

Un groupe d'agit-prop pendant la guerre d'Espagne. Les expérimentations éclectiques d'*Altavoz del Frente*

HÉLÈNE BEAUCHAMP

Plusieurs groupes d'agit-prop sont nés en Espagne à la faveur de la II^{de} République (1931-1936) puis de la guerre civile. La remarquable organisation de la propagande théâtrale républicaine, animée par une multiplicité de compagnies fixes ou itinérantes, fait du théâtre d'agitation républicain de la guerre d'Espagne un moment important dans l'histoire de l'agit-prop en Europe. Si le *teatro de guerra*, dans lequel se situent ces initiatives, a fait l'objet de recherches importantes en Espagne depuis les années 2000¹, il faut avouer que l'Espagne est plutôt absente des rares études sur le théâtre d'agit-prop en Europe².

1. Outre l'ouvrage pionnier de Robert Marrast, *El teatro durante la guerra civil española*, Barcelone, Publicacions de l'Institut del Teatre, Edicions 62, 1978, nous signalons : Luis Miguel Gómez Díaz, *Teatro para una guerra (1936-1939). Textos y documentos*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2006 ; Emilio Peral Vega, *Retablos de agitación política. Nuevas aproximaciones al teatro de la Guerra Civil española*, Madrid – Francfort, Iberoamericana – Vervuet, « La casa de la riqueza », 2013 ; Nigel Dennis & Emilio Peral Vega (éd.), *Teatro de la Guerra Civil : el bando republicano*, Madrid, Fundamentos, 2009.

2. L'Espagne ne figure pas dans l'ouvrage collectif fondateur Équipe « Théâtre Moderne » du CNRS, *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, Lausanne, La

Même si ce n'est pas l'objet premier de cet article, nous souhaitons contribuer à lui rendre une place dans cette histoire.

Parmi les groupes majeurs de l'agit-prop de la guerre civile figure le collectif madrilène *Altavoz del Frente* (Le Porte-voix du Front), dont le nom reflète à la fois le fait que ses membres se déplacent sur des camions munis de grands porte-voix et l'influence de l'agit-prop allemande, dont le *Rote Sprachrohr* (Le Porte-voix rouge) fut un groupe théâtral et une revue très importante à la fin des années 1920³. *Altavoz del Frente* propose un véritable arsenal politico-artistique qui permet d'envisager de manière très concrète ce qu'est un art d'agit-prop dans les années 1930 et la manière dont les enjeux esthétiques se déploient au sein d'un projet politique extrêmement cadré par la propagande. La question esthétique la plus évidente que fait apparaître *Altavoz del Frente* est celle de la nature pluri-artistique de l'agit-prop. Son activité est en effet « multidisciplinaire », comme l'indique le chercheur Emilio Peral Vega, à qui nous devons une partie de notre documentation⁴. La manifestation d'« *agitación y propaganda* » se présente le plus souvent comme une séance multiforme où l'on combine discours politiques, récitation de poésies, représentations théâtrales, musique, projections de films, etc. Un tel cadre oblige à multiplier les formes expérimentales, formes qui dans le même temps doivent s'inscrire dans les exi-

Cité – L'Âge d'Homme, « Théâtre années vingt », 1977, 4 tomes. Il y a pourtant eu un « transfert culturel » de l'agit-prop soviétique vers l'Espagne au cours des années 1930, que nous avons décrit dans un article : Hélène Beauchamp, « Transferts culturels et urgence historique. L'exemple du théâtre guignolesque d'agit-prop en Espagne (1934-1938) », in *Ead.*, Anne-Cécile Druet & Axelle Guillausseau (éd.), *Transferts culturels*, dossier de la revue *Mélanges de la Casa de Velázquez* (Madrid), Nouvelle série, 38, 2, 2008, p. 59-79.

