à en juger des commentaires de ceux qui ont vu le spectacle, *quelque chose s'est passé* : l'ambiance de la salle pleine à craquer, l'intensité du jeu, la réaction du public qui se

---

<sup>1216</sup> Harold Clurman, *The Fervent Years : the Group Theatre and the 30's*, New York : Da Capo, 1983.

<sup>1217</sup> Herbert Kline, *New Theatre* (anthologie), *Op.cit.*, p.10.

<sup>1218</sup> Idem, p.11.

<sup>1219</sup> D'après Jay Williams, *Stage Left*, *Op.cit.*, p.144.

<sup>1220</sup> *Ibid.*

serait associé au cri « Grève ! Grève ! » à la fin du spectacle, les critiques unanimement élogieuses – il a sans aucun doute pris place, ce soir-là, la création d'un espace-temps particulier qui est resté, pour ceux qui l'ont vécu, une expérience absolument légendaire. Jay Williams se rappelle que personne ne voulait dormir cette nuit, dans son souvenir tous les membres du Workers Laboratory Theatre et leurs amis auraient passé la nuit dans les cafés et la rue à discuter<sup>1221</sup>. Cette première représentation, et le sentiment de communauté qu'elle a occasionné, crée une aura magique au texte. Stanley Burnshaw décrit les spectateurs sortant de la salle, « pas tout à fait sûrs que ce soit la pièce en soi qui les avait électrisés jusqu'à la moelle », parlant d'une « expérience inoubliable, mais un texte dramatique un peu déstructuré »<sup>1222</sup>.

La légende doit immédiatement être mise sur papier et diffusée à un public plus large : la rédaction de *New Theatre* décide de décaler au mois suivant plusieurs articles du numéro en préparation, afin d'inclure le texte de la pièce : ainsi, c'est bien le *texte* qui est l'événement journalistique auquel il est donné la priorité en tant qu'actualité brûlante. Cet enchaînement des choses permet à *New Theatre* de sortir dès le mois de février un numéro « spécial *Lefty* », qui contient, en plus de la pièce, une couverture consacrée au spectacle, avec les acteurs du Group Theatre dans *Lefty*, photographiés par Valente. Le texte, à sa première publication dans *New Theatre*, a ainsi déjà le statut d'événement et d'appartenance à la scène professionnelle que lui donne la mise en scène du Group, qui est un théâtre respecté au-delà du milieu gauchiste, et l'aura d'une expérience légendaire, presque magique ou religieuse, partagée par le premier public à New York. En même temps, la revue peut inscrire le texte dans une immédiateté et une actualité, non seulement par le contenu de la pièce, qui fait directement référence aux grèves de 1934, mais aussi par sa programmation par un théâtre professionnel pendant la saison en cours.

La pièce est présentée dans *New Theatre* avec un vocabulaire de nouveauté et d'émergence après une longue attente :

Ceux qui ont vu la production du Group Theatre de la pièce de Clifford Odets *Waiting for Lefty* ont réalisé qu'ils voyaient un nouveau type de théâtre. Ils l'ont accueilli avec un enthousiasme passionné et une ferveur rarement vue dans le théâtre américain. Ce type de théâtre est attendu depuis longtemps, et répond à un grand besoin. [...] Dans *Waiting for Lefty*, pour la première fois dans tout le collectif du théâtre, il y a une affirmation humaine claire, forte, enthousiaste, mélangée avec une compréhension sociale et une compétence professionnelle dramatique.<sup>1223</sup>

---

<sup>1221</sup> Jay Williams, *Stage Left*, *Op.cit.*, p.144.

<sup>1222</sup> Stanley Burnshaw, « Waiting for Lefty », *New Masses*, vol.14, n°5, 1935, p.27.

<sup>1223</sup> Editorial, *New Theatre*, vol.2, no2, Février 1935, p.4. « Those who saw the Group Theatre's production of Clifford Odets' *Waiting for Lefty* realized that they were watching a new kind of theatre. They welcomed it with a wild enthusiasm and zeal rarely seen in the American theatre. This kind of theatre has been long awaited and

La production est décrite comme un moment « d'émergence » également pour le Group Theatre, qui sortirait de son « tâtonnement » pour montrer enfin son entier engagement révolutionnaire :

Le Group émerge de sa période de tâtonnement artistique introspectif. Les résultats de quatre ans de travail collectif dans une méthode théâtrale intégrale sont appliqués ici pour exprimer leurs convictions révolutionnaires qui ne font que mûrir. Le fait que les acteurs du Group participent aux New Theatre Nights est une indication de l'attention grandissante que les professionnels trouvent dans un théâtre dans lequel ils peuvent exprimer leurs convictions sur un système social qui affame et dégrade ses travailleurs<sup>1224</sup>.

*Waiting for Lefty* n'occupe pas tout le numéro de revue : la pièce commence seulement à la page 13, après quelques articles sur les problèmes de Broadway et de Hollywood, et va jusqu'à la page 20, après quoi suivent les habituelles chroniques de danse et de cinéma et le courrier des lecteurs. La légende qui entoure la pièce nous fait oublier que le texte est en réalité assez court, limité par les restrictions du concours de *New Theatre* qui cherchait des pièces en un acte : l'intensité de sa réception et la charge émotionnelle du développement dramaturgique de la pièce n'en sont que plus impressionnantes. *Lefty* est accompagné de plusieurs photographies : une photo de presse de la grève des chauffeurs de taxi à New York, ainsi que plusieurs de la mise en scène du Group Theatre. Les acteurs sont nommés (« Ruth Nelson dans le rôle d'Edna, Art Smith dans le rôle de Joe... »), et la présence des images et de leurs légendes rattache le texte à sa mise en scène par le Group Theatre, faisant de sa présence dans *New Theatre* autant une illustration du spectacle joué à New York qu'une ressource diffusée pour les productions des groupes affiliés. En cela, le procédé rappelle la diffusion de l'opérette *La Reine s'est trompée* de la Blouse Bleue, à la fois rattachée à la production du collectif central par des références visuelles, et distribuée aux groupes affiliés pour une production collective (voir chapitre 4).

Les louanges à *Lefty* sont si bruyantes dans leurs superlatifs que la critique moins élogieuse de Mary Virginia Farmer d'une autre production d'une pièce d'Odets par le Groupe

---

fulfills a great need. [...] in *Waiting for Lefty*, for the first time in the whole collective of the theatre, there is clear, strong, zestful and human affirmation blended with social understanding and professional dramatic competence. [...] »

<sup>1224</sup>*Ibid.*. The Group is emerging from its period of groping artistic introspection. The results of four years' collective work in a sound theatrical method are here applied to express their continually maturing revolutionary convictions. The fact that the actors of the Group participate in New Theatre Nights is an indication of the widespread attention professionals find in theatre in which they can express their convictions about a social system which starves and degrades its workers.

Theatre passe presque inaperçue dans le numéro de mars<sup>1225</sup>. L'éditorial du mois d'août sera rédigé par Archibald MacLeish, qui décrit *Waiting for Lefty* comme seul lieu de vie dans un théâtre américain, qui comme d'habitude dans le discours de la revue, est mort. Dans l'absence de programmation théâtrale de la période d'été, et dans la chaleur stagnante de la ville – encore une « absence » et une stagnation que *Waiting for Lefty* vient combler – il trouve une bouffée d'air au Longacre Theatre, où se joue *Lefty* :

A l'intérieur du Longacre il faisait tout aussi chaud. A chaque fois que le rideau se baissait, la température de la salle montait. Il n'y avait pas plus de courant d'air que ce qu'un chapeau posé dans un placard aurait causé. Mais après la première minute, personne ne remarquait plus. Parce qu'à l'intérieur du Longacre quelque chose se passait qui rendait la chaleur et pratiquement tout le reste insignifiant. Vous pouvez l'appeler ce que vous voulez. Si le mot théâtre signifie le genre de choses que les juges du Prix Pulitzer reconnaissent et le genre de choses que les critiques à la chaîne approuvent, alors ce n'était pas du théâtre. Mais si ça ne l'était pas, alors tant pis pour le mot. Et tant pis pour ceux qui l'utilisent.

Maintenant, ce que j'essaie de dire ce n'est pas que Clifford Odets est un bon dramaturge ou que son travail est meilleur que tout ce qu'on peut voir à New York. La première affirmation est largement connue, et la seconde est une évidence. Ce que j'essaie de dire, c'est que Clifford Odets et le Group, et un public entassé et suffocant de chaleur ont ensemble créé quelque chose de touchant et actuel et vivant.<sup>1226</sup>

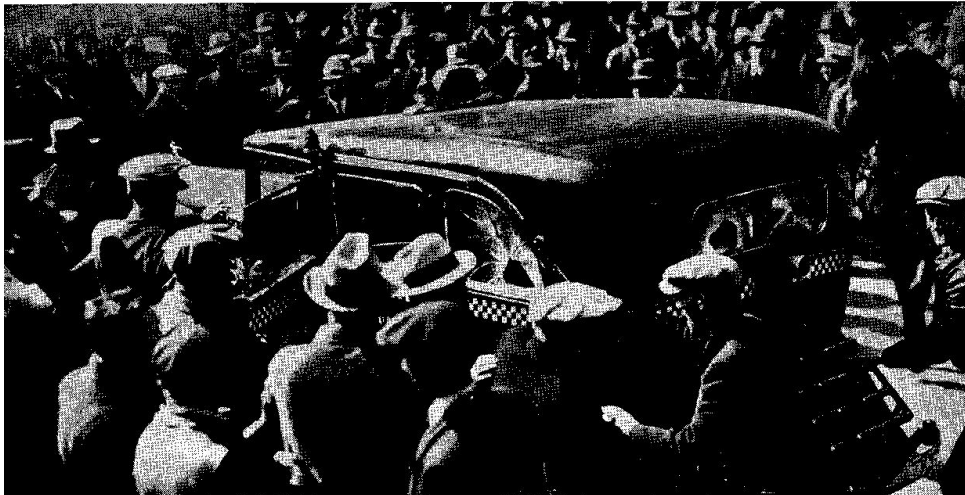
La toile sémantique et lexicale autour de la stagnation et de la mort qui existe dans *New Theatre* crée un « créneau » dans lequel le nouvel auteur et la nouvelle pièce peuvent être placés – et MacLeish écrit ; « La réalité est : le théâtre américain est mort, et le théâtre américain est à présent vivant »<sup>1227</sup>.

---

<sup>1225</sup> Farmer analyse *Awake and Sing* en détail, et bien qu'elle remarque la vivacité et le réalisme du langage idiomatique, elle soulève plusieurs problèmes dans la structure de la pièce et dans la mise en scène de Clurman, se demandant pourquoi ce qui en théorie est censé faire si fortement partie de la méthode de jeu d'acteur du Group est souvent si mal réalisé sur scène : « la simple qualité conversationnelle de la réplique, la relation du personnage aux actions et aux objets (Mary Virginia Farmer, « Awake and Sing », *New Theatre*, vol.2, no3, Mars 1935, p.20.)

<sup>1226</sup> Archibald MacLeish, Editorial, *New Theatre*, vol.2, no8, Août 1935, p.3. Inside the Longacre it was also hot. Each time the curtain went down the temperature of the room went up. There was no more breeze than a hat would make hanging in a closet. But no one, after the first minute, noticed. Because inside the Longacre something was going on which made heat and air and almost everything else irrelevant. You can call it anything you like. If the word *theatre* means the kind of thing the Pulitzer Prize judges recognize and the kind of thing the one-a-day critics approve, then it wasn't theatre. But if it wasn't then so much the worse for the word. And so much the worse for those who use it. Now the point that I'm trying to make is not that Clifford Odets is a good playwright or that his work is better than anything else in New York. The first fact is pretty widely known and the second is obvious. The point I am trying to make is that Clifford Odets and the Group and a crowded sweltering audience created among them something moving and actual and alive. »

<sup>1227</sup> *Ibid.* « The truth is : the American theatre is dead, and the American theatre is now alive »



Acme Photo

## WAITING FOR LEFTY

A Play in Six Scenes, Based on the New York City Taxi Strike of February, 1934.

By CLIFFORD ODETS

*As the curtain goes up we see a bare stage. On it are sitting six or seven men in a semi-circle. Lolling against the proscenium down left is a young man chewing a toothpick; a gunman. A fat man of porcine appearance is talking directly to the audience. In other words he is the head of a union and the men ranged behind him are a committee of workers. They are now seated in interesting different attitudes and present a wide diversity of type, as we shall soon see. The fat man is hot and heavy under the collar, near the end of a long talk, but not too hot; he is well fed and confident. His name is Harry Fatt.*

FATT: You're so wrong I ain't laughing. Any guy with eyes to read knows it. Look at the textile strike—out like lions and in like lambs. Take the San Francisco tie-up—starvation and broken heads. The steel boys wanted to walk out too, but they changed their minds. It's the trend of the times, that's what it is. All we workers got a good man behind us now. He's top man of the country—looking out for our interests—the man in the White House is the one I'm referrin' to. That's why the times ain't ripe for a strike. He's working day and night—

VOICE: *(From the audience).* For who? *(The gunman stirs himself.)*

FATT: For you! The records prove it. If this was the Hoover regime, would I say don't go out, boys? Not on your tintype! But things is different now. You read the papers as well as me. You know it. And that's why I'm against the strike. Because we gotta stand behind the man who's standin' behind us! The whole country—

ANOTHER VOICE: Is on the blink! *(The gunman looks grave.)*

FATT: Stand up and show yourself, you damn red! Be a man, let's see what you look like! *(Waits in vain.)* Yellow from the word go! Red and yellow makes a dirty color, boys. I got my eyes on four or five of them in the union here. What the hell'll they do for you? Pull you out and run away when trouble starts.

Give those birds a chance and they'll have your sisters and wives in the whore houses, like they done in Russia. They'll tear Christ off his bleeding cross. They'll wreck your homes and throw your babies in the river. You think that's bunk? Read the papers! Now listen, we can't stay here all night. I gave you the facts in the case. You boys got hot suppers to go to and—

ANOTHER VOICE: Says you!

GUNMAN: Sit down, Punk!

ANOTHER VOICE: Where's Lefty? *(Now this question is taken up by the others in unison. Fatt pounds with gavel.)*

FATT: That's what I wanna know. Where's your pal, Lefty? You elected him chairman—where the hell did he disappear?

VOICES: We want Lefty! Lefty! Lefty!

FATT: *(Pounding)* What the hell is this—a circus? You got the committee here. This bunch of cow-boys you elected. *(Pointing to man on extreme right end.)*

MAN: Benjamin.

FATT: Yeah, Doc Benjamin. *(Pointing to other men in circle in seated order)* Benjamin, Miller, Stein, Mitchell, Phillips, Keller. It ain't my fault Lefty took a run-out powder. If you guys—

A GOOD VOICE: What's the committee say?

OTHERS: The committee! Let's hear from the committee! *(Fatt tries to quiet the crowd, but one of the seated men suddenly comes to the front. The gunman moves over to center stage, but Fatt says:)*

FATT: Sure, let him talk. Let's hear what the red boys gotta say!

*(Various shouts are coming from the audience. Fatt insolently goes back to his seat in the middle of the circle. He sits on his raised platform and re-lights his cigar. The gunman goes back to his post. Joe, the new speaker, raises his hand for quiet. Gets it quickly. He is sore.)*

JOE: You boys know me. I ain't a red boy one bit! Here



...nel that big I picked up in the war. And  
 ...it when it rains! Don't tell me red! You  
 ... We're the black and blue boys! We been  
 ...ng we're black and blue from head to toes.  
 ...who says straight out he don't like it, he's a  
 ...rs of the union. What's this crap about goin'  
 ...? I'm asking to your faces how many's got  
 ...me to? Anyone who's sure of his next meal,  
 ...certain gent sitting behind me can raise them  
 ...nt here! And that's why we're talking strike  
 ...ge!

Lefty?

God don't know, but he didn't take no run-  
 Wop's got more guts than a slaughter house.  
 I got him, but he'll be here. But don't let  
 you. Unless fighting for a living scares you.  
 our minds. My wife made up my mind last  
 he truth. It's plain as the nose on Sol Fein-  
 a strike. There's us comin' home every night  
 the cab. "God," the wife says, "eighty cents  
 buy beans almost. You're workin' for the  
 to me, "Joe! you ain't workin' for me or the  
 he says to me, "If you don't start . . ."

*... and a white spot picks out the playing space  
 seated men. The seated men are very dimly  
 lark, but more prominent is Fatt smoking his  
 ving the smoke in the lighted circle.*

*...e woman of thirty comes into the room, dry-  
 apron. She stands there sullenly as Joe comes  
 ide, home from work. For a moment they  
 sh other in silence.)*

the furniture, honey?  
 it away. No instalments paid.

lock.

to that.

They did it.

lookas, we paid three-quarters.

said read the contract.

ve signed a phoney . . .



Art Smith as Joe, Ruth Nelson as Edna

Group Theatre in *Waiting for Lefty* Civic Repertory Theatre, Jan. 6, 1935

JOE: I'd get another job if I could. There's no work—you  
 know it.

EDNA: I only know we're at the bottom of the ocean.

JOE: What can I do?

EDNA: Who's the man in the family, you or me?

JOE: That's no answer. Get down to brass tacks. Christ,  
 gimme a break, too! A coffee cake and java all day. I'm hungry,  
 too, Babe. I'd work my fingers to the bone if—

EDNA: I'll open a can of salmon.

JOE: Not now. Tell me what to do!

EDNA: I'm not God!

JOE: Jeez, I wish I was a kid again and didn't have to think  
 about the next minute.

EDNA: But you're not a kid and you do have to think about  
 the next minute. You got two blonde kids sleeping in the next

Figure 116 La scène de Joe et Edna: Art Smith et Ruth Nelson, New Theatre, Février 1935

#### 7.4.4 Rien n'arrête Lefty : chronique des théâtres affiliés

A partir du numéro de mars 1935, où figure l'article qui annonce les gagnants du concours (avec un portrait de Clifford Odets), les groupes de théâtre affiliés à la New Theatre League sont appelés à monter *Waiting for Lefty* sans attendre. Dans la rubrique « Shifting Scenes », dédiée à l'actualité des troupes affiliées, Alice Evans fait la chronique des représentations de *Waiting for Lefty* par les groupes affiliés à la ligue. Le premier qui est mentionné est le New Theatre of Boston, félicité pour sa soirée *Newsboy + Waiting for Lefty*. *Waiting for Lefty* et *Newsboy* sont les pièces les plus fréquemment produites d'après les statistiques d'Evans qui s'occupe du service des répertoires<sup>1228</sup>. En juin 1935, la rubrique *Shifting Scenes* est entièrement consacrée aux différentes productions de *Waiting for Lefty*, et Evans affirme que

<sup>1228</sup> Alice Evans, « Shifting Scenes », *New Theatre*, vol.2, no5, Mai 1935, p.28.

tous ceux qui ont vu cette pièce ont « témoigné de la naissance d'une nouvelle époque du théâtre américain »<sup>1229</sup> :

Même à ce moment-là, alors que le public se levait et acclamait les interprètes jusqu'à en avoir mal aux cordes vocales, personne ne réalisait totalement l'étendue de la signification de cette occasion. Aujourd'hui, *Waiting for Lefty* joue dans vingt différentes villes d'un bout du pays à l'autre, présenté par vingt compagnies différentes, à des publics allant des chapeaux de soie et des robes en satin de l'intelligentsia hollywoodienne jusqu'aux ouvrières du textile qui fabriquent ces soies et ces satins à Paterson, New Jersey<sup>1230</sup>.

Avec son style distinctement dramatique et son œil pour le détail, Alice Evans liste les productions des théâtres universitaires – Yale, Harvard, Syracuse – et ouvrières :

A Chicago, Illinois, un chauffeur de taxi vétérinaire joue le rôle d'Agate, qui éveille ses collègues à l'action dans le point culminant de *Lefty*, dans la production de la New Theatre League qui a ouvert le 25 mai. [...] Le Social Arts Club de Peoria, Illinois, joue *Lefty* à des publics d'agriculteurs, de mineurs et de chômeurs à travers l'Etat. Devant la terreur californienne, le New Theatre Group de Hollywood fait la tournée de la Côte Ouest avec la pièce de Clifford Odets<sup>1231</sup>.

Le mois suivant, dans un article qui traite du théâtre et des syndicats, Evans décrit l'intérêt croissant pour le théâtre qu'expriment les publics ouvriers depuis qu'ils ont pu assister à une représentation de *Waiting for Lefty*<sup>1232</sup>.

L'un des angles les plus fréquents de l'actualité des productions de la pièce est cependant la censure : « *Waiting for Lefty* a été interdit plus souvent qu'aucune autre pièce dans l'histoire du théâtre américain », écrit Alice Evans en juin. Déjà en mai 1935 paraît le premier article sur la censure de la pièce : les *New Theatre Groups* de Boston et Philadelphia ont vu leurs représentations censurées, annulées et attaquées par des brigades anticommunistes<sup>1233</sup>. L'article est placé immédiatement après l'éditorial : encore une fois la revue exprime par son code interne la valeur d'événement que représente la censure du théâtre politique. La rubrique *Shifting Scenes* chronique après cela régulièrement les difficultés que

---

<sup>1229</sup> Alice Evans, « *Waiting for Lefty* », *New Theatre*, vol.2, no6, Juin 1935, p.25.

<sup>1230</sup> Alice Evans, « *Waiting for Lefty* », *New Theatre*, vol.2, no6, Juin 1935, p.25. « Even then, as the audience rose in their seats and cheered until their throats were sore, no one realized fully the widespread significance of this occasion. Today, *Waiting for Lefty* is playing in twenty different cities from coast to coast, presented by twenty different companies, to audiences ranging from silk hats and satin gowns of the Hollywood intelligentsia to the textile workers who make those silks and satins in Paterson, New Jersey »

<sup>1231</sup> Alice Evans, « *Shifting Scenes* », *New Theatre*, vol.2, n°7, Juillet 1935, p.24. « In Chicago, Illinois, a veteran taxi driver is playing the leading role of Agate, who rouses his fellow workers to action at the climax of *Lefty*, in the New Theatre League production which opened May 25th. [...] The Social Arts Club of Peoria, Illinois, is giving *Lefty* to audiences of farmers, miners and unemployed throughout the state. In the face of California terror, the New Theatre Group of Hollywood is touring the West Coast with Clifford Odets' play. »

<sup>1232</sup> Alice Evans, « *Theatre and Trade Unions* », *New Theatre*, vol.2, no8, Août 1935, p.23.

<sup>1233</sup> Richard Pack, « *The Censors See Red* », *New Theatre*, vol.2, no5, Mai 1935, p.5.

rencontrent les groupes ouvriers et étudiants dans la production de la pièce, en mettant en avant leur ténacité pour contourner les interdictions (le tout mis en récit avec la verve habituelle d’Alice Evans). « Lefty frappe à Hudson’s ! » titre Evans pour raconter l’interdiction de la pièce par l’American Federation of Labor, et la coopération entre membres du théâtre et ouvriers grévistes pour organiser la représentation coûte que coûte<sup>1234</sup>. Will Ghre, qui a mis en scène *Waiting for Lefty* avec son groupe à Hollywood, « a été tabassé par des fascistes en remerciement »<sup>1235</sup>.

Encore les numéros de l’été 1936, les derniers qui donnent encore réellement des nouvelles sur les troupes affiliées, mentionnent plusieurs productions de *Waiting for Lefty* dans la rubrique « Shifting Scenes ». La pièce de Clifford Odets jouit d’une visibilité bien supérieure aux autres textes ayant émergé des concours de *New Theatre* : bien que *Private Hicks* d’Albert Maltz et *Bury the Dead* d’Irwin Shaw soient également massivement produits par les groupes amateurs, l’effet *Lefty* est exceptionnel, et sa représentation dans *New Theatre* tient beaucoup, nous pensons, à la mise en scène de l’absence et de l’arrivée messianique d’Odets, par le vocabulaire et le code de communication propres à la revue.

---

<sup>1234</sup> Alice Evans et Carol Standish, « Shifting Scenes : Lefty Strikes at Hudson’s ! », *New Theatre*, vol.2, no9, Septembre 1935, p.25.

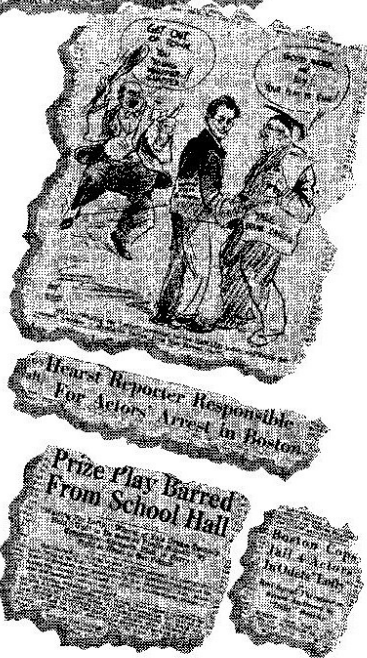
<sup>1235</sup> Editorial, *New Theatre*, vol.2, no11, Novembre 1935, p.4.



Blouses. During the General Strike, police thugs broke up a waterfront performance of this workers theatre, slugged and almost killed Maccherini.

EVERYWHERE the menace of censorship confronts theatres. In Rock Island, Ill., the New Theatre Players carry on rehearsals with American Legionnaires sitting in the hall, night after night. No one knows what action these self-appointed censors intend. After a New Theatre Night in Kansas City, at which Jack Conroy and Virgil Geddes spoke, plays of social protest were performed, friendly strangers invited 60 of the actors and audience to a party; secured names and addresses of all present. The next morning they visited the employers of the 60 and told them to stop their employees from "mixing in Communistic affairs." That same evening police visited each of the party guests; told them they would lose their jobs unless they would stay away from all radical gatherings!

Last month the New Theatre players of Washington, D. C., a non-political group composed of actors who were tired of the commercial theatre, were forcibly ejected from their rehearsal hall. They are the only theatre group in the city which honestly depict social problems of the day. Some weeks earlier the Gilpin Players of Cleveland, an outstanding Negro little theatre group who stand on no particular social platform, had a taste of censorship. Their announced production of *Stevodore* was protested before its opening by reformist Negro ministers on the charge that it contained indecent language. Municipal authorities needed no urging to pick up this cue. Both the profanity charges and a trumped-up fuss about



the deletion of certain slang and profanity. Line deletions were also reported to have been requested in the Theatre Guild's *Valley Forge* and *Roubt Parshastan's Personal Appearance*.

Figure 117 Lefty censuré, New Theatre Mai 1935

### *Lectures radiales de Lefty*

L'analyse de la manière dont *Waiting for Lefty* existe dans *New Theatre* peut représenter une « lecture radiale » de l'œuvre, en éclairant la stratégie par laquelle *New Theatre* contribue à créer à l'œuvre une « aura » à la fois spécifique et unique (sa première représentation) et collective (sa reprise massive par les théâtres ouvriers), qui fait fondamentalement partie de son histoire et, pour reprendre l'expression de Jerome McGann, de « l'historicité du texte » et de sa « légende ». On peut conclure sur quelques remarques à propos de cette stratégie :

Premièrement, on peut constater que la réception de l'œuvre a été préparée de manière plus ou moins délibérée (Kline ne pouvait pas savoir qu'un *Lefty* serait envoyé au concours), et ensuite accompagnée d'un discours qui ne laisse pas de place au doute sur l'importance du texte et sur le moment de rupture et de renouveau qu'il représente pour le théâtre américain. Mais surtout, on peut voir le procédé que met en œuvre *New Theatre* avec *Waiting for Lefty* comme un retour, de manière intensive, brusque et presque festive, à la fonction de double-medium revue + théâtre qui lui était propre dans sa période d'agit-prop. *New Theatre* contribue à l'émergence du texte, la diffuse, et en fait une partie importante de son identité, en quelque sorte une œuvre « affiliée » au périodique et appartenant aussi à ses lecteurs, qui ont été prioritaires pour avoir accès à la pièce sans frais de droits d'auteur. La revue appelle ses abonnés à monter le texte en masse, et chronique la continuité de la production – selon les paramètres et les priorités de son discours politique, c'est-à-dire, en mettant en avant les cas de censure. En plus de faire de Clifford Odets une star, *Lefty* est aussi fortement une œuvre collective liée à un moment spécifique – moment collectif que *New Theatre* contribue à créer et à entretenir.

Finalement, et étrangement, la dramaturgie de la réception de *Lefty* répète les étapes de la construction dramaturgique de la pièce : la stagnation et la mort, l'attente du sauveur, la préparation de son arrivée, et l'appel à l'action (« l'action » qui suivra pouvant être la reprise de la pièce par les théâtres révolutionnaires, en bravant le danger des brigades anticommunistes et de la censure). On en vient à se demander si l'écriture de la pièce a pu avoir une curieuse influence psychologique sur la mise en discours de sa réception par le milieu qui a vu naître le texte.

## 7.5 Art visuel, texte et scène, ou les paramètres changeants du montrable

### 7.5.1 Artistes et caricaturistes dans *Workers Theatre* et *New Theatre* : entre dessin de presse et « dessin de théâtre »

Une surprenante caractéristique vient accompagner les pièces publiées dans *New Theatre* : les illustrations – et nous parlons ici de dessins représentant les scènes de la fiction, et non pas de photographies des productions. Pour un œil qui cherche dans ces revues la qualité « utilitaire » du texte dramatique, et sa destination finale sur scène, les dessins illustrant les actions du texte semblent parfois effacer complètement la théâtralité du texte, ou sa fonction d’outil intermédiaire pour produire un spectacle. Tels des clous frappés sur le texte, les dessins fixent le texte à la page, lui donnant une qualité d’objet de lecture qui se suffit à lui-même : la transformation du texte en images est déjà canalisée dans le dessin. La tendance commence en 1933 dans *Workers Theatre*, où une série de cinq pièces dans les numéros de la première moitié de l’année sont accompagnés de dessins de Charles Dibner :



Figure 118 "The Bulls See Red", dessins de Dibner

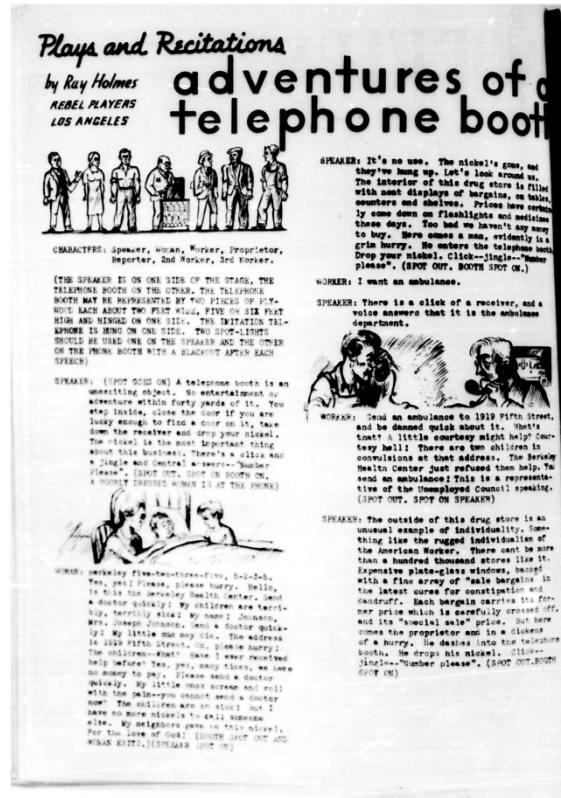


Figure 119 "Adventures of a Telephone Booth", dessins de Charles Dibner, Avril 1933

Charles Dibner est caricaturiste également dans *New Masses*, *Daily Worker*, *Fight* et d'autres publications de gauche. On trouve par ailleurs les noms de tous les dessinateurs principaux de *Workers Theatre* et *New Theatre* dans la constellation de pensée militante, de *Liberator* à *New Masses*, *Art Front*, *Freiheit*, *Fight*, etc. Les dessins de Dibner, Esther Kriger, William Gropper, Ben Shahn, Jacob Burck, Raphael Soyer, Anton Refregier, Harry Sternberg et Del participant ainsi à intégrer *Workers Theatre* et *New Theatre* à un référentiel esthétique plus large des revues artistiques militantes. Dans ces revues (surtout *The Liberator*, *Art Front*, *New Masses*) se jouent des réflexions similaires à celles qui foisonnent dans la littérature et le théâtre, sur l'art prolétarien, la propagande et la politique, cette fois sous la plume et le pinceau de plasticiens, peintres, dessinateurs<sup>1236</sup>. Plusieurs d'entre eux – Gropper, Soyer, Burck, Refregier – seront connus comme peintres et muralistes, et employés dans le cadre de Federal One.

Les contributions de Gropper, Dibner et Kriger, qui sont les noms les plus fréquents dans *New Theatre*, sont particulièrement importantes pour l'identité visuelle de la revue : Gropper

<sup>1236</sup> Voir Virginia Hagelstein Marquardt, « Art on the Political Front in America: From The Liberator to Art Front », in *Art Journal*, vol.52, no1, 1993, pp.72-81 ; Gerald Monroe, « Art Front », in *Archives of American Art Journal*, vol.13, N. 3, 1973, pp.13-20.

réalise plusieurs couvertures et des dessins sur le fascisme et la lutte contre la guerre qui, avec leur code de caricature de presse, créent une cohésion avec le traitement de l'actualité que fait *New Theatre*<sup>1237</sup>. Charles Dibner et Esther Kriger contribuent, surtout en 1933-1934, plusieurs dessins qui illustrent les titres des rubriques et l'actualité du théâtre. Il est rare que le spectacle ou la pratique du théâtre et de la danse soient directement objets de représentation artistique : les arts du spectacle et le cinéma sont représentés sous l'angle de la répression et de la censure (caricatures d'Hitler), ou par exemple par la ridiculisation du public de Broadway et des productions commerciales. Quelques rares fois les caricaturistes mettent en images une production particulière, voir ici le commentaire visuel de Gropper sur *Within the Gates* de Sean O'Casey. Le mode par lequel le dessin se déploie dans la revue est donc majoritairement le *dessin de presse*, le commentaire synthétique et satirique de l'actualité politique selon le code idéologique de la revue. On ne distingue pas, dans l'identité de *New Theatre*, d'engagement pour les arts visuels en soi ou de position théorique comme cela peut être le cas dans *New Masses*<sup>1238</sup>.

DECEMBER, 1934

19

## Two Authors Between Two Worlds

*The Plays of the Month*

By BEN BLAKE

SEAN O'CASEY, in *Within the Gates*, has a very simple tale to tell that is neither very original nor very dramatic. It is about a young woman who has become a Whore because she could not get a decent job, and about the Bishop who will not help her until he learns that she is his illegitimate daughter. Then there is the poetic pleasure of life with him. There are also a host of minor characters, well-drawn, earthy, vivid.

The trouble is that O'Casey has seen fit to fluff up this simple tale with a host of pretentious irrelevancies. In an advance article, O'Casey proclaimed his play an all-embracing allegory. The characters, though they stand quite well on their own feet in the play itself, are declared (in explanatory notes inserted in the program by a considerate management) to be "symbols" of all manner of weighty things. The playwright has woven in dancing and song, some of it artistically justified, and some of it—to put it mildly—out of place. In the dialogue, speeches of rich and substantial poetic imagery alternate with speeches of



Gropper Sees *Within the Gates*

ciety. As for that other strong one, the Dreamer, "symbol of a noble restlessness

survive and progress. The first and natural reaction of many sensitive artists to the unpleasantness of life ("poverty of spirit") is flight—escape from reality. "The world is a sad place; in my works of art I shall scorn reality. I will bring in poetry and music and dancing and high thoughts, though the world be barren of them." Yet, this flight from the field of battle, results in abandoning the world to the ruthless overlords of profit, means influencing others to abandon the field with you, means doing very much what O'Casey denounces the Down and Outs for doing.

This is the trend of O'Casey's present theorizing. His plays, however, do not wholly succumb. *Within the Gates*, with all the artificiality so inartistically puffed into it, retains a high degree of realistic vigor, a flavor of the solid earth, an alive-and-kicking quality deriving from the robustness of the common characters. O'Casey's roots in proletarian soil stand him in good stead. His workingclass background is his strength.

Figure 120 "Within the gates", Gropper, Décembre 1934

<sup>1237</sup> Une petite étude sur « Gropper, le théâtre et l'actualité » reste pour l'instant dans nos tiroirs et ne sera pas intégrée dans cette thèse. En attendant, on renvoie le lecteur à la thèse de Patricia Phagan, *William Gropper and "Freiheit": A study of his political cartoons, 1924-1935*, thèse de doctorat, City University of New York, 2000.

<sup>1238</sup> Voir Helen Langa, « "At least half the pages will consist of pictures": "New Masses" and Politicized Visual Art », in *American Periodicals*, Vol. 21, No. 1, 2011, pp. 24-49 ; Virginia Hagelstein Marquardt, « "New Masses" and John Reed Club Artists, 1926-1936: Evolution of Ideology, Subject Matter, and Style », in *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 12, 1989, pp. 56-75



# 20° COOLER INSIDE

By ROBERT FORSYTHE

THE trouble with writing about Hollywood now is that Mr. Hearst and the little Black Fathers are not through with it and the fate of Mae West is still undecided. As an ordinary thing my sole contact with Holy Church is sitting behind the Brothers from Fordham who come into the Polo Grounds on a pass and root for Chicago. But for the past several months I have never entered a movie house without looking into the far left and right corners for Cardinal Hayes with a pop gun. It makes motion picture reviewing a matter of fortitude rather than aestheticism and it has quite upset Luella O. Parsons and Mordaunt Hall.

My first feelings in the controversy were pleasurable. There was once a fight between Aurelio Herrera and Willie Ritchie or Joe Rivers and Ad Wolgast which ended in a double knockout. It seems that Mr. Rivers hit Mr. Wolgast at exactly the same moment Mr. Wolgast hit Mr. Rivers and they both landed on the backs of their necks simultaneously and out. Without really believing that such a thing could happen in the purity campaign, it was delightful to contemplate a situation which would call for the concurrent annihilation of Jesse L. Lasky and Archbishop Bologna.

This was before I saw a picture called *Grand Canary* (Fox). It was plain at once either that an edict from Rome or the Hollywood blight had fallen on the gentlemen who made this piece of scrapple. There were evidences that it had been completed just at the moment Mr. Winnie Sheehan had decided that an Irishman had obligations other than those to the Chase National Bank. I haven't read the book but the film epic ended as if Mr. Sheehan had seen the next to last rushes and decided to get in touch with his Lord. I still don't know what the ending was supposed to mean but obviously it was meant to bring it to a full stop and to hell with it. This of course is not the proper attitude and I don't know whether to blame the Pope or Mr. Will Hays or simply the man in the cutting room. On second thought it may be all right. In a crisis I might be persuaded to sign a petition asking that all Hollywood films be cut in half.

But in a campaign between Hollywood and the Church, I'm afraid I'll have to take the side of Hollywood. Its morals have never worried me. There are those who can get very angry at Carole Lombard but I am not one of them. What is so disgusting about Hollywood is not the female shapes but its cheapness, its vulgarity of taste, its lack of even the simplest good sense. I have discussed this with earnest writers who have

gone to Hollywood with the intention of elevating its standards. They have had no illusions that they could win Junior Laemmle or Mr. Harry Rapf or Mr. Irving Thalberg to their side but they had hoped that by utilizing the more elementary forms of suasion they might be able to produce pictures which could be enjoyed by people who had managed to get through the seventh grade. What has always interested me is the psychology of these same writers after six months in California. If they have any ideas of surmounting the stupidities of Beverly Hills, they involve such intricate reformations that only a bomb explosion in

the Irving Trust Co. could make them possible. For the rest they throw up their hands.

But in spite of this it is necessary to be on the side of Mr. Zukor against Father Coughlin. The movies after all are only concerned with the movies. They may corrupt the stage to some small extent by producing flops which will later be successes for Joe F. Brown but it is rather late to be worrying about the people who make up the typical Broadway audience. The Catholic Church, however, can be concerned about things other than movies. I have made this point elsewhere and am not going to be-



Drawing by Esther Kriger

Figure 121 Septembre 1934, Esther Kriger, pour un article sur le cinema;

Celui qui brise ce code est Charles Dibner, qui en plus de ses illustrations des pièces mentionnées, dessine entre autres *Newsboy* d'Al Saxe, ou l'opérette pour enfants de Harry Alan Potamkin *Strike Me Red*. Le dessin inspiré de *Strike Me Red* est inséré avec un article posthume de Potamkin<sup>1239</sup> : son « dernier article, publié pour la première fois », et comporte une légende qui rattache l'image au spectacle : « *Strike Me Red* [...] joué par les Young Pioneers of America, mise en scène de Will Lee ». Dibner dessine les actions et les lieux de la *fiction*, ou fait une interprétation du contenu et des situations de la pièce à travers son regard d'artiste, mais ses dessins sont toujours présentés comme des représentations visuelles ou des « impressions » d'une production en particulier (« *Impressions from Newsboy by the Workers Laboratory Theatre* », par exemple<sup>1240</sup>)<sup>1241</sup>.



ary action, dialectical materialism, it is specifically qualified to facilitate the expression of conflicts in art. Primarily formulated for the film, it opens a new field to the revolutionary theatre because of its pertinence

V. J. Jerome, and suggestions from the Jooss Ballets. In place of a narrative sequence is a building of images, a series of dramatic wrenches that cover the field of contradictions in the bourgeois

The Green Pastures, Scottsboro Limited, the court records of the cases, and original material. PERHAPS the most pressing problem after basic principles have been grasped is the problem of transition from

IMPRESSIONS OF NEWSBOY

Staged by Workers Laboratory Theatre

Figure 122 Dibner: Impressions sur Newsboy, Mars 1934

<sup>1239</sup>Le traitement dans *Workers Theatre/New Theatre* de la mort de Potamkin, la temporalité longue et respectueuse de ce traitement, avec un espace donné à la parole du critique de cinéma en publiant ou republiant ses articles, aurait pu faire l'objet d'un commentaire plus détaillé, mais nous n'avons pas l'occasion de le faire dans cette thèse.

<sup>1240</sup>*New Theatre*, vol.1, no4, Mars 1934, p.9.

<sup>1241</sup>Cette pratique n'est aucunement limitée aux revues de type *New Theatre* – on peut renvoyer au dossier « Scènes de Papier. Les images dans les revues de théâtre » de la *Revue d'Historiographie de Théâtre*, n°2, 2015. Voir par exemple dans l'article introductif de Marco Consolini et Romain Piana, les pages de *Comœdia illustré*, « La revue de *Comœdia illustré* ».

Les dessins de Dibner sont en quelque sorte la première version, plus légère et « *cartoon* », des pièces illustrées qui suivront en 1935-1936. Quelques pièces, cette fois-ci sur des thèmes sérieux – la guerre, le racisme, la cruauté des travaux forcés – seront également accompagnées d’illustrations qui évoquent des situations figurant dans la pièce, souvent des « images-choc » de violence ou de souffrance. Certains de ces imaginaires ne se nourrissent pas seulement des sujets et des actions du texte dramatique, mais d’un environnement de références (idéologiques, textuelles, visuelles) qui couvre l’ensemble de la revue, allant souvent au-delà de celle-ci (art, photo de presse). Ce mode de dialogue entre texte et environnement visuel peut être illustré par exemple par *Bury the Dead* (Enterrement des morts) d’Irwin Shaw.

La pièce, publiée en avril 1936 après avoir été primée dans le concours de *New Theatre*, n’est pas accompagnée d’illustrations spécialement créées pour la pièce, mais d’œuvres de différents artistes (Otto Dix, Orozco, Goya, Daumier, Gropper), évoquant la guerre, les morts et les blessés<sup>1242</sup>. La pièce d’Irwin Shaw est une pièce anti-guerre, dans laquelle les morts de la Première Guerre mondiale refusent de rester enterrés, afin que la mémoire de leur sacrifice empêche le déclenchement d’une nouvelle guerre : une nouvelle version de la « pièce de grève », en quelque sorte<sup>1243</sup>. *Bury the Dead* est comme la manifestation dramaturgique d’un « personnage de masse » qui est déjà visuellement présent dans la revue : les morts, ou « la figure symptomatique de l’après-guerre : les morts-vivants », comme Léonor Delaunay désigne ce même phénomène dans le théâtre révolutionnaire français<sup>1244</sup>.

L’anticipation de la menace d’une nouvelle guerre et la forte orientation vers la propagande anti-guerre<sup>1245</sup> fait apparaître dans *New Theatre*, dès 1935, une imagerie d’armée de morts, squelettes, masques à gaz (voir les images ci-après). *Bury the Dead*, qui a un succès immense parmi les troupes affiliées et sera jouée sans cesse jusqu’en 1944, complète la continuité des schémas de la dramaturgie révolutionnaire, toujours centrée sur le sacrifice des

---

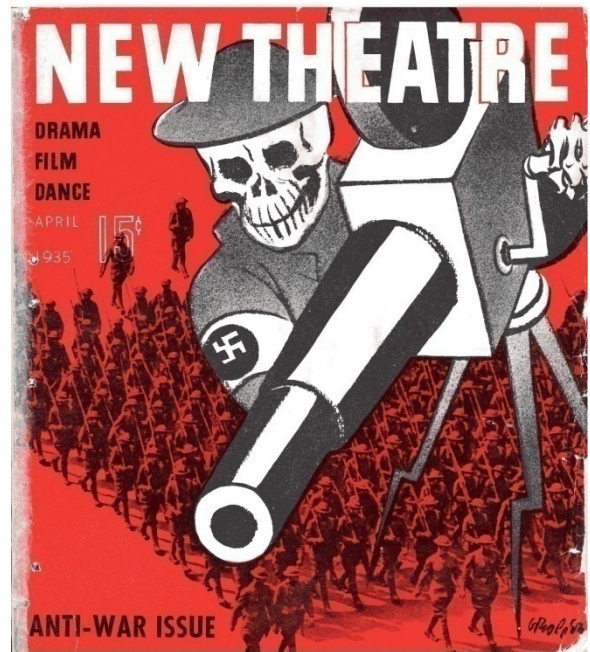
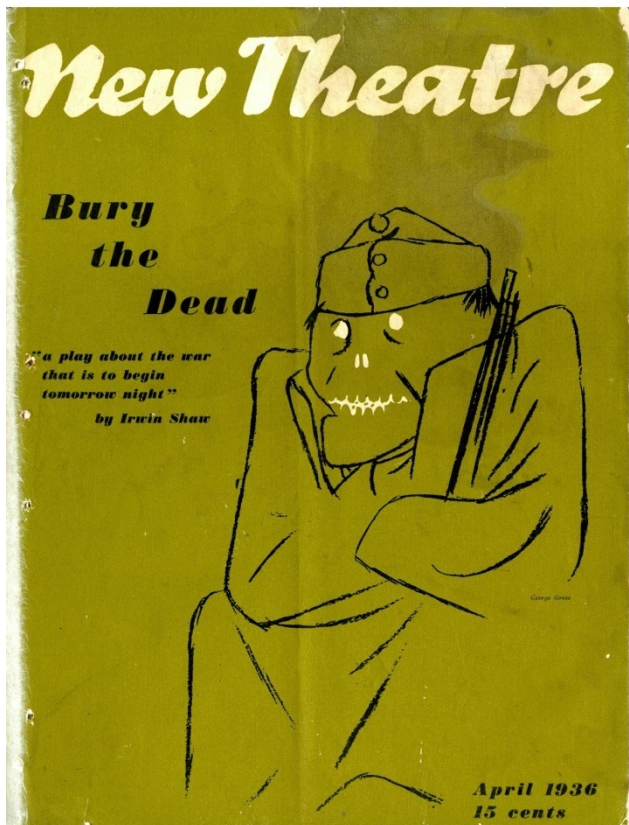
<sup>1242</sup> Irwin Shaw, « *Bury the Dead* », *New Theatre*, vol.3, no4, avril 1936, p.

<sup>1243</sup> Voir une analyse de *Bury the Dead* par Daniel Friedman dans Bruce A. McConachie et Daniel Friedman, *Theatre for Working-Class Audiences in the United States, 1830-1980*, London : Greenwood Press, 1985, p.128-129. Également Ilka Saal, *New Deal Theater : The Vernacular Tradition in American Political Theater*, New York : Pagan Macmillan, 2009.

<sup>1244</sup> Au sujet de *Miracle à Verdun* de Léon Moussinac. Delaunay souligne la présence de cette figure dans la littérature et le théâtre français et allemands, rappelant sa présence aussi bien dans les productions culturelles patriotiques que pacifiques. Léonor Delaunay, *La Scène Bleue. Les expériences théâtrales prolétariennes et révolutionnaires en France, de la Grande Guerre au Front Populaire*, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p.210-215.

<sup>1245</sup> Voir Felicia Frank, chapitre « The fight against war, fascism and censorship », *The Magazines, Op.cit.*, p.216.

innocents – honorer les martyrs du passé, et conjurer les morts du futur. Contrairement aux figures sacralisées de Sacco et Vanzetti, des garçons de Scottsboro ou de Dmitroff, qui ne sont jamais représentés visuellement dans *New Theatre*, le mort-vivant, le soldat qui englobe celui du passé et celui du futur, constitue une nouvelle figure « de masse », anonyme, à la manière de l'ouvrier et du mineur qui avaient disparu des pages de la revue. Cette figure symbolique, comme l'ouvrier héroïque des premiers temps, peut faire l'objet de représentations visuelles, de stylisation, d'imagination. Son universalité et son essence atemporelle sont, dans le cas de *Bury the Dead*, reflétées dans le choix des œuvres visuelles insérées avec le texte de la pièce : en partie des œuvres d'artistes contemporains appartenant au milieu *New Theatre/New Masses/Art Front* (Gropper, d'un peu plus loin Orozco), mais aussi Daumier ou Goya<sup>1246</sup>.



<sup>1246</sup> Malgré le matériel riche que présentait *Bury the Dead* pour une étude similaire à celle que nous avons faite de *Waiting for Lefty*, nous n'incluons pas cette étude ici, afin d'éviter les répétitions. Cependant, la pièce dans son environnement de diffusion constitue un cas intéressant, surtout en prenant également en compte la correspondance de la New Theatre League dans les années 1938-1944 (après l'arrêt de *New Theatre*) et les critiques et censures des nombreuses productions. Sur *Bury the Dead* dans *New Theatre*, voir Felicia Frank, *The Magazines*, *Op.cit.*, p.232-234.

THIRD GENERAL: (Stagnantly.) Me? Why me? Oh, my god! (He looks down horrified at gun then slowly gets down on one knee beside it, the other GENERALS behind him. They snarl at stage. The CORPSES move together, facing the gun. VOICES call as the GENERAL jumbles with the gun.)

YOUNG MAN: Never, never, never...

JULIA: Walter Morgan, Beloved of Julia Blake, Born 1913, died 1936.

MRS. DEAN: Let me see your face, Baby...

MRS. WEBSTER: All you remember is a glass of beer with a couple of lumps on Saturday night.

KATHERINE: A green and pleasant green...

BESS: Did it hurt much John? His hair is blonde and he weighs twenty-eight pounds...

JOAN: You loved me best, didn't you—best?

CAPTAIN: Four yards of bloody mud...

BEVINS: I understand how they feel, Charley. I wouldn't like to be under the ground now...

YOUNG WOMAN: Never! Never!

CHORUS: Never!

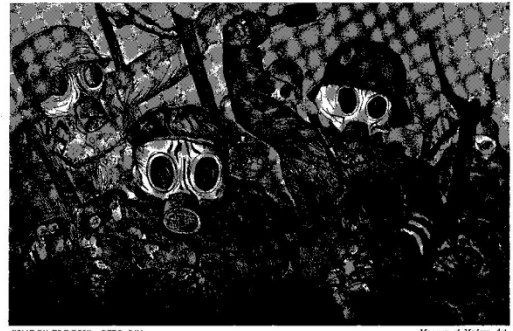
MRS. WEBSTER: Tell 'em all to stand up! Tell 'em! Tell 'em!

(The CORPSES start to walk toward the left, not marching, but walking together, silently. The GENERAL siffens, then starts to laugh hysterically. As the CORPSES reach the edge of the grave he starts firing, the gun shaking his shoulders. Calmly, in the face of the chattering gun, the CORPSES walk soberly toward the GENERAL. For a moment, they obscure him as they pass. In that moment the gun stops. The CORPSES pass on, off the stage, like men who have business that must be attended to in the not too pressing future. The GENERAL is seen slumped forward over the gun. There is

no movement on the stage for a fraction of a second. Then, slowly the four SOLDIERS of the burial detail break rank. Slowly they walk, exactly as the CORPSES have walked, past the GENERAL. The last soldier, as he passes the GENERAL, deliberately, but without malice, flicks a cigarette butt at him, then follows the other SOLDIERS off the stage. The GENERAL is the last thing we see, humped over his quiet gun, which points at the empty grave as the light dies, in the silence.)

CURTAIN  
(Copyright applied for February, 1936.)  
Bury the Dead was first performed for the benefit of New Theatre and the New Theatre League at the 46th Street Theatre in New York on March 14th and 15th, by the Let Freedom Ring acting company, directed by Worthington Miner and Walter Hart. As we go to press, negotiations are under way for an extended run, with the probability that the play will open with the original cast at a Broadway theatre early in April.

No performance, representation, production, recitation, public reading or motion picture adaptation may be given except by previous arrangement with New Theatre League, P. O. Box 300, Grand Central Annex, N. Y. C. Any theatre or individual utilizing this play in the above mentioned manner without specific permission is liable to prosecution by law, and a fine of not less than \$100 for the first and \$50 for every subsequent performance. (U.S. Copyright Bulletin, No. 14, Section 4966.) Whenever this play is produced the following notice must appear on all programs, printing and advertising for the production: Produced by special arrangement with New Theatre League of New York.)



"SHOCK TROOPS"—OTTO DIX

Museum of Modern Art

## "BURY THE DEAD"

BY IRWIN SHAW

A Play About the War That Is to Begin Tomorrow Night

### CHARACTERS

FIRST, SECOND, THIRD, AND FOURTH SOLDIERS  
SERGEANT  
FIRST CORPSE (PRIVATE DRISCOLL)  
SECOND CORPSE (PRIVATE SCHELLING)  
THIRD CORPSE (PRIVATE MORGAN)  
FOURTH CORPSE (PRIVATE WEBSTER)  
FIFTH CORPSE (PRIVATE LEVY)  
SIXTH CORPSE (PRIVATE DEAN)  
CAPTAIN  
FIRST, SECOND, AND THIRD GENERALS  
DOCTOR  
CHARLEY AND BEVINS, PRIVATES  
REPORTER  
EDITOR  
BESS SCHELLING, JOAN BURKE, JULIA BLAKE,  
KATHERINE DRISCOLL, MRS. DEAN, MARTHA WEBSTER  
A Priest, A Rabbi, Two Whores, A Soldier Stenographer, A  
Radio Voice, Passerby, Three Businessmen, and Others.

(The light comes up on the platform which represents a torn battlefield, now quiet, some miles behind the present front lines. A burial detail of four SOLDIERS stand in a shallow trench digging a common grave to accommodate six bodies. The bodies are piled near them wrapped in blankets. A SERGEANT stands on the edge of the grave, smoking. The SOLDIER nearest him stops digging.)

FIRST SOLDIER: Say Sergeant, they stink. (Wasting his shovel toward the corpses.) Let's bury them in a hurry.

SERGEANT: What the hell do you think you'd smell like after you'd been lyin' out for two days—a god-damn lily of the valley? They'll be buried soon enough. Keep digging.

SECOND SOLDIER: (Scratching himself.) Dig and scratch! Dig and scratch! What a war! When you're not diggin' trenches, you're diggin' graves...

THIRD SOLDIER: Who's got a cigarette? I'll take opium if nobody's got a cigarette.

SECOND SOLDIER: When you're not diggin' graves you're scratchin' at fleas. By god, there're more fleas in this army...

FIRST SOLDIER: That's what the war's made for—the fleas. Somebody's got to feed 'em.

FOURTH SOLDIER: I used to take a shower every day. Can you imagine?

SERGEANT: All right, Mr. Lifebooy, we'll put your picture in the Saturday Evening Post—in color!



WILLIAM GROPPER

30

15

Ci-dessus, quelques représentations des morts-vivants et de la mort : couvertures d'avril 1935 et avril 1936 (Gropper), dernière page de *Bury the Dead* (Gropper), première page de *Bury the Dead*, (Otto Dix).

### 7.5.2 Hymn to the Rising Sun et John Henry : monstration de la violence

#### *Hymn to the Rising Sun* : lire Paul Green à travers Harry Sternberg

En 1936, *New Theatre* diffuse une pièce sur un sujet américain particulièrement dur : le bagne. La condamnation aux travaux forcés en « chaîne de forçats » (*chain gang*), qui concerne de manière démesurée les hommes noirs arrêtés pour des crimes mineurs, est dans les années 1930 encore répandue dans les Etats du Sud, mais fait depuis le début du siècle

l'objet de critiques de la part de la population. En partie grâce à la presse et aux productions culturelles qui exposent le traitement inhumain des prisonniers, la pratique du *chain gang*, vue comme une continuité directe de l'esclavage, sera progressivement abolie entre 1940 et les années 1960. Lorsque *New Theatre* diffuse sa première pièce sur le *chain gang*, la gauche américaine est en pleine campagne pour sauver Angelo Herndon, qui a été condamné à vingt ans de travaux forcés à cause de son activisme politique<sup>1247</sup>. La campagne cristallise l'urgence de révéler à la population l'horreur du système. Le texte de Paul Green *Hymn to the Rising Sun*, qui sera monté lors d'une soirée *New Theatre Night*, sortira dans le numéro de janvier 1936. Paul Green est à ce moment déjà un dramaturge reconnu.

La première page de la pièce contient des signes qui rattachent le texte à un angle, celui de la loi et la légalité des pratiques : un dessin de Harry Sternberg représente un fusil et des chaînes posées sur un document qui porte le texte « LOI ». Une citation d'un gardien de prison critiquant le système pénitentiaire est placée en tête du texte, rappelant que c'est de réalité que parle cette pièce. « Lieu : quelque part aux Etats-Unis, Temps : Le présent ». Les didascalies sont plus de la prose que des indications de scène : la pièce ressort comme un objet de *lecture*, parmi les autres contenus de la revue à lire « en solitaire ».

Un sommeil profond sans rêves semble de nouveau s'emparer de la scène. Mais l'œil maladif, chassieux, de la lanterne ne dort pas. Fermement il veille, attend et veille, alors que les moucherons et les insectes de nuit tournoient paresseusement autour. Maintenant il se met à clignoter, car la caisse sur laquelle est posée la lanterne s'est mise à trembler. Un battement rapide se fait entendre, comme si un énorme oiseau battait les murs de planches de ses ailes osseuses et nues<sup>1248</sup>.

La pièce a deux temps parallèles : celui de la journée de travail des prisonniers, dont on montre la relation ambiguë avec « Le Capitaine », le gardien de camp, qui alterne entre plaisanteries et punitions, et le temps de « la caisse » : celle où est enfermée un jeune prisonnier nommé Runt (« maigrichon »). (Il s'agit d'un moyen de torture appelé *sweatbox*.) C'est la fête nationale, le 4 juillet. Le Capitaine fait un discours dans lequel il se justifie des cruautés infligées aux prisonniers : c'est la loi qui le force à mettre en œuvre les punitions, et la loi est votée par les représentants du peuple, le peuple fait la loi, donc, c'est par la force de

---

<sup>1247</sup> Herndon est défendu par l'organisation communiste International Labor Defense. En 1935, les avocats fournis par l'ILD font appel, et après de longues procédures Herndon sera libéré, la condamnation de la cour de Georgia étant jugée anticonstitutionnelle.

<sup>1248</sup> Paul Green, « Hymn to the rising sun », *New Theatre*, vol.3, no1, Janvier 1936, p.12. « A deep and dreamless sleep once more seems to pervade the scene. But the sickly rheumy eye of the lantern does not sleep. Steadily it watches, waits and watches, while the night gnats and bugs whirl dizzily around it. Now it begins to wink, for the box on which it sits has started shaking. A scurried drumming is heard inside as if a huge bird is beating at the plank walls with bony featherless wings. »

la démocratie qu'il est là. L'un des prisonniers, Bright Boy, se plaint d'être malade. Le Capitaine, pensant qu'il ment, lui inflige des coups de fouet. Il force Bright Boy ensuite à chanter *America Of Thee I Sing* devant les autres. Dans la dernière scène, le Capitaine va pour libérer Runt de la caisse, et le découvre mort. Son corps est laissé à côté du chemin de fer, où « nuit et jour les trains passeront sur ses os », transportant « le président et les grands patrons et [...] les couples mariés et les lieutenants et les généraux... » : dernier symbole de la société construite sur les inégalités, où les chemins de fer construits par les travaux forcés transportent l'heureux peuple d'un bout du pays à l'autre, écrasant les os des victimes sacrifiées.

La pièce de Paul Green montre la cruauté des camps de prison comme un problème de toute la nation, un problème systémique (la loi), et insinue que si les lois sont la source du problème, la démocratie est aussi la solution. Le texte contient les mêmes deux éléments que les autres pièces révolutionnaires : l'action de masse comme solution et l'appel (ici implicite) à l'action, et la « course contre la mort » ; pendant le temps de la pièce en un acte, Runt meurt dans la caisse qui est toujours présente sur scène.

L'effet de « texte pour être lu » est renforcé par la présence de l'art de Harry Sternberg qui accompagne la pièce. Sternberg est un artiste du milieu *Art Front / New Masses*, qui travaille et expose avec d'autres artistes engagés. Il fait partie des artistes du John Reed Club, et donne des cours au Arts Students League à New York<sup>1249</sup>. Sternberg a choisi d'illustrer les moments de violence, de souffrance et d'humiliation : actes de violence, corps dénudés et contraints, yeux écarquillés et bouches ouvertes, foule incapable d'action témoignant du drame à l'arrière plan. La série se termine avec le corps de Runt laissé au bord du chemin de fer. L'effet de choc est accentué encore par la taille des images, qui occupent une demi-page.

---

<sup>1249</sup> Voir Ellen Fleurov, *No sun without shadow : The art of Harry Sternberg*, Escondido, California Center for the Arts Museum, 2000 ; Isadora Anderson Helfgott, *Framing the audience : Art and the politics of culture in the united states, 1929-1945*, Philadelphia, Temple University Press, 2015.

# "HYMN TO THE RISING SUN"

BY PAUL GREEN

"As a place of punishment our chain gangs are the whole works, but as a place for building up of human beings they are sadly lacking in it. Under the present system of handling prisoners, our society is continually having thrown back into it—after their terms expire—a horde of hardened trained criminals—I know!"

—From the diary of a Convict Guard.

## CHARACTERS:

CAPTAIN HUFF, a convict boss

TWO GUARDS

HOPPY BOY

PEARLY GATES

HOPPY

CARELESS LOVE

THE BUNT

OTHER CONVICTS

TIME: The Present.

PLACE: Somewhere in the United States.

COPYRIGHT, 1936, BY PAUL GREEN. ALL RIGHTS RESERVED. FOR PRODUCTION RIGHTS SEE PAGE 36.

(The rising curtain discloses a convict stockade. It is the hour before sunrise, and in the grey twilight of the up-dawning dawn at rest with the lips of its opening mottled lock stands silhouetted against the paling stars. A line of posts like Indian palisades passes behind the tent, and stretched across them are the faint horizontal streaks of close barbed wire. At the left front is a barrel, and beside it a rough square table, and at the right front a box structure such like a small cot, some four feet high and about two feet wide. A smoky tin lantern set on top of the box casts its hollow eye over the scene and into the mouth of the tent where the convicts are sleeping in their double bunks. For a moment after the curtain rises nothing is heard except the deep breathing of the sleepers and the occasional clink of a chain as some convict moves his weary body on a hard shack mattress. And then far away from the other side of the round world comes the snug crows of a rooster in salute to the waking day. A huge half-masted middle-aged Negro lying in the bottom bunk at the left snacks his lips and matters in his sleep.)

NEGRO: (The sound growling up from the deep cavern of his belly.) Ah—oom. (His long arms slide off the bunk and hang limply down to the ground. The top bunk at the right cracks, a chain rattles, and a boy about seventeen years old, with shaven head, haggard face and hollow eyes props himself up on his elbow and looks over at the Negro. He also is naked from the waist up.)

BOY: (Calling in a low husky whisper.) Pearly Gates. (But there is no answer from the Negro. He calls again—softly and with a careful look about him.) Pearly Gates. (The Negro stirs in restless futility, pulls his long arms back up across his body and with a deep sigh goes on sleeping.)

A CONVICT'S VOICE: (From the depths of the tent, abrupt and guttural.) Pipe down—!

11

them. A moment passes, and the cook enters from the left front, carrying a steaming tin tub in his hands which he sets on the table. He is an elderly bent white fellow with a sunken-like face. His close-shaven head gives him a strange youthful appearance around his forehead and nose which contrast sharply with the grizzled oldness of his mouth and jaw. As the tub thumps down on the table, the prisoner in the box at the right front drums and thunders with a fast despairing burst of energy. The lantern rocks quavily and falls to the ground, filling the scene with plunging grotesque shadows. A flood of clinking sounds rises from the tent, and the muffled faces and shoulders of the convicts can be seen as they rear up in their bunks to look out. With the slow waddling movement of an old duck the cook goes over, picks up the lantern and replaces it on top of the box. Then he turns and pokes his way out at the left front, mopping his sweaty face with his apron as he goes. The convicts lay themselves down again to their rest. By this time the slaty grey of the approaching dawn has changed to a pearly grey, and the outlines of the bunks in the tent, fifteen or twenty of them, show up somewhat more distinctly, as do the posts and barbed wire across the rear.

The convict boss comes walking slowly in from the right front. In the morning gloom he shows to be a heavy-set man, dressed in nondescript, flannel shirt, bow tie and flannel trousers. Jammed down in one of his heavy boots is the snake-like form of Old Jeff, as the convict lark is called. In a holster at his waist he carries a forty-five automatic. Stop-

ping by the box a moment, he listens and then raps on it with his knuckles.)

CAPTAIN: (In a husky pleasant voice.) How is it, old Love Powder?

BOY'S VOICE: (Faint and faraway.) Water, water!

CAPTAIN: Sure you're going to get your water—your piece of bread too—at feeding time. (He walks on toward the mouth of the tent and speaks cheerily as he enters.) Morning, boys, morning. (Without waiting for a reply he continues.) Hope you all slept well. (Pulling a key from his pocket, he begins unlocking the shackles with a creak, whir sound.) I've let you sleep late today—half an hour extra. Now ain't that nice? I say, ain't that nice?

SEVERAL SCATTERED VOICES: Yeah, Cap'n, yeah.

CAPTAIN: In honor of the occasion, I did. Now stir yourselves. (As each prisoner is unlocked, he slips his shoes on, steps out into the aisle and stands with his face to the front walling. The Captain goes on talking pleasantly.) I've been up an hour. Already had my breakfast. (Click, click.) Yeah, couldn't sleep. Responsibility, worry, thinking about you fellows—how to handle you, how to keep you happy. (Chuckling.) Happy, you heard me. I'm the one that really wears the ball and chain in this camp. (His voice dropping down into a sudden hard note and then rising to a pleasant pitch again.) Is he, that's right. (Pacing along the tier of bunks to the left he continues unlocking the shackles—click, click.) I hope Bunt's cutting up in that box didn't hinder your beauty sleep. (He is now unlocking the shackles of



ILLUSTRATIONS BY HARRY STERNBERG

13



to see that you wear 'em till the end! (His voice dies out and he stands staring at the convicts who shift themselves uneasily about. Then he smiles pleasantly at them.) Well, boys, that's about all I've got to say. So we'll get on with the rest of the exercises as per the orders.

