

Le théâtre d'agit-prop en Union soviétique (1918-1930)

LUCIE KEMPF

Le théâtre d'agit-prop s'est épanoui en Russie dès les premiers mois qui ont suivi la prise du pouvoir par les bolcheviks et a perduré jusqu'au début des années 1930, lorsque le parti communiste a imposé dans les arts la norme du réalisme socialiste¹. Il s'agit à la fois d'un phénomène d'une grande originalité, autant pour l'inventivité de ses formes, inspirées par le travail des avant-gardes, que pour son développement fulgurant, et de l'illustration d'un assujettissement rapide et efficace de la scène à des fins politiques. Son nom l'indique clairement : c'est en effet une abréviation formée à partir de deux termes : *agitacija*, dont le sens premier est l'agitation, mais qui, employé dans le contexte révolutionnaire russe, vise à « agiter » les foules, c'est-à-dire à susciter et entretenir leur adhésion au processus révolutionnaire et *propaganda*, la propagande. Autrement dit, il s'agit, sans la moindre ambiguïté, d'un théâtre dont la raison d'être est de servir les intérêts politiques du nouveau pouvoir.

1. Celle-ci est définitivement instaurée en 1934 par le discours d'Andreï Jdanov lors du premier Congrès de l'Union des écrivains soviétiques.

Le contexte d'émergence du théâtre d'agit-prop

La révolution d'Octobre et la guerre civile

Dès les premiers mois de la révolution, une étonnante envie de théâtre se répand dans tout le pays comme une trainée de poudre qui déborde largement les élites culturelles. Partout, au sein de l'Armée rouge, dans les usines, les quartiers des grandes villes et même dans les campagnes, le théâtre amateur connaît un essor fulgurant ; les gens ne se contentent plus d'assister à des spectacles, ils veulent y participer, s'emparer de la scène.

Ce phénomène a de quoi surprendre : en 1918, la Russie est en effet plongée dans le chaos. À peine le pays est-il sorti de la Première Guerre mondiale qu'il plonge dans les spasmes révolutionnaires, puis dans la guerre civile. L'économie est ruinée, les campagnes sont sillonnées par des bandes de pillards, les grandes villes sont en proie aux pénuries alimentaires, au froid et aux épidémies de typhus. Le nouveau pouvoir est extrêmement fragile, menacé de l'intérieur par les Armées blanches et de l'extérieur par les corps expéditionnaires étrangers, envoyés par les pays occidentaux qui craignent la contagion révolutionnaire.

Or, paradoxalement, le secteur culturel va d'emblée s'imposer comme l'une des priorités du nouveau régime. Pour se maintenir, celui-ci doit en effet convaincre rapidement la population de sa légitimité. Il lui faut faire passer ses messages politiques, ce qui s'avère d'autant plus compliqué que, d'une part, le fonctionnement des moyens de communication est devenu plus qu'aléatoire, et que, d'autre part, une partie significative de la population est analphabète.

L'utopie révolutionnaire : l'Homme nouveau

Par ailleurs, la grande utopie qui a sous-tendu la Révolution russe était l'avènement d'un Homme nouveau. Elle s'enracinait dans une double croyance : d'une part, cet Homme nouveau allait inventer une vie nouvelle dans un monde régénéré, et, d'autre part, ce monde à venir était voué à transformer les individus, à faire d'eux des êtres radicalement différents de ce qu'ils étaient avant la révolution.

Ce rêve d'un Homme nouveau débordait très largement le cadre de l'idéologie bolchevique et était partagé par de nombreux artistes et intellectuels russes depuis les toutes premières années du XX^e siècle. Les symbolistes, puis les futuristes avaient attendu avec une impatience à la fois angoissée et enthousiaste une métamorphose de nature

ontologique et non pas uniquement politico-sociale. Qu'ils soient marxistes ou non, ils s'imaginaient cet Homme nouveau comme entièrement différent de l'homme ancien : il penserait et vivrait autrement, aurait une conception nouvelle du travail, mais aussi du couple et de la famille. Il aurait également une nouvelle manière d'habiter son corps, de se mouvoir et de se déplacer, de s'habiller. Le bouleversement était donc conçu comme global ; il s'agissait de dépasser définitivement le présent, ce qui, pour de nombreux penseurs, supposait de faire table rase du passé.