3. D'après Bernard Lupi, il s'agit de la première troupe d'agit-prop allemande créée à Berlin à la demande du KPD (parti communiste allemand). Dirigée par Maxim Vallentin, la troupe est associée en 1929 à une revue du même nom, *Das Rote Sprachrohr*, qui joue un rôle majeur dans l'orientation de l'agit-prop allemande. Voir Bernard Lupi, « *Das Rote Sprachrohr*, Histoire d'une revue d'agit-prop », in Équipe « Théâtre Moderne » du CNRS, *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, op. cit., t. 3, p. 100-114 et les divers documents issus de textes théoriques et discours de Maxim Vallentin ou du groupe théâtral *Das Rote Sprachrohr*, in Équipe « Théâtre Moderne » du CNRS, *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, op. cit., t. 4.

4. Emilio Peral Vega, « *Altavoz del Frente : una experiencia multidisciplinar* », in *Id.*, *Retablos de agitación política...*, op. cit., p. 33-110.

gences les plus pointues de la propagande. Une autre question esthétique, commune à tout art d'agitation, est celle du lien entre l'art et le public, entre l'art et la vie (ou l'actualité, la guerre en l'occurrence), que nous aborderons à travers l'étude de quelques textes du répertoire théâtral d'*Altavoz del Frente*.

Pour traverser ces différentes questions, nous allons d'abord présenter l'organisation du groupe et ses objectifs politiques déclarés. Nous en viendrons ensuite à l'expérience pluri-artistique d'*Altavoz del Frente*, pour enfin réfléchir à la nature des poétiques théâtrales qui s'y déploient.

« Le Porte-voix du Front » : un programme pour gagner la guerre

Brève histoire d'Altavoz del Frente

Le couple fondateur du groupe, formé par le Péruvien César Falcón (un des leaders du parti socialiste péruvien, forcé à l'exil) et son épouse Irene Falcón, dirigeait avant la guerre une compagnie nommée *Teatro Proletario*. Dans le contexte de la République et de l'influence grandissante de l'Union soviétique au sein de la gauche espagnole, les groupes théâtraux d'agitation ou d'éducation populaire se sont multipliés en Espagne à cette période. *Altavoz del Frente* naît de l'association de ce couple de militants avec le parti communiste espagnol (PCE) et la revue *Mundo obrero*, organe officiel du PCE, initialement dirigé par César Falcón⁵.

L'organisation d'*Altavoz del Frente* s'inspire directement des expériences de l'agit-prop soviétique et allemande⁶. Des « passeurs » de l'avant-garde théâtrale, comme María Teresa León, Max Aub, Rafael Alberti ou Julián Gorkin, y compris César et Irene Falcón, voyagent en URSS ou en Allemagne entre 1933 et 1935. Ils en rapportent des articles sur le théâtre politique, écrivent, jouent et programment à leur tour des pièces révolutionnaires. Ces expériences préalables permettent l'organisation rapide des différentes activités d'*Altavoz del Frente*, ici décrites par un organe de propagande du PCE :

Groupes d'agitateurs, camions blindés avec des haut-parleurs portant à 15 kilomètres, affiches collées sur les façades des immeubles,

5. *Mundo obrero*, créée en 1930, est financée par l'Union soviétique.

6. Voir notre article « Transferts culturels et urgence historique... », art. cit.

meetings éclair, petites représentations théâtrales, toutes les formes d'agitation et de propagande ont été utilisées par Porte-voix du Front dans les mois qui ont suivi le début de la guerre⁷.

Altavoz del Frente comporte des équipes très organisées pour chacune de ces activités : la section théâtrale madrilène, par exemple, est constituée de trois groupes composés chacun de quatre actrices et de six acteurs professionnels. Le groupe s'installe dès le début du conflit au Teatro Lara de Madrid, où ont lieu une partie des représentations (Fig. 2), mais *Altavoz del Frente* se déplace aussi sur les fronts, dans les casernes, les hôpitaux, etc. La section théâtrale de Valence en particulier, *El Retablo rojo de Altavoz del Frente*, s'emploie à sortir des lieux de spectacle habituels pour jouer sur les places, dans les cafés ou les usines au printemps 1937. Sur la Fig. 1 ci-contre, on distingue le porte-voix symbole du groupe sous la tribune, et des affiches du film *Tchapaïef, el guerrillero rojo*⁸ (affiche de Josep Renau).