(By this time the light has spread up the sky, and the figures of the raggle-taggle crew stand illuminated in it. The Captain moves around to the right and begins walking slowly behind them, studying each man as he passes. They feel him there apprehensively, some of them answering nervously on their feet like saplings in a gentle wind. The Captain stops behind Hoppy.)

CAPTAIN: Anything to complain of?

HOPPY: (Stuttering and like the other convicts staring straight ahead of him.) No sir, no sir, everything's fine.

CAPTAIN: Seems like yesterday that little Googy luggy waddled grinning, huh?

HOPPY: (Sneezing and gasping.) I kept her rolling from sun to sun.

CAPTAIN: (Pensively.) Like hell you did! Didn't the wheel get stuck every once in a while and wouldn't turn?

HOPPY: No sir, no sir. But just watch me, boss, watch me today. (And his great trembling hand goes up and wipes the peeping sweat from his forehead.)

CAPTAIN: Don't mind we'll have to grease it for you, son, the

first thing you know. (And as he looks at Hoppy's shaking form, a half-agonized smile plays on his sourly face. For a moment longer he stares at him and then moves on to the next man. A rick, a long half-mast-like rick escapes from Hoppy's lips. The Captain turns and gazes at him.) Don't let me wear you, Showbird! (And now he stops behind the boy.) So you're sick, huh? (His voice is brittle and steady, a new note in it, and a shiver seems to run the length of the dirty grey-striped line. The boy looks out before him with wide frightened eyes and face the color of oak tree wood.)

BOY: Yes sir, yes sir, I'm sick.

CAPTAIN: (Now looming above him.) Hum. When a man's sick he's got a fever, ain't he? And when he's got a fever the thermometer says so, don't it? Well, the thermometer says you ain't got no fever. Therefore you ain't sick.

CAPTAIN: (Suddenly pulling old Jeff out of the cuff of his boot and touching the boy on the shoulder.) This way, son.

BOY: (Terror-stricken.) But I been doing all right, Cap'n. They ain't been any complaints has they, none you've heard of?

CAPTAIN: (Kindly.) This way, son.

(Guard number one comes up in front of him and touches him in the stomach with his gun.)

17

CAPTAIN: All right, lead it off.

(The boy heaves, gulps once or twice and then lifting his eyes towards the sky he begins to sing in a clear beautiful voice.)

BOY: "My country, 'tis of thee, Sweet land of liberty, Of thee I sing."

CAPTAIN: (Thundering at the other convicts.) Take off your caps!

(They pull off their caps. The Captain raises his hand in a salute, and the two guards present arms. The boy continues singing, some of the convicts murmur along with him, and the Captain brays out a snare or two.)

VOICES: (Led by the boy.) "Land where my fathers died, Land of the pilgrim's pride, From every mountain side Let freedom ring."

(At the end of the first stanza the Captain drops his hand, the two guards set their guns down, and the convicts stop singing. But the boy continues.)

BOY: "My native country, thee— Land of the noble free, Thy name I love."

CAPTAIN: (Sharply.) All right you can stop now. (The boy stops singing, drops his head on his breast, and stares at the ground again. The Captain turns and goes over to the box at the right front.) And now, boys, as another honor for the occasion I'm going to do a good turn for the Rust. And I'm going to break the law to do it. The voters prescribe twenty-one days for the Rust. Yeah, that's what they prescribe in the house of representatives. But I'm letting him out on the eleventh day. (He unlocks the door to the box, and flings it open.) All right, Bunt, roll out. (Inside the box we can see a little skinny Negro doubled up like a baby in its mother's womb, his head stuck between his knees.) Roll out, Bunt.

(But there is no movement from the doubled-up form. The Captain reaches in, takes the Negro by the collar, pulls him out and drops his head against the ground. The figure lies still. The Captain stares at it. A murmur of fear runs among the convicts. The second guard steps over and peers at the handle of the rick.)

SECOND GUARD: (Feeling the boy's chest.) Say, you better— (The Captain drops down on his knees, lays his hand on the Negro's heart. He squats there a moment and then rises sharply to his feet and stands staring thoughtfully at the body.)

CAPTAIN: Ain't that a hell of a note!

FIRST GUARD: (Now coming forward.) He was okay a few minutes ago.

CAPTAIN: Yeah, but he ain't now. Yeah, that's right I remember—I ain't heard him making no fuss since I first come in. Hum—hum— (Turning towards the convicts.) Well, boys the Rust's gone from us. He's dead.

(A murmur runs through the line, and the prisoners take off their caps in muted respect. But the boy's cap remains on his bowed head, for he is paying no attention to what goes on around him. The cook comes in at the left with a glass of water and a piece of bread held priest-like before him. The Captain looks up.) Bunt won't need his breakfast today, Greazy.

(The cook stops and gazes impatiently down at the body.)

COOK: (Crossly.) Didn't think he'd make it.

CAPTAIN: The hell you say! Then why didn't you tell me he was getting sick in there?



19



Il s'agit d'un texte destiné à la scène : comment de telles images influencent-elles l'esprit du metteur ou de la metteuse en scène, et de la compagnie qui montera la pièce, et surtout, comment l'inclusion de ces images tout au long du texte modifie la notion de ce qui est *montrable* ? Les visuels de Harry Sternberg contribuent à placer le haut point dramatique du texte sur la monstration de la violence et sur le caractère choquant et subversif de la représentation de l'acte de violence. Elles rendent montrable l'humiliation et la souffrance des corps, et notamment des corps racisés – chose qui n'est pas acquise dans le théâtre de gauche, qui conserve une certaine pudeur à l'égard de la violence raciste par exemple dans ses pièces anti-lynchage, même lorsqu'elles sont écrites par des auteurs blancs (*Scottsboro !* de John Bonn, *Stevedore* de Paul Peters et George Sklar, *They Shall Not Die* de John Wexley), ou fait usage de stylisation comme dans les œuvres de danse (*Scottsboro* et *Southern Holiday* d'Edith Segal). Sans effectuer de plus ample recherche sur les traces des différentes mises en scène de la pièce par les groupes de théâtre qui y auraient eu accès par *New Theatre*, il n'est pas possible de confirmer si les images de Sternberg ont eu un effet sur la transposition du texte à la scène. Mais il est certain qu'elles agissent sur la réception du texte, orientant la lecture de l'endroit de passivité lyrique où se situe le texte, ou de la focalisation de l'auteur sur les références répétées à la loi et à la légalité de la violence et donc une lecture politique, vers un endroit d'exposition, de révélation et de spectacularisation de la souffrance.

Dans la pièce de Paul Green, il est aussi question de racisme systémique, et l'auteur l'exprime dans le discours du Capitaine, qui crache sur « les gars des universités » avec leurs idées sur l'égalité, et rétorque aux prisonniers qu'ils devraient s'estimer chanceux d'être aux travaux forcés alors qu'ils auraient pu être lynchés. Le dilemme de la représentation des victimes de la violence raciste est au cœur des campagnes artistiques contre celle-ci : « comment représenter littéralement la torture, la violence ou le meurtre, de manière à rendre évidente à la fois l'horreur de ces actions et leur condamnation »<sup>1250</sup>. Soit, demande Helen Langa, comment la représentation des victimes, dans leur état de victime et « d'émasculation » peut ne pas devenir une violence supplémentaire. Harry Sternberg participe à une exposition anti-lynchage organisée par le NAACP en 1936 : sa lithographie, *Southern Holiday*, représente un homme noir lynché, mutilé, mort ou mourant, attaché à des

---

<sup>1250</sup> Helen Langa, « Two Antilynching Art Exhibitions: Politicized Viewpoints, Racial Perspectives, Gendered Constraints », in *American Art*, Vol. 13, No.1, 1999, p.15.

colonnes romaines qui font de l'image le symbole de la ruine de la civilisation occidentale<sup>1251</sup>. Il s'agit dans toute l'exposition de l'une des œuvres les plus explicites dans sa représentation de la violence. Helen Langa rappelle que ces représentations explicites de scènes de lynchage sont devenues le trope le plus répandu parmi les artistes blancs qui souhaitaient éveiller « une forte répulsion sociale contre le lynchage »<sup>1252</sup> :

Ces images agissaient à l'encontre des concepts même qu'ils cherchaient ostensiblement à représenter : l'accent mis sur la victimisation émasculait ceux dont les droits les œuvres étaient censés défendre. De telles représentations de corps masculins noirs, exposés à l'œil du spectateur dans une noble mais impuissante inadéquation, continuaient à souligner la subordination raciale<sup>1253</sup>.

Pour Elizabeth Alexander, « les corps noirs dans des postures de souffrance pour la consommation publique constituent un spectacle américain depuis des siècles »<sup>1254</sup>. L'inégalité de traitement visuel entre les corps blancs et racisés (et spécifiquement noirs) est également reproduite dans *New Theatre*, bien que ces représentations dans l'ensemble soient rares.

Il faut cependant noter que les dessins sont représentatifs du style de Harry Sternberg plus globalement : plusieurs de ses œuvres représentent des corps en état de perte de contrôle, de dégradation et de contrainte, parfois dans des dispositions surréalistes avec des éléments industriels et techniques. Les représentations de violence et de souffrance touchent, chez Sternberg, aussi les corps blancs, par exemple dans le tableau *Un Mineur et sa famille* (1937), qui montre la famille squelettique, les yeux des trous noirs donnant dans le vide. Dans la série de Sternberg sur les mineurs (1936-1937), les corps des hommes blancs sont représentés dans des positions de contrainte et d'emprisonnement dans les tunnels, et parmi les hommes dans le noir se cache souvent la mort, squelette sous son casque de mineur<sup>1255</sup>. Dans la « période des morts-vivants », inspiré de la pièce anti-guerre de Sidney Kingsley *Ten Million Ghosts*,

---

<sup>1251</sup> Reproduction dans Helen Langa, «Two Antilynching Art Exhibitions », article cité, p.22.

<sup>1252</sup> *Ibid.*

<sup>1253</sup> *Idem*, p.27. « These images worked against the very concepts they ostensibly sought to represent : their emphasis on victimhood unmanned those whose rights they were intended to defend. Such representations of black male bodies, exposed in noble yet helpless inadequacy to the viewers' gaze, still emphasized racial subordination. »

<sup>1254</sup> Elizabeth Alexander, *The Black Male : Representations of Masculinity in Contemporary American Art*, New York : Whitney Museum of American Art, 1992, p.92. « Black bodies in pain for public consumption have been an American spectacle for centuries. »

<sup>1255</sup> Voir Ellen Fleurov, *No sun without shadow : The art of Harry Sternberg*, Escondido, California Center for the Arts Museum, 2000. Sternberg fera en 1947 une « réécriture » de *Southern Holiday*, l'œuvre présentée pour l'exposition anti-lynchage : *Victimes du Fascisme*. Le même monde en ruines, la même figure christique au premier plan, mais accompagnée de figures à l'allure de fantôme, enfants et adultes, entouré de symboles de judaïsme comme un châle de prière dans le vent. Cette fois, la parole de l'artiste est autrement située, car sa famille maternelle a péri dans les camps de concentration. (voir Fleurov, *Op.cit.*, p.31.)

Sternberg réalise pour *New Theatre* une couverture impressionnante où les victimes de la guerre et de l'exploitation capitaliste se dressent au-dessus d'un paysage industriel ténébreux, sur un fond violet qui n'a rien de naturel.



Figure 123 Couverture de Harry Sternberg pour *New Theatre*, Octobre 1936

« J'ai vu » : intertextualité avec le reportage de John Spivak

L'acte de monstration présent dans le texte et les illustrations de *Hymn to the Rising Sun* rappelle un autre document sur les *chain gangs* qui a émergé quelques années plus tôt : le reportage « choc » du journaliste John Spivak sur les camps de travaux forcés. En 1932, dans *On the chain gang* (publié d'abord sous forme d'article dans *Daily Worker*, ensuite sous forme de livre) et le roman *Georgia Nigger*, basé sur les deux ans de recherche de Spivak, le journaliste expose les tortures subies par les prisonniers – pas seulement par l'écriture, mais par la photographie : même le roman contient des annexes, qui donnent à l'ouvrage un statut liminal de document-fiction. Spivak montre les prisonniers dans des situations de torture, de maltraitance, de souffrance, et révèle au grand public les méthodes de torture et les conditions atroces des *chain gangs*, reproduites dans *Hymn to the Rising Sun*. Spivak décrit à plusieurs reprises l'importance du chant rythmique dans le travail, afin de maintenir un mouvement collectif et éviter de se blesser : cette pratique est souvent esthétisée comme une pratique culturelle « noire », comme dans la pièce *John Henry* que nous étudierons plus loin.

Les scènes de *Hymn to the Rising Sun* sont comme une mise en forme lyrique de celles décrites par Spivak : le reportage dénonce par exemple le traitement des prisonniers malades, qui ne sont jamais soignés – on les laisse mourir s'ils souffrent de maladies mortelles, ou on les punit s'ils se plaignent. La scène de Bright Boy décrit exactement cette situation, que Spivak illustre avec des documents administratifs des camps. De même l'attitude désinvolte des gardiens face au décès de Runt semble être directement tirée des rapports des gardiens publiés dans l'ouvrage de Spivak : une punition allée un peu trop loin, un prisonnier dont la vie n'a pas de valeur et dont on ne connaît même pas le vrai nom. Dans le texte de Green, l'un des gardiens se rappelle, dans la scène finale, du nom de Runt, et lui rend son humanité dans la mort en inscrivant son nom dans le certificat de décès : Vanderbilt Johnson.

John Spivak insiste que certaines de choses qu'il a vues sont si difficile à croire qu'elles nécessitent d'être accompagnées de preuves photographiques et documentaires<sup>1256</sup>. Le texte de Spivak contient une répétition systématique du syntagme « j'ai vu », qui pose le

---

<sup>1256</sup> Spivak, postscript, *Georgia Nigger* (1932), cité dans Alex Lichtenstein, « Chain Gangs, Communism, and the "Negro Question": John L. Spivak's *Georgia Nigger* », in *The Georgia Historical Quarterly*, Vol. 79, No. 3, 1995, p. 635.

journaliste en statut de témoin<sup>1257</sup>. On peut voir les dessins de Sternberg comme rattachés à un référentiel de révélation dans la continuité de Spivak et de son « *I saw* », qui exhorte la nécessité de montrer toute l'horreur, et justement par l'image plus que le mot. Il est difficile de voir les dessins de Sternberg pour *Hymn to the Rising Sun* sans avoir à l'esprit le reportage photographique de Spivak, connu à l'époque, et montrant justement le *sweatbox* et autres méthodes de torture. Le texte de Green, qui en tant que seul texte pourrait exister comme une évocation lyrique du phénomène, qui certes en dévoile l'horreur mais conserve cette horreur dans un monde de fiction, se voit alors, par la force de la référence et la présence de l'image (où le dessin devient référence à la garantie de vérité de la photographie), déplacé plus près d'un champ du reportage ou du documentaire engagé. A l'action de *dire* que fournit la pièce, l'art de Sternberg et la référence qu'elle contient au « *I saw* » de Spivak et des images des prisonniers torturés dans leurs uniformes rayés immédiatement reconnaissables, ajoute un élément du regard, de l'exposition ou de la révélation. Nous pouvons reprendre l'expression de Géraldine Muhlman à propos du journalisme politique, de « [l'instrument d'objectivation qu'est] l'œil, dans son opposition à la voix »<sup>1258</sup> : « pour rassembler, pour être collectivement reçu comme un ensemble de faits, et non d'opinions singulières, il fallait que le journal donnât à *voir*, et cessât de se contenter, comme les journaux partisans, de *dire*. »<sup>1259</sup>

Il faut remarquer que le texte ne contient pas de solution, pas d'appel direct à l'action, à part celui, implicite, de changer les lois, qui n'est pas à la portée immédiate du spectateur, et laisse le spectateur dans un étrange espace de questionnement entre la fatalité de la loi et l'agentivité démocratique. La pièce est d'ailleurs parfois relevée comme exemple, parmi les pièces politiques courtes de son époque, de « bon » texte car n'ayant pas de structure propagandiste. Par exemple pour Sam Smiley, qui analyse les dramaturgies de l'époque de la Grande Dépression, la pièce « montre le pouvoir éternel des hommes à résister », en montrant que « la chanson et une vision lyrique de la vie sont possibles malgré les horreurs de leur situation ». Que les blancs ne soient pas punis à la fin et que les prisonniers « acceptent leur

---

<sup>1257</sup> John Spivak, *Hard Times on a Southern Chain Gang, new introduction by David A. Davis*, Columbia : University of South Carolina Press, 2012. Pour cette nouvelle édition, le titre original *Georgia Nigger* a bien évidemment été modifié. Le pamphlet *On the chain gang* est en annexe. Sur le reportage de Spivak, voir aussi : William Stott, *Documentary Expression and Thirties America*, The University of Chicago Press, 1986, p.34-36.

<sup>1258</sup> Géraldine Muhlman, *Une histoire politique du journalisme*, Presses universitaires de France, 2004, p.42. « Dès sa naissance, en effet, le journalisme « rassembleur » semble avoir misé, comme instrument d'objectivation, sur l'œil, dans son opposition à la voix : pour rassembler, pour être collectivement reçu comme un ensemble de faits, et non d'opinions singulières, il fallait que le journal donnât à *voir*, et cessât de se contenter, comme les journaux partisans, de *dire*. [...] Le caractère « objectivant », et par là, « rassembleur » du visuel, les journalistes de l'écrit semblent donc l'avoir connu avant même l'invention de la télévision. Non seulement la photographie a très vite été un ressort essentiel de la presse populaire, mais on peut considérer que le texte lui-même a tenté de s'approprier cette puissance rassembleuse de l'image. »

<sup>1259</sup> *Ibid.*

situation avec stoïcisme » fait, pour Smiley, le caractère de mélodrame de la pièce, qui l'éloigne de « la propagande crue »<sup>1260</sup>. (Cette caractérisation nous paraît étrange : à la fin de la pièce, à notre avis, les prisonniers n'acceptent pas leur situation « avec stoïcisme », mais sont terrorisés et sidérés par la violence et la mort présentes au quotidien, et c'est justement dans cette sidération que se situe la poésie de la pièce et son questionnement sur la capacité d'agir de chacun et sur le pouvoir de la loi.) L'effet produit par les images sur le texte est ainsi double : à la fois, ils lui donnent une essence de propagande et de dévoilement de l'injustice dans la tradition des pièces révolutionnaires, propre aussi à l'idéologie du documentaire promue par *New Theatre* et à son positionnement politique ; à la fois ils contribuent de manière symbolique à la violence dénoncée par la pièce, en faisant de la spectacularisation de celle-ci le point focal du texte.

### ***John Henry de Herbert Kline et le numéro spécial lutte antiraciste***

*Hymn to the Rising Sun* peut aussi nous mettre sur la piste du traitement des questions de luttes antiracistes de manière plus large dans *New Theatre*. Une autre pièce se voulant antiraciste, qui cette fois dénonce la maltraitance au travail, est également accompagnée de dessins : *John Henry* de Herbert Kline, illustrée par Anton Refregier<sup>1261</sup>. Ici, le rapport entre texte et image est différent : les illustrations stylisées de Refregier représentent des moments forts de la dramaturgie, sans qu'il s'agisse d'images « choquantes ». La pièce se base sur la légende de John Henry, un travailleur des chemins de fer forcé à faire une compétition contre un marteau à vapeur, à cause d'un pari fait par son employeur. Cette « légende urbaine » circule sous plusieurs formes, il s'agit parfois d'un ouvrier payé des chemins de fer, et parfois d'un prisonnier aux travaux forcés. Dans la légende, John Henry meurt d'une crise cardiaque après avoir vaincu la machine ; dans la pièce de Herbert Kline, il survit. Refregier illustre l'un des moments culminants de l'action, où la foule est rassemblée autour de John Henry, au premier plan, qui martèle sa voie vers la victoire avec une force

---

<sup>1260</sup> Sam Smiley, *The Drama of Attack : Didactic Plays of the American Depression*, Columbia : University of Missouri Press, 1972, p.110-111.

<sup>1261</sup> Isadora Anderson Helfgott consacre un long chapitre à Refregier : Helfgott, *Framing the audience : Art and the politics of culture in the united states, 1929-1945*, *Op.cit.*

Refregier avait également participé à la même exposition anti-lynchage que Sternberg. Son œuvre représente une pancarte avec un message raciste, devant lequel pend une corde : plutôt une représentation des attitudes de violence raciste, sans image explicite de victimisation. Voir Helen Langa, , «Two Antilynching Art Exhibitions », article cité, p.13. S

surhumaine. Plutôt qu'une représentation graphique de la maltraitance, l'image contribue à illustrer le lieu de l'action, avec une profondeur visuelle et un jeu sur les placements : une image non-théâtrale, mais avec un traitement spatial « scénique ». Dans les deux cas – chez Refregier comme chez Sternberg – l'importance des spectateurs (prisonniers/travailleurs) qui témoignent de l'action est soulignée par leur présence dans les œuvres visuelles : comme quelque chose de la présence implicite du spectateur de théâtre qui s'infiltré dans les œuvres visuelles.

Or, pour ce qui concerne la pièce *John Henry*, il faut prendre en compte l'entièreté de son « environnement » de publication. La pièce de Herbert Kline est insérée dans le numéro spécial de Juillet 1935, consacrée à la lutte antiraciste (« *The Negro Number* »). En couverture, une photo de *Exhibit A* du Negro People's Theatre, par Ralph Steiner. Environ la moitié des articles du numéro sont écrits par des acteurs et auteurs noirs : Paul Robeson, Augustus Smith, Langston Hughes, Eugene Gordon<sup>1262</sup>. Le reste du contenu est composé d'articles par des militants blancs, Rowena Woodham Jeliffe et le poète Edwin Rolfe, ainsi que des chroniques habituelles de Sidney Meyers et Edna Ocko<sup>1263</sup>. L'éditorial est signé par George Sklar, un auteur blanc (co-auteur de la pièce *Stevedore*, inspirée de l'affaire Scottsboro). Sklar met en avant le rôle de la New Theatre League dans la promotion d'un théâtre noir et de l'intégration raciale sur scène, et termine sur le succès fulgurant du Negro People's Theatre avec *Waiting for Lefty* au Rockland Palace.

Etrangement, la seule pièce publiée dans ce numéro spécial est celle d'un auteur blanc, Herbert Kline, assortie d'illustrations d'un artiste blanc, Anton Refregier. Peut-être la rédaction n'avait-elle pas de pièce convenable par un auteur noir à disposition – quelques mois après sera lancé un concours pour faire émerger des « pièces sur la vie des Noirs » (« *plays on Negro life* »). Un théâtre d'auteurs noirs existe pourtant, et des dizaines de pièces ont été écrites par exemple sur le sujet des lynchages<sup>1264</sup>. Avant l'affaire Scottsboro, en 1925, un auteur noir, Garland Aderson, avait déjà vu jouée à Broadway son drame *Appearances* qui mettait en scène le procès d'un homme noir accusé d'agression sexuelle par une femme blanche. Le numéro spécial de *New Theatre* reflète assez bien le rapport des artistes noirs avec la New Theatre League, qui malgré ses valeurs semble être une organisation

---

<sup>1262</sup> Paul Robeson raconte sa vie d'acteur en Union Soviétique. Augustus Smith trace l'histoire du théâtre afro-américain. Langston Hughes et Eugene Gordon analysent les productions théâtrales des dernières années. Gordon est une figure importante du Harlem Renaissance et l'un des fondateurs de la revue littéraire *Saturday Evening Quill*. Il a écrit plusieurs articles sur la représentation des personnages noirs dans la littérature.

<sup>1263</sup> Meyers analyse les représentations des personnages noirs dans le cinéma.

<sup>1264</sup> Kathy Perkins, *African American Drama*, dans Jeffrey Richards et Heather Nathans, *The Oxford Handbook of American Drama*, *Op.cit.* p.312 ; Kathy Perkins, *Strange Fruit : Plays on lynching by American Women*, Bloomington : Indiana University Press, 1998.



périphérique pour ce qui concerne le développement et la promotion du théâtre noir, dont les centres forts à l'époque sont le Harlem Suitcase, le Negro People's Theatre et les autres projets issus du Harlem Renaissance, ainsi que, à partir de 1935, aussi le Federal Theatre Project. Il est rare de voir la New Theatre League mentionnée dans la littérature sur le théâtre africain-américain des années 1930<sup>1265</sup> ; peut-être l'organisation n'était-elle pas très utile pour la cause<sup>1266</sup>. A la place de donner une plateforme à des auteurs noirs moins connus ou d'envoyer ses critiques de théâtre du côté du Harlem, Herbert Kline se désole dans *New Theatre* que les écrivains reconnus comme Langston Hughes et Countee Cullen ne donnent pas de pièces au théâtre ouvrier : il semble davantage être question de ce que ces auteurs de renom peuvent donner à la ligue et à la revue, plutôt que le contraire.

Revenons encore à la publication de la pièce de Kline dans ce numéro spécial : si une partie des visuels du numéro sont des portraits des auteurs des articles (Paul Robeson, Langston Hughes), une partie est constituée d'images de minstrel, de blackface, et même une photographie explicite de lynchage, dans laquelle le corps brûlé de la victime figure au premier plan. L'intention est évidemment la dénonciation, mais la reproduction des images de violence physique ou symbolique pose la question précédemment évoquée, soit « l'incapacité de concevoir le corps racisé comme porteur d'une expression universelle de l'humanité »<sup>1267</sup>. Pourtant, la rédaction de *New Theatre* est à un certain degré consciente de cette violence symbolique : par exemple la couverture du numéro d'avril 1935 avait été changée au dernier moment, car le montage prévu contenait une photographie de blackface. La rédaction explique aux lecteurs qu'il a été décidé de ne pas reproduire cette représentation de blackface, par inquiétude qu'elle soit prise au premier degré et non pas comme une dénonciation de l'utilisation des acteurs dans la propagande de guerre, comme le message de la couverture le prévoyait<sup>1268</sup> : donc non seulement les rédacteurs ont conscience du problème, mais ils font la démarche d'une autocritique qui peut également éduquer leurs lecteurs. Le numéro de juillet-

---

<sup>1265</sup> Pas de mentions par exemple dans Harvey Young, *The Cambridge Companion to African American Theatre*, Cambridge University Press, 2013 ; *The Black Cultural Front*,

<sup>1266</sup> Ou peut-être que son utilité se situait dans un espace moins visible : la correspondance des groupes affiliés avec Alice Evans, qui gère les relations avec les théâtres amateurs, montre que plusieurs groupes de théâtre dirigés par des femmes noires s'appuyaient sur la New Theatre League pour le répertoire ainsi que pour un soutien organisationnel. Ces groupes sont principalement ailleurs qu'à New York : Chicago, Cleveland, Boston. (NYPL Archives and Manuscripts, New Theatre League Records, Box 15 : Correspondance with affiliates)

<sup>1267</sup> Helen Langa, « Two Antilynching Art Exhibitions: Politicized Viewpoints, Racial Perspectives, Gendered Constraints », p.20.

<sup>1268</sup> « An Explanation », *New Theatre*, vol.2, no4, Avril 1935, p.2. « *New Theatre* appears late this month due to the last minute change in cover. The original cover, a 'blackface' Al Jolson superimposed upon a background of a skull and marching men, was designed to expose how actors were used to ballyhoo war in 1917. At the last moment, we decided that this cover might be misunderstood as another 'blackface' caricature of the Negro people. Despite the cost, the issue was delayed until the present cover by William Gropper was ready. We trust our readers will approve. »

août 1933 (le dernier *Workers Theatre*) contenait une photographie de blackface en couverture (« Parodie du cinéma bourgeois », par un groupe de théâtre ouvrier français), malgré de précédentes incitations de la revue à éviter cette pratique<sup>1269</sup>. Enfin, il peut être intéressant de remarquer que les images représentant la lutte antiraciste qui véhiculent le plus d'agentivité sont celles de Jack Shapiro dans les premiers *Workers Theatre* : la potence attaquée à la hache pour dénoncer les lynchages, ou le membre du Ku Klux Klan se faisant virer de la page par un coup de pied<sup>1270</sup>. C'est aussi la période où la revue met directement en avant l'agentivité des dominés, là où *New Theatre* est davantage une revue d'intellectuels au service de la cause commune.

*John Henry* se termine avec le licenciement en masse des travailleurs noirs, et la démission par solidarité des seuls ouvriers épargnés<sup>1271</sup> : la révolte et l'issue de la pièce placent les protagonistes dans une situation de précarité, et n'offrent pas d'autre solution que l'acceptation de l'injustice – et la chanson. Dans le même numéro de *New Theatre*, l'acteur Paul Robeson commente par ailleurs cette tendance des auteurs blancs à esthétiser la chanson « noire » :

Il n'y a pas réellement de public en Angleterre ou en Amérique pour les choses que j'aimerais chanter ou jouer. Ils veulent de la chanson religieuse noire, et de celle-ci ils ne retiennent pas la souffrance, mais le réconfort de la résignation qu'elles expriment (sans tenir compte du fait que l'appel du paradis dans ces chansons ne jaillit que du fait d'avoir souffert l'enfer sur terre)<sup>1272</sup>.

*John Henry* est écrite exactement dans l'imitation du langage idiomatique que Herbert Kline lui-même dénonce comme « distorsion artificielle des dialectes » par les auteurs blancs<sup>1273</sup>. Dans le concours de textes dramatiques « sur la vie des Noirs », dont les résultats sont publiés en février 1936, Kline annonce qu'aucune pièce ne peut être publiée, à cause de la tendance prévalant chez tous les auteurs (majoritairement blancs donc) à reproduire des stéréotypes racistes même lorsqu'ils écrivent des pièces se voulant antiracistes. Il appelle à une approche

---

<sup>1269</sup> Le « blackface langagier », perçu comme particulièrement violent, est formellement déconseillé, or l'utilisation de « maquillage », comme l'exprime la revue, est acceptable si le contenu du spectacle l'exige absolument et que le groupe ne comprend pas d'acteurs noirs, mais la première solution devrait toujours être la constitution de troupes « intégrées ». « Questions and answers », *Workers Theatre*, Juin-Juillet 1932, p.21.

<sup>1270</sup> *Workers Theatre*, Juin 1931, respectivement couverture et p.11.

<sup>1271</sup> Les travailleurs apprennent qu'ils seront remplacés par des machines, conduites par des ouvriers blancs qualifiés. Seul John Henry, qui a vaincu la machine, conserve son emploi, mais démissionne après avoir asséné à son employeur les quatre vérités.

<sup>1272</sup> Paul Robeson, « I breathe freely », *New Theatre*, vol.2, n°1, Janvier 1935, p.5. « There is little audience in England or America for the things I feel like singing or playing. They want Negro religious songs from which they take, not the suffering, but the comfort of the resignation they express (not heeding that the song's cry for heaven is only a reflex from the Negro's having suffered hell on earth) »

<sup>1273</sup> Herbert Kline, « Drama of Negro Life », *New Theatre*, vol.3, no2, Février 1936, p.27.

plus réaliste et diversifiée des personnages noirs, mais détermine à la fois un fond limité de ce qui constitue la « réalité » : « l'exploitation, la discrimination, la pauvreté, la maladie, la faim et les lynchages... voilà les vérités fondamentales de la vie des personnes noires, qui forment la base pour le type de drames que nous devons monter »<sup>1274</sup>. Sur la même page est intégrée une représentation explicite de lynchage par Anton Refregier. Bien que ces discriminations soient évidemment réelles, il s'agit toujours d'une assignation fixe à une image de victimisation et de passivité dont les limites sont déterminées par les blancs, et qui s'exprime aussi bien discursivement que visuellement.

Terminons sur un point dramaturgique : les deux pièces élevées au statut de représentation exemplaire des personnages noirs et de la lutte antiraciste sont *Stevedore* de Paul Peters et George Sklar (1934), et *They Shall Not Die* de John Wexley (1935). Même Langston Hughes et Augustus Smith défendent ces deux textes dans leurs contributions à *New Theatre*, comme représentations réalistes des relations d'exploitation économique<sup>1275</sup> ; seul Eugene Gordon critique les représentations stéréotypées qu'elles contiennent<sup>1276</sup>. Les deux pièces s'inspirent de l'affaire Scottsboro : celle de Wexley se veut une pièce documentaire sur l'affaire, et celle de Sklar et Peters reprend la trame du lynchage en la transposant dans une structure de lutte ouvrière où les ouvriers blancs et noirs s'allient contre les patrons et les briseurs de grève racistes. Dans les deux cas, les personnages érigés dans le rôle du héros principal et exemplaire sont les sauveurs blancs – les communistes qui empêchent le lynchage, soit par voie de l'International Labor Defense (Wexley), soit par interposition physique contre les agresseurs (Peters & Sklar). Dans *They Shall Not Die*, l'avocat blanc qui défend les garçons de Scottsboro est l'un des personnages qui a la plus grande quantité de texte. De longues scènes sont consacrées à la vie privée et amoureuse de l'une des femmes ayant accusé les garçons d'agression sexuelle, à ses sentiments de culpabilité et de repentance suite auxquels elle avouera avoir menti au procès et avoir trafiqué les accusations contre les garçons. Les accusés, eux, n'ont que peu de répliques, et sont cantonnés à un langage stéréotypé et une attitude de passivité et d'acceptation de la mort : « ils ne mourront pas », le titre de la pièce qui est à la troisième personne, fait référence à l'héroïsme des blancs qui luttent pour eux : aucun des accusés ne prononce la phrase « nous ne mourrons pas ». Afin de révéler l'omniprésence du schéma du « sauveur blanc » dans les dramaturgies des pièces antiracistes, il suffit de comparer celles-ci avec une œuvre de Langston Hughes : *Scottsboro*,

---

<sup>1274</sup> Idem, p.26.

<sup>1275</sup> Langston Hughes, Augustus Smith,

<sup>1276</sup> Eugene Gordon,

*Limited*. Dans *Scottsboro, Limited*, les victimes du lynchage sont au centre de la scène et de l'action. Les neufs garçons performant la libération et l'action par des paroles qui mettent en valeur, justement, leurs *voix*, et s'opposent au lynchage : « Non, non, non ! Pourquoi veulent-ils notre mort ? Je me libérerai ! »

Que les faibles et les humbles tendent l'autre joue  
Je ne suis pas humble, je ne suis pas faible  
De la bouche de la maison de la mort,  
Je parle  
[...]  
De l'obscurité l'Homme Noir Nouveau, Rouge, viendra :  
C'est moi<sup>1277</sup>

Plus encore, faisant usage des possibilités et des limitations du médium théâtral, Hughes indique que le sheriff, le gardien de prison et le juge doivent tous être joués par le même acteur blanc : ainsi, par un procédé plus propre à l'agit-prop, le dispositif dénonce un système, au lieu de rattacher le racisme aux caractéristiques individuelles des personnages autrement marqués comme péjoratifs (briseur de grève, femme adultère, etc.), à l'opposé des personnages « moralement intègres » (l'ouvrier militant, l'avocat, la femme repentie).

Tous les contributeurs réguliers de *New Theatre* sont blancs, et la revue ne met jamais en avant d'autres pièces professionnelles que *Stevedore* et *They Shall Not Die* sur le sujet de la lutte antiraciste, et ne s'attache pas non plus à promouvoir les auteurs noirs : la promotion de *Stevedore* et *They Shall Not Die*, associée au langage visuel de la revue, qui utilise un mode de spectacularisation de la souffrance pour créer l'indignation, exprime d'une certaine manière un regard blanc sur la lutte antiraciste. Ceci n'est pas dire que leur discours antiraciste n'existerait pas : les discriminations et les représentations stéréotypées à Broadway et Hollywood sont fréquemment dénoncées<sup>1278</sup>, et le périodique montre souvent aussi, par exemple, les acteurs noirs en jeu – notamment Rex Ingram est deux fois en couverture<sup>1279</sup>. Or, les choix des visuels, des pièces publiées, des œuvres évoquées et celles qui sont absentes,

---

<sup>1277</sup> Langston Hughes, *Scottsboro Limited*, dans *The Political Plays of Langston Hughes*, Introductions et analyses de Susan Duffy, Southern Illinois University Press, 2000, p.43-45. « Let the meek and humble turn the other cheek / I am not humble / I am not meek / From the mouth of the death house / Hear me speak / [...] Now out of the darkness the New Red Negro will come: That's me »

<sup>1278</sup> Par exemple, la troupe de *Stevedore* refuse de jouer pour une organisation connue pour ses pratiques discriminantes : Herbert Kline, « Stevedore cast votes no », *New Theatre*, vol. 1, n°5, Juin 1934, p.15 ; le Actors' Diners' Club est dénoncé pour son refus d'accueillir des acteurs noirs : « Jim Crow, Oh No ! », *New Theatre*, vol. 1, n°5, Juin 1934, p.10 ; sur la nécessité pour les acteurs noirs de s'affilier au syndicat Equity et exiger un salaire égal, « The Negro Actor », *New Theatre*, vol.2, n°8, Août 1935, p.24.

<sup>1279</sup> Une étude plus détaillée de tous les contenus de la lutte antiraciste dans *New Theatre* est faite par Felicia Frank, *The magazines, Op.cit.*, p.152-183. La nôtre ne touche qu'à une sélection limitée de documents et une problématique spécifique, et doit être complétée par le travail de Frank, qui voit également une attitude « paternaliste » mais « sincère », mais apporte plus de détails sur les articles individuels.

construisent un regard blanc qui d'une part nous informe sur le lectorat réel ou visé et sur un antiracisme sincère mais « situé », d'autre part explique peut-être la distance qui semble exister entre le théâtre militant de Harlem et celui de Greenwich<sup>1280</sup>.

### *Conclusion*

En tant que support de publication de textes dramatiques, *Workers Theatre* et *New Theatre* occupent plusieurs fonctions : la structuration des temps d'action et l'intertextualité avec la presse, la création d'un ensemble de matériaux qui peuvent refléter les valeurs exprimées dans les sujets des pièces (campagne pour les enfants des mineurs, numéro antiraciste), la transformation du texte en événement, ou sa fixation à la page comme « bel objet » ou « objet de lecture ». Les illustrations des pièces suivent deux tendances : le « *cartoon* » pour les sketches courts comiques (Charles Dibner), et les images de choc, de souffrance, de mort, qui peuvent être stylisées ou réalistes, mais qui s'accordent toujours dans un dispositif communicationnel dans lequel elles agissent sur la lecture du texte et sont influencées par celle-ci. La narration, par les revues, de sujets sur un temps long (par exemple la menace de la guerre) fait en sorte qu'un corpus d'ensemble visuel et dramatique se constitue, transformant les événements d'actualité sélectionnés par la revue en matériau artistique susceptible de parler aux émotions du lecteur et de l'engager dans les luttes par sa pratique. En feuilletant le contenu poétique et artistique véhiculé par *New Theatre* – que ce soit dans ses pièces ou dans son art visuel – on ne peut s'empêcher d'avoir à l'esprit ce commentaire de l'historienne du théâtre Helen Krich Chinoy sur son adolescence dans les années 1930 : « Je me donnais la mort régulièrement avec beaucoup de conviction dans *Bury the Dead* d'Irwin Shaw, et sanglotais d'horreur devant les monstres fascistes capturés pour notre usage dans les pages de *New Theatre*<sup>1281</sup> ».

---

<sup>1280</sup> Plusieurs revues contemporaines consacrées à un mix de culture et de politique étaient éditées par des rédactions racisées, et tout à fait compétitives avec les autres revues culturelles sur le plan économique : les dramaturges et théoriciens qui souhaitaient développer une pensée poussée sur les questions politiques et culturelles touchant à la racialisation, ou les auteurs noirs cherchant à publier leurs œuvres, avaient d'autres plateformes peut-être mieux paramétrées pour ce contenu. (Voir les chapitres sur *Crisis* ; *Opportunity* ; *The Messenger* ; *Fire !!* ; *Harlem*, dans Peter Brooker, Andrew Thacker (ed.), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, tome II, *Op.cit.*)

<sup>1281</sup> Helen Krich Chinoy, « The Poetics of Politics: Some Notes on Style and Craft in the Theatre of the Thirties », *Theatre Journal*, Vol. 35, No. 4, Ideology & Theatre (Dec., 1983), pp. 476. La professeur décrit sa jeunesse dans les années 1930. : « I shot myself regularly with great conviction in Irwin Shaw's *Bury the Dead*, and wept in horror at the fascist monsters captured in the pages of *New Theatre* magazine for our use. »

## *Workers Theatre, New Theatre, New Theatre and Film*

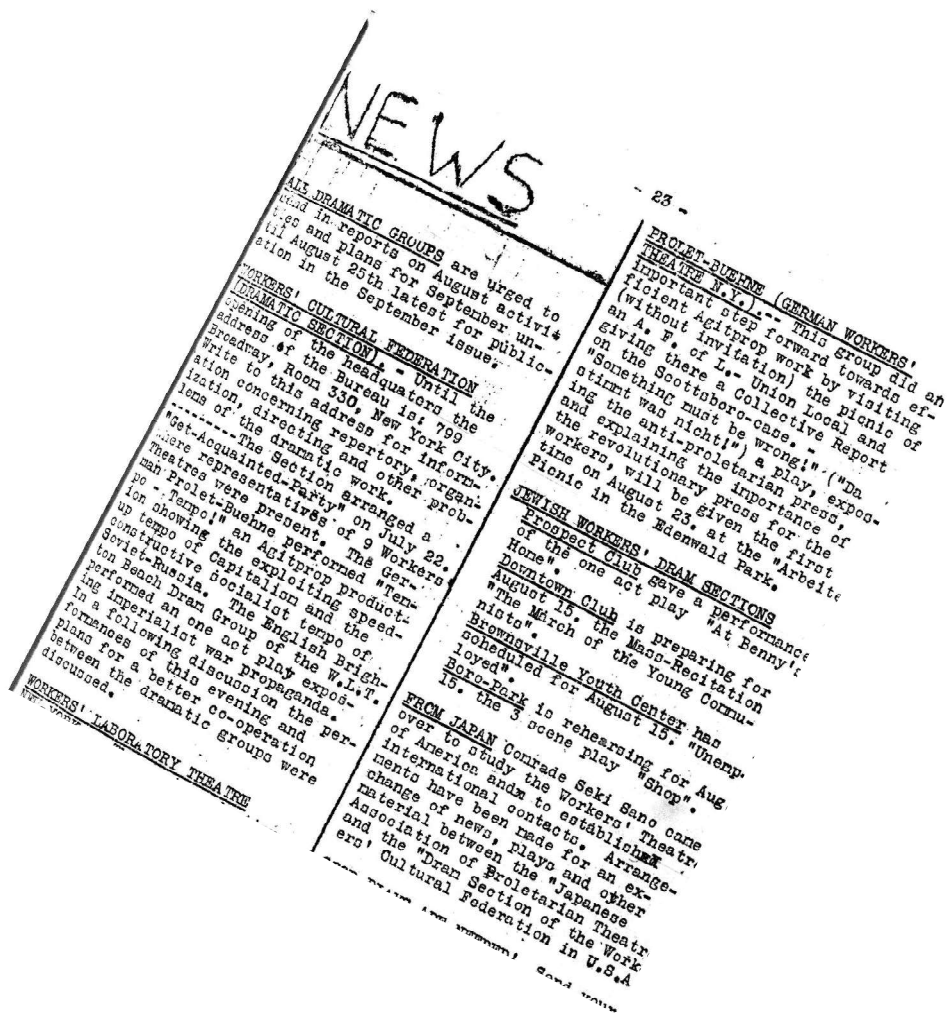
### **Points synaptiques :**

#### **La mythologie. Les alternatives.**

Pour décrire le projet porté par *Sinjaja Bluza*, nous avons identifié la question de la forme comme un « point stable » où se rencontrent tous les discours. Pour *Workers Theatre* et *New Theatre*, s'il fallait s'engager dans une démarche similaire, on aboutirait au résultat opposé : le projet de la Blouse Bleue a comme actant stable la forme, et comme actant instable le contenu, qui change toutes les deux semaines. Notre caractérisation de *Workers Theatre* et *New Theatre* aboutit à postuler l'opposé : que la forme est instable et le contenu est l'élément stable, soit qu'une « toile des sujets » serait l'élément partagé par toutes les recherches formelles. Plus encore, la matière thématique constitue, par sa fable universelle de Sacco et Vanzetti, une structure interne qui régit à la fois la dramaturgie des œuvres (meurtre ou menace de la mort, action de masse/opération de sauvetage), la structure de fonctionnement du théâtre affilié à la revue (actions théâtrales de masse, actions extra-théâtrales, présence de médias), et la sélection, par la presse dont *Workers Theatre* et *New Theatre* font partie, des événements d'actualité qui vont constituer la mythologie partagée du mouvement.

Nous proposons donc de poser deux points synaptiques : la mythologie et les alternatives. La « mythologie » est stable : elle concerne les sujets et la dramaturgie des œuvres, ainsi que le traitement de l'actualité et le discours sur le théâtre. Il faut ainsi voir non seulement comment la mort ou la condamnation à mort (jugement, famine) est le déclencheur de l'action dans les pièces, mais aussi comment, appelant à une reprise en masse de sa pièce par les affiliés, *New Theatre* narre Clifford Odets comme sauveur du théâtre condamné à mort. Les « alternatives » sont également stables : changeantes, mais toujours présentes. Tout comme les pièces publiées et promues sont toutes des alternatives de la même mythologie, les formes que prend le théâtre sans jamais vouloir se fixer – théâtre de rue, de grève, de performance sur papier, de rencontre avec la danse, le journalisme ou le cinéma – sont toutes des alternatives d'un médium dans lequel se localise le théâtre, et dans lesquels on cherche à déployer sa logique interne : des alternatives d'un média nouveau pour intervenir dans l'actualité.

# Troisième Partie : Le « modèle » à l'épreuve. Relations avec les lecteurs



## Les revues de théâtre d'agit-prop et leur lectorat : une relation particulière

Nous avons illustré, dans les deux parties précédentes, les étapes de deux revues qui commencent leur parcours en tant qu'outils d'organisation d'un mouvement artistique et politique, et par la suite toutes deux se dirigent à leur manière vers des prises de contact avec le milieu du théâtre professionnel. Dans *New Theatre*, l'intérêt croissant porté à un théâtre professionnel concentré à New York (Broadway) ancre le mouvement américain plus fortement dans un lieu géographique, créant une fissure dans la représentation spatiale en réseau que *Workers Theatre* s'appliquait à construire. *Sinjaja Bluz*a devient davantage l'organe du Collectif Central, dont elle relate les aventures à l'étranger et dans les théâtres moscovites. Les articles théoriques complexes occupent une place plus importante que les conseils pratiques destinés aux amateurs, et les réflexions sur les nouvelles formes théâtrales à adopter mènent nécessairement à la critique du niveau du jeu d'acteur dans le théâtre ouvrier.

Ces revues conservent néanmoins jusqu'à la fin leur fonction première, qui était de servir de lien, d'outil de diffusion et de plateforme d'expression pour une communauté artistique et politique – parfois, semblerait-il presque, contre leur gré, tenant finalement à distance les lecteurs délaissés qui réclament d'être pris en compte. Pour leurs lecteurs, les revues de théâtre d'agit-prop conservent une fonction utilitaire (diffusion et pédagogie), qui induit une relation de dépendance choisie : monter les répertoires mis en avant par les revues non seulement représente une facilité, mais permet aussi aux amateurs de s'inscrire dans un mouvement collectif valorisant. La promesse des deux revues étudiées est de représenter le mouvement – promesse qui entre en jeu lorsqu'il faut défendre le théâtre ouvrier/auto-actif, ou au contraire, se laver les mains devant les résultats médiocres des amateurs. La tâche de représenter les abonnés exige également de la part des revues une politique d'aménagement de l'espace disponible, afin de loger courrier des lecteurs, critiques du théâtre ouvrier, photographies des spectacles amateurs, au même rythme où les contenus sur le théâtre professionnel ou les débats esthétiques accroissent. Les revues participent à organiser des événements lors desquels les abonnés se rencontrent (Spartakiade, New Theatre Nights, Conférence Pansoviétique des Blouses Bleues, Débat public sur la Blouse Bleue...), ne



manquant pas par la suite d'en publier les comptes-rendus, et entretiennent ainsi les rôles organisationnel, de production d'activité théâtrale, et de création d'identité collective qui sont indispensables pour la conservation du lectorat.

Aucune des dynamiques discursives des revues de théâtre d'agit-prop n'échappe aux enjeux qui relèvent de cette relation particulière avec le lectorat. La question des répertoires et de la dramaturgie, celle des formes et des méthodes, des publics, de la négociation territoriale dans l'espace virtuel partagé qu'est le périodique – tout sujet qui génère du discours dans la revue entretient un rapport, de près ou de loin, avec les troupes ouvrières et le théâtre qu'elles produisent. Par conséquent, on se doit de s'intéresser aux abonnés : sont-ils présents dans les revues ? Réclament-ils leur espace ? Comment est agencé le courrier des lecteurs ? Qui s'exprime, et à la première personne grammaticale ou à la troisième ? La critique de la revue est-elle acceptée ? Quelle présence iconographique ont les amateurs ? Quels termes sont employés pour les désigner ? Sont-ils anonymes ou nommés ? Quelles stratégies de mise en réseau sont déployées, et a-t-on affaire à des dynamiques verticales, horizontales ou autres ?

#### *Les lecteurs : portrait collectif hypothétique*

Robert Crane remarque que la majorité des collectifs officiellement affiliés sont concentrés dans le Sud-ouest de la Russie et en Ukraine, et que ceux situés à l'Est de l'Oural suivent le tracé du Transsibérien<sup>1282</sup>. Les collectifs auto-actifs de la Blouse Bleue se concentrent donc majoritairement en milieu urbain, dans les grandes villes de l'Ouest et leurs proches périphéries, et reflètent, sur l'ensemble du territoire, les logiques géographiques d'accessibilité<sup>1283</sup>. On trouve des Blouses Bleues enregistrées en Géorgie, en Azerbaïdjan, et dans les républiques soviétiques d'Asie Centrale, mais la question de la langue se pose ici : utiliser les répertoires de *Sinjaja Bluzja* demandait de jouer en russe, ou de s'engager dans un travail de traduction. La majorité des collectifs sont rattachés à des clubs ouvriers, mais on trouve également des Blouses rattachées à des écoles, des organisations de pionniers, ou des établissements d'éducation supérieure<sup>1284</sup>. Le rattachement aux clubs ouvriers nous informe sur la composition des troupes ; si celle-ci correspondait à la sociologie de fréquentation des clubs ouvriers, alors on peut imaginer qu'il s'agissait en majorité de jeunes hommes, ce qui explique en partie l'attrait pour une activité comme la Blouse Bleue, qui s'adressait à la

---

<sup>1282</sup> Robert Crane, *From Kamchatka to Georgia, Op.cit.*, p.48-52.

<sup>1283</sup> Voir Crane, *Op.cit.*, p.52.

<sup>1284</sup> Crane donne les exemples d'un groupe composé d'enfants orphelins à Sergeev Posad, et celui de l'Institut d'Etat des Langues Etrangères, formé exclusivement de femmes. (Crane, *Op.cit.*, p.70)

jeunesse<sup>1285</sup>. A Moscou et dans sa région, les femmes constituaient environ un tiers de la fréquentation des clubs<sup>1286</sup>.

Contrairement aux Blouses Bleues, dont il n'est pas certain que tous les collectifs aient été très politisés – pour certains, l'abonnement pouvait simplement représenter un accès à des textes, et le journal vivant, une forme politiquement acceptable de loisir créatif – les théâtres affiliés à *Workers Theatre* étaient dans un premier temps nécessairement militants : les groupes s'appellent « Red Players », « Red Blouses », « Blue Blouses », « Rebel Players », « Theatre of Action », « Theatre of the New Negro »... Si une partie des groupes avaient pris naissance dans les activités culturelles proposées par les syndicats, et que les unions de travailleurs étaient des cibles et canaux de diffusion du matériel de la *Workers Theatre League*, d'après Ben Irwin, « la majorité des groupes » qui avaient rejoint l'organisation n'avaient rien d'ouvrier, mais étaient des groupes avec une « inclinaison vers le théâtre socialement engagé »<sup>1287</sup>. Effectivement, les groupes qui entretiennent une correspondance avec la *New Theatre League* après 1935 portent des noms moins « rouges », mais plutôt indiquant l'appartenance à une localité (« Newark Collective Theater », « Buffalo Contemporary Theatre »). Une grande partie des groupes adoptent néanmoins, suivant la ligne politique de la revue et de l'organisation, le nom de « new theatre » (« New Theatre of Philadelphia », « New Theatre of Rochester »), même lorsqu'il semble que l'une des raisons principales de leur affiliation à l'organisation est la monopolisation de la gestion des droits d'auteur des pièces du répertoire contemporain « de gauche » que met en œuvre *New Theatre League*. La correspondance de ces groupes avec l'organisation centrale révèle la présence de plusieurs metteuses en scène<sup>1288</sup>.

Une similarité entre les deux cas nationaux est la coexistence, dans les noms des groupes, de la notion de centralité avec celle de périphérie : la « Blouse Bleue de Serpoukhov » et « New Theatre of Philadelphia » à la fois se dissolvent dans l'identité de l'organisation (Blouse Bleue/New Theatre) avec un ancrage affirmé au centre, et se rattachent à leur ville d'origine – les deux attributs sont d'importance égale pour déterminer l'identité du groupe. Ainsi, nous pensons que pour comprendre les enjeux de l'activité théâtrale dans les clubs ouvriers ou les proletkoults, les cercles dramatiques des syndicats et les John Reed

---

<sup>1285</sup> Voir John Hatch « Hangouts and Hangovers : State, Class and Culture in Moscow's Workers Clubs' Movement, 1925-1928 », in *Russian Review*, Vol. 53, No. 1, 1994, p. 100-104.

<sup>1286</sup> Idem, p.101.

<sup>1287</sup> Colette Hyman, *Staging Strikes : Workers' Theatre and the American Labor Movement*, Temple University Press, 1997, p.36. (Entretien de Ben Irwin par Hyman)

<sup>1288</sup> New York Public Library Archives and Manuscripts, New Theatre League Records, Boxes 15-18 : « Correspondence with affiliates ».

Clubs, il faut défier le discours d'opposition mis en place par les revues, et voir leurs affiliés au-delà de leur caractère « périphérique » par rapport aux « centres » politiques et artistiques. N'oublions pas que nous étudions deux territoires immenses sur lesquels des politiques actives d'une forme de décentralisation culturelle ont été mises en œuvre sur la période concernée: le Proletkult, les syndicats et les cercles d'activités culturelles pour les ouvriers, et les projets comme les Little Theatres et le Federal Theatre Project, ont fourni des points d'accès à la culture à des milliers de personnes dans des localités dépourvues de théâtres<sup>1289</sup>. Ainsi, les endroits où se fait le théâtre non-professionnel sont eux-mêmes des « petits centres » par rapport à leur public. Dans les périodiques d'agit-prop, les troupes affiliées sont principalement représentées soit comme dépendantes des activités de l'organisation centrale, soit comme au service de celle-ci et symboliquement ou financièrement redevables. Néanmoins, si l'on veut percevoir les motifs derrière les revendications d'espace dans les revues, les critiques adressées à celles-ci, mais aussi la fidélité des abonnements, il faut à notre sens prendre en compte l'importance de l'émergence « par le bas » d'un centre local pour les activités culturelles. Dans les lieux où ce centre était dominé par les communistes ou les individus inclinés vers le théâtre politiquement engagé, les revues de théâtre d'agit-prop pouvaient participer à nourrir les activités d'une manière non négligeable (rappelons-nous de la « pénurie des répertoires » en Union Soviétique, la « famine de répertoires » du théâtre américain), et les groupes pouvaient acquérir un statut de légitimité supplémentaire à travers la participation à un mouvement de grande ampleur, et une existence virtuelle sur tout le territoire couvert par la distribution des revues.

C'est sans doute à travers ce questionnement que notre travail se rapproche de celui de Robert Crane sur la Blouse Bleue en tant qu'expression d'une philosophie soviétique de l'espace. Crane s'appuie sur les travaux de Gay McAuley<sup>1290</sup> et Ric Knowles<sup>1291</sup>, qui mettent en exergue la valeur *locale* du théâtre, impliquant le dispersement ou le manque de contact avec un territoire comme des faiblesses d'un théâtre. Crane argumente que le cas de la Blouse Bleue, qui est définie par la simultanéité du local et du dispersement, permet de dépasser cette dichotomie<sup>1292</sup>.

On étudiera dans un premier temps les échanges dans le courrier des lecteurs, les stratégies de construction d'une « conscience de réseau » à l'échelle nationale et internationale, le maintien de ce réseau après la fin de la revue (dans le cas américain) et les

---

<sup>1289</sup> Sur le ftp et les little theatres, etc

<sup>1290</sup> Gay McAuley, *Space in Performance : making meaning in the theatre*, University of Michigan Press, 1999.

<sup>1291</sup> Ric Knowles, *Reading the Material Theatre*, Cambridge University Press, 2004.

<sup>1292</sup> Crane, *From Kamchatka to Georgia*, *Op.cit.*, p.20.

manières dont les collectifs auto-actifs ou ouvriers sont appelés à participer à l'élaboration du contenu de la revue et à partager leurs créations et expériences. On s'intéressera à la valorisation ou au contraire la critique de leur travail par les articles qui parlent de leurs spectacles, et aux mouvements faits pour nourrir les liens entre organisations centrales, mais aussi les relations conflictuelles qui peuvent nous révéler des tensions entre le « Groupe » central et le « Mouvement » qui l'entoure.

# Chapitre 8 : Espaces

*Lecteur, où es-tu ?*

Mikhaïl Saltykov-Shchedrin<sup>1293</sup>

## 8.1 Les rubriques de communication avec les lecteurs

Les deux revues étudiées comportent des rubriques spécialement dédiées à la correspondance et aux « nouvelles des groupes ». Ces rubriques sont, dans les deux cas, situées à la fin du périodique, et changent d'intitulé et de présentation au fil des années.

### 8.1.1 De « Chronique » à « Où, quoi, comment ? »

Dans le N°5, le premier de 1925, la rédaction de *Sinjaja Bluza* annonce la création de la « Chronique » (*Hronika*) et de la « Boîte aux lettres » (*Počtovyj jaščik*) :

A présent que nous avons assuré la publication régulière de nos recueils de matériel, la Blouse Bleue s'est donné pour tâche de devenir le centre du mouvement de journal vivant qui s'est emparé de tous les clubs de l'URSS. Un lien étroit et actif avec les groupes locaux est nécessaire. *Sinjaja Bluza* se propose d'établir ce lien à travers les rubriques de « La Chronique » et « La Boîte aux lettres ».

« La Chronique » doit célébrer son travail, ses succès, ses accomplissements.

« La Boîte aux lettres » doit être une section dédiée aux discussions amicales sur toutes les questions liées au travail de journal vivant.

[...]

D O N C :

Chaque journal vivant d'URSS, à la lecture de notre appel, se dépêchera de nous faire part de sa création, son travail actuel, ses perspectives, et de nous envoyer son matériel littéraire local.<sup>1294</sup>

Dès cette première annonce, les mots du paradigme spatial sont posés : centre, production locale, et organe de communication entre les deux. Plus encore, il faut noter que c'est la

---

<sup>1293</sup> Synthèse des réflexions de Saltykov-Shchedrin dans Damiano Rebecchini et Raffaella Vassena, *Reading in Russia : Practices of reading and literary communication, 1760-1930*, Milano, 2014.

<sup>1294</sup> « Prizyv k živym gazetam SSSR », *Sinjaja Bluza*, N°5, 1925, p.61.

garantie de la « publication régulière de nos recueils » qui est définie comme condition nécessaire pour la création d'un centre pour le mouvement de journal vivant. La revue se présente comme l'outil d'organisation du mouvement du point de vue spatial, en créant « un centre » et en assurant une communication bilatérale dont un des objectifs est d'utiliser le centre pour diffuser les productions littéraires locales à tout le réseau (« ... et de nous envoyer le matériel littéraire local »). A travers la régularité annoncée, le périodique se propose comme organisatrice d'un point de vue temporel, en imposant – en théorie – à tout le mouvement le rythme bimensuel et les conditions de jeu, de répétition et de choix de répertoire qui en résultent. A cela s'ajoutent les encouragements répétés à s'investir sur le long terme : aux requêtes d'envoyer du matériel, le centre répond que les collectifs doivent s'abonner à la revue, et les renvoient vers le service des abonnements de *Trud i kniga*<sup>1295</sup>.

La première Chronique, qui figure dans le même numéro, commence par présenter deux groupes avec lesquels le Collectif central a travaillé personnellement. Le journal vivant « Sept Octobres » de l'usine Spartak, auquel la Blouse Bleue du MGSPS a proposé son aide, a employé en partie du matériel de *Sinjaja Bluza*, en réécrivant et en ajoutant leurs propres textes et leur parade d'entrée. On déplore les maigres finances du club, qui ne permettent pas d'investir matériellement dans la mise en scène, mais l'activité a eu beaucoup de succès auprès des participants<sup>1296</sup>. La Blouse Bleue centrale a également participé à la fondation du groupe « Na Vakhte » (« sur le qui-vive »), sur la Volga : « un des collaborateurs littéraires de la Blouse Bleue s'est vu attribuer la tâche de monter un journal vivant avec les travailleurs des transports fluviaux »<sup>1297</sup>, raconte-t-on. Le groupe a donné soixante représentations en descendant la Volga : Nijni Novgorod, Kazan, Oulianovsk, Samara, Saratov, Tsaritsyn, Astrakhan, Petrovsk et Bakou. D'après la chronique, Na Vakhte a semé sur son chemin la passion du journal vivant, et d'autres journaux n'ont pas tardé à apparaître : organisés par exemple par le Proletkoul't de Saratov, ou par le journal *Kommunist* à Astrakhan. L'exemple de ce groupe itinérant montre que le journal vivant auto-actif n'est pas toujours strictement lié à l'actualité spécifique d'un club ou d'une usine ; « l'ancrage local » de Na Vakhte est plutôt un ancrage à l'activité professionnelle de ses membres, qui implique par défaut un changement régulier de public.

---

<sup>1295</sup> « Khronika », *Sinjaja Bluza*, N°6, 1925, p.62. L'incitation à l'abonnement revient par la suite régulièrement comme réponse à la plupart des demandes d'instructions de mise en scène.

<sup>1296</sup> « Prizyv k živym gazetam SSSR », *Op.cit.*, p.61.

<sup>1297</sup> *Ibid.*

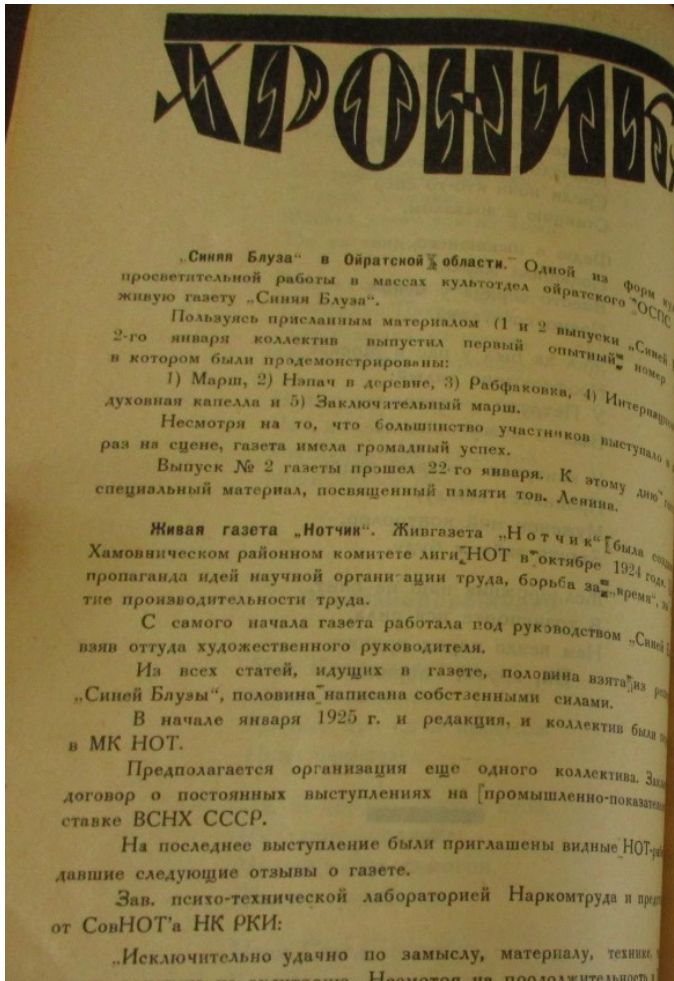


Figure 124 La Chronique, Sinjaja Bluza 10, 1925

Ces deux premières chroniques publiées sont positives et élogieuses, ce qui incite sans doute les collectifs régionaux à envoyer leurs nouvelles dans l'espoir de se voir représentés : on les voit apparaître dans les numéros 7 et 8, et en nombre dans les numéros 12 et 13. Tous les numéros ne contiennent pas de Chronique, aucune par exemple dans la tranche 20-38 (fin 1925-été 1926). A partir du N°46, la rubrique change de titre, pour devenir *Na mestah*, « Sur le plan local ». L'expression *na mestah* porte une charge sémantique de « périphérie », elle est employée par exemple pour opposer les organisations ou administrations centrales et régionales : on pourrait traduire le nom de la rubrique de manière un peu plus barbare « Dans les périphéries ». Pendant la dernière année, *Na mestah* devient « Où, Quoi, Comment » (*Gde, Čto, Kak*) : remarquons que c'est encore la question « où » qui est en première position.

Faute de matériel, les premières versions de la Chronique (N°5 et 6) sont écrites à la troisième personne, par la rédaction de *Sinjaja Bluza* et au sujet de troupes manifestement connues des blouseniks du centre. Néanmoins, dès que les groupes commencent à écrire, leurs comptes-rendus sont publiés à la première personne : la Chronique devient un espace dans lequel les amateurs ont la parole et se définissent par leur récit choisi. Les informations

données par les groupes concernant la composition de la troupe, le mode d'utilisation de la revue (proportions d'utilisation des textes de la revue et des textes rédigés dans le groupe), les difficultés rencontrées et les succès des spectacles :

Kazan. Club Communiste Central. Un journal vivant dans le style de la Blouse Bleue a été organisé (dans le Komsomol). Le collectif est composé de 26 personnes (80% de Komsomols). Une partie du matériel employé vient de *Sinjaja Bluza*, une partie est rédigée par nos moyens<sup>1298</sup>.

Région d'Oïrats. Utilisant le matériau qui nous a été envoyé (répertoires 1 et 2 de *Sinjaja Bluza*), le 2 janvier nous avons joué notre première gazette expérimentale, dans laquelle nous avons présenté les articles suivants : 1) la Marche de la Blouse Bleue, 2) Le Nepman à la campagne, 3) Etudiante en faculté ouvrière, 4) Chœur ecclésiastique international 5) Marche finale. Malgré le fait que la plupart des participants se trouvaient sur scène pour la première fois de leur vie, le journal a été un énorme succès. Le N°2 de notre journal est sorti le 22 janvier. Pour cette journée spéciale, nous avons élaboré du matériel spécifique, consacré à la mémoire du camarade Lenine<sup>1299</sup>.