Cependant, si ce mythe dépassait très largement le cadre des mouvements révolutionnaires, il resta en revanche assez nébuleux durant les années qui précédèrent la révolution. Pour les uns, son prototype était l'artiste, alors que pour d'autres il s'agissait de l'ouvrier engagé dans la lutte politique. Les choses se précisèrent en revanche après l'arrivée au pouvoir des bolcheviks : même si l'Homme nouveau fut davantage invoqué que défini de manière exhaustive, ses contours devinrent beaucoup plus précis et deux de ses caractéristiques potentielles s'imposèrent peu à peu sous la plume des publicistes.

Tout d'abord, il n'était pas et ne devait pas être un super-individu, mais au contraire permettre de dépasser l'individualisme, qui avait alors été perçu comme une sorte de mal du siècle. En effet, au moment où une civilisation urbaine avait commencé à se développer dans l'Empire russe et où un embryon de bourgeoisie était apparu, les intellectuels avaient fait du « petit-bourgeois² », soucieux de son seul bien-être matériel, leur pire ennemi et avaient vu dans le sens de la communauté le moyen privilégié de lutter contre lui. À l'exaltation du « je », que ce soit celui du nouveau riche aux intérêts étriqués ou celui du super-individu exalté par Henrik Ibsen ou Friedrich Nietzsche, les idéologues du nouveau régime tout comme les artistes constructivistes opposèrent dès lors le « nous », l'homme de la masse, membre d'un groupe, qu'il s'agisse d'un collectif de travail, du parti, de l'Armée rouge ou tout simplement des foules urbaines qui, en février 1917, avaient jeté à bas le régime tsariste.

2. En russe : *meščanin*.

Ensuite, cet Homme nouveau était un prolétaire, c'est-à-dire idéalement un ouvrier d'usine³. En tant que membres d'un groupe particulièrement exploité par le système capitaliste avant 1917, les ouvriers, en dépit de leur nombre relativement restreint par rapport aux paysans, avaient très naturellement été de tous les combats révolutionnaires. Et par ailleurs, l'idéologie marxiste-léniniste faisait d'eux par principe la dernière et la meilleure des classes sociales, investie de la vocation messianique de donner naissance à un monde nouveau en abolissant définitivement les hiérarchies sociales. Bien plus que les paysans, elle incarnait l'avenir.

La nécessité d'une révolution culturelle

Or, si la révolution devait accoucher de cet Homme nouveau, cela supposait non seulement qu'elle se débarrasse des oppresseurs, mais également qu'elle transforme en profondeur les esprits. Elle se devait donc d'être également une révolution culturelle ; il ne suffisait pas de prendre les armes, il fallait également, et de manière collective, apprendre à penser et à réagir différemment. Mais cette transformation des mentalités supposait en amont un changement de l'ensemble des références culturelles. La culture s'imposa donc d'emblée comme un enjeu crucial pour la réussite ou l'échec de la révolution bolchevique. À court terme, il était nécessaire de s'en servir afin d'empêcher tout retour en arrière, à moyen et à long terme il s'agissait d'en faire l'instrument de la transformation sociale.

L'enjeu était donc double ; il fallait, d'une part, créer une nouvelle culture pour l'Homme nouveau et, d'autre part, faire de cette culture un véhicule de la propagande idéologique. L'entreprise proprement culturelle s'effectua dans deux directions différentes. L'objectif de donner aux masses la possibilité d'accéder à une culture qui, avant la révolution, était réservée à l'élite, s'imposa d'emblée. Parallèlement à un vaste travail d'alphabétisation, le nouveau pouvoir, souvent aidé par les artistes⁴, se lança dès 1918 dans un large effort de démocratisation culturelle, en utilisant de préférence des vecteurs qui ne deman-

3. Pour des précisions sur l'Homme nouveau, voir Marie-Christine Autant-Mathieu & Cécile Vaissie (éd.), *La fabrique du « soviétique » dans les arts et la culture. Construire / déconstruire l'homme nouveau (avant 1953)*, *La Revue russe*, 39, 2012.

4. Depuis qu'elle avait pris conscience d'elle-même en tant que telle au XIX^e siècle, l'intelligentsia russe se caractérisait par un très fort sentiment de dette vis-à-vis du peuple.

daient aucun prérequis : le théâtre, les affiches, puis, très rapidement, le cinéma.