L'essentiel du groupe suit le déplacement du gouvernement républicain qui s'installe à Valence le 7 novembre 1936. Dès lors, la compagnie s'illustre principalement à Alicante et à Valence, puis des groupes se créent sur les fronts d'Andalousie et d'Estrémadure, mais le théâtre y est moins présent : la propagande utilisant surtout la radio, le cinéma et la publication de journaux du front. À la fin de l'année 1937, la situation du conflit ne permet plus à *Altavoz del Frente* de poursuivre son travail à la même échelle, mais certains événements attestent de sa survivance⁹.

7. *Informe de la Comisión Nacional de Agitación y Propaganda del Partido Comunista de España* (AHPCE), cité par Emilio Peral Vega, « Altavoz del Frente: una experiencia multidisciplinar », art. cit., p. 37. Traduction de l'auteure pour cette citation et les suivantes.

8. Il s'agit d'un film soviétique de Guéorgui et Sergueï Vasiliev datant de 1934, basé sur un roman de Dmitri Fourmanov, qui relate le parcours d'un héros de l'Armée rouge pendant la guerre civile russe. On peut consulter l'original de l'affiche sur le site du Museo Nacional Reina Sofía, URL : <https://www.museo-reinasofia.es/coleccion/obra/tchapaief-guerrillero-rojo> (Consulté le 13.07.2022).

9. En témoigne par exemple un article du journal madrilène *El Liberal*, « Un festival de teatro Altavoz del Frente » du 12 décembre 1938, qui mentionne la représentation d'une farce intitulée *¡Qué solo me dejas!*, des chansons de variétés et des danses de salon (p. 3). Consultable sur la *Hemeroteca digital* de la Biblioteca nacional de España. La teneur politique du programme semble cependant avoir disparu.



Fig 1.

Le dos de la photographie indique : « Propaganda antifascista. Una bella madrileña desde la tribuna de Altavoz del Frente hace propaganda antifascista en las calles de la capital » (« Propagande antifasciste. Une belle Madrilène depuis la tribune d'Altavoz del Frente fait de la propaganda antifasciste dans les rues de la capitale. »). España. Ministerio de Cultura y Deporte, CDMH (Centro Documental de la Memoria Histórica): Causa General, 1820, EXP.1,96. Toutes les photographies issues de cette même source sont consultables sur le site PARES, URL : <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/6987327?nm> (Consulté le 6 février 2023).



Fig 2. Siège d'*Altavoz del Frente* au Teatro Lara de Madrid. España. Ministerio de Cultura y Deporte, CDMH : Causa General, 1820, EXP.1,70.

Les missions du « Porte-Voix »

Revenons à la signification littérale du nom : *altavoz* peut être traduit par « porte-voix » ou « haut-parleur ». La première des missions du groupe nous ramène au camion blindé sur lequel est installé un immense porte-voix (Fig. 3), destiné à porter des messages jusqu'aux tranchées ennemies, notamment pour convaincre les combattants enrôlés par l'armée franquiste de changer de camp. Sur un court enregistrement qui reconstitue une adresse d'*Altavoz del Frente* aux soldats ennemis, on entend un combattant franquiste, fait prisonnier par les républicains, tenter de convaincre ses anciens camarades qu'il est bien traité par ses geôliers et qu'il est temps de passer du côté républicain¹⁰.

10. On peut consulter cet enregistrement sur le site du Laboratorio De Creaciones Intermedia (Departamento de Escultura, Universidad Politécnica de Valencia), Grup de Treball « República: 70 anys després »: https://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/publicacions_produccions/2001_altavoz_del_frente/altavoz%20del%20frente/28_camaradas_de_las_12_banderas.mp3 (Consulté le 6 février 2023). Ce laboratoire a réalisé un CD audio consacré à *Altavoz del frente*, contenant à la fois des enregistrements d'époque, des témoignages d'acteurs de l'époque et des reconstitutions d'émissions radiophoniques. On peut écouter ces enregistrements sur le lien suivant : <https://www.upv.es/intermedia>

On ne sait pas s'il s'agit d'un authentique prisonnier ou d'un acteur d'*Altavoz del Frente* qui prend l'identité d'un soldat franquiste pour manipuler les combattants du camp adverse qui pourraient se laisser tenter à l'imiter. On le voit ici, l'action d'agit-prop, fût-elle un simple discours, se situe d'emblée à la lisière du réel et de la fiction.