Goroblagodatskaïa (Oural). Notre collectif « Le Transporteur Rouge » est composé exclusivement d'ouvriers des chemins de fer, la majorité d'entre eux non-qualifiés. Les premiers pas de notre travail blousiste étaient barbares et incompréhensibles. Dès qu'il fallait chanter, le spectacle se décomposait entièrement. [...] aujourd'hui la Blouse Bleue, avec ses mises en scène, a réussi à toucher la communauté ouvrière. Les spectateurs, habitués à des drames qui traînent en longueur, ont montré beaucoup d'intérêt pour nos spectacles. Le rire sain, l'actualité des sujets et le rythme rapide des enchaînements garantissent que les ouvriers ne s'ennuient pas après une journée de travail. Aujourd'hui, notre collectif compte 22 membres. Chaque nouvelle mise en scène est attendue avec impatience par la jeunesse comme par les spectateurs âgés<sup>1300</sup>.

Donbass. Notre collectif travaille auprès du club Artiom. Nous jouons sans entracte. Nous construisons le programme selon le plan journalistique. Par exemple : 1) Marche-parade, 2) Editorial sur la situation internationale, 3) *Tchastoushki* industriels, 4) Feuilleton satirique ou humoristique, 5) Raïok, 6) Rubrique des nouvelles locales (*tchastoushki*), 5) Rubrique sportive, 6) duetto (sur thèmes variés), 9) Marche de sortie. Au départ, il n'a pas été facile de rassembler le collectif, lorsque, arrivant à Stalinski du district d'Artiom, je décidai de monter un journal vivant. Mais le jour où nous avons présenté notre premier programme, le succès a été immédiat. Il est vrai que certains jasant : « Il faut virer cet instructeur, ce n'est plus un club, mais un lieu de débauche totale. » Le motif de ces bavardages : les étoiles et les pyramides, car il pouvait arriver que les filles s'assoient sur les garçons, etc.<sup>1301</sup>

Le groupe de Viazma a produit « neuf numéros », avec une proportion de 25% de matériel local<sup>1302</sup>. Le groupe de Feodossia, avec une expérience de « huit numéros », garantit que le matériel de la revue, qui est devenue un outil « indispensable pour les animateurs des cercles dramatiques », « est reçu par le public ouvrier à 100% »<sup>1303</sup>. La Chronique témoigne de l'adoption, par les troupes amateurs, du projet journalistique véhiculé dans les numéros de la première année : on constate la reprise du vocabulaire mis en place dans *Sinjaja Bluza* (un spectacle est un « numéro »...), une volonté de montrer que les groupes sont « de bons

<sup>1298</sup> "Hronika", *Sinjaja Bluza*, N°8, 1925, p.62.

<sup>1299</sup> "Hronika", *Sinjaja Bluza*, N°10, 1925, p. 62.

<sup>1300</sup> "Sinebluznik", *Sinjaja Bluza*, N°52, 1927, p.24.

<sup>1301</sup> "Gde, Čto, Kak », *Sinjaja Bluza*, N°74, 1928, p.62.

<sup>1302</sup> « Hronika », *Sinjaja Bluza*, N°12, 1925, p.56.

<sup>1303</sup> *Ibid.*



élèves », rédigent eux-mêmes une partie du matériel et ont intégré les principes du journal vivant. Le recyclage du code lexical (numéro, plan journalistique, journaliste-vivant, article...) tient bon pendant plusieurs années dans le vocabulaire des amateurs, en même temps que les professionnels, dans les pages de la même revue, se chamaillent sur les petites formes, l'*estrada* et les opérettes. La chronique du club de Donbass citée date de février 1928 – alors que la presse ouvrière et *Sinjaja Bluza* annoncent depuis longtemps la fin du journal vivant, le collectif reprend encore le « plan journalistique » proposé dans les premiers numéros. Les « sujets locaux » sont souvent traités dans les *tchastoushki*, comme le préconise *Sinjaja Bluza* (« petite forme pour petit sujet »), peut-être plus faciles à rédiger que les sketches pour les auteurs débutants.

L'importance du caractère journalistique du projet se voit certes aussi dans la participation des collectifs amateurs aux débats sur les formes artistiques, notamment, comme on le verra par la suite. Mais de manière plus subtile, on peut observer l'adoption du projet à la lumière de cas individuels où le travail ne se résume pas à l'activité du cercle dramatique : par exemple, à Mojaïsk, la rédaction du journal vivant coopère avec celle du journal local *Novyj Pahar* pour constituer les textes du spectacle, après quoi le matériel est mis en scène et interprété par les membres du club dramatique<sup>1304</sup>. A Astrakhan, comme dans plusieurs autres localités, c'est un « comité littéraire » composé de correspondants ouvriers qui élabore le matériel local<sup>1305</sup>. Un groupe à Leningrad est érigé en exemple pour avoir résolu la question de la mise en scène de l'actualité fraîche : ils collaborent avec le bureau local de la *Pravda* pour savoir ce qui sera imprimé le lendemain, et composent rapidement des textes sur les nouvelles du jour.

### *Les Blouses locales : journalistes, rabkors, traducteurs ?*

Remarquons aussi la réactivité des groupes, et l'importance de montrer que l'on se conforme aux exigences du mouvement collectif. Alors que le compte-rendu de la conférence pansoviétique des Blouses Bleues, publié dans le numéro de Novembre 1926, établit que l'autorité dans chaque collectif doit être le « comité de rédaction » (*redkollegija*)<sup>1306</sup>, les groupes ne manquent pas de mentionner, dans la « carte d'identité » de leur groupe envoyée

---

<sup>1304</sup> "Hronika", *Sinjaja Bluza*, N°12, 1925, p.56.

<sup>1305</sup> "Hronika", *Sinjaja Bluza*, N°13, 1925, p.63.

<sup>1306</sup> "Posle s'ezda", *Sinjaja Bluza*, N°45, 1926, p.57.

pour la Chronique, l'existence de ce comité et la présence des correspondants ouvriers. La composition ouvrière des troupes est mentionnée presque comme il est d'usage de le faire dans la culture soviétique de l' « autobiographie administrative » : le fait d'avoir 80% ou 100% d'ouvriers dans un collectif est un facteur objectivement valorisant et « validant » pour un groupe, il s'agit donc du genre d'information que l'on voudra mettre sur papier devant les autres.

Trois informations importantes : l'identité ouvrière et la coopération avec les correspondants ouvriers, la mention de la production de matériel local, et le choix de faire du journal vivant. On peut se demander, alors, quelle était la signification sociale du fait de faire du journal vivant dans une communauté donnée : s'agissait-il seulement d'une forme de pratique théâtrale amateur accessible, ou le journal vivant pouvait-il occuper, dans son lieu d'ancrage, un rôle de petit média local ?

Encore en 1924-1925, les régions périphériques de la Russie ont de grandes difficultés d'accès à la presse<sup>1307</sup>. L'économie de l'édition reprend cependant, et les centres d'alphabétisation pour adultes apparaissent dans les campagnes, malgré les difficultés d'organisation et le manque de personnel qualifié<sup>1308</sup>. Pourtant, en 1926, les éditeurs de *Rabočaja gazeta* (*Gazette ouvrière*) se plaignent que leurs efforts sont vains ; la culture du journal n'a toujours pas été adoptée par une partie « culturellement et politiquement arriérée » de la population<sup>1309</sup>. Le langage des journaux est obscur pour une grande partie des lecteurs : si dans *Le Mandat* d'Erdman, Pavel ne connaît pas la signification de « PC » (Parti Communiste), un nombre massif de lecteurs, encore dans les années vingt, sont mystifiés devant des mots tels que démocratie, impérialisme, ennemi de classe, socialisme, syndicat, budget, déficit, élément (« élément réactionnaire »), ou URSS<sup>1310</sup>. Lors d'une conférence de propagandistes en 1926, on recommande encore de « traduire » les journaux en langage ordinaire, avant de les lire à haute voix aux populations illettrées<sup>1311</sup>.

---

<sup>1307</sup> Il y a encore peu de journaux locaux par rapport à la demande et aux besoins de la population, les abonnements à la Pravda ne sont pas respectés, le réseau postal dysfonctionne et les journaux ne sont pas acheminés. La pénurie de papier perdure, et on rencontre des difficultés à remplacer les machines usées. (Voir Jeffrey Brooks, « Breakdown in Production and Distribution of Printed Material », in Abbott Gleason, Peter Kenez, Richard Stites, *Bolshevik Culture : Experiment and Order in the Russian Revolution*, Bloomington : Indiana University Press, 1989, p. 153-155.)

<sup>1308</sup> David Hoffmann, *Cultivating the masses : Modern State Practices and Soviet Socialism, 1914-1939*, Ithaca, Cornell University Press, 2011, p.219-222.

<sup>1309</sup> Jeffrey Brooks, *Soviet Public Culture from Revolution to Cold War*, Princeton University Press, 2000, p.12.

<sup>1310</sup> D'après des enquêtes réalisées par les organes de propagande entre 1926 et 1928, qui incluent des enquêtes sur les lecteurs moscovites. Hoffmann, *Op.cit.*, p.13.

<sup>1311</sup> *Ibid.*

L'éducation à la « culture du journal » se fait dans les clubs, le Komsomol et les sections locales du Parti, là où on trouve des animateurs. C'est surtout la jeunesse d'aspiration activiste qui bénéficie des efforts mis en place par les cellules locales d'agit-prop pour attirer la population vers les journaux : journal mural, petits titres dont la circulation pouvait couvrir une usine, cercles de lecture de la presse contribuent à former, par la pratique et l'activisme, une nouvelle génération de correspondants ouvriers et futurs journalistes<sup>1312</sup>. On encourage les jeunes à écrire aux rédactions des journaux, à travailler comme correspondants, donner des retours sur le contenu ; en somme, être actifs sur le plan du journalisme local. Ainsi peut-on trouver un esprit similaire dans le travail d'un cercle de journal vivant qui, en élaborant le fameux « matériel local », peut être amené à reformuler le contenu de la presse ou les comptes-rendus des correspondants ouvriers, pour une diffusion adaptée aux centres d'intérêt et au niveau de culture de la communauté locale. Cette hypothèse se base, bien sûr, sur une version idéale de ce que pouvait être le « travail local » demandé des collectifs.

La coopération des collectifs avec les correspondants ouvriers est fréquemment mentionnée. Pratique mise en place en 1922, les correspondants ouvriers avaient pour tâche, avec leurs contributions aux journaux, d'exposer les problèmes et le quotidien de la classe ouvrière dans leurs usines et districts<sup>1313</sup>. Les correspondants ouvriers ont deux fonctions en théorie : assurer la collecte de matériel « documentaire », et fonctionner comme censeur et boussole morale. Travaillant « comme des agences de presse, comme des nouveaux journaux »<sup>1314</sup>, le *rabkor* doit être « à la fois le porte-parole des ouvriers dans les journaux et le véhicule de la pénétration des nouvelles valeurs socialistes »<sup>1315</sup>. Si les journaux vivants auto-actifs utilisaient des *rabkors*, en théorie ceux-ci pouvaient participer au contrôle du contenu produit par les journaux vivants auto-actifs. Par exemple, un collectif se montre politiquement vertueux en suggérant que le contenu de *Sinjaja Bluzja* nécessiterait éventuellement un peu plus de censure, et se voit rassuré que tous les textes passent par le Gublīt. La rédaction précise que le matériel local, en revanche, peut bénéficier d'un coup de censure de la part de la direction du club ou d'un représentant local du Parti<sup>1316</sup>. La création

---

<sup>1312</sup> Voir Matthew Lenoe, *Stalinist Culture, Social Revolution, and Soviet Newspapers*, Harvard University Press, 2004, p. 74.

<sup>1313</sup> Voir Maria Ferretti, *Le mouvement des correspondants ouvriers, 1917-1931 : révolution culturelle et organisation du consensus dans l'Union Soviétique des années vingt*, thèse de doctorat, E.H.E.S.S., 1998.

<sup>1314</sup> Aya Kawamura, « La création collective dans le documentaire soviétique : photographie, cinéma et « correspondants-ouvriers » », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, N°63, 2011, p.48.

<sup>1315</sup> Maria Ferretti, « Révolution et vie quotidienne : le témoignage des correspondants ouvriers de la Pravda », in *Le Mouvement Social*, N°190, 2000, p.62.

<sup>1316</sup> « Na mestah », *Sinjaja Bluzja*, n°47-48, 1926, p.73.

collective, non-professionnelle, avec l'aide des rabkors, peut aussi être vue comme une des bases utopiques du « mouvement documentaire » des années vingt<sup>1317</sup>.

Derrière l'enthousiasme des collectifs auto-actifs, une information récurrente fait surface : les directions des clubs ne veulent pas financer l'activité, ni payer l'abonnement à *Sinjaja Bluza*. A Kurgan, « les freins pour notre travail sont le manque d'intérêt de la part de la direction du club et l'absence d'un metteur en scène payé »<sup>1318</sup>. A Moscou, un club déplore les difficultés matérielles : les membres ont dû rassembler leurs finances personnelles pour acheter les répertoires<sup>1319</sup>. A Beloretsk, les possessions matérielles de la troupe se limitent à sept blouses d'ouvrier, et le club refuse de payer leur abonnement à *Sinjaja Bluza*. En plus de cela, ajoutent-ils, ils leur est catégoriquement interdit dans leur matériel auto-actif de parler des autorités administratives locales<sup>1320</sup>. Le collectif de Kozlov rencontre des problèmes similaires : « inutile de rêver d'applications sur costume, alors que le club ne paie que le pianiste et ne donne de fonds pour aucune autre ressource »<sup>1321</sup>. La réticence des autorités culturelles régionales à financer le journal vivant reflète le débat public sur les activités de club ; pourtant, de nouvelles Blouses continuent à apparaître. Par exemple, à la fin 1927, encore trois nouveaux groupes sont introduits dans la Chronique : Rostov, Ranenburg, Kurgan<sup>1322</sup>. A Kharkov, un collectif a fait une enquête auprès de son public, qui a conclu que de toutes les formes théâtrales, le journal vivant avait le plus de succès. A Kiev, une troupe réagit à la mort annoncée du journal vivant : même si on entend dans le club que l'époque du journal vivant serait révolue, « nous vivons, et n'avons pas prévu de mourir ! »<sup>1323</sup>.

### 8.1.2 De « News » à « Shifting Scenes »

#### *Correspondance*

A tous les groupes du pays !

Cette section doit devenir la section principale du périodique. Elle doit refléter les activités et les objectifs de t o u s les groupes, afin que les accomplissements et les défauts puissent bénéficier à tous.

Contribuez votre part à l'amélioration du magazine. Faites-le immédiatement, et de manière organisée. Désignez un camarade pour envoyer régulièrement le compte-rendu de vos activités.

---

<sup>1317</sup> Comme l'avance Kawamura, *Op.cit.*

<sup>1318</sup> "Hronika", *Sinjaja Bluza*, N°67-68, 1927, p.63

<sup>1319</sup> "Čto delaem, o čem думаem », *Sinjaja Bluza*, N°75, 1928, p.63.

<sup>1320</sup> Ibid.

<sup>1321</sup> Ibid.

<sup>1322</sup> "Hronika", *Sinjaja Bluza*, N°67-68, 1927, p.63

<sup>1323</sup> "Čto delaem, o čem думаem », *Sinjaja Bluza*, N°76, 1928, p.62.

Ce périodique doit devenir le lieu où tous les théâtres ouvriers de tout le pays se rencontrent, pour améliorer leurs outils dans une lutte plus efficace contre l'ennemi commun<sup>1324</sup>.

A la suite du plenum de 1931 de l'Union Internationale des Théâtres Ouvriers<sup>1325</sup>, le théâtre ouvrier américain décide de prendre une série d'actions pour renforcer l'impact du théâtre révolutionnaire sur son sol. L'une de ces actions est d'établir la Workers Theatre League comme centre du mouvement, en utilisant son organe éditorial de manière encore plus efficace – notamment, on demande aux groupes d' « envoyer des rapports sur toutes les performances et expériences utiles à WORKERS' THEATRE. »

Les groupes affiliés à l'organisation sont également 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 plus de place à la section « Groups in action » consacrée aux nouvelles des troupes<sup>1326</sup>. Cette section s'appelle successivement « News » (juillet 1931-novembre 1931) « The Groups in action » (Décembre 1931-Février 1932), et alternativement « The Groups in Action » ou « Coast to Coast with the Groups », suivi de « News and notes of the groups » (Mars 1932-Avril 1933). Certains numéros de 1932 contiennent « Groups in action », qui fait un compte-rendu d'une ou deux pages du travail d'un groupe choisi, et également « News », composé de notes plus brèves. *New Theatre* titre la rubrique « Theatre of action - Coast to coast », et dans les derniers numéros, *Shifting Scenes* : la scène mouvante, le changement de lieu.

Dans les premiers temps, les artistes de Workers Laboratory Theatre et Proletbuhne ont pour tâche de rassembler les groupes existants de théâtre ouvrier sous l'autorité de la Ligue et dans le réseau de communication de *Workers Theatre*. Dans le nom de la rubrique consacrée aux affiliés, c'est la notion de groupe qui est mise en avant, ce qui témoigne de l'importance des groupes individuels dans la constitution du mouvement, mais aussi d'une certaine idée d'horizontalité que les auteurs cherchaient à mettre en place : deux groupes amateurs d'agit-prop (Proletbuhne et Workers Laboratory Theatre), au service de tous les autres groupes. Les nouvelles sur les dernières productions de Workers Laboratory Theatre, Proletbuhne et Artef sont mélangées à celles des autres groupes ; on les représente sur pied d'égalité, malgré le rôle particulier de ces théâtres en tant qu'éditeurs de la revue. Etant donné que pendant la période ouvrière, la revue consacre plusieurs critiques théâtrales à des spectacles d'agit-prop, et donc les journalistes se déplacent pour voir les spectacles

---

<sup>1324</sup> « Correspondence », *Workers Theatre*, Novembre, 1931, p.35.

<sup>1325</sup> Moscou, Juin-Juillet 1931, avec la présence des délégations soviétique, allemande, tchécoslovaque, française, anglaise, japonaise et américaine.

<sup>1326</sup> « In the Red Spotlight », *Workers Theatre*, Décembre 1931, p.28.

(principalement sur l'axe Brooklyn-Manhattan-Newark-Passaic), on peut aussi deviner un milieu dans lequel les contacts sociaux entre les groupes sont fréquents, et des amitiés et affinités se créent au fil des soirées théâtrales et campagnes communistes. Dans *Workers Theatre*, le mouvement de théâtre ouvrier est représenté très clairement comme la somme de groupes individuels et leurs efforts.

Par la suite, dans *New Theatre*, on perçoit, dans le nom de la rubrique, la volonté d'exprimer l'ampleur géographique qu'a pris le mouvement. « Coast to coast », de la côte Est à la côte Ouest, du Coney Island Dram Section aux San Francisco Blue Blouses, illustre l'influence de *New Theatre* sur le théâtre militant à l'échelle de tout le territoire national, et véhicule encore la notion d'organisation spatiale du mouvement, les distances anéanties par le projet et le répertoire communs.

Dans les nouvelles publiées dans *News and Notes*, les informations principales sont la composition du groupe (combien de membres, genre, racisation – plutôt que la classe sociale, qui est mentionnée dans *Sinjaja Bluzja*), les dernières pièces jouées, celles en préparation, les lieux et dates de représentation, éventuellement quelques retours du public, et des éloges à *Workers Theatre*. Une information régulièrement donnée est celle de la création d'une troupe d'agit-prop, ou du « changement de cap » du théâtre traditionnel vers l'agit-prop.

Le théâtre d'agit-prop américain se situe alors quelque part entre l'urgence sociale du territoire local, qui demande des pièces dont les caractéristiques formelles leur permettent d'être montées rapidement et jouées sur les piquets de grève, et l'enchaînement de rencontres entre individus, qui fait du prolétariat immigré allemand, avec son agit-prop « importée » de Berlin et influencé par les soviétiques, l'influence centrale du mouvement. La convergence de ces deux facteurs est illustrée par les récits des troupes ouvrières affiliées à la LOWT. Entre 1931 et 1934, avec les efforts des organisations communistes et ouvrières, et les répertoires publiés dans *Workers Theatre*, les clubs ouvriers découvrent pour certains les activités théâtrales amateurs pour la première fois, et les troupes se convertissent à l'agit-prop, ne manquant pas de faire part de cette orientation dans les notes envoyées pour *News* :

Les Rebel Players n'ont pas l'intention de continuer à produire de grandes pièces avec les décors, maquillages, etc., etc., que cela demande. Immédiatement après la production mentionnée, nous avons organisé notre premier groupe de Blouse Bleue. Les meilleurs membres de l'organisation, artistiquement et politiquement, ont été choisis pour ce groupe, qui contient 11 membres. Ce groupe, modelé d'après les Blouses Bleues soviétiques, étudiera la technique du théâtre, et à la fois, s'éduquera politiquement, pour comprendre en profondeur toutes les étapes du mouvement de classe. [...] Il s'agira d'un réel groupe d'agit-prop, une véritable arme pour défendre la classe ouvrière.<sup>1327</sup>

---

<sup>1327</sup> « News and Notes : Another turn to agitprop work ! », *Workers Theatre*, Mars, 1932, p.31.

Ukrainian Dram Circle, N.Y. a donné 2 représentations d'une pièce de 3 heures à N.Y. et Jersey City. Dram Circle s'est scindé en deux groupes : l'un continuera à produire des pièces en 3 ou 5 actes, l'autre sera développé en troupe d'agit-prop.<sup>1328</sup>

The Scandinavian Blue Blouses existent depuis huit mois, et malgré les difficultés récurrentes, comme lorsque le nombre de participants a chuté à seulement six personnes, le groupe a continué à travailler, et actuellement fonctionne activement, avec un total de vingt membres. Les Blouses Bleues Scandinaves participent à la campagne électorale, et ont plusieurs pièces d'agit-prop dans leur répertoire. Les groupes ont été en tournée à Bridgeport et à Hartford, où ils ont joué devant 450 spectateurs et ont reçu de vifs applaudissements. [...] Les deux sections du club, Brooklyn et Manhattan, ont demandé l'affiliation à la Ligue des Théâtres Ouvriers.<sup>1329</sup>

Les Red Players ont donné leur première représentation le 31 Octobre 1931, au Club Ouvrier Scandinave à Brooklyn. Je n'étais pas membre du collectif à l'époque, mais il se trouve que j'étais présent au Club, et j'ai été profondément impressionné par le travail que pouvait faire un groupe dramatique d'agit-prop. J'ai décidé sur-le-champ de devenir membre, et n'ai pas perdu de temps pour accoster la directrice et recevoir sa permission de venir à la répétition suivante. Je m'y suis présenté, et on m'a donné le rôle d'un ouvrier dans « Step on it ! », la pièce alors en cours de répétition. [...] Nous nous rassemblions pour répéter en général les samedis, quelques heures avant de jouer. Notre temps était limité, notre travail urgent, et les camarades qui manquaient à la tâche alors qu'ils étaient attendus nous causaient des ennuis importants. Mais malgré cela, nous devions remplir notre tâche. Un club ouvrier, une organisation de masse quelque part nous attendait. Nous, en tant que groupe d'agit-prop, avions une fonction bien définie que nous devions réaliser. [...] Je suis certain de refléter les sentiments les plus sincères de tous les membres des Red Players, en affirmant que « nous sommes des ouvriers avec une conscience de classe, membres actifs d'un groupe de théâtre d'agit-prop révolutionnaire. Tout travail que nous entreprenons est effectué avant tout dans l'intérêt du mouvement ouvrier révolutionnaire »<sup>1330</sup>.

Plusieurs groupes, à l'instar du Ukrainian Dram Circle, suivent le modèle du Workers Laboratory Theatre, qui s'est divisé en deux groupes : un groupe qui travaille sur des pièces plus longues, un autre consacré à l'agit-prop, qui se veut réactif à l'actualité, la Shock Troupe. Les groupes ne rechignent pas à appeler leur travail de l'agit-prop, et le terme de « blue blouse group » pour désigner une troupe d'agit-prop est employé aussi bien par les groupes de la Côte Ouest (Los Angeles, San Francisco), à Chicago qu'à New York. Les « blue blouse groups » sont des groupes plus jeunes, nés dans l'élan du mouvement ouvrier, là où parmi les groupes new-yorkais, beaucoup proviennent des cercles dramatiques ukrainiens, hongrois, allemands, juifs, et scandinaves, qui ont leur identité propre avant d'être troupes d'agit-prop, et sont actifs déjà depuis la décennie précédente ou même avant<sup>1331</sup>. Le groupe new-yorkais

---

<sup>1328</sup> « News and Notes », *Workers Theatre*, Janvier, 1932, p.35.

<sup>1329</sup> « News and Notes », *Workers Theatre*, Septembre-Octobre, 1932, p.21.

<sup>1330</sup> « The Groups in Action : A voice from the Red Players, N.Y. », *Workers Theatre*, Avril, 1932, p.32-33.

<sup>1331</sup> Denning, *The Cultural Front*

des Scandinavian Blue Blouses, par exemple, a été créé en début d'année 1932 : le mouvement de théâtre ouvrier communiste est déjà en bonne voie de s'organiser, et la Blouse Bleue est une référence connue pour les ouvriers politisés qui lisent *Workers Theatre, New Masses* et la presse communiste.

Le récit enthousiaste du nouveau membre des Red Players de N.Y., ainsi que celui des Rebel Players, sont des témoignages de ce que peut être l'apparition circonstancielle du théâtre d'agit-prop, comme un des versants de la culture militante et de la lutte ouvrière en contexte capitaliste (« notre temps était limité, notre travail urgent... », « un réel groupe d'agit-prop, une véritable arme pour défendre la classe ouvrière »). Les deux témoignages, étudiés dans leur intégralité (2 pages entières sont consacrées à chacune de ces troupes), illustrent l'adoption de l'agit-prop peut-être même davantage comme une culture politique qu'une forme esthétique. Dans les deux cas, les groupes s'engagent à étudier le marxisme, tenir des discussions et faire des cercles de lecture, en suivant ce qu'ils considèrent être le modèle des Blouses Bleues soviétiques. Les Red Players, devant les problèmes de désorganisation et de manque d'investissement typiques de tout théâtre amateur, ont entrepris une réorganisation « révolutionnaire » et « marxiste » afin de rendre le partage des tâches plus équitable et responsabiliser tous les membres dans la lutte des classes par le théâtre.

Loin des débats esthétiques, le prolétariat militant se saisit du théâtre d'agit-prop comme un outil de militance et d'occupation de l'espace urbain. Par exemple, un membre du Jewish Workers Club rapporte comment son groupe s'est retrouvé « catapulté dans la participation à un conflit »<sup>1332</sup> : ils s'apprêtaient à jouer, devant une branche de l'Unemployed Council<sup>1333</sup>, une pièce sur les expulsions. Arrivant sur le lieu de représentation, ils ont appris qu'une expulsion prenait place dans un immeuble à côté. Avec les membres de l'Unemployed Council, ils se sont dirigés vers l'appartement concerné, ont aidé à remettre les meubles à l'intérieur, ont affronté la police, et ont ensuite joué la pièce sur place : « réalité et jeu se sont mêlés dans une expérience éducative décisive pour les acteurs et pour le public »<sup>1334</sup>.

De même que le projet de journal vivant garde son importance pour les Blouses Bleues soviétiques auto-actives, pour les troupes américaines, l'agit-prop semble représenter pour les groupes amateurs militants une forme forte et vivifiante, un élément à la fois organisationnel (temps de travail, espaces de jeu) et identitaire du travail artistique. L'attachement à la « pièce de choc », c'est à dire la forme courte, permet une plus grande facilité pour la production

---

<sup>1332</sup> Alice Evans, « A Theatre of Action », *New Theatre*, Mai, 1934, p.22.

<sup>1333</sup> Organisation du CPUSA pour la mobilisation politique des chômeurs.

<sup>1334</sup> Alice Evans, « A Theatre of Action », *Op.cit.* p.22.



locale de textes en fonction des événements d'actualité, mais surtout, la mise en place du réseau de diffusion de textes dès les premiers numéros de *Workers Theatre*, qui peuvent ne pas dépasser une vingtaine de pages.

Dans *News and Notes*, il est d'ailleurs d'usage de mentionner les pièces jouées qui proviennent de *Workers Theatre*, ce qui produit, en un coup d'œil sur la rubrique, l'image d'une bibliothèque partagée : on visualise la circulation des œuvres, comme un petit patrimoine prolétarien que les groupes font vivre. Bien que certains groupes soient très à jour sur les différentes campagnes menées par le CPUSA et relayées par *Workers Theatre*, et choisissent leurs pièces en fonction de ces campagnes, on constate une utilisation du périodique justement plutôt comme « bibliothèque » que comme organisatrice « calendrier » - les pièces et récitations publiées dans les premiers numéros, courtes et schématiques, sont fréquemment choisies par les nouveaux groupes débutants, comme on apprend par exemple de la lettre d'un animateur à San Francisco citée plus loin, qui date de 1933. Parmi le premier répertoire, *Step on it !*, *The Big Stiff*, *God is not in*, et un peu plus tardivement, les textes du Proletbuhne *Scottsboro* et *15 Minute Red Revue* ont du succès auprès des groupes.

Camarades,

On m'a recommandé de vous informer que nous avons organisé un groupe de théâtre ouvrier à San Francisco, avec environ 10 membres actifs. Nous avons déjà monté « The Big Stiff » et « God Is Not In », nous planifions ensuite « La Revue Rouge de 15 Minutes ». Nos plus grands besoins sont plus de pièces et plus de membres. Nous apprécions vos conseils sur la production de pièces d'agit-prop, l'organisation, les nouvelles pièces, les affiliations, etc. Nous constatons un grand besoin pour ce type de propagande à San Francisco.<sup>1335</sup>

English Dram Section of the Bridge Plaza Workers Club : a été organisé depuis peu. Ils ont présenté « Scottsboro » dans leur club et au Progressive Cultural Youth Club. Ils répètent maintenant « Vote Communist ».<sup>1336</sup>

Jack London Club Dram Section, Newark a fait sa première apparence avec « Mr. God is not in ». A présent, « Step on it ! » est en répétition. Le groupe a déjà commencé ses préparatifs pour la Spartakiade Nationale de Théâtre, en assignant à ses membres la tâche de rédiger une récitation de masse.<sup>1337</sup>

The Finnish Youth Club de la Fédération Finlandaise : débute son travail dramatique ainsi que d'autres activités. Ils ont déjà produit « The Spark », et ont l'intention de monter « Broadway 33 ». Le groupe se réunit à l'adresse 764, 40th St, Brooklyn. On invite la jeunesse finlandaise à se joindre à nous.<sup>1338</sup>

---

<sup>1335</sup> « Correspondence », *Workers Theatre*, Janvier-Février 1933, p.14.

<sup>1336</sup> « News and Notes », *Workers Theatre*, Septembre-Octobre, 1932, p.21.

<sup>1337</sup> Ibid.

<sup>1338</sup> « Coast to Coast with the groups », *Workers Theatre*, Mai-Juin, 1933, p.14.

Des pièces d'auteurs professionnels sont petit à petit incluses dans le répertoire, par exemple, à l'été 1933, le Workers Laboratory Theatre annonce travailler sur *1931* de Paul et Claire Sifton, qui a été jouée à Broadway par le Group Theatre la saison précédente. Le texte a été réécrit pour le « Workers' Lab »<sup>1339</sup>. Un groupe constitué d'acteurs noirs a sélectionné, à la place des pièces sur l'affaire Scottsboro publiées dans la revue, *Scottsboro Limited* de Langston Hughes<sup>1340</sup>. Les Rebel Players de Los Angeles jouent *Can you hear their voices* de Hallie Flanagan, en précisant qu'ils ont pris en compte la critique faite par *Workers Theatre* sur cette pièce<sup>1341</sup>.

---

<sup>1339</sup> Ibid, p.15.

<sup>1340</sup> *Workers Theatre*, Mai, 1932, p.11.

<sup>1341</sup> « The Groups in Action », *Workers Theatre*, Mars, 1932, p.31.

in any little way I can be of service. Kindly let me know. I am talking on the theatre tonight, and will discuss your movement at considerable length.

With every good wish to everyone concerned in your venture,

Gratefully yours,

Alfred Kreymborg

P. S. And now I must read your magazine.

Dear Comrades:

"If you fall once, don't give up. Try, try again". The proverb applied to Bruce, and it applies to Branch 433 of the Youth Section of the I. W. O. The branch was as dead as a doorknob. A couple of weeks ago, we decided that we would start a dramatic group. We did, and now our branch is one of the best in the City. In one week, we sent in to the office of the City Committee, 10 applications for membership. Our Branch was built up thru a dramatic group. We urge all organizations to form a dram group. We predict the same success to all.

Yours, for better dramas thruout the city,

Membership of Br. 433 of I. W. O.  
Youth Section.

## news and notes of the groups

Chicago, Ill.

The WORKERS THEATRE COUNCIL OF CHICAGO was formed at a Workers Theatre Conference held on January 22, 1933. The meeting was called by the Midwest Workers' Cultural Federation. It was decided, after a thorough discussion based on the experiences of the groups represented, to form a Workers Theatre Council as a section of the Workers Cultural Federation, and to prepare plans immediately for a training school to develop new leaders. The following organizations sent delegates: Blue Blouses, Dram Section of Morris Winchevsky Club, Ukrainian Dramatic Society, Artes, Armenian Dramatic Club, Jewish Workers Club, Chicago Workers Theatre and Chicago Laboratory Theatre. At a second meeting held on February 12, plans for the Training School were presented and discussed, and it was decided to start the School immediately. Rehearsals are already scheduled for a huge Mass Pageant to be presented at the Karl Marx Fiftieth Anniversary, March 13, with the cooperation of the choruses, dance groups, orchestras, etc., affiliated with the W. C. F. composed of workers from the factory and shops and is trying to develop its own directors, playwrights and technicians.

15

WORKERS SCHOOL LIBRARY

Milwaukee, Wis.

The GERMAN PROLET-BURNE OF MILWAUKEE was organized, as one of the results of the work of the touring "Arbeiter" Agitprop Troupe. The group started with a membership of six and is, for the beginning, working in close contact with the local John Reed Dramatic Group. German workers who are interested in Dramatic work, should get in touch with W. Mueller, 2829 A.N. Richards Street, Milwaukee.

Syracuse, N. Y.

The NATURE FRIENDS DRAM GROUP OF SYRACUSE, newly organized, gave their first performance at the anniversary affair of the Russian Revolution, where they prepared the entire cultural program. Their second appearance was at the "International Night" of the Nature Friends, when a striking performance of the play "Workers Listen" was given. The play, composed of different parts of plays published in former issues of WORKERS THEATRE and partly written by members of the group themselves, was a fine example of what new groups can accomplish.

St. Louis, Mo.

The RE-ORGANIZED AGITPROP GROUP OF THE WORKERS EXPERIMENTAL THEATRE gave a very successful performance of the "Scottsboro" mass recitation, which added considerably to the spirit of the group and received encouragement from the audience. The group also prepared the program for the Lenin Memorial Celebration and a Youth Conference held in St. Louis, on January 24th.

Philadelphia, Pa.

JOHN REED DRAM GROUP is starting a training class with lessons in voice, diction, pantomime, staging, etc.. The group gave a very successful performance of "Old and New", a play written by a member of the group.

Detroit

THE DRAMATIC COUNCIL OF DETROIT was organized on November 29th. Representatives of the John Reed Dram Group, the Jewish Workers Dram Studio, the Nature Friends Dram Group, and the Bulgarian Workers Dram Group, were present. Also some members of the "Arbeiter" Agitprop Troupe attended. After reports of all the delegates, Comrade Howe, of the Executive Committee of the I. O. O. F. and with the touring group, gave a report on the functioning of the League of Workers Theatres, and the tasks of the local organizations. The importance of the WORKERS THEATRE Magazine was especially emphasized, and the need for cooperation of all the groups in the country to keep it up, was pointed out. A thorough discussion followed, the Dram Council was formed, and Rose Treasin elected temporary secretary.

The NATURE FRIENDS, DETROIT, gave their first performance, a propaganda play "Join the Nature Friends" on November 30, at the Workers Theatre Night of the "Arbeiter" Agitprop Troupe. As a result of the performance, a new member was won. On with the good work, comrades of the Nature Friends:

WORKERS THEATRE

Figure 125 "News and Notes of the Groups, Workers Theatre, Mars 1933.

« Totale coopération des groupes sur le plan éditorial » : une horizontalité imposée

Pendant la période ouvrière, les pages consacrées aux collectifs occupent une part importante du contenu de la revue. Les appels à envoyer des nouvelles sont répétés : peu d'auteurs professionnels donnent des pièces, encore moins des pièces dont la longueur et le

traitement idéologique sont conformes à la politique de diffusion de *Workers Theatre* ; ainsi les comptes-rendus des troupes et toutes leurs productions écrites sont considérés comme contenu indispensable pour remplir les pages. L'appel est réitéré dans le cadre de la gymnastique discursive qui marque le moment de changement de cap dicté par l'UITO: la revue doit se tourner vers les professionnels sympathisants et élargir son lectorat, mais *à la fois*, servir à renforcer le mouvement ouvrier et encourager les ouvriers à écrire. Pour cela, les troupes doivent faire preuve de « coopération sur le plan éditorial » :

Développer des auteurs-ouvriers. C'est une de nos tâches les plus importantes – d'éveiller les forces créatives dormantes des ouvriers et agriculteurs militants. Nous avons pour but de stimuler l'avènement de la critique théâtrale ouvrière.

[...]

Mais pour réaliser ce programme, nous avons besoin de la totale coopération des groupes de théâtre ouvrier sur deux plans : le plan éditorial, et celui de la distribution<sup>1342</sup>.

Si la base ouvrière reste, jusqu'à la fin, et même après le changement de ligne éditoriale, indispensable pour la survie financière de la revue, elle est aussi considérée comme « redevable » du point de vue de la production de contenu. « Redevable », car les invitations à envoyer du matériel sont formulées comme des obligations envers le périodique et envers le mouvement ouvrier (et parfois rattachées à des rappels de payer les abonnements et vendre des revues après les spectacles).

Notre section « ouvriers qui écrivent », qui avait pour objet de stimuler la critique théâtrale ouvrière et la correspondance ouvrière, n'est pas considérée avec suffisamment de sérieux par ceux qui sont intéressés par le théâtre ouvrier, à en juger du fait qu'aucune contribution systématique à cette section n'a été reçue. Qu'en est-il, camarades ?<sup>1343</sup>

Nous avons besoin de pièces. Pas une seule pièce n'a été reçue ce mois-ci. La scène mondiale grouille d'événements, et pourtant le mouvement de théâtre ouvrier doit gratter et racler des miettes de matériel. Où sont nos auteurs ?<sup>1344</sup>

En Mars 1934, on instaure la « blacklist » de groupes n'ayant pas envoyé de comptes-rendus :

---

<sup>1342</sup> « To develop worker writers. This is one of our most important tasks – to rouse the latent creative powers of the militant workers and farmers. We aim to stimulate the rise of workers dramatic criticism. [...] But to carry out this program, we must have the full cooperation of the workers' theatre groups, along two lines – editorial and distribution. » (Ben Blake, « On every important sector of the theatre front », *Workers Theatre*, Mars, 1933, p.11.)

<sup>1343</sup> « Our workers-who-write department, meant to stimulate workers' dramatic criticism and workers' correspondence, is not being taken with sufficient seriousness by those interested in the workers theatre, judging by the fact that no systematic contributions to this department are coming in. How about it, comrades ? » (Editorial, *Workers Theatre*, Mai-Juin, 1933, p.1)

<sup>1344</sup> « We need plays. Not a single play has been received this past month. The world stage is big with events, yet the workers theatre movement must scrape and scratch to get material. Where are our playwrights ? » (*Ibid.*)

Ceci est le début de notre Liste Rouge et notre Liste Noire. A partir de ce jour, les groupes qui ont manqué d'envoyer leurs comptes-rendus, leurs cotisations, pièces et autre matériel, seront révélés à tous les autres.

Actuellement nous avons sur la Liste Rouge :

A jour des cotisations : Workers Theatre of San Francisco, New Theatre of Tri-Cities, Blue Blouses of Chicago, John Reed Dram Group of Detroit, et les groupes new-yorkais suivants : Ukrainian Dram Circle, Proletbuhne, Artef, Theatre of the Workers School, New Experimental Theatre, et Theatre of Action of the Workers Laboratory Theatre.

La Liste Noire comprend tous les autres groupes de Chicago, les groupes de Los Angeles, Cleveland, Detroit, Boston et autres. Ils sont encore trop nombreux pour en faire la liste complète.<sup>1345</sup>

La rubrique « News and Notes » sera, effectivement, de temps en temps introduite par la Liste Noire, qui a pour objet d'inciter les groupes à payer leur abonnement et à envoyer du matériel, mais, avec son procédé humiliant de dénonciation, rend la section consacrée aux groupes à vrai dire un peu moins sympathique. Et pour ceux qui ont envoyé des notes, le contenu n'est pas toujours apprécié :

Nous avons demandé, nous avons prié les groupes de nous envoyer des nouvelles de leurs productions, des analyses de leurs problèmes, les rapports des solutions à ces problèmes. [...] A cette date, les réponses ont été faibles ; moins de la moitié des groupes ont envoyé quoi que ce soit, et ce qu'ils ont envoyé est de piètre qualité. A la place de nous raconter sur leurs productions, ils nous parlent de leurs problèmes organisationnels...<sup>1346</sup>

Comparons avec *Sinjaja Bluza*, qui accorde de l'espace aux troupes auto-actives, leur fait de la place, dans une dynamique verticale où la rédaction de la revue est clairement en charge de la production de contenu, les écrits des amateurs ouvertement refusés (voir ce chapitre plus loin), et la représentation des collectifs auto-actifs relève d'une pratique de sélection et de montage plastique, dans le cadre de laquelle les blouseniks du centre se réservent le droit de ne pas utiliser, par exemple, les photos de mauvaise qualité. A côté, les exigences autoritaires de *Workers Theatre* de participer à l'effort éditorial ressortent comme un effet d'horizontalité imposée, dans le cadre de laquelle les groupes de théâtre ouvrier ont pour responsabilité de contribuer à la fois financièrement et « sur le plan éditorial », pour « rémunérer » correctement les efforts de la rédaction : l'existence du périodique est présentée comme irréductiblement dépendante de services mutuels de la part de la rédaction et des lecteurs. La nécessité de la production de contenu par les affiliés (comptes-rendus, critiques, pièces) est effectivement formulée comme une responsabilité *envers la revue*, indispensable outil de mise en contact, plutôt qu'une opportunité de *se servir de celle-ci* pour voir ses écrits diffusés.

---

<sup>1345</sup> « News and Notes », *New Theatre*, Mars 1934, p.31.

<sup>1346</sup> « Workers Theatre from Coast to Coast », *New Theatre*, Juillet-Août, 1934, p.27.

Le passage à *New Theatre* produit une réduction de l'espace consacré aux groupes de théâtre ouvrier, mais aussi une nouvelle utilisation de la rubrique « Coast to Coast ». Cette section sera à présent employée pour illustrer la diversité du mouvement de théâtre de gauche, qui touche à la fois le théâtre professionnel, la danse et le cinéma. Les activités du Group Theatre, et des Red Dancers, par exemple, sont incluses dans la rubrique des abonnés, et les *New Theatre* de Février et Avril 1934 ne font le rapport d'activité d'aucune troupe de théâtre, mais de quelques « Film and Photo Leagues » à la place. On retrouve les « News » dans le numéro de Juin 1934, mais bordées des deux côtés par deux articles qui critiquent sévèrement la qualité artistique du théâtre ouvrier<sup>1347</sup>.

On voit moins de nouveaux groupes apparaître, cependant la rubrique témoigne de l'évolution des groupes les mieux installés, qui sont parvenus à établir un réseau local de troupes et, parfois, un centre de formation. C'est le cas de la section de Chicago : leurs Blue Blouses se préparent à encore plus de représentations de rue, et proposent des cours d'éducation politique, de pantomime, d'écriture et de maquillage de scène<sup>1348</sup>. Le New Theatre of Tri-Cities a des plans ambitieux de doubler le nombre de participants, pérenniser un public ouvrier, mettre en place un journal mural, et vendre encore plus de *New Theatre*. Ils ont accueilli les Blue Blouses de L.A., pour une représentation dont les recettes ont pu aider le groupe à financer leur voyage de retour de la Spartakiade nationale qui s'est tenue sur la côte est<sup>1349</sup>.

Le style des notes change à partir du numéro de Septembre 1934, abandonnant les comptes-rendus rédigés par les troupes en faveur de reformulations :

Los Angeles – The Rebel Players, âgée de quatre ans, est passée d'une combinaison de théâtre stationnaire et théâtre d'action à un théâtre purement stationnaire, pour résoudre ses problèmes. [...] Le programme de l'automne lance un appel aux acteurs, auteurs et techniciens professionnels... Hollywood n'est pas loin... Prenez note : la responsable du service de distribution vous dit de vous dépêcher de régler votre abonnement, car votre compte est dans un état de délinquance aggravée...<sup>1350</sup>

A partir de Mai 1935, c'est à Alice Evans, critique habituée des scènes ouvrières et peu hostile aux manquements des amateurs, qu'incombe le travail de rédaction ; elle adopte un style plus neutre. Occupant environ une page sur quarante (vs. en moyenne 4-5 pages sur

---

<sup>1347</sup> Anne Howe, « The stage was not set » (p.14) sur les défaillances de la dernière Spartakiade de théâtre ouvrier. Conrad Seiler, dans « Workers' Theatre – a Criticism » (p.17), écrit sur le festival de théâtre ouvrier de la Côte Ouest, désignant le théâtre ouvrier comme « horrible », « mauvais » et « manquant de goût de d'intelligence ».

<sup>1348</sup> « Workers Theatre from Coast to Coast », *New Theatre*, Juillet-Août, 1934, p.28.

<sup>1349</sup> *Ibid.*

<sup>1350</sup> « Shifting Scenes », *New Theatre*, Septembre, 1934, p.

20 dans *Workers Theatre*), la rubrique, qui se nomme « Shifting Scenes » à partir de la fin 1934, continue de donner les informations sur les dernières représentations des groupes, leurs pièces en préparation, avec quelques notes plus longues sur des groupes choisis : par exemple sur l'évolution politique favorable des groupes ukrainiens, dans le numéro de Décembre 1934. En 1935, à juger de « Shifting Scenes », on joue encore *Newsboy* et *Scottsboro*, mais aussi *Dmitroff* d'Art Smith et Elia Kazan, *La Quadrature du Cercle* de Kataïev, *La Peur* d'Afinogenov, *Sailors of Cattaro* de Friedrich Wolf, *Waiting for Lefty* bien sûr, d'après Evans la pièce la plus jouée par les théâtres de gauche en 1935, et des « revues politiques satiriques » composées par les troupes. Des stages de formation sont développés dans les centres locaux, les groupes soutiennent les grèves dans leurs villes, et le Theatre of Action de Detroit est en tête dans la vente des copies de *New Theatre*, tâche exigée de chaque groupe.

Allant vers 1936, *Shifting Scenes* évolue vers un espace de critique théâtrale, consacrée à chaque fois à quelques productions plus abouties et professionnelles. Directrice du département des répertoires, Evans réorganise également la rubrique autour des textes : elle peut consacrer un paragraphe aux nouveaux textes détenus par la Ligue, ensuite deux paragraphes à tous les théâtres qui jouent *Waiting for Lefty*, les suivants aux différentes productions de *Private Hicks*, etc. Le « *Shifting Scenes* » d'août 1936 est entièrement consacré aux multiples représentations en cours de *Bury the Dead* d'Irwin Shaw. Dans la description des activités des groupes, Evans privilégie l'approche par les textes joués, et utilise cet espace pour informer les lecteurs des nouvelles pièces dont la New Theatre League est intermédiaire pour les droits. Par exemple, en Juillet 1936, la NTL s'apprête à diffuser une pièce pour marionnettes, *Punch Beats the Devil* de German List Arzubide, écrite pour le théâtre itinérant de marionnettes Teatro Guiñol<sup>1351</sup>. On informe aussi les troupes sur la nouvelle pièce de Langston Hughes et Arna Bontemps, *When the Jack Hollers*, montée par The Gilpin Players of Cleveland, exemple à prendre pour les autres groupes<sup>1352</sup>. Alice Evans fait de « *Shifting Scenes* », à la place de la chronique des groupes affiliés, davantage la chronique du Département des répertoires, ce qui d'une part ramène cette partie du périodique vers sa fonction initiale de fournisseuse de textes, et d'autre part correspond largement à l'activité de diffusion, information et récolte de royalties qu'Evans elle-même poursuivra auprès des troupes après la fin de la revue.

---

<sup>1351</sup> Il s'agit d'une des rares traces de contact avec le théâtre mexicain. Sur la pièce originale, voir Elena Jackson Albarran, « Comino Vence al Diablo and other terrifying episodes : Teatro Guiñol's Itinerant Puppet Theater in 1930s Mexico », in *Americas*, vol.67, No3, 2011, pp.355-374.

<sup>1352</sup> « *Shifting Scenes* », *New Theatre*, Juillet, 1936, p.32.

### 8.1.3 « L'enregistrement du collectif fut pour nous une étape solennelle » :

#### Une conscience de réseau

Dans les deux cas étudiés, les espaces dédiés aux affiliés apportent de la valeur à la fois à la revue et aux abonnés : ils dépeignent l'image d'un mouvement de grande ampleur géographique, un soutien physique et symbolique derrière les positions politiques et artistiques de la rédaction, et contribuent à véhiculer, auprès des groupes amateurs, l'image forte d'un réseau interconnecté et coordonné dans son projet politique. Cette identité de réseau, ou conscience de réseau, qui peut se déployer dans la cohabitation des troupes sur les pages d'un organe éditorial qui affirme leur identité collective, nous paraît déterminante pour le mouvement de théâtre d'agit-prop, à même titre que les considérations politiques ou esthétiques de ce théâtre.

« L'enregistrement [dans le registre des collectifs auto-actifs] fut pour nous un moment solennel », écrit une Blouse Bleue moldave, exprimant bien l'enjeu émotionnel de se voir représenté comme chaînon d'un grand mouvement collectif, et ajoute : « Nous nous étions fixé pour condition de demander l'officialisation seulement après un an d'activité. »<sup>1353</sup> Après un an de travail, le groupe est fier d'annoncer la représentation de *La Reine s'est trompée*, et de joindre son nom à la liste des collectifs, que *Sinjaja Bluza* met à jour à partir du N°50 (Janvier 1927). Le registre, dont la fondation est annoncée après la Conférence de la Blouse Bleue en 1926, a pour objet de « documenter l'ampleur du mouvement blouse-bleuiste », et d'accorder un espace supplémentaire aux collectifs abonnés. Chaque troupe se voit attribuer un chiffre en ordre d'affiliation, et en échange de la figuration sur la liste officielle, s'engage à commander un minimum de « un exemplaire de chaque numéro pour dix blouseniks »<sup>1354</sup>. Les groupes sont au nombre de 250 en mars 1927, 356 en juin, et le nombre augmente progressivement jusqu' à 551 en mai 1928. Au départ, il ne s'agit que du nom et du lieu d'affiliation de la troupe, par la suite s'y ajoutent les noms des instructeurs et les adresses.

Cette dernière information est importante : les groupes peuvent se contacter, et c'est d'ailleurs même souhaité : « Blouseniks ! Utilisez ces petites annonces pour établir des liens

---

<sup>1353</sup> « Gde, Čto, Kak » », *Sinjaja Bluza*, No71-72, 1927, p.47.

<sup>1354</sup> « Rezolucija, prinjataja 2-om vsesojuznym soveščaniem sinebluznikov II/X 1926 goda », *Sinjaja Bluza*, N°44, 1926, p.61.



les uns avec les autres et échanger sur vos expériences ! »<sup>1355</sup>. Le journal vivant de Kashir, où « il y a plusieurs gazettes, mais elles ne sont pas en contact entre elles » se propose de « prendre le premier pas » de la mise en réseau des journaux vivants de la région<sup>1356</sup>. Un nouveau collectif fondé à Saratov est invité à se référer à la liste des groupes et leurs lieux d'affiliation pour entrer en contact avec d'autres journaux vivants. On leur conseille également d'entretenir une correspondance régulière avec la rédaction, envoyer des photos, et on les rassure que oui, un journal vivant local peut prendre le nom de « Blouse Bleue »<sup>1357</sup> : le nouveau collectif est accueilli dans le mouvement par tous les paramètres qui lui permettent d'y prendre sa place.

Les lecteurs de *Workers Theatre* et *New Theatre* sont eux aussi incités à établir des contacts. Rassemblés par villes dans News and Notes, les troupes peuvent visualiser l'activité locale et coopérer à leur échelle. Elles utilisent la revue également pour inviter d'autres membres à se joindre à leurs activités, comme la Blue Blouse de San Francisco, qui annonce vouloir créer deux nouveaux groupes, et donne l'adresse et l'horaire des répétitions<sup>1358</sup>. Dram Council of Cleveland annonce comme projet d'aller rendre visite à tous les groupes de théâtre ouvrier de Cleveland, afin d'organiser le mouvement local<sup>1359</sup>. Les lecteurs peuvent aussi passer par la revue pour être mis en contact avec une troupe :

Le premier membre individuel de la Ligue des Théâtres Ouvriers est la camarade Naomi Auxter, à Kalamazoo (Mich.). Camarade Auxter a pour projet d'organiser un groupe de théâtre à l'automne, et passe l'été avec un théâtre ouvrier dans une autre ville afin d'obtenir de l'expérience pratique. Tout ouvrier intéressé par le travail dramatique à Kalamazoo peut contacter la League of Workers Theatres pour des informations supplémentaires.<sup>1360</sup>

Dans les notes des groupes dans *Workers Theatre* et *New Theatre*, les dates et lieux des représentations à venir tiennent un rôle important : au-delà de la possibilité d'assister aux spectacles des groupes situés dans la même ville, la rubrique entretient l'idée d'une « saison collective ». Parfois les groupes joignent leurs forces pour des soirées ou festivals, comme les New Theatre Nights à New York, ou le Festival de la Côte Ouest à L.A., mais les temporalités de leurs coopérations sont aussi régies par les campagnes de propagande, par exemple pendant les élections, et par les concours organisés par la NTL.

---

<sup>1355</sup> *Sinjaja Bluza* 53-54, p.80.

<sup>1356</sup> « Hronika », *Sinjaja Bluza*, N°12, 1925, p.57.

<sup>1357</sup> *Ibid.*

<sup>1358</sup> « Coast to Coast », *Workers Theatre*, Avril, 1933, p.17.

<sup>1359</sup> *Ibid.*

<sup>1360</sup> « News », *Workers Theatre*, Août, 1932, p.32.

Pour les ouvriers américains, la Spartakiade (concours national de pièces d'agit-prop) sera l'occasion d'une coopération nationale. L'événement est présenté en grande pompe dans *Workers Theatre*: sur plusieurs numéros, à partir de mars 1932, on annonce le concours, ses règles, les pièces du répertoire ouvrier autorisées, les critères de l'attribution des prix, et finalement, les gagnants et les réflexions théoriques issues de la Spartakiade. Ainsi, les groupes qui ne peuvent se rendre à la Spartakiade ont tout de même la possibilité d'assister de loin aux festivités collectives auxquelles s'adonnent les troupes plus proches de New York. Pour les groupes qui peuvent participer, les préparatifs sont rigoureux : il faut commencer par organiser des discussions sur des sujets sérieux concernant le théâtre ouvrier, comme les méthodes théâtrales et l'amélioration des contacts sur le plan national et international. Chaque groupe doit envoyer à la rédaction ses réflexions sur ces sujets. Les groupes new-yorkais sont en charge d'unir leurs forces pour récolter l'argent pour la location de la salle, et les groupes plus éloignés doivent commencer à s'organiser pour financer leur voyage, notamment en contactant d'autres groupes des villes situées sur leur chemin pour se renseigner sur les possibilités de représentations, afin d'avoir des rentrées d'argent au fil du voyage. Dans l'étape préparatoire, les groupes locaux sont forcés à coopérer et à se mettre en contact : chaque ville doit organiser un concours éliminatoire pour sélectionner sa meilleure troupe d'agit-prop. New York, de son côté, effectue des sélections préliminaires parmi les différents groupes linguistiques, pour présenter à la Spartakiade un seul groupe de chaque communauté : anglais, allemand, yiddish, finnois, hongrois, ukrainien et yougoslave<sup>1361</sup>.

Les conditions de la Spartakiade seront annoncées lors d'une réunion tenue à New York – mais la rédaction rassure les lecteurs : elles seront envoyées immédiatement par courrier à tous les groupes affiliés, « afin que tous les groupes puissent commencer simultanément à écrire et répéter les spectacles pour la compétition »<sup>1362</sup>. L'événement est dépeint dans la revue comme un coup de force de la collaboration des petits théâtres ouvriers. Les préparatifs collectifs, dont la simultanéité, on l'aura compris, est importante, et qui incluent la préparation intellectuelle (« organiser des discussions »), sont documentés dans le périodique. Les pré-réflexions sont publiées avant la conférence, concluant au rôle de la revue *Workers Theatre* comme « un des instruments les plus importants dans la construction d'un mouvement de théâtre ouvrier révolutionnaire », et rappelant que « chaque groupe de théâtre

---

<sup>1361</sup> « General mobilisation of all workers' theatre groups in this country for the First National Workers Theatre Conference and Spartakiade ! », *Workers Theatre*, Mars 1932, p.1-2.

<sup>1362</sup> *Ibid.*, p.2.

ouvrier doit se souvenir que son existence est étroitement liée avec celle du mouvement révolutionnaire global – que ses buts sont les mêmes – que ses slogans sont les mêmes. »<sup>1363</sup>

Le mouvement révolutionnaire global se manifeste avec des encouragements solennels venus de Russie, publiés dans les premières pages du numéro de Mai 1932 : « Moscou salue conférence STOP Nous sommes convaincus que votre travail aura signification historique mouvement culturel prolétariat américain STOP » ; « Théâtre Blouse Bleue Moscou Félicite Conférence STOP »<sup>1364</sup>. On inclut les groupes affiliés non seulement dans le récit du grand mouvement national, mais aussi dans un mouvement international, qui teinte de gravité et de prestige les efforts de chaque petite troupe. Après la Spartakiade et la Conférence, les résultats des discussions se déclinent en articles théoriques qui, en tirant leur légitimité de la participation des masses, déterminent les nouvelles tâches du théâtre ouvrier, et les lignes directrices à suivre collectivement. L'événement se présente à la fois comme une étape de solidification du réseau et un processus de réflexion commune et décentralisée sur le mouvement de théâtre ouvrier (menant à des prises de décision centralisées et dictées par l'UITO, mais légitimées par la Conférence).

#### *Les gestes diplomatiques du réseau international*

La Spartakiade sera suivie, comme nous l'avons vu, par l'Olympiade, occasion pour entretenir la « conscience de réseau » internationale. Or, dans la revue américaine, le portrait d'un réseau international se dessine de manière continue, pas seulement dans les articles sur le théâtre russe et l'Olympiade ou les traductions des pièces du Porte-Voix Rouge, mais dans les rubriques de communication avec les troupes. En comparaison, pour *Sinjaja Bluza*, la tournée en Occident et l'attention de la part de la presse étrangère aura été le moment décisif qui fait la différence entre la troupe professionnelle et les journaux vivants amateurs.

Dans *Sinjaja Bluza*, *l'au-delà des frontières* est présent surtout dans le numéro qui met en scène les préparatifs de la tournée (N°41), et dans celui qui annonce le retour de la troupe (N°73). « Le collectif central est de retour d'Allemagne », informe-t-on les lecteurs dès la première page, et l'annonce est suivie de communiqués sur l'organisation d'un mouvement de blouses bleues à Stuttgart et de Blouses Rouges à Berlin, et la conclusion que « les représentations de la Blouse Bleue dans les clubs ouvriers allemands se sont traduites par

---

<sup>1363</sup> « First national workers theatre conference on the development, prospects, and tasks of the workers theatre in the United States », *Workers Theatre*, Mai, 1932, p.5.

<sup>1364</sup> « Greetings to Conference and Spartakiade », *Workers Theatre*, Mai, 1932, p.4.

l'organisation massive de groupes qui travaillent à présent avec les méthodes de la Blouse Bleue »<sup>1365</sup>. Une photographie sur deux pages montre le collectif posant avec la masse de spectateurs allemands, pour les dix ans de la Révolution d'Octobre (p.8-9). Le numéro suivant (74, février 1928) commence également avec une série d'annonces : le collectif central se prépare pour une nouvelle tournée allemande et commence les négociations pour une tournée américaine (la tournée ne sera pas autorisée<sup>1366</sup>). A Hambourg, une troupe russophone a monté des pièces extraites de *Sinjaja Bluz*. A Brême, la gazette ouvrière a organisé un collectif de Blouse Bleue<sup>1367</sup>. *Sinjaja Bluz* reproduit un article d'une revue de théâtre ouvrier tchécoslovaque sur la Blouse Bleue<sup>1368</sup>. En mars 1928, en première page, une lettre traduite de l'allemand, adressée au directeur de la Blouse Bleue par la branche états-unienne de Secours Rouge International, et convenant d'une tournée de six à huit mois dans cinquante villes, dont un mois de représentations à New York. Dans le même numéro, parmi les photographies des collectifs auto-actifs, on trouve la troupe de Tomiss, habituellement toujours photographiée en jeu, posant dans une simple photo de groupe : « en voyage en Allemagne et en Lettonie », indique la légende<sup>1369</sup> ; plus loin, toute la troupe avec leurs bagages à la gare : les blouseniks restés à Moscou « accueillent le Collectif Principal, qui a effectué un voyage triomphal en Allemagne et en Lettonie »<sup>1370</sup>. Pour compléter le festin de références à l'international qui occupe le N°75, un article, documenté avec des photographies, sur le travail des groupes lettons de théâtre ouvrier, la reproduction d'une critique des spectacles dans *Rul'*, l'hebdomadaire émigré russophone basé à Berlin (qui conclut que, « si on lui donne un peu d'air frais », la Blouse Bleue pourrait être « un digne héritier de Baliev<sup>1371</sup> »)<sup>1372</sup>, et enfin, une validation de la part d'un auteur allemand : « Ernst Toller à propos de nous : 'une forme originale et véritablement artistique d'agitation prolétarienne' »<sup>1373</sup>. Toutes les références à l'étranger sont liées aux répercussions de la tournée.

---

<sup>1365</sup> *Sinjaja Bluz*, N°73, 1928, p.1.

<sup>1366</sup> D'après Robert Leach, le blocage vient du côté des Etats-Unis, du fait du caractère propagandiste du théâtre. Les projets de tournée en Suède et au Japon auraient connu le même sort. (Leach, *Revolutionary Theatre*, *Op.cit.*)

<sup>1367</sup> *Sinjaja Bluz*, No74, 1928, p.1.

<sup>1368</sup> *Sinjaja Bluz*, No74, 1928, p.50.

<sup>1369</sup> *Sinjaja Bluz*, No75, 1928, p.24.

<sup>1370</sup> *Sinjaja Bluz*, No75, 1928, p.59.

<sup>1371</sup> Nikita Baliev était le directeur du célèbre cabaret la Chauve-Souris.

<sup>1372</sup> *Sinjaja Bluz*, 75, 1928, p.58.

<sup>1373</sup> *Ibid*, p.54.



Figure 126 Retour de la tournée "trionphale", et éloges d'un journal letton. Sinjaja Bluza 75, 1928

La coupure est concrète, géographique, administrative, réelle : une partie des blouseniks sont autorisés à passer la frontière, d'autres ne le sont pas. La représentation du mouvement international est inévitablement teintée de la notion de mouvement *vers l'étranger*, et comme on ne publie que peu de nouvelles des théâtres ouvriers dans d'autres pays, qui ne sont pas encore très organisés, cette représentation se cristallise autour du voyage du collectif central, à travers les critiques des revues prolétariennes allemandes, republiées et traduites dans l'Album de la Blouse Bleue<sup>1374</sup>. La dynamique exclut de l'internationalisme les collectifs affiliés, les confinant à leurs périphéries et à leur « ancrage local », là où dans *Workers Theatre*, qui voit le jour dans un moment où l'affiliation à l'UITO et les activités

<sup>1374</sup> Al' bom Sinej Bluzy, Trud i kniga, 1928.

éditoriales des organisations communistes nationales facilitent la prise de contact internationale, on observe une dynamique tout à fait différente, inclusive des groupes amateurs.

*Workers Theatre* insère les nouvelles internationales dans les « News and Notes », « Shifting Scenes » et « Correspondence », sans nécessairement les séparer des nouvelles des troupes américaines. En avril 1932, la rubrique de correspondance accueille une lettre du Japon et une lettre d'Angleterre. Le groupe japonais, PROT (traduit comme Japanese Proletarian Theatre Association), informe les Américains de leurs initiatives de s'intégrer plus étroitement dans le réseau, à travers leur affiliation avec l'UITO, et d'envoyer un délégué aux Etats-Unis afin de consolider la « coopération pan-pacifique des théâtres ouvriers ». « Nous vous avons envoyé notre matériel récent, et espérons que vous aurez l'amabilité de nous envoyer le vôtre en retour »<sup>1375</sup>, se termine la lettre. Tom Thomas, le représentant des théâtres ouvriers anglais, a joint à sa lettre les deux derniers numéros de leur revue *Red Stage*, espérant qu'un échange régulier de matériel anglophone puisse se mettre en place<sup>1376</sup>. Le sketch de Thomas *Something for nothing*, à l'origine paru dans *Red Stage*, sera publié dans *Workers Theatre*<sup>1377</sup>. Dans le numéro d'août 1932, une lettre venue de Belgique se mêle allégrement aux nouvelles des Chicago Blue Blouses et des South Philadelphia Pioneers: les Belges, qui ont tout juste constitué la Fédération des Théâtres Ouvriers de Belgique, demandent des conseils et de l'aide pour les répertoires d'agit-prop, et ont envoyé à la rédaction de *Workers Theatre* une copie de leur revue *L'Equipe*, « pour examination »<sup>1378</sup>.

Plusieurs groupes étrangers proposent un échange de revues – même lorsque les langues ne sont pas forcément partagées – ce qui paraît, ainsi mis en valeur par sa reproduction sur les pages du périodique, comme un geste diplomatique réfléchi et ritualisé. Le périodique ressort comme l'expression artistique et intellectuelle de l'identité choisie de chaque mouvement national, une émanation de ses capacités d'organisation et de lutte, le journal de son actualité par ses répertoires, mais c'est aussi un objet physique dont l'échange concrétise les prises de contact amicales. Devant ces échanges, on ne peut que mieux comprendre l'intérêt que l'UITO exprime pour la qualité de la presse théâtrale révolutionnaire, dont la valeur est, pour ceux qu'elle sert et qui la font, bien au-delà de la fonction utilitaire. Nosotros envoie d'Espagne quelques bulletins *Nosotros*, et demande des *Workers Theatre* en retour : « nous sommes trop pauvres pour l'acheter, mais pressés de

---

<sup>1375</sup> « Correspondence », *Workers Theatre*, Avril, 1932, p.28.

<sup>1376</sup> *Ibid.*, p.29.

<sup>1377</sup> Tom Thomas, « Something for Nothing », *Workers Theatre*, Août, 1932, p.21.

