

Correspondances ouvrières sur scène. Reportages et spectacles du monde industriel au théâtre dans les années 1920-1930*

LÉONOR DELAUNAY

Décrire les combinats industriels et la vie de ceux qui y travaillent invite à interroger les formes des récits-reportages et les manières dont ils se transmettent, dont ils parviennent à pénétrer différentes couches sociales. Le reportage-fiction qui se développe dans les années 1920-1940 – au départ un feuilleton, qui devient un roman, qui devient souvent une lecture à haute voix ou une représentation théâtrale – amplifie et transforme les expériences de littérature sociale du XIX^e siècle qui présentait les conditions de vie du monde ouvrier sous forme de drame et de mélodrame sociaux. Aux lendemains de la Première Guerre mondiale, le reportage-fiction constitue un courant qui ambitionne de comprendre et de décrire les mondes du travail en partant d'une forme romanesque travaillée par l'enquête et la statistique. Il constitue à ce titre un tournant formel exploré par la nouvelle donne révolutionnaire – si nous sommes au lendemain de la Première Guerre mondiale, nous sommes aussi au lendemain de la révolution russe, qui

* Cet article reprend les principes d'une communication effectuée lors du colloque Les Théâtres de Marx, à l'ENS Lyon en 2018.

inaugure de nouvelles formes d'art militant, le proletkult et l'agit-prop théâtrale, les *rabkors* (voir *infra*), l'Internationale littéraire, le réalisme socialiste.

Décrire et mettre en forme le monde industriel, que l'on soit en Russie, en Allemagne, en France, en Angleterre ou aux États-Unis, ne peut dès lors faire abstraction de cette présence politique, qui ordonne, finance, rejette ou encourage au gré des différentes phases de la politique soviétique telle ou telle forme artistique. L'objet de cette étude ne se situe toutefois pas à cet endroit. Jean-Pierre Morel, dans *Le Roman insupportable : l'Internationale littéraire et la France (1920-1932)*¹, a montré comment une organisation révolutionnaire d'écrivains avait tenté de porter la lutte des classes dans tous les pays. Il a mis à jour les divergences et les failles qui ont fragilisé et divisé cette internationale littéraire, vite minée par les exclusions, les conflits et les changements brutaux de stratégie.

Dans ce même *moment*², où le geste documentaire et journalistique s'intrique au geste formel, des auteurs, des reporters, des photographes, produisent des articles, des poèmes, des photographies, des romans ou des pièces de théâtre qui expérimentent une lecture marxiste de la production et des luttes ouvrières. Dans ce sillage, un double mouvement semble se dessiner : des reporters ouvriers et des reporters militants (qui ne sont pas issus de la classe ouvrière) théâtralistent leurs reportages, et croisent des auteurs de littérature et de

1. Jean-Pierre Morel, *Le Roman insupportable : l'Internationale littéraire et la France (1920-1932)*, Paris, Gallimard, 1985.

2. On empruntera à Jacques Rancière sa définition d'un « moment » : « Un “moment” en effet, ce n'est pas simplement une division du temps ; c'est aussi, selon l'étymologie du terme, le mouvement produit par un certain équilibre ou déséquilibre des poids sur les plateaux d'une balance. » Jacques Rancière, *Les Temps modernes. Art, temps, politique*, Paris, éditions La Fabrique, 2018, p. 85. Dans le contexte de ce premier temps du théâtre documentaire, qui commence au début du XX^e siècle, avec par exemple *La Jungle* d'Upton Sinclair, sur les abattoirs de Chicago, l'équilibre et le déséquilibre adviennent entre la fabrique d'un théâtre politique et le monde industriel et sa taylorisation mondialisée. Les nouvelles littératures-reportages se déploient dans ce moment dans le sens où elles tentent une mise en relation, une correspondance entre des œuvres narratives et visuelles, des conditions de travail et un projet politique, une espérance de changement et d'amélioration future.

théâtre qui tentent, à leur tour, d'écrire et de montrer à un nouveau public la réalité du monde ouvrier.

Le travail en récits et en images

La figure de l'écrivain issu du peuple et écrivant pour le peuple se développe dans les années 1910-1930 en Russie soviétique selon des modalités diverses, qui ne répondent pas toujours à la définition *stricto sensu* du « rabkor », terme désignant des travailleurs qui décrivent et analysent leurs conditions de travail et leurs combats. Des ouvriers, des paysans, mais aussi des militaires ou des employés d'entreprises produisent ainsi des reportages, des romans, des poèmes. Certains ouvriers-écrivains comme Fiodor Gladkov, l'auteur de *Ciment*, parviennent même à une certaine notoriété internationale et deviennent écrivains professionnels.