Mais simultanément, un puissant courant de pensée imposa l'idée que la culture de l'ancien monde ne convenait pas à l'Homme nouveau, et que le prolétariat devait inventer son propre art, radicalement différent de celui des élites « bourgeoises » prérévolutionnaires. Cette idée s'imposa largement grâce à l'activisme du Proletkult⁵, une puissante organisation culturelle fondée à l'issue de la révolution de Février 1917 ; elle était indépendante du parti et ses dirigeants⁶ estimaient qu'il existait trois voies d'accès au socialisme. Les voies économiques et politiques devaient être prises en charge par le parti et le gouvernement, alors que la voie culturelle était l'affaire du peuple lui-même. Si le Proletkult, qui, en 1920, comptait davantage de membres que le parti lui-même, fut repris en main dès le printemps 1921, ses idées connurent une grande fortune entre 1921 et 1924. Partout en URSS se développa alors un art dit auto-actif⁷, dans le cadre des clubs ouvriers : le prolétariat y était appelé à exprimer sa créativité, à inventer ses propres modes d'expression artistique. Le théâtre amateur en particulier y connut un développement exponentiel et procéda à une entreprise d'adaptation à la réalité révolutionnaire du répertoire en vogue en Russie avant la révolution ; partout, on jouait avec passion Friedrich von Schiller ou Romain Rolland.

En ce qui concerne l'enjeu proprement politique, les tâches de la propagande étaient multiples. Il fallait en effet de toute urgence gagner le plus de monde possible à la cause bolchevique en dénonçant les mécanismes d'oppression de la Russie tsariste ; ce travail fut en particulier vital dans les régions où se déroulait la guerre civile, au front comme dans les villages. Par ailleurs, dans les grandes villes, il était indispensable de galvaniser le sentiment d'identification des gens au processus révolutionnaire en proposant à la fois des modèles et des repoussoirs, autrement dit des valeurs et des ennemis communs. Outre ces objectifs généraux, la propagande servit également à faire passer des messages concrets, par exemple à justifier, dans le cadre d'un spectacle théâtral, la répression de la révolte du Soviet de Krons-

5. Abréviation de *Proletarskaja Kul'tura* : Culture prolétarienne.

6. Alexandre Bogdanov en particulier.

7. En russe : *samodejatel'nyj*.

tadt en mars 1921⁸. Enfin, après la fin de la guerre civile, la propagande eut recours au théâtre pour convaincre les populations de transformer leur mode de vie, par exemple lors des campagnes antireligieuses ou bien dans les villages, pour préparer et accompagner la collectivisation des terres. La culture promue par le gouvernement soviétique durant la première décennie qui suivit la révolution était donc intrinsèquement liée à des objectifs politiques. Si elle se donnait à court terme des buts ponctuels, à moyen terme elle visait avant tout une transformation du mode de vie, un changement des mentalités.

Pour un ensemble de raisons très différentes, le théâtre s'imposa d'emblée comme une forme d'expression artistique privilégiée : les intérêts du pouvoir convergèrent avec ceux des avant-gardes et avec un véritable engouement populaire, pour faire de la scène l'un des lieux de cristallisation de la nouvelle culture. Le pays était en effet frappé d'une véritable épidémie de théâtre, des troupes amateurs naissaient partout, en dépit de conditions souvent extrêmement précaires. Les dirigeants politiques, eux, considéraient la scène comme un instrument de propagande idéal pour toucher un peuple en partie analphabète ; aussi le théâtre d'agit-prop se développa-t-il très rapidement, dans des formes scéniques souvent fort originales, basées en grande partie sur l'improvisation, comme les « journaux vivants », les procès théâtralisés ou les spectacles de masse, appelés également « scénisations⁹ », qui reconstituaient les grands événements de l'épopée révolutionnaire lors des fêtes du nouveau régime. Enfin, les spécialistes, qu'ils soient praticiens comme le metteur en scène Nikolai Evreinov ou théoriciens comme Platon Kerjantsev, l'un des leaders du Proletkult¹⁰, étaient nombreux à rêver d'une fusion du théâtre et de la vie : entre la scène et la salle, la frontière de la rampe était selon eux appelée à disparaître et le peuple tout entier à communier dans le jeu et la fête comme dans le travail. La révolution leur donna l'occasion d'expérimenter leurs théories.

8. Petrograd, Studio dramatique central du Département culturel de l'Union des cheminots du Nord-Ouest, scénisation intitulée *Volynka* [La Flemme], mars 1921. Le spectacle visait à discréditer les insurgés afin d'éviter que la population de Petrograd prenne leur parti.

9. En russe : *inscenirovki*.

10. Son ouvrage *Tvorčeskij teatr* [Le Théâtre créateur] fut réédité cinq fois entre 1918 et 1923.

Les formes

Dans tout le pays, le théâtre amateur connu durant près de dix ans un développement spectaculaire et inventa un genre original, l'agit-prop, dont la fonction politique était une diffusion rapide et efficace des slogans du nouveau pouvoir. Ce dernier eut recours à l'échelon local aux relais des cadres du parti et des organisations syndicales et culturelles qui se développèrent dès la guerre civile. Le pays était en pleine ébullition ; un peu partout dans les grandes villes comme dans les villages, on vit naître des structures plus ou moins improvisées : des « isbas de lecture », où un exemplaire unique d'un journal était lu, puis commenté par l'assistance, des cercles culturels ou des clubs dans les quartiers urbains, sur les lieux de travail ou encore au front.