<sup>1378</sup> « Correspondence », *Workers Theatre*, Août, 1932, p.16.

recevoir un numéro et de le lire »<sup>1379</sup>. Les Anglais redonnent des nouvelles en octobre 1934 ; ils jouent des pièces du répertoire de *Workers Theatre*, dont *Newsboy* d'Alfred Saxe: « Lord Chamberlain a banni nos pièces, mais nous continuons à jouer ! »<sup>1380</sup>. Toutes ces nouvelles sont joyeusement mélangées avec celles des groupes états-uniens, élargissant la portée du réseau vers d'autres situations politiques, d'autres urgences sociales, et nourrissant un imaginaire de solidarité internationale. Lorsque *Workers Theatre* publie le manifeste « We Protest ! », en solidarité avec le « théâtre ouvrier japonais, soumis au règne de la terreur »<sup>1381</sup>, c'est toute son armée théâtrale affiliée qui symboliquement se tient poing levé pour la défense des camarades japonais, qui représentent ni plus ni moins, un collectif de la grande famille des théâtres ouvriers, logeant de temps à autre dans la « correspondance avec les troupes » de *Workers Theatre*.

Si les deux revues mettent en scène des formes de réseau international et d'internationalisme dans leurs pages, il est assez parlant que le rapport à l'étranger de *Workers Theatre* se caractérise par une dynamique d'arrivée, d'accueil (la présence des communautés d'immigrés, la réception de lettres), et celui de *Sinjaja Bluza*, par une voie de sortie d'un espace fermé, grâce à l'excellence artistique.

---

<sup>1379</sup> « Correspondence », *Workers Theatre*, Septembre-Octobre 1932, p.19.

<sup>1380</sup> « Shifting Scenes », *Workers Theatre*, Octobre, 1934, p.29.

<sup>1381</sup> « We protest ! », *Workers Theatre*, Août, 1932, p.24.

Federation des Theatres Ouvriers En Belgique  
Sec. 155, Boulevard Anspach  
Bruxelles.

Dear Comrades:

At first, please, excuse my bad English language.

We have constituted a Federation of the Workers Theatres in Belgium with the Secretariat in Brussels: 155 Boulevard Anspach. We are trying to come in contact with the comrades in the U. S. A. We edited monthly a revue: EQUIPES 1932 in French. We send you this revue for examination.

The comrades of Belgium would be very glad if you comrades of the U. S. A. could help us with material for agitprop troupes (sketches, song, etc.) and also with the experience you have had. You can send plays in English. I can have translated any English material by the comrades in Brussels.

We have growing activities here and we have given many workers theatre productions. We send you our material with the revue EQUIPES 1932.

We hope to come with you in a good contact. Awaiting your answer we send you the revolutionary greetings from the comrades in Belgium.

Yours truly

G. Vernailen

#### SPARTAKIADE REPORTS—continued

#### CHICAGO BLUE BLOUSES

Reported by

Ben Sager

There is no necessity for dramatics, the district organizations said in Chicago when the organization of such a

Productions of these groups are along the done by the Artef, long plays, suitable for theatre. By producing such plays, the Hungarian groups can reach a ten times larger audience produced small agit-prop plays. Hungarian in this country mostly concentrated in the he and are uneducated. Agit-prop plays do not such workers. Such workers must have simple dramatic plays which are taken out of their which show them how to get out of their suit

(Editor's note—The comrade reporting for workers' clubs made the foregoing remarks answer to the criticism of the judges at that the play presented by the Hungarian is suitable for agit-prop work. In this we are very We also believe that the Hungarian comrades the willingness of workers to listen speak out boldly and simply the message of struggles against the bosses. Try it, comrades' theatre must LEAD the workers, not follow end.)

#### DRAMATIC CLUB OF THE SOUTH PHILADELPHIA PIONEERS

The group was organized at the beginning secretary was elected. Good short sketch out for a preliminary meeting on war. The John Reed Club was arranged for. Comrade John Reed Club was sent as director. They twelve regular members, INCLUDING NEG

This children's workers' theatre has already having participated at the preliminary Philadelphia on the occasion of the 19th annual Young Communist League. A translation

Figure 127 La lettre de la Fédération des Théâtres Ouvriers en Belgique, Workers Theatre, Août 1932

## CORRESPONDENCE

Dear Comrades:

Our proletarian Theatrical Group "Grupe Teatral NOSOTROS" is very anxious to get in contact with other similar groups in America and other countries and begs you to advise us how to do it.

We have about sixty members, mostly workers, and a few intellectuals and will shortly produce "HINKEMANN", by Toller and "CYANKALY", by Friederich Wolf. We are of course, very poor but have a great revolutionary enthusiasm which is surely the main thing in these organizations.

We are sending you our weekly NOSOTROS regularly and would like to get your magazine in exchange. We are too poor to buy it and are very anxious to get a number and read it.

With revolutionary greetings  
Nosotros

Revolutionary greetings to our comrade-players in Spain! We are eagerly waiting for their magazine. We have, of course, mailed immediately copies of WORKERS THEATRE, and other material that can be of interest to the group. A more detailed report of the work of our Spanish comrades will follow in a subsequent issue of the magazine.

To the Editors:  
To the WORKERS THEATRE from the EXPERIMENTAL THEATRE OF VASSAR COLLEGE, greetings.

We have just had the first year's copies of WORKERS THEATRE bound, and although we congratulate you on your new make up, we still feel indebted to those first mimeo-

Figure 128 Lettre de Nosotros dans la rubrique de correspondance, Workers Theatre Septembre-Octobre 1932



## 8.2 Un espace partagé : les groupes affiliés par la plume et par l'image

### 8.2.1 Occuper l'espace : représentations visuelles

« *Drame de la vie* » et *newsworth*

Le désir de *se voir représenté* dans la revue, et d'avoir une revue qui *représente le mouvement* tel que le perçoivent les abonnés, est une composante essentielle de la relation entre périodique et lecteur. A l'extérieur des rubriques de communication avec les abonnés, l'espace restant de la revue est partagé entre les contenus qui représentent les créations, individus et intérêts « du centre », et les contenus qui représentent les groupes affiliés. Les contenus qui représentent les groupes affiliés, et qui nous intéressent dans ce chapitre, peuvent être visuels : photographies des groupes et de leurs productions, ou textuels : critiques sur leurs spectacles et pièces écrites par les abonnés. L'espace dédié aux affiliés est d'abord *accordé*, mais il est par la suite *réclamé*, et son maintien défendu. Dans *Sinjaja Bluza*, la décision est prise, après la conférence des blouseniks de 1926, de mieux prendre en compte les besoins des blouses locales, en leur attribuant davantage d'espace dans la revue (à travers la rubrique « *Na mestah* » et la publication du registre des collectifs). Les représentants régionaux, qui ont critiqué la revue qui ne représente pas de manière adéquate le mouvement local, ont également exigé que les articles méthodologiques et théoriques soient rédigés de manière plus simple, en prenant en compte « la masse des lecteurs non-éduqués »<sup>1382</sup>, insinuant que le périodique devrait d'abord être au service des troupes auxquelles elle fournit des pièces, et non servir de plateforme pour les élucubrations théoriques d'obscurs prophètes de l'art de gauche.

Les lecteurs des *Workers Theatre* se plaignent, eux aussi, du trop grand nombre d'articles théoriques, en réponse à quoi la rubrique « Groups in action » est créée<sup>1383</sup> : les rédactions des deux revues réagissent aux demandes d'espace de la part des lecteurs. Plus tard, c'est *New Theatre* qui prend note des critiques des lecteurs:

---

<sup>1382</sup> <sup>1382</sup> « Rezolucija, prinjataja 2-om vsesojuznym soveščaniem sinebluznikov II/X 1926 goda », *Sinjaja Bluza*, N°44, 1926, p.61.

<sup>1383</sup> *Workers Theatre*, Decembre, 1931, p.28.

Des critiques aigües ont été exprimées au sujet de la nouvelle politique éditoriale de *New Theatre*, de la part des délégués de plusieurs groupes au Festival de Chicago. Le point principal était que *New Theatre* ne reflète pas suffisamment les activités et expériences du mouvement de théâtre ouvrier, mais accorde trop d'attention à Broadway. Le Comité National Exécutif et le Comité éditorial prennent des mesures pour améliorer *New Theatre* dans la direction demandée.<sup>1384</sup>

Aucun changement n'est pourtant visible dans les numéros qui suivent. Et là où *Sinjaja Bluza* parsème les photographies des troupes auto-actives en abondance sur ses pages, *New Theatre* n'en publie presque aucune. Contraintes techniques, problèmes de qualité, peut-être que les troupes n'avaient pas de photos de leur productions, ou qu'elles n'étaient pas sollicitées par la revue, qui peine parfois à faire entrer tous les articles dans ses pages serrées ? Dans tous les cas, la représentation photographique des groupes affiliés reste faible, à quelques exceptions près : par exemple, en 1932, une photo du « Jugo Slav agit prop troupe of New York »<sup>1385</sup>, et en 1935, une photo de *Waiting for Lefty* par les New Haven Unity Players, employée en illustration de l'article qui fait la chronique des cas de censure de *Lefty* partout dans le pays<sup>1386</sup>.

Une exception intéressante est le cas de San Francisco : en été 1934, la ville connaît une grève générale ponctuée d'altercations violentes régulières entre les grévistes et la police. A la mi-juillet se produisent des raids de masse : les brigades anticommunistes, avec la participation de la police, saccagent les locaux des organisations et des journaux communistes. Les locaux des théâtres ouvriers de San Francisco connaissent le même sort, et feront l'objet d'un récit dans *New Theatre* jusqu'à décembre 1934, principalement dans la rubrique des affiliés « Shifting Scenes », mais aussi dans les autres espaces de la revue. On raconte la terreur vécue et les difficultés de jouer « sur une scène saccagée par les *vigilantes* ». Toute la collection de *Workers Theatre* et *New Theatre* a été détruite. Le drame fait l'objet d'une illustration visuelle, mais qui suit la logique des premiers *Workers Theatre* : lorsque l'on parle de théâtre ouvrier, on ne montre pas d'images de théâtre, mais des images de lutte sociale. Un dessin dramatique sur deux pages illustre les événements dans le *New Theatre* de septembre, accompagné d'un article dont le titre est parlant, et qui sera repris plus tard pour les pages de photographie : Scènes du théâtre de la vie... San Francisco 1934<sup>1387</sup>. Le théâtre des groupes affiliés est le théâtre du « réel » : si leur théâtre ne dépasse pas toujours le seuil du *newsworth*, leur implication dans le théâtre des luttes sociales en est digne.

---

<sup>1384</sup> *New Theatre*, Mai, 1934, p.3.

<sup>1385</sup> *Workers Theatre*, Septembre-Octobre, 1932, p.6.

<sup>1386</sup> Richard Pack, « The Censors See Red », *New Theatre*, Mai, 1935, p.6.

<sup>1387</sup> « Scenes from the living theatre... San Francisco 1934 », *New Theatre*, Septembre, 1934, p.16-17.



Figure 129 "Scenes from a living theatre... San Francisco" New Theatre Septembre 1934

### *Fragments d'une esthétique*

Si les représentations des groupes amateurs dans la revue américaine sont rares, on peut, en comparaison, s'intéresser aux modes d'utilisation des photographies des abonnés dont fait usage *Sinjaja Bluz*. Après la conférence des Blouses Bleues en 1926, en plus des mesures annoncées, l'appel aux troupes auto-actives pour envoyer des photos est renforcé. « Camarades blouseniks, nous attendons les photos de votre travail ! », avait-on déjà communiqué plus tôt dans l'année, mais après la réunion des Blouses, les photographies arrivent enfin en masse. Les troupes posent dans la formation d'étoile que Tamara Tomiss

maudissait, ou autres formations maîtrisées, poses symétriques ou en rangées de trois-quarts, regard vers l'objectif. La première chose que l'on peut remarquer est la concordance avec les éléments textuels : nous avons déjà noté dans un précédent chapitre le moment de rupture dans la mise en valeur des metteurs en scène et des animateurs, qui coïncide avec la mise en place d'un discours théorique sur la figure du metteur en scène. On peut également prêter attention au phénomène remarqué dans la Chronique : l'activité des groupes auto-actives, qui ne semble pas être décroissante, mais au contraire, décrit un enthousiasme souvent en décalage avec les velléités faibles de soutien et de subvention de la part des directions des clubs. En effet, entre 1926 et 1928, le nombre des photographies des journaux vivants ouvriers n'est que croissant, et peut être divisé en deux catégories : les photos de groupe simples (avec animateur), qui continuent à constituer la majorité du matériel, bien que la rédaction demande spécifiquement aux abonnés d'envoyer des photos de spectacles, et les photos de mises en scène, qui recyclent l'esthétique du collectif central, les formations de *fizkultura* et les applications de Nina Aizenberg.

Cette abondance de matériel visuel, dans les dernières années, (1927-1928) produit plusieurs effets : la mise en évidence de l'ampleur du mouvement, brandie comme argument face aux critiques de la Blouse Bleue, mais aussi une impression visuelle d'exigüité et de manque d'oxygène sur les pages, où les photographies des collectifs sont insérées partout apparemment sans discrimination, là où auparavant elles étaient disposées en haut ou bas de page, introduisant ou concluant les textes qui eux-mêmes bénéficiaient d'une mise en page plus aérée. Troisièmement, on peut tout de même encore relever la différence de qualité entre les images des amateurs et de la Blouse Bleue centrale : lumière, maîtrise de l'expression corporelle, emploi de costumes. Le collectif central s'applique aussi à photographier les scènes devant des fonds clairs, ce qui réduit, à l'étape éditoriale, l'effet de lourdeur des rectangles foncés avec peu de contraste qui caractérise les photos des groupes<sup>1388</sup> (et nous donne un indice sur le fait qu'il pourrait s'agir, souvent, de photos spécialement « mises en scène » pour l'emploi dans la revue, plutôt que prises dans les conditions pas toujours idéales des représentations).

Or, cet effet de lourdeur justement, est tout d'abord désamorcé par les photomonteuses. Revenons en arrière, dans les numéros de *Sinjaja Bluza* de 1926 et de la première moitié de 1927. Pendant cette période, les photos des troupes amateurs passent par le

---

<sup>1388</sup> Certaines des photographies proposées en exemple proviennent d'enregistrements de microfilms, et ne reflètent pas la qualité réelle. Il s'agit néanmoins d'une observation que nous avons pu faire sur les copies physiques de la revue.

filtre du montage que, sans indices plus précis, on peut probablement attribuer à Elena Semionova et Anastasia Akhtyrko. Les acteurs et actrices sont détachés de leur fond, et les images mixées dans des collages de formes géométriques, lignes, cercles, qui reprennent et dynamisent les angles et longueurs de leurs corps.

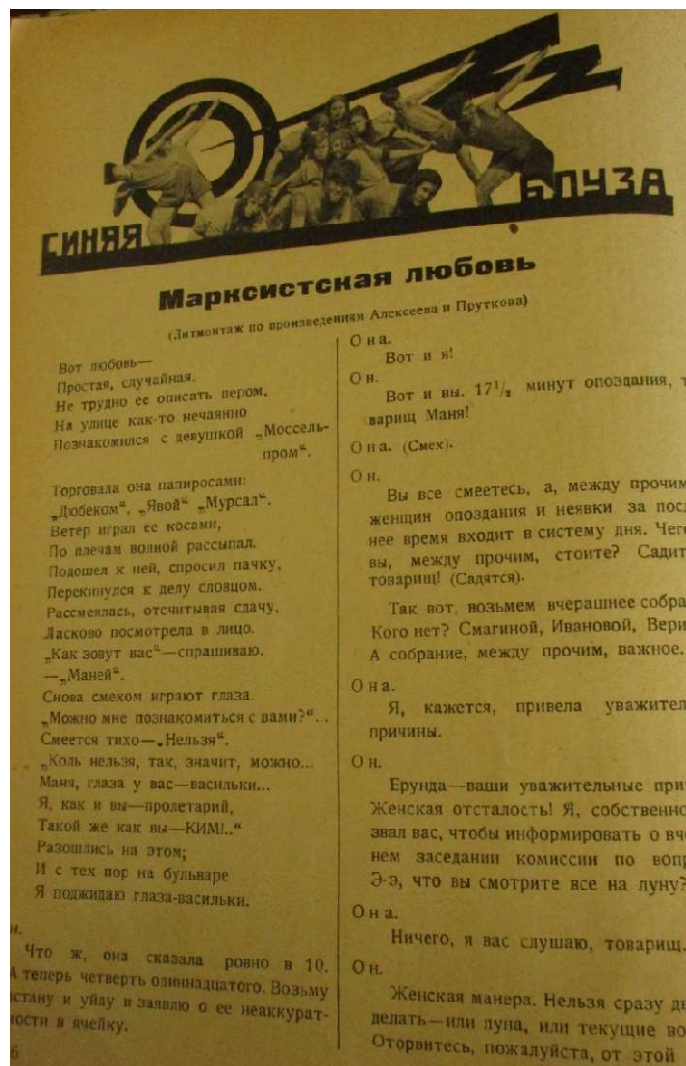


Figure 130 Sinjaja Bluzja 49, 1927. Collectif affilié en illustration à « L'Amour Marxiste »



**С. КИРСАНОВ**

## Деревенская — свадебная

(Для сольной или коллективной декламации на вечерах художественной читки.)

Мельник — Ажух  
Надевал кожух.

Девка Маланья  
Горницу мела...

Мала, мала Маланья,  
Мала, да мила.

А мельник Ажух  
Надевал кожух.

Идет

Ажух  
По хутору  
к утру,

К Маланьиному тятке —  
Утробову, Петру.

Ажух

в избу,  
как водится —  
влез:

Пресвятая богородица (крест).

Figure 131 Montage avec le collectif de Berdiansk. Le texte est de Kirsanov

Figure 132 Riazan, Sinjaja

Bluza 49, 1927



Figure 133 Troupe de Fastov avec les costumes dessinés par Aizenberg. Sinjaja Bluza 65-66, 1927.



Figure 135 Collectif de l'Oural, Sinjaja Bluza 49, 1927.

Figure 134 Troupe de Koungour. Sinjaja Bluza 50, 1927.

D'une part, le procédé découpe les formes humaines de leur milieu d'origine, efface les lieux, les clubs, les rideaux, et réduit le caractère parfois statique des poses de groupe (voir fig.135). D'autre part, il faut remarquer à quel point le travail de photomontage intègre les représentations des groupes amateurs dans l'ensemble de l'esthétique de la revue de manière complètement symbiotique. Les collages optimisent le potentiel des photographies par la mise en valeur du moindre élément intéressant qui puisse dynamiser le geste figé, et aboutit, par le moyen objectivant du montage, à abolir la hiérarchie entre les représentations des productions professionnelles et auto-actives. Dans un espace aussi fortement marqué par les oppositions hiérarchisantes entre centre et périphérie ou professionnel et amateur, la manipulation de la photo comme élément de collage constructiviste la dévêt du bagage sémantique produit par ces oppositions. Bien qu'elles soient assorties du nom du collectif et de sa ville d'appartenance, les images ne sont pas avant tout chargées de représenter l'amateur, le périphérique, mais deviennent éléments égalitaires de l'identité visuelle de la revue au même titre que les photographies du Collectif central, la mise en page des textes, les annonces et les slogans. S'ajoute le facteur, de nouveau, spatial : il s'agit d'une forme de représentation qui n'est pas reléguée sur les dernières pages et concentrée dans un espace spécial consacré aux lecteurs, mais disséminée de manière homogène dans tout le périodique.

La neutralité de ces images, qui se placent au même plan avec les formes géométriques et les graphèmes comme fragments de collage-montage, est accentuée encore par la symétrie des poses, l'utilisation de la *prozodejda*, et la faible valeur genrée des images, en cela que les groupes sont mixtes, les hommes et les femmes prennent les mêmes poses et portent les mêmes blouses. Les scènes d'acrobatie en particulier présentent toujours des femmes et des hommes, dans une incarnation de la force physique qui diffère des illustrations virilistes que l'on trouve dans *Workers Theatre*, mobilisant la notion de coopération collective et l'imaginaire de la jeunesse communiste égalitaire, reflétée dans l'utilisation des corps comme éléments de construction des « machines humaines » représentées. L'apparition des figures dominantes des metteurs en scène et animateurs, le plus souvent des hommes, crée une rupture nette avec cet imaginaire.

A partir du N°55-56 (Avril 1927), le procédé de collage-montage diminue : les photos sont principalement insérées de manière traditionnelle. Le contraste permet d'observer réellement la portée du travail des photomonteuses : sans le travail de dynamisation qui « élève » même les pyramides humaines un peu maladroitement et harmonise le contenu visuel, les images véhiculent un certain amateurisme, en comparaison à celles du Collectif central. La mise en scène virtuelle du mouvement auto-actif, pendant les derniers mois de la revue,



reflète le discours des « deux chemins parallèles », que nous avons déjà commenté : les collectifs servent d'armée de réserve symbolique, de garantie de légitimité comme mouvement de masse, mais *Sinjaja Bluza* ne voit pas de problème à montrer le journal vivant local comme un genre à part, distinct de « blousebleuisme professionnel ». Relevons un détail : dans le numéro 57-58 (Mai 1927), il est indiqué en première page que « toutes les photos de ce numéro proviennent des mises en scène de Tamara Tomiss ». Les nombreuses photographies des groupes auto-actifs présentes dans le même numéro sont, donc, exclues du lexème « toutes ».



Figure 136 Un collectif du Kouban en couverture de *Sinjaja Bluza* 36, 1926

## 8.2.2 Pièces inexistantes et rimes inintéressantes : les productions littéraires des amateurs

« *Je suis un substitut temporaire de l'auteur prolétarien.* »

Mikhaïl Zoshchenko<sup>1389</sup>

« *Le problème est simple. Il y a John, qui a un jour écrit un peu de poésie. Sam, qui écrit des nouvelles. Et Jim, qui est un critique. Aucun d'entre eux n'est écrivain professionnel. C'est leur passe-temps. Et ils veulent tous écrire des pièces.* »

Harry Elion<sup>1390</sup>

*Send us scripts !* Envoyez des manuscrits, supplie et implore *New Theatre*<sup>1391</sup>. Trois ans après la fondation de l'organisation, le mouvement de théâtre ouvrier n'a toujours pas réussi à répondre à la « famine de répertoires » que Bernard Reines décrivait en 1931<sup>1392</sup>. Les pages de la revue se remplissent de critique théâtrale et d'articles théoriques, mais les abonnés demandent des pièces. Les Blue Blouses de San Francisco remarquent que leur *Scottsboro* est devenue « *too much of a good thing* » à force d'être jouée et rejouée<sup>1393</sup>. « Les pièces que les groupes ont à disposition ont été épuisées à force de répétition »<sup>1394</sup>, confirme *New Theatre*. Il faut alors encourager les lecteurs à écrire.

Si les revues de théâtre d'agit-prop ont pour objet, au départ, de diffuser des textes pour répondre à la pénurie de pièces d'agit-prop, elles encouragent aussi activement leurs lectorats à se mettre à la création littéraire. Nous avons constaté l'importance du relais local de création dans le modèle que met en place la Blouse Bleue : un « journal vivant » ne devient journal que lorsqu'il est mis en scène par un collectif théâtral, qui y ajoute sa touche avec les

---

<sup>1389</sup> Mihail Zoščenko, « O sebe, o kritikah i o svoej rabote », in Zoščenko, *Stat'i i materialy*, Leningrad, Akademija, 1928, p.10.

<sup>1390</sup> Harry Elion, « A Playwriting group in action », *Workers Theatre*, Septembre, 1932, p.7.

<sup>1391</sup> « Send us scripts ! The Workers Theatre appeals for plays », *New Theatre*, Septembre, 1934, p.26.

<sup>1392</sup> « The present repertory famine that the workers' theatre is experiencing in most countries makes important the creation of a repertory in every country. » Bernard Reines, « The experience of the international workers' theatre, as reported at the first enlarged plenum of the I.W.D.U », *Workers Theatre*, Décembre, 1931, p.3.

<sup>1393</sup> « Coast to Coast », *Workers Theatre*, Avril, 1933, p.17.

<sup>1394</sup> « Send us scripts ! », *Op.cit.*

textes sur les « sujets locaux ». La Blouse Bleue exige de ses collectifs une contribution régulière, en proposant pour la structure du spectacle un plan journalistique qui contient la « rubrique des sujets locaux », et en déléguant l'actualisation des spectacles à l'activité artistique des troupes (conférenciers, réécriture...). La production de « matériel local » est considérée comme une tâche assez importante pour être mentionnée par les troupes dans leurs chroniques, qui affirment que les spectacles sont constitués en partie de sujets locaux.

Dans *Workers Theatre*, dont la rédaction n'est pas composée d'auteurs prolifiques de petites formes comme dans *Sinjaja Bluza*, nous avons vu que l'absence de textes de bonne qualité est un vrai problème, mais aussi que la politique sélective en matière de textes dramaturgiques se double d'une série de concours d'écriture, par lesquels on espère faire émerger de nouveaux textes (avec succès). La revue sollicite régulièrement ses abonnés, comme nous l'avons vu, avec un discours de « responsabilisation » des groupes dans la création d'un matériel collectif rassemblé dans la publication. Ces exigences communiquées aux troupes, dans les deux périodiques, ne sont pas contradictoires avec la fonction de diffusion de textes qu'elles revendiquent – elles nous amènent, au contraire, à reformuler cette fonction : le but des revues de théâtre d'agit-prop n'est pas seulement de *diffuser des textes*, mais de *générer une activité* : générer une activité intellectuelle de manipulation des faits politiques, générer de l'écriture, générer du théâtre, générer une occupation de l'espace par ce théâtre (rue, usine, club ou autre espace urbain non-théâtral).

Quelles traces de création littéraire de la part des auteurs prolétariens pouvons-nous trouver dans les revues de théâtre d'agit-prop ? Notons premièrement que les pièces envoyées des « périphéries » qui ont pu être publiées dans les périodiques sont en très petit nombre : probablement moins de cinq textes individuels<sup>1395</sup> dans *Sinjaja Bluza*, qui compte tout de même 65 numéros comportant une petite dizaine de textes chacun ; dans *Workers Theatre* et *New Theatre*, qui dans l'ensemble contiennent beaucoup moins de textes dramatiques que *Sinjaja Bluza*, nous avons identifié cinq pièces envoyées par les troupes abonnées.

---

<sup>1395</sup> Il s'agit d'une estimation, car nous n'avons pas pu identifier toutes ces pièces : certains auteurs ont reçu une réponse favorable ou un paiement de droits d'auteurs, mais nous n'avons pas retrouvé les textes dans *Sinjaja Bluza*, et pour la période anonyme on ignore quelles ont pu être les contributions des auteurs ouvriers.

***De l'urgente nécessité de remédier à la famine, des concours d'écriture  
et des prix non mérités***

La faible quantité de pièces d'auteurs ouvriers est d'autant plus surprenante que la revue américaine organise plusieurs concours d'écriture, parfois assez imaginatifs. Par exemple, en 1932, *Workers Theatre* publie le sketch *Something for Nothing* de Tom Thomas du mouvement ouvrier britannique, avec un défi associé : le sketch met en scène un ouvrier qui trouve une manière technique de rationaliser la production, et voit son idée récupérée par la direction de l'usine sans en récupérer lui-même les bénéfices : il n'a droit qu'au licenciement. Après avoir lu cette scène dans laquelle le travail intellectuel de l'ouvrier est volé par les patrons, les lecteurs de *Workers Theatre* sont appelés à faire fonctionner leurs propres méninges : on leur propose de réécrire la scène en la situant en Union Soviétique. Il faut montrer « comment l'ouvrier est récompensé en Union Soviétique, et comment les bénéfices des idées constructives sont utilisés pour le bien de tous les travailleurs »<sup>1396</sup>. Chaque groupe est invité à envoyer au moins un texte, dans le style de son choix : « réalisme, stylisation quelconque, symbolisme, naturalisme, ou tout autre 'isme' auquel vous pouvez penser »<sup>1397</sup>. Malheureusement, on ne fait plus mention du concours et de ses résultats par la suite.

En Décembre 1934, la date limite du concours de pièces organisé par *New Theatre* et *New Masses* est repoussée, pour cause de manque de textes. Les magazines proposent « \$50 pour la meilleure pièce révolutionnaire : anti-guerre, antifasciste, grève etc. Toutes les formes dramatiques : réaliste, symboliste, comédie musicale, vaudeville, etc. »<sup>1398</sup>, et des prix de 25 dollars pour les meilleures pièces courtes révolutionnaires, « tous sujets, toutes formes », qui peuvent être jouées à l'extérieur<sup>1399</sup>. Finalement, 280 textes sont reçus – et le premier prix est attribué, évidemment, à Clifford Odets pour *Waiting for Lefty*<sup>1400</sup>. La deuxième place advient à Philip Barber, universitaire et homme de théâtre qui travaille dans la *New Theatre League* et dans le *Federal Theatre Project*, et dans la troisième catégorie, les sketches courts, le niveau des pièces était « si faible qu'aucune ne mérite de prix »<sup>1401</sup> : majoritairement « des sketches d'agit-prop ineffectifs »<sup>1402</sup>. Le noyau éditorial de la revue a bien noté que les dramaturgies du

---

<sup>1396</sup> « The editors call for a competition », *Workers Theatre*, Août, 1932, p.22.

<sup>1397</sup> *Ibid.*

<sup>1398</sup> « Play Contest », *New Theatre*, Décembre, 1934, p.20.

<sup>1399</sup> *Ibid.*

<sup>1400</sup> Herbert Kline, « The New Plays », *New Theatre*, Mars, 1935, p.22.

<sup>1401</sup> *Ibid.*

<sup>1402</sup> *Ibid.*

futur ne viendraient pas des mains de l'écrivain prolétarien : il est certes encouragé à écrire, mais il est aussi clairement véhiculé que l'organisation centrale, avec ses contacts et son petit prestige, fait le tri et place la barre de la qualité à l'endroit qui servira le mieux le mouvement révolutionnaire.

Tous les textes envoyés par les groupes ont été publiés avant 1934 : il ne serait plus commode, après cette date, de mélanger d'obscurs sketches d'agit-prop au contenu sérieux de *New Theatre*. Remarquons que c'est aussi le moment où, dans *New Masses*, disparaissent les références à la « littérature prolétarienne » : disparaît ainsi l'idée de l'écriture et de la littérature comme parties intégrantes de la lutte ouvrière et de la culture prolétarienne, que défendaient les deux revues et les clubs dont elles nourrissaient l'activité<sup>1403</sup>. Si l'on observe les textes des abonnés, on remarque qu'ils sont courts, rarement plus de deux pages, et construits sur des schémas dramaturgiques d'agit-prop (victoire et dévoilement des inégalités). Betty Weinstein du Brighton Beach Workers Club a envoyé *A History Lesson*, une pièce pour les enfants, dans laquelle des écoliers se révoltent en classe<sup>1404</sup>. Le numéro de Mars 1933 contient *Paris Commune*, une récitation de masse du Newark John Reed Club dans le style des récitations de Proletbuhne, et *Learned Judge : Sketch for a living newspaper*, qui met en scène de manière schématique le traitement injuste de « Mrs. Lotta Cash » et « Mrs. Unemployed ». Les textes reproduisent les procédés des premières pièces du répertoire : le rythme saccadé des chœurs parlés du Proletbuhne (*15 Minute Red Revue, Scottsboro*), les représentations misérabilistes des ouvriers et l'appel à l'action dans les dernières répliques, peuvent être des reflets de la culture interne de certains groupes qui ont apprivoisé l'agit-prop (juste avant qu'il ne soit décrié). *The Bulls see red* envoyé par le Workers Theatre of San Francisco (Juillet-Août 1933), et *Adventures of a telephone booth* des Rebels Players de Los Angeles (Avril 1933), sont des sketches moins marqués par l'agitpropiste, mais qui reprennent le style conversationnel et la reproduction de l'oralité typique des pièces plus tardives du théâtre ouvrier.

Les pièces envoyées par les amateurs, tout comme la grande quantité de sketches d'agit-prop non récompensés au concours de 1934-1935, sont des témoins du fait que les auteurs politiquement engagés des clubs ouvriers – ceux qui sont susceptibles de lire *New Theatre* et *New Masses* – ont été nourris pendant plusieurs années à l'injonction de « dramatiser la lutte des classes », et au slogan « l'art est une arme », et ont incorporé ces

---

<sup>1403</sup> Eric Homberger, « Proletarian literature and John Reed Clubs », in *Journal of American Studies*, vol.13, n°2, 1979, pp.221-244.

<sup>1404</sup> Betty Weinstein, « A History Lesson », *Workers Theatre*, Novembre, 1931, p.30.

devises dans leurs pratiques. Les John Reed Clubs, dont la ligne politique était soumise aux mêmes tensions nationales et internationales que les autres organisations culturelles communistes, disparaîtront en douce en 1935, dans la foulée de la décision de se défaire des organisations ouvrières « sectaires » et de leurs préoccupations prolétariennes.<sup>1405</sup>

***De l'urgente nécessité de nourrir le goût artistique, lire des classiques, et apprendre les règles de prosodie***

Dans les sketches des auteurs amateurs publiés dans *Sinjaja Bluza*, on perçoit que le schématisme et l'utilisation des personnages allégoriques sont effectivement intégrés. Par exemple, dans *La paresse, la crasse et le laisser-aller*<sup>1406</sup>, envoyé de Tver, les vices guettent l'honnête ouvrier soviétique. Trois comédien(ne)s munis de pancartes « crasse », « paresse » et «laisser-aller » tentent de séduire deux jeunes hommes, et parviennent à traîner l'un des deux dans le royaume de l'obscurité, alors que l'autre décide de se laver et ainsi devenir l'homme nouveau. Le sketch est chanté, et reprend avec simplicité la dramaturgie allégorique que le théâtre d'agit-prop s'est acharné à enseigner à ses publics.

Là où *Workers Theatre* présente la participation des amateurs à la production du contenu de la revue comme une nécessité, *Sinjaja Bluza* la présente comme une exception. En effet, la trace la plus visible de la production auto-active de textes pour la Blouse Bleue est leur refus. Le contenu majoritaire de la « Boîte aux lettres » consiste à informer les auteurs auto-actifs des raisons du refus d'inclure leur texte dans le répertoire de la Blouse Bleue. La Boîte aux lettres est l'espace des critiques : c'est dans cet espace qu'est inséré, dans le N°13, la lettre adressée collectivement à toutes les Blouses régionales : « A tous - Encore une fois : comment élaborer un journal vivant local »<sup>1407</sup>, qui rappelle les règles méthodologiques de l'utilisation des revues<sup>1408</sup>, et fustige les groupes qui n'emploient que les textes comiques en négligeant les articles sérieux. Le sérieux et la nature littéraire du travail sont mis en avant, avec une rhétorique qui renvoie à l'image d'un fossé culturel entre la rédaction centrale et les groupes amateurs (et en proposant l'abonnement au périodique comme résolution du problème).

---

<sup>1405</sup> Eric Homburger, « Proletarian literature and the John Reed Clubs », *Journal of American Studies*, vol.13 N°2, 1979, pp.221-244. ;

<sup>1406</sup> V. Kobelev, « Len', grjaz' i nedisciplina », *Sinjaja Bluza*, N°47-48, 1926, p.57.

<sup>1407</sup> "Vsem - Ešče raz : kak stroit' živuju gazetu na mestah", *Sinjaja Bluza*, N°13, 1925, p.59.

<sup>1408</sup> Voir chapitre 1, « *Les paradoxes du 'matériau' ou la structure orthodoxe du journal vivant* ».

Nous parviennent des nouvelles des villes de la Volga, de Sibérie et d'Ukraine, disant qu'on y monte notre *Califat* et notre *Reconnaissance*, et qu'ensuite on appelle ça un journal. [...] Nous ne sommes pas les défenseurs d'une pratique qui consiste à bidouiller à l'arrache des textes sur l'actualité, par des auteurs qui ne savent pas le faire.

Il n'existe pas partout des auteurs, des correspondants ouvriers, des commissions littéraires. Mais nous, en tant qu'organisation qui en comprend, nous vous conseillons de contacter la maison d'édition qui publie *Sinjaja Bluza*, et monter votre répertoire à partir des derniers numéros, pas seulement les deux premiers<sup>1409</sup>.

Le même article rappelle l'importance du « matériel local » dans la bonne structure du journal vivant : il est assez représentatif du discours entretenu dans *Sinjaja Bluza*, qui encourage à la production de matériel local, mais répète sans cesse que les amateurs n'ont pas le niveau requis pour produire ce matériel. Au départ, les réponses aux auteurs sont ponctuées d'encouragements : le texte du camarade Nepryakhine est « vif et de bonne qualité littéraire », mais le sujet a déjà été traité dans les numéros précédents. « Continuez comme ça ! » se termine la réponse<sup>1410</sup>. Les phrases « nous aidons », « nous soutenons » sont parsemées dans les messages aux collectifs. En 1925, un texte envoyé de Briansk (*Villes, tournez-vous vers les campagnes*) est accepté pour la publication : il est jugé suffisamment *gramotny*, signifiant à la fois bien écrit et témoignant d'un niveau suffisant de culture. La rédaction leur propose quelques conseils amicaux : ne pas employer des personnages individualisés mais des personnifications d'une classe ou catégorie sociale, faire alterner le drame, la prose et la poésie, et écrire des pièces plus brèves<sup>1411</sup>.

La Boîte aux lettres, qui deviendra « Nous répondons » (*Otvečajem*), témoigne de l'enthousiasme avec lequel les blouseniks des provinces envoient leurs productions, et certainement aussi, du désir de se voir publier : dans un même numéro, on peut donner des retours à une dizaine d'auteurs qui ont, pour certains, envoyé plusieurs textes. Dans un des premiers numéros, la rédaction avait appelé les groupes à envoyer leur matériel local à Moscou : « Il existe beaucoup de choses écrites par les littérateurs ouvriers (*rabočih-literatorov*) qui peuvent avec succès et utilité être publiées dans la revue. Nous demandons d'envoyer à la rédaction tout le matériel littéraire produit par les journaux vivants locaux »<sup>1412</sup>. Les résultats de cet appel sont différents de ce que la rédaction espérait : ils reçoivent une quantité de textes, mais dont le niveau n'atteint pas le « succès et l'utilité » espérés.

---

<sup>1409</sup> « Vsem - Ešče raz : kak stroit' živuju gazetu na mestah », *Op.cit.*, p.59.

<sup>1410</sup> « Počtovyj jaščik », *Sinjaja Bluza*, N°7, 1925, p.52.

<sup>1411</sup> « Počtovyj jaščik », *Sinjaja Bluza*, N°12, 1925, p.58.

<sup>1412</sup> *Sinjaja Bluza*, N°5, 1925, p.61.

En Mars 1927, on précise qu'en raison de la grande quantité de textes que la rédaction reçoit, tous n'ont pas pu avoir de retours individuels, et seulement les commentaires qui peuvent servir à tous les auteurs sont publiés. Aucune pièce n'est acceptée pour publication. Avec le temps, *Sinjaja Bluza* ne ménage plus beaucoup les sentiments de ses lecteurs. Les textes sont « faibles du point de vue littéraire et technique » (*literaturno i tehničeski slabo*), trop répétitifs par rapport à ce qui a déjà été publié dans la revue, la « rythmique n'est pas intéressante », les textes « conviennent pour un journal vivant de club, mais pas pour être imprimés »<sup>1413</sup>. Parfois les retours sont spécifiques et concrets : « dans vos œuvres, il y a peu d'images – vous opérez seulement avec des notions. C'est ennuyeux. »<sup>1414</sup> Le collectif de Viaznyki se voit encourager avec l'attribut de *gramotno*. Cependant, leur *Bas les pattes devant la Chine* est « trop schématique », la rédaction rappelle qu'on s'est déjà éloigné de ce style et que les revues de politique internationale ne sont pas de bons choix, car difficiles à écrire sans schématisme<sup>1415</sup>. Comme dans le cas du concours de *New Theatre*, où Kline déplorait la quantité de sketches d'agit-prop à l'ancienne, les troupes auto-actives de la Blouse Bleue semblent avoir tout juste appris à écrire des pièces d'agit-prop alors que la Blouse Bleue soudain change de répertoire. On peut y lire, aussi, un désintéret des abonnés face aux réflexions théoriques verbeuses des rédacteurs sur les « nouveaux chemins de la dramaturgie ».

Alors que le texte d'un collectif de Viazma est refusé car « trop local »<sup>1416</sup>, un autre groupe à Kazan se voit conseiller de ne pas choisir un « grand sujet global et vieilli, comme 'Bas les pattes devant la Chine' », mais d'écrire sur les sujets locaux, et « dans la langue qu'on parle autour de vous », à la place de slogans pompeux<sup>1417</sup>. Il faut rappeler aux collectifs qu'on ne fait plus d'« agit-hourra » (*ura-agit*), on les encourage à envoyer des textes qui ont déjà passé l'épreuve de la scène, mais surtout, plus d'une fois, on leur conseille de lire, lire, lire : « des poètes révolutionnaires et des classiques »<sup>1418</sup>, « des classiques et des auteurs contemporains »<sup>1419</sup>, « il faut lire davantage, nourrir le goût artistique, sans même parler de l'apprentissage indispensable de la prosodie et de la composition de textes destinés à la scène »<sup>1420</sup>. Dans son encouragement de l'art auto-actif des clubs, la Blouse Bleue n'est pas

<sup>1413</sup> « Počtovyj jaščik », *Sinjaja Bluza*, 53-54, 1927, p.77.

<sup>1414</sup> Ibid.

<sup>1415</sup> Ibid., p.78.

<sup>1416</sup> « Počtovyj jaščik », *Sinjaja Bluza*, N°12, 1925, p.58.

<sup>1417</sup> « Počtovyj jaščik », *Sinjaja Bluza*, N°13, 1925, p.61.

<sup>1418</sup> « Počtovyj jaščik », *Sinjaja Bluza* N°7, 1925, p.52.

<sup>1419</sup> « Počtovyj jaščik », *Sinjaja Bluza*, 13, 1925, p.60.

<sup>1420</sup> « Počtovyj jaščik », *Sinjaja Bluza*, N°46, 1927, p.55.



prête de brûler la culture du passé. Au contraire, c'est par l'éducation, la lecture des classiques et l'apprentissage des genres littéraires que l'auteur auto-actif se développera :

Votre texte est trop faible du point de vue littéraire et technique, et ne peut pas être publié en l'état. Lisez des classiques et des auteurs contemporains. Mettez-vous en contact avec l'union locale des écrivains prolétariens. Seulement par un travail acharné vous parviendrez à atteindre la technique littéraire requise pour la publication<sup>1421</sup>.

Il ne suffit pas d'être correspondant ouvrier : un groupe de Leningrad reçoit une critique favorable, mais leur matériel ne sera pas publié car il ne transpire pas la « détermination d'un vrai projet d'auteur, que l'on cherche »<sup>1422</sup>. Le plus frappant, à l'étude des nombreuses réponses aux auteurs, est cependant – si l'on considère qu'il s'agit de l'espace dans lequel la revue communique avec ses abonnés, et entretient l'unité du mouvement – le peu de considération avec lequel les critiques sont exprimées. Les mots « faible », « inintéressant » et « ennuyeux » sont les plus récurrents, et parfois des passages sont relevés en exemple :

Vous vous dites littérateurs, mais vous écrivez d'une manière qui nous permet à peine de comprendre ce que vous voulez de nous. [...] [Si vos œuvres n'accompagnaient pas votre lettre], il aurait été difficile de deviner de quoi il s'agit. Les choses que vous avez envoyées sont de faible qualité. Les *tchastoushki* manquent d'esprit et ne sont pas intéressants. Techniquement, dans la mesure et dans le rythme, il y a beaucoup d'erreurs. Vous faites rimer par exemple « *dushe* et *petle* ». Le reste de vos œuvres contiennent les mêmes défauts. Vous parlez avec pathos de la puissance de l'être humain :

« Le cœur est une chaudière à vapeur  
Le muscle est le levier de l'homme  
Et si tu es un homme, et pas un âne  
Alors utilise ce levier »

Rien que ces vers suffisent pour démontrer la faiblesse de votre écriture.<sup>1423</sup>

Les critiques et conseils donnés aux auteurs nous informent par un autre biais du type de projet de culture prolétarienne que représente la Blouse Bleue : plus « lounatcharskienne » que « kerjentsevienne », comme nous l'avons déjà remarqué. Platon Kerjentsev, figure d'autorité du Proletkoul't, postulait la création d'un art prolétarien ne pouvait se faire qu'en niant toute influence du passé et de l'art bourgeois, par l'ouvrier qui resterait à sa machine. Il défendait donc un « amateurisme par principe », qui attribue à la création prolétarienne une valeur en soi, par essence<sup>1424</sup>. Hostile à l'idée même du metteur en scène créateur de l'œuvre,

---

<sup>1421</sup> « Počtovyj jaščik », *Sinjaja Bluz*a, 13, 1925, p.60.

<sup>1422</sup> "Otvečaem", *Sinjaja Bluz*a, N°53-54, 1927, p.78.

<sup>1423</sup> "Otvečaem", *Sinjaja Bluz*a, N°46, 1927, p.66.

<sup>1424</sup> Voir Platon Keržentsev, *Tvorčeskij teatr*, . La pensée de Kerjentsev ne peut pas, bien sûr, être réduite à la dichotomie amateur/professionnel, et touche à une conception utopique de la reconfiguration de la place de l'art dans la société, une tentative de penser l'art au-delà de la technique et de redéfinir la notion d'artiste. Certaines de ses théories peuvent trouver des points de contact avec, par exemple la pensée de Evreinov. Il reviendra, dans

Kerjentssev défendait la création collective et pluridisciplinaire qui sortirait du cadre des spécialistes de l'art. Pour *Sinjaja Bluz*, l'essence prolétarienne n'est pas une valeur en soi. La revue ne cesse de mettre en avant l'éducation politique, la formation artistique, la lecture (de littérature et de journaux), et une maîtrise technique de la prosodie et de la scène : autant un reflet des positions politiques de la rédaction vis-à-vis de la culture prolétarienne, que peut-être du milieu social de provenance des auteurs de *Sinjaja Bluz*.

La critique suivante, adressée à un collectif amateur au sujet d'un sketch sur « Stioipa » qui découvre les bienfaits des bibliothèques, pourrait presque décrire l'exaspération de *Sinjaja Bluz* devant ses abonnés, qui n'ont, en 1927, toujours pas fait l'effort de s'éduquer en prosodie et de lire des classiques : « On ne comprend pas bien ce que fait votre Stioipa à la bibliothèque jusqu'à la tombée de la nuit : il étudie, ou bien il boit de la bière ? »<sup>1425</sup>.

### ***Comment j'ai créé ma première pièce d'agit-prop, ou l'école du devising***

Dans le *Workers Theatre* de mars 1933, une participante du théâtre ouvrier, du nom de Mariette Vachon, rapporte la création de sa première pièce d'agit-prop. Chaque membre du groupe était en charge de faire une proposition pour une pièce sur le sujet des évictions. Une fois le sujet collectivement décidé, Mariette Vachon s'en est allée dans la rue pour récolter le matériel. Après plusieurs entretiens, dont un avec une propriétaire d'appartement, « représentante de la classe bourgeoise », elle avait toujours le sentiment qu'il lui manquait quelque chose. Le soir, une idée lui est venue : elle irait au *Unemployed Council* pour y retrouver des ouvriers et des chômeurs qui avaient prévu de s'opposer à une éviction dans le quartier. Le lendemain, elle y trouva un ouvrier qui accepta la mission qu'elle souhaitait lui confier : observer le profil des personnes évincées de leur logement et de toutes les autres personnes rencontrées, leur langage, leur psychologie, leur comportement, et faire ensuite à Mariette un rapport complet de toutes les observations. La méthode fut un succès : armée de détails juridiques et de descriptions dramatiques des altercations avec la police, « j'avais enfin

---

une édition de 1923 du *Théâtre créateur*, en partie sur ses positions sur la professionnalisation des artistes amateurs, admettant qu'une certaine spécialisation est nécessaire. Kerjentssev est connu également pour ses attaques dures contre le théâtre de Meyerhold. Pour des extraits du *Théâtre Créateur* traduits en français, voir *Le Théâtre d'Agit-prop de 1917 à 1932*, tome 2, *Op.cit* ; Pour une analyse des théories de Kerjentssev, Evreinov et Pletnev, voir Claudine Amiard-Chevrel, « Evreinov et le théâtre politique des années vingt », *Revue des études slaves*, vol. 53 / 1, 1981, pp. 59-70.

<sup>1425</sup> "Otvěcaem", *Sinjaja Bluz*, N°51, 1927, p.51.

mon matériel ». Après une légère révision par les membres de son groupe de théâtre, sa proposition a été sélectionnée pour être jouée<sup>1426</sup>.

Le compte-rendu, publié dans la rubrique à courte vie « Workers who write », est représentatif des indications données aux auteurs du théâtre ouvrier : avant même de parler de dramaturgie, il est question, tout comme dans la composition du matériel local dans le journal vivant, de travail collectif et de récolte de matériel « documentaire » - entretiens, observations, et fidélité à l'événement réel. Le travail politique et dramaturgique consiste ensuite à organiser le matériel sur la base de l'analyse marxiste, encore une fois par les forces conjointes des membres du groupe. A la lumière des attentes qu'ont les revues de théâtre d'agit-prop quant aux productions littéraires des amateurs, n'oublions pas qu'elles mettent en place sur leurs pages une « école » de l'auteur d'agit-prop dont des groupes comme celui de Mariette Vachon adoptent les principes.

Pour *Sinjaja Bluza*, le travail préparatif du « matériau littéraire » se fait par un « comité de rédaction », avant que ce matériau ne soit confié au « rédacteur en chef » (metteur en scène) pour le travail artistique<sup>1427</sup>, et le journal doit se faire par la coopération entre les différents cercles de culture prolétarienne (théâtre, correspondants ouvriers...). De nombreuses pièces simplistes et schématiques sont données en exemple pour adapter à la scène la lutte des classes. *Workers Theatre* des premiers temps définit comme méthode par défaut l'écriture collective, que pratique Workers Laboratory Theatre<sup>1428</sup>, qui correspond à l'idéologie du théâtre ouvrier et permet d'initier la création de nouveaux textes en fonction de l'actualité. Rappelons que les premiers répertoires de *Workers Theatre* ne sont pas signés par des individus, mais par le WLT ou le Proletbuhne. Harry Elion expose par sa propre expérience la méthode de *devising* à partir d'improvisation et par le processus de l'écriture collective<sup>1429</sup>, et Stephen Karnot fait une description détaillée de cette méthode : le groupe doit rassembler un maximum de matériel : récitations, poèmes, pièces en un acte, scènes de pièces longues, journaux et revues. Un comité de lecture effectue une sélection à partir de tout le matériel récolté, et les modalités d'adaptation de ce matériel se décident ensuite en groupe, en fonction des conditions de jeu prévues<sup>1430</sup>.

---

<sup>1426</sup> Mariette Vachon, « How I wrote my first agit-prop play », *Workers Theatre*, Mars, 1933, p.6.

<sup>1427</sup> « Naš tekst », *Sinjaja Bluza*, N°5, 1925, p.3.

<sup>1428</sup> Voir Jay Williams, *Stage Left*,

<sup>1429</sup> Harry Elion, « Collective Playwriting », *Workers Theatre*, Août 1931, p.13 ; Harry Elion, « A Playwriting Group in action », *Workers Theatre*, Septembre-Octobre, 1932, p.7.

<sup>1430</sup> Stephen Karnot, « From a director's notebook », *New Theatre*, Juillet, 1934, p.8.

« Ecrivez aussi bien que vous en avez la capacité »<sup>1431</sup>, John Bonn encourageait les débutants pendant les premiers pas de *Workers Theatre*, rappelant que le théâtre ouvrier n'avait pas à vocation de produire un répertoire partagé avec le théâtre bourgeois, mais à libérer la classe ouvrière – « vous y-compris ». Les lignes directrices données aussi bien au « journal vivant local » qu'aux groupes de théâtre militant américaines sont celles de la dramatisation du « réel » et de la politisation du quotidien, du service à leur communauté, et d'un but social non-théâtral (journalisme, lutte sociale). Ainsi, les retours négatifs donnés aux auteurs ouvriers sont-ils peut-être aussi ce qu'il reste d'une école du *devising* et du théâtre comme action sociale, dont les élèves peinent à changer leurs méthodes qui ont été martelées avec ardeur et définies comme identité artistique collective dans les premières années des deux revues<sup>1432</sup>.

### ***Du capital, des consommateurs, et du contrôle de qualité***

Remarquons, en revenant sur les commentaires destinés aux auteurs auto-actifs, qu'un texte dont la qualité n'est pas suffisante pour la publication peut cependant être joué au niveau local : les périodiques effectuent eux-mêmes, au sein du matériau dramatique collectif du mouvement, une démarcation entre « culture basse », locale, auto-active et orale, et « culture haute », digne de publication (passons le fait que tout représentant du milieu littéraire et des théâtres académiques rangerait la Blouse Bleue dans la catégorie de la culture basse, et verrait les initiatives américaines de littérature révolutionnaire comme « *lowbrow* »). Du discours apparemment contradictoire qui consiste à encourager l'auto-activité et la production locale, et simultanément imposer des critères stricts de qualité lorsqu'il s'agit d'accéder à l'édition, se dégage, plus qu'une contradiction, une ouverture pour creuser le rapport à l'objet éditorial. Dans le cas de *Sinjaja Bluz* il n'est pas envisageable que la glorification du journalisme

---

<sup>1431</sup> « The bourgeois theatre won't use your plays, the workers' theatre can't pay for them. Remember that your plays will help liberate the workingclass, including you. Write to the best of your ability. » John Bonn, « We must write plays », *Workers Theatre*, Avril, 1931, p.17.

<sup>1432</sup>Deirdre Heddon et Jane Milling analysent la résurgence des pratiques de création collective, notamment dans le théâtre se voulant politique, à partir des années 60 : neo-agitprop, Teatro Campesino etc., illustrant plusieurs des aspects qui existaient déjà dans le théâtre ouvrier – éducation politique, idéologie de la force organisationnelle et créative du collectif, et rapport à l'actualité. Elles remarquent que le parcours des compagnies de théâtre qui revendiquent la création collective dans leur identité artistique et politique tend à mener dans beaucoup de cas vers un questionnement sur ce qu'il faut prioriser : la politique ou l'esthétique, c'est-à-dire, le processus ou le résultat, l'idéal collectif ou la qualité, et à aboutir vers le choix de méthodes qui privilégient une dramaturgie plus « conventionnelle », et finalement, l'abandon de l'écriture collective. (Deirdre Heddon et Jane Milling, *Devising Performance : A Critical History*, New York, Palgrave Macmillan, 2006, p.119)

comme la forme la plus moderne, dynamique et fidèle à la réalité que peut prendre un contenu (soit l'attitude exprimée dans les écrits de Youjanine, Trétiakov, Brik ou Chklovski), ne se serait appliquée qu'à l'objet du *journal vivant*. Il est important que *Sinjaja Bluza* soit une revue contrôlée, réfléchie, jolie et lisible. De la même manière que les textes des amateurs seraient ressortis comme des fausses notes dans le contenu du *New Theatre* de 1935-1937 qui ne se revendique plus du mouvement ouvrier, on ne peut pas, dans *Sinjaja Bluza*, créer une rupture dans le contenu textuel et visuel programmé par un groupe d'individus qui possède sa propre identité, et surtout, se devrait de porter la responsabilité d'avoir publié un mauvais texte. Un directeur de théâtre qui programme un spectacle doit pouvoir le défendre – et la Blouse Bleue doit défendre chaque texte « programmé » dans son répertoire.

Ces petites questions de représentation – pièces, photographies, place allouée aux collectifs amateurs – en même temps qu'elles parlent de la construction d'un mouvement et d'une identité collective, participent à déjouer cette identité. Le périodique est évidemment le projet artistique spécifique d'un groupe, constitué d'individus avec leurs aspirations propres, et en tant que tel, n'est pas redevable de compromis envers les lecteurs, et n'a pas de sacrifices à effectuer devant l'autel de la création collective et de la culture du prolétariat. En outre, dans une perspective différente, l'étude des rapports avec le lectorat nous ramène devant la question du périodique comme objet destiné à des *consommateurs*. La publication d'un mauvais sketch dans *Sinjaja Bluza*, dont *le capital est le répertoire*, apporte certes de la valeur ajoutée à l'auteur et au collectif auto-actif qui l'a envoyé – mais c'est la publication de *bons sketches* (et l'entretien d'un vivier d'auteurs pour qui il n'est pas gênant ou dévalorisant de publier dans la revue), qui assure la pérennité des abonnements. *Sinjaja Bluza* est un outil, le périodique ne sert à rien dans les clubs si les textes ne sont pas meilleurs que ce que les membres des collectifs auraient pu écrire eux-mêmes. La possibilité pour les auteurs prolétariens de publier leurs textes dans le réseau n'est pas, encore une fois, une valeur en soi.

S'il est clair que *New Theatre* veut diversifier le profil sociologique de son lectorat, comme nous avons vu, il n'est *pas si clair* si la revue fait des efforts pour *conserver son lectorat ouvrier*. Ce que l'on sait est que les abonnements des troupes constituent une partie cruciale de l'économie régulière du périodique. En témoignent les efforts d'Alice Evans et Toby Cole pour récolter les dettes et les cotisations, et leurs prières de ne pas suspendre les abonnements pendant les mois d'été, comme le font certains groupes<sup>1433</sup>. Les abonnés veulent des pièces, des pièces, des pièces – mais la rapide mise en place du registre de textes par le

---

<sup>1433</sup> NYPL Archives and Manuscripts, New Theatre League Records : Correspondence with affiliates.

bureau des répertoires de la New Theatre League leur garantit un autre canal de diffusion pour les pièces révolutionnaires, rendant les amateurs moins dépendants de la revue. La situation est différente, dans le cas de *Sinjaja Bluza*, aussi d'un point de vue artistique : même si les collectifs affiliés peuvent avoir accès à d'autres répertoires de petites formes par le Narkompros ou d'autres publications du MGSPS (mais pas aussi abondamment qu'en s'abonnant à *Sinjaja Bluza*), ils se sont engagés à faire *un journal vivant dans le style de la Blouse Bleue* : la réception d'un répertoire complet, d'assez bonne qualité, disposé dans la revue selon la logique dramaturgique du projet, est la condition du maintien de cette activité spécifique.

### ***Que Stiopa écrive des pièces : générer de l'activité***

Les revues de théâtre d'agit-prop étudiées font usage de deux paramètres distincts dans leur manière de générer de la création prolétarienne – soit, pourrait-on dire, deux manières d'œuvrer comme « substitut temporaire de l'auteur prolétarien ». La première est, comme nous le savons, la facilitation de la création théâtrale par la diffusion d'un répertoire écrit par des auteurs professionnels, et qui correspond aux besoins des abonnés et leur permet de réaliser des créations en accord avec leur adhésion au projet véhiculé par les périodiques. La seconde est d'encourager les abonnés à l'écriture, mais dans le cadre de certains paramètres : ce qui est acceptable pour la rue, l'usine, l'agit-prop sur les piquets de grève ou la rubrique des nouvelles locales du journal théâtralisé, ne l'est pas toujours pour le papier. Pour *Sinjaja Bluza*, l'activité d'écriture se fait pour le bien de la communauté locale et n'a pas vocation à en déborder ; pour *Workers Theatre*, elle devrait se faire pour le bien du mouvement, et contribuer à nourrir la revue par le travail collectif, mais ce projet ne se réalise que peu.

Quand bien même les résultats seraient visiblement souvent médiocres, on peut parler, à la place de résultats, de pratiques : il est incontestable que les organisations ont contribué à nourrir de véritables « écrivains prolétariens » ancrés à leur communauté et dévoués à un projet, même si les traces de cette activité nous servent aujourd'hui de clé d'interprétation des rapports verticaux de *gatekeeping* de l'espace de publication qu'entretiennent les organisations centrales de théâtre d'agit-prop. « *Write to the best of your ability* », incitait John Bonn, non sans une certaine indulgence. Et en attendant, s'il faut en juger des nombreuses lettres de refus dans *Sinjaja Bluza* et des cent cinquante pièces non recevables au

concours de *New Theatre*, dans les clubs, on écrit. Les ouvriers ont bien occupé le coin bibliothèque, et si Stiopa y boit parfois de la bière, il y forge, à ses heures, aussi des fleurs de fer<sup>1434</sup>.

### **8.3 Déplacement dans l'espace et maintien des structures de réseau : Alice Evans, une étude de cas**

Peut-être notre lecteur se souvient-il d'Alice Evans, qui chronique les productions de *Lefty* des troupes affiliées et s'extasie devant le discours des soldats de la Ligue Contre le Guerre et le Fascisme ? Nous proposons ici d'étudier son travail : en effet, les archives disponibles de la New Theatre League permettent de tracer des liens entre l'activité visible d'Evans dans *New Theatre*, et son activité « invisible » dans l'administration. En charge de la rubrique « Shifting Scenes », où elle développe la narration sur les activités des théâtres affiliés, directrice du bureau des répertoires, et activement engagée dans les tâches de production, Alice Evans est un chaînon indispensable du fonctionnement de la ligue dans les coulisses. Les traces de ses activités du côté de la production et du travail éditorial peuvent nous intéresser du point de vue de l'histoire de *New Theatre*, mais aussi de l'histoire du théâtre américain des années trente dans une perspective plus large, comme nous allons tenter de le montrer.

Qui est Alice Evans ? De ses contributions à *New Theatre*, on sait qu'elle a étudié à l'Université de Chicago, où elle a été active dans le théâtre étudiant, et par la suite dans les théâtres militants de la ville. En allant fouiller du côté de son mari, l'écrivain et activiste communiste Victor J. Jerome, on apprend qu'Evans était le « nom de Parti » d'une certaine jeune Alice Hamburger. Evans et Jerome, mariés en 1937, ont eu ensemble deux enfants qui ont reçu les respectables prénoms marxistes de Carl et Friedrich<sup>1435</sup>. Après 1937 (fin de *New Theatre*), et au moins jusqu'à l'année 1941, Evans avait continué à faire pour la New Theatre

---

<sup>1434</sup> C'est une référence au poème du poète prolétarien Mikhail Guerassimov, *Fleurs de fer* (*Železnye cvety*, 1919). « Je ne suis pas dans la douce verdure / Beauté florissante de la terre / Sous le ciel enfumé de la manufacture / Je forge des fleurs de fer » (Notre traduction.)

<sup>1435</sup> Alan Wald, *Exiles from a future time : the forging of the mid-twentieth-century literary left*, University of North Carolina Press, 2002, p.171.

League, à présent dénoncée par Elizabeth Dilling comme organisation dangereuse communiste, un travail d'administration et de secrétariat, s'occupant des finances, des droits d'auteurs et de la communication avec les groupes affiliés<sup>1436</sup>. Evans a par la suite travaillé auprès d'enfants autistes au Park Nursery School, d'où elle a été licenciée à la suite d'une investigation anticommuniste pendant laquelle elle a invoqué le cinquième amendement<sup>1437</sup>. Evans et Jerome font tous deux partie des communistes dénoncés par Elia Kazan en 1952, mais n'avaient, par ailleurs, pas caché leur engagement dans le CPUSA pendant les années trente.

### 8.3.1 Déplacements dans l'espace. Chicago.

Le territoire est immense. Si l'on voulait faire de la critique théâtrale des groupes affiliés, la question des distances et des déplacements se poserait - une bonne partie des quelques critiques de troupes amateurs dans la revue concernent des groupes de New York et de New Jersey. Le fonctionnement de l'organisation tend à présumer que les groupes affiliés contactent le bureau des répertoires pour recevoir des pièces, et font eux-mêmes parvenir les comptes-rendus de leurs créations. Ainsi, au sein du contenu très ancré à la localité de New York, les déplacements du « centre » vers les « périphéries » ressortent comme des exceptions.

Cependant, certaines personnes se déplacent. Le nom d'Alice Evans apparaît dans *New Theatre* dans la liste des « *contributing editors* » à partir de Mars 1934. Sa première contribution signée est en Mai 1934 : un compte-rendu sur sa propre compagnie de théâtre révolutionnaire à Chicago. L'article intitulé « A theatre of Action » rapporte les étapes de la naissance du groupe, à travers des événements choisis qui, avec un certain flair dramatique, attestent de l'engagement communiste de l'autrice. Elle fait preuve de fidélité à la nouvelle ligne politique de la New Theatre League, et montre sa compréhension du vocabulaire du théâtre de gauche attendu à ce moment précis de la politique éditoriale. Evans reproduit ces marques d'allégeance idéologique, non pas par le slogan, mais par la mise en récit : par exemple, la condamnation des « little theatres » comme théâtres bourgeois, l'enthousiasme du prolétariat à jouer des pièces qui parlent des difficultés de leur vie, et la réalisation que

---

<sup>1436</sup> Les traces de ce travail sont conservées dans le fonds de la NTL: New York Public Library Archives and Manuscripts Division, New Theatre League Records, 1935-1942.

<sup>1437</sup> Wald, *Exiles from a future time*, *Op.cit.*, p.171.



seulement l'élévation de la qualité artistique pouvait conduire à un vrai théâtre révolutionnaire :

Les personnages : six membres du nouveau groupe de théâtre, quinze membres du Unemployed Council du voisinage, et une metteuse en scène – recrutée du mouvement de little theatre, « descendue » pour aider « les jeunes artistes en difficulté » - comme elle l'avait formulé. Vêtue d'un manteau de fourrure hors de prix et d'un air de supériorité, elle nous donnait des ordres<sup>1438</sup>.

Lorsque leur « acteur star » se révèle être contre la grève des ouvrières des usines Sopkins', il doit, sur décision collective, quitter le groupe. Or, peu après, la troupe est complétée d'un dramaturge, qui n'est ni ouvrier ni communiste, mais écrit bien et des pièces dont le contenu reflète les préoccupations des militants : « l'expérience avec lui nous a montré qu'il y a de la valeur à inclure des personnes qui ne sont pas intéressées par la lutte ouvrière »<sup>1439</sup>. Evans raconte leurs efforts pour améliorer le jeu, le rythme, se débarrasser des décors inutiles, et conclut que « la valeur propagandiste d'un Théâtre de l'Action dépend de son mérite artistique ».

Dans une critique de la soirée des théâtres ouvriers de Chicago, elle parvient à présenter toutes les productions de manière positive, sans faire d'éloges explicites : Evans décrit l'ambiance, la rue, à travers des dialogues entendus ou inventés – un acteur des Blue Blouses, arrosé de compliments par les spectateurs, sourit avec humilité : « il est bien conscient du labeur et de la sueur qu'il a versés dans le développement de cette discipline. Répétitions cinq soirs et un après-midi par semaine pendant six semaines... »<sup>1440</sup>. Le public et les figurants recrutés sur place sont représentés comme les héros de l'histoire dans le compte-rendu que fait Evans d'une tournée à l'extérieur de Chicago, là où « la ségrégation est violente » et « beaucoup de personnes n'ont jamais assisté à une pièce de théâtre » ; « *below Chicago's Mason-Dixon Line* »<sup>1441</sup>. La pièce *Sharecroppers Unite*, sur un jeune homme noir qui réussit à rassembler les métayers dans la lutte, est le point culminant de la tournée :

Les deux propriétaires virent le métayer blanc, et menacent de lyncher le jeune travailleur noir, qui refuse d'être intimidé. Les patrons appellent le gang de lynchage, qui attend à l'extérieur. Mais il n'y a pas de gang. A la place, un groupe de métayers blancs et noirs s'avance lentement sur scène, portant des armes, qu'ils pointent vers les propriétaires. Ils se tiennent là, sombres et silencieux, prêts à se battre. C'est à ce moment précis que le public s'est levé et s'est répandu en acclamations continues pendant cinq minutes. Ils applaudissaient, tapaient du pied, hurlaient. Le rideau est tombé sur un ouragan d'applaudissements. De manière inattendue et bouleversante, le groupe de six ou sept hommes noirs et blancs, avec leurs armes en bois et

---

<sup>1438</sup> Alice Evans, « A Theatre of Action », *New Theatre*, Mars, 1934.