Dans le contexte postrévolutionnaire, cette démarche implique une intervention du pouvoir soviétique, qui passe par des organisations comme le Secours rouge international, le Secours ouvrier international ou les associations de littérature prolétarienne (la VAPP) et révolutionnaire (RAPP) ou, à partir de 1932, l'AEAR, l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires³. Les productions culturelles des correspondants ouvriers – films, reportages, photographies, poèmes, peintures, romans, chansons ou pièces de théâtre – jouent un rôle certain dans la diffusion de la propagande soviétique, en particulier en Allemagne et en France. Les organisations servent en effet de canal de transmission pour la propagation d'images et de textes prolétariens qui décrivent le travail et le monde de la production, en même temps que les avancées et les succès qui mène à « l'avenir radieux⁴ ».

Dans le monde occidental, se diffuse durant la même époque une pratique journalistique singulière, qui rapporte la vie de celles et ceux dont l'existence est attelée à la production industrielle, en en parta-

3. Le passage de la VAPP à la RAPP, de la culture prolétarienne à la culture révolutionnaire, puis le congrès de Kharkov et la fondation de l'AEAR sont étudiés par Jean-Pierre Morel dans *Le Roman insupportable, op. cit.*, p. 163-173 et p. 357-430.

4. Voir Claude Penetier & Bernard Pudal, « Une Internationale, des partis et des hommes », in Michel Dreyfus, Benoit Groppo, Claudio Ingerflom, Roland Lew, Claude Penetier, Bernard Pudal & Serge Wolikow (éd.), *Le Siècle des communismes*, Paris, Éditions de l'Atelier – Éditions Ouvrières, 2000, p. 327.

geant parfois le quotidien et les luttes. Ce sont des excursions et une connaissance aiguë du monde de l'industrie qui déterminent le travail et l'engagement de reporters, de journalistes, d'auteurs, mais aussi de photographes – on peut citer Walker Evans⁵, Lewis Hine, Dorothea Lange... – ou de dessinateurs ou de graveurs, comme Franz Masereel. Ils et elles ne sont pas au service de la propagande soviétique et ne sont pas des *rabkors*. Ils participent à ce moment documentaire au cours duquel l'on s'attache à rapporter et à mettre en forme la parole et le témoignage des travailleurs de l'industrie et du monde rural, en articulant la transmission de ces vies prolétaires au combat pour leur transformation. L'ouvrier n'y est pas le support de la révolution comme chez les *rabkors* mais plutôt un « ouvrier-matière⁶ ».

Les gestes esthétiques et politiques du reportage

Egon Erwin Kish, reporter et auteur de théâtre pragoïse, militant socialiste puis communiste dès 1920, publie en 1924 le premier tome de ses aventures journalistiques sous le titre *Le Reporter enragé*⁷. Il est un reporter qui témoigne des luttes ouvrières et qui met en scène ses histoires jusqu'à en devenir l'un des personnages. Il articule dans son travail comme dans ses aventures personnelles le reportage, la lecture révolutionnaire des situations et un goût prononcé pour le montage et la théâtralité.

Erwin Kish écrit du théâtre à Berlin dans les années 1920, publie dans la presse du parti communiste, donne des conférences à l'École ouvrière marxiste, et intègre en 1930 l'Association internationale des écrivains révolutionnaires qui se tient à Kharkov. Ses textes « frénétiques⁸ » se composent d'« une multitude de scènes rapides qui se succèdent, d'épisodes, de fondus enchaînés organisés sur un mode non thématique⁹ ». Lui-même se met en scène et adopte les conditions de

5. Pour une analyse du style documentaire, voir Olivier Hugon, *Le Style documentaire d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Genève, Macula, 2001.