Or, rapidement, leurs activités prirent des formes scéniques, même si le manque de moyens était criant ; un genre nouveau, le théâtre auto-actif, pratiqué majoritairement par des amateurs¹¹, était né :

L'armée et la Flotte Rouges comptaient en 1920, d'après les données de la Direction politique du Conseil militaire révolutionnaire, 1 800 clubs, ayant sous leur obédience 1 210 théâtres et 911 cercles dramatiques. La paix revenue, le succès ne se démentit pas puisqu'au début de 1927, au moment où l'auto-activisme allait décliner, on comptait en URSS 3 500 clubs ouvriers entraînant 2 millions de membres dans 75 000 cercles. Les scènes de club avaient 200 000 membres actifs (acteurs, musiciens, chanteurs, décorateurs, metteurs en scène) qui donnaient des représentations devant 100 millions de spectateur par an¹².

11. Le théâtre amateur se développa de manière spontanée et exponentielle ; il suscita l'intérêt des metteurs en scène et comédiens professionnels, qui encadrèrent les collectifs, dans lesquels ils voyaient la concrétisation des utopies théâtrales pré-révolutionnaires, en particulier celles de Viatcheslav Ivanov : l'Homme nouveau allait advenir sur scène pour changer la vie dans son ensemble. L'engouement fut tel, autant du côté des participants que du public, que certains collectifs se professionnalisèrent progressivement, et ce d'autant plus que leurs activités étaient encouragées par le parti, dont ils servaient les intérêts en diffusant la nouvelle idéologie dans des formes accessibles à tous.

12. Claudine Amiard-Chevrel, « Méthodes et formes spécifiques », in Équipe « Théâtre Moderne » du CNRS, *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, t. 1. L'URSS – Recherches, Lausanne, La Cité – L'Âge d'homme, 1977, p. 51.

Un répertoire revu et corrigé et des écritures collectives

Les cercles dramatiques s'emparèrent du répertoire des théâtres russes prérévolutionnaires, en particulier des œuvres qui évoquaient des révoltes populaires. Mais leur rapport aux textes était particulièrement libre ; les troupes n'hésitaient pas à modifier à la fois l'intrigue et les répliques des pièces pour les adapter au contexte russe, quitte à en gauchir significativement le sens. Le Club central des métallurgistes de Petrograd monta par exemple une pièce de Félix Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*¹³. Mais le dramaturge espagnol n'y aurait sans doute pas reconnu son œuvre, dont l'intrigue avait été effacée au profit d'un personnage collectif, celui de la communauté du village de Fuente Ovejuna, qui se soulevait contre les abus de l'aristocratie.

Un certain nombre de jeunes auteurs s'emparèrent d'un genre particulièrement à la mode avant la révolution, le mélodrame. Ils en appliquèrent les procédés littéraires à des intrigues inspirées de l'actualité ; les personnages positifs étaient les prolétaires ou les paysans exploités tandis que leurs antagonistes incarnaient les représentants des classes sociales dominantes : « Les personnages sont fondamentalement nouveaux, mais suivent le même partage manichéen qu'autrefois entre bons et méchants, avec, au milieu, le traître, qui prend le visage cette fois du pape ou du paysan riche ou d'un quelconque suppôt du passé¹⁴. »

Et les collectifs théâtraux se lancèrent parfois dans un véritable travail d'écriture de plateau. Robert Leach cite par exemple un cercle d'ouvrier qui entreprit de produire une pièce à partir d'un tableau représentant un couple dressé sur une barricade. Après une discussion collective, ils en firent dans un premier temps une pantomime, laquelle suscita tout un travail d'improvisation à l'issue duquel furent rédigés les dialogues d'une pièce intitulée *Ne t'en vas pas !*, dont le contenu

13. La pièce évoque la révolte des habitants du village de Fuente Ovejuna, confrontés aux exactions de leur gouverneur, qui viole systématiquement les jeunes filles. Les villageois finissent par le tuer, mais doivent ensuite répondre de leur crime devant le roi. Soumis à la torture, chacun d'entre eux répond invariablement que l'assassin est « Fuente Ovejuna », tout le village.