<sup>1439</sup> Ibid.

<sup>1440</sup> Alice Evans, « Opening Night », *New Theatre*, Décembre, 1934, p.11.

<sup>1441</sup> Alice Evans, « Below Chicago's Mason-Dixon Line », *New Theatre*, Décembre, 1934, p.10.

leurs chemises délavées, sont devenus les héros de la pièce. Bien qu'ils n'avaient pas une seule réplique, et que la plupart avaient répété la scène une seule fois à la répétition générale, ils sont devenus le symbole de la solidarité entre noirs et blancs.<sup>1442</sup>

Evans parle rarement de la technique du théâtre : elle dépeint la pratique sociale et les relations avec les spectateurs, les grévistes et autres acteurs de la cité, comme partie intégrantes de l'action dramatique, en utilisant les sujets et les points culminants des pièces jouées pour rythmer la narration. Dans « The Living Theatre », sur Chicago encore une fois, elle parvient à dépeindre Chicago comme « son propre centre » et non une périphérie de l'organisation centrale, en faisant alterner les événements des luttes sociales et le récit de leur théâtralisation, et en décrivant pour finir de manière idéaliste le bureau local de NTL, épice de la création qui fuse. Suivant sa dramaturgie habituelle, Evans tresse ensemble les fils la vie militante et la vie artistique avec une démarche qui fonctionne toujours comme un argument pour le triomphe du théâtre révolutionnaire, en employant des figures individuelles de héros, davantage que des masses anonymes.

Par exemple dans « Living Theatre », c'est d'abord la troupe de théâtre, avec son spectacle d'agit-prop monté dans l'urgence, qui informe la communauté locale sur la situation de la famille de Herbert Newton, un communiste noir, menacée d'expulsion de leur logement car ils habitent dans un immeuble « de blancs ». La communauté se mobilise pour les défendre : « le public prend l'engagement de lutter dans l'affaire Newton »<sup>1443</sup>. Herbert Newton, ainsi que les ouvriers qui ont empêché l'expulsion, sont arrêtés :

Deux semaines plus tard, nous sommes au tribunal, à côté de la plus grande prison de Chicago. Au procès de Herbert Newton, accusé de trouble à l'ordre public. Deux cent ouvriers restent assis là pendant deux jours – ils ne parlent pas, ils bougent à peine. Ils restent assis là – mornes, défiants, puissants. Le juge sait qu'ils sont là. Les jurés savent qu'ils sont là<sup>1444</sup>.

Evans décrit la figure charismatique de Herbert Newton et le déroulement du procès, et termine, comme toujours, en ramenant la narrative vers le théâtre :

Pendant tout le processus, dans la salle se trouve une jeune femme, qui écrit une pièce sur l'affaire Newton. Le procès sera son troisième acte. Elle est l'ancienne vice-présidente de l'Association Dramatique de l'Université de Chicago, et travaille actuellement dans le Bureau des Répertoires de la New Theatre League<sup>1445</sup>. Elle incorpore dans sa pièce la force morose des deux cent ouvriers assis dans la salle pendant deux jours – le drame de la lutte des classes,

---

<sup>1442</sup> *Ibid.*

<sup>1443</sup> Alice Evans, «The Living Theatre », Mars, 1935, p.15.

<sup>1444</sup> *Ibid.*

<sup>1445</sup> Evans parle manifestement d'elle-même. La pratique théâtrale d'Evans a débuté à Chicago, il n'est pas tout à fait clair à quel moment elle s'installe à New York.

impitoyablement étalé devant le tribunal – l’excitation de personnalités qui se confrontent autour de valeurs humaines fondamentales. Existe-t-il une meilleure école pour l’auteur dramatique ?<sup>1446</sup>

La suite de l’article décrit un second cas de dramatisation de l’actualité en mobilisant la foule des spectateurs, et se termine sur la description du bureau de NTL, peuplée par « un bel acteur d’âge moyen de la scène professionnelle allemande, qui veut s’allier avec le théâtre ouvrier », « un jeune ouvrier devenu acteur, en pleine discussion avec une fille qui a les larmes aux yeux – elle vient de terminer la lecture de *Waiting for Lefty* », « le directeur du cercle dramatique russe, un ancien du Théâtre d’Art de Moscou, avec un manuscrit sous le bras », « un militant syndical qui veut savoir pourquoi les groupes de théâtre ne jouent plus tous les jours sur les piquets de grève »...<sup>1447</sup> Evans décrit Chicago comme centre foisonnant du mouvement théâtral et politique ; elle réduit le poids de New York, et entretient un discours qui encourage les théâtres à former des centres régionaux.

Pour éclairer encore la démarche d’Evans, on peut le comparer au « carnet de voyage » de Molly Day Thacher, lors de son voyage dans les Etats du Sud, pendant lequel elle assiste à de nombreuses représentations non-professionnelles et « performances » : là où Thacher décrit ses « sujets » avec toute l’altérité qu’elle leur impose comme phénomène anthropologique, Evans s’applique, dans ses dramatisations, à représenter la population locale comme *agents* de l’action (bien qu’elle soit toujours particulièrement impressionnée par les ouvriers lorsqu’ils sont moroses et silencieux), et en tant que bonne propagandiste, toujours dans une lumière positive.

Dans ses comptes-rendus et critiques, Evans privilégie une approche « dramatique », par l’action, l’événement et le dénouement ; elle met en scène le mouvement de théâtre ouvrier comme une éruption continue de création artistique née de la collision du conflit social et de l’initiative créatrice, *se met en scène elle-même*, et presque toujours dans le même décor : Chicago. La distance entre vie et théâtre, combat politique et recherche artistique, est abolie par les déplacements répétés de lieu de répétition à lieu de lutte (usine, tribunal, rue...), et de nouveau sur scène : « l’usine principale de Sopkins’ était à six rues du Centre d’œuvres sociales où nous répétions, et trois d’entre nous étaient sur les piquets »<sup>1448</sup>. Elle emploie deux procédés parallèles qui participent à faire de Chicago un « centre » du mouvement : la mobilisation de détails réels, noms propres, lieux, déplacements dans la ville et événements

---

<sup>1446</sup> *Ibid.*

<sup>1447</sup> *Ibid.*

<sup>1448</sup> Alice Evans, « A theatre of action : a story of the Workers Laboratory Theatre of Chicago », *New Theatre*, Mai, 1934, p.12.

qui ancrent le récit dans sa localité, et simultanément, l'emploi de termes qui s'appliquent en général à la branche de NYC : « Theatre of Action », « NTL Headquarters », « Workers Laboratory Theatre », « Theatre Collective », sans y accoler l'attribut « of Chicago ». Evans joue constamment de sa double fonction en tant que correspondante de Chicago, avec son expérience empirique, et représentante du « centre » en tant que responsable du Bureau des Répertoires : elle a fait « le déplacement », d'un théâtre affilié à l'organisation centrale, et depuis celle-ci, entreprendra un travail de mise en réseau et de création de centres locaux.

### 8.3.2 « Charming kids and good directors » : Alice Evans et les metteuses en scène

La caractéristique que nous souhaitons relever dans le travail d'Evans est qu'elle va vers les groupes amateurs, et cherche à les valoriser, à partir du moment où le reste du contenu de *New Theatre* a plutôt tendance à les marginaliser. Par exemple, bien que le passage de « Shifting Scenes » de la première à la troisième personne puisse être un signe de perte d'agentivité pour les groupes affiliés, la rubrique connaît aussi, avec Evans, une fluidification du langage et une harmonisation avec le style et le vocabulaire des autres articles, et n'est pas employée pour relever l'amateurisme et la « délinquance » des groupes.

En coulisses, elle est chargée de la correspondance autour du répertoire : commandes de pièces, récolte des royalties, et, idéalement, elle fait un petit suivi des mises en scène<sup>1449</sup>. Néanmoins, la correspondance qu'elle entretient, parfois sur de longues périodes, avec les groupes affiliés, qui pour la plupart maintenant s'appellent des « *new theatres* », révèle une activité organisationnelle qui va au-delà de la gestion des droits d'auteur : après le dernier numéro de *New Theatre*, Evans continue à faire vivre le réseau que la revue avait mis en place, contacte activement les troupes, leur fournit du matériel pédagogique, et fait circuler les adresses pour mettre en relation les groupes entre eux. Ainsi, elle participe à perpétuer une structure invisible initialement créée par le périodique.

Le profil des groupes a nettement changé : si l'orientation des choix de textes est toujours militante, et qu'on joue surtout un répertoire restreint partagé (*Cradle will rock*, *Plant in the Sun*, *Bury the Dead*, les pièces de Clifford Odets, mais aussi Hauptmann – beaucoup – et Gorki), la composition sociologique semble plutôt refléter une montée en intensité du théâtre étudiant engagé<sup>1450</sup>, se joignant parfois à ce qu'il reste des représentants locaux du

---

<sup>1449</sup> On se base sur New Theatre League Records, 1935-1942, Box 15-18, *Correspondence with affiliates*.

<sup>1450</sup> Un grand nombre de documents, que nous n'avons malheureusement pas tous étudié en détail, attestent des affiliations des théâtres universitaires et des abonnements à *Theatre Workshop* des départements de théâtre. Il y

Federal Theatre Project. Les projets sont multiformes – les scènes pour amateurs des Centres d'œuvres sociales [*settlement houses*] et les espaces ouvriers accueillent des spectacles, mais on joue aussi dans les petits théâtres et les lieux non-théâtraux : par exemple ce groupe qui tourne pendant des mois avec *Les Bas-fonds* de Gorki dans les immeubles et les centres sociaux des quartiers pauvres de Boston<sup>1451</sup>. L'héritage du FTP perdure : les Bookshop Players de Washington, qui regrettent la fin du théâtre fédéral, préparent un *living newspaper* pour « lutter contre la droite dans les élections »<sup>1452</sup>. Pratiquement tous les groupes ont très peu de moyens financiers, et peinent à régler leurs cotisations à la NTL et les droits d'auteurs pour les pièces que leur fournit Evans. La NTL, de son côté, a \$25 dans la banque et des dettes.

La majorité de la correspondance concerne l'argent : celui que la NTL attend et qui n'arrive pas. Les échanges amicaux se soldent en disputes et en refus d'envoyer les textes demandés avant que les droits d'auteur pour les précédentes ne soient payés, même pour les théâtres qui ont entretenu une longue et amicale relation avec l'organisation, comme le Contemporary Theatre of Detroit ou le Contemporary Stage of Washington. Néanmoins, d'autres gestes de communication sont faits, qui prennent le relais des fonctions qu'occupait la revue : celles de la création de réseau et l'aide artistique. Visiblement attachée, par sa propre expérience, à l'idée de la coopération locale et des « centres » de théâtre militant dans les villes, Alice Evans participe, à partir de son bureau à New York, à mettre en contact les groupes et les personnes.

Le dossier du Contemporary Stage of Washington est particulièrement illustratif de ce procédé. Evans a commencé par mettre en contact les metteuses en scène de deux groupes à Washington : Sylvia Friedel et Mary Bord pour un groupe, et Sylvia Milrod pour l'autre ; directrices de groupes avec qui respectivement elle entretenait une correspondance mais qui ne se connaissaient pas encore mutuellement. Elle leur présente ensuite Corinne Asher, une ancienne metteuse en scène de Chicago Repertory Group<sup>1453</sup>. Il est décidé de fonder un nouveau groupe « New Theatre » à Washington – si la revue *New Theatre* pouvait fournir des éléments méthodologiques pour la mise en scène, puisqu'elle n'existe plus, Evans envoie un metteur en scène : c'est Corinne Asher. « L'idée est de commencer avec un réel amalgame

---

aurait certainement beaucoup à dire sur les revues théâtrales et le développement des études théâtrales aux USA : rappelons simplement cette remarque de la metteuse en scène Margo Jones, pour qui *Theatre Arts Monthly* était « plus qu'un magazine : c'était notre manuel de cours à l'université ». (Charlotte Canning, *On the performance front : US theatre and internationalism*, Palgrave MacMillan, 2015, p.30.)

<sup>1451</sup> NYPL, NTLR, Box 15 « Correspondence with affiliates », Folder 33 : Transit Theatre of Boston.

<sup>1452</sup> NYPL, NTLR, Box 15 « Correspondence with affiliates », Folder 2 : Bookshop Players, Washington, DC.

<sup>1453</sup> NYPL, NTLR, Box 15 « Correspondence with affiliates », Folder 6 : Contemporary Stage of Washington.

des groupes, une regroupement des forces, beaucoup de prestige, comme nous avons fait à Chicago, et ainsi créer les bases pour un théâtre fort et sain qui peut commencer avec quelque chose comme *Cradle will rock*. »<sup>1454</sup> La fusion des groupes est immédiatement faite, après quoi Evans demande à tous les membres de s'affilier officiellement à la NTL, afin de « rémunérer » le travail gratuit d'organisation qu'elle a fait pour eux : le rapport économique, qui est omniprésent dans les communications avec les affiliés autant dans la revue que dans les coulisses, fait surface de nouveau. Evans et Ben Irwin soutiendront activement ce nouveau théâtre jusqu'à ce que leurs dettes soient trop élevées : la première création de la fusion des groupes est effectivement *Cradle will rock*, imposé par Irwin et Evans.

A plusieurs reprises, Evans envoie des metteurs en scène – parfois des figures « installées » de la League, comme Alfred Saxe, parfois d'anciens étudiants de l'école de la NTL – demandant aux groupes de les accueillir et leur fournir un logement. C'est NTL qui décide de l'envoi d'un metteur en scène, si les productions ne satisfont pas le centre. Le Contemporary Theatre of Detroit reçoit Lou Hetler<sup>1455</sup> qui s'est formé au New Theatre School, la directrice des Ford Hall Forum Players se plaint d'un « Randolph » qui leur a été envoyé et qu'elle souhaiterait rendre (le service après-vente est réactif, et Randolph est échangé contre Ethel Lynn, qui rend satisfaction)<sup>1456</sup>. Des situations conflictuelles naissent, par exemple, lorsque la NTL envoie une metteuse en scène pour « corriger » le travail d'un homme ; Evans prend des pincettes en présentant à un groupe constitué majoritairement d'hommes Alice Wilt, « star de notre programme de formation », « grande organisatrice », mais surtout « *une fille charmante, assez bonne actrice, et pourrait faire un peu de mise en scène* »<sup>1457</sup>.

Les femmes sont en majorité dans les fonctions de mise en scène et de direction. Par exemple, sur un échantillon de 35 troupes actives, 12 groupes étaient dirigés par des hommes, dont au moins 2 par des hommes racisés, et 23 groupes par des femmes, dont au moins 3 par des femmes racisées. Outre le fait que ce phénomène défie l'androcentrisme du discours et des représentations visuelles dans *Workers Theatre* et *New Theatre*, on peut constater que la

---

<sup>1454</sup> Lettre d'Alice Evans à Sylvia Milrod, 6.8.1938, NYPL, NTLR, Box 15 « Correspondence with affiliates », Folder 6 : Contemporary Stage of Washington.

<sup>1455</sup> Lettres d'Alice Evans à Charlotte Standish et Ben Irwin, 20 juillet 1938, NYPL, NTLR, Box 15 « Correspondence with affiliates », Folder 9 : Contemporary Theatre, Detroit.

<sup>1456</sup> Lettre de Lilian Arnolds à Alice Evans, 9 septembre 1939 ; Lettre de Lilian Arnolds à Toby Cole, 3 octobre 1939, NYPL, NTLR, Box 15 « Correspondence with affiliates », Folder 10 : Ford Hall Forum Players.

<sup>1457</sup> Lettre d'Alice Evans à Hardin Walsh, 19 septembre 1938, NYPL, NTLR, Box 15 « Correspondence with affiliates », Folder 25 : People's theatre, St Louis.

New Theatre League, en particulier par le travail d’Alice Evans et Toby Cole<sup>1458</sup>, contribue donc, à travers un travail « invisible », à encourager les metteuses en scène et les artistes racisés, à mettre en réseau des femmes entre elles, et à les pousser vers la professionnalisation. Il est notable aussi qu’Evans encourage les meilleures metteuses en scène à songer à renoncer au théâtre amateur, se former et construire leur propre carrière. C’est notamment le cas de Lilian Arnolds, à qui la NTL propose une place dans la Southern New Theatre School of Arkansas.

Il faut penser le travail que fait NTL dans le contexte plus large des initiatives décentralisatrices du théâtre américain des années trente, et qui sont portées par des femmes à des postes importants. On pense évidemment à Hallie Flanagan à la tête du Federal Theatre Project ; elle-même nomme Rose McClendon pour piloter les Negro Units. On peut également mentionner la ligne éditoriale de la revue *Theatre Arts Monthly* alors qu’Edith Isaacs en est rédactrice en chef. La revue adopte un prisme décentralisateur à plusieurs niveaux, s’intéressant au théâtre amateur, ouvrier, noir, fait par les femmes, dans les little theatres, et dépassant les frontières d’un internationalisme occidental (articles sur le théâtre sud-américain et asiatique). Isaacs et la journaliste Rosamond Gilder soutiennent le FTP et se déplacent sur le territoire, pour rassembler dans *Theatre Arts* toutes les expériences du théâtre américain. Charlotte Canning analyse la démarche d’Isaacs et Gilder comme étant nourrie de leurs expériences dans les groupes féministes de leur époque, et émanation d’une mode de fonctionnement féminin dans le milieu masculin de l’édition<sup>1459</sup>. Des personnalités comme la metteuse en scène et défenseuse du théâtre régional Margo Jones, « the Texas Tornado », sont nourries par ce travail, lectrices de ces revues. Dans le milieu de la danse révolutionnaire à New York, la danseuse et chorégraphe Edith Segal a « renoncé à [sa] compagnie de danse, à [son] appartement », pour partir organiser des groupes de danse dans le Midwest, où avec le soutien financier des communistes et des organisations locales juives, et finalement l’aide de Hallie Flanagan, elle travaille à mettre en place des compagnies, mais aussi des publics<sup>1460</sup>. Le travail que font Alice Evans et Toby Cole peut donc, à notre sens, être perçu comme une des manifestations d’un moment du théâtre américain qui voit se déployer des patterns d’initiatives décentralisatrices, caractérisées par le réseau et la coopération, pilotées par des

---

<sup>1458</sup> Toby Cole, qui vient d’un groupe de Newark, s’occupe de l’administration à partir du moment où Alice Evans a son premier enfant. Elle est aussi l’épouse de Ben Irwin de la NTL. C’est Cole qui a confié les documents de la NTL aux archives de la NYPL.

<sup>1459</sup> Charlotte Canning, *On the performance front : US theatre and internationalism*, Palgrave MacMillan, 2015, p.30-46.

<sup>1460</sup> Edith Segal, entretien, Tamiment Library and Robert F. Wagner Archive : Communist Party Oral Histories (« American Reds »).

femmes et bénéficiant souvent à d'autres femmes, et tributaires d'une idéologie de gauche qui régit à la fois les pratiques de création-diffusion-organisation et le contenu artistique des productions<sup>1461</sup>.

La NTL publie en 1938-1940 irrégulièrement un petit bulletin ronéotypé, *New Theatre News*. Il s'agit d'une extension des *News* et *Shifting Scenes* de la revue originale : le bulletin est largement le reflet et l'outil du travail d'Evans, qui rédige une grande partie des contributions, et pourrait faire l'objet d'un travail de recherche indépendant, croisé avec la correspondance et les archives locales : le travail d'organisation et de mise en réseau s'effectue clairement au niveau interpersonnel, et se reflète ensuite sur le contenu du bulletin. De nombreuses histoires intéressantes, et éclairantes pour la sociologie de ce théâtre, se cachent dans les destins des groupes affiliés.

L'affiliation à la ligue vient avec ses propres contraintes : royalties et cotisations, et un répertoire idéologiquement contrôlé par la NTL, qui commence à peser sur les compagnies. En 1941, la metteuse en scène Naomi Robison et la productrice Pearl Walker de Nashville Suitcase, groupe affilié de longue date, s'interrogent avec un certain découragement sur le futur de leur théâtre : Naomi s'est mariée et attend un bébé, Pearl aura bientôt son diplôme de Master et devra avancer dans la vie. Le théâtre, pensent-elles, va se désintégrer sans leur direction – mais surtout, avec une fatigue qui transparait de sa lettre, comme dans un dernier soupir résigné, Pearl demande :

*Are we always going to do this type of stuff ?*

*This propaganda ?*<sup>1462</sup>

---

<sup>1461</sup>Pour d'autres points de vue : Scott Proudfit analyse l'héritage du travail social dans les *settlement houses* dans la pratique de Viola Spolin, et Elizabeth Osborne remarque à quel point les bases idéologiques du travail de Flanagan dans la politique culturelle sont déjà posées par sa pratique artistique personnelle dans le théâtre universitaire. (Scott Proudfit, « From Neva Boyd to Viola Spolin : How Social Group Work in 1920's Settlement Houses Defined Collective Creation in 1960's Theatres » ; Elizabeth A. Osborne, « A Democratic Legacy : Hallie Flanagan and the Vassar Experimental Theatre », in Kathryn Mederos Syssoyeva et Scott Proudfit, *Women, Collective Creation and Devised Performance : The Rise of Women Theatre Artists in the Twentieth and Twenty-First Centuries*, Palgrave Macmillan, 2016.)

<sup>1462</sup> Lettre de Pearl Walker à Toby Cole, 1.2.1941, NYPL, NTLR, Box 15 « Correspondence with affiliates », Folder 30 : Nashville Suitcase.



#### 1.4 Quelques conclusions. Le « milieu », ou le centre comme localité

Aussi bien dans *Sinjaja Bluza* que dans *Workers Theatre*, les efforts sont manifestes, au début des mouvements, pour engager un discours pédagogique dans la durée, visant à instaurer une manière orthodoxe de réaliser le projet porté par les revues (journal vivant ou agit-prop). Les groupes, que ce soit par la formulation de leurs nouvelles, l'adoption du langage et des conventions lexicales des revues, ou par l'illustration de leur utilisation de la « bibliothèque commune », utilisent les espaces qui leur sont dédiés pour donner des preuves de leur allégeance au projet. Les deux projets, pour des raisons artistiques, politiques et humaines, connaissent des changements de cap qui marquent une rupture dans l'identité partagée entre le groupe en charge du projet éditorial et les abonnés. Or, la géopolitique virtuelle de la « marginalisation » des troupes ouvrières est inscrite dès le début dans l'anatomie des revues.

Si l'on observe la localisation des rubriques consacrées aux affiliés (toujours situées sur les dernières pages), le filtre de qualité verbalement agressif mis en place vis-à-vis de leurs créations littéraires, qui se couple avec l'absence ou la rareté de celles-ci sur dans les revues (lorsque c'est le cas, dans *Workers Theatre*, les pièces sont parmi les derniers contenus, juste avant les nouvelles des groupes<sup>1463</sup>), ou les choix de contenu visuel (quasi aucune représentation visuelle des groupes affiliés dans *Workers Theatre* et *New Theatre*, décalage assumé dans le style visuel des troupes auto-actives de la Blouse Bleue et celle des professionnels lorsqu'il n'y a pas de collage-montage), on peut identifier des dynamiques spatiales de pôles opposés (local/central, international/national, verticalité/horizontalité/réseau). Il est justement déterminant du point de vue des identités respectives des deux revues que ces dynamiques<sup>1464</sup>, qui sont aussi des expressions de rapports de force, ne se logent pas uniquement au niveau du discours, mais que l'organisation spatiale géographique du rapport revue/lecteurs, revue/utilisateurs ou revue/consommateurs soit perceptible dans l'organisation spatiale de l'objet éditorial. Celui-ci rejoue alors discrètement, derrière son discours révolutionnaire, les hiérarchies traditionnelles entre professionnels et amateurs, éducation et illettrisme ou « culture » et son manque, art pour l'art

---

<sup>1463</sup> C'est le cas de toutes les pièces citées, écrites par les ouvriers : *Adventures of a telephone booth*, *The bulls see red*, *Learned Judge*, *The Paris commune*, *A Scottsboro poem*.

<sup>1464</sup> Cette formulation un peu vague est due au fait qu'on ne peut pas seulement affirmer que ces éléments « régissent » la mise en page ni qu'elles « résultent » de la mise en page – ces deux postulats étant valides, il est difficile d'employer des marqueurs de causalité ; ainsi l'image d'une « dynamique » qui englobe les choix éditoriaux et les effets qu'ils produisent sur les lecteurs semble la plus adaptée.

et pratique utilitaire, articulées autour d'un vocabulaire de localité et de centralité qui est justifié par l'utilisation du périodique comme lien entre « centre » et « périphérie ».

Ces dynamiques, bien qu'elles puissent jouer dans la réception des périodiques, bien entendu ne remettent pas en cause l'identité collective véhiculée, la création de réseau, l'effet catalysant pour la création auto-active ou l'inclusion symbolique des groupes amateurs dans un vaste mouvement international par ces mêmes gestes d'agencement du contenu: c'est justement la mise en place initiale de ces éléments valorisants pour les affiliés qui les poussent à se défendre, et à demander leur représentation dans un espace virtuel de plus en plus exclusif et autoritaire. On pourra mentionner aussi les efforts d'Alice Evans pour déplacer le vocabulaire lié au « centre » vers la description de lieux périphériques, à travers sa construction discursive de Chicago en tant que lieu de centralité politique et artistique, et sa démarche d'encouragement de création de centres locaux qui se retrouve dans sa pratique comme dans ses articles.

Les lectures spatiales de l'objet, à travers les notions de local, de centralité et de réseau, assorties aux différents enjeux et exigences d'activité/passivité et d'horizontalité/verticalité qui sont véhiculés aux lecteurs, invitent à questionner les versants spécifiques de l'identité collective que les revues entretiennent. L'attribut de « local », qui détermine les rubriques de communication jusqu'à leurs dénominations, est à la fois le signifiant d'une force (les forces locales) et du rôle capital que tient chaque groupe individuel dans la réalisation du projet collectif – la lutte ouvrière, la construction du socialisme, l'introduction dans la cité d'une nouvelle forme de théâtre – et à la fois, l'instrument et le prétexte de la relégation en périphérie. Les messages explicites sont contradictoires : on valorise l'ancrage local, l'activité d'écriture et d'éducation politique, mais les productions littéraires et artistiques des amateurs sont critiquées sans prendre de pincettes.

Ce « localisme » peut se doubler d'un internationalisme affirmé ; double déclinaison qui n'est pas exclusive des revues théâtrales communistes<sup>1465</sup>. La mise en scène du réseau international produit le double effet de diluer les frontières du mouvement américain et de renforcer son identité nationale et locale. Mais alors, quel est le « point de localité » auquel se rattacher, dans la tension entre centralité vis-à-vis des troupes affiliées, et molécule du réseau international ? Dans le cas des deux revues d'agit-prop, il faut à notre sens faire la différence entre le discours « localiste » adressé aux collectifs, valorisant leur rôle au sein de leurs communautés d'appartenance, et les signes d'appartenance locale *de la revue* dans son

---

1465

ensemble. L'acte discursif et éditorial qui identifie les groupes affiliés comme *autres* et *périphériques* est un élément de rattachement de l'identité du périodique aux points géographiques *spécifiques* que sont Moscou et New York (au-delà d'une notion symbolique de « centre »). Les revues sont inévitablement nourries par les milieux culturels dans lesquels se meuvent leurs auteurs : il suffit d'évoquer le milieu de l'*estrada* artistique moscovite, avec ses points de rencontre, ses modes de sociabilité et ses lieux historiques ou éphémères et alternatifs dans la ville, ou les zones de Manhattan dans lesquelles se font les expériences de théâtre révolutionnaire, les « cafés de Greenwich », Chrystie Street ou l'activité de spectateur off- et on-Broadway des critiques de *Workers Theatre/New Theatre*, qui analysent aussi bien l'état du théâtre américain que celui du mouvement révolutionnaire par le spectre de la saison théâtrale newyorkaise.

Les adresses des rédactions de *Sinjaja Bluz*a et *Workers Theatre/New Theatre* à Moscou et à New York sont, comme il se doit, bien en évidence sur la manchette, juste en dessous du titre de la revue, et à côté des références au prolétariat international. Sur la première et la dernière page de *Sinjaja Bluz*a, les annonces concernent les représentations à venir des collectifs liés à la revue : au Théâtre de la Satire de Moscou, dans la Salle des Colonnes de la Maison des Syndicats... Les pièces peuvent contenir des références à la saison théâtrale, comme à Meyerhold, Stanislavski, ou au Théâtre de la Satire, et les articles théoriques font référence, en parlant de l'identité artistique de la Blouse Bleue, à des spectacles qui font partie de la culture d'un certain milieu moscovite de jeunes artistes, qui ont connu les premières œuvres à succès de Foregger, Eisenstein et Meyerhold.

Dans la première version ronéotypée de *Workers Theatre*, avant la création de la Ligue des Théâtres Ouvriers, la première information donnée sur la première page de *Workers Theatre* est « Published by the United Workers Theatres of New York ». Les publicités sont pour des commerces et services situés à New York : restaurants, services d'impression, cours de théâtre, librairies. Les annonces pour les « New Theatre Nights », où joue le Workers Laboratory Theatre, et qui sont des occasions de sociabilité du théâtre de gauche new-yorkais, occupent une page entière ou une demi-page. A part quelques exceptions, l'activité de critique théâtrale la plus active balaie l'Artef, le New Dance Group ; le Group Theatre, Theatre Guild, et les théâtres de Broadway. « The winter of Broadway », chronique sur la saison, est annoncé en couverture dans le numéro de Mai 1934. En outre, en commentant la place prépondérante qu'occupe la danse dans *New Theatre*, on ne saurait ignorer la concentration des studios de danse révolutionnaire à New York, et les nombreuses occasions où les troupes de danse

participent aux programmes des soirées théâtrales, pavant la voie pour la coexistence éditoriale par une coopération physique préalable.

En considérant la « centralité » des revues non pas uniquement à travers les tensions qu'elles participent activement à mettre en exergue (centre/périphérie, amateur/professionnel, ouvrier/front populaire), mais en les voyant aussi comme des revues rattachées à la culture, à la vie urbaine et à la sociabilité d'un lieu, on peut, à notre avis, dépasser quelques-unes des dichotomies citées qui s'imposent à la lecture, pour voir se dessiner la revue d'un *milieu*. Elle se trouve en tant que telle devant la tâche d'aménager de l'espace pour *d'autres milieux*, qui, parfois, sont en décalage avec sa culture propre, et de transformer les émanations de ces « milieux autres » en matériau éditorial. On peut, allant dans ce sens, rappeler l'effet de transition qui se dégage de la démarche de collage de Semionova et Akhtyrko, qui consiste à détacher les groupes de leur milieu, pour les *transformer*, *transposer*, en fragments d'une culture esthétique spécifique qui est celle de leur génération d'étudiants du Vkhutemas.

# Chapitre 9. Le Groupe et la Structure

*« Privé des cuisses qu'il contenait, un pantalon d'usine  
posé sur une chaise, c'est beau. »  
Jean Genet, *Le Balcon**

## 9.1. Quelques remarques sur le groupe et la structure

### 9.1.1 Stabilité de la formule : l'importance d'une « revue d'auteurs »

Dans le chapitre précédent, nous avons soulevé les chemins de détour pour contourner les dichotomies qui s'imposent au regard en étudiant *Sinjaja Bluz*, *Workers' Theatre* et *New Theatre*, et qui consistent à opposer de manière systématique centre et périphérie et professionnels et amateurs. Cependant, ces tensions sont aussi réellement mises en valeur dans les périodiques, et pas seulement à travers l'agencement spatial des contenus ou les réponses aux auteurs amateurs. Par exemple, la question de la « qualité » et de la « professionnalisation » est un des nœuds conflictuels entre la rédaction et les abonnés, et illustre bien le rôle de la revue dans le « contrôle de qualité », surtout dans le cas de la Blouse Bleue. L'une de nos questions de départ pour cette thèse était la suivante : à quelle mesure s'agit-il de la revue d'un mouvement de masse, et à quelle mesure s'agit-il de la revue d'un groupe ?

La caractérisation des différents groupes qui constituent le « centre » et l'articulation de cette caractérisation avec le contenu des revues montre que même lorsqu'un périodique se revendique l'organe d'un mouvement de masse, il ne peut échapper au fait d'être « à la fois

une trace et un symptôme » de « l'organisme vivant » qui l'édite<sup>1466</sup>. Nous pouvons récapituler ces caractérisations de la manière suivante :

	<b>Individus</b>	<b>Idées associées aux individus</b>	<b>Matérialisation des idées</b>
<b><i>Sinjaja Bluza</i></b>	Individus associés au journalisme : Youjanine, Liakhovets, Mrozovski.	Idées associées au journalisme : la création d'un spectacle dont la structure imite le journal imprimé, le vocabulaire hybride entre journalisme et théâtre.	Revue qui fournit la trame du spectacle dans le bon ordre, textes théoriques comme mode d'emploi de la revue.
	Individus associés au LEF : Brik, Trétiakov	Idées associées au LEF : la littérature du fait, le journalisme comme forme de la modernité, l'objet utilitaire	Le spectacle journalistique, la revue comme objet utilitaire
	Individus associés au Vkhutemas : Semionova, Akhtyrko, Aizenberg, Youtkiévitch	Idées associées au Vkhutemas : l'objet utilitaire, le photomontage, la forme	Identité visuelle de <i>Sinjaja Bluza</i> , costumes des spectacles, manipulation des photographies des affiliés
	Individus associés à l' <i>estrada</i> : Ardov, Galitski, Argo, Volpine, Tipot, Mass	Idées associées à l' <i>estrada</i> : satire, montage, humour, légèreté	Répertoire de sketches satiriques
	Individus associés au MastFor : Mass, Youtkiévitch, Matcheret, Tomiss	Idées associées au MastFor : formation physique et chorégraphie, parodie, masques sociaux.	Traces des mises en scène : représentation visuelle des masques sociaux et des chorégraphies. Textes de Mass.
	Auteurs professionnels : Mass, Tipot, Ardov, Volpine, Argo, Galitski, Bourevoï	Idées associées à la présence d'écrivains : <i>gramotnost</i> , critères de qualité du texte	Périodicité régulière du fait de la production prolifique de sketches
<b><i>Workers Theatre</i></b>	Individus associés au WLT : Saxe, J. Shapiro, H. Shapiro, Elion, Ober	Le théâtre comme media, l'abolition du proscenium, la création collective, le théâtre ouvrier comme artisanat	Mise en place d'une revue malgré les limitations matérielles, Pratique théâtrale intensive, partage de pièces
	Individus associés au Proletbuhne : Bonn	Formation de l'acteur, valorisation de la technique, héritage du théâtre allemand, le théâtre	Passage des textes du théâtre germanophone au théâtre anglophone, Débat théorique

<sup>1466</sup> Consolini, « Les revues de théâtre au XXe siècle. Un champ de recherche à part entière », *Op.cit.*, p.666.

	<p>Individus associés à l'Artef : Buchwald</p> <p>Individus associés à l'UITR : Buchwald, Segal, Bonn</p>	<p>ouvrier est séparé du théâtre bourgeois</p> <p>Utilisation des « techniques du théâtre bourgeois », théâtre d'art</p> <p>Création d'un réseau, internationalisme</p>	<p>Débat théorique</p> <p>Ligne éditoriale, aspect matériel</p>
<b><i>New Theatre</i></b>	<p>Individus associés à l'édition, au texte, à la critique et au repérage de pièces (<i>play-reading</i>) : Kline, Thacher, Gassner</p> <p>Individus associés à la pratique théâtrale : Odets, Saxe, Elion, Shapiro, Farmer, Evans, Kazan, Strasberg</p> <p>Individus associés au cinéma documentaire et à la danse moderne : Hurwitz, Steiner, Meyers, Evan, Ocko, Chilkovsky, Sokolow, Kirstein</p> <p>Artistes visuels : Dibner, Gropper, Kriger, Sternberg, Refregier, Del</p>	<p>Idées : importance du texte bien écrit, réalisme, intervention de la revue dans la vie du théâtre</p> <p>Pensée théâtrale : Le théâtre comme action politique, les travailleurs du théâtre, l'absence du théâtre.</p> <p>Idées associées à la présence du cinéma et de la danse : Art documentaire, danse exprimant des sujets, Renouveau des disciplines artistiques par leurs influences croisées</p> <p>Expression et dénonciation des rapports économiques et sociaux par l'image</p>	<p>Politique stricte de sélection de pièces ; Traitement journalistique des événements associés au théâtre</p> <p>Présence décroissante des praticiens de théâtre dans la revue. Articles sur les conditions de travail</p> <p>Espace éditorial partagé, théorisation de la pratique.</p> <p>Théorisation à partir de collaborations pluridisciplinaires en dehors de la revue.</p> <p>Discours sur l'intermédialité</p> <p>Caricature, mise en images de l'actualité politique, pièces illustrées, présence visuelle de la violence et de la mort</p>

***Une « revue d'auteurs » : indispensable pour la structure ?***

L'unité et la linéarité du projet de la Blouse Bleue est bien visible dans cette description : malgré ses « crises de croissance » et débats sur les formes, comme nous l'avons déjà signalé, la formule éditoriale de *Sinjaja Bluza* reste stable – et elle exprime, dans cette stabilité et dans sa forme, le projet original de Boris Youjanine. Les différents milieux desquels viennent ses contributeurs sont tous interconnectés, et ceci non seulement du point de vue des rencontres

individuelles, mais aussi du point de vue de la théorie et de la vision sur l'art. Les modulations se font dans l'espace de la mise en scène, où l'utilisation de l'acteur, du costume ou de la musique peuvent moduler les couleurs des réalisations, mais la formule journalistique, qui touche à la fois au spectacle et à la revue qui est le support du spectacle, reste stable.

Le rapport de la revue au texte dramatique est essentiel pour percevoir la différence des réalisations, et nous allons le redire au risque de répéter : si *Sinjaja Bluza* peut être décrite comme une revue de théâtre amateur par sa destination et son lectorat, elle est, par le groupe qui produit son contenu et dont elle exprime aussi l'identité, *une revue d'auteurs*. Notre insistance sur ce point rejoint l'une des grandes lignes de questionnement que nous avons posées en introduction de cette thèse : « que ces objets éditoriaux présentent des traits qui leur sont propres, et dont la lecture doit être dissociée des lieux communs de l'histoire du théâtre d'agit-prop ». *Sinjaja Bluza* a été fortement dépersonnalisée par l'écriture historique : elle est en général vue comme la revue d'une esthétique (l'agit-prop, le journal vivant, l'*estrada*), d'un phénomène de théâtre amateur (le théâtre auto-actif soviétique) et d'une époque (la jeunesse des années vingt). Or, nous espérons avoir démontré que la lecture de ses articles théoriques, de ses répertoires en particulier d'après 1926, et la prise en compte de ses espaces connexes (les revues satiriques, le Théâtre de la Satire, le MastFor ou son héritage) en fait aussi *l'expression cohérente de l'identité d'un groupe*, comme peuvent l'être les revues littéraires et artistiques.

Il faut à notre avis insister sur ce point – qui pour nous s'est entièrement révélé par la démarche comparatiste – pour deux raisons : la première déjà citée, historiographique, qui permet de visualiser un groupe social et un projet artistique spécifique liés au périodique, et la seconde, qui touche directement aux hypothèses de départ de notre thèse : c'est-à-dire, à l'existence d'une « structure » du théâtre d'agit-prop. Les exemples d'une revue éditée par des écrivains spécialistes de formes courtes (*Sinjaja Bluza*), et une revue qui vit une constante « famine de répertoire » car elle n'est pas associée à des auteurs de « petites formes » (*Workers Theatre/New Theatre*) – révèle l'importance de la présence d'auteurs dans la formation centrale, mais aussi celle de la constance d'un projet artistique et éditorial, pour la réalisation effective du modèle centre-revue-théâtres affiliés. La formule de théâtre d'actualité que propose la Blouse Bleue repose entièrement sur la présence d'écrivains dans la rédaction de la revue. C'est seulement en fournissant des textes dramatiques que la revue peut entretenir la « structure » dans le temps, et conserver sa valeur utilitaire pour les lecteurs et sa valeur ajoutée dans leur activité de création. Et, comme nous avons remarqué dans le chapitre précédent, ces textes doivent être de bonne qualité. On peut voir cette idée aussi dans la



démarche inverse que met en place *New Theatre* : Herbert Kline comprend bien que la valeur d'une pièce diffusée dans la revue est dépendante de la qualité du texte, pour laquelle la quantité ne peut pas compenser... et met en place un récit collectif de l'absence de la pièce, comme nous avons constaté avec *Waiting for Lefty*.

### ***Absence de textes et failles dans la structure***

Dans la New Theatre League, le rapport aux textes dramatiques est cependant source de tensions au sein de la structure. Nous avons déjà vu que les lecteurs de *New Theatre* se plaignent du contenu de la revue, qui ne reflète pas assez les théâtres ouvriers. La trop petite quantité de textes dramatiques occasionne également des frictions entre la New Theatre League et les groupes affiliés : après chaque conférence nationale de la League of Workers Theatres/New Theatre League, l'organisation se défend devant les critiques des affiliés qui se plaignent, principalement, du manque de textes dramatiques ou leur envoi trop tardif. Les lettres des lecteurs expriment le même souci, si il faut en croire cet échange dans le courrier des lecteurs du numéro de janvier-février 1933 :

Lors de notre dernière réunion, les membres du groupe ont critiqué le fait que les pièces pour la campagne électorale étaient publiées dans le numéro de mars de *Workers Theatre*, qui a été reçu deux jours avant la date des élections. Ces pièces ont été reçues deux jours avant les élections. Ces pièces étaient inutiles et ont occupé beaucoup d'espace qui aurait pu être consacré à des pièces plus actuelles<sup>1467</sup>.  
Boston, Solidarity Players

LA PLUPART DES LETTRES CONCERNENT LES MÊMES PROBLEMES – LE MATERIEL INSTRUCTIF ORGANISATIONNEL, LES COSTUMES, LA MISE EN SCENE, L'ADHESION – LETTRE APRES LETTRE DEMANDE DES CONSEILS SUR CES QUESTIONS. [...] AVEC LA QUANTITE DE COURRIER QUE NOUS RECEVONS IL EST IMPOSSIBLE POUR L'ORGANISATION, QUI N'A NI ARGENT NI COORDINATEURS SUR LE TERRAIN, DE GUIDER EN DETAIL DES GROUPES AUSSI LOIN QU'A SAN FRANCISCO.

---

<sup>1467</sup> « Correspondence », *Workers Theatre*, Janvier-Février 1933, p.15. « At our last meeting comrades criticized the fact that election campaign plays were published in the *Workers Theatre* issue of march, which was received two days before election day. These plays were received two days before election day. These plays were useless and took up much space which might have included plays suitable for present purposes. / MOST OF THE LETTERS DEAL WITH THE SAME PROBLEMS: ORGANIZATIONAL GUIDANCE MATERIAL, COSTUMING, DIRECTING, MEMBERSHIP – LETTER AFTER LETTER ASKS FOR GUIDANCE IN THESE PROBLEMS. [...] WITH THE AMOUNT OF MAIL THAT COMES TO THE CENTRAL ORGANIZATION IT BECOMES IMPOSSIBLE FOR THE ORGANIZATION WHICH HAS NO FUNDS AND NO FIELD ORGANIZERS TO GIVE GUIDANCE TO GROUPS AS FAR AWAY AS SAN FRANCISCO IN ALL DETAIL. »

La suite de la réponse rappelle que la première démarche essentielle pour les groupes est de s'abonner à *Workers Theatre*, qui leur fournira « des conseils artistiques, et surtout, le plus important, des pièces ». « Les troupes sont assoiffées de textes. Chaque lettre mentionne la pénurie », continue encore la rédaction, incitant tous les camarades à envoyer leurs textes à la rédaction. Aux Solidarity Players de Boston qui se plaignent des pièces reçues trop tard, on répond qu'ils n'ont qu'à supprimer la phrase « Votez pour les communistes » de la pièce *The Sellout*, et celle-ci deviendra une « pièce générale sur Norman Thomas » (le candidat socialiste)<sup>1468</sup>.

Après le festival et la conférence nationale de la League of Workers Theatres de 1934, Anne Howe publie une autocritique de la ligue dans laquelle elle reprend les points articulés par les affiliés, et promet, de la part de la League of Workers Theatres, que le service du répertoire sera renforcé. Le « service des répertoires ne correspond pas à la demande des affiliés », admet Howe, et annonce la création de deux comités de lecture de pièces à New York et à Los Angeles<sup>1469</sup>. Suite à la conférence de 1934, la Ligue fait quelques changements dans sa structure : les premiers cours de l'école sont mis en route, et des tentatives de créations de centres régionaux sont lancées, afin de décentraliser le travail<sup>1470</sup>. D'après Margaret Cherne, bien que ces modifications aient pu apaiser un temps les affiliés, l'organisation continuait à faire face aux deux problèmes qui marquaient son existence depuis le début : le manque d'argent et le manque de textes<sup>1471</sup>. En effet, dans le compte-rendu de la conférence de la New Theatre League en 1936, plusieurs prises de parole des troupes régionales signalent toujours le même problème : l'absence de pièces et les copies reçues « des mois après les avoir demandées, ou pas du tout »<sup>1472</sup>. Les groupes se posent clairement la question de la pertinence, pour leurs théâtres, de s'affilier à la NTL (ce qui leur coûte de l'argent en cotisations), si celle-ci ne peut pas fournir de répertoire. Que ce manquement soit si fréquemment signalé par les groupes affiliés peut assez puissamment nous informer sur le fait que les compagnies qui adhèrent à l'organisation le font précisément parce qu'elles souhaitent produire un théâtre politique d'actualité – sinon elles pourraient monter des classiques ou des textes contemporains disponibles. L'adhésion à un projet commun et l'intervention dans les luttes sociales par les moyens du théâtre est réellement au centre de l'activité de ces troupes, même si l'organisation centrale ne peut pas toujours y répondre.

---

<sup>1468</sup> *Ibid.*

<sup>1469</sup> Anne Howe, « The Stage Was Not Set », *New Theatre*, vol.1, n°7, Juin 1934, p.15.

<sup>1470</sup> Voir Editorial, *Workers Theatre*, Janvier-Février 1933, p.2.

<sup>1471</sup> Margaret Cherne, *Techniques for Changing the World, Op.cit.*, p.68. Cherne traite en détail du contenu des conférences nationales.

<sup>1472</sup> « The Third Annual Conference Meeting Minutes », Box 28, Folder 4.

Malgré les promesses faites dans *Workers Theatre* alors que Ben Blake est encore rédacteur en chef – matériel pour guider les troupes, publication de pièces – la revue s'éloigne de plus en plus de son rôle dans l'organisation concrète du mouvement, au point qu'elle en vient à constituer une entité tout à fait à part dans les activités de l'organisation centrale. Pendant sa période Nykino-New Dance Group, la nature de groupe séparé que constitue la rédaction de *New Theatre*, dont les locaux sont séparés de ceux du bureau national de la NTL, est reflétée dans l'indépendance de la revue face au reste de la NTL. Par exemple, la direction de la ligue fait à l'égard de la revue des critiques similaires à celles des affiliés : il faudrait davantage d'articles sur la pratique théâtrale et des nouvelles des groupes, incluant ceux de la Côte Ouest qui sont peu représentés (Molly Thacher renvoie la balle en répondant que les groupes californiens n'ont jamais envoyé de comptes-rendus sur leurs activités)<sup>1473</sup>. En effet, la revue a largement délégué les fonctions de pédagogie, de diffusion de pièces et de correspondance avec les compagnies affiliées à d'autres instances de la NTL : l'école, le Département du Répertoire, et l'infatigable Alice Evans. Mais par exemple, toutes les antennes régionales n'ont pas pu fonder d'école, et la plupart des activités pédagogiques sont centralisées à New York : l'école ne peut pas entièrement pallier le manque d'articles sur la pratique théâtrale dans *New Theatre*. Les abonnés veulent des articles sur les exercices de théâtre, sur les éclairages de scène avec un petit budget, sur « l'organisation des publics »<sup>1474</sup> - et *New Theatre* leur propose des critiques de Broadway et des réflexions sur la modernisation du ballet et la notion de situation dramatique dans le théâtre documentaire. Le fait de ne plus publier de pièces dans *New Theatre* (ou peu) induit l'économie parallèle de l'envoi de pièces et de récolte des royalties que nous avons décrite dans le septième chapitre. Dans la correspondance avec les groupes, on remarque que les relations avec les compagnies de la NTL se dégradent quasi systématiquement, et toujours à cause des manquements dans le paiement des royalties et des cotisations à la NTL, couplé avec le ton insistant que prennent les lettres, qui donne aux affiliés le sentiment que le bureau central ne comprend pas les conditions économiques modestes de leur travail : le modèle économique occasionne des fractures dans le réseau.

Les finances de la revue, toujours tendues, sont séparées de celles des autres activités de la ligue, ce qui cause également des conflits – toutes les recettes des *New Theatre Nights*, par exemple, vont à la revue. Dans un rapport sur les activités de l'année 1935, un des

---

<sup>1473</sup> « National Executive Board Meeting Minutes », 12 Décembre 1935, New Theatre League Records, Box 28, Folder 2.

<sup>1474</sup> *Ibid.* ; Mark Marvin, « Report on 1935 », New Theatre League Records, Box 28, Folder 3.

employés réguliers du bureau de la New Theatre League, Mark Marvin (le frère de Herbert Kline), remet en question ce fonctionnement et soumet la demande de faire rentrer les recettes des New Theatre Nights dans le budget global de la NTL, et ensuite en allouer une partie à la revue (cette « inégalité » est exacerbée après le succès de *Lefty*)<sup>1475</sup>. Les *New Theatre Nights*, lieux de rencontres pluridisciplinaires où sont montrés les dernières créations du Theatre Collective, Theatre Union, Theatre of Action ou New Dance Group, font partie de manière essentielle de l'identité de la revue, de sa relation avec ses lecteurs new-yorkais, et de ses rentrées d'argent. Nous n'avons pas trouvé les traces des décisions au sujet de la proposition de Marvin, mais dans le rapport annuel de 1936 rédigé par Ben Irwin, la rédaction de *New Theatre* est accusée de ne pas avoir payé « les 20% de ses recettes » à la NTL<sup>1476</sup>. Les rapports partiels des réunions administratives annuelles ne peuvent certainement pas donner d'image complète des relations entre le personnel de *New Theatre* et celui du reste de la ligue, mais un certain rapport de conflictualité se dégage, lié au désengagement de *New Theatre* face au travail avec les théâtres affiliés.

Ces deux cas – celui de *Sinjaja Bluz*a et de *Workers Theatre/New Theatre*, nous informent de la nature de ce que nous avons, dans les prémisses de ce travail, identifié comme un « modèle » ou une « structure ». Cette structure est intrinsèquement bâtie sur le principe de « média théâtral de masse » au répertoire synchronisé, il est donc essentiel que le groupe à l'origine du projet soit de nature à pouvoir produire ce répertoire. Lorsque ce n'est pas le cas, comme on le voit avec *New Theatre*, la structure est mise en tension par l'affaiblissement du contrat passé avec les lecteurs. Le cas de la New Theatre League est intéressant aussi en cela qu'il montre, dans les limites des documents disponibles, les coulisses de la dispersion des fonctions qu'occupait la revue (répertoire, pédagogie, organe de liaison) et le travail concret qui se structure autour de cette dispersion (correspondance, gestion des textes et des droits, enseignement), mais aussi la modification de la structure hiérarchique alors que les centres régionaux peuvent, par exemple, prendre en charge l'éducation artistique des membres et l'organisation de temps collectifs autour de festivals régionaux, comme le font par exemple les unités de Cleveland, Philadelphia, Los Angeles et Chicago.

---

<sup>1475</sup> Mark Marvin, « Report », 1935, New Theatre League Records, Box 28, Folder 3. Voir aussi Cherne, *Techniques, Op.cit.*, p.75-78

<sup>1476</sup> Ben Irwin, « Report », 1936, New Theatre League Records, Box 28, Folder 4.

### 9.1.2 Partage des tâches et spécialisation du travail éditorial et artistique

*Spécialisation : artistes et journalistes*

En particulier dans le cas de la *Sinjaja Bluz*a, le discours artistique de la revue est étroitement lié à l'activité théâtrale du Collectif Central. Le « nous » de la revue, lorsqu'il est question d'esthétique, fait toujours référence aux spectacles de ce collectif : on peut le remarquer dans les articles cités dans le troisième chapitre, comme celui de Yaroslav Gamza ou celui d'Ossip Brik, qui tracent un historique de la Blouse Bleue qui est en fait celle de son collectif moscovite professionnel<sup>1477</sup>. Les réponses des auteurs aux attaques sur l'*estrada* surgissent en défense des groupes du Collectif Central. Ainsi, lorsque l'on parle du « centre » de la Blouse Bleue, il faut avoir à l'esprit les deux espaces conjoints de l'espace éditorial *Sinjaja Bluz*a et de la pratique artistique qui fournit le matériau pour la revue.

On peut identifier une certaine spécialisation des individus entre le travail éditorial et le travail artistique : bien que par exemple Tamara Tomiss et Aleksandr Matcheret écrivent des articles pour *Sinjaja Bluz*a, leur présence se situe avant tout sur le terrain de la mise en scène. Ainsi, on identifie dans la rédaction les personnes dont l'expertise est rattachée au travail éditorial (Youjanine, Mrozovski, Liahovets, Akhtyrko, Semionova, Brik, Tretiakov), et celles dont l'expertise touche à la pratique théâtrale, et dont la présence physique est sur le terrain du spectacle (Youtkiévitch, Tomiss, Matcheret, Aizenberg, Mass, Ardov, les nombreuses actrices et acteurs de la Blouse Bleue centrale). Le travail dans la sphère du spectacle nourrit continuellement la revue, qui rattache l'esthétique du mouvement à ces spectacles, construit son identité visuelle avec les photographies des mises en scène de Tomiss, Youtkiévitch et Matcheret, et publie des textes qui souvent sont déjà passés par l'épreuve de la scène, montés par le Collectif Central, avant d'arriver aux lecteurs (comme on peut le constater par les cas où les photographies des mises en scène au « centre » sont associées au texte). De même, le travail plastique et éditorial d'Akhtyrko et Semionova repose pour une grande part sur le travail théâtral d'Aizenberg, Tomiss et Youtkiévitch. Il est important ici de se rappeler la tendance de *Sinjaja Bluz*a de ne jamais faire référence vers l'extérieur du mouvement (pas de critique ou de mention d'autres théâtres) : son identité théâtrale se réfère alors fortement à la pratique du Collectif Central.

---

<sup>1477</sup> Jaroslav Gamza, « *Sinjaja Bluz*a », parties I et II dans *Sinjaja Bluz*a, n°50 et 51, 1927 ; Osip Brik, « *Sinjaja Bluz*a i Mosselprom », *Sinjaja Bluz*a, N°76, 1928, p.53-34.

Dans le périodique américain, on remarque que dans le passage vers *New Theatre*, les piliers de *Workers Theatre* Alfred Saxe, John Bonn et Jack Shapiro sont tous passés du côté du spectacle et n'écrivent que sporadiquement dans la revue. Bonn dirige l'école de la New Theatre League et la troupe de Saxe est englobée dans le FTP en 1935. Cela ne veut pas dire que la partie du groupe engagée dans la création ne contribuerait pas au contenu de la revue : le travail artistique des individus associés à la revue nourrit ses pages sous forme de photographies, de réflexion théorique, de critique, et parfois de textes dramatiques : pensons à la période mai 1932-septembre 1933, que nous avons identifiée comme consacrée aux théâtres qui représentent le « centre » du mouvement (WLT, Proletbuhne, Artef), ou à la forte présence de *Newsboy* dans la théorie et dans les visuels (voir chapitre 7).

Il existe donc, dans l'objet culturel que constituent ces revues, à la fois une séparation des tâches en fonction des spécialités, et une véritable fusion de la création artistique et du travail éditorial qui ensemble forment ce qu'on peut nommer « la pratique théâtrale » d'un groupe.

Le cas de *New Theatre* est un peu différent. Si les productions de théâtres acquis à la cause, comme Theatre Union ou Group Theatre, participent à nourrir la réflexion sur le théâtre à travers la critique, la revue se place davantage dans une position de commentateur de l'extérieur, là où *Sinjaja Bluza* et *Workers Theatre* construisent leurs identités autour d'un théâtre associé à la revue et ayant participé à sa fondation. Nous avons déjà noté les différentes collaborations pluridisciplinaires des artistes associés à *New Theatre*, dont les conclusions théoriques sont ensuite tirées dans les pages de la revue (notamment pour *Pie in the Sky*). Dans *New Theatre*, la relation entre travail éditorial et travail artistique pourrait être vue à travers la grande proportion de praticiens qui *théorisent leur propre pratique* dans *New Theatre* (Hurwitz, Steiner, Evan, Tamiris...) – pour aller plus loin, si l'on regarde les collaborations artistiques entre ces artistes, le « groupe des expériences intermédiaires » est composé presque exclusivement d'artistes qui théorisent leur pratique. Le périodique peut donc être vu comme associé à une activité artistique « fusionnelle » avec son contenu, dont le manifeste de Steiner et Hurwitz, l'expérience de *Pie in the Sky* ou les analyses des récitals de danse d'Edna Ocko sont de bons exemples ; cette activité n'est juste pas toujours strictement théâtrale, et elle est engagée dans une dynamique de recherche, comme le montre sa constante mise en discours.

L'identité artistique du « centre », son manifeste artistique en quelque sorte, est ainsi formulé par l'action conjointe du travail artistique et du travail éditorial.

### *Les tâches domestiques, ou qui s'occupe des amateurs ?*

Un autre type de distribution des tâches peut être observé dans les deux revues étudiées : la distribution genrée des responsabilités envers les troupes abonnées. Le travail de pédagogie et de communication envers les abonnés, soit le travail « domestique » de « care » pour entretenir le mouvement, est majoritairement effectué par les femmes. Ce partage des tâches est le plus facilement repérable dans *Workers Theatre/New Theatre*, à cause du travail massif que font Alice Evans, Toby Cole et Anne Howe. Une grande partie de ce travail est invisible, car il se situe dans la correspondance et dans les déplacements, là où les hommes (Kline, Gassner, Lawson, Gropper, MacLeish...) sont en charge de la façade montrée aux professionnels : les éditoriaux, la critique, la réflexion sur la dramaturgie, les couvertures de la revue. Le travail relevant du relationnel avec les troupes est pourtant essentiel pour l'entretien de la « structure ».

Nous avons déjà exposé la démarche d'Alice Evans dans le chapitre précédent ainsi que par son travail dans la chronique des productions de *Waiting for Lefty*. Or, elle n'est pas seule à faire ce travail d'organisation et de visibilité des compagnies qui adhèrent à la NTL. Anne Howe (actrice du Proletbuhne et compagne de John Bonn), par exemple, rédige le compte-rendu de la compétition préliminaire new-yorkaise pour le festival de 1933<sup>1478</sup>, et celui du festival national des théâtres affiliés en 1934 : elle critique l'organisation du festival, mais félicite aussi les troupes pour leur engagement, et les encourage à donner une chance aux « leaders locaux » afin de pouvoir constituer des centres régionaux et diminuer le poids organisationnel et hiérarchique du bureau new-yorkais<sup>1479</sup>. En 1935, Evans et Howe se déplacent dans le midwest. « *On the road!* » annonce *New Theatre* : « Alice Evans, département national du Répertoire, à Chicago pour travailler avec les sections du midwest pendant un mois ! Anne Howe, secrétaire de terrain, nous fait une rapide succession de reportages depuis Des Moines, St.Louis, Peoria, Davenport et Springfield, Illinois, où elle a visité et assisté les théâtres affiliés. »<sup>1480</sup> Pendant l'année 1935, Howe et Evans sont ensemble en charge de la rubrique « *Shifting Scenes* » qui donne les nouvelles des troupes.

Anne Howe, qui écrit les articles sur les conférences nationales et les spartakiades, a aussi la tâche de faire l'autocritique de la New Theatre League, pour montrer aux lecteurs que leurs soucis ont été pris en compte, ce qui la place dans un rôle « d'amortisseur » entre les

---

<sup>1478</sup> Anne Howe, « Facts and Figures of the New York Competition », *Workers Theatre*, Mai-Juin 1933, p.10.

<sup>1479</sup> Anne Howe, « The Stage Was Not Set : The Inside Story of the National Theatre Festival », *New Theatre*, vol.1, n°7, Juin 1934, p.14.

<sup>1480</sup> « *Shifting Scenes* », *New Theatre*, vol.2, n°10, Octobre 1935, p.30.

affiliés et l'organisation centrale. Bien qu'elle soit aussi critique des productions des troupes affiliées et surtout de leurs manquements dans l'organisation des festivals, Howe se situe, comme Evans, dans un espace de relationnel et de soutien des amateurs, dans une démarche qui vise à la fois à renforcer le mouvement de théâtre ouvrier et à rendre les centres régionaux plus autonomes. Alice Evans et Anne Howe continueront, après l'époque de la revue, à se charger du travail organisationnel et pédagogique qui bénéficie aux affiliés de la Ligue : Anne Howe en travaillant dans l'école de théâtre de New Theatre League, et Alice Evans en organisant l'utilisation des répertoires.

Dans le chapitre précédent, nous avons déjà comparé le travail d'Alice Evans au contexte plus large des initiatives décentralisatrices féminines, en le rapprochant de celui que font Edith Isaacs dans *Theatre Arts Monthly* et Hallie Flanagan dans le Federal Theatre Project. Rappelons encore que le caractère subversif de l'activité de critique théâtrale de Rosamond Gilder, la critique principale de *Theatre Arts Monthly*, touchait justement en partie au *déplacement*. Rosamond Gilder se déplace à l'extérieur de New York, et peut effectuer de longs trajets pour aller voir des spectacles de *little theatres* ou de théâtre ouvrier. Gilder est toujours assise dans un train, aurait taquiné Belasco, et cette remarque visant à dénigrer son travail en dit long<sup>1481</sup>. L'engagement d'Anne Howe et Alice Evans, venant toutes deux d'espaces de « l'extérieur » et périphériques à Broadway – l'une, immigrée, du théâtre germanophone, l'autre de Chicago – reflète une idée similaire de travail social par le théâtre, auprès des personnes et des communautés, mais aussi, un processus visant à réformer les pratiques du théâtre pour les rendre inclusives (du point de vue de la géographie, de la classe, du genre et de la racisation), valorisantes pour ceux qui les font (autonomie, professionnalisation, visibilité), et politiques (intervenant dans la cité, s'emparant de ses espaces, donnant une voix aux opprimés).

Dans *Sinjaja Bluza*, nous ne pouvons pas, avec les documents dont nous disposons, porter un regard sur le travail invisible – les archives de l'Union des Syndicats (MGSPS) pourraient éventuellement en contenir des traces. Sans vouloir tirer des similarités artificielles, strictement du point de vue de la revue, remarquons tout de même que les articles touchant à la pratique amateur et à la transmission sont rédigés par Tamara Tomiss et Nina Aizenberg, et la valorisation des photographies des collectifs amateurs est associée au travail d'Anastasia Akhtyrko et Elena Semionova, là où les manifestes sur l'identité artistique du mouvement sont signés par des hommes. Rappelons-nous que l'objectif de Tomiss est justement de

---

<sup>1481</sup> Charlotte Canning, *On the performance front : US theatre and internationalism*, Palgrave MacMillan, 2015, p.46-48.



« blousifier le matériel », c'est-à-dire, l'adapter à l'échelle et aux possibilités matérielles de la scène du club ouvrier<sup>1482</sup>.

Il faut à notre avis identifier dans toutes ces pratiques – de relationnel, de transmission et de déplacement, qui sont indispensables pour le mouvement – une forme de pratique de « théâtre politique », pas nécessairement identifiée en tant que telle dans les manifestes théoriques du théâtre prolétarien, mais qui n'en possède pas moins sa théorie bien qu'elle n'ait pas été explicitement mise sur papier par les femmes qui l'ont mise en pratique. On peut penser à la réflexion de Julia Varley de l'Odin Teatret, qui se demande si les femmes disparaissent de l'histoire du théâtre parce qu'elles ne théorisent pas leur pratique, et propose de regarder ces pratiques autrement :

Au lieu de viser simplement une reconnaissance historique et théorique d'égalité pour les femmes qui œuvrent dans le théâtre, je voudrais renverser les critères habituels et souligner l'importance qu'il y a à assister, élever, organiser, traduire, inspirer, sentir, s'occuper d'une famille ou d'une compagnie, monter sur scène et se laisser guider par l'intuition. Il me vient à l'esprit le mot « relation », si important au théâtre, quand je constate que les femmes qui s'y investissent ont plus de satisfaction à participer à un projet commun qu'à voir leur nom imprimé dans un livre. *J'aimerais découvrir une autorité théorique dans leurs lettres*<sup>1483</sup>, biographies et autobiographies et reconnaître des voix qui parlent à la première personne sans pour autant devoir renoncer à leur générosité<sup>1484</sup>.

---

<sup>1482</sup> *Sinjaja Bluza*, N°23-24, 1925, p. 16 -18.

<sup>1483</sup> Nous soulignons.

<sup>1484</sup> Julia Varley, *Pierres d'eau*, traduit de l'italien par Eliane Deschamps-Pria, Montpellier : L'Entretiens, 2009.

## 9.2 Amour et désamour : le théâtre amateur

*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 révolutionnaire.*

John Bonn<sup>1485</sup>

Les revues créent des identités – réelles ou fictives, elles participent à structurer leur discours et leur système de valeurs. Dans celles que nous étudions, la figure de « l'amateur » - acteur ou actrice, metteur ou metteuse en scène, auteur ou autrice – est traversée par des discours aussi bien positifs que négatifs. Les groupes de théâtre amateur sont indispensables à l'existence du mouvement – ils sont la base créative et militante qui produit le média théâtral de masse, ils sont à la fois les lecteurs de la revue et les performeurs de son contenu, le relais théâtral du discours élaboré par les rédacteurs des revues. Mais ils sont aussi les freins de la professionnalisation, le fardeau qui ralentit la reconnaissance des ambitions du « centre » par les critères de l'art bourgeois. S'ils sont ouvriers, et donc légitimes par leur appartenance de classe à faire partie du théâtre ouvrier, ils sont aussi « *amateurish* ». S'ils sont auto-actifs et font partie de la grande masse créatrice, ils sombrent parfois dans « l'amateurisme » (*ljubitel'stvo*).

« Tout cela est horrible ! » s'exclame Conrad Seiler, qui critique les spectacles du festival régional de Los Angeles en 1934, en qualifiant les acteurs du théâtre ouvrier d'« amateurs médiocres avec un implacable désir d'exhiber leur 'talent' médiocre »<sup>1486</sup>. Il précise que cette critique n'est pas faite spécifiquement à l'égard des groupes de la Côte Ouest, mais pour l'amélioration de la puissance politique du théâtre ouvrier de tout le pays :

Il faut garder à l'esprit que cette critique concerne tout le mouvement de théâtre ouvrier à travers les Etats-Unis, et pas seulement les collectifs locaux. [...] Des ouvriers sans formation et sans aptitude naturelle pour le théâtre sont poussés à jouer ; un temps insuffisant est consacré aux répétitions, la mise en scène est mauvaise ; les répliques sont maîtrisées à moitié ; les pièces sont montées sans goût et sans intelligence<sup>1487</sup>

<sup>1485</sup> John Bonn, « Two groups and an agitprop group », *Workers Theatre*, Novembre 1931, p. 31

<sup>1486</sup> « mediocre amateurs with an implacable yearning to exhibit their mediocre « talent » » Conrad Seiler, « Workers' Theatre : a Criticism », *Workers Theatre*, Juin 1934, p.17.