6. Expression empruntée à Maurice Halbwachs, *La Classe ouvrière et les niveaux de vie*, Paris, Alcan, 1912, p. 74.

7. Egon Erwin Kish, *Le Reporter enragé*, Grenoble, Éditions Cent pages, 2003.

8. Gunther Walraff, préface à Egon Erwin Kish, *Le Reporter enragé, op. cit.*, p. 10

9. *Ibid.*

vie de ceux et celles dont il relate les combats, quitte à se mettre en danger et à être incarcéré. Walter Benjamin dira de lui : « Sa mission n'est pas de raconter mais de combattre ; non pas de jouer les spectateurs, mais d'intervenir activement¹⁰ ». Un extrait du texte « Parmi les sans-abris de Whitechapel » éclaire cette interpénétration entre expérience personnelle et reportage chez Kish :

C'est alors que commence la danse macabre.

Mes compagnons de chambrée ont enlevé leurs guenilles et des squelettes innombrables se tiennent là, debout, nus et couverts d'un linceul, au pied de leurs cercueils et soulèvent leur drap mortuaire. Puis, ils se glissent dans leurs tombes.

D'aucuns commencent par épouiller leur campement à la lueur d'une allumette. Ces corps mille fois meurtris par la vie ont-ils pu préserver des temps lointains où la vie leur était plus clémente de l'horreur de la vermine ? Où veulent-ils donner l'illusion qu'ils y sont restés sensibles ? Ça ne peut pas être bien autre chose que du « bluff »¹¹.

Dans les années 1910-1930, des reporters militants, à l'image d'Egon Erwin Kish ou de Georges Orwell – qui publie des textes dans la revue *Monde* d'Henri Barbusse et, en 1933, *Dans la dèche à Paris et à Londres*, un texte qui relate la vie d'un travailleur pauvre à Londres dans les années 1920 –, écrivent des enquêtes mises en récits, dont la théâtralisation hyper stylisée devient l'un des marqueurs politiques et formels majeurs de leur engagement. Aux États-Unis, le reporter et poète James Agee et le photographe Walker Evans effectuent un reportage sur les conditions de vie de paysans pauvres du sud des États-Unis. Partis durant six semaines en Alabama en 1936, ils rencontrent et photographient trois familles de métayers dont l'existence a été ébranlée par la Grande Dépression. Ils dédicacent leur reportage – qui sera censuré par le journal *Times Life* qui en a fait la commande, et deviendra le célèbre *Louons maintenant les grands hommes*¹² – « à ceux

10. Nous pourrions nous reporter à ce sujet à son ouvrage *Dans les geôles de Spandau. Les premiers jours du troisième Reich*, dans lequel s'articulent combat et théâtralisation de l'engagement. Citation de Benjamin extraite de Gunther Walraff, préface à Egon Erwin Kish, *Le Reporter enragé, op. cit.*, p. 12.

11. *Ibid.*, p. 43.

12. James Agee & Walker Evans, *Louons maintenant les grands hommes*, traduction de Jean Queval, avec 62 photographies hors texte, Paris, éditions Terre Humaine – Plon, 2002 (premières éditions 1939, 1940, 1941).

dont l'existence est rapportée », avant d'ouvrir leur récit par ces mots : « Prolétaires de tous les pays, unissez-vous et lutez. Vous n'avez rien à perdre que vos chaînes, et un monde à gagner ». Ils assument à travers cette formule en forme d'appel à la mobilisation que le reportage appelle bien à des prolongements, à des soulèvements et que « rapporter » les conditions de vie des gens de peu (ici des paysans et non des ouvriers) n'est pas seulement un acte sociologique, mais bien un acte politique. La forme de la restitution se révèle résolument théâtrale : l'ouvrage est découpé en actes, les protagonistes présentés comme des personnages, les lieux des reportages comme des espaces scéniques. James Agee va jusqu'à dire dans la note introductive à *Louons maintenant les grands hommes* que le texte est, idéalement, « écrit dans la pensée d'une lecture à haute voix... il est fait cette suggestion, que le lecteur accorde son oreille à ce qui pour lui décolle de la page¹³ ».

Ce bouillonnement aussi littéraire que politique connaît un développement et une ampleur qui traversent pays et continents. En témoigne l'hallucinant *Bateau-usine* du Japonais Takiji Kobayashi¹⁴, publié en 1930, qui décrit la vie sur un gigantesque bateau de pêche au crabe, le *bateau-usine*. Le crabe, produit de luxe destiné à l'exportation, y est conditionné en boîtes de conserve. S'inspirant d'un fait divers, Kobayashi dépeint les conditions inhumaines dans lesquelles travaillent les ouvriers et les marins, enfermés dans ce cargo-usine, symbole du capitalisme :

Toute la nuit, ils étaient persécutés par des poux, des puces, des punaises qui sortaient d'on ne sait où. Ils avaient beau inlassablement repousser leurs assauts, c'était sans fin. Debout dans les couchettes sombres et humides, ils voyaient aussitôt rappliquer des dizaines de puces qui leur grimpaient sur les jambes. C'était à se demander si leur propre corps n'était pas en train de pourrir, au bout du compte. Ça faisait une drôle d'impression quand même, d'être en quelque sorte devenu un cadavre en décomposition, rongé par la vermine¹⁵.