La seconde signification du nom joue sur le sens figuré du mot « porte-voix » : il s'agit de propager le message républicain entre le front et l'arrière, parmi toute la population :

Le Porte-Voix du Front recueille, par le moyen du cinéma, du théâtre, de la photographie, de l'article journalistique, de la peinture et du dessin, la lutte sur les fronts, et montre ensuite cette lutte aux travailleurs de l'arrière (« Regardez : c'est comme ça qu'on écrase le fascisme à l'avant-garde »). Et vice versa : il capte le travail enthousiaste de l'arrière et l'offre, grâce à ses propres modes de diffusion, aux combattants des différents fronts (« Voyez comment on construit à l'arrière les fondations d'une Espagne nouvelle, comment on prépare à vos enfants un avenir heureux »)¹¹.

Altavoz del Frente a donc pour ambition d'utiliser tous les moyens artistiques et médiatiques pour diffuser la propagande communiste et gagner la guerre. Certaines manifestations ont des objectifs précis, en particulier les représentations théâtrales. Il s'agit par exemple d'appeler la ville de Valence à s'armer et à bâtir des murs pour faire face à l'attaque ennemie dans *Frente del mar valenciano*, ou de donner des consignes pour « épurer » la capitale dans *Depurar la retaguardia*, dont nous reparlerons¹². Dans le même temps, une partie de ses activités sont vouées au divertissement, tout en restant sur des sujets guerriers : le guignol propose ainsi des pièces aux noms évocateurs comme *El tomate guerrillero* ou *El toro antifascista*, toutes deux perdues.

/pages/laboratori/publicacions_produccions/2001_altaveu_del_front/produccions_republica_e.htm (Consulté le 6 février 2023).

11. Luisa Carnés, « Nueva cultura para la frente y la retaguardia », *Estampa*, 455, 3 octobre 1936, cité par Emilio Peral Vega, « Altavoz del Frente: una experiencia multidisciplinar », art. cit., p. 37.

12. Ces deux pièces figurent dans le recueil *El Retablo rojo de Altavoz del Frente. Agitación y propaganda de guerra*, Valencia, ed. Altavoz del Frente, Gráficas Turia, 1937, consultable sur l'URL : http://bibliotecavirtualdefensa.es/BVMDefensa/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=180443&texto_busqueda=&interno=S (Consulté le 13 juillet 2022).

un documentaire de propagande réalisé par l'Alliance des intellectuels antifascistes, structure proche d'*Altavoz del Frente*, avant d'entendre un discours d'un de ses représentants. Vient ensuite une récitation de poèmes de guerre militants avec *El romancero de la Guerra Civil*¹⁴. La soirée accueille également trois pièces pour marionnettes du guignol de l'Alliance des intellectuels antifascistes, puis programme une farce de Rafael Alberti intitulée *Los Reyes Magos*, pour finir avec un concert de musique classique de l'Orquesta de Cámara de Alicante. Il s'agit bien là d'une production politico-artistique « totale », qui multiplie les outils de diffusion de la propagande.

Le groupe organise par ailleurs des « expositions de guerre » en complément de ses séances de propagande. Elles comportent pour la plupart des dessins et des photographies du front, des affiches de propagande républicaine (et parfois soviétiques), des sculptures et toutes sortes de trophées de guerre.