14. Claudine Amiard-Chevrel, « Méthodes et formes spécifiques », art. cit., p. 58.

n'avait quasiment plus rien à voir avec le sujet du tableau. Cette œuvre collective fut par la suite largement diffusée dans toute l'URSS¹⁵.

Les « Litmontages »

Le théâtre d'agit-prop s'inspira par ailleurs d'une tradition très prisée dans la Russie prérévolutionnaire, celle de la lecture publique de poésie. Peu à peu, certains groupes passèrent à une mise en espace non seulement de poésie, mais également de prose, de chants révolutionnaires, de citations de discours politiques, d'articles de journaux ou encore de documents d'archives. Il s'agissait de véritables collages littéraires, la plupart du temps totalement hétéroclites, mais dont l'idée dominante était politique. Ce genre original, baptisé *Litmontage*¹⁶, mobilisait généralement un très grand nombre de comédiens, car son propos exaltait un personnage collectif, le peuple.

Les scénisations

Par ailleurs, les fêtes du nouveau pouvoir furent elles aussi contaminées par la frénésie théâtrale ambiante. Les commémorations révolutionnaires donnèrent lieu à des défilés, à des parades et, très souvent, à de véritables reconstitutions des événements les plus marquants : il s'agissait de spectacles de masse, également appelés scénisations, dont les caractéristiques rappelaient fortement celles des Mystères du théâtre médiéval. Ils ne relevaient pas d'un répertoire ou d'un bâtiment institutionnalisé, car ils étaient interprétés en extérieur, sur les lieux mêmes des événements évoqués, pour une représentation unique lors de telle ou telle fête. Les scénisations avaient un caractère fortement allégorique, puisqu'il fallait y célébrer la victoire de la Révolution.

La scénisation la plus spectaculaire fut sans doute *La prise du Palais d'Hiver*, qui procéda le 7 novembre 1920 à une reconstitution de la prise du pouvoir par les Bolcheviks :

Le spectacle, joué devant plus de 100 000 personnes, mobilisa 8 000 comédiens, professionnels et amateurs¹⁷, qui souvent avaient réellement participé à la prise du Palais d'Hiver trois ans auparavant ;

15. Robert Leach, *Revolutionary Theatre*, Londres – New-York, Routledge, 1994, p. 39.

16. En russe : *litmontaž*. Il s'agit d'une abréviation signifiant « montage littéraire » (*literaturnyj montaž*).

17. Dont 125 danseurs et une centaine d'artistes de cirque.

des bataillons entiers de la flotte et de l'Armée rouge furent mobilisés pour l'occasion. Grâce à un recours massif aux effets spéciaux – utilisation d'éclairages électriques colorés en blanc et en rouge, d'un orchestre de 500 personnes, de canonnades, de voitures blindées et même du véritable croiseur Aurore, le Palais d'Hiver fut, au sens propre, animé de manière à ce que comédiens et spectateurs se fondent en une unique communauté, unie par la même ferveur révolutionnaire. Comme dans l'Antiquité grecque ou au Moyen Âge, le théâtre s'insérait dans la vie de la cité, qu'il transformait le temps d'une fête¹⁸...

Les « journaux vivants »

Durant les années de la guerre civile, en particulier dans les campagnes, la circulation de l'information était parfois d'autant plus compliquée que les pénuries de papier limitaient le tirage des journaux. Le nouveau pouvoir tenta d'y remédier en ayant recours à deux moyens différents.

D'une part, entre 1918 et 1921, des trains et des bateaux d'agitation sillonnèrent les grandes voies de communication, qu'elles soient ferroviaires ou fluviales, en particulier dans les régions qui avaient été récemment reprises aux Armées blanches. Leurs noms étaient évocateurs : « Lénine n° 1 » ou encore « L'étoile rouge¹⁹ ». Les trains étaient repérables de loin, car entièrement peints dans le style des affiches de ces années-là. La propagande était diffusée d'une part par des agitateurs politiques et d'autre part par le biais de wagons-théâtre ou de wagons-cinéma. On proposait aux paysans et aux soldats de courtes pièces didactiques, les « agitki ». Et à l'issue des représentations, les comédiens distribuaient des tracts à la foule.

D'autre part, à la campagne comme à la ville, on pratiquait des lectures collectives de la presse. Celles-ci se théâtralisèrent rapidement,

18. Lucie Kempf, « Les raisons d'une théâtromanie : le cas de la Russie entre 1896 et 1930 », in Sakae Murakami-Giroux & Isabelle Reck (éd.), *Pourquoi le théâtre ? Sources et situation actuelle du théâtre*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2013, p. 189-90. Voir aussi Ead., « La prise du Palais d'Hiver, vue par Nikolai Evreinov (1920) », in Francine Maier-Schaeffer, Christiane Page & Cécile Vaissie (éd.), *La Révolution mise en scène*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 137-146.