13. James Agee & Walker Evans, *Louons maintenant les grands hommes*, op. cit., p. 11.

14. Takiji Kobayashi, *Le Bateau-usine*, traduction de Évelyne Lesigne-Audoly, Paris, éditions Allia, 2015.

15. *Ibid.*, p. 83.

À l'instar d'un Henri Barbusse dans l'adaptation théâtrale (et révolutionnaire) du *Feu*¹⁶, œuvre dont Kobayashi revendique l'inspiration, il décrit la naissance, au cœur de cet enfer sur mer, de la conscience révolutionnaire et de la révolte. En dépit de la misère et de l'analphabétisme de la majorité des marins – la main-d'œuvre est recrutée parmi les classes les plus défavorisées de la population japonaise – ils se mobilisent, lancent une grève sur le bateau, qui sera immédiatement et féroce­ment réprimée par le Capitaine et l'armée à laquelle il fait appel.

Kobayashi publie *Le Bateau-usine* en 1929, d'abord sous forme d'articles dans une revue puis réunis en volume vendu sous le manteau, le livre étant interdit jusqu'après la guerre. Le livre est remarquable par son sujet mais aussi singulier dans sa forme, puisque Kobayashi puise dans les avant-gardes européennes des modèles, comme le découpage en tableau, la description constructiviste des espaces où le bateau devient une véritable *machine* théâtrale, les scènes agit-propisantes des soirées au cours desquelles le capitaine et ses officiers se sou­lent alors que les marins-ouvriers meurent de faim et de soif... Kobayashi sera accusé d'activités pro-communistes à la sortie de *Bateau-usine*, incarcéré puis libéré, et assassiné en 1933, à l'âge de 30 ans. Il est un exemple saisissant de ce mouvement qui traverse toutes les sociétés industrielles et au cœur duquel se nouent lecture marxiste de la production, reportage et théâtralité.

À voix haute

Au cours des années 1920, un certain nombre de groupements, de clubs, de cercles émergent, entretenant des degrés de proximité plus

16. *Le Feu, journal d'une escouade*, publié en 1916 par Flammarion après avoir été édité sous forme de feuilleton par *L'Œuvre*, reçoit le prix Goncourt la même année. *Le Feu* remporte un succès immense après-guerre et est adapté au théâtre en 1924 par le Théâtre Fédéral de la CGTU. Construite selon une dialectique qui vise à éclairer la connaissance du conflit, de ses causes et de ses responsabilités, l'évolution littéraire et dramaturgique du *Feu* mène peu à peu à l'émergence d'une conscience nouvelle, pacifiste et internationaliste. Ce spectacle, même s'il ne défend pas un projet clairement communiste, appelle à la révolte contre un système impérialiste et injuste, qui a mené à cette catastrophe. L'œuvre ne se présente pas comme le récit d'un intellectuel sur la guerre, mais comme le fruit du *point de vue du prolétariat*, incarné par l'escouade de poilus, embourbée dans la tranchée comme ils le sont dans une Histoire sur laquelle ils n'ont pas de prise.

ou moins forts avec le parti communiste. Ces pratiques mêlent acteurs et actrices amateurs et professionnels qui tentent de jouer au plus près des luttes ouvrières. Les moyens de ces petits groupes militants¹⁷ sont modestes, et souvent issus des cotisations des militants communistes et syndicalistes locaux¹⁸. C'est au sein de ces cercles que va se développer la lecture à voix haute de textes relatant les conditions de travail du prolétariat international.