L'exposition de Valence en janvier 1937 (Fig. 5), accompagnée de représentations théâtrales, fait feu de tout bois. On y trouve toutes sortes d'objets récupérés sur les champs de bataille : des armes et drapeaux ennemis, des restes d'obus ou de bombes de l'aviation, des insignes et bérets de combattants carlistes, des croix allemandes, des restes d'uniformes de combattants marocains et même des morceaux de moteurs d'avions étrangers¹⁵...

L'annonce radiophonique de l'événement revendique d'ailleurs le fait que la guerre y est présentée sous tous ses aspects, « plastique, pratique et scientifique¹⁶ ». Ici, les réalisations artistiques et les objets

14. Le *romance* est une forme de poésie populaire octosyllabique qui donne son nom au *romancero* (un recueil, une suite de *romances*). De nombreux *romances* satiriques ou héroïques ont été diffusés pendant la guerre civile espagnole dans les deux camps. La revue *El Mono Azul*, organe de l'Alliance des intellectuels antifascistes, publie chaque semaine plusieurs *romances* sous le titre « romancero de la Guerra Civil ». Les couplets étaient diffusés et récités sur les fronts, souvent intégrés dans des pièces de théâtre. Voir Francisco Caudet (éd.), *Romancero de la Guerra Civil*, Madrid, éd. de la Torre, 1978.

15. Description donnée d'après des articles de presse par Emilio Peral Vega, « Altavoz del Frente: una experiencia multidisciplinar », art. cit., p. 40.

16. On peut écouter l'enregistrement de l'annonce radiophonique de cette exposition sur le site du Laboratorio De Creaciones Intermedia de l'université de Valence déjà mentionné : « Arte Popular: Exposición de Guerra » (1'03"). Noticiario de la época presentando la exposición. El Altavoz del Frente pretendía



Fig. 4. Exposition de guerre d'*Altavoz del Frente* à Madrid, octobre 1936. Il est écrit au dos de la photographie : « exposición instalada en el teatro de la Guerra antiguo Lara por el altavoz del frente » (« exposition installée au théâtre de la Guerre ancien Lara par l'*Altavoz del Frente* »). España. Ministerio de Cultura y Deporte, CDMH: Causa General, 1820, EXP.1,90.

de guerre se côtoient dans un même usage symbolique qui ne différencie pas les œuvres d'art et les reliques du combat : on est pleinement dans l'idéal de superposition entre « l'art et la vie » défini par l'agit-prop soviétique¹⁷. Les paradoxes que suscite une telle vision de l'art se déploient également au sein des poétiques théâtrales du répertoire d'*Altavoz del Frente*.

iniciar la creación de un "Museo de la Revolución". URL: https://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/publicacions_publicacions/2001_altaveu_del_front/altavoz%20del%20frente/27_exposicion_de_guerra.mp3 (Consulté le 6 février 2023).

17. Voir l'article de Lucie Kempf dans ce même volume.

Questions poétiques : le théâtre à l'épreuve de l'agit-prop

Dans le tome 3 du collectif *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, Philippe Ivernel réfléchit à la poétique dramatique et scénique du théâtre d'agit-prop allemand¹⁸. On constate d'abord, à la lecture de son article, que le mode d'organisation et de création (un répertoire écrit par des ouvriers pour les ouvriers), importe plus encore que les formes choisies et que l'agit-prop assume le fait de faire feu de tout bois concernant les formes dramaturgiques¹⁹. Au sein d'un débat entre les tenants de la scène d'agit-prop courte (type cabaret) et ceux du grand drame, il relève cependant un même mouvement de « mise en doute de la forme-théâtre, dont le drame organique, qu'il soit classique, naturaliste ou prolétarien, est l'expression achevée²⁰. » En effet, les formes du chœur parlé, de la saynète satirique, du journal vivant, de l'exposé collectif, du numéro de cabaret ou de revue tendent à se substituer à celles du drame et à mettre à distance la théâtralité (entendue comme fiction dramatique assumée). Le répertoire d'*Altavoz del Frente* est lui aussi traversé par une tension entre théâtralisation (dans des scènes grotesques qui caricaturent les ennemis, par exemple) et « dé-théâtralisation » (dissolution de la forme dramatique et de la composante fictionnelle de l'œuvre), caractéristique de l'agit-prop scénique²¹. Nous traverserons cette esthétique paradoxale à travers deux exemples qui figurent des relations presque opposées à la théâtralité et à la fiction : une farce hyper-théâtrale de Rafael Alberti, d'un côté, un « théâtre de voix » dé-théâtralisé, avec une « harangue » du chœur parlé du *Retablo rojo* de *Altavoz del Frente*, de l'autre côté.