19. Voir Équipe « Théâtre Moderne » du CNRS, *Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, *op. cit.*, t. I, p. 128.

sous forme de sketches correspondant à chacune des rubriques du journal ; le genre des « journaux vivants » était né :

Dans sa rédaction, le « journal vivant » emprunte les méthodes du journal imprimé, à savoir les différents types d'articles, télégrammes, feuilletons, enquêtes, critiques (livres, spectacles, expositions), correspondance de « lecteurs », caricatures. Dans le « tour d'horizon », le rédacteur commente et juge les événements ; le « compte-rendu » rapporte des faits relatifs à un événement précis (congrès, meeting, activité du Comité d'usine, etc.) L'« article » proprement dit analyse des faits ou des informations, raisonne à leur propos pour en tirer des conclusions claires et éventuellement faire des propositions. Les feuilletons sont le domaine des traits de mœurs et de la politique internationale sous forme satirique²⁰.

Ce genre allait devenir florissant durant les années de la NEP, lorsqu'une organisation théâtrale moscovite, les *Blouses bleues*, en fit sa marque de fabrique et créa des filiales dans toute l'URSS. Entre 1923 et 1927, ces troupes se produisirent avec un succès qui déborda les frontières du pays : elles furent invitées en Allemagne par Erwin Piscator, qui s'inspira ultérieurement de leur travail, mais aussi en Chine. Les *Blouses bleues* ne se contentaient plus désormais d'illustrer un exemplaire particulier d'un journal, mais proposaient une mise en théâtre de l'actualité d'une période donnée à partir d'un canevas. Ce dernier laissait une large place à l'improvisation, ce qui permettait d'actualiser sans cesse le journal, découpé en différentes rubriques : politique internationale, politique intérieure, questions de mœurs, etc.

Les procès théâtralisés

Citons enfin les procès d'agitation²¹, une forme théâtrale participative elle aussi liée à l'actualité, très populaire pendant la guerre civile au sein de l'armée et dans les villages. Les groupes théâtraux proposaient à leur public de faire le procès d'un individu, d'une institution ou encore d'un type de comportement ; il s'agissait de susciter un débat afin de persuader le public du bien-fondé de la doctrine communiste. On pouvait par exemple juger les assassins de Karl Liebknecht, les Armées blanches, l'assolement triennal ou encore les maris violents ou le manque d'hygiène. Le Président du tribunal avait le rôle principal,

20. Claudine Amiard-Chevrel, « Méthodes et formes spécifiques », art. cit., p. 55.

21. En russe : *agitsud*.

dans la mesure où le bon déroulement du procès reposait sur ses capacités d'improvisation. Il fallait également un procureur, un ou plusieurs accusés, des avocats de la défense et de l'accusation, des jurés, des témoins, des experts et des parties civiles. Et à la fin de la représentation, le public était appelé à délibérer et à rendre son verdict.

Les spécificités

Nous nous proposons maintenant, sans prétendre à l'exhaustivité, de relever certaines des spécificités de ce théâtre d'agit-prop soviétique.

Le principe du montage et les masques sociaux

Les liens entre les avant-gardes – qu'il s'agisse des dramaturges, des metteurs en scène ou des peintres²² – et les troupes d'agit-prop étaient très étroits et donnèrent lieu à de multiples collaborations : l'agit-prop s'appropriait ainsi rapidement les procédés imaginés par exemple par Vsevolod Meyerhold pour mettre en scène les textes de Vladimir Maïakovski ou encore l'intérêt de Nikolai Foregger pour le cirque et le music-hall. Il adopta en particulier le principe du montage, c'est-à-dire la juxtaposition de scènes violemment contrastées systématiquement pratiquée par Meyerhold. De même, Meyerhold eut recours à des « masques sociaux » qui, dans le traitement des personnages, remplaçaient la psychologie. Le jeu visait à montrer des figures emblématiques, immédiatement identifiées comme positives ou négatives ; l'objectif était en effet de polariser d'emblée et de loin les sympathies et antipathies du public.

Dans tout le théâtre soviétique des années 1920, le recul de l'individu fut manifeste. Les personnages représentaient surtout des figures génériques : le capitaliste, le contre-révolutionnaire, l'ouvrier, le soldat de l'Armée rouge, etc. Ils n'avaient ni noms, ni traits psychologiques particuliers, puisqu'ils symbolisaient l'ensemble d'une classe sociale. Un ou deux détails dans leur apparence extérieure, leur costume et leur gestuelle suffisaient, dès lors, pour que le public les identifie, par exemple le frac ou le chapeau haut de forme des capitalistes, la bedaine des banquiers, etc.