L'invitation à la « lecture à haute voix » que fait James Agee en introduction à *Louons maintenant les grands hommes* mérite que l'on s'y attarde. Elle devient dans les années de l'entre-deux-guerres le moyen privilégié de faire passer la littérature journalistique à la scène, une sorte de vecteur aussi simple qu'accessible, qui facilite la circulation des textes et des idées. En France, en Europe ou aux États-Unis, les associations d'artistes engagés – compagnons de route ou militants communistes, anarchistes ou syndicalistes révolutionnaires, le communisme de ces années se conjugue au pluriel¹⁹ – organisent des soirées où les textes de cette littérature du réel sont lus en public. La lecture à haute voix (telle une internationale de la lecture parallèle à l'internationale littéraire²⁰) est un dispositif dépouillé, accessible et flexible, qui fait circuler les textes sur une scène de théâtre, mais aussi lors d'une fête ouvrière, d'un rassemblement politique, d'une réunion syndicale... C'est à la faveur de ces rencontres que l'on peut entendre des auteurs comme Upton Sinclair, Dos Passos (*The Big Money*, traduit en 1930 par Paul Vaillant-Couturier), Gladkov, l'auteur de *Ciment* (traduit en 1924 par Victor Serge), ou Bertolt Brecht, que l'on commence alors à découvrir en France par la lecture – comme en témoigne Léon Moussinac en ouverture du Théâtre d'action international en 1931 :

Dans tous les pays, à l'heure actuelle, naît, se forme, se développe un art révolutionnaire exprimant les aspirations nouvelles des masses, un art d'action aux formes originales. C'est ainsi qu'en Pologne, en

17. On peut citer La Phalange théâtre, le groupe Art et Action, le Théâtre Fédéral, Prémices, Le Théâtre ouvrier de Paris.

18. Voir Carmen Kautto, « Les acteurs amateurs et les organisations de théâtre d'agit-prop : une enquête à travers deux périodiques », *Double jeu*, 15, 2018, p. 65-76.

19. Voir à ce sujet Michel Dreyfus & al. (éd.), *Le Siècle des communismes*, *op. cit.*

20. Au sujet de l'internationale littéraire, on se reportera à l'ouvrage de Jean-Pierre Morel, *Le Roman insupportable*, *op. cit.*

Tchécoslovaquie, en Autriche, en Amérique (grâce à l'activité des *Clubs Reed* et d'écrivains comme Theodore Dreiser, Waldo Frank, John Dos Passos, O'Neill, Upton Sinclair, Michaël Gold), en Allemagne (surtout sous l'initiative d'Erwin Piscator, et avec des auteurs tels que Brecht et Friedrich Wolf), au Japon, en URSS cet art a produit déjà des œuvres remarquables²¹.

Les drames rouges du monde industriel

Ces écrits de reporters accèdent aussi à la scène sous forme de pièces de théâtre. La préoccupation commune qui lie les reporters-dramaturges et les dramaturges-reporters est double : rapporter la matière des vies et des luttes ouvrières d'une part et proposer des formes spécifiques à ces entreprises de mobilisation d'autre part.

C'est le cas de Pierre Hamp, l'auteur de *La Peine des hommes*²², un monumental travail d'écriture sur le travail et la production. Ancien employé dans les Chemins de fer du nord, sous-chef de gare, inspecteur du travail, militant socialiste et journaliste à *L'Humanité* jusque dans les années 1914, il est à la fois « enquêteur » sur le monde social et dramaturge. De ses enquêtes sur le monde du travail, il tire la matière à écrire des pièces, comme dans *La Maison avant tout*, présentée au Théâtre de l'Œuvre en 1923 où il dépeint des conflits de classe et de succession dans une maison de commerce de tissus de laine, ou *Le Déraillement du T.-P. 33*, également créée au Théâtre de l'Œuvre en 1927, qui décrit un conflit social suite au déraillement d'un train.

Ce sera aussi le cas de Marcel Thoreux. Ancien ouvrier typographe à l'Imprimerie Nationale²³, il rejoint le parti communiste français en 1920. À cette époque, il présente des sketches et des revues sociales militantes au sein d'un groupe, Les Pupilles communistes du 11^{ème} arrondissement de Paris, qui présentent des pièces d'agitation, comme une « revue sociale en deux actes et vingt-quatre tableaux, *Meltons en boîte... toute la camelote* en 1923. Le groupement, qui « est devenu une

21. « Pourquoi le Théâtre d'Action International ? », *Cahiers du TAI*, 1, 1931, 4^o COL 10 TAI (1), fonds Léon Moussinac, département des Arts du spectacle, BNF, site Richelieu.