<sup>1487</sup> *Ibid.* « It should be borne in mind that this criticism is meant to apply not to the local workers' dramatic groups, but to the workers' theatre movement as a whole throughout the United States. [...] Workers with no training and no natural aptitude for theatrical work are urged to act ; insufficient time is devoted to rehearsals ; direction is bad ; lines are only half mastered ; plays are mounted without taste or intelligence. »

Nous avons déjà tracé le parcours de *Workers Theatre*, dont le discours met en valeur la légitimité intrinsèque de la classe ouvrière à exprimer ses contenus, quelle que soit la forme, puis effectue un revirement vers « l'apprentissage des méthodes du théâtre bourgeois ». L'application des critères esthétiques du « théâtre bourgeois » réduit la place donnée aux productions des amateurs dans la revue, mais la qualité de leurs spectacles était déjà critiquée dans *Workers Theatre*. Devant les critiques, *Sinjaja Bluza* affirme que « le journal vivant professionnel et le journal vivant de club doivent suivre des chemins différents ». Pourquoi est-ce si important de se prononcer sur les productions non-professionnelles ?

Une série d'exemples pourra illustrer le mode conflictuel, autoritaire ou de coopération que le « Groupe » entretient avec la « Structure », et la manière dont ces modes génèrent du contenu dans les revues.

### 9.2.1 La Blouse Bleue et le fardeau de la base auto-active

Etant donné que la qualité du travail de votre collectif ne nous est pas du tout connue, nous ne pouvons pas donner l'autorisation de le nommer « Collectif Boris Youjanine ». [...] Tant que le travail de votre collectif « Kontakt » est de bon niveau, il n'entrave en aucun cas « nos » groupes. Ce qui est dommage, c'est que la plupart ne font pas un travail sérieux<sup>1488</sup>.

Cette réponse adressée à un collectif de la Blouse Bleue à Ferghana, souhaitant rendre hommage au fondateur de la Blouse Bleue en nommant leur groupe « Collectif Boris Youjanine » est parlante. La volonté de contrôler l'utilisation du nom de Youjanine afin qu'il ne soit pas associé à de mauvaises productions artistiques reflète ce qui à plus large échelle est un « contrôle de qualité » sur la « franchise » Blouse Bleue. Déjà en 1925 paraît le premier éditorial dans lequel *Sinjaja Bluza* revendique le rôle du périodique comme centre du mouvement : la vague de l'apparition des journaux vivants serait désordonnée et chaotique, et aurait besoin d'un outil de liaison et d'organisation. Les réunions annuelles organisées par le MGSPS de suffisent pas : il faut « une forme imprimée, journalistique ». « *Sinjaja Bluza* ne prétend pas prendre le rôle de dictateur du journal vivant », écrit-on encore, « elle-même se cherche encore, et encourage les autres »<sup>1489</sup>. Or, il est significatif que le mode d'organisation

---

<sup>1488</sup> « Otvěcaem », *Sinjaja Bluza*, n°46, 1927, p.56.

<sup>1489</sup> « Ot redakcii, vsem živogazetnikam », *Sinjaja Bluza*, n°11, 1925.

du mouvement en soit un qui, à la place des « congrès des Blouses », où les participants se rencontrent de manière horizontale, renforce le rôle du « centre »<sup>1490</sup>, laissant à la Blouse Bleue centrale la possibilité de déterminer les contours esthétiques et idéologiques d'un projet collectif.

Or, ce projet collectif pose un problème pour le groupe central : les groupes auto-actifs contribuent, naturellement, à créer l'image de ce qu'est la Blouse Bleue. Les créations, semblerait-il parfois maladroitement, valent au mouvement de la Blouse Bleue dans son ensemble d'être perçu de mouvement *amateur*. Le « blousebleuisme » est partout, et on accuse la Blouse Bleue de « tuer l'art auto-actif des clubs » en imposant sa forme de journal vivant<sup>1491</sup>. Cette forme est véhiculée de deux manières : par le périodique et par les tournées. Les collectifs de Moscou ont, dès le début, l'habitude de faire des tournées parfois longues et étendues, et les nouvelles Blouses Bleues sont souvent fondées après le passage de ces troupes mobiles<sup>1492</sup>. Ainsi, l'esthétique de la Blouse Bleue ne se répand pas seulement avec le périodique, mais aussi par le spectacle. Cet élément peut nous aider à mieux comprendre les accusations « d'imitation de blouse-bleuisme professionnel » dont font l'objet les spectacles des troupes non-professionnelles ; mais aussi l'influence concrète de personnalités comme Tamara Tomiss ou Aleksandr Matcheret sur l'esthétique du théâtre auto-actif, si leurs mises en scène étaient vues largement au-delà de Moscou. Pour ce qui est de l'utilisation du périodique, il ne garantit pas la reproduction orthodoxe de la structure journalistique du spectacle, si chère à Youjanine, comme on peut le voir dans le tableau élaboré pour guider les lecteurs dans l'utilisation du périodique<sup>1493</sup>. Ainsi, un mouvement à deux vitesses se rattache à *Sinjaja Bluza* : celui du théâtre auto-actif, et celui du Collectif Central, dans lequel se développent les projets de Tomiss, Matcheret, Youtkiévitch, Mass ou Aizenberg.

Pendant le débat sur l'*estrada*, le contenu théorique de *Sinjaja Bluza* se construit en réaction aux critiques qui lui sont adressées : de la même manière, alors que le mouvement s'accroît, les rédacteurs de la revue entretiennent un récit qui détache la composante professionnelle (« le centre ») des productions amateurs : un effet très concret de la manière dont la tension entre « groupe » et « structure » produit du contenu discursif et force le groupe central à formuler des positions artistiques. Et de la même manière qu'Ossip Brik réécrit

---

<sup>1490</sup> Comme à chaque fois que nous mobilisons le lexique des relations spatiales, il nous faut renvoyer à la thèse de Robert Crane, *From Kamchatka to Georgia, Op.cit.* Son troisième chapitre traite de l'autorité du « centre » dans la construction de la représentation du mouvement qu'il nomme « l'espace matériel ».

<sup>1491</sup> Osip Brik, «Segodnja i zavtra Sinej Bluzy», *Sinjaja Bluza*, n°47-48, 1926, p.5.

<sup>1492</sup> La première et la dernière page de *Sinjaja Bluza* informent, dans des annonces de quelques lignes, les tournées en cours des troupes moscovites : on peut constater qu'en 1926-1927, les troupes se succèdent presque en continu pour les tournées. Voir aussi Crane, *Op.cit.*, p.36-40.

<sup>1493</sup> Voir Chapitre 1.

l'histoire de la Blouse Bleue pour arriver à la conclusion qu'elle a toujours, en réalité, été un théâtre d'*estrada*, Jaroslav Gamza écrit, en deux longs articles, une historique de la Blouse Bleue qui la situe dans le débat en cours et participe à justifier ses positions, et surtout, à légitimer le rôle central de la rédaction<sup>1494</sup>.

Dans son premier article de janvier 1927, Gamza fait un résumé des critiques adressées à la Blouse Bleue : il cite plusieurs articles de presse (de *Pravda*, *Komsomolskaja Pravda*, *Klub*) par lesquels il illustre les positions polarisées sur le mouvement, et réfute celles qui lui paraissent trop critiques. Les uns voient la Blouse Bleue comme un phénomène sain de la culture révolutionnaire, il résume, et les autres, comme une « influence polluante qu'il faut liquider ». L'article prend parti sur le débat sur les formes, et définit la Blouse Bleue comme « journal vivant, qui est une forme théâtrale », et comme organisation de masse<sup>1495</sup>. Gamza termine son article en affirmant que « comme chaque organisation de masse prolétarienne, elle a dû se centraliser, se rassembler avec toutes ses cellules autour d'un centre unique, qui organise et qui dirige »<sup>1496</sup>. Dans le numéro suivant, il continue à mettre en valeur la nécessité d'avoir un « centre » : après un récit sur l'histoire du journal vivant, il conclut sur les prouesses de Nina Aizenberg et Elena Semionova (scénographie) dans le spectacle *Radio-October*, et sur la nécessité de laisser la Blouse Bleue centrale se développer en tant que nouvelle forme théâtrale. Dans la dernière partie de son article, Gamza expose la situation difficile des clubs auto-actifs, qui n'ont aucune éducation théâtrale, aucune aide pour améliorer la qualité artistique de leurs productions, et appelle à l'indulgence envers leurs créations qui ne sont « qu'au début de leur vie »<sup>1497</sup>. La solution, d'après Yaroslav Gamza, est encore plus de centralisation : le groupe moscovite et *Sinjaja Bluza* doivent avoir un rôle encore plus important dans l'organisation du mouvement et la mise en place d'une « ligne commune ».

Gamza établit, par son historique de quarante pages, deux temporalités : l'aboutissement artistique de la Blouse Bleue centrale, établie après une longue analyse de la gazette orale, de la théâtralisation, et des étapes de la Blouse Bleue ; et la nature débutante du mouvement auto-actif « chaotique et désorganisé » qui doit s'appuyer sur le centre. Il

---

<sup>1494</sup> Nous voyons cette « écriture historique » ou « invention des origines » comme Robert Crane, qui commente également ces articles : « while these essays offered accounts of Blue Blouse that were, at times, conflicting, each of them enlisted the history of the Blue Blouse movement in the polemics surrounding it. The considerable space occupied by these essays offered *Blue Blouse* a method of controlling the interpretation of its own history, justifying its course by grounding it in the romanticism of a search for new forms, suitable to revolutionary culture, as well as in the considerable authority of Meyerhold and Lenin. » (Crane, *Op.cit.*, p.106)

<sup>1495</sup> Jaroslav Gamza, « Sinjaja Bluza : Opyt analiza », *Sinjaja Bluza*, N°50, 1927, p.2-23.

<sup>1496</sup> Idem, p.23.

<sup>1497</sup> Jaroslav Gamza, p.13.

participe ainsi à la séparation entre journal vivant professionnel (le Collectif Central) et auto-actif, qui se met en place également par d'autres moyens.

Par exemple, la « vedettisation » du Collectif Central se fait petit à petit à partir du moment où les auteurs ne sont plus anonymes, et les noms des metteurs en scène sont accolés aux photographies. Le numéro 41 de *Sinjaja Bluza*, qui célèbre ses trois ans, se présente, comme nous l'avions déjà remarqué dans le troisième chapitre, comme une « fête » du Collectif Central. Auteurs, metteurs en scène, costumières, scénographes et plasticiennes défilent en portraits : ce numéro, en plus de servir de « bilan d'étape » dans la discussion sur les formes, rattache l'identité de la Blouse Bleue très fortement à son Collectif Central. La couverture du numéro 76 (Avril 1928) montre le Collectif Central devant les caméras : étape ultime de la vedettisation visuelle, le lecteur regarde les stars dans un studio devant les éclairages, visibles dans la photo. Mais surtout, il les regarde dans l'action d'être filmées, c'est-à-dire, *en tant qu'actrices*, là où les couvertures jusqu'alors véhiculaient un message d'esprit collectif anonyme et de stylisation artistique, où le corps humain était davantage un élément de la composition géométrique ou, en fonction des costumes, un signe rattachable aux codes visuels des masques sociaux. Il s'agit du spectacle *L'Armée Rouge* de Nikolaï Aseïev, Dimitri Doliev et Grigori Bourevoï, mis en scène par Matcheret avec les costumes de Nina Aizenberg et la musique de Konstantin Listov, qui a été filmé pour le film d'actualité (*newsreel*) *Sovkinožurnal* en 1928<sup>1498</sup>. Une autre photographie dans le même numéro place le spectateur derrière les dos de l'équipe de tournage, et comporte la légende « Le groupe de choc pendant le tournage de la chronique de Sovkino ».

---

<sup>1498</sup> On tient cette information de Crane, *Op.cit.*, p.153. (Rossiiskii Gosudarstvennyi Arkhiv Kino i Foto Dokumentov (RGAKFD), 1529 *Sovkinožurnal* 8/117 (1928))



**Figure 137 Sinjaja Bluza 76, 1928. Tournage de Sovkinožurnal**

En plus des stratégies que nous avons décrites dans le chapitre précédent – critères de qualité des textes publiés, gestion de l’espace donné aux affiliés – le fossé entre les amateurs et les professionnels se creuse, mais surtout, il se fait en assumant le fait que *Sinjaja Bluza* est l’expression de l’identité artistique du Collectif Central, et le lieu de sa mise en valeur. Ceci n’en fait pas moins un organe de liaison, de représentation visuelle des collectifs affiliés ou d’outil indispensable pour les spectacles, mais une dynamique de contraste plus forte se met en place dans les années 1926-1928 ; contraste qui reflète le double emploi de la revue comme plateforme virtuelle d’un projet artistique très spécifique, et comme outil d’un mouvement de masse.

Encore une fois, c’est Ossip Brik qui rédigera l’article qui exprime le plus explicitement la coupure entre les professionnels et les amateurs. Comme Gamza (et quelques numéros avant lui), il retrace l’histoire de la Blouse Bleue dans le théâtre auto-actif. Avec une dramaturgie très similaire à celle qu’adoptera *New Theatre* dans sa justification du passage du « théâtre bourgeois » au « théâtre ouvrier », et enfin, dans un mouvement organique, au « nouveau théâtre », Brik décrit la Blouse Bleue comme l’étape de transformation de l’héritage du théâtre auto-actif en « nouvelle théâtralité » qui sera en mesure de modifier le

théâtre professionnel. Comme dans le cas de *New Theatre*, il ne s'agit pas seulement de théorisation vide ou de projection utopiste, mais aussi de ménager la coupure avec la base auto-active du mouvement.

L'auto-activité est une chose tout à fait extraordinaire, mais pour les participants, elle n'a pas d'autre fonction que celle du divertissement. On ne peut pas sérieusement penser que les spectacles de théâtre amateur puissent remplacer la culture professionnelle. L'auto-activité peut seulement servir d'impulsion, désigner le type de besoin auquel pourrait répondre le théâtre professionnel, mais ce théâtre-là, elle ne peut pas le fournir d'elle-même. [...] La valeur de la Blouse Bleue est réellement en cela qu'elle a su rassembler les expériences des clubs de théâtre amateur en quelque 108 nouvelles formes de théâtre, et, sans les oublier, poser les bases d'une nouvelle théâtralité.<sup>1499</sup>

Le titre de la section citée de l'article est « Amateurisme par principe », et sonne particulièrement dur en russe avec l'utilisation du suffixe péjoratif – *principial'naja ljubitel'sčina*. Brik critique les défenseurs de « l'auto-activité par principe », qui redoutent que le Blouse Bleue contamine les clubs avec un « acteurisme » nocif et éveille dans les membres un désir de professionnalisation. « Il serait triste », écrit-il encore, « si la Blouse Bleue devait rester à ce stade primitif, si à la place d'écouter ces troupes auto-actives et veiller sur elles, elle devenait elle-même un de ces clubs. »<sup>1500</sup>

Le caractère performatif du texte de Brik est très important : avec son autorité, mobilisée dans une situation charnière d'un projet qui lui est manifestement cher – c'est Brik, rappelons-le, qui a « repéré » la Blouse Bleue pour la faire jouer au Mosselprom – il contribue à créer et légitimer l'existence du « blousenik professionnel ». Ce professionnel n'est ni plus ni moins celui du futur, le professionnel révolutionnaire né de l'auto-activité et perfectionné par sa spécialisation : « Sans professionnalisme, sans élaboration d'expériences professionnelles définies, il est impossible de construire une culture, et par conséquent, le changement de la commande sociale mène inexorablement, finalement, à la création d'un nouveau professionnel. » Brik effectue également une coupure spatiale et, en quelque sorte, une négation du caractère universel du « blousebleuisme », en assignant les troupes amateurs strictement à leur localité de rattachement : « la particularité des journaux vivants était, et demeure aujourd'hui encore, leur rattachement à une entreprise en particulier, un club particulier, à un contingent défini de spectateurs. C'est ce qui permet au journal vivant de construire son répertoire en utilisant les thèmes les plus actuels, et les plus locaux. »<sup>1501</sup>

---

<sup>1499</sup>Osip Brik, «Segodnja i zavtra Sinej Bluzy», *Sinjaja Bluza*, n°47-48, 1926, p.5.

<sup>1500</sup>Idem, p.6.

<sup>1501</sup>Idem, p.3.



Le journal vivant « de club » et la Blouse Bleue professionnelle doivent donc suivre des chemins séparés. *Sinjaja Bluza* renforce encore le message en publiant des lettres de lecteurs qui demandent que l'on n'applique pas les mêmes critères de jugement aux collectifs amateurs et à la Blouse Bleue centrale. Par exemple, une lettre signée Nina Ž. rappelle que les collectifs professionnels travaillent avec bien plus de fonds et de temps que les clubs auto-actifs, et composent le matériel en fonction de leurs propres exigences. Or, les amateurs partagent leur temps entre le travail et l'activité théâtrale. D'après l'autrice, les textes de *Sinjaja Bluza* sont les plus fréquemment utilisés, et les collectifs auto-actifs « reprennent, naturellement, les méthodes développées par le laboratoire central », et produisent un spectacle qui a « le même style, le même visage, les mêmes empreintes qui ont été, pendant des années, forgées par la Blouse Bleue centrale ». Pourquoi donc, s'indigne-t-elle, les critiques accusent-ils avec dédain les collectifs amateurs d'imiter le « blousebleuisme professionnel »? « Il faut bien imiter les professionnels, c'est comme cela qu'on apprend », se plaint-elle. « Si la Blouse Bleue locale doit chercher sa propre direction, elle risque de sombrer dans le formalisme petit-bourgeois, et si elle n'a pas sa propre direction – ne doit-elle pas imiter, ne serait-ce que Meyerhold ou le Proletkolt ? »<sup>1502</sup>.

Cette lettre, voix du théâtre amateur, légitime chaque point du discours de la rédaction sur la relation entre Blouse Bleue centrale et troupes affiliées : l'importance de la centralité de la Blouse Bleue professionnelle pour donner un exemple aux troupes, son caractère de « laboratoire central », « professionnel », mais aussi l'élaboration des expériences professionnelles que décrit Ossip Brik comme indispensable dans la création d'une nouvelle culture (« imiter Meyerhold »). Ce courrier d'une lectrice confirme et rend visible la coupure entre centre et périphérie, amateurs et professionnels. On peut voir dans cette dynamique l'effet concret de la coexistence, dans les mêmes pages et dans un projet commun, des créations professionnelles et non-professionnelles, et l'émancipation que chacun des deux cherche des critères de jugement de l'autre. On peut y voir, également, la création d'identités par le discours (l'amateur, le défenseur de l'amateurisme, le professionnel, le « nouveau professionnel »), et la manipulation de ces identités pour définir les paramètres du projet artistique et idéologique.

---

<sup>1502</sup>„O kritike”, *Sinjaja Bluza*, N°65-66, 1927.

### 9.2.2. La guerre des langues

« Un mouvement de théâtre ouvrier anglophone » : voilà la tâche que se voit confier le groupe trilingue qui édite *Workers Theatre*. Il s'agit d'un des points sur lesquels l'UITO insiste<sup>1503</sup>, et Nathanael Buchwald lui-même avait soulevé cette question au plenum<sup>1504</sup>. Cette facette du projet est reflétée de manière assez claire dans le fait de mettre en place une revue unilingue, qui est un objet *textuel* : les pièces diffusées seront en anglais, les manifestes artistiques seront en anglais, la narration de l'activité des groupes, quelle que soit leur langue de jeu, sera en anglais – les mots, les termes et les subtilités qui constituent la matière textuelle du projet collectif seront en anglais. La rédaction plurilingue, qui aurait pu choisir, afin de représenter de manière plus mimétique le déploiement matériel du mouvement de théâtre ouvrier, d'éditer des articles et des pièces en allemand, yiddish ou d'autres langues, fait de l'utilisation de l'anglais exclusif un choix politique, en plus d'être un choix pratique qui facilite la lecture : l'omniprésence dans la revue du syntagme « théâtre ouvrier *anglophone* » (plutôt que « américain ») en témoigne.

La manipulation de la question des langues est bien plus explicitement présente dans *Workers Theatre* que dans *Sinjaja Bluzja*, bien que celle-ci soit également concernée, par l'étendue de sa distribution qui couvre plusieurs groupes linguistiques. Dans *Sinjaja Bluzja*, la question des langues n'est jamais abordée par la rédaction, mais ressort des nouvelles des collectifs, parmi lesquels on peut identifier des groupes traduisant le matériel en tatar, ukrainien, yiddish ou letton. Robert Crane remarque que malgré les quelques « traducteurs auto-actifs », la barrière de la langue a pu décourager les cercles de théâtre non-russophones de s'engager dans l'utilisation du répertoire de la Blouse Bleue<sup>1505</sup>. L'Union Soviétique revendiquait à l'époque de la Blouse Bleue une politique de valorisation des langues et des cultures locales (*korenizacija*) : Crane remarque, au sujet de la Blouse Bleue et la « politique des nationalités », que

Surtout, le concept bolchevik de nation, était ancré non seulement dans la notion de différence culturelle, mais aussi dans un principe de différence de niveau de développement. L'un des buts de cette politique était d'aider les nations « arriérées » à rattraper les nations « modernes » comme la Russie, parce que l'importance de l'identité nationale (et la possibilité de l'oppression ethnique) ne disparaîtrait que si ces différences de développement étaient

---

<sup>1503</sup> « An die Agitprop-Abteilung des ZK der Kommunistischen Partei der Vereingten Staaten », 8 Août, 1931, RGASPI, f. 540, op. 1, d. 8, l. 27–28.)

<sup>1504</sup> « Stenogramma zasedanija 2 plenuma MORT. 12.11.1932 », RGASPI F 540 op.1, D. 17, l.137.

<sup>1505</sup> Crane, *Op.cit.*, 56. Voir le chapitre 3 sur la question de la langue, le chapitre 5 pour une étude de cas sur les groupes ukrainiens.

éliminées. Par conséquent, la Blouse Bleue, une forme agressivement moderniste, permettait aux participants dans les républiques nationales de performer leur propre modernisation.<sup>1506</sup>

La question des langues et des ethnicités est dans *Sinjaja Bluza* un sujet silencieux, pas spécialement mis en avant dans le contenu textuel, mais exprimé par la présence visuelle des collectifs de toute l'URSS, dont par exemple un groupe de Tashkent est documenté par plusieurs photographies. La présence non-problématique des différents groupes linguistiques et ethniques dans les pages de *Sinjaja Bluza* sert à illustrer son étendue géographique et l'universalité de son projet, tout en reflétant la politique officielle des nationalités. En tant qu'objet textuel en langue russe, la revue participe à définir l'identité du mouvement comme russophone – identité qui est nuancée par la trace de l'existence de différentes traductions attestant d'une réelle pratique auto-active et de l'existence de versions « radiales » des textes de *Sinjaja Bluza*. Les subtilités de la question de la langue sont étudiées par Robert Crane à travers le cas ukrainien, nous renvoyons donc encore une fois vers sa thèse<sup>1507</sup>.

Dans le cas américain, le sujet s'articule différemment : les groupes de théâtre ouvrier non-anglophones sont appelés *language groups* : implicitement groupes jouant en langues étrangères, mais littéralement, « groupes de langue ». Les troupes yiddishophones sont désignées en général comme *jewish-speaking*, et non *jewish*, montrant l'accent mis sur la langue. Dès juin 1931 (le troisième numéro), la revue appelle à la « consolidation du mouvement de théâtre ouvrier anglophone »<sup>1508</sup>. Cet appel a plusieurs implications. Premièrement, il s'agit de rassembler en réseau les groupes anglophones existants, qui sont minoritaires. Daniel Friedman identifie, comme changement majeur dans le théâtre ouvrier des années trente, le changement dans la composition ethnique et linguistique des groupes : pour la première fois, les groupes anglophones émergeaient en nombre. D'après Friedman, en 1929, un seul groupe anglophone était répertorié par les institutions, là où en 1933, les groupes anglophones constituaient presque la moitié de tous les théâtres ouvriers américains<sup>1509</sup>. Deuxièmement, la revue tente de mettre en place un discours sur la nécessité pour les groupes d'autres langues de passer à l'anglais – sans résultats probants. Enfin, troisièmement, le périodique contribue concrètement à effectuer un transfert culturel du

---

<sup>1506</sup> Idem, p.55-56. « The Bolshevik concept of nation, importantly, was grounded not only in the notion of cultural difference, but in a principle of developmental difference as well. One of the goals of the policy was to help “backwards” nations catch up to “modernized” ones like Russia, because the importance of national identity (and the possibility of national oppression) would only disappear when these developmental differences were eliminated. Thus, the Blue Blouse, as an aggressively modernist form, also allowed participants in national republics to perform their own modernization. »

<sup>1507</sup> Crane, *Op.cit.*, Chapitre 5.

<sup>1508</sup> S. Roberts, « 3 Consolidation of the English-speaking Theatre Movement », *Workers Theatre*, Juin 1931, p.2.

<sup>1509</sup> Bruce A. McConachie et Daniel Friedman, *Theatre for Working-Class Audiences in the United States, 1830-1980*, London : Greenwood Press, 1985, p.112.

théâtre allemand et yiddish vers le théâtre anglophone, en publiant les traductions de pièces emblématiques du Proletbuhne et de l'Artef, ainsi que des articles sur le fonctionnement de ces théâtres qui sont pris en exemple comme expériences professionnelles du théâtre ouvrier.

La première remarque que l'on peut faire sur le rapport de *Workers Theatre* aux langues est qu'il s'agit d'une relation complexe et nuancée, en apparence autoritaire, mais contribuant aussi à créer l'image d'un « melting pot » linguistique rassemblé autour d'un projet politique commun et une technique théâtrale universelle, s'exprimant à travers la présence des différents groupes de langues étrangères dans les rubriques des lecteurs, et les traductions des pièces qui forment le premier répertoire de *Workers Theatre*. En décembre 1931, *Workers Theatre* appelle tous les groupes à envoyer leurs textes, quelle que soit la langue : le projet est de traduire les meilleurs en anglais pour les publier dans la revue, et de mettre l'ensemble des textes à disposition pour les autres troupes pour constituer une bibliothèque<sup>1510</sup> collective, prolétarienne et plurilingue<sup>1511</sup>.

Comment une formation aussi plurilingue que la combinaison du WLT, de l'Artef et du Proletbuhne, peut-elle imposer l'anglophonie ?<sup>1512</sup> Il est peut-être naturel et symptomatique qu'elle le fasse par l'outil du bilinguisme de ses membres, soit la traduction. Si l'on scrute le catalogue de la « bibliothèque » dont prend soin Jack Shapiro, on peut voir que la plupart des pièces disponibles existent en deux langues : « aussi en yiddish », « aussi en allemand », « aussi en ukrainien », « aussi en allemand et en hongrois », « aussi en yougoslave », « aussi en allemand, en yiddish et en hongrois ». Que leur titre soit indiqué en anglais n'a que la fonction d'entretenir la cohésion de l'espace éditorial qui est en anglais : sur le terrain, le théâtre reste tout aussi plurilingue, et valorisé en tant que tel. On voit dans ce catalogue que la circulation des textes d'un groupe de langue à l'autre ne touche pas seulement l'anglais : un texte de Bonn écrit en allemand sera peut-être passé par l'anglais pour être ensuite traduit en hongrois ou en ukrainien. Les troupes traduisent aussi par leurs propres moyens : par exemple le groupe italien de Harlem dit constituer son répertoire « en traduisant les pièces des théâtres ouvriers des autres groupes de langues étrangères »<sup>1513</sup>. La stratégie douce et créative de *Workers Theatre* pour se faire la revue d'un mouvement

---

<sup>1510</sup> C'est Jack Shapiro, qui gère la « bibliothèque », qui emploie ce terme. Shapiro, « Building a Repertory for the Workers' Theatre », *Workers Theatre*, Juin-Juillet 1932, p.7.

<sup>1511</sup> *Workers Theatre*, Décembre 1931, p.26.

<sup>1512</sup> Nous pensons à une lettre de John Bonn à Ben Irwin, dans laquelle Bonn fait allusion au fait que son anglais serait imparfait et que cette remarque lui aurait déjà été faite : « Si tu penses que je n'ai pas fait preuve d'assez d'autocritique, mets-le sur le compte de mon vocabulaire limité (et je te laisse libre de trouver les expressions plus adaptées et plus subtiles) ». John Bonn à Ben Irwin, 25.6.1940, NYPL, New Theatre League Records, Box 2, Folder : Bonn, John.

<sup>1513</sup> « Coast to Coast with the groups », *Workers Theatre*, Juin-Juillet 1933, p.18.

anglophone, comme l'exige l'UITO, est celle de l'optimisation des ressources plurilingues par le partage, et celle de la valorisation des différents groupes dans l'espace anglophone de la revue, plutôt que celle d'exiger des troupes la limitation à l'anglais comme langue de jeu. Ainsi, plutôt que de contribuer à « l'isolation » que dénoncent les dirigeants de l'UITO, les pratiques de circulation et de traduction attestent d'une porosité et d'un élargissement de la portée des matériaux du théâtre d'agit-prop, et d'un transfert de la tradition du théâtre ouvrier existant vers le théâtre ouvrier anglophone émergent<sup>1514</sup>.

Justement, les raisons données pour imposer l'anglophonie touchent à la peur de l'enfermement sur soi des communautés, et leur isolation du mouvement révolutionnaire. A la réunion de l'UITO, Buchwald décrit la situation : la langue maternelle peut « aider à mobiliser les personnes plus efficacement qu'à travers le médium de la langue anglaise », mais « la connexion est plus sentimentale que politique ». L'usage des langues maternelles « confinait les activités des immigrés à leurs propres pays », explique Buchwald, « rendant ces cercles proie à toutes sortes de sentiments nationalistes, tendances chauvinistes et habitudes isolationnistes qui empêchaient la consolidation du mouvement de théâtre ouvrier en une force solide »<sup>1515</sup>. Buchwald mentionne également la « victoire » qu'a été la présence, à la Spartakiade de 1932, de plusieurs groupes anglophones : on suppose que le relais américain de l'UITO est bien conscient de la pression de Moscou pour créer un mouvement de masse qui ne soit pas compartimenté par ses différences linguistiques.

L'autre accusation faite aux « groupes de langue » comme ils sont appelés, et spécifiques à ceux-ci, est celle de « studio-isme », c'est-à-dire la priorité donnée à l'art devant la propagande, et les ressources utilisées dans les décors, costumes et workshops, à la place de développer un théâtre percutant, militant et mobile. Les classiques des pays d'origine sont souvent vus sur les scènes, et contribuent à en faire vivre l'héritage culturel. Les groupes yiddishophones sont souvent dans le viseur : en effet, une riche tradition de théâtre artistique existe depuis longtemps dans la communauté juive de New York<sup>1516</sup>, et les tentatives du théâtre ouvrier de tirer les nombreux groupes de théâtre amateur juifs vers le mouvement d'agit-prop ressortent parfois comme une laborieuse entreprise d'imposer une « forme primitive » à des théâtres habitués à travailler avec des textes plus complexes et des formes

---

<sup>1514</sup> Les pièces traduites sont au moins : *15 Minute Red Revue*, *Tempo Tempo*, *Scottsboro*, *Dr. Krupps Specialist*, *Hands off China*, *Vote Communist*, *Art is a weapon*, *Lenin calls*.

<sup>1515</sup> « Stenogramma zasedanija 2 plenuma MORT. 12.11.1932 », RGASPI F 540 op.1, D. 17, l.137. « the use of native language and the confining of activities to the immigrants of their own homelands, made these circles a prey to all kinds of nationalistic sentiments, chauvinistic tendencies and isolationist habits that prevented the cementing the workers theatre movement into one solid force. »

<sup>1516</sup> Mel Gordon, « The Yiddish Theatre in New York : 1900- », in Bruce A. McConachie et Daniel Friedman, *Theatre for Working-Class Audiences in the United States, 1830-1980*, London : Greenwood Press, 1985

artistiques plus « abouties ». Par exemple, les groupes qui ont mis de l'argent dans leur éducation théâtrale sont vivement critiqués dans *Workers Theatre* en 1931 :

Les sections dramatiques juives dépensent 400 dollars pour des cours d'instruction en jeu d'acteur, mise en scène, décors et costumes de scènes, et (ne vous évanouissez pas) en maquillage. [...] Les camarades juifs avaient sans aucun doute la bonne intention de renforcer le pouvoir de propagande du théâtre ouvrier en développant ses moyens techniques. En réalité, ils vont affaiblir le théâtre ouvrier en développant toute la camelote dont on doit se débarrasser afin de devenir une arme forte dans la lutte des classes.<sup>1517</sup>

Ce discours cesse bien évidemment au moment du tournant vers l'héritage du théâtre bourgeois. Ces petits conflits n'empêchent pas les dizaines de groupes yiddishophones de s'affilier à la League of Workers Theatres : ils représentent la première « *Language Federation* », ou sous-section linguistique de l'organisation<sup>1518</sup>. À la Spartakiade de 1932, le programme de présélection publié dans *Workers Theatre* contient quatre groupes anglophones (la « victoire » dont se réjouit Buchwald au plenum de l'UITO), le Proletbuhne, et quatorze groupes yiddishophones, ce qui illustre bien l'absurdité d'entretenir de mauvaises relations avec ces groupes si le mouvement veut gagner en ampleur<sup>1519</sup>.

La question de la compréhension des langues par le public, étonnamment, ne se pose que peu, alors que les groupes ne jouent pas seulement pour leurs communautés, mais aussi dans les soirées, festivals et Spartakiades. Elle se pose parfois : par exemple, en 1931, une soirée qui a réuni plusieurs groupes de langues différentes éveille l'agacement d'Albert Prentiss : les sketches présentés étaient en allemand, suédois, yiddish et finnois, ce qui pour Prentiss « neutralise le message politique » pour un public anglophone, quelle que soit l'appréciation exprimée devant les chorégraphies et la force du jeu<sup>1520</sup>. Esther Porter rapporte sa confusion lors d'un spectacle de théâtre ouvrier en yiddish dans un club d'ouvriers, dans laquelle le contenu révolutionnaire était réduit par l'effet comique produit par le personnage du prêtre catholique parlant le yiddish : à chaque fois qu'il ouvrait la bouche, les spectateurs tombaient de rire, et le message politique était complètement perdu. « Ridicule ! » s'exclame Porter<sup>1521</sup>, mais l'anecdote exprime le caractère affectif et parfois inexplicable de l'humour

---

<sup>1517</sup> « In the Red Spotlight », *Workers Theatre*, Décembre 1931, p.28. « The Jewish Dram Sections spend 400 dollars for an instruction course in acting, directing, stage painting, costume designing and – (don't faint) make-up. [...] The Jewish comrades had undoubtedly the good intention and the right idea to strengthen the propaganda power of the workers theatre by developing its technical means. In reality they are going to weaken the workers theatre by developing all the junk that we must throw away in order to become a strong weapon in the class struggle. »

<sup>1518</sup> « The First Language Federation of the LOWT », *Workers Theatre*, Juin-Juillet 1932, p.24.

<sup>1519</sup> « On the road to the first workers' theatre conference and spartakiade », *Workers Theatre*, Mars 1932, p.37.

<sup>1520</sup> Albert Prentiss, « The Lessons of a Cultural Evening », *Workers Theatre*, Janvier 1932, p.28.

<sup>1521</sup> Esther Porter, « Five Workers Theatres and One Dance Group », *Workers Theatre*, Avril 1932, p.24.

associé à la langue, d'une importance non négligeable pour atteindre le public. Mais en parallèle, un autre problème se pose : John Bonn se demande pourquoi les « groupes de langue » jouent en anglais, alors que leur anglais est parfois « incompréhensible »<sup>1522</sup>. L'une des instructions donnée pour se préparer à la Spartakiade est de choisir les camarades qui parlent le mieux anglais pour interpréter les rôles principaux : la simple question de la maîtrise de l'anglais se pose donc concrètement, et la promotion d'un théâtre de bonne qualité en plusieurs langues semble finalement représenter bien plus d'avantages que celle d'un théâtre en anglais qui ne permette pas aux acteurs de déployer leur palette d'expression.

Parfois, l'urgence de la situation demande de combiner les forces. Par exemple, pour la campagne électorale de 1932, le plan est le suivant :

Nous ne devrions pas nous voiler la face en nous posant des objectifs que nous ne pouvons pas accomplir. Nous devons prendre en compte deux difficultés : premièrement, que nos groupes ne maîtrisent pas encore la technique du théâtre de rue, et ensuite, que nous n'avons que quelques groupes qui parlent anglais, alors que la majorité des théâtres ouvriers jouent en langues étrangères. Pour commencer avec le second problème : nous pouvons le résoudre avec quelques arrangements organisationnels. Le temps de la campagne électorale, les groupes anglophones et les organisations en langues étrangères devraient coopérer et former des groupes mixtes. Les camarades anglophones doivent prendre les rôles individuels, là où les autres auront des rôles de pantomime ou de plus petits rôles individuels. Une pièce d'élection efficace, adaptée à ces groupes combinés, devrait être écrite par le Workers Laboratory Theatre ou un autre groupe anglophone<sup>1523</sup>.

Ce plan d'action reflète bien une volonté de faire un média de propagande qui s'adresse à un public anglophone, tout en optimisant les forces de manière réaliste. Il montre aussi de quelle manière le réseau construit autour du périodique peut être mobilisé et réorganisé autour de pivots changeants en fonction de l'urgence de la situation et du public visé. La maîtrise imparfaite de l'anglais est un problème admis, auquel le réseau apporte une solution.

Un article de Dorothy Kraus de la section de Cleveland insinue que la coexistence des différentes langues serait un sujet fréquent de critique. Elle raconte qu'à la première Spartakiade de Cleveland en 1933, six groupes participent à la compétition : trois en anglais, une en finnois, une en yiddish et une en hongrois. Le groupe russe s'est désisté au dernier

---

<sup>1522</sup> John Bonn, « Two Groups and an Agit-prop group », *Workers Theatre*, Novembre 1931, p.31.

<sup>1523</sup> « The election campaign and the tasks of the workers' theatre », *Workers Theatre*, Octobre 1931, p.2. We should not deceive ourselves by putting up tasks that we cannot accomplish. We have to consider two difficulties : first that our groups are not yet acquainted with the technic of playing on streets, then, that we have only a few English speaking groups while the majority of the Workers theatres are using foreign languages. To begin with the second problem : this can be overcome by suitable organizational arrangements. For the time of the election campaign, the English speaking groups and the foreign language organizations should cooperate in building mixed groups, consisting of two or three English speaking comrades and six to ten comrades from foreign language groups. The English speaking comrades have to take over the solo parts, while the others will have pantomime roles, or smaller solo parts. An effective election play suitable for these combined groups should be written by the Workers Laboratory Group or another English speaking group.

moment. Le programme en plusieurs langues ne semble poser aucun problème : le premier prix est décerné au groupe finnois, « à l'annonce de quoi le public a exprimé son approbation » ; « ils étaient si clairs et puissants dans leur représentation des antagonismes de classe [...] que ceci répond une fois pour toutes aux objections habituelles que l'on entend sur les groupes de langues étrangères, qui soi-disant ne pourraient pas participer aux festivals parce que personne ne les comprendrait »<sup>1524</sup>. Asja Lacis décrivait déjà l'enthousiasme du public allemand devant la tournée de la Blouse Bleue, l'utilisation d'un imaginaire révolutionnaire partagé faisant tomber la barrière de la langue<sup>1525</sup>. Le cas des festivals plurilingues américains et des Olympiades internationales rappelle que l'internationalisme de l'agit-prop est aussi lié à sa forme, qui postule un langage symbolique et visuel universel, et ainsi, un rapport particulier aux langues.

Qu'en est-il alors de la revendication de créer un théâtre ouvrier anglophone ? A quel point fait-elle de la revue un outil « autoritaire » ? Nous avons vu qu'elle œuvre par échanges et traductions, pour inventer un mode de mise en place de l'anglophonie qui, nous pensons, est intimement liée à la composition du groupe de personnes bilingues qui édite la revue, capable non seulement de traduire, mais aussi de comprendre l'importance affective de la langue maternelle dans les relations avec les troupes, ainsi que d'écrire des critiques détaillées sur des productions jouées en allemand (Bonn, Haller), yiddish (Saxe, Shapiro, Shapiro, Porter, Buchwald) ou ukrainien (une critique de Prentiss), en intégrant ces productions en langues différentes dans un espace éditorial anglophone, voulu la langue dominante du mouvement. Il faut aussi avoir à l'esprit l'importance des clubs ouvriers des différentes communautés linguistiques dans l'organisation de la vie culturelle, des activités récréatives, et de l'engagement politique<sup>1526</sup> : la radicalisation politique se faisait aussi par un mode « communautaire » de structuration du discours sur les inégalités, puisant dans les expériences spécifiques d'exclusion des différentes communautés pour justifier la solidarité de classe et le besoin universel de changement social<sup>1527</sup>. Plusieurs figures de proue du mouvement ouvrier,

---

<sup>1524</sup> Dorothy Kraus, « Cleveland holds its first Spartakiade », *Workers Theatre*, Juin 1933, p.16.

<sup>1525</sup> Asja Lacis, *Revolucionnyj teatr Germanii*, Moskva, Goslitizdat, 1935, p. 249.

<sup>1526</sup> Les témoignages recueillis par David Leviatin sur les temps de vie de la jeunesse structurés autour du Prospect Club, le plus grand club ouvrier juif de New York, sont intéressants à ce sujet. Entre pique-niques, leçons, chorales et cercles dramatiques, le club offrait tous les jours des possibilités de se réunir, mais était aussi un espace de propagande, où les jeunes étaient mobilisés pour des actions organisées par *Daily Worker*, *Freiheit*, *The Liberator* etc. La politisation des jeunes se faisait de manière organique à côté des loisirs, comme peut l'exprimer ce témoignage : « les samedis il y avait des concerts, chaque dimanche on allait danser... quand il y avait des grèves, on les soutenait. On s'amusait vraiment beaucoup. » (p.30) David Leviatin, *Followers of the trail : Jewish working-class radicals in America*, Yale University Press, 1989.

<sup>1527</sup> Voir Daniel Katz, *All Together Different. Yiddish Socialists, Garment Workers, and the Labor Roots of Multiculturalism*, New York : New York University Press, 2011 ; David Leviatin, *Op.cit.*.



dont Fannia Cohn et Louis Friedland, défendaient par idéologie un multiculturalisme et un bilinguisme de la classe ouvrière ; bilinguisme qui pouvait ouvrir encore plus grand les portes de la culture, de la littérature et de la solidarité internationale. Daniel Katz voit dans l'intérêt de Fannia Cohn pour le pluralisme culturel l'influence « des idéaux yiddishistes » et d'une « foisonnante culture yiddish à New York » : « New York était le centre de ce mouvement, avec vingt théâtres qui produisaient des spectacles en langue yiddish. Visant parfois les goûts plus sophistiqués, mais le plus souvent le sens de l'humour populaire, il émergeait un théâtre yiddish créatif, intellectuel et expérimental qui adressait les sujets les plus actuels ». <sup>1528</sup> On peut penser que la direction de l'UITO à Moscou, pour qui l'essentiel était le caractère massif du mouvement et sa pénétration dans des espaces d'expression dominants (anglophonie), ne connaissait pas nécessairement les enjeux locaux du « bilinguisme politique » défendu par une partie du mouvement ouvrier américain, et son rôle précisément à l'endroit du théâtre. Ainsi, la demande de l'UITO et la tentative de *Workers Theatre* de créer un mouvement de théâtre ouvrier anglophone d'une part se traduit par l'apparition effective de nouveaux groupes de théâtre d'agit-prop qui jouent en anglais, d'autre part se confronte à la réalité de la manière dont le théâtre fait partie de la vie du prolétariat new-yorkais.

Comment s'exprime alors la domination de l'anglais ? Nous avons jusqu'alors traité de la période 1931-1933, pendant laquelle se paramètre petit à petit la relation avec les groupes de différentes langues. A partir de *New Theatre*, il n'y a plus tant de paramétrages à faire : à l'exception de l'Artef, les groupes non-anglophones américains sont systématiquement cantonnés aux dernières pages de la revue, c'est-à-dire, dans les activités amateurs périphériques (*News and Notes, Shifting Scenes*). C'est ici que se situe le discours « autoritaire » de la revue sur l'anglophonie : malgré l'existence, par exemple, d'un théâtre professionnel yiddishophone qui, au-delà de l'Artef, aurait pu intéresser le périodique, le théâtre américain dont traite la revue – c'est-à-dire, celui vis-à-vis duquel il exprime un projet politique et artistique – est exclusivement anglophone. Seulement l'Artef fait exception, et encore, les contenus sur ses activités sont partagés entre les pages « principales » et les rubriques des affiliés : il se situe donc dans un entre-deux. Les traductions (*Floridsdorf* de Friedrich Wolf, ou les articles de Poudovkine, Eisenstein et Ehrenburg) sont des textes d'auteurs européens et russes : le plurilinguisme internationaliste des réseaux politiques, artistiques et littéraires remplace le plurilinguisme américain du militantisme *grassroots* et des activités récréatives ouvrières. Il s'agit du même constat que nous avons fait sur les

---

<sup>1528</sup> Daniel Katz, *Op.cit.*, p.76-77.

photographies dans la période 1932-1933 : sont représentés le « centre » du mouvement, ainsi que les théâtres étrangers ; dans *New Theatre* en 1933-1936, cela signifie Theatre Union, Group Theatre, certains théâtres de Broadway, ainsi que Meyerhold et Stanislavski. Ainsi, le rapport à la langue se caractérise par le même « mouvement à deux vitesses » qui est exprimé dans le discours de *Sinjaja Bluz* sur les collectifs auto-actifs : les théâtres non-anglophones affiliés à la New Theatre League sont situés dans l'espace du « *old theatre* », celui du mouvement ouvrier et des pratiques amateurs militantes.

## LIST OF AVAILABLE PLAYS

Order these plays from the L. O. W. T., 108 East 14th Street, N. Y. C. Reduction of 20% on orders of more than 5 copies of the same play. 25% on orders of more than 10 copies. A list of all language plays will be printed in the next issue of "Workers Theatre".

1. **ART IS A WEAPON**—Collective report on the task of the revolutionary workers theatre. 6-10 players. Also in German. 10c
2. **LENIN CALLS**—Group recitation, especially effective for Lenin Memorial Meetings. Any number of players. In German. 10c
3. **WORK OR WAGES**—1 act play on unemployment. 8-10 players. Also in German and Hungarian. 15c
4. **I NEED YOU, YOU NEED ME**—Farce, showing the treacherous role of the socialists, the labor fakers and the priests. 6-10 players. 10c
5. **MR. GOD IS NOT IN**—Farce on religion. 9 players. 15c
6. **I'LL TELL YOU HOW TO VOTE**—Election Revue of 1931. 8-10 players. 15c
7. **SCOTTSBORO**—Group recitation on the Scottsboro case. 6 players. Also in German, Yiddish and Yugoslavian. 10c
8. **STEP ON IT**—One act play exposing the role of the labor fakers and the priests. 10 players. Also in Yiddish. 15c
9. **MR. FOX, MR. NOX, AND MR. BOX**—One act satire with mass recitation on the capitalist system, adapted from "New Russia's Primer". 8-10 players. Also in Yiddish. 15c
10. **FIGHT AGAINST STARVATION**—Play with mass recitation on the Miners Strike. 8 players. 10c
11. **THE BIG STIFF**—Satire on unemployment. 10 players. Also in Yiddish. 15c
12. **THE FIGHT GOES ON**—Play in verse on the Textile Strike. 6-8 players. 10c
13. **THREE OF A KIND**—Election play of 1931. 8 players. 10c
14. **THE GROGGY COMPASS**—One act play on forced labor in the Soviet Union. 4 players. Also in German. 15c
15. **SOLIDARITY**—Mass recitation explaining the role of the W. I. R. 6-8 players. 10c
16. **THE MINERS ARE STRIKING**—Play on the Miners Strike. 6-8 players. Also in Ukrainian. 15c
17. **WE DEMAND**—Play in verse on unemployment. 10-12 players. Also in German. 15c
18. **LIBERTY IN U. S. A.**—Satirical dialogue on the role of the different parties in U. S. A. 2 players. Also in German, Yiddish and Hungarian. 10c
19. **TEMPO! TEMPO!**—Agit-prop play in verse contrasting speed of capitalist exploitation and tempo of socialist construction in the U. S. S. R. 8-10 players. Also in German and Yiddish. 10c
20. **ON THE BELT**—Agit-prop play in verse showing the exploitation of the workers on the belt. 8 players. Also in German and Hungarian. 10c
21. **MINERS ON STRIKE**—Mass recitation on the Kentucky Miners Strike. 7 players. 10c
22. **CHINA WAKES**—Play in verse on the situation in Manchuria. 10-12 players. 10c
23. **HELP THE MINERS**—One act play on the Miners Strike. 8-10 players. 15c
24. **VOTE COMMUNIST**—Agit-prop play for outdoor performances. (in this issue) 6 players. 10c
25. **YOO - HOOEY**—Election play for out-door performances. 7 players. 10c
26. **HOME RELIEF BUREAU**—Election play. 8-10 players. 15c
27. **CHARITY**—Agit-prop play in verse explaining the role of the W. I. R. 5-8 players. Also in Yugoslavian. 10c
28. **BONUS THIEVES ON TRIAL**—One act play demanding payment of soldiers' bonus. 10-12 players. 15c
29. **15 MINUTE RED REVUE**—Agit-prop play contrasting the conditions in capitalist America and the successful socialist construction in the U. S. S. R. (in this issue) 10-12 players. Also in German. 15c
30. **HANDS OFF**—Anti-War play, exposing the role of the League of Nations, American Capitalism and Japan. (in this issue). 4-6 players. Also in Yiddish. 15c

### PLAYS FOR CHILDREN

1. **MILK FOR MINERS' CHILDREN**—One act play on the role of the miners children during the strike. 8-10 children. 10c
2. **BREADLINE**—Children on breadline, role of Pioneers is shown. 8 children. 10c
3. **BEGINNING OF A CHILDREN'S THEATRE GROUP MEETING DURING THE MINERS STRIKE**—6 children and 1 leader. 5c
4. **FREE FOOD FOR WORKERS CHILDREN**—Play agitating for free food for children of unemployed workers. 6 children. 10c
5. **THE HISTORY LESSON**—Play on how history is taught in the capitalist schools, and the role of the Pioneers. 1 adult for teacher and as many children as possible. 10c

2

Figure 138 Liste des pièces disponibles en plusieurs langues, Workers Theatre Juin 1932

### 9.2.3. Querelle de Perm et autres disputes

L'un des modes de gestion du conflit avec les affiliés est de le visibiliser dans *Sinjaja Bluza*, *Workers Theatre* et *New Theatre*. Par exemple, lorsque John Bonn critique les groupes de Coney Island, la réponse de l'animateur de ces groupes amateurs est publiée dans le numéro suivant de *Workers Theatre* : il juge peu constructif et décourageant que le directeur du Proletbuhne, troupe admirée par les groupes yiddish de Coney Island, se lance dans des critiques mordantes de « l'amateurisme » des spectacles de ces-derniers. Comme la lettre de « Nina Z. » dans *Sinjaja Bluza*, l'animateur rappelle que les membres des cercles dramatiques de Coney Island répètent après leur journée de travail et ne peuvent pas se consacrer au théâtre à temps plein, comme le font les artistes du Proletbuhne<sup>1529</sup>.

Dans *New Theatre* la plume d'Edna Ocko ne lâche jamais les Red Dancers d'Edith Segal, qu'elle considère comme les représentants d'une danse primitive agit-propiste et amateur. La répudiation d'Edith Segal, l'une des premières organisatrices de la danse révolutionnaire déjà au temps du New Playwrights Group, est assez illustrative de l'abandon de l'agit-prop qui se joue dans la revue, mais aussi de l'effet des relations interpersonnelles et antipathies individuelles, sur le contenu qui trouve sa place dans sa revue : pour ce qui concerne la danse, *New Theatre*, comme nous l'avons remarqué, est la revue du New Dance Group<sup>1530</sup>. En février 1935, Ocko déclare que les Red Dancers ne devraient pas se produire dans des programmes conjoints avec le New Dance Group, Martha Graham ou Hanya Holm : « elles souffriront toujours de la comparaison avec les professionnels dans le même programme »<sup>1531</sup>. Ces groupes, d'après Ocko, ne sont pas faits pour les récitals ; ils manquent de technique et « ne font pas de la danse de concert, mais une variété de danse d'agit-prop »<sup>1532</sup>. Pour Ocko, les Red Dancers devraient se limiter au public ouvrier des clubs ; « l'œil non formé des milliers de personnes qui n'ont jamais vu un spectacle de danse, et pour qui la représentation simple des idées politiques avec la forme de la danse rend celle-ci compréhensible »<sup>1533</sup>.

---

<sup>1529</sup> C. Gordon, « An answer », *Workers Theatre*, Janvier 1932, p.26.

<sup>1530</sup> Un article de Steve Foster sur une soirée de solos de danse se termine avec le constat que tous les solos du récital étaient satisfaisants, à l'exception de celui d'Edith Segal. Le solo de Segal n'a même pas été abordé dans l'article et le lecteur ne sait pas pourquoi il n'était pas satisfaisant. (Steve Foster, « The Revolutionary Solo Dance », *New Theatre*, vol.3, no1, Janvier 1935, p.23.

<sup>1531</sup> Edna Ocko, « The Dance League Recital », *New Theatre*, vol.2, n°2, Février 1935, p.25.

<sup>1532</sup> *Ibid.* « [these groups] are not suitable for the concert stage. [... they will always suffer comparison with the professional groups in the same program. »

<sup>1533</sup> *Ibid.* « the untrained eyes of the thousands of people who have never seen dance, and its simple representation of political ideas in dance form makes it comprehensible. »

Sur la scène de concert, cependant, où la fréquentation est bien plus diverse – une grande partie du public est composée d'éléments bourgeois et intellectuels – ces danses ne possèdent ni subtilité du thème, ni richesse de la forme, et le public de danse plus développé les trouve brutes et ennuyeuses.<sup>1534</sup>

Le venin dissimulé en bonnes intentions – il ne faudrait pas que ces groupes souffrent de la comparaison et du jugement d'un public intellectuel – ne passe pas inaperçu auprès des Red Dancers, dont la réponse est publiée dans le numéro suivant. Pour les danseuses, Ocko se trompe en considérant comme priorité le fait de ménager l'expérience esthétique du public bourgeois. La lettre pointe le fait qu'Edna Ocko ne propose jamais que les Red Dancers améliorent le niveau technique de leurs chorégraphies, mais seulement qu'elles restent séparées des groupes professionnels.

Bien qu'Edna Ocko ne perçoive pas l'urgence de l'élévation de la qualité artistique de groupes comme les Red Dancers, c'est justement ce qui a toujours été notre but. Faire de danses « brutes » ne nous satisfait pas. Nos danses doivent devenir toujours plus puissantes. Afin d'accomplir ceci, une idéologie cohérente et l'amélioration de la qualité doit être notre objectif<sup>1535</sup>.

La visibilisation des opinions conflictuelles rend la matière de la revue plus intéressante pour les lecteurs, et à la fois montre la dynamique de séparation des amateurs et des professionnels qui est à l'œuvre – et que les Red Dancers, ici, critiquent explicitement.

Un exemple quelque peu différent peut être tiré de *Sinjaja Bluz*, et par lequel la Blouse Bleue centrale précisément affirme son autorité : la « querelle de Perm ». Voici les événements dans l'ordre : lors de la Conférence Pansoviétique des Blouseniks en 1926, le collectif de Perm formule une critique contre la Blouse Bleue centrale. Cette critique est publiée dans *Sinjaja Bluz*, qui donne au groupe de Perm le nom d'Opposition de Perm (*Permskaja oppozicija*).

Quelles critiques sont faites d'un côté et de l'autre ? Lors de la conférence des Blouses sont présentés les exposés de Youjanine, Novitski, Brik, Trétiakov, Gamza et l'animateur de Perm, Vissov, au sujet de la politique artistique de la Blouse Bleue, ainsi que l'exposé de Viktor Mrozovski sur les questions d'organisation. 132 délégués sont présents. Le compte-

---

<sup>1534</sup> *Ibid.* « On the concert platform, however, where the attendance is much more diverse – a large part of the audience is composed of intellectual and bourgeois elements – these dances have neither subtlety of theme, nor richness of form to command them, and the more developed dance audiences finds these dances both crude and wearisome ».

<sup>1535</sup> Grace Sosin for the Red Dancers, « From the Red Dancers », *New Theatre*, vol.2, no3, Mars 1935, p.27. « Although Edna Ocko does not see the urgency of groups like the Red Dancers raising their artistic level, our aim has always been to do just that. We are not satisfied to remain crude. Our dances must become more powerful all the time. In order to accomplish this, a sounder ideology and every improving quality must be our aim. »

rendu de la conférence dans *Sinjaja Bluza* commence en adressant immédiatement l'opposition de Perm, dont l'intervention a éveillé de vives réactions. Le délégué de Perm propose aux autres collectifs présents de se détacher de la Blouse Bleue, qualifiant les « méthodes de la Blouse Bleue » de nocives car elles « obscurcissent le contenu », et ne sont pas adaptées au journal vivant de club. D'après le compte-rendu, la prise de parole de Vissov a « rencontré une résistance forte et unanime de la part du rassemblement », qui a conclu que

à l'heure actuelle, sans direction commune autoritaire de la part des organes du Parti et des syndicats, le mouvement de journal vivant ne peut révéler tout le potentiel qui réside en lui. [...] Les recueils de matériel « *Sinjaja Bluza* » doivent être convertis en périodique-organe central du mouvement blousebleuiste<sup>1536</sup>.

La suite des résolutions poursuivent sur la centralisation : *Sinjaja Bluza* est nommé « organe central » du mouvement, il est mis sur papier avec l'autorité des délégués que le mouvement reconnaît le « rôle historique » de la Blouse Bleue Centrale dans la croissance et le développement du journal vivant, et l'autorité des syndicats sur l'organisation est renforcée<sup>1537</sup>. Mrozovski qualifie l'organisation, dans sa prise de parole, avec les termes « mouvement blousebleuiste, dont la direction est le comité de rédaction de *Sinjaja Bluza* »<sup>1538</sup>, et dans les résolutions qui suivent, la revue est de façon répétée identifiée comme « centre », « direction », « direction méthodologique » et « autorité »<sup>1539</sup>.

Dans le résumé de « l'opposition de Perm », Vissov accuse la Blouse Bleue d'être déconnectée des correspondants ouvriers, dont le travail devrait former « la base de n'importe quel journal soviétique », de prioriser la théâtralisation et un style « d'*estrada* de vulgarisation révolutionnaire » (ce qui en réalité décrit assez bien la démarche de « vulgarisation » des recherches des avant-gardes dans *Sinjaja Bluza*!), et de faire disparaître la frontière entre les notions de « journal vivant » et « blouse bleue ». Pour le délégué de Perm, la Blouse Bleue ne représente pas le journal vivant, mais l'*estrada* à Moscou, et dans les clubs, le « blousebleuisme » s'apparente à « du théâtre amateur avec de la musique et du chant ». La Blouse Bleue aurait à présent « joué son rôle historiquement », et la gazette vivante de club devrait être « purgée » des influences de celle-ci<sup>1540</sup>.

---

<sup>1536</sup> « Vtoroe vsesojuznoe soveščanie Sinebluznikov », *Sinjaja Bluza*, n°44, 1926, p.59.

<sup>1537</sup> Sur l'effet de cette décision, qui mènera à la fin de la Blouse Bleue, voir Crane, *Op.cit.*, p.109-110.

<sup>1538</sup> « Vtoroe vsesojuznoe soveščanie Sinebluznikov », *Sinjaja Bluza*, n°44, 1926, p.61.

<sup>1539</sup> Les lecteurs demandent en échange de baisser le prix du périodique, notamment sur les abonnements annuels, d'ajouter plus d'instructions concrètes sur la mise en scène, et d'écrire les articles dans un langage simple, en s'adressant « aux masses illettrées ».

<sup>1540</sup> *Ibid.*

La Blouse Bleue réaffirme son autorité par les résolutions des délégués, qui se seraient opposés à Perm, et auraient soutenu le rôle central de *Sinjaja Bluza*. Mais l'histoire ne s'arrête pas là. La même année, après le rassemblement des Blouses, le collectif de Perm lance sa propre publication : *Živaja teatralizovannaja gazeta* ou *Ž.T.G. (Journal vivant théâtralisé)*. Ce périodique, dont nous avons croisé un seul numéro dans les archives pétersbourgeoises, contient, comme *Sinjaja Bluza*, des articles sur le journal vivant, les costumes, la mise en scène, quelques textes pour la scène, et surtout, des critiques acerbes envers la Blouse Bleue. Le numéro que nous avons pu consulter est de 1929, mais critiquer la Blouse Bleue reste d'actualité : *Ž.T.G.* accuse par exemple Sergueï Trétiakov de mélanger la terminologie de scène et la terminologie du journalisme en mettant les deux sur le même plan, et postule avec une précision soviétique que « 70% de toutes les thèses des animateurs de journal vivant n'étaient pas respectées par la Blouse Bleue »<sup>1541</sup>. Dans ses premiers numéros, *Ž.T.G.* se positionnait manifestement très sévèrement en opposition à la Blouse Bleue, car devant la provocation des critiques répétées dans *Ž.T.G.*, Boris Youjanine répond dans *Sinjaja Bluza*.

Youjanine déclare consacrer une analyse à la publication *Ž.T.G.*, publication de « ce peuple si actif, les journalistes-vivants de Perm ». Quatre numéros sont parus au moment où il écrit. Youjanine constate que le périodique a le même type de contenu que *Sinjaja Bluza*, à l'exception d'une rubrique spécialement consacrée à s'opposer à la Blouse Bleue.

Il faut dire que les camarades de Perm, tout en s'indignant contre la maman *Sinjaja Bluza*, lui ressemblent comme deux gouttes d'eau tant du point de vue du contenu que de la mise en page.[...] Les camarades de Perm ne veulent pas ressembler à la Blouse Bleue. Et nous pouvons les rassurer. Oui, camarades, vos textes, vos saynètes, vos chœurs, n'ont rien à voir avec la Blouse Bleue. Ils diffèrent des nôtres du point de vue du talent, de la qualité littéraire, et de la facture<sup>1542</sup>.

Sur quatre colonnes, Youjanine s'applique ensuite à critiquer les textes publiés dans *Ž.T.G.* : « aucune compréhension de la dialectique », manque de culture. Il prend en exemple plusieurs couplets pour illustrer que les productions de Perm ne seraient que de pâles imitations des tout premiers textes de la Blouse Bleue : ils « découvrent l'Amérique que la Blouse Bleue a trouvée en 1923 ». Si les permiaks voulaient se détacher de la Blouse Bleue, « il aurait été mieux de trouver quelque chose de différent ». Après plusieurs paragraphes qui s'apparentent davantage à des moqueries qu'à des critiques, le rédacteur en chef de *Sinjaja Bluza* termine en

---

<sup>1541</sup> L'article cité traite de l'histoire du journal vivant. Visiblement, les attaques contre la Blouse Bleue n'avaient pas cessé. E. Permjak, « Istorija živih gazet posle Oktjabrja », *Živaja teatralizovannaja gazeta*, 1929, p.8-13.

<sup>1542</sup> Boris Južanin, « *Ž.T.G.* », *Sinjaja Bluza*, n°52, 1927, p.3.

ordonnant à l'Opposition de Perm de rester à sa place : « C'est faible, camarades de Perm ! Assis ! »<sup>1543</sup>.

Outre l'aperçu que ce texte donne de la personnalité de Youjanine, il illustre aussi la manière violente dont peut s'exercer l'autorité de *Sinjaja Bluza*. Se moquer publiquement des productions d'un club auto-actif n'est visiblement pas considéré comme contreproductif dans une revue qui encourage la création de « matériel local » et l'auto-activité. Le cas de l'Opposition de Perm, et la réaction viscérale de Youjanine, montrent aussi l'importance pour le « centre » de se percevoir comme voix autoritaire de la direction artistique, et la conflictualité immédiate que génère la remise en question de cette autorité. Mais aussi, il élargit le projet théorique de journal vivant, historiquement rattaché à la Blouse Bleue, aux initiatives locales qui ont tout autant que la Blouse Bleue une idée précise et argumentée de ce que signifie le journal vivant « puriste », et qui produisent des publications pour appuyer leurs idées et leur pratique. On peut trouver ces périodiques au moins à Leningrad (*Stanok*), Moscou (*Krasnaja Rubaha*), Minsk (*Živaja gazeta*) et Rostov (*Golos rabočego*)<sup>1544</sup>. Le modèle de la Blouse Bleue est remis en question par des alternatives locales qui se sentent menacées par la monopolisation de la forme de journal vivant par l'esthétique de la Blouse Bleue. Ainsi, il faut voir que la théorisation du journal vivant en tant que forme, dont la spécificité est défendue, ne se limite pas à *Sinjaja Bluza*, et existe parfois dans une relation conflictuelle avec celle-ci.

#### 9.2.4 Un pantalon d'usine sur une chaise

Ces exemples ne représentent qu'une fraction des actes communicatifs par lesquels *Sinjaja Bluza*, *Workers Theatre* et *New Theatre* manœuvrent et spectacularisent la relation entre groupe, revue et mouvement, soit la gestion de la « structure ». L'action la plus concrète, qui illustre le plus visiblement la difficulté de la cohabitation, est peut-être celle que fait la *New Theatre League* : la séparation des espaces éditoriaux dédiés au groupe central et au mouvement de troupes affiliées. *Theatre Workshop* accueillera les contributions théoriques des membres du *Group Theatre*, du *Theatre Collective*, de Jay Leyda et Peter Ellis de Nykino, mais verra aussi le retour de plumes qui avaient disparu de *New Theatre*, comme John Bonn et Ben Blake, et la traduction d'articles de Boris Zakhava ou Nemirovitch-Danchenko. En

---

<sup>1543</sup> *Ibid.* (*Sadites' !*)

<sup>1544</sup> Robert Crane a identifié cette liste (*Op.cit.*, p.108) ; il aborde aussi « l'Opposition de Perm » dans la perspective de « partage de l'espace discursif du journal vivant » : nous assumons quelques similarités inévitables avec son traitement.

parallèle, *New Theatre News*, pilotée par Alice Evans et consacrée aux productions des théâtres affiliés à la ligue, se profilera comme une extension des rubriques des lecteurs dans *New Theatre*<sup>1545</sup>. Encore une fois, comme nous avons vu avec le cas des textes dramatiques, la ligue effectue une séparation physique et matérielle des différentes fonctions qui étaient réunies dans sa revue.