22. Comme Vladimir Tatline et Lioubov Popova, qui créèrent des décors, notamment pour les mises en scène de Meyerhold.

La scène était systématiquement divisée en deux camps : d'un côté, les personnages négatifs, exploiteurs et traîtres en tous genre, traités sur le mode grotesque et ridiculisés, de l'autre, les héros positifs, incarnations collectives de la révolution en marche, montrés quant à eux dans le style du drame héroïque. Le manichéisme était accentué à dessein, car le théâtre d'agit-prop se voulait délibérément allégorique. Par ailleurs, les créations étaient très fréquemment collectives : les acteurs improvisaient leurs textes à partir d'un canevas élaboré par le groupe.

Le recul de la rampe

Le trait le plus frappant du théâtre révolutionnaire soviétique, chez les grands metteurs en scène ou dans l'agit-prop est le brouillage des frontières entre la scène et la salle, le théâtre et la vie. Autrement dit, la rampe recula et parfois disparut complètement.

Un an après la prise du Palais d'Hiver, le 7 novembre 1918, sous la houlette du metteur en scène Alexandre Mgebrev, une troupe de 150 comédiens amateurs et semi-professionnels commémora cet anniversaire dans un théâtre de Petrograd en montant *Le Quatorze juillet* de Romain Rolland, dont le texte fut adapté à l'actualité russe. Or, à la fin de la représentation, l'enthousiasme des comédiens contamina le public et tout le monde se mit à fêter collectivement la révolution ; la représentation tourna au meeting et un soldat de l'Armée rouge proposa que le gouvernement « décerne à Romain Rolland une médaille militaire, parce que les héros de sa pièce avaient aidé l'Armée rouge à défendre victorieusement la cause de la révolution en Russie²³ ».

Dans le théâtre professionnel, cette même année, alors que la guerre civile faisait rage, Meyerhold monta *Les Aubes* d'Émile Verhaeren en plein hiver, dans un théâtre non chauffé dont les portes restaient ouvertes pendant la représentation et où les lumières étaient en permanence allumées dans la salle qui, tout comme la scène, était décorée de drapeaux rouges. Le texte du dramaturge belge avait là aussi été modifié en fonction du contexte, l'Internationale entonnée sur

23. Boris Chichlo, « Petrograd 1918 : célébrer la révolution », *Terrain*, 15, *Paraître en public*, octobre 1990, mis en ligne le 9 juillet 2007. URL : <http://terrain.revues.org/2987>. Consulté le 3 février 2023. Voir aussi Y. Limonov, « Les manifestations populaires de 1789-1793 en France, et les grandioses festivités de 1917-1920 en Russie soviétique », in N. Narodnitchski (éd.), *La Révolution française et la Russie*, Paris – Moscou, Librairie du Globe – Éd. du Regard, 1989, p. 451-452.

scène était reprise dans la salle et un « Messenger » venait à intervalles réguliers interrompre l'intrigue pour lire des communiqués sur les avancées de l'Armée rouge.

Par ailleurs, les procédés théâtraux utilisés dans les scénisations visaient à impliquer le public dans l'action représentée. Nous avons évoqué plus haut *La Prise du Palais d'Hiver*, orchestrée par Evreïnov, où des amateurs ayant réellement participé aux événements historiques furent recrutés pour les revivre. Mais les collectifs amateurs n'étaient pas en reste. La municipalité d'Ivanovo-Voznessensk organisa par exemple en 1923 la commémoration d'une grève réprimée en 1915, sous la forme d'un spectacle de rue itinérant qui dura plus de huit heures et impliqua largement la population²⁴.

Le lien entre la scène et la vie quotidienne

Enfin, le théâtre d'agit-prop se développa souvent avec des amateurs, dans le cadre même de l'univers du travail. C'est à partir de son usine, de son atelier ou de son bataillon, et avec ses collègues, que l'on s'essayait à la scène, au sein de structures qui se développaient souvent spontanément²⁵. Or, il est intéressant de constater que les théoriciens du Proletkult insistaient sur l'importance de cet amateurisme : pour Platon Kerjentssev en particulier, l'art ne pouvait prétendre être l'expression de la nouvelle culture du prolétariat si les comédiens cessaient d'être des ouvriers ou des soldats, autrement dit s'ils se professionnalisaient. Trancher le cordon ombilical qui les reliait à leur usine ou leur bataillon aurait relevé d'une trahison, ce qui n'alla pas sans poser de sérieux problèmes à la fois pratiques et déontologiques pour les meilleures de ces troupes d'amateurs, qui eurent malgré tout tendance à se professionnaliser.