22. Pierre Hamp, *La Peine des hommes*, Le Rail, éditions René Kieffer, 1926.

23. Informations biographiques issues du rapport de police sur Marcel Thoreux, Dossier « Le Théâtre ouvrier sous le contrôle du PC », Archives de la préfecture de police.

sorte de Théâtre de parti²⁴ », dont *L'Humanité* annonce régulièrement les spectacles à la rubrique « Théâtre ouvrier », prend le nom de Théâtre Ouvrier de Paris à partir de 1925. Les pièces et revues sociales de Marcel Thoreux sont alors éditées par le Bureau d'Éditions²⁵, qui créé en 1926 une collection nommée « Théâtre prolétarien ». La collection publiera quatre numéros, entre 1926 et 1929. Les trois premiers sont consacrés au théâtre de Marcel Thoreux, le quatrième publie trois sketches d'agitation de Paul Vaillant-Couturier, présentés par l'autre groupement communiste de Seine, le Théâtre fédéral.

Variations prolétariennes

Les lieux changent aussi, à l'instar des groupes qui présentent ces spectacles-reportages. La majorité des expériences théâtrales engagées dans la transformation du social se jouent alors hors des lieux dédiés au théâtre, par de nouveaux types d'acteurs et d'actrices – des amateurs et amatrices souvent jeunes, encartés au parti communiste –, et un répertoire renouvelé, qui tranche avec le théâtre social d'avant 1914.

On observe l'émergence de nouvelles formes d'organisation de ces acteurs amateurs, facilitant l'accès de ces écritures à la scène. Des soirées théâtrales consacrées aux luttes ouvrières se multiplient, comme celles du groupement amateur de la Phalange Théâtre, qui se produit dans la salle Lénine à la Coopérative de la Bellevilloise à Paris²⁶ – salle qui accueille la plupart des spectacles et soirées de théâtre et cinéma révolutionnaires. Le groupe Travail, pacifiste et internationaliste, joue des sketches militants venus de Moscou, d'Allemagne et de Hongrie. En 1931, le projet du Théâtre d'Action International de Léon Moussinac combine expériences professionnelles et d'amateurs et accueille des lectures d'auteurs révolutionnaires du monde entier. Enfin, plus

24. *Ibid.*

25. La Librairie de L'Humanité, fondée en 1905, est remplacée, sous l'influence du parti communiste français, par deux maisons d'éditions en 1926 : Le Bureau d'éditions et les Éditions sociales internationales. Marie-Cécile Bouju rappelle qu'« à cette époque, le Service d'édition du Komintern impose une seule littérature politique aux sections nationales » (*Les Maisons d'éditions du Parti communiste français, 1920-1956*, thèse de troisième cycle, dirigée par Marc Lazar, soutenue à l'Institut d'études politiques de Paris, 2005).

26. Jean-Jacques Meusy (éd.), *La Bellevilloise (1877-1939)*, Paris, Ed. Créaphis, 2001.

difficiles à documenter, les soirées et causeries organisées dans les villes de la banlieue rouge comme Villejuif, Saint-Denis ou Vitry ou dans les bassins industriels, sont aussi l'occasion d'entendre et de voir représentés ces nouveaux récits du travail, de l'exploitation et du combat révolutionnaire²⁷.

Les industries du monde entier sur la scène prolétarienne

Le répertoire, jusque-là souvent cantonné à un répertoire français assez étroit, s'ouvre à l'international et à des récits plus proches du monde de l'industrie. C'est ainsi que dès le début des années 1930 sont joués ou lus dans les cercles révolutionnaires l'Américain Upton Sinclair, les Allemands Friedrich Wolff et Hans Chlumberg, les Russes Vsevolod Ivanov, Alexandre Taïrov, Valentin Kataïev ou encore Fiodor Gladkov.

Jean-Pierre Morel, dans *Le Roman insupportable. L'internationale littéraire en France*²⁸, décrit l'année 1928 comme l'année « Ciment ». Ce roman, de l'écrivain *rabkor* russe Gladkov, marque de fait un tournant internationaliste et ouvrieriste. Il paraît à partir de 1925 en Russie soviétique sous forme d'articles, pour la revue *Krasnaja nov'*, avant d'être édité comme roman en 1928. En France, l'auteur révolutionnaire anti-stalinien Victor Serge traduit *Le Ciment* pour les Éditions Sociales. Il est ensuite publié en feuilleton par *L'Humanité*. Il passe rapidement à la scène, grâce au groupement amateur proche du parti communiste La Phalange Théâtre. *Ciment* retrace la vie d'un ouvrier, un « héros de la guerre civile dans les rangs communistes » qui « revient dans le sud de la Russie remettre sur pied son usine désertée et dévastée²⁹ ». Ce n'est cependant pas un roman de propagande soviétique³⁰. Gladkov