Pendant toute la période de publication de *Sinjaja Bluza*, *Workers Theatre* et *New Theatre*, les lecteurs – qui sont aussi les relais du contenu – sont aimés et désaimés, ménagés et répudiés ; jamais une masse neutre et invisible. Dans les deux cas, pourtant, une dynamique se dégage : celle de la contradiction entre l'identité ouvrière ou la solidarité ouvrière revendiquée par les organisations, et le rapport difficile à la base ouvrière de théâtre amateur, dont les productions théâtrales ne sont pas toujours en mesure de répondre aux critères artistiques espérés par les organisations centrales ; base qui en retour fait aux organisations centrales l'accusation d'élitisme. La figure idéalisée de l'ouvrier donne son nom à la Blouse Bleue, mais cette blouse semble davantage faire référence à la *prozodejda* de l'atelier de Meyerhold qu'au prolétaire authentique. Dans les chorégraphies du New Dance Group, note Ellen Graff, « l'ouvrier était de plus en plus absent. Dans les efforts artistiques des danseuses révolutionnaires qui ont eu le plus grand succès, l'ouvrier était l'habitant imaginaire d'un corps entraîné, plutôt qu'un participant à l'expérience »<sup>1546</sup>. Cette remarque reflète bien le parcours que suivent ces revues vis-à-vis de leurs abonnés : du rôle du participant indispensable à la réalisation du projet, l'ouvrier est déplacé dans le rôle d'une esthétique. Comme rétorque Irma à Carmen dans *Le Balcon* de Jean Genet : « Privé des cuisses qu'il contenait, un pantalon d'usine sur une chaise, c'est beau. »

---

<sup>1545</sup> *New Theatre News* est aussi la revue d'un projet de professionnalisation des amateurs : celui d'Alice Evans, qui puise dans sa propre expérience de professionnalisation des troupes à Chicago pour encourager les théâtres affiliés, les aider à constituer des répertoires « forts », rendre les centres régionaux autonomes, et orienter les metteuses en scène vers des écoles et formations. Ainsi, on y perçoit un espace éditorial qui est dédié à la professionnalisation des groupes amateurs, mais pas de manière conflictuelle comme cela pouvait être le cas dans *New Theatre*.

<sup>1546</sup> Ellen Graff, *Stepping Left, Op.cit.*, p.75. The « worker » however, was increasingly absent from the stage. In the most artistically successful efforts by revolutionary dancers, the workers was the imagined inhabitant of a trained body rather than a participant in the experience. »



### 9.3 « Un réseau prêt au combat » : le manifeste en performance

#### 9.3.1 La chronique-manifeste

Nous avons un groupe, traversé d'une pensée artistique et politique, nous avons une revue éditée par ce groupe, et nous avons des lecteurs caractérisés comme les « acteurs » du message de la revue. Les chapitres précédents ont montré, nous l'espérons, l'intensité avec laquelle ces revues peuvent rendre manifeste – rendre visible – l'idéologie du groupe et la défendre. A la fois, elles mettent en œuvre des stratégies parfois autoritaires de gestion des relations avec leurs lecteurs ; stratégies qui participent à définir les contours artistiques et politiques du projet qu'elles défendent. Et si l'on voyait ce rapport intensif avec les lecteurs – alternant entre valorisation du mouvement de masse et prises de distance – comme des gestes visant à contrôler le manifeste artistique et ses réalisations sur le terrain théâtral ?

Il est difficile d'identifier dans *Sinjaja Bluza*, *Workers Theatre* et *New Theatre* un texte *unique* qui fasse manifeste du mouvement associé à la revue dans son ensemble. Or, il faut encore une fois regarder les revues dans leur totalité, en tant que « chronique-manifeste », terme que nous empruntons à Audrey Ziane :

la chronique-manifeste crée une mythographie et fait part des évolutions, des nouvelles amitiés et des inimitiés déclarées. [...] Il peut aussi mêler billet d'humeur et profession de foi dans un éditorial et devenir une chronique qui permet de retracer au fil des publications les principes fondateurs d'un mouvement<sup>1547</sup>.

Ziane voit dans les revues artistiques la possibilité d'un manifeste, non pas rattaché à un article spécifique ou un grand geste performatif, mais construit dans le temps, et dont le propre est de révéler l'existence « d'un réseau prêt au combat »<sup>1548</sup> :

Que recherche-t-on au juste dans les revues pour aborder cette reconstruction du genre *manifeste* ? Des paroles engagées, des articles vengeurs et assassins à la performativité affichée, des polémiques et des batailles, tous ces indices discursifs qui nous permettraient d'envisager une filiation moins évidente et attendue qui fait du manifeste artistique un simple descendant du manifeste politique. Mais le manifeste est avant tout un témoin, témoin d'une époque, des idéologies qui s'affrontent, des personnalités qui s'allient et combattent. [...] Ainsi, parler d'une seule voix et essayer d'enrôler sont les caractéristiques premières de ces textes de combat qui vont transformer ces *actants* en acteurs manifestants. Ce qui anime, quels

---

<sup>1547</sup> Audrey Ziane, *Enquête archéologique en milieu fertile : Les revues et les manifestes artistiques, généalogie d'un genre*, dans Evanghelia Stead et Hélène Védrine, *L'Europe des revues II (1860-1930). Réseaux et circulations des modèles*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2018, p.518.

<sup>1548</sup> Idem, p.510.

que soient les champs, les acteurs d'un réseau, est un « *projet* », qui crée des connexions entre les personnes impliquées<sup>1549</sup>.

Retracer au fil des publications les principes fondateurs d'un mouvement ; manifester l'existence d'un réseau dont les connexions se font autour d'un « projet » : ces deux actions qu'identifie Ziane non seulement permettent de visualiser les revues comme une *forme* de manifeste, mais le font particulièrement bien pour nos objets d'étude.

Il faut faire une précision : s'il s'agit d'un manifeste, ce n'est pas la revue seule qui le constitue, mais la revue associée au théâtre (à la danse, au film documentaire, au journal vivant) qui l'accompagne : le « double média », ou plus encore, la structure en entier. Les revues agissent alors comme signes d'un réseau présenté comme massif, prêt à l'action, et lié aux temporalités d'action, de rupture, de commencement, de futur et d'immédiat qui sont exprimées dans les pages. Au cœur du manifeste se trouve le lien intrinsèque que la *structure* entretient avec *l'actualité* et *l'immédiateté* : le théâtre d'agit-prop structuré autour des revues se veut, fondamentalement, en rupture avec les temps et les lieux conventionnels de création du théâtre [« bourgeois »]. On peut le voir comme une activité théâtrale structurée autour de *temps* : la périodicité du répertoire, l'urgence de l'actualité, la définition collective de ce qui constitue un événement ; d'autre part autour d'un rapport à l'espace : présence d'un réseau cohérent et connecté sur un territoire, irruption des groupes dans des lieux non-théâtraux (club, usine, rue, piquets de grève, restaurant...), rassemblement dans l'espace virtuel du périodique où prend sa forme le plan d'action pour le combat suivant. Le modèle « groupe central/organe éditorial/réseau de groupes affiliés » se présente, vu ainsi, comme la *forme du manifeste*, dont la revue est la composante synaptique, et celle qui fait en sorte que le mouvement puisse, comme l'exprime Audrey Ziane, « parler d'une seule voix » afin de « transformer ces *actants* en acteurs manifestants ».

Le message du manifeste est formulé par un groupe central possédant un projet précis, mais sa composante théâtrale est réalisée par des dizaines ou des centaines de groupes individuels. Ainsi, cette coexistence des différentes composantes à la fois affirme le projet d'un théâtre de masse, et à la fois insère dans l'équation un élément labile : les productions des troupes amateurs, de différents niveaux, en différentes langues, exprimant différents rattachements esthétiques. « Trop nombreux étaient les groupes qui n'ont pas su comment adapter un article théorique, un changement de politique, un cadre organisationnel, aux conditions locales, et le transformer en action », s'étonne Anne Howe après une

---

<sup>1549</sup> Idem, p.510-511.

Spartakiade<sup>1550</sup>. C'est ici qu'entrent jeu les relations avec les groupes affiliés, afin de garder le contrôle sur la forme et le contenu du manifeste : il faut surtout, par des gestes discursifs performatifs, exclure les productions qui n'entrent pas dans les frontières du manifeste, corriger là où on manque de précision, se désolidariser de ce qui n'entre pas dans le cadre. Est-ce que dire ceci revient nécessairement à voir « le manifeste » comme celui de la formation centrale, et le réseau des troupes affiliées comme une composante de la *forme* du manifeste ? Le manifeste se précise et se négocie en partie à travers les relations avec les troupes affiliées : par exemple, que saurait-on du projet théorique initial du groupe derrière *Sinjaja Bluza*, si les approximations et les faux-pas des collectifs amateurs n'avaient pas forcé la rédaction à formuler une série d'articles dans lesquels s'exprime le *projet* ? Toutes les précisions sur le caractère de medium hybride du journal vivant, l'usage « inversé » du lexique théâtral et du lexique du journalisme, le tableau illustrant les rubriques de journal et les sketches correspondants, sont des réactions aux demandes des lecteurs pour plus de matériel instructif, mais aussi à la *mauvaise utilisation du périodique* par ceux-ci<sup>1551</sup>.

Dans notre deuxième chapitre, nous avons postulé qu'il existe un journal vivant utopique, théorique, et un autre réel, contraint à adapter les définitions mouvantes du journalisme et de l'actualité à la réalité des conditions matérielles de création. On peut postuler qu'une caractérisation historicisante du journal vivant de la Blouse Bleue doit prendre en compte sa forme utopique dans *Sinjaja Bluza* – forme composée par les textes théoriques et par la formule éditoriale du périodique. Nous pouvons faire une comparaison : pour Martin Puchner, si l'on reconnaît que le théâtre de la cruauté d'Artaud est « chimérique », et ceci à cause de facteurs « internes et systématiques », on peut voir que, malgré l'insistance d'Artaud sur le contraire, les manifestes du théâtre de la cruauté ne sont pas des instruments au service de la réalisation d'un théâtre :

Plus cette réalisation s'avère impossible, plus ces manifestes deviennent un but en soi. [...] Plutôt que d'extraire des manifestes d'Artaud la description d'un théâtre physique libre de texte, comme il est souvent fait, nous devrions reconnaître que son théâtre est en fait, intimement, bien que de manière controversée, liée à ses manifestes, leur ton, leur performativité, et leur textualité. Seulement si l'on abandonne la vision instrumentaliste du manifeste, peut-on commencer à reconnaître une rivalité entre le théâtre et le manifeste, et ainsi, prêter attention à la forme des manifestes d'Artaud. Et cette forme et ce langage, je

---

<sup>1550</sup> Anne Howe, « The Stage was not set », *New Theatre*, vol.1, n°7, Juin 1934, p.15. « Too many did not know how to adapt a theoretical article, a change of policy, an outline for organization, to their local conditions, and transform it into action. »

<sup>1551</sup> Le tableau, par exemple, vient en réponse à l'utilisation trop fréquente de sketches comiques au détriment des textes sérieux, et au non-respect de la structure du journal imprimé dans les spectacles. « Vsem, eščo raz », *Sinjaja Bluza*, n°13, 1925.

pense, constituent la médiation entre les valeurs contradictoires qu'Artaud voulait réaliser, mais a échoué à faire, dans le théâtre de la cruauté.<sup>1552</sup>

Pour Puchner, c'est la forme des manifestes, davantage que leurs plaintes et demandes particulières, qui articule le plus clairement « les désirs et les espoirs, les manœuvres et les stratégies de la modernité : créer des points de non-retour, faire l'Histoire, modeler le futur »<sup>1553</sup>. Nous insistons sur ceci à l'égard de notre propre objet de recherche : en tant que projets pour un médium nouveau hybride, les revues *manifestent* par leur forme, par la performativité de leurs textes, et la mise en lumière alternativement active et furtive des réseaux qui leurs sont associés. Le manifeste du nouveau médium, ou du média théâtral de masse, est présent dans la forme du projet, qui est dès son lancement, hybride (journalisme/théâtre), et qui contient à la fois la profession de foi discursive et artistique (le contenu de la revue), son plan d'action (l'existence de l'armée des groupes affiliés, l'inscription dans la durée), et les œuvres du groupe manifestant, dont la revue cherche à moduler la lecture.

Il faut aussi, en s'appuyant sur Puchner, noter la « rivalité entre théâtre et manifeste », soit la dualité entre œuvres et discours théorique, et leur coexistence. L'imperfection, la conflictualité, la réception critique dont font l'objet les créations théâtrales des formations et des structures étudiées, fait en sorte qu'elles nécessitent, afin que le manifeste soit cohérent, d'être associées à un discours qui veut régir la lecture des œuvres, et maîtriser les paramètres de leur inclusion dans l'espace du manifeste. Les œuvres et le discours sur les œuvres marquent ensemble les temps du « nouveau » : ainsi, la réception de *La reine s'est trompée* de la Blouse Bleue centrale est préparée par un discours qui fait de la pièce un moment de commencement, « la première opérette soviétique » ; avec *Waiting for Lefty*, le « théâtre américain est mort, le théâtre américain vit ». La théâtralisation de la Blouse Bleue, annoncée dans son numéro 23-24 *Histoire, Théorie, Pratique*, signe la fin « organique » du journal

---

<sup>1552</sup> Martin Puchner, *Poetry of the Revolution : Marx, Manifestoes and the Avant-Gardes*, Princeton and Oxford : Princeton University Press, 2006, p.205 « Once we recognize that the theater of cruelty is « chimerical » not only because of external factors but also because of internal and systematic ones, we can begin to see that despite Artaud's denials to the contrary, the manifestos of the theater of cruelty are not pure instruments in the service of an end, the realization of theater. The more impossible this end turns out to be, the more these manifestos become an end in and of themselves. The argument that Artaud's manifestos develop a dynamic and logic of their own lines up neatly with the history of the avant-garde manifesto more generally. Rather than extracting from Artaud's manifestos the description of some text-free physical theater, as is often done, we should recognize that his theater is in fact intimately, if contentiously, tied to his manifestos, their tone, performativity, and textuality. Only if we abandon the instrumentalist view of the manifesto can we begin to recognize a rivalry between the theater and the manifesto and thus pay attention to the form of Artaud's manifestos. And this form and language, I argue, mediates between the contradictory values that Artaud wanted but failed to realize in the theater of cruelty.

<sup>1553</sup> Idem, p.5.

vivant de club et la naissance d'une « nouvelle *estrada* soviétique ». Le film *Pie in the Sky*, décrit par Elia Kazan comme un moment de « *fooling around* », court-métrage de jeunesse qui aurait pu disparaître, devient un élément du manifeste de l'intermédialité de *New Theatre*, par sa mise en discours en tant que *quelque chose de nouveau*, un point dans le temps après lequel le monde s'apprête à changer (car le jeu d'acteur va changer). Ces temps associés à des œuvres et des pratiques sont *toujours* liés à une « chronique-manifeste » qui théorise le nouveau, avant et après le moment charnière que constitue la mise en avant des œuvres individuelles – mais surtout, les œuvres associées au mouvement ne sont pas présentées comme des aboutissements, mais des commencements à partir desquels le *nouveau* est projeté vers le futur et fixé dans le présent. La dualité ou la « rivalité entre théâtre et manifeste » se lit peut-être le plus clairement dans les relations avec les amateurs : critiquer les productions des groupes affiliés, rappeler qu'ils ne réalisent pas le *projet* de la revue et du groupe central, est aussi une manière de faire exister le théâtre « impossible », utopique, en créant une coupure entre le théâtre matériel et la projection du « journal vivant » ou du « théâtre révolutionnaire » idéal. Il y a toujours, dans ce phénomène, un art qui est joué, et un autre qui est rêvé, et ceci est également présent dans *New Theatre*, où nous avons noté un bruyant discours d'absence du théâtre, de sa mort et de son silence : repousser le médium du théâtre vers l'extérieur (ou vers sa mort), nous avons vu, s'accompagne de la relocalisation du « théâtre utopique » vers le cinéma documentaire et la danse.

On peut voler à Martin Puchner un autre exemple par lequel il illustre le rapport entre les œuvres impossibles et les revues comme chroniques-manifestes : il souligne le caractère non-théâtral, impossible à mettre en scène, et jamais destiné à la scène, de la pièce *Enemy* de Wyndham Lewis. Pour Puchner, plutôt que de voir *Enemy* comme un échec dans le genre du drame, on peut la voir comme une émanation « confuse et symptomatique » d'un art de manifeste ; le projet contenu dans la pièce ne peut être lu qu'à la lumière des « manifestes regroupés autour du texte »<sup>1554</sup>.

Loin de chercher à faire évoluer le genre du drame, ce texte participe à un projet programmatique et polémique, à savoir celui d'avancer un nouveau mouvement appelé vorticisme. [...] *Enemy* est directement sous l'influence de la propagande programmatique de la revue, la mise en page irrégulière à la manière d'un manifeste, les changements tels en montage, précairement suspendus entre art et théorie<sup>1555</sup>.

<sup>1554</sup> Puchner, *Poetry of the Revolution*, *Op.cit.*, p.120.

<sup>1555</sup> *Ibid.* « Far from seeking to advance the genre of the drama, this text participates in a programmatic and polemical project, namely that of advancing a new movement called vorticism [...]. *Enemy* is directly under the sway of the journal's programmatic propaganda, the manifesto-like, uneven layout, the montagelike changes, uneasily hovering between theory and art. Both its failure and its appeal are products of the collision between the literary form of drama and the genre of the manifesto. »

Si la réflexion de Puchner sur les différents cas qu'il expose dans *Poetry of the Revolution* peut se montrer opérante pour les revues de théâtre en général, elle nous paraît particulièrement utile pour porter un regard sur *Sinjaja Bluz*, *Workers Theatre* et *New Theatre*, qui entretiennent un théâtre *affilié* à la revue et à ses textes-manifestes, théâtre sur lequel ces textes cherchent à intervenir. Les mots sont présents et explicites : les groupes et les œuvres sont « affiliés » dans la revue américaine, « enregistrés » dans la soviétique. Les pièces d'agit-prop de *Workers Theatre*, par exemple, peuvent ainsi être lues comme des émanations de l'environnement manifestaire de la revue, plutôt que des tentatives de faire avancer le genre du drame.

### **Écriture des racines, invention du nouveau**

Puchner rattache le genre du manifeste à la « temporalité spécifique de la modernité, une temporalité de ruptures et de nouveaux commencements, qui nonobstant continue à se confronter à un passé qui ne peut jamais être abandonné pour de bon »<sup>1556</sup>. Pour Janet Lyon, l'un des points communs des manifestes est de donner forme à une « histoire réduite, passionnée et hautement sélective, qui chronique l'oppression qui a mené à la situation présente »<sup>1557</sup>. Nos revues, engagées dans l'invention d'un nouveau médium, font usage à la fois de la déclaration des moments du « nouveau » et de la construction rétroactive des traditions et des racines, toujours liée à ces moments de nouveau début. Lorsque Yaroslav Gamza réécrit l'histoire de la Blouse Bleue pour la situer au point culminant de la « professionnalisation du journal vivant », lorsqu'Ossip Brik écrit les racines de la Blouse Bleue dans le cabaret, et Vladimir Lioubine les rattache au Mastfor et au LEF, c'est toujours pour justifier un revirement, une prise de position, une redéfinition répétitive du « nouveau ». Blanche Evan et Lincoln Kirstein construisent par leurs textes l'image un art du ballet « perdu », dont l'essence humaine, théâtrale et par conséquent révolutionnaire, doit être *retrouvée*. Leo Hurwitz et Ralph Steiner – dans l'article qui est historiquement considéré comme le manifeste de Nykino – définissent le retour aux « principes dramatiques primaires » du théâtre comme l'outil de l'invention du nouveau film documentaire. Le passage du théâtre ouvrier au théâtre nouveau, du journal vivant à l'*estrada* d'actualité, est justifié par

---

<sup>1556</sup> Idem, p.8.

<sup>1557</sup> Janet Lyon, Janet Lyon, *Manifestoes : Provocations of the Modern*, Ithaca and London : Cornell University Press, 1999, p.14.

l'évolution organique de l'art avec celle, politique, économique et sociale, de la société. La prière récurrente du théâtre ouvrier américain pour « Sacco et Vanzetti, Mooney et Billings, les garçons de Scottsboro », c'est aussi une revendication des racines dans la campagne médiatique et dans la presse, pour affirmer son identité dans le présent, entre théâtre, journalisme, action de masse.

Les manifestes, le rappelle Janet Lyon, en tant que « dramaturgies politiques du changement », expriment des identités en transition<sup>1558</sup>. Lyon met l'accent sur le caractère « instable, flexible, expansif et mobile » des identités exprimées dans le manifeste, nécessaire pour que ce genre discursif puisse se situer dans un espace liminal entre la « promesse des droits universels » et la situation de privation de ces droits : soit, dans un espace de changement. Cet espace liminal insinue que le « nous » du manifeste est une « identité provisoire », à laquelle ont été niées les « identités viables »<sup>1559</sup>. Ainsi, le manifeste « met en scène l'identité transitionnelle de son groupe »<sup>1560</sup>. On peut remarquer, dans les discours du théâtre révolutionnaire, à la fois un rejet des espaces du « théâtre bourgeois » et l'expression de l'oppression que constitue l'*exclusion* de ces espaces. Les revues que nous étudions rendent manifeste le cri de l'exclusion et la revendication de l'appartenance aux espaces desquels le théâtre est privé, et simultanément donnent par leur forme même la stratégie d'une occupation alternative de l'espace : par les périodiques, par le théâtre de rue, par le journalisme théâtral, par le théâtre sur les piquets de grève. Or, dans les deux cas étudiés, cette stratégie se mue vers une dynamique de transposition de ces formes vers les espaces « légitimes » : transformation de la Blouse Bleue centrale en théâtre, tentatives de politisation des acteurs de Broadway, revendication comme œuvres « affiliées » à la revue de productions comme *Stevedore*, *They Shall Not Die* et *Waiting for Lefty*. On peut remarquer que ces revues entretiennent un discours qui s'adresse au monde de « l'art bourgeois » en tentant, ou de justifier leur vision par les codes esthétiques de la sphère bourgeoise (*Sinjaja Bluzja, New Theatre*), ou de déjouer ces codes en inscrivant leurs pratiques dans des catégories nouvelles (*Sinjaja Bluzja, Workers Theatre*), endossant le « rôle synaptique qu'un genre discursif comme

---

<sup>1558</sup> Janet Lyon, *Manifestoes : Provocations of the Modern*, Ithaca and London : Cornell University Press, 1999, p.36.

<sup>1559</sup> *Ibid.*

<sup>1560</sup> *Idem*, p.37. « The manifesto stages the transitional identity of its group : the manifesto presents itself as a kind of political dramaturgy through which 'universal' identities are tested, and also through which political identity is shown to be relational. »

le manifeste peut jouer entre des publics opposés composés des classes prolétariennes et de la culture politique de la sphère publique bourgeoise »<sup>1561</sup>.

L'identité instable et transitionnelle du groupe rattaché au manifeste peut se lire dans la manière dont *Sinjaja Bluz*, *Workers Theatre* et *New Theatre* non seulement resituent constamment leur projet « d'invention du nouveau médium » en le justifiant avec les évolutions économiques et sociales, mais aussi redéfinissent le « nous » avec des discours d'inclusion et d'exclusion, de critique et de mise en valeur. Cette flexibilité permet à la performance manifestaire de perdurer alors que les contours du projet artistique sont redéfinis ou la composition des groupes change. Pour *New Theatre*, on peut aussi parler de la modulation du discours combatif d'un mode « d'agression » vers un mode de débat et de réforme, montrant aussi le caractère relatif des identités politiques de ces manifestes. Peut-être pourrions-nous dire, en ayant à l'esprit la permanence de l'existence de la structure construite autour des revues, que même alors que la constitution et l'identité du « nous » est instable, c'est l'existence du manifeste en tant que signe qui reste stable.

Pour terminer, nous pouvons conclure avec deux propositions : premièrement, que la relation avec les affiliés, c'est-à-dire la dynamique entre Groupe, Revue et Structure, ne se limite pas à l'organisation de la pratique et à la synchronisation des productions théâtrales, mais est fortement marquée par la nécessité du « centre » (du Groupe) de contrôler le message et la forme du manifeste. Et deuxièmement, que ces expériences valent, à notre avis, d'être observées au-delà de leur caractère d'organe de liaison ou de structure de fonctionnement, comme des manifestes artistiques à part entière, révélatrices de l'existence d'un réseau actif et d'une « armée de plumes prête au combat »<sup>1562</sup>, se déployant dans le temps pour chroniquer les réécritures de son histoire et l'annonce palimpseste de l'arrivée d'un « nouveau ».

---

<sup>1561</sup> Janet Lyon, *Op.cit.*, p.36

<sup>1562</sup> Audrey Ziane, *Op.cit.*, p.523.



## Conclusion : De l'intensité d'une revue de théâtre.

*Plutôt que de voir « l'individu de talent » comme un individu habile dans sa capacité à exploiter les possibilités de son medium, je veux que nous apprenions à voir comment le medium lui-même se saisit de l'individu, afin de narrer le récit cryptique et allégorique de ses relations, certaines amicales et d'autres moins, avec les autres media. Car voilà où réside l'histoire secrète du modernisme, de laquelle l'avant-garde n'est que le scribe le plus perspicace.*

Julian Murphet, *Multimedia Modernism*<sup>1563</sup>

« Nous appelons à la coopération dans l'exploration du royaume des formes nouvelles qui doivent inévitablement émerger du conflit entre media traditionnels et contenus nouveaux. »<sup>1564</sup>

Cette convocation de *New Theatre* à l'adresse de ses lecteurs peut résumer de manière assez limpide les problématiques qui ont fait surface tout au long de cette étude comparative. Nous avons posé comme points de départ quelques questions générales : peut-on parler de la circulation d'une structure, et d'un type de théâtre d'agit-prop structuré autour des revues ? Les spécificités de chaque cas neutralisent-elles la pertinence de l'idée d'un modèle partagé ? Enfin, comment comprendre la relation entre théâtre et journalisme qui s'exprime dans les revues de théâtre d'agit-prop ? Les périodiques étudiés nous ont emmené vers des sujets qui

---

<sup>1563</sup> Julian Murphet, *Multimedia Modernism : Literature and the anglo-american avant-garde*, Cambridge University Press, 2009, p.3 « Rather than see the 'talented individual' as one gifted in her ability to exploit the capacities of her chosen medium, I want us to learn to see the medium itself seizing hold of the individual in order to tell the cryptic and allegorical tale of its relations, some friendly, some less amicable, with other media. For that is the secret story of modernism itself, of which the avant-garde is simply the most perspicacious scribe. »

<sup>1564</sup> « Send us scripts », *New Theatre*, vol.1, n°8, p.26. « Cooperation is needed in exploring the realm of new forms which must inevitably grow out of the conflict of traditional media and new content. »

prennent source dans leur matière propre, appelant à y distinguer, finalement comme l'un des fils conducteurs dominants, la recherche, l'annonce et la performance de nouveaux média – et de nouveaux médias – qui prend place dans les pages, et les formes changeantes des coopérations pour penser et créer ces média.

### 1. L'apport de la perspective transnationale

En arrivant à la fin de cette thèse, nous restons convaincue qu'il existe une « chronologie parallèle » du théâtre d'agit-prop historique, qui concerne le théâtre fait avec les revues (1924-1939). La comparaison d'uniquement deux cas ne peut pas en tracer les contours entièrement, mais nous défendons cette formulation : les étapes de la création de *Workers Theatre* comme imitation de *Sinjaja Bluza* et *Das Rote Sprachrohr* et de son inscription dans un réseau international, les échanges avec l'UITO/UITR et avec les organisations de théâtre ouvrier dans d'autres pays témoignent du caractère quasi systématique de l'articulation des mouvements de théâtre ouvrier communistes autour de revues. Et s'il n'est pas systématique, il n'en est pas moins réel et dominant. Les traces documentées de l'intérêt que montre l'UITO envers l'activité éditoriale des différentes sections nationales témoigne, du moins, de la volonté de *mise en place* des revues de théâtre d'agit-prop comme composantes de l'activité théâtrale.

La forte présence de la référence à *Sinjaja Bluza* et *Das Rote Sprachrohr* dans les premiers numéros de *Workers Theatre* a été une découverte cruciale pour visualiser le transfert culturel, et surtout, le processus de « resémantisation » de l'objet culturel transféré. En outre, le manque de connaissance du projet artistique et théorique précis de la Blouse Bleue qui transparait des documents américains, et sa réduction à une structure de fonctionnement et de communication, d'une part occasionne une réinvention locale du théâtre journalistique, d'autre part montre à quel point la « structure » de réseau rattaché à un répertoire d'actualité a de l'attrait pour le théâtre ouvrier. Il semble en effet que, bien que la notion de « théâtre journalistique » de la Blouse Bleue ne soit jamais invoquée en ces termes, le projet pousse les auteurs de *Workers Theatre* vers un vocabulaire qui voit le théâtre comme « un nouveau medium » ou « un nouveau média ». Par ailleurs, ce qui a représenté la facette inattendue de l'objet qu'est *New Theatre*, a été la poursuite de cette réflexion de mise en doute des limites d'un medium, dans les formes multiples et éclatées, mais toujours pensées, que nous décrivons dans le sixième chapitre.

La comparaison des deux cas a surtout modifié notre regard sur les particularités de chacun des phénomènes. Surtout, elle a illustré l'importance – comme nous l'avons formulé à plusieurs reprises – d'une « revue d'écrivains » comme *Sinjaja Bluza* pour le maintien du projet de théâtre d'actualité adossé à un répertoire périodique. Voir *Sinjaja Bluza* comme une revue d'auteurs (qui partagent la pratique spécifique d'écrire des formes courtes journalistiques rapidement, pour usage immédiat, toutes rassemblées dans le même support), au-delà d'être la revue anonyme d'un mouvement auto-actif, permet à notre avis de visualiser un *projet* commun et une *personnalité de la revue* mieux qu'aucune autre caractéristique. L'absence de textes, exprimée dans *Workers Theatre* et *New Theatre* jusqu'à être quasi spectacularisée par la politique éditoriale de Herbert Kline, met en lumière l'importance du texte pour l'existence de la structure et de la pratique du théâtre d'actualité. Ainsi, ce qui peut sembler évident lorsque l'on étudie des objets textuels, doit tout de même être dit : le théâtre d'agit-prop porté par ces deux revues est un théâtre orienté avec passion vers le texte. La qualité littéraire toujours mise en avant par la rédaction de *Sinjaja Bluza*, et l'attente messianique de l'auteur révolutionnaire dans *Workers Theatre* et *New Theatre* n'en sont que quelques symptômes. L'intérêt de s'abonner aux périodiques, le rapport à la « pièce nouvelle » qu'entretennent les troupes amateurs, qui pourraient monter des pièces existantes mais s'engagent avec intensité dans le temps collectif de l'attente de la pièce d'actualité, parlent bien du rôle central du texte dramatique dans ce théâtre d'agit-prop. Nous avons également pu montrer la politique de sélectivité en matière de qualité littéraire des pièces, qui constituent le « capital » principal des revues, et le nœud central du contrat passé avec les lecteurs.

## 2. Des média hybrides

Nous sommes partis de l'hypothèse que dans ces projets réside une presse théâtrale et un théâtre d'actualités, et qu'ils sont marqués par des coexistences et des hybridités. Cette idée s'est prouvée bien plus large, plus consciemment théorisée par les textes de ces revues, et plus présente dans leur matérialité que ne nous l'avons deviné. Du projet extrêmement cohérent de la Blouse Bleue jusqu'à son lexique et sa pensée dramaturgique, à l'engagement de *New Theatre* dans l'optimisation du médium et aux alternatives de mixage des médias, la recherche d'un « médium nouveau » ou d'un « média nouveau » semble être la plus claire ligne de

continuité dans les idéologies artistiques de ces projets, à côté de leur attachement à l'actualité.

Il vaut par ailleurs la peine d'être remarqué que les deux formations comportent des individus venant du théâtre, de la danse, du cinéma et du journalisme : les dynamiques pluridisciplinaires sont inscrites dans leurs parcours, qu'il s'agisse de Youtkiévitch et Tomiss et de l'importance de la danse dans l'héritage de Foregger, Youtkiévitch et Matcheret qui après la Blouse s'orientent vers le cinéma, Kline autodidacte dans toutes les disciplines et passant par le théâtre, l'édition et le cinéma, ou les multiples collaborations américaines déjà signalées. La frontière entre théâtre et journalisme, dont la porosité était notre pensée de départ, n'est peut-être que le reflet d'une dissolution plus large des frontières entre media et disciplines artistiques, propre aux avant-gardes lefistes et documentaires, mais qui se déploie de manière massive et spectaculaire dans les projets de journal vivant et de théâtre d'actualité, qui est activement théorisée et transformée en manifestes.

Visualisée dans la continuité que peut présenter la chronologie 1924-1937, le projet de théâtre journalistique exprime quelque chose *d'une manière d'exister du théâtre face aux médias de masse*. Ainsi, la dynamique de *New Theatre* selon laquelle la vitalité de l'art et la vision du futur se relocalisent du théâtre vers le cinéma documentaire et le reportage parle peut-être aussi du théâtre à l'heure des médias de masse. Comme le rappelle Richard Pells,

A travers les années 1930, peu de forces étaient plus puissantes dans le façonnage de la perception du monde que le film d'actualités (*newsreel*), le magazine illustré, le programme radio, et le film Hollywood. [...] La peur largement justifiée des gens de théâtre que (avec l'avènement du film sonore et l'exode des dramaturges et des interprètes de Broadway à Hollywood), leur discipline deviendrait obsolète, explique la volonté de beaucoup d'artistes d'abandonner entièrement les genres anciens et se concentrer sur la transformation du cinéma en un réel art populaire<sup>1565</sup>.

Le modèle de *Sinjaja Bluz*, et par conséquent de *Workers Theatre* se voulait, en quelque sorte, une réalisation théâtrale du « média de masse », par le réseau, l'unité des textes et des rythmes de production, la force symbolique de l'objet périodique. S'il n'a pas été réellement réalisé à l'échelle imaginée, à cause des contraintes physiques, temporelles, créatives,

---

<sup>1565</sup> Richard H. Pells, *Radical Visions and American Dreams. Culture and social thought in the depression era*, New York : Harper and Row, 1973, p.263. « Throughout the 1930s few forces were more potent in shaping the way men saw the world than the newsreel, the picture magazine, the radio program, and the Hollywood film. For both the intellectual community and the general public, the influence of mass media was pervasive and inescapable. (...) the intrusion of documentary techniques and movie dialogue into literature as if the novelist was unconsciously admitting that his craft could not survive unless it accomodated itself to the fashions of popular culture, the largely justified fear of theater people that (with the advent of sound and the exodus of playwrights and performers from Broadway to Hollywood) their discipline would become obsolete, explains the willingness of many to abandon the older genres altogether and concentrate instead on converting the movies into a genuine folk art. »

humaines, affaibli par l'abandon des formes courtes et ineffectif à côté des réels médias de masse, il n'en a pas moins été accompagné par des pratiques et des écrits théoriques qui revendiquaient la nature de média hybride de masse de ce projet. A côté d'un processus discursif d'invention du « nouveau », il réside dans ces objets éditoriaux également une foi dans « les genres anciens » - le théâtre – comme élément pouvant contribuer à donner une forme au « nouveau média », affirmation qui vaut pour nos deux objets d'étude. Ce que notre thèse aura eu l'ambition de montrer est le fait que ces revues sont les manifestations de groupes qui font de la recherche du « média de masse théâtral » ou du « nouveau medium », par des approches assumées d'hybridité et d'intermédialité, leur idéologie artistique et leur projet. La force transformative revendiquée de ces projets et la limpidité de leur volonté d'expression par le texte et la pratique nous ont convaincue de la pertinence de qualifier ces revues de manifestes artistiques.

### 3. Des conflictualités et des échanges

L'un des points de comparaison que nous avons établis était la coexistence parfois conflictuelle, et le rapport d'autorité, induit par un projet partagé par un groupe central et un mouvement de masse. L'étude de la présence des groupes affiliés dans l'espace de la revue, ainsi que des actions pour les assister et du discours à leur égard, a pu montrer deux choses : premièrement, que cette coexistence *est* de nature conflictuelle, et que les revues effectivement sont des espaces où un groupe ayant un projet artistique clairement défini et ambitieux doit défendre ce projet contre ses réalisations inadéquates. Et deuxièmement, que le rapport aux groupes affiliés n'est pas régi de manière systématique par la « structure de fonctionnement », mais tient beaucoup aux personnalités en charge des relations. On peut citer l'attachement de Boris Youjanine à la réalisation orthodoxe de son projet de journal vivant, et ses attaques autoritaires contre la mauvaise qualité des productions des collectifs amateurs : le rapport qu'entretient *Sinjaja Bluza* publiquement avec ses affiliés est en grande partie celui que les aspirations personnelles de Youjanine et Ossip Brik veulent bien. En parallèle, nous avons pu voir les pratiques de correspondance, de mise en réseau et de mise en récit d'Alice Evans dans *New Theatre*, ou les circulations horizontales et les traductions de textes qui se font autour de *Workers Theatre* afin de garantir que l'organe éditorial soit celui d'un théâtre anglophone. Ainsi, bien qu'il soit possible de distinguer une dynamique similaire de professionnalisation du « centre » et de détachement de la base des troupes affiliées, les

stratégies communicatives et éditoriales avec lesquelles ces dynamiques se font sont parfois fondamentalement différentes, et reflètent la trace d'individualités, de personnalités, et d'appartenances sociales.

#### 4. Des répertoires : actualité et intertextualité

En croisant l'étude des répertoires dramatiques de ces revues avec une analyse de la manière dont *New Theatre* traite de l'actualité dans le reste de son contenu, on peut voir se dégager une manipulation de l'actualité qui *construit des événements et structure les temps collectifs*. Si *New Theatre* le fait avec ses moyens journalistiques « inhérents au médium », en traitant de l'actualité du théâtre, les répertoires de *Sinjaja Bluz* et *Workers Theatre* ont bien des similarités dans la manière dont le journalisme structure les « occurrences » en « événements ». Par leurs répertoires, les revues « transforment en événements publics un ensemble d'occurrences mises en avant », permettant aux lecteurs de « [créer] dans leur propre esprit un sens du temps public »<sup>1566</sup>, agissant ainsi comme les journaux ou la radio. Coexistant avec la presse et n'étant pas dans un rôle de priorité dans la transmission des événements – ils s'inspirent de ce qui a déjà été imprimé – les répertoires du théâtre d'agit-prop journalistique d'une part sélectionnent les événements qui se prêtent à la théâtralité, et participent à définir une action collective dans un moment donné (propagande antireligieuse, crise des mineurs...), d'autre part existent dans une intertextualité avec la presse imprimée, la commentent et reprennent les événements et les éléments de langage construits par celle-ci. On peut s'aventurer à dire à présent – et nous n'avons pas commencé cette étude avec la certitude de pouvoir le faire – qu'il existe bien une forme de « théâtre journalistique » associé à ces revues, et pas seulement un théâtre d'agit-prop sur des thèmes « généraux » de la propagande communiste. Cette découverte, qui n'était pas une évidence et qui pourrait être illustrée encore plus en détail et avec plus d'exemples, est jubilatoire.

Les répertoires satiriques de la Blouse Bleue, que nous abordons dans le quatrième chapitre, auraient mérité un approfondissement sur un point spécifique. Le rattachement aux courants littéraires (courant satirique de la NEP), bien qu'il puisse montrer le caractère, justement, *littéraire* de *Sinjaja Bluz*, constitue également une fausse piste : un « écran » similaire à celui que nous avons décrit au sujet des idées préconçues sur la dramaturgie d'agit-prop, qui cache l'ancrage concret à l'actualité de ces textes. En effet, si cette étude était à

---

<sup>1566</sup> Harvey Molotch et Marilyn Lester, « Informer », *Op.cit.*, p.28.

refaire, il faudrait peut-être partir sur la piste de l'analyse des sketches de la période 1926-1928 à la lumière des faits divers et des représentations de la jeunesse, de la criminalité et de la sexualité dans la « presse jaune », la presse du Komsomol et la presse satirique, espaces où risque de se trouver la réelle « intertextualité » de ces œuvres, plutôt que dans la littérature. Ceci n'est pas dire que l'analyse des ces textes à la lumière des œuvres dramatiques et romanesques contemporaines, ou de leur mode double d'agit-prop et de satire critique, n'aurait pas de pertinence : cette approche permet de révéler l'imbrication du répertoire dans des modes narratifs contemporains et de mobiliser des outils importants du champ de l'analyse littéraire, mais aussi de caractériser *Sinjaja Bluza* plus clairement comme une « revue d'auteurs ». Néanmoins, il se peut qu'elle constitue l'un de ces pièges de l'adhésion inconditionnelle aux catégories des « genres littéraires » que nous avons justement cherché à contourner dans d'autres parties de cette thèse, et qui pousse à placer des ruptures artificielles là où résident des continuités, et des catégories littéraires préconçues là où se déploie « la pratique d'un groupe dans un temps ». Un approfondissement de l'analyse de ce répertoire, notamment à la lumière du traitement journalistique du « hooliganisme », pourrait éclairer cette intuition. La série de sketches de Mass et Verkhovtsev sur le « mauvais communiste » Spichkine présenterait, dans ce cas, un matériau formidable qui permettrait également de dépoussiérer ces sketches et de les réinscrire dans l'œuvre d'ensemble de ces deux auteurs.

Nous avons esquissé dans le septième chapitre une idée qui nous semble être une piste essentielle pour voir, ou *revoir*, le théâtre révolutionnaire américain : que sa filiation, s'il faut en tracer une, n'est pas seulement dans le théâtre, mais fortement dans la campagne de soutien à Sacco et Vanzetti. Il est significatif en ce sens que la dramaturgie même des pièces rejoue encore et encore le même schéma narratif de la mort ou de la condamnation à mort et de l'action de masse qui en suit, mais aussi, que ce théâtre se fasse dans la structure amorcée par la League of Workers Theatres, qui *voit le théâtre comme une action de masse qui intervient dans la réalité*. L'utilisation des périodiques dans l'organisation de la pratique théâtrale et la synchronisation des campagnes, la vision du théâtre comme média, l'internationalisme du mouvement, les dramaturgies composées autour du pivot de l'innocent sacrifié et du personnage de « la masse » qui est faite selon le cas d'ouvriers, de journalistes ou de morts-vivants, le puissant appel à intervenir dans la réalité par le théâtre, font que l'héritage de la campagne Sacco et Vanzetti, en plus d'être le « mythe fondateur » du théâtre révolutionnaire américain, en est aussi le « mode de production ». Cette proposition, qui à notre avis peut être révélée avec clarté par l'étude de *Workers Theatre* et *New Theatre* et des pratiques et mythologies qu'elles nourrissent, mériterait d'être approfondie et mise à l'épreuve par une

parallèle plus poussée et plus précise avec les actions médiatiques et collectives concrètes de la campagne de soutien à Sacco et Vanzetti.

Dans l'ensemble du corpus, on a pu distinguer et décrire plusieurs modes de rapport au texte dramatique, où la prise en compte du périodique comme support de publication s'est avérée utile dans l'historicisation de textes individuels, mais aussi dans la compréhension des projets esthétiques et dramaturgiques des deux revues. Ainsi, nous avons plusieurs fois pu noter la stabilité de la formule éditoriale de *Sinjaja Bluza*, directement liée à son projet dramaturgique, qui veut que le spectacle mime la structure du journal imprimé. Si cette mise en relation donne du sens aux qualités matérielles du périodique, elle nous informe également de la continuité du projet dramaturgique formulé par le groupe qui fonde la revue, et reste au centre de sa rédaction jusqu'à la fin. Les cas de la réforme du mariage (*Sinjaja Bluza*) et de la crise des mineurs (*Workers Theatre*) ont pu illustrer la manière dont une revue de théâtre participe à commenter l'actualité sur un temps long en créant un corpus de contenus dramatiques et visuels, à organiser des débats et des actions politiques extrathéâtrales, ou faire un « méta-débat » ou « para-débat » sur la discussion dans la presse. Enfin, les exemples de disposition du texte comme « bel objet », ou de transformation du texte en événement (par exemple en l'exposant lorsque le spectacle a été censuré), dont *New Theatre* fournit des illustrations (*Hymn to the Rising Sun, Panic, Ethiopia, Waiting for Lefty...*), ont permis de voir la variété des relations qu'un périodique de théâtre peut entretenir avec la présence du théâtre dramatique dans ses pages. Ces exemples pourront sans doute contribuer à la réflexion sur la relation des revues de théâtre avec le texte dramatique, au-delà du contexte des revues de théâtre d'agit-prop.

## 5. Des paroles dépoussiérées

Dans l'histoire du théâtre que l'on enseigne généralement dans les académies et les universités, rares sont les femmes qui y occupent une place de choix. Souvent elles ont été des artistes et des actrices importantes, mais elles n'ont élaboré aucune théorie et leurs expériences nous parviennent le plus souvent à travers des biographies, des lettres ou des anecdotes<sup>1567</sup>.

Nous partageons ce regret exprimé par Julia Varley. L'une des découvertes les plus réjouissantes dans la matière des périodiques étudiés a été la présence de praticiennes qui théorisent leur pratique, et on espère leur avoir rendu justice : Blanche Evan, Helen Tamiris, Alice Evans, Tamara Tomiss... Nous espérons avoir dans le futur accès à d'autres documents qui peuvent retracer l'histoire de la pensée artistique de Nina Aizenberg et Tamara Tomiss,

---

<sup>1567</sup> Julia Varley, *Op.cit.*, p.23.



Elena Semionova et Anastasia Akhtyrko. Le rôle de Tomiss non seulement dans la création et la diffusion de l'esthétique de la Blouse Bleue mais aussi dans la transmission de l'héritage de Nikolaï Foregger, par sa théorisation, son discours pédagogique et les traces de ses créations, nous a paru absolument central.

Le lecteur l'aura à présent compris à force de répétition, l'activité d'Alice Evans constitue, à notre avis, un réel sujet microhistorique, qui permettrait de cerner la cohésion entre un parcours personnel, une vision politique, et une activité de production et d'organisation qui a impacté les théâtres de nombreuses communautés locales. Ceci pourrait être l'occasion d'une part d'intégrer plusieurs metteuses en scène dans l'histoire du théâtre en partant à la trace des réseaux que nourrit Evans, d'autre part de formuler, en variant l'échelle et la perspective, des questions de recherche sur la philosophie et la pratique de la décentralisation théâtrale américaine des années 1930, et de la constitution de « centres dans les périphéries »<sup>1568</sup>.

Tout au long de ce travail, de l'anonymat des revues ouvrières sont ressortis des individus, des manières de faire et d'écrire, et l'étendue de notre sujet ne nous a pas toujours permis de nous arrêter sur des cas individuels. Nous espérons avoir donné quelques éléments concrets des projets portés par Herbert Kline, Boris Youjanine, John Bonn ou Ralph Steiner, montré la proximité d'Ossip Brik avec la Blouse Bleue – mais d'autres encore ont éveillé notre curiosité, comme Jack Shapiro, dont la variété des activités s'est révélée à nous petit à petit.

## 6. D'autres pages qui auraient pu parler

La richesse de la matière nous laisse avec d'évidents regrets, mais qui sont aussi le reflet de l'ouverture sur le chantier historique, littéraire et théorique que la découverte de ces revues a représenté. Tant d'articles individuels, de couplets percutants, de contributeurs délaissés par nos sélections et nos problématiques, auraient mérité d'être mis en lumière. Le répertoire de la Blouse Bleue, par exemple, est immense : la redécouverte autant de textes de Mass ou Ardov, que d'auteurs oubliés comme Argo et Galitski, est encore à faire, bien que nous espérons

---

<sup>1568</sup> Bien qu'on ait tenté d'éviter de définir les femmes par leurs maris, il faut rappeler qu'en *plus* de sa propre activité théâtrale, Evans a été au centre de la vie culturelle new-yorkaise de gauche, en tant qu'épouse de V.J. Jerome, et c'est par exemple par elle que passent les autres membres de la New Theatre League pour contacter Brecht : les archives de Jerome peuvent également présenter une piste pour retracer les mouvements et parcours d'Alice Evans.

avoir contribué à déblayer le chemin. Du point de vue des contributions artistiques aux revues, on pourrait encore explorer le corpus *New Theatre* comme une « exposition » des œuvres de William Gropper, Anton Refregier et d'autres, qui pourrait être mise en relation avec les carrières de ces artistes, et interrogé par le support de publication qui induit une communication de l'œuvre plastique et visuelle avec les arts du spectacle.

Une question qui est malheureusement restée en marge de notre travail est celle du genre, qui aurait pu constituer un chapitre comparatif entier. Une totale absence du moindre discours féministe est couplée avec des manifestations visibles et valorisées du travail intellectuel et artistique de praticiennes. Le rôle des contributrices féminines, mais aussi les nombreuses représentations de masculinités et de féminités dans les photomontages et les textes peuvent ouvrir un regard nouveau sur *Sinjaja Bluza*, et contribuer au portrait d'une jeunesse et d'une époque. De même, il nous semble résider quelque chose de fondamental dans la manière dont la cohabitation de la danse avec les autres arts influence la représentation du genre – dans *Sinjaja Bluza*, mais surtout dans *New Theatre*. Cette cohabitation induit non seulement une plus grande présence des écrits théoriques des femmes et de représentations visuelles de femmes en création, mais aussi une expression du genre qui est à contre-courant de la représentation traditionnelle des rôles genrés dans l'art de la Grande Dépression<sup>1569</sup>. Si les recherches sur la danse révolutionnaire ont montré le caractère « aggenre » projeté sur le corps féminin, *New Theatre* contient aussi des contributions de danseurs masculins appelant les hommes à briser, par la danse, « la fausse dualité bourgeoise » des rôles genrés<sup>1570</sup>. Le corpus des représentations de genre de ces revues nous raconte peut-être des histoires plus nuancées que ce que nous avons pu ici développer.

On a pu constater, pendant ce travail de thèse, la parution régulière de travaux qui touchent au milieu artistique que nous étudions : on peut citer l'article d'Andrea Harris sur Blanche Evan (2022)<sup>1571</sup>, l'ouvrage important d'Anna Bokov sur le Vkhutemas, qui « réhabilite » en partie Anastasia Akhtyrko (2020)<sup>1572</sup>, ou en France, les colloques et journées d'étude autour du théâtre américain des années 1930 qu'ont pu organiser Emeline Jouve et Géraldine Prévot<sup>1573</sup>. Un intérêt manifeste existe pour la redécouverte des faces cachées et des sentiers encore méconnus, souvent féminins, de ces mouvements artistiques.

---

<sup>1569</sup> Voir Melosh, *Op.cit.*

<sup>1570</sup> Gene Martel, « Men must dance », *New Theatre*, vol.2, n°6, Juin 1935 ; Irving Lansky et Ezra Friedman, « Men in the modern dance », *New Theatre*, vol.1, n°7, Juin 1934, p.21.

<sup>1571</sup> Andrea Harris, « Blanche Evan's *Film Studies on Dance* », *Op.cit.*

<sup>1572</sup> Anna Bokov, *Avant-Garde as Method : Vkhutemas and the Pedagogy of Space, 1920-1930*, *Op.cit.*

<sup>1573</sup> Colloque « Federal Theatre Project : contexte et enjeux », Université de Toulouse, Octobre 2019 ; Journée d'étude « Réalisme américain : Tradition ou transgression », Université de Toulouse Juin 2016.

## 7. Des points synaptiques

Nous espérons que cette thèse aura pu illustrer des points de rencontre, de transfert et de jonction entre le mouvement de journal vivant soviétique et le mouvement de théâtre révolutionnaire américain structurés autour de revues, mais aussi documenter la continuité d'une chronologie – de la factographie du LEF à la « culture documentaire » de la Grande Dépression, en illustrant, tout au long de ce parcours, l'inquiétude du théâtre face aux médias mais aussi le grand pouvoir d'intervention dans la réalité qui a pu être projeté sur lui. La portée théorique, artistique et relationnelle de ces objets éditoriaux étendent et reformulent les limites de ce qu'était le « théâtre d'agit-prop historique », en rendant manifestes les liens de ce théâtre avec les avant-gardes, les milieux littéraires, et la pensée de nouveaux média et de nouveaux médias en mesure d'exprimer la modernité. Enfin, les outils méthodologiques que nous avons mobilisés ont pu, à notre avis, faire ressortir des caractérisations qui se situent au carrefour des discours qui traversent les périodiques, de la nature des formations qui les crée, de la matérialité des périodiques – et dans notre cas spécifique, de la relation du « groupe » avec la « structure » ; constats dont l'élaboration a tenu à prendre en compte la spécificité de ce qu'est une revue de théâtre, et qui pourront contribuer au champ de recherche sur les revues théâtrales. Nous restons convaincue que les revues de théâtre d'agit-prop – ou de journal vivant, de théâtre révolutionnaire – constituent une forme *intensive* de ce que peut être une revue de théâtre, par l'existence d'un théâtre *affilié* dont la revue est l'outil et le lieu du discours manifestaire. Le théâtre associé à ces revues, « privé » de lieux théâtraux et voulant intervenir dans les espaces de vie et de militance, s'ancre davantage à des *temps* qu'à des lieux : ainsi, un périodique fournit à ce théâtre sans bâtiments des murs de papier dont à la fois la stabilité et la flexibilité sont garanties par la périodicité.

\*\*\*

Pour terminer, je propose que l'on se souvienne de Boris Youjanine, notre rédacteur en chef parfois colérique avec qui tout a commencé : celui que Varlam Chalamov voit arriver au Goulag de Vichéra, désorienté, lunettes cassées, accompagné des moqueries des gardes de camp devant la profession qu'il a indiquée dans les formulaires : « blousenik ». Chalamov reconnaît en cet homme celui qu'il a admiré, adolescent, et qui pour lui avait créé « l'art de notre génération »<sup>1574</sup>. Pendant ses années au camp, Youjanine organise un journal vivant de Goulag, et à sa libération, garde profil bas et travaille à la radio. Youjanine meurt deux ans avant le festival consacré aux quarante ans de la Blouse Bleue<sup>1575</sup>, et ne verra pas Sergueï Youtkiévitch, Viktor Ardov, Vladimir Mass et le reste de la « bande *Sinjaja Bluza* » rendre hommage à l'œuvre de sa vie et à celui qui, « avec sa voix douce et ses yeux tristes » les accueillait dans le bureau de la rédaction auquel les jeunes auteurs accédaient en grim pant par la fenêtre<sup>1576</sup>. Alors pour finir, à Boris Youjanine, *here's to you : the last and final moment is yours*.



<sup>1574</sup> Varlam Shalamov, *Sobranie sočinenij*, Moskva, Hudožestvennaja literatura, 1998, p. 43. « La Blouse Bleue semblait être la révolution sur scène, elle nous semblait comme une sorte de nouveau phénomène de notre mode de vie, comme une nouvelle voie pour l'art. [...] La Blouse Bleue, c'était l'art de notre génération. »

<sup>1575</sup> Voir Bela Ostromoukhova, « Le Dégel et les troupes amateur », in *Cahiers du monde russe*, 2006, 47/1-2, pp.303-326.

<sup>1576</sup> Sergej Jutkevitch, *Sobranie sočinenij v treh tomah*, Moskva, Iskustvo, 1990, tome 1, p.200.

## **Bibliographie**

### **Périodiques et journaux**

*Sinjaja Bluza, Trud i kniga, 1924-1928*

*Workers Theatre, 1931-1933*

*New Theatre, 1933-1937*

*New Theatre and Film, 1937*

*New Theatre News, 1938-1940*

*Theatre Workshop, 1937-1940*

*Malje formy klubnogo zrelišča*

*Novyj Zritel'*

*Rabočij zritel'*

*Zrelišča*

*New Masses*

*Theatre Arts Monthly*

*Federal Theatre*

*International Theatre*

*Théâtre International*

*Pravda*

*Izvestija*

*The New York Times*

*Daily Worker*

### **Archives**

New York Public Library, Archives and Manuscripts

New Theatre League Records (23 Boxes)

New York Public Library Performing Arts (Lincoln Center)  
International Union of Revolutionary Theatre : Periodicals  
Edna Ocko : interviews

Tamiment Library and Robert F. Wagner Labor Archives  
New Theatre League Publications  
Oral History Archives : American Reds – Communist Party Oral Histories. Edna  
Ocko ; Edith Segal.

Sankt-Peterburgskaja Gosudarstvennaja Teatral'naja Biblioteka (SPBGTB)

Rossiiskie Gosudarstvennye Arhivy Literatury i Iskusstva (RGALI)  
f. 656 – Glavrepertkom (Estrada)  
f. 3070 – Sergej Jutkevič  
f. 1822 – Viktor Ardov

Rossiiskie Gosudarstvennye Arhivy Socialnoj i Politiceskoj Istorii (RGASPI)  
f. 540 Komintern - MORT

### **Entretiens, mémoires, récits autobiographiques**

AFINOGENOV Aleksandr, *Izbrannoe, T.1 : P'esy, stat'i, vystuplenija*, Moskva, Iskusstvo, 1977.

ARDOV Mihail, ARDOV Boris, BATALOV Aleksej, *Legendarnaja Ordynka*, Moskva, 1997.

ARDOV Viktor, *Beseda s Viktorim Ardovom : O rabote u Vsevoloda Mejerhol'da, teatral'noj Žizni Moskvy v 1920-h – 1930-h, i Živoj stengazete « Sinjaja Bluza »*, entretien réalisé par Viktor Douvakine, enregistré le 9.8.1974, disponible sur [oralhistory.ru/talks/orh-393](http://oralhistory.ru/talks/orh-393).

ARGO Abram, *Svoimi glazami. Kniga vospaminanij*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1965.

BRUSKIN Perry, *Oral History Memoir*, Interviewed by Trudy Balch, May 11, 1994, William E. Wiener Oral History Library of the American Jewish Committee, New York Public Library Archives : Digital Collections.

HOUSEMAN John, *Run Through: A Memoir*, New York: Simon & Schuster, 1972.

KLINE, Herbert, *New Theatre & New Theatre and Film, 1934-1937 : An Anthology from the leading left-wing arts magazine of its era*, Harcourt Brace Jovanivoch Publishers, 1985.

ŠALAMOV Varlam, , *Sobranie sočinenij v 4-yh tomah*, Moskva, Hudožestvennaja literatura, 1998.

VOL'PIN Mihail, *Majakovskij – kartežnik. "K soroka zastreljus'"*, entretien réalisé par Viktor Duvakin, enregistré le 14.11.1967, disponible sur <https://oralhistory.ru/talks/orh-24-26>.

### **Ecrits théoriques**

BRECHT Bertolt, *L'Art du comédien*, l'Arche, 1999

ČUŽAK Nikolaj (ed.), *Literatura fakta. Pervyj sbornik materialov rabotnikov LEFa*, Moskva : Federacija, 1929.

FLANAGAN Hallie, « A Theatre is born », *Theatre Arts Monthly*, vol.15, N.11, 1931, p.909.

GORELIK Mordecai, *New Theatres for Old*, New York : Samuel French, 1940.

LACIS Asja, *Profession Révolutionnaire*, sélection originale établie par Hildegard Brenner ; traduit de l'allemand par Philippe Ivernel, Presses Universitaires de Grenoble, 1989.

LOUNATCHARSKI Anatoly, *Théâtre et Révolution*, Paris, Maspero, 1971

MEYERHOLD, *Écrits sur le théâtre, traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin*, tome II, Lausanne : L'Age d'homme, 2009.

PISCATOR Erwin *Le Théâtre Politique*, traduction d'Arthur Adamov et Claude Sebisch, Paris, L'Arche, 1962 (1929).

POTAMKIN Harry Alan, JACOBS Lewis, *The Compound Cinema. The Film Writings of Harry Alan Potamkin*, New York : Teachers College Press, 1977.

TRETIAKOV Serguei, *Dans le Front Gauche de l'Art*, Paris, Maspero, 1977

TRET'JAKOV Sergej, « Novyj Lev Tolstoj », in *Novyj Lef*, N° 1, 1927, pp. 36-37.

ŠKLOVSKI Viktor, *O teorii prozy*, Moscou, Federatsia, 1929.

### **Œuvres en drame, prose, poésie, bande dessinée et cinématographiques citées :**

CULLEN Countee, *On These I Stand: An Anthology of the Best Poems of Countee Cullen Selected by Himself and Including Six New Poems Never Before Published*, New York: Harper & Brothers, 1947.

DAVIS Frank Marshall, *47th Street*, Decker Press, 1948.

ERDMAN Nikolaï, *Le Mandat*, Traduction française de Jean-Philippe Jaccard, Lausanne, L'Age d'homme, 1998.

HUGHES Langston, *Angelo Herndon*, dans *The Complete Works of Langston Hughes*, tome 5, University of Missouri Press, 2001.

HUGHES Langston, *Scottsboro Limited*, dans *The Political Plays of Langston Hughes*, Introductions et analyses de Susan Duffy, Southern Illinois University Press, 2000.

GROPPER, William, *Allez-hop !*, la Table ronde, 2020.

MAIAKOVSKI Vladimir, *Théâtre*, traductions de Michel Wassiltchikov, Paris, 1989.

SPIVAK John, *Hard Times on a Southern Chain Gang*, new introduction by David A. Davis, Columbia : University of South Carolina Press, 2012.

TRETIAKOV Sergueï, *Hurle Chine ! et autres pièces*, traductions, présentations et notes de C. Amiard-Chevrel, A.-A. Barsacq, C. Hamon, J.-P. Morel, B. Picon-Vallin, Lausanne : l'Age d'homme, 1982.

Anthologie de la revue satirique *Krokodil : Krokodil vseh vremen i narodov*, Moskva, 2007.

Films :

JUTKEVIČ Sergej, *Kruževa*, 1928.

KLINE Herbert, KARPATHI Geza, HURWITZ Leo, STRAND Paul, *Heart of Spain*, Frontier Films, 1937.

KLINE Herbert, *Crisis*, Frontier Films, 1939.

STEINER Ralph et THACHER Molly, *Pie in the Sky*, Nykino, 1936.

### **Sources secondaires**

ABENSOUR Gérard, *Meyerhold ou l'Invention de la mise en scène*, Paris : Fayard, 1998.

AITKEN Ian, *The Concise Routledge Encyclopedia of Documentary Film*, Routledge, 2013.

ALEXANDER Elizabeth, *The Black Male : Representations of Masculinity in Contemporary*



*American Art*, New York : Whitney Museum of American Art, 1992

ALEXANDER, William, *Films on the Left : American Documentary Film from 1931 to 1942*, Princeton University Press, 1981.

ALTENBAUGH Richard, *Education for Struggle : the American Labor Colleges of the 1920s and the 1930s*, Temple University Press, 1990.

AMIARD-CHEVREL Claudine (dir.), Equipe Théâtre Moderne du GR27 du CNRS, *Du cirque au théâtre*, Lausanne : Age d'homme, 1983.

AMIARD-CHEVREL Claudine, « Evreinov et le théâtre politique des années vingt », in *Revue des études slaves*, vol. 53, n° 1, 1981, p. 59-70.

AMIARD-CHEVREL Claudine, « Le théâtre et le peuple en Russie soviétique de 1917 à 1930 », in *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 9, n° 3/4, 1968, p. 365-85.

AMIARD-CHEVREL Claudine, « Majakovskij et la théatralisation du cirque », in *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 21, n° 3/4, 1980, p. 321-32.

ARENT Arthur, « Ethiopia », in *Educational Theatre Journal*, vol.20, no1, 1968, pp.15-31.

ARMENGOL Josep, « Gendering the Great Depression : rethinking the male body in 1930s American culture and literature », in *Journal of Gender Studies*, v.23, No1, 2014.

ASLAN Odette, « Un théâtre ouvrier de langue yiddish aux USA : l'Artef », *Le Théâtre d'agit-prop*, tome 3, Lausanne: L'âge d'homme, 1977.

ATKINSON Dorothy, DALLIN Alexander, WARSHOFSKY LAPIDUS Gail, *Women in Russia*, The Harvester Press, 1978.

AUTANT-MATHIEU Marie-Christine, Représenter la révolution au théâtre (1918-2017) ou comment la locomotive de l'histoire a quitté la voie radieuse », *ILCEA. Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, n° 36, 36, juin 2019.

AUTANT-MATHIEU Marie-Christine, « Revivre, mythifier ou désacraliser ? La révolution bolchévique et ses représentations au théâtre soviétique (1918-1933) », dans MAIER-SCHAEFFER Francine, PAGE Christiane et VAISSIE Cécile (dir.), *La Révolution mise en scène*, Presses Universitaires de Rennes, 2019.

AUTANT-MATHIEU Marie-Christine, *Le Système Stanislavski : genèse, histoire et interprétation d'une pratique du jeu de l'acteur*, Paris : Eur'ORBEM Sorbonne, 2022.

AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine, STANISLAVSKI Konstantin, *La ligne des actions physiques: Répétitions et exercices de Stanislavski*, textes réunis, traduits et présentés par Marie-Christine Autant-Mathieu, Montpellier: L'Entretiens, 2007.

AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine. « De l'autogestion revendiquée à la nationalisation imposée . Le patrimoine théâtral russe entre 1917 et 1922 », in *Revue des études slaves*, vol. 90, n° XC 1-2, 1-2, juillet 2019, p. 199-213.

BAAR Kevyne, *Broadway and the Blacklist*, Jefferson: McFarland, 2019.

BABLET Denis (dir.), *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*, Lausanne : La Cité l'Age d'homme, 1978.

BARA Olivier, PIANA Romain et YON Jean-Claude (dir.), *Revue d'histoire du Théâtre*, N.266, 2015, « En revenant à la revue : la revue de fin d'année au XIX siècle ».

BARRAT Andrew, RUSSELL Robert, *Russian Theatre in the Age of Modernism*, Palgrave Macmillan, 1990.

BARTON, Melissa, "Speaking a Mutual Language": The Negro People's Theatre in Chicago, in *TDR*, Vol. 54, No. 3, 2010, pp. 54-70.

BEAUCHAMP Hélène, Transferts culturels, urgence historique et pratiques artistiques : l'exemple du théâtre guignolesque d'agit-prop en Espagne », in *Mélanges de la Casa de Velazquez*, No38(2), 2008, pp.59-79.

BLAKE Ben, *The Awakening of the American theatre*, NYC : Tomorrow Publishers, 1935.

BLANDIN Claire (dir.), *Manuel d'analyse de la presse magazine*, Paris, 2018.

BLOOM James, *Left Letters: The Culture Wars of Mike Gold and Joseph Freeman*, Columbia University Press, 1992.

BOKOV Anna, *Avant-Garde as Method : Vkhutemas and the Pedagogy of Space, 1920-1930*, Park Books, 2020.

BOOKS Jeffrey, « Breakdown in Production and Distribution of Printed Material », in GLEASON Abbott, KENEZ Peter, STITES Richard, *Bolshevik Culture : Experiment and Order in the Russian Revolution*, Bloomington : Indiana University Press, 1989,

BOZARSLAN Hamit, *Histoire de la Turquie contemporaine*, La Découverte, 2016.

BRADBY David, JAMES Louis, SHARRATT Bernard, *Politics and Performance in txentieth-century drama and film*, Cambridge University Press, 1980,

BRODSKY FARNSWORTH Beatrice, « Bolshevik Alternatives and the Soviet Family : the 1926 Marriage Law Debate », dans ATKINSON Dorothy, DALLIN Alexander, WARSHOFKY LAPIDUS Gail, *Women in Russia*, The Harvester Press, 1978.

BROOKER Peter et THACKER Andrew (dir.), *The Oxford Critical and Cultural History of*

*Modernist Magazines*, Oxford University Press, 2009-2013, 3 tomes.