18. Philippe Ivernel, « La problématique des formes dans l'agit-prop allemand, ou la politisation radicale de l'esthétique », in Équipe « Théâtre Moderne » du CNRS, *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, t. 3, op. cit., p. 52-70.

19. *Ibid.*, p. 57.

20. *Ibid.*, p. 58.

21. Dans son introduction au premier tome du *Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, Philippe Ivernel décrit l'esthétique du théâtre d'agit-prop comme étant à la fois « infrathéâtrale » et « hyperthéâtrale » (op. cit., p. 21).



Fig. 5. Exposition de guerre d'*Altavoz del frente* à Valence, janvier 1937.
La photographie est datée au dos du 6 janvier 1937. España. Ministerio
de Cultura y Deporte, CDMH: Causa General, 1820, EXP.1,94.

Hybridation esthétique et hyperthéâtralité : l'exemple de Farsa de los Reyes Magos de Rafael Alberti

Cette farce révolutionnaire, écrite par Rafael Alberti en 1934 et jouée dans différents contextes pendant la guerre civile, revient dans plusieurs programmes d'*Altavoz del Frente* sous le titre *El espantapájaros* (*L'Épouvantail*) et *Los Reyes Magos*. Elle présente un cas intéressant d'hybridation esthétique : elle est la fois ancrée dans une tradition théâtrale ancienne car c'est une réécriture de « Nativité²² », dans la tradition populaire guignolesque, puisqu'elle est destinée aux marionnettes, et dans les spectacles d'agit-prop qui ont influencé Alberti après son séjour en URSS.

L'intrigue se déroule à la campagne lors de la nuit des Rois mages. Une famille est réunie pieusement autour de la crèche, à l'exception du

22. D'après Eladio Mateos, Alberti puise explicitement dans la tradition nationale des Nativités du début du XVI^e siècle. Voir sa notice de la pièce in Rafael Alberti, *Obra completa. Teatro 1*, Barcelone, Ed. Seix Barral y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, p. 666.

Mari qui ne veut plus entendre parler de religion alors qu'on meurt de froid. Le début de la pièce baigne dans une atmosphère mystique, où la Jeune Fille et les Trois Bergers se relaient pour chanter « Gloire au nouveau-né », bientôt rejoints par un Curé un peu éméché. Cette scène classique de Nativité est précédée d'un court prologue où l'Ouvrier, le Producteur d'olives et l'Étudiant préparent un guet-apens destiné au Curé, au Propriétaire terrien et au Sacristain en réponse à la mise en scène charlatanesque de ces derniers. Tous les ans, ils utilisent un trucage pour faire se dresser une étoile verte au-dessus de la montagne, censée guider les Rois mages qu'ils incarnent, grotesquement déguisés :

*Entrent, montés sur des bâtons avec une tête et une bosse de chameau, Le Curé, Le Propriétaire et Le Sacristain, masqués, déguisés en Rois mages. Chacun a avec lui, comme un page, un garde civil. Derrière la montagne, sur une tige, une étoile verte s'élève*²³.

À ces travestissements dérisoires répond le théâtre des révolutionnaires, qui remplacent l'étoile verte par une étoile rouge bolchevique et fabriquent un épouvantail à double-face, l'une de Bolchevique, l'autre de Gouverneur, pour effrayer les notables. Terrorisés par ce subterfuge, le Propriétaire et le Curé se dépouillent de leurs vêtements pour en faire don au « Bolchevique », qui fait volte-face pour laisser place au « Gouverneur », devant lequel ils se retrouvent à moitié nus, avant de fuir épouvantés lorsqu'il laisse de nouveau place au Bolchevique. Le théâtre de marionnettes populaire et les traditions de Nativités sont intimement mêlés par le dramaturge jusqu'à un finale typique des pseudo-sorties de fiction du théâtre d'agit-prop, où paysans, ouvriers et soldats arrachent les postiches des faux Rois mages, les rouent de coups et laissent place à un Ouvrier qui invite le public à entonner l'*Internationale*.