27. Pour approfondir cette histoire des représentations et des pratiques du théâtre prolétarien : Léonor Delaunay, *La Scène bleue. Les expériences théâtrales prolétariennes et révolutionnaires en France, de la Grande Guerre au Front populaire*, Rennes, PUR, 2011 ; Équipe « Théâtre moderne » du CNRS, *Le Théâtre d'Agit-Prop : de 1917 à 1932*, t. 3. Allemagne, France, USA, Pologne, Roumanie. Recherches, et t. 4. Allemagne, France, Pologne, USA. Écrits théoriques. Pièces, Lausanne, La Cité – L'Âge d'Homme, 1978.

28. Jean-Pierre Morel, *Le Roman insupportable, op. cit.*, p. 183-193.

29. *Ibid.*, p. 187.

30. En 1957, Heiner Müller adaptera à son tour le roman de Gladkov en pièce de théâtre, intitulée à son tour *Ciment*. Il y mettra en scène un prolétariat pris au piège de la bureaucratie soviétique. Voir l'édition de 1991 aux éditions de

décrit les difficultés, les misères et les luttes du peuple russe aux lendemains de la révolution. « La reconstruction de l'usine, les transformations de la vie conjugale, et le renforcement de l'autorité du parti³¹ » composent l'ouvrage dont Paul Vaillant-Couturier écrira dans *L'Humanité* qu'il s'agit de « l'épopée d'une usine³² ». L'expression du militant communiste, lui-même auteur de sketchs et poèmes politiques, résume le projet non seulement de *Ciment* mais de nombre de ces expériences qui déplacent les frontières entre le réel et la fiction, vers ces « bords où la fiction accueille le monde des êtres et des situations qui étaient auparavant à ses marges : les événements insignifiants de l'existence quotidienne ou la brutalité d'un réel qui ne se laisse pas inclure. [...] Ce sont encore les frontières incertaines entre les événements que l'on rapporte et ceux que l'on invente³³ ».

En 1929, un an après avoir fait entendre *Ciment*, La Phalange Théâtre présente un poème funèbre d'Upton Sinclair, *Bill Porter: a Drama of the Prison Life of O. Henry* traduit sous le titre *Le Chant dans la prison*. L'écrivain journaliste, engagé auprès du parti communiste, est l'auteur de *La Jungle*, peinture sur l'abattage des bêtes et le conditionnement de la viande à Chicago publiée en 1905 et adaptée en pièce de théâtre en 1906. Upton Sinclair écrit une douzaine de pièces de théâtre, toutes consacrées au monde de la production et aux luttes syndicales et révolutionnaires. Il publie en 1926 *Pétrole*, son roman le plus connu sur l'avènement de la civilisation du pétrole, et en fait immédiatement, comme pour *La Jungle*, une adaptation théâtrale. Dans la pièce jouée par La Phalange, *Le Chant dans la prison*, l'auteur revient sur sa propre incarcération pour avoir soutenu des grévistes. L'expérience de la prison est partagée par presque tous ces auteurs révolutionnaires : Kish, Kobayashi, Gladkov, Sinclair, tous emprisonnés à un moment et dans des conditions plus ou moins dures pour avoir soutenu, voire participé, à des grèves. En France, les auteurs et les acteurs de ces récits du monde prolétaire ne sont pas emprisonnés mais étroi-

Minuit : Heiner Müller, *Ciment*, traduction de Jean-Pierre Morel suivi de *La Correction – Rapport sur la construction du combinat de La Pompe noire*, traduction de Jean Jourdheuil et Béatrice Per, Paris, éditions de Minuit, 1991.

31. Jean-Pierre Morel, *Le Roman insupportable, op. cit.*, p. 188.

32. Cité par Jean-Pierre Morel, *ibid.*

33. Jacques Rancière, *Au Bord de la fiction*, Paris, Le Seuil, collection « Librairie du XX^e siècle », p. 15.

tement surveillés, comme en témoigne le précieux et détaillé dossier de surveillance « Le théâtre ouvrier sous le contrôle du PC », conservé aux Archives de la Préfecture de Police de Paris.