BROOKS Jeffrey, *Soviet Public Culture from Revolution to Cold War*, Princeton University Press, 2000

BROUE Pierre, *Histoire de l'Internationale Communiste*, Paris, Fayard, 1997.

BROWN Elena, « 'If I can't dance I don't want to be part of your revolution !' Edith Segal and the Revolutionary Dance Movement of the 1930s », *Papers from the 25th Annual Conference of the Society of Dance History Scholars*, Temple University, Philadelphia, 20-23 June 2002, The Printing House, Stoughton, 2002.

CAMPBELL Russel, *Cinema Strikes Back : Radical Filmmaking in the United States, 1930-1942*, UMI Research Press, 1982 .

CANNING Charlotte, « Directing History: Women, Performance and Scholarship », *Theatre Research International*, Vol.30, N.1, 2005.

CANNING Charlotte, *On the performance front : US theatre and internationalism*, Palgrave MacMillan, 2015.

CANTOR Harold, « Odet's Yinglish : The Psychology of Dialect as a Dialogue », in *Studies in American Jewish Literature*, no2, 1982, pp.61-68.

CHAMBERS, Jonathan, *Messiah of the New Technique : John Howard Lawson, Communism, and American Theatre, 1923-1937*, Carbondale : Southern Illinois University Press, 2006.

CHANSKY Dorothy, BRINO-DEAN Terry, « A new theatre : Theatre Arts (1916-64) and Drama (1911-31) », dans dans Peter Brooker, Andrew Thacker (ed.), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, Oxford University Press, 2012, tome II.

CHAPPLE Richard, *Soviet Satire of the twenties*, University of Florida Press, 1980.

CHATTERJEE Choi, *Celebrating Women : Gender, Festival Culture and Bolshevik Ideology*, University of Pittsburgh Press, 2002.

Chatterjee, Choi, et Beth Holmgren, éditeurs. *Americans Experience Russia : Encountering the Enigma, 1917 to the Present*, Routledge, 2013.

CHATTERJEE, Choi, HOLMGREN, Beth, *Americans Experience Russia. Encountering the Enigma, 1917 to the Present*, New York: Routledge, 2013.

CHERNE, Margaret, *Techniques for changing the world: The League of Workers Theatres and the New Theatre League (1931-1939)*, Wisconsin University Faculty Publications Digital Library, 2014.

CHINOY Helen Krich, et JENKINS Linda, *Women in American Theatre*, Theatre

Communications Group St. Paul, MN, 2006.

CLURMAN Harold, *The Fervent Years: The Group Theatre and the 30s*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975.

COLBERT Soyica Diggs. *The African American Theatrical Body : Reception, Performance, and the Stage*, Cambridge university press, 2011.

COLLIER Patrick, « What Is Modern Periodical Studies? », *The Journal of Modern Periodical Studies*, vol. 6, n° 2, 2015, p. 92-11

CONNER Lynne Thompson, *The American modern dance and its critics: A history of journalistic dance criticism in the United States, 1850-1934*, Thèse de doctorat, University of Pittsburgh, 1994.

CONSOLINI Marco, « Les revues de théâtre au XXe siècle. Un champ de recherche à part entière. », dans Evanghélia Stead et Hélène Védrine (ed.), *L'Europe des Revues II (1860-1930). Réseaux et circulations des modèles*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2018.

CONSOLINI Marco, *Théâtre Populaire. Histoire d'une revue engagée*, Paris, 1998.

COOPER, Elizabeth, "Tamiris and the Federal Dance Theatre 1936-1939: Socially Relevant Dance Amidst the Policies and Politics of the New Deal Era", in *Dance Research Journal*, Vol. 29, No. 2, 1997, pp. 23-48

COSGROVE Stuart, MACCOLL Ewan, SAMUEL Raphael, *Theatres of the Left, 1880-1935. Workers' Theatre movements in Britain and America*, London : Routledge & Kegan Paul, 1985.

DAVIS Robert. « Is Mr. Euripides a Communist? The Federal Theatre Project's 1938 "Trojan Incident" », in *Comparative Drama*, vol. 44/45, 2010, p. 457-76.

DAWSON Gary Fisher, *Documentary Theatre in the United States : a Historical Survey and Analysis of its Content*, Westport, London, Greenwood Press, 1999.

DELAUNAY Léonor, *La scène bleue. Les expériences théâtrales prolétariennes et révolutionnaires en France, de la Grande Guerre au Front populaire*, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

DENNING Michael, *The Cultural Front : The laboring of American culture in the twentieth century*, London & New York : The Haymarket Series, 1996.

DI CENZO Maria, « Remediating the Past : doing 'Periodical studies' in the Digital Era », in *English Studies in Canada*, 41, 2015, pp. 19-39.

DIEZEL Peter, Peter Diezel, « *Wenn wir zu spielen – scheinen* ». *Studien und Dokumente zum Internationalen Revolutionären Theaterbund*, Berlin, 1994.

DOLINAR, Brian, *The Black Cultural Front : Black writers and artists of the Depression generation*, Jackson : University press of Mississippi, 2012.

DOUGHERTY Dru, VILCHES DE FRUTOS Maria, *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, 1992.

DREISER Theodore, HENNEN John, *Harlan Miners Speak : Report on Terrorism in the Kentucky Coal Fields, Prepared by the Members of the National Committee for the Defense of Political Prisoners*, University of Kentucky Press, 2008.

DUBERMAN Martin, *The Worlds of Lincoln Kirstein*, Northwestern University Press, 2009.

DUVILLIER Marc, « *The Mask* » de Edward Gordon Craig (1909-1929) : un rêve mis noir sur blanc, thèse de doctorat, Université Paris III, 2009

Equipe « Théâtre moderne » de l'UPR 12 du C.N.R.S, *Théâtre et cinéma années vingt: une quête de la modernité*, textes réunis et présentés par Claudine Amiard-Chevrel, L'Age d'homme, 1990.

Equipe « Théâtre Moderne » du GR.27 du C.N.R.S, *Du cirque au théâtre, L'âge d'homme*, 1983

Equipe Théâtre Moderne du GR27 du CNRS, *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932, tome I: Recherches: URSS*, Lausanne : L'Age d'homme, 1977.

Equipe Théâtre Moderne du GR27 du CNRS, *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932, tome II: Pièces et écrits théoriques, URSS*, Lausanne : L'Age d'homme, 1977.

Equipe Théâtre Moderne du GR27 du CNRS, *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932, tome III: Recherches: Allemagne, France, Usa, Pologne, Roumanie.*, Lausanne : L'Age d'homme, 1977.

Equipe Théâtre Moderne du GR27 du CNRS, *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932, tome IV, Pièces et écrits théoriques: Allemagne, France, Usa, Pologne, Roumanie.*, Lausanne : L'Age d'homme, 1977.

ESPAGNE Michel, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], No1, 2013.

FABRE, Geneviève, « Love's Labor Lost: luttes ouvrières et aventures théâtrales (U.S.A , 1911-1939) », in Equipe Théâtre Moderne du CNRS, *L'ouvrier au théâtre de 1870 à nos jours*, Cahiers Théâtre Louvain, No58-59

FACCIOLI Erica, *Nikolaj Foregger : dal simbolismo al realismo socialista*, Roma, 2007.

FERRETTI Maria, *Le mouvement des correspondants ouvriers, 1917-1931 : révolution*

*culturelle et organisation du consensus dans l'Union Soviétique des années vingt*, thèse de doctorat, E.H.E.S.S., 1998.

FISHBEIN Leslie. « The Paterson Pageant (1913): The Birth of Docudrama as a Weapon in the Class Struggle ». *New York History*, vol. 72, n° 2, 1991, p. 197-233.

FITZPATRICK Sheila, et al. *Russia in the Era of NEP: Explorations in Soviet Society and Culture*, Indiana University Press, 1991.

FITZPATRICK Sheila, *Tear off the masks. Identity and imposture in twentieth-century Russia*, Princeton University Press, 2005.

FITZPATRICK Sheila, *The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky*, October 1917-1921, Cambridge University Press, 2002.

FLACKS Richard, *Making History : The American Left and the American Mind*, New York, Columbia University Press, 1988.

FLANAGAN Hallie, *Arena, The History of the Federal Theatre Project*, , New York : Duell, Sloan and Pearce, 1940.

FLANAGAN Hallie, *Shifting Scenes or the Modern European Theatre*, New York : Coward-McCann, 1928.

FOLEY Barbara, *Radical Representations : Politics and Form in U.S. proletarian fiction, 1929-1941*, Duke University Press, 1993.

FOULKES, Julia, "Angels "Rewolt!": Jewish Women in Modern Dance in the 1930s", in *American Jewish History*, Vol. 88, No. 2, 2000, pp. 233-25

FOWLER Roger, *Language in the news. Discourse and Ideology in the Press*, London : Routledge, 1991

FRANK Felicia, *The magazines Workers Theatre, New Theatre, and New Theatre and Film as documents of the American left-wing theatre movement*, PhD Thesis, City University of New York, 1976.

FRANKO Mark, *Dancing Modernism / Performing Politics*, Indianapolis : Indiana University Press, 1995

FRIEDMAN Daniel, MCCONACHIE Bruce, *Theatre for Working-Class Audiences in the United States, 1830-1980*, London : Greenwood Press, 1985,

GAHN Joseph, *The America of William Gropper, radical cartoonist*, PhD Thesis, Syracuse University, New York, 1966.

GARAFOLA Lynn, « Lincoln Kirstein, Modern Dance, and the Left: The Genesis of an

American Ballet », in *Dance Research : The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 23, No 1, 2005, pp. 18-35

GARAFOLA Lynn, « Writing on the Left : the Remarkable Career of Edna Ocko », in *Dance Research Journal*, vol.34, no1, 2002, pp.53-61.

GLASER, Amelia M., et Steven Sunwoo Lee, (ed), *Comintern Aesthetics*, University of Toronto Press, 2020.

GLEASON Abbott, KENEZ Peter et STITES Richard, *Bolshevik Culture : Experiment and order in the Russian Revolution*, Bloomington, Indiana University Press, 1989.

GOLD Michael, SILLEN Samuel, *The Mike Gold Reader : from the writings of Michael Gold, With an introduction by Samuel Sillen*, New York, International Publishers, 1954.

GOLDMAN Wendy, *Women, the state and revolution : Soviet family policy and social life, 1917-1936*, Cambridge University Press, 1993.

GOLDSTEIN Malcolm, *American Drama and the Great Depression*, Oxford University Press, 1974.

GOORNEY Howard, MCCOLL Ewan, *Agit-Prop to Theatre Workshop. Political playscripts 1930-05*, Manchester University Press, 1986.

GORDON BENOVA Ruth, EVAN Blanche, *Collected works by and about Blanche Evan, unedited : dancer, teacher, writer, dance/movement/word therapist*, Blanche Evan Dance Foundation, San Francisco, 1991.

GORDON Mel, « The Yiddish Theatre in New York : 1900- », dans Bruce A. McConachie et Daniel Friedman, *Theatre for Working-Class Audiences in the United States, 1830-1980*, London : Greenwood Press, 1985

GRAFF Ellen, *Stepping Left, Stepping Left : dance and politics in New York City, 1928-1942, Durham and London : Duke University Press, 1997.*

GRENOBLE, Lenore, *Language Policy in the Soviet Union*, Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2003.

HAGELSTEIN MARQUARDT Virginia « "New Masses" and John Reed Club Artists, 1926-1936: Evolution of Ideology, Subject Matter, and Style », in *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 12, 1989, pp. 56-75

HAGELSTEIN MARQUARDT Virginia, « Centre Stage : Radical Theatre in America, 1925-1934 », in *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, vol. 19, No1

HAGELSTEIN MARQUARDT Virginia, « Art on the Political Front in America: From The Liberator to Art Front », in *Art Journal*, vol.52, N.1, 1993, pp.72-81

HAMON Christine, *Le Constructivisme au Théâtre*, Paris, 2004.

HARRIS Andrea, « Blanche Evan's Film Studies of the Dance: The "Technique Problem" and the Creation of New Forms in 1930s Revolutionary Dance », in *Dance Research Journal*, vol.54, no1, 2022, pp.70-91.

HARRIS Andrea, *Making Ballet American : Modernism Before and Beyond Balanchine*, Oxford University Press, 2018.

HARRIS Jonathan, *Federal Art and National Culture : The Politics of Identity in New Deal America*, Cambridge University Press, 1995

HARVEY David, *The condition of Postmodernity : an inquiry in the origins of cultural change*, Cambridge, Mass. : Blackwell, 1990.

HATCH John, « Hangouts and Hangovers : State, Class and Culture in Moscow's Workers Clubs' Movement, 1925-1928 », in *Russian Review*, Vol. 53, No. 1 (Jan., 1994), pp. 97-117.

HAUPT Heinz-Gerhardt, KOCKA Jurgen, *Comparative and Transnational History: Central European Approaches and New Perspectives*, New York : Berghahn Books, 2009.

HELFGOTT, Isadora Anderson. *Framing the Audience : Art and the Politics of Culture in the United States, 1929-1945*, Temple university press, 2015.

HENRY Barbara, *Theatrical parody at the Krivoie zerkalo : Russian teatr miniatyur', 1908-1931*, Thèse de doctorat, University of Oxford, 1997.

HEVENER John, *Which Side Are You On ? The Harlan County coal miners, 1931-1939*, Chicago, University of Illinois Press, 1979.

HILL, Errol, HATCH James, *A History of African American Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

HILLS, Patricia, "Meyer Schapiro, Art Front and the Popular Front", in *Oxford Art Journal*, Vol. 17, No. 1, 1994, pp. 30-41.

HIMELSTEIN Morgan, *Drama Was a Weapon : Left-Wing Theatre in New York*, Rutgers University Press, 1863.

HOFFMANN David, *Cultivating the masses : Modern State Practices and Soviet Socialism, 1914-1939*, Ithaca, Cornell University Press, 2011.

HORNE Gerald, *The final victim of the Blacklist : John Howard Lawson, Dean of the Hollywood Ten*, Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 2006.

HOWARD Walter « The National Miners Union: Communists and Miners in the Pennsylvania



Anthracite, 1928-1931 », in *The Pennsylvania Magazine of History and Biography*, vol. 125, n.1, pp.91-124.

HRISTOVA, Daniela S. « Negotiating Reality with “Anekdoty”: Soviet vs. Post-Soviet Humor Lore ». *Russian Language Journal / Русский язык*, vol. 58, 2008, p. 187-210.

HURWITZ Leo, "Ideas and Films in the 1930's", in *Cinema Journal*, vol. 15, no1, 1975, pp. 1-15 .

HUSBAND William, « Mythical Communities and the New Soviet Woman : Bolshevik Antireligious Chastoushki », in *Russian Review*, Vol. 63, N.1, 2004, pp. 89-106

HYMAN Colette, *Staging Strikes. Workers Theatre and the American Labor Movement*, Temple University Press, 2009.

HYNES, William, *Mythical Trickster Figures : Contours, Contexts, and Criticisms*, University of Alabama Press, 1993

JAMPOLSKIJ M. (dir.), *Montaž: literatura, iskusstvo, teatr, kino*, Moskva: Nauka, 1988

JOHNSON, Stephen Burge, et MCNAMARA Brooks. *A Tyranny of Documents: The Performing Arts Historian as Film Noir Detective : Essays Dedicated to Brooks McNamara*, New York, Theatre Library Association, 2011.

JUTKEVIČ Sergej, *Sobranie sočinenij v treh tomah*, Moskva, Iskusstvo, 1990 (3 tomes)

KALUGIN Viktor, *Antologija voennoj pesni*, Moskva, 2006.

KARLINSKY Simon, HUGHES Robert, KOSTER Thomas, TARUSKIN Richard, *Freedom from Violence and Lies : Essays on Russian Poetry and Music*, Academic Studies Press, 201

KATZ Daniel, *All Together Different. Yiddish Socialists, Garment Workers, and the Labor Roots of Multiculturalism*, New York : New York University Press, 2011

KAWAMURA Aya, « La création collective dans le documentaire soviétique : photographie, cinéma et « correspondants-ouvriers » », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, N.63, 2011.

KEENAN Thomas, « The Pages of Early Soviet Performance : Soviet Periodicals on the Performing Arts, 1917-1932 », in *The Princeton University Library Chronicle*, vol.78, no1, 2020, pp.22-55.

KELLY Catriona, "Better halves ? Representations of women in Russian urban popular entertainment", dans EDMONDSON Linda, *Women and society in Russia and the Soviet Union*, Cambridge University Press, 1992.

KELLY Catriona, « Territories of the eye. The Russian peep show (raek) and Pre-revolutionary visual culture », in *The Journal of Popular Culture*, 31 (4), pp. 49-74.

- KENEZ, Peter, *The birth of the propaganda state*, Cambridge University Press, 1985.
- KISEL Maria, « Literacy and Literary Master in Early Soviet Russia : the Case of Yuri Olesha's Envy », in *Ulbundus Review* Vol. 11, 2008, pp.23-45.
- KNOWLES Ric, *Reading the Material Theatre*, Cambridge University Press, 2004.
- KOLCHEVSKA Natasha, « From agitation to factography : the plays of Sergej Tret'jakov », in *The Slavic and East European Journal*, Vol.31, N°3,1987,
- KOSSTRIN Hannah, « Inevitable Design : Embodied Ideology in Anna Sokolow's Proletarian Dances », in *Dance Research Journal*, vol.45, n°2, 2013, pp.4-24
- KOSSTRIN Hannah, *Honest Bodies : Revolutionary modernism in the dances of Anna Sokolow*, Oxford University Press, 2017.
- KRANTZ Anne, « Growing Into Her Body : Dance/Movement Therapy for Women with Eating Disorders », in *American Journal of Dance Therapy*, vol.21, no2, 1999, pp. 81-103. .
- KRICH CHINOY Helen, *The Group Theatre: Passion, Politics and Performance in the Depression Era*, Palgrave Macmillan, 2013.
- KRICH CHINOY, Helen, "The Poetics of Politics: Some Notes on Style and Craft in the Theatre of the Thirties", in *Theatre Journal*, Vol. 35, No. 4, Ideology & Theatre, 1983, pp. 475-498
- LACIS Asja, Lacin Asja, *Revoljucionnyj teatr Germanii*, Moskva, Goslitizdat, 1935
- LANGA Helen, « "At least half the pages will consist of pictures": "New Masses" and Politicized Visual Art », in *American Periodicals*, Vol. 21, No. 1, 2011, pp. 24-49
- LATHAM Sean et SCHOLES Robert, « The Rise of Periodical Studies », *PMLA* Vol. 121, N°2, 2006, pp.517-531.
- LEACH Robert, *Revolutionary Theatre*, Routledge, 2013.
- LEACH Robert, *Russian Futurist Theatre: Theory and Practice*, Edinburgh University Press, 2022.
- LEACH Robert, *Sergei Tretyakov : A revolutionary writer in Stalin's Russia*, London : Glagoslav Publications, 2021
- LENNON Mary Ellen, *Creating coalitions: "Outside agitators" and the Harlan County coal strike, 1931-1932*, PhD Dissertation, Harvard University, 2002.
- LENOE Matthew, *Stalinist Culture, Social Revolution, and Soviet Newspapers*, Harvard University Press, 2004

LEVIATIN David, *Followers of the trail : Jewish working-class radicals in America*, Yale University Press, 1989.

LEVINE, Ira, *Left-wing dramatic theory in the American Theatre*, UMI Research press, 1980, 234p.

LICHTENSTEIN Alex, Lichtenstein, « Chain Gangs, Communism, and the "Negro Question": John L. Spivak's Georgia Nigger », in *The Georgia Historical Quarterly*, Vol. 79, No. 3, 1995, p.633-658 ;

LIPOVETSKY Mark, *Charms of the Cynical Reason: The Trickster's Transformation in Soviet and Post-Soviet Culture*, Boston: Academic Studies Press, 2011.

LONDON Todd, *Founding Visions for a new American Art*, New York : Theatre Communications Group, 2013.

LOVELL Stephen, *The Russian reading revolution: print culture in the Soviet and post-Soviet eras*. St. Martin's Press, in association with the School of Slavonic and East European Studies, University of London, 2000.

LUCET Sophie, PIANA Romain, « A la croisée des revues d'art et de théâtre : L'Art et la Scène (1897) », dans Evaghelia Stead et Hélène Védrine, *L'Europe des Revues II, (1860-1930). Réseaux et circulations des modèles*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2018

LUCET Sophie, PIANA Romain (dir.), *Revue d'historiographie du théâtre*, 2015, n°2: Scènes de papier – Les images dans les revues de théâtre (XIXe – XXe siècles)

LUPI Bernard, « Le Porte-voix Rouge : Histoire d'une revue d'agit-prop », dans Equipe Théâtre Moderne du GR27 du CNRS, *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, Lausanne : L'Age d'homme, 1977, tome 3.

LYON Janet, *Manifestoes : Provocations of the Modern*, Ithaca and London : Cornell University Press, 1999.

LYONS James, *Brecht in America*, Princeton University Press, 1980.

MALAEV BABEL Andrei (ed.), *The Vakhtangov Sourcebook*, New York : Routledge, 2011.

MALAEV BABEL Andrei , *Yevgeny Vakhtangov : A critical portrait*, London & New York : Routledge, 2013

MALLY Lynn , « Exporting Soviet Culture : the case of agitprop theatre », in *Slavic Review*, vol. 62, no2, 2003, pp.324-342.

MALLY Lynn , « Performing the New Woman : the Komsomolka as actress and Image in the

Soviet Youth Theatre », in *Journal of Social History*, Autumn, 1996, Vol. 30, No. 1, pp.79-95.

MALLY Lynn, « The Americanization of the Soviet Living Newspaper », in *The Carl Beck Papers in Russian and East European Studies*, Février 2008.

MALLY Lynn, « The Rise and fall of the Soviet youth theatre TRAM », in *Slavic Review*, Vol.51, No3, 1992, pp.411-430

MALLY Lynn, *Culture of the future. The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, University of California Press, 1990.

MALLY Lynn, Lynn Mally, *Revolutionary Acts : Amateur Theatre and the Soviet State, 1917-1938*, Ithaca, Cornell University Press, 2000

MALLY, Lynn, "Inside a Communist Front. A Post-Cold War Analysis of the New Theatre League", in *American Communist History*, vol. 6, N. 1, pp. 68-95

MALLY, Lynn, « Erwin Piscator and Soviet Cultural Politics », in *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*, vol. 51, No2, 2003, pp.236-253.

MALPEDE TAYLOR Karen, *People's Theatre in Amerika*, New York, 1972,

MANNING Susan, "Black Voices, White Bodies: The Performance of Race and Gender in "How Long Brethren"", in *American Quarterly*, Vol. 50, No. 1, 1998, pp. 24-46

MANSANTI Celine, « Modernist Commitments and American National Cultural Identity in the Interwar Period», *E-rea Revue électronique d'études sur le monde anglophone* [Online]

MANSANTI Céline, « Revues et modernisme, périodiques et modernités : dynamiques des modern/modernist periodical studies, in *Revue française d'études américaines*, 2/2018, No 155, pp.28-42

MANSANTI Céline, AJI Hélène, TADIE Benoît, *Revue modernistes, revues engagées*, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

MARTINEZ LOPEZ Maria Isabel, « El teatro de urgencia en la ciudad de Murcia : 'Dos de artes gráficas', una obra de Joaquín Soto Barrera », in *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, vol. 21, no1, 2008, pp. 99-107.

MCAULEY Gay, *Space in Performance : making meaning in the theatre*, University of Michigan Press, 1999.

MCAVOY Mary, *Rehearsing Revolutions : The labor drama experiment and radical activism in the early twentieth century*, University of Iowa Press, 2019.

MCCONACHIE, Bruce A., et FRIEDMAN Daniel, *Theatre for working-class audiences in the United States: 1830-1980*, Greenwood Press, 1985.

- MCCREERY Kathleen, STOURAC Richard, *Theatre as a weapon : Workers' Theatre in the Soviet Union, Germany and Britain, 1917-1934*, Routledge, 1986.
- MCDERMOTT Douglas, « New theatre school 1932-1942 », in *The Speech Teacher*, vol.14, n.4, 1965, pp.278-285
- MCDERMOTT Douglas, « The Odyssey of John Bonn : A note on German theatre in America », in *The German Quarterly*, vol.38, No3, 1965, p.32
- MCGANN Jerome, *The Textual Condition*, Princeton university press, 1991.
- MELOSH Barbara, *Engendering Culture : Manhood and womanhood in New Deal public art and theater*, Washington and London : Smithsonian Institution Press, 1991.
- MONROE, Gerald, "Art Front", in *Archives of American Art Journal*, Vol. 13, No. 3, 1973, pp. 13-19
- MOLOTCH Harvey, LESTER Marilyn, « Informer : Une conduite délibérée de l'usage des événements », in *Réseaux*, vol.14, N.75, 1996, pp. 23-41.
- MUHLMAN, Géraldine, *Une histoire politique du journalisme*, Presses universitaires de France, 2004
- MULLEN Bill, LINKON Sherry Lee, *Radical Revisions : Rereading 1930s culture*, University of Illinois Press, 1996
- MULLER Jurgen, « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et option d'un axe de pertinence », *Médiamorphoses*, n. 16, 2006.
- MURPHET Julian, *Multimedia Modernism: Literature and the anglo-american avant-garde*, Cambridge University Press, 2009.
- MURPHY Brenda, *American realism and american drama, 1880-1940*, Cambridge : Cambridge University Press, 1987.
- NEMCHENKO Lilia, "Montage as the Meaning-generative Principle of Avant-garde: From Montage in Cinema to Montage in Theatre (Soviet and Post-Soviet Theatre and Cinema)" in *Convention 2017 "Modernization and Multiple Modernities"*, *KnE Social Sciences*, pp. 114–131.
- NORTH Michael, *Novelty : A History of the New*. the University of Chicago press, 2013.
- O'CONNOR John, BROWN Lorraine, *Free, Adult, Uncensored : the Living History Of the Federal Theatre Project*, New York, New Republic Books, 1978 ;

- O'LEARY Catherine. « Staging the Revolution: The Nosotros Theatre Group and the teatro proletario of the Second Republic ». *The Modern Language Review*, vol. 112, n° 3, 2017, p. 611-44.
- O'MAHONEY Mike, *Sport in the USSR : Physical Culture – Visual Culture*, London, 2006.
- OSBORNE Elizabeth, *Staging the People : Community and Identity in the Federal Theatre Project*, New York, Palgrave Macmillan, 2011.
- PAPAZIAN Elizabeth, *Manufacturing Truth : The documentary moment in Soviet culture*, Northern Illinois University Press, 2008.
- PATTERSON, Jody, *Modernism for the Masses: painters, politics and public murals in 1930s New York*, New Haven & London, Yale University Press, 2020.
- PERKINS Kathy, *Strange Fruit : Plays on lynching by American Women*, Bloomington : Indiana University Press, 1998.
- PETERS CORBETT David, THACKER Andrew, « Raymond Williams and Cultural Formations : Movements and Magazines », in *Prose Studies*, vol. 16, N.2, 1993, pp.84-106.
- PHAGAN, Patricia, *William Gropper and "Freiheit": A study of his political cartoons, 1924–1935*, thèse de doctorat, City University of New York, 2000.
- PICON-VALLIN Béatrice, « L'atelier de Foregger et le courant comique dans le théâtre soviétique », Equipe « Théâtre Moderne » du GR.27 du C.N.R.S, *Du cirque au théâtre, L'âge d'homme*, 1983
- PICON-VALLIN, Béatrice. « La mise en scène du Cocu magnifique par Meyerhold (1922) ». *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, n° 16, 16, octobre 1999, p. 42-49.
- PLAZA Antonio, « El teatro proletario en Madrid. Del grupo Nosotros a la compañía de teatro proletaria de Cesar Falcon (1931-1934) », in *Kamchatka, Revista de analisis cultural*, No14, 2019, pp.137-177
- POLLAK Oliver, « Antisemitism, the Harvard Plan, and the Roots of Reverse Discrimination », in *Jewish Studies*, vol.45, no2, 1983, pp.113-122
- PREVOT Géraldine, *Alibis d'un autre monde ? Expériences théâtrales au-dehors à Paris et à New York 1913-1939*, Thèse de doctorat, Université Paris Nanterre, 2017.
- PRICKETT Stacey, « From Workers' Dance to New Dance », in *Dance Research Journal*, vol.7, no1, 1989, pp.47-64.
- PRICKETT, Stacey, « Dance and the workers' struggle », in *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 8, No. 1, 1990, pp. 47-61.

- PUCHNER Martin, *Poetry of the Revolution : Marx, Manifestoes and the Avant-Gardes*, Princeton and Oxford : Princeton University Press, 2006.
- PUCHNER, Martin, *Stage Fright : Modernism, Anti-Theatricality, and Drama*, the J. Hopkins university press, 2002.
- READ Christopher, *Culture and Power in Revolutionary Russia*, London, Macmillan, 1990
- REBECCHINI Damiano, VASSENA Raffaella, *Reading in Russia : Practices of reading and literary communication, 1760-1930*, Milano, 2014.
- RICHARDS, Jeffrey, NATHANS Heather, *The Oxford Handbook of American Drama*, Oxford University Press, 2014.
- RIFKIN-GAINER Iris, EVAN Blanche, « Interview with Blanche Evan », in *American Journal of Dance Therapy*, 1982, no5, p.10
- RUBB A., *Sovetskij agitacionnyj teatr ot prostogo k složnomu*, Moskva, 1989
- RUDNITSKI Konstantin, *Histoire du théâtre russe et soviétique*, Paris, 1988
- RUMJANCEV Sergej (ed.), *Samodejatel'noe hudožestvennoe tvorčestvo v SSSR, 1917-1932*, Sankt-Peterburg, Gosudarstvennyj institut iskusstvoznanija, 2000.
- RUSSELL Robert, *Russian Drama of the Revolutionary Period*, Palgrave Macmillan, 1988.
- SAAL Ilka, *New Deal Theater : The Vernacular Tradition in American Political Theater*, New York : Palgrave Macmillan, 2009.
- ŠAFIR Jakov, « O jumore i o jumoristikah », *Knigonoša*, n°8, 1926
- SAMUEL Raphael, MCCOLL Ewan, COSGROVE Stuart, *Theatres of the Left, 1880-1935. Workers' Theatre movements in Britain and America*, London : Routledge & Kegan Paul, 198
- SAXON Theresa, *American theatre : history, context, form*, Edinburgh University Press, 2011.
- SCHNITZER Jean, SCHNITZER Luda, *Histoire du cinéma soviétique 1919-1940*, Paris, Pygmalion, 1979
- SCHNITZER Jean, SCHNITZER Luda, *Youtkevitch, ou la permanence de l'avant-garde*, L'âge d'homme, 1976
- SENELICK Laurence, OSTROVSKY Sergei, *The Soviet Theater : A Documentary History*, Yale University Press, 2014.
- SEPPÄLÄ Mikko-Olavi, *Parempi ihminen, parempi maailma: Suomalaisen työväenteatterin päättymätön tarina*, Tampere: Vastapaino, 2020.

SEPPÄLÄ Mikko-Olavi, "Judgment Day: The Workers' Stage and the Popular Front in 1930s Finland", in *Nordic Theatre Studies*, vol.29, N.2, 2018, pp.66-86.

SEPPÄLÄ Mikko-Olavi, *Fighting for peace: the Workers' Stage, popular front and Spanish aid in 1930s Finland*, dans BRASKEN Kasper, COPSEY Nigel, LUNDIN Johan, *Anti-fascism in the Nordic Countries : New Perspectives, Comparisons and Transnational Connections*, New York and Abingdon: Routledge, 2019.

SERGEJEV A., *Cirkizacia teatra. Ot tradicionalizma k futurizmu*, Sankt-Peterburgskaja gosudarstvennaja akademija teatral'nogo iskusstva, 2008.

SEWELL, William, "Marc Bloch and the logic of comparative history", in *History and Theory*, Vol. 6, No. 2, 1967, pp. 208-218

SMILEY Sam, *The drama of attack: Didactic Plays of the American Depression*, Columbia, University of Missouri Press, 1972.

SOSNOVSKAYA Alla, « Nina Aizenberg, 1902-1972 : Russian designer », in *Slavic and East European Performance*, Fall 2000, pp.48-73

STEAD Evangelia, VEDRINE Hélène, *L'Europe des Revues II (1860-1930). Réseaux et circulations des modèles*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2018

STEAD Evangelia, VEDRINE Hélène, *L'Europe des revues, 1880-1920 : estampes, photographies, illustrations*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008.

STOTT, William. *Documentary Expression and Thirties America*, The University of Chicago press, 1986.

SUMPF Alexandre, *De Lénine à Gagarine : une histoire culturelle de l'Union Soviétique*, Paris : Gallimard, 2013

TAXIDOU Olga, *Modernism and Performance : Jarry to Brecht*, Red Globe Press, 2007.

TAXIDOU Olga, « A New 'Art of the Theatre' : Gordon Craig's The Mask (1908-29) and The Marionette (1918-19) », dans Peter Brooker et Andrew Thacker (ed.), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, Oxford University Press, 2009, Tome 1

TAXIDOU Olga, *The Mask : a periodical performance by Edward Gordon Craig*, Amsterdam, Harwood Academic Publisher, 1998

TEJEL GORGAS Jordi, « Repenser les nationalismes « minoritaires » : le nationalisme kurde en Irak et en Syrie durant la période des Mandats, entre tradition et modernité », in *A contrario*, vol. 11, no. 1, 2009, pp. 151-173.

TIHVINSKAJA Ljudmila, *Kabare i teatry miniatjur v Rossii. 1908-1917*, Moskva, RIK



Kul'tura, 1995.

TISH Pauline, « Remembering Helen Tamiris », in *Dance Chronicle*, vol.17, no3, 1994, pp.327-360.

TSCHUDIN Jean-Jacques, *La Ligue du théâtre prolétarien japonais*, Paris: l'Harmattan, 1989.

UVAROVA Elizaveta, *Estrada Rossii : XX vek. Enciclopedija.*, Moskva, 2004

UVAROVA Elizaveta, , *Estradnyj teatr : minjatjury, obozrenija, mjuzik-holly, 1917-1945*, Moscou, Iskusstvo, 1983,

UVAROVA Elizaveta, *Moskva s točki zrenija*, Moskva, Iskusstvo, 1991.

UVAROVA Elizaveta, *Russkaja sovetskaja estrada, 1917-1929*, Moscou, Iskusstvo, 1977

VACHA John, « The Federal Theatre's Living Newspapers: New York's Docudramas of the Thirties », in *New York History*, vol.68, no1, 1986, pp.66-88.

VAKHTANGOV Evguéni, *Écrits sur le théâtre*, postface de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, L'Age d'Homme, 2000, p.378-379.

VARLEY, Julia, *Pierres d'eau*, traduit de l'italien par Eliane Deschamps-Pria, Montpellier : L'Entretemps, 2009.

VENDROVSKAYA Lyubov, KAPTEREVA Galina (dir.), *Jevgenij Vahtangov*, Moskva : VTO, 1984

VIALS Chris, *Realism for the masses : aesthetics, Popular Front pluralism, and U.S. culture*, Jackson : University press of Mississippi, 2009.

VIOLA Lynne, *Peasant Rebels under Stalin : Collectivization and the Culture of Peasant Resistance*, Oxford, Oxford University Press, 1996.

VON GELDERN James, *Bolshevik Festivals 1917-1920*, University of California Press, 1993

WARRY Larren, *Anna Sokolow : The Rebellious Spirit*, Amsterdam : Harwood Academic Publishers, 1998.

WARSHOFSKY LAPIDUS Gail, *Women in Soviet Society*, University of California Press, 1978

WELKY David, *Everything Was Better in America: Print Culture in the Great Depression*, University of Illinois Press, 2009.

WERTHEIM Arthur Frank, *The New York Little Renaissance : Iconoclasm, modernism and nationalism in american culture, 1908-1917*, New York University Press, 1976.

WHITE Eric, *Transatlantic avant-gardes. Little magazines and Localist Modernism*, Edinburgh University Press, 2013

WHITE Stephen, « Communism in the East : the Baku Congress, 1920 », in *Slavic Review*, vol.33, no3, 1974, pp.492-514

WILLIAMS Jay, *Stage Left. An engrossing account of the Radical Theatre Movement in America*, New York : Charles Scribner's Sons, 1974.

WILLIAMS Raymond, *Marxism and Literature*, Oxford University Press, 1977.

WILLIAMS Raymond, *Problems in Materialism in Culture*, London and New York : Verso, 1997

WITHAM Barry, *The Federal Theatre Project : A Case Study*, Cambridge University Press, 2003.

ZIANE Audrey, « Enquête archéologique en milieu fertile : Les revues et les manifestes artistiques, généalogie d'un genre », dans Evaghelia Stead et Hélène Védrine, *L'Europe des revues II (1860-1930). Réseaux et circulations des modèles*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2018

ZOLOTNICKIJ David, *Zakat teatral'nogo Okt'jabrja, Saint-Pétersbourg, Ros. Inst. Istorii Iskusstva, 2006.*

ZOLOTNICKIJ David, *Zory Teatral'nogo Okt'jabrja, Leningrad, Iskusstvo, 1976.*

# ANNEXES

*Note de la traductrice : Les traductions de « L'importance de respecter la procédure » et du « Prénom marxiste » ne sont pas « scientifiques » - elles sont correctes, mais ont été destinées à être jouées en France en 2018. Nous avons pris quelques libertés pour en faciliter la réception.*

## ANNEXE 1 : Extraits de Cannibalisme (Anonyme, La Blouse Bleue, 1924)

CW : Le texte suivant contient une représentation raciste du personnage africain. Nous avons traduit la pièce, comme document historique, pour cette thèse, car il illustre d'une part les moyens scéniques pensés par l'auteur, d'autre part le décalage entre les intentions de la propagande anticoloniale et les représentations auxquelles elle donne lieu.

*Les acteurs doivent avoir un bon entraînement physique et une maîtrise de la danse moderne. Niam-Niam peut se balancer sur un trapèze au centre du plateau. L'emploi du trapèze permettra de superposer les actions : pendant que Niam-Niam effectue des numéros d'acrobatie sur le trapèze, au plateau on pourra voir la danse du prêtre et de la Lady. Il est recommandé de faire la carte Berlin-Paris (le front Ouest) en tissu, en laissant un trou recouvert d'une feuille de papier. L'Ange de la Paix pourra alors apparaître par ce trou en déchirant le papier. La carte de l'Afrique et celle de l'URSS sont dessinées des deux côtés d'une même cloison, qui sert d'arrière-fond.*

*Il est recommandé d'employer de l'acrobatie et de la danse (dans la scène de combat ou lorsque l'Allemand est dévalisé par les autres).*

*Le tempo est rapide.*

Personnages : Niam Niam, le Prêtre Macdonalditch, le Général Salat d'Olivié, la Lady, le Forgeron, le Mineur, l'Allemand

### Scène 1

*Niam-Niam est assis sous un palmier, il chantonne.*

*Entrent le Père Christian Macdonalditch et la Lady, chantant sur « Oh, cette nuit... »<sup>1577</sup>*

PRETRE et LADY    Oh, cette nuit, cette nuit  
                          Etait si belle, si belle

---

<sup>1577</sup> Chanson romantique traditionnelle, « bourgeoise ».

Je suis si content de moi  
Nous pouvons partir au combat  
Avec le poing et la croix  
Nous éduquons nos soldats...

*Remarquent Niam-Niam. Lady crie.*

PRETRE                    Ho toi, l'arabe ! Qu'est-ce que tu as à faire peur aux gens comme ça !

NIAM NIAM                Excusez-moi, je ne vous avais pas vu derrière les cactus... Elle a eu une sacrée frousse la dame, ha ha...

PRETRE                    Petit diable sauvage... ne crois pas que tu peux me parler de cette manière.  
Mais que vois-je – un crâne ! Un crâne... BLANC ! Santa Maria ! Seigneur Dieu ! Où étais-tu, pauvre sauvage, lorsqu'il fut dit : tu ne tueras point !?

NIAM NIAM                Je n'allais pas le bouffer vivant non plus.

PRETRE                    Vous avez vu cela, ma Lady ? Ça, un homme ? Cette chose n'est bonne qu'à faire chair à canon- pardon, soldat. Oh toi, mon pauvre frère, viens là. *(Lui montre l'évangile)* As-tu déjà vu un livre comme celui-ci ?

NIAM NIAM                J'ai déjà goûté, oui. Grrrr... Pas bon...

PRETRE                    Halte, arabe malheureux ! A la parole de Dieu tu ne grogneras point. Dis-moi, veux-tu un pantalon ?

NIAM NIAM                Avec un bouton ?

PRETRE                    Une tonne de boutons. Et une veste.

NIAM NIAM                Avec des boutons ?

PRETRE                    Une tonne.

NIAM NIAM                Grrrr, je veux une tonne.

PRETRE                    Halte. D'abord tu dois connaître la divine lumière, et reconnaître la vérité de Dieu, et ensuite tu pourras boutonner ton pantalon. Et nous te donnerons une veste. Et une montre. Et –

NIAM NIAM                Je veux un boum-boum.

PRETRE                    Un boum-boum ? Ma lady, vous êtes témoin : il n'attend que cela, de rejoindre notre armée. Très bien alors, tu auras un boum-boum. Maintenant, à genoux.

Mince, je n'ai plus d'eau, il y en a si peu ici en Afrique... Bon écoutez, dieu pardonnera. (*Attrape une bouteille de vodka, prend une gorgée, et ensuite verse de la vodka sur la tête de Niam-Niam.*)  
Je te baptise soldat de dieu N° 1 020 800, au nom du père (*il prend une gorgée*), du fils (*une gorgée*) et... diable... le Saint-Esprit... je l'ai avalé de travers !

[...]

## Scène 2

[Dans la scène précédente, Le Prêtre et le Général Salat' D'Olivié, emportent Niam Niam en France]

*La carte de l'Afrique en arrière-fond est remplacée par la carte de l'Europe.*

GENERAL            Ho toi, le sauvage ! Regarde, ça c'est ta patrie. (*indique Paris sur la carte*)  
Pa-trie. Pigé ?

PRETRE            Et ça là, c'est ton ennemi. (*montre Berlin*) Si tu vois quelqu'un qui vient de là, tu le butes. Compris ?

NIAM NIAM        Grrrrr.... Heummm....

GENERAL            Parfait. Alors en avant pour la patrie et pour la foi.

*Marche grotesque : un pas en avant, deux pas en arrière...  
Le Prêtre et le Général chantent :*

Vas-y, tire au nom du Christ,  
Et tranche, et abats, et égorge !  
Te voilà de nouveau cannibale,  
Œuvrant à sauver ton âme !

*Soudain, bruits de guerre. Un passage de la « Marche funèbre ». Le Prêtre, le Général et la Lady se cachent dans un coin de la scène. A travers la carte d'Europe sort l'Allemand. Niam Niam se lance au combat.*

ALLEMAND        Oh, mein Gott...

GENERAL            En avant ! Mors-le ! Griffes-le ! Dieu est de notre côté !! Boum boum !  
Tak-tak-tak-  
tak !

*Combat de danse moderne. Niam Niam finit par jeter l'Allemand à terre, au milieu du plateau.*

LADY                Hourra ! La victoire est à nous !

PRETRE            Ange de la Paix, fais ton apparition !

### Scène 3

*L'ange de la Paix arrive. Il est joué par une basse enrouée, habillé en tunique à la Isadora Duncan et maquillé en femme. Danse : parodie d'Isadora Duncan.*

ANGE DE LA PAIX        Avec moi, ça n'rigole pas  
                              Je suis l'enfant des nations civilisées  
                              Versailles est mon berceau  
                              Je suis un tourbillon  
                              de conférences, de réparations, et de notes orageuses...

GENERAL            C'est parfait, tout ça. Le cannibale, tiens l'Allemand pendant qu'on lui vide les poches.

Lady, Père, filez-moi donc un coup de main.

En ces temps de chute du franc,  
Mon attention se porte sur l'Allemand  
Donne-moi l'argent gentiment,  
Ça nous fera des provisions...

[...]

### Scène 4

*Le Mineur et le Forgeron soviétiques entrent sur scène et trouvent Niam Niam enchaîné.*

*[après avoir parlé avec eux, Niam Niam constate qu'ils ne sont pas des ennemis. Ils donnent une cigarette à Niam Niam, et fument ensemble]*

MINEUR        Tu faisais quoi chez toi ?

NIAM NIAM Oh, la chasse, tout ça...

FORGERON    Et c'est comment chez toi en Afrique, ben disons par exemple, l'architecture ? Vous construisez avec du bois ou bien ?

MINEUR        Et des mines, d'ailleurs, frère, vous en avez ?

NIAM NIAM Tout, nous avons de tout, mais ce n'est pas pour nous. La terre, les maisons, les  
                              matières premières – tout appartient aux blancs. Si tu y touches, gare à ta gueule.

MINEUR        Pile comme chez nous avant la révolution. Frérot, tu ne veux pas qu'on t'apprenne comment résoudre tous ces problèmes ?

NIAM NIAM Hmmm Grrr....

FORGERON    Maintenant, ôte cette capote de soldat immonde. Et cette casquette... attends, non, le fusil tu peux en avoir besoin, et tu le portes même plutôt bien... Et enfile vite ça. (*Lui donne une blouse bleue d'ouvrier.* Voilà, maintenant tu fais partie de nous.  
Frères, chantons !

Le sang prolétarien n'a pas coulé en vain,  
Notre époque est une époque héroïque !  
Et sur la terre un peuple nouveau prospère  
L'étoile du Komintern est sa bannière !  
Camarade, rejoins la lutte ! Le voilà, notre but,  
Notre puissance héroïque se réveille  
La coopérative mondiale du travail  
Se fera sous l'étoile du Komintern !

## ANNEXE 2. Valentin Kataïev : L'importance de respecter la procédure

DIABETOV (le directeur), MANETCHKA (la secrétaire), SONETCHKA, DARIA, L'OUVRIER, L'EXAMINATEUR

*L'entreprise « De Fond en Comble ».  
Diabetov bâille. Manetchka bâille.*

DIABETOV           Daria, apporte du thé.  
MANETCHKA       Daria, apporte du thé.

*Le téléphone sonne.*

DIABETOV           Daria, fais taire ce fichu téléphone !  
MANETCHKA       Daria, le téléphone !

*Daria décroche.*

DARIA               Allo ? Qui ça ? J'veais vous dire ça de suite. (*A Diabetov*) M'sieur camarade directeur ? Le type demande à parler au directeur. C'est pour une histoire de comptabilité.

*Diabetov soupire, impatient. Manetchka soupire.*

DIABETOV           Mais quel directeur ? Mais quelle comptabilité ? Dis-lui qu'il n'y a pas de directeur ici et surtout pas de comptabilité. Ici il n'y a que le trust « De Fond en Comble ». Dis-lui de raccrocher, en respectant la procédure !

MANETCHKA       Dis lui... ça.

DARIA               Allo. Pas de directeur ici, ici c'est le trust « De fond en comble ». Je vous demande de raccrocher en respectant la procédure.

DIABETOV           Daria, à la machine à écrire, plus vite que ça, et selon la procédure !

MANETCHKA       Daria, débarrasse cette tasse de thé vide, et selon la procédure !

DIABETOV           Daria, va poster cette lettre, et selon la procédure !



MANETCHKA Daria, apporte-moi cette tasse de thé vide pour faire un cendrier, et selon la procédure !

DIABETOV Daria, derrière ta machine, et on respecte la procédure !

MANETCHKA Plus vite, Daria !

DIABETOV Sois un peu réactive, Daria !

MANETCHKA Plus vite, Daria, Daria !

DIABETOV Dans une entreprise, il faut savoir anticiper, Daria !

DARIA Ils ont oublié que moi aussi, je suis une chose vivante.

DIABETOV et MANETCHKA Dariaaaaa, du thé !

*Entre Sonetchka*

DARIA Je vous dis, il n'y a ni directeur, ni comptabilité ici !

SONETCHKA Excusez-moi... c'est la direction de l'entreprise « De fond en comble ? »

MANETCHKA (*montrant Diabetov*) C'est à lui qu'il faut demander.

SONETCHKA Excusez-moi, ici c'est la direction de l'entreprise « De fond en comble » ?

DIABETOV (*montrant Manetchka*) C'est à elle qu'il faut demander.

SONETCHKA Excusez-moi...

MANETCHKA Selon la procédure.

SONETCHKA Ici c'est la direction de-

MANETCHKA Selon la procédure.

SONETCHKA Excusez-moi-

DIABETOV Interdit de cracher sur le sol, interdit de jeter des mégots, interdit de fumer, annoncez-vous avant d'entrer !

SONETCHKA C'est quoi votre problème ? Je suis venu voir le directeur pour une affaire privée.

DARIA Il en a déjà une pour les affaires privées.

DIABETOV Le directeur ? Bon, attendez là. Il va arriver. (à *Manetchka*.) Aller ou pas au comité local ? Pour se tenir informé des purges...

MANETCHKA Pour se tenir informé des possibilités de voyages de vacances.

*Entre l'Ouvrier.*

L'OUVRIER Je vais tenter ma chance pour ce poste vacant. Comme ça j'apprendrai comment se passe le recrutement dans nos entreprises soviétiques.

SONETCHKA Vous êtes à la bourse du travail ?

L'OUVRIER J'y suis.

SONETCHKA Syndiqué ?

L'OUVRIER Evidemment.

SONETCHKA Bon... tentez votre chance, alors. Mais souvenez-vous que j'étais là avant vous, et vous êtes derrière moi dans la queue.

DIABETOV Mais vous faites quoi là, vous deux ?

SONETCHKA Je veux un emploi.

DIABETOV Venez demain.

SONETCHKA J'ai une lettre pour vous.

DIABETOV Je ne pratique pas le népotisme ! D'ailleurs, donnez-moi tout de suite cette lettre ! « Cher Sasha, pas pour un métier, mais pour l'amitié, prenez ma petite Sonetchka, Sonetchka, Sonetchka, la tante germaine de grand-maman chérie. » (*regarde Sonetchka*) Comme ça vous êtes la tante germaine de grand-maman ? Enchanté, enchanté. Pourquoi ne l'avez-vous pas dit tout de suite ? Dites-moi, savez-vous écrire à la machine ?

SONETCHKA Non.

DIABETOV La sténographie, vous maîtrisez ?

SONETCHKA Non.

DIABETOV Vous savez lire et écrire ?

SONETCHKA Non.

DIABETOV                    Et dites-moi... vous êtes syndiquée ?

SONETCHKA                Quoi donc ! Bien sûr que non, oh ça non ! Non, non et non !

DIABETOV                    Voilà qui est merveilleux. Je vous embauche comme secrétaire  
personnelle. Vous me convenez très bien, vous me convenez très très  
bien...

SONETCHKA                Je vous suis terriblement reconnaissante.

DIABETOV                    S'il vous plaît, il n'y a pas de quoi. (*A l'ouvrier*) Vous faites quoi là,  
vous ?

L'OUVRIER                    Je voudrais postuler.

DIABETOV                    Venez demain. Au fait, vous écrivez à la machine ?

L'OUVRIER                    Oui, bien sûr.

DIABETOV                    La sténographie, vous maîtrisez ?

L'OUVRIER                    Oui, bien sûr.

DIABETOV                    Vous avez de l'expérience en secrétariat ?

L'OUVRIER                    Oui, j'ai de l'expérience.

DIABETOV                    Vous savez faire la comptabilité ?

L'OUVRIER                    Oui.

DIABETOV                    En gros, qu'est-ce que vous savez faire, et qu'est-ce que vous  
connaissez ?

L'OUVRIER                    Je sais tout faire et je sais tout.

DIABETOV                    Et... vous êtes syndiqué ?

L'OUVRIER                    Oui, je le suis.

DIABETOV                    Vous ne correspondez pas au profil recherché.

DIABETOV (*chante*) Pour être un bon employé  
Faut pas être trop futé  
Savoir compter et gribouiller  
Et ne pas être syndiqué

SONETCHKA (*chante*) Une nouvelle vie s'ouvre à moi,  
A la grand-mère de la tata  
Je me suis faufilée en douce  
Une lettre m'a donné un coup de pouce

L'OUVRIER (*chante*) Dans le système il y a une faille  
Lorsque tu cherches du travail  
Sans lettre de recommandation  
D'une commune fréquentation  
Le directeur te serre la main  
Et te renvoie d'un air hautain  
La corruption a semé sa graine  
Au bureau des ressources humaines

*Soudain, on entend* : « LES PURGES ! C'est les purges ! »

MANETCHKA      Aaaaah ! C'est les purges, et je ne suis même pas maquillée !!!

DIABETOV        Ce n'est pas possible ! Oh Seigneur, Jésus Christ Notre Sauveur !

SONETCHKA      Oh non, je commence à peine un nouveau travail et on va déjà me purger... C'est horrible, horrible !

DIABETOV        Seigneur merci, je suis préparé. Manetchka, voici mon carnet secret avec les questions et les bonnes réponses. Tu l'aurais cru ? Toute la semaine je me suis préparé pour les purges ! Je ne dors plus ! Mais maintenant j'ai peur de me tromper. S'il te plait, Manetchka, interroge-moi un peu avant que l'examineur arrive.

MANECHKA       D'accord, mais vite alors. Qui est l'illustre instructeur du prolétariat?

DIABETOV        Son nom de famille ?

MANECHKA        Been, oui.

DIABETOV        Marx.

MANECHKA        Quel est l'organe auxiliaire principal du Parti?

DIABETOV        CENT. C-E-N-T.

MANECHKA        Quel est le signe distinctif du social-démocrate ?

DIABETOV        La servitude à la bourgeoisie sous le masque du socialisme.

MANECHKA        Qu'est-ce qui caractérise le système capitaliste ?

DIABETOV L'exploitation acharnée du travail sur la base de la propriété privée.

MANECHKA Comment sera réalisée l'économie planifiée ?

DIABETOV Sur la base de l'électrification.

MANECHKA Quand les représentants de tous les pays se sont-ils réunis pour la première fois ?

DIABETOV Au premier congrès de la deuxième Internationale en 1889 à Paris.

MANECHKA Quelle forme d'organisation prévaudra dans le système communiste ?

DIABETOV On l'ignore. C'est ce qu'il y a écrit dans le livre : on l'ignore.

MANETCHKA Qui est le renégat ?

DIABETOV Kautski. Après, le reste je me souviens : qui est le social-abruti : Abramovitch, etc...

*Entre l'Inspecteur.*

INSPECTEUR Ne perdons pas de temps.

DIABETOV Daria, voyons, apporte du thé au Camarade Inspecteur !

INSPECTEUR Qui se considère le plus avancé en éducation politique ici ?

SONETCHKA *et* MANETCHKA *montrent Diabetov* : C'est lui, c'est lui !

INSPECTEUR Camarade, votre nom.

DIABETOV Marx.

INSPECTEUR Quel âge avez-vous ?

DIABETOV CENT. C-E-N-T.

INSPECTEUR Votre occupation ?

DIABETOV La servitude à la bourgeoisie sous le masque du socialisme.

INSPECTEUR Un joli coco! Votre attitude à l'égard du service, citoyen?

DIABETOV Exploitation acharnée du travail sur la base de la propriété privée.

INSPECTEUR Mais dites-moi alors, comment vous êtes-vous retrouvé dans un établissement soviétique ?

DIABETOV Sur la base de l'électrification.

INSPECTEUR Et quand vous êtes-vous pris la température pour la dernière fois ?

DIABETOV Attendez, attendez, je me souviens maintenant... Au premier congrès de la deuxième Internationale en 1889 à Paris.

INSPECTEUR Mais vous êtes fou ? Et c'est quelle date, aujourd'hui ?

DIABETOV Comme c'est écrit dans le livre : on l'ignore.

INSPECTEUR Mais vous vous foutez de moi ?

DIABETOV Attendez, j'en connais encore d'autres – le renégat, c'est Kautski, et le social-abruti c'est Abramovitch et -

INSPECTEUR Le verdict de la commission a été prononcé : liquider tous les éléments à l'exception de la camarade Daria !

### **ANNEXE 3 Levine et Galitski : Un prénom marxiste**

*Note de la traductrice : il s'agit également d'une traduction pour le public français, et nous avons modifié les noms.*

Dogmatovski = Monakhov  
Kameleontov = Khlioustov

DOGMATOVSKI      Nous voilà, comme d'habitude, camarade Kaméléontov. Les autres gens se conduisent en gens normaux : après une réunion du comité de quartier, ils rentrent chez eux. Mais vous et moi, nous n'en avons jamais assez de marcher et discuter à n'en plus finir. On devrait nous payer des heures supplémentaires pour nos conversations, ah hah hah !

KAMELEONTOV      Oh, camarade Dogmatovski ! Qu'y a-t-il d'étonnant à cela... la vie, finalement... la vie est une chose... une chose tellement... complexe ! On commence à penser à une question profonde et intelligente, et nous voilà absorbés dans une discussion philosophique!

DOGMATOVSKI      Mais vous, mon cher camarade Kaméléontov, vous êtes connu pour être, excusez-moi l'expression, mais, un idéaliste. Vous n'êtes pas réellement un philosophe absolu, vous aimez creuser des questions plutôt... simples, disons-le.

KAMELEONTOV      Mon Dieu, camarade Dogmatovski, où voyez-vous de la simplicité ? Existe-t-il une seule chose dans la vie qui soit, réellement, simple ? C'est facile pour vous, camarade : vous adhérez, excusez-moi, à votre point de vue marxiste... mais nous autres, que devons-nous faire ? Nous vivons dans le Monde Nouveau, mais nous pensons encore dans l'Ancien Monde. Comment concilier l'ancien et le nouveau – Allah seulement le sait.

DOGMATOVSKI      Je vous l'avais dit, camarade Kaméléontov, que vous avez été contaminé par l'idéologie. La vie est simple aujourd'hui : tu lis la circulaire, et tu la respectes. On publie un livret – et tout y est indiqué, tout est expliqué dans des termes simples pour guider l'individu moyen dans ses choix de vie.

KAMELEONTOV      Mais si on n'est pas un individu moyen ? Si, si jamais, j'avais des exigences ? Ou des questionnements ? Si, par exemple, quelqu'un que je connais hésitait,

disons, entre la foi nouvelle et l'ancienne, et me demandait : Dieu existe-t-il ou n'existe-t-il pas ? Que devrais-je lui répondre ?

DOGMATOVSKI      Circulaire, mon ami, circulaire. Vous trouverez certainement un décret qui vous éclairera sur la question. Prenez mon exemple : je suis heureux dans ma vie familiale. Il y a deux semaines, ma femme a donné naissance à un fils. Et bien que je sois contraint de vivre dans un entourage petit-bourgeois – ma femme, sa famille, vous connaissez l'histoire – et supporter ma belle-mère de soixante-deux ans, et, je le répète, bien que je sois contraint de vivre, comme je disais, dans un environnement petit-bourgeois, je n'ai jamais laissé mes propres idées être contaminées par la pourriture des préjugés petit-bourgeois.

KAMELEONTOV      Comment faites-vous cela ?

DOGMATOVSKI      Le moyen, je vous le dis, est la fermeté. Disons, si deux points de vue s'affrontent et que quelqu'un essaie par tous les moyens d'influencer vos actions, il faut rester inébranlable. Et si quelqu'un se met à supplier devant vous, il faut se tenir comme un arbre, voyez-vous, et ainsi, la hache de la petite-bourgeoisie ne touchera pas votre tronc.

KAMELEONTOV      Nous voilà devant votre appartement.

DOGMATOVSKI      Cher camarade, montez donc admirer mon héritier. Nous goûterons une petite gorgée de bière et pourrons continuer la conversation !

KAMELEONTOV      Oh, pourquoi, pas ! Je n'ai pas très envie de rentrer chez moi, vous savez, quand on est célibataire, les activités que l'on peut faire chez soi sont assez limitées, et au bout d'un moment on commence à se poser toutes sortes de questions.

DOGMATOVSKI      Mais oui, venez donc. Attention à votre tête, la porte est basse. Ma petite femmounette ! Nous avons des invités !

BELLE-MERE      Bonjour, Vassili Ivanytch, que la bonté de Dieu soit avec vous.

GROUNIA      Bonjour camarade Kaméléontov. Ca fait longtemps !



KAMELEONTOV      Oui, et puis, quand on ne rend pas visite aux gens, quand on reste chez soi, on commence à se poser tellement de questions... sur la vie...

DOGMATOVSKI      Vous devriez vous marier, camarade Kaméléontov, comme ça vous auriez quelqu'un avec qui vous poser des questions sur la meilleure manière de faire des enfants, ah hah hah !

GROUNIA            Nikolai !

DOGMATOVSKI      A propos de gamins, où est-il, le... l'autre là, notre...

BELLE-MERE        De qui parles-tu ?

DOGMATOVSKI      Le truc là, le... enfin, notre fils.

BELLE-MERE        Ah, le fils. Fallait le dire tout de suite. Et l'autre qui bégaye : « Le truc, le truc là ». Bravo. Ça fait trois semaines et l'enfant, ce petit ange, cet âme innocente, n'a toujours pas de prénom. Il sera lui-même déjà devenu prêtre le jour où on décidera enfin de le baptiser.

DOGMATOVSKI      Le baptiser, jamais ! Jamais, ma pauvre vieille, je ne baptiserai mon fils !

GROUNIA            Comment ça on ne le baptisera pas, comment vivra-t-il parmi les hommes si il n'a pas de prénom ?

DOGMATOVSKI      Je ne vois pas où est le problème. Il grandira et se trouvera lui-même un prénom.

BELLE-MERE        Dieu, aie pitié de ce pauvre rejeton qui a pour fardeau un père pareil.

GROUNIA            Mais comment est-ce que je vais l'appeler jusqu'à ce qu'il grandisse ? Je vais m'adresser à lui comme aux oiseaux ? Tsip tsip tsip... ou comme à un chien ?

DOGMATOVSKI      Silence, reste à ta place ! Qui est le maître dans cette maison ? Voyez, camarade Kaméléontov, comment il faut tenir tête aux mœurs anciennes dans cette maison...

BELLE-MERE        Formidable, les mœurs nouvelles. On ne baptise pas son enfant et on bat sa femme.

KAMELEONTOV      Excusez-moi, cher camarade, mais c'est vrai que sans prénom... ça peut être un peu compliqué.

GROUNIA            Nikolai, écoute la voix de la raison.

DOGMATOVSKI      Hmm... peut-être avez-vous raison, camarade. Il aura un prénom ! Je vais l'octrober !

BELLE-MERE            Le quoi ? Je vais t'octobrer, toi, tu vas voir, espèce de bête sans âme !

DOGMATOVSKI        Voyez, camarade Kaméléontov, ça recommence. Chère mamasha, moi, en tant que citoyen ayant une conscience politique -

BELLE-MERE            Un citoyen fils de... poulet, voilà ce que tu es... oh mon pauvre petit enfant, petit ange, oh Seigneur miséricordieux faites qu'il crève, cet homme ignoble... oh, saint coin aux icônes, donne moi de la force pour supporter ça... Sainte Vierge Notre Mère, faites qu'il nous laisse en paix, cet idiot.

DOGMATOVSKI        Pas si fort, mamasha, ce n'est pas convenable... les voisins pourraient entendre. (*chante*) Nous sommes la jeune garde... Ouvriers et paysans unissez-vous ! Prolétaires du monde entier...

GROUNIA                Baptise-le juste. Une épreuve et c'est tout.

DOGMATOVSKI        Les gens pourraient le savoir ! Il faut l'octobrer, premièrement, parce que je me présenter pour un poste au Parti ! C'est la raison numéro un. Deuxièmement, du point de vue marxiste, et quatrièmement, il faut l'octobrer, voilà les raisons. (*crie, pour que les voisins entendent*) Octobrer, il faut l'OCTOBRE !

*Grounia et la Belle-mère sortent*

DOGMATOVSKI        Voyez, camarade Kaméléontov, comment j'ai tenu comme une forteresse devant la pourriture petite-bourgeoise.

KAMELEONTOV        C'était éblouissant. Je vous ai à peine reconnu !

DOGMATOVSKI        Je pense au prénom... que dites-vous de « Octobre », un vrai prénom révolutionnaire ?

KAMELEONTOV        Je ne sais pas... « Octobre, apporte-moi mes cigarettes ! », « Octobre, cours acheter de la bière ! » Je préfère Barrikadimir.

DOGMATOVSKI        Mais vous êtes fou ? Les gens vont l'appeler Barry-Vladimir.

KAMELEONTOV        Peut-être... Union. Ou... Jean-Union.

DOGMATOVSKI        J'ai trouvé ! Tracteur !

KAMELEONTOV        Je ne suis pas sûr que Tracteur ait toute l'élégance révolutionnaire que vous cherchez, camarade.

DOGMATOVSKI        Ah j'en ai un encore mieux : Vichirév !

KAMELONTOV        Vichiquoi ?

DOGMATOVSKI Vichirév. Comme : « Vive la Chine Révolutionnaire » !

KAMELEONTOV Hmmm. Je ne donnerais pas un prénom chinois à un enfant soviétique, on ne sait pas comment ça sonne en Chine.

DOGMATOVSKI C'était ma dernière idée.  
Je sais ! Allons chercher Zub Otcherenko, l'ivrogne ukrainien qui vit en face, on lui propose un verre, et ensemble on trouvera bien un prénom !

*Sortent. Entrent la Belle-mère et Grounia.*

BELLE-MERE Tu as vu, ma fille, ton mari compte donner à l'enfant un prénom chinois !

GROUNIA Que puis-je faire, maman, je ne peux pas m'opposer à mon mari...

BELLE-MERE Qu'est-ce que j'entends ? Ne pas t'opposer à ton mari ? Mais tu vis à quelle époque, pour obéir à ton mari comme ça ? C'est quelle époque maintenant, hein ? L'époque soviétique ! Ça fait assez longtemps que les hommes nous piétinent, puisque c'est l'égalité, maintenant c'est à nous de leur marcher dessus ! Nous allons baptiser l'enfant, et ton mari ne pourra rien dire ! Je connais un endroit ! Gloire au Seigneur, vive l'époque soviétique !

*Elles sortent.*

*Les hommes ont fini la bouteille de vodka*

ZUB Appelle-le Komsomol !

DOGMATOVSKI Trop komsopolite.

ZUB Un prénom révolutionnaire... révolutionnaire... révolver !!

DOGMATOVSKI Trop révolverutionnaire.

ZUB Patron !

KAMELEONTOV Je ne suis pas sûr qu'il ait compris.  
On cherche quelque chose de simple, comme « Conseil des commissaires du peuple ».

ZUB K-K. Kommission de Kontrole. Avec un K.

KAMELEONTOV Troisième internationale !

DOGMATOVSKI      Protocole !

ZUB                      Combattant contre le commerce privé !

KAMELEONTOV      Statistique !

ZUB                      Bureau de poste !

DOGMATOVSKI      Bureau d'inspection sanitaire !

*Les femmes reviennent.*

BELLE-MERE          Arrêtez de crier, Marochka dort.

DOGMATOVSKI      Marochka ? C'est qui Marochka ?

GROUNIA              Ton fils. Prends-le dans les bras. Pendant que vous vous preniez la tête à lui trouver un prénom soviétique, nous l'avons baptisé Mark.

DOGMATOVSKI      Mark... Mark... comme Marx ! Voyez, camarade Kaméléontov, je voulais donner à mon enfant un prénom marxiste, et je l'ai fait ! Je vous disais... de la fermeté, cher camarade, de la fermeté ! Et pas une quelconque attitude petite-bourgeoise !