Les collectifs d'agit-prop prétendaient en effet contribuer à leur manière à l'avènement de l'Homme nouveau en suscitant une psychologie collectiviste, qu'ils opposaient à la psychologie individualiste de l'art bourgeois. Pour eux, l'Homme nouveau était celui du collectif et devait naître en son sein, notamment par le biais d'une pratique théâtrale qui se voulait à la fois innovante et exemplaire. On comprend

24. Voir Claudine Amiard-Chevrel, « Méthodes et formes spécifiques », *op. cit.*, p. 373.

25. Du moins durant la guerre civile, entre 1918 et 1921.

donc bien combien les aspirations des groupes d'agit-prop étaient utiles au nouveau pouvoir.

Cette mission d'enfanter l'Homme nouveau prit une importance accrue à partir de 1921, car elle permettait de lutter contre l'influence délétère de la NEP, perçue par les idéologues les plus radicaux comme une trahison des valeurs révolutionnaires. Si le théâtre fut, davantage que d'autres formes de pratiques artistiques, considéré comme le fer de lance de ce combat pour une culture prolétarienne, c'est parce qu'il permettait de toucher directement un nombre important de spectateurs et constituait donc un moyen privilégié d'action sur la psychologie collective. Au lieu de se contenter de représenter la vie sur scène, les artistes, qu'ils soient amateurs ou semi-professionnels, tentèrent de la créer directement, désignant ainsi le théâtre comme un lieu d'expérimentation, celui où l'Homme nouveau pouvait advenir et montrer la voie à suivre. Dès lors, la scène pouvait se revendiquer comme l'avant-garde de la société, l'endroit où la vie et l'art avaient d'ores et déjà fusionné.

Cette fonction de nature idéologique supposait que le théâtre d'agit-prop soit exemplaire, et, très rapidement, cette exemplarité déborda la scène pour contaminer la vie quotidienne : un certain nombre de troupes prirent la décision de vivre collectivement. Par exemple, les comédiens du Studio d'agitation de Leningrad s'installèrent en 1921 dans une maison de deux étages et y fondèrent une véritable « commune », avec un « soviet du mode de vie » divisé en sous-commissions de l'alimentation, du logement, de la vie quotidienne et de la production ; ils mirent sur pied un atelier de fabrique de jouets qu'ils vendaient au marché, ainsi qu'un atelier de couture. Mais le but initial de cette commune était avant tout idéologique : il s'agissait de développer dans la pratique l'idée d'une collectivisation du mode de vie²⁶. Quelques années plus tard, Mikhaïl Sokolovski, le leader d'un autre théâtre de Leningrad, le TRAM, exprima la même idée : « Nous ne sommes pas un théâtre, nous sommes un fragment de l'activisme *kom-*

26. Voir S. A. Bulgakov & S. S. Danilov, *Gosudarstvennyj agitacionnyj teatr v Leningrade* [Le Théâtre d'agitation d'État à Léninegrad], L., Gosudarstvennaja tipografija Leningradskaïa pravda, 1931, p. 28.

somol qui mène une lutte énergique pour une vie nouvelle et un art nouveau²⁷ ».

Ainsi, le théâtre d'agit-prop soviétique a constitué un phénomène original, tant dans ses objectifs que dans ses formes scéniques. Inspiré et nourri par les avant-gardes, il s'est ancré dans un phénomène de théâtromanie spécifique à la Russie du début du XX^e siècle, où l'envie de théâtre d'une large frange de la population avait rejoint les aspirations des praticiens de la scène et des penseurs autour de l'utopie d'un Homme nouveau. Cette utopie était également celle du nouveau pouvoir, qui instrumentalisa, puis asservit totalement le théâtre d'agit-prop. Ce dernier s'est donc développé dans un contexte le différenciant nettement des théâtres d'agit-prop allemands ou américains de la première moitié du XX^e siècle, qui, contrairement à lui, étaient dans l'opposition au pouvoir. Aussi est-il aujourd'hui peu étudié en Russie, où il rappelle aux chercheurs les mauvais souvenirs de la période soviétique.

CERCLE
Université de Lorraine

27. Cité par Claudine Amiard-Chevrel, « Le théâtre de la Jeunesse ouvrière (TRAM) », in Équipe « Théâtre Moderne » du CNRS, *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932, op. cit.*, t. I, p. 115.