Corps amateurs et objets du travail

Rapporter les récits du monde ouvrier sur scène appelle le plus souvent de nouveaux corps et de nouveaux matériaux. Ces représentations n'inventent pas forcément de nouvelles formes, l'innovation esthétique ne prédéterminant pas ici les projets scéniques. Il s'agirait davantage d'un théâtre humble, proche de la lecture à haute voix, qui privilégie la parole, le récit qui se déploie devant les spectateurs, invités à prendre conscience d'une réalité et d'un combat, et pour qui le spectacle est un moment de la soirée, elle-même constituée de débats, de causeries, de chants révolutionnaires, et parfois de musiques.

Les acteurs, souvent amateurs comme c'est le cas dans les groupements de théâtre ouvrier, sont généralement présentés eux-mêmes comme des ouvriers – catégorie sociale performative plus qu'effective, ceci étant l'une des modalités du projet-*rabkor*. Ils portent, ou rapportent, ces récits du monde ouvrier plus qu'ils ne les expérimentent ou les mettent en scène. En résumé, les acteurs transmettent, passent la parole. Les espaces sont souvent nus, les salles modestes, à l'instar des salles des fêtes, des salles de maisons syndicales ou des coopératives, qui accueillent les représentations ; les corps sont, d'après les quelques rares photographies trouvées dans les albums familiaux des descendants de ces acteurs-militants, un peu maladroits, un peu raides, un peu gauches³⁴.

Les irruptions matérielles de la réalité politique et sociale sur scène passent par quelques objets politiques manifestes, qui se retrouvent dans les soirées de la Bellevilloise, de la salle Adyar, du Théâtre d'action international ou lors des fêtes ouvrières qui intègrent du théâtre à leurs soirées ou à leurs meetings : des banderoles, des bannières, des panneaux et des drapeaux rouges ; des vêtements : blouses et tabliers, fichus et casquettes, qui incarnent le corps et l'identité du monde ouvrier, comme c'est le cas dans *Hinkemann*, d'Ernst Toller,

34. On peut voir quelques photographies privées de ces troupes amateurs et de la salle Adyar ou de la Salle Lénine reproduites dans l'ouvrage de Léonor Delaunay, *La Scène bleue. Les expériences théâtrales prolétariennes et révolutionnaires en France, de la Grande Guerre au Front populaire*, *op. cit.*

mis en scène par la Phalange artistique en 1927 ou plus tard dans les spectacles d'agit-prop du groupe Octobre.

Si le théâtre documentaire à proprement parler n'existe pas encore en France dans l'entre-deux-guerres, contrairement au cinéma documentaire (le premier film des Frères Lumière s'appelle d'ailleurs *Sortie d'usine* et capte la sortie des ouvrières de l'usine Lumière), l'inflexion marxiste des projets du théâtre ouvrier passe par ces matériaux du réel. Banderoles et irruptions graphiques sont à ce titre particulièrement intéressantes car elles prolongent la présence massive des banderoles lors des grands soulèvements populaires – un « relai matériel » pour citer Philippe Artières³⁵. Elles font le lien entre les luttes dans la rue, la trame dramatique et la scène théâtrale.

Conclusion

En 1936, le programme d'union auquel adhère le parti communiste français promeut le rassemblement et les grands spectacles historiques et unificateurs. Une nouvelle stratégie tend à réunir la Marseillaise et l'Internationale, le drapeau bleu-blanc-rouge et le drapeau rouge, et confirme la fermeture de la parenthèse communiste que nous pouvons situer dans la décennie 1925-1935. Les soutiens financiers et les occasions de jouer les textes des auteurs-reporters s'amenuisent. Il serait réducteur toutefois de ne saisir de ces irruptions du réel sur les scènes de théâtre, en France et dans le monde, qu'une définition bornée à la période et aux enjeux théoriques et esthétiques de l'internationale littéraire et de l'agit-prop. De nouveaux corps, de nouvelles matérialités sont apparus ; ils resurgissent sur les scènes théâtrales dès les années 1960, dessinant les contours d'une histoire du théâtre politique qui se conjugue désormais au présent, tant les questions du témoignage social, de la « parole brute », « authentique », du reportage mis en scène, s'adressent au théâtre qui observe le monde du travail d'aujourd'hui.

Société d'Histoire du Théâtre
Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines

35. Voir Philippe Artières, *La Banderole. Histoire d'un objet politique*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Leçons de choses », 2013.