Le répertoire théâtral d'*Altavoz del frente* puise dans ce type de formes brèves, permettant de jouer plusieurs fois par jour à différents endroits, élaborées *ad hoc* et présentant une multiplicité d'esthétiques. La section théâtrale du *Retablo rojo d'Altavoz del Frente* propose par exemple des dialogues allégoriques versifiés, des saynètes pédagogiques en prose, des « harangues » ou des « consignes ». La nature disparate des poétiques qui coexistent au sein du groupe constitue

23. Rafael Alberti, *Farsa de los Reyes Magos*, in *ibid.*, p. 377.

alors un bon support pour s'interroger sur les tensions entre réel et fiction dans l'art d'agit-prop.

El Retablo rojo, un « théâtre de voix » où se dissout la fiction

Dans les performances du *Retablo rojo*, une section d'*Altavoz del Frente* spécialisée une pratique théâtrale chorale, des voix anonymes ou allégoriques se partagent le texte dramatique. La voix de Madrid, de Valence ou d'Espagne, la voix de l'Ouvrier, du Milicien, des Femmes, du Chœur, s'associent pour mobiliser l'assistance. L'éditeur du recueil des pièces du *Retablo rojo* insiste sur l'efficacité politique de ce « théâtre de parole » qui fait écho à la mission suggérée par le terme « *altavoz* », porter au plus loin la voix des antifascistes :

Vers où se tourner ? Vers une forme de théâtre qui, sans nécessiter d'éléments particuliers, permette d'entamer le travail immédiatement et efficacement. C'est pourquoi on a opté pour la récitation alternée entre une et plusieurs voix, étant entendu que cette forme si primitive de théâtre, qui a pour seul et unique moyen d'expression la voix de l'acteur, est celle qui accorde le plus d'importance à la parole, et, par conséquent, est la plus adaptée pour mener à bien une campagne d'agitation et de propagande orale, finalité première de la section théâtre (« Le Retable rouge ») de Porte-voix du Front dans les circonstances actuelles²⁴.

Si, la plupart du temps, les Voix et le Chœur se présentent comme des entités fictionnelles, des « personnages » symboliques dont l'attitude et les propos ont une valeur exemplaire, le dispositif scénique du *Retablo rojo* rejoint par d'autres aspects la dissolution de la fiction présente dans la performance. Il n'y a plus de salle, plus de scène, mais un camion qui sillonne les quartiers populaires, les lignes de front et les sorties d'usines : acteurs et publics appartiennent au même espace²⁵. On perçoit ici les pouvoirs du théâtre en matière de propagande. Il permet d'impliquer aussi les corps, en créant un espace

24. Prólogo de Francisco Martínez Allende, in *Retablo rojo de Altavoz del Frente*, op. cit.

25. Cette séparation sur laquelle est censée reposer l'illusion théâtrale est franchie régulièrement lors d'une « séance » théâtrale, comme l'a montré Christian Biet (« Séance, performance, assemblée et représentation : les jeux de regard au théâtre (XVII^e-XXI^e siècle) », in *Littératures classiques*, 82, 2013/3, p. 79-97). Mais ici, la dramaturgie repose sur une identité entre le lieu fictif de la représentation et le lieu réel de la cité.

de co-présence où le discours des acteurs adressé au public vise à se transformer en action collective.

Le théâtre-harangue

Le dispositif fictionnel est parfois totalement nié, comme dans *Depurar la retaguardia (consigna)*, qui constitue un cas limite où le théâtre ne se distingue plus de la consigne militaire. Cette « consigne » fait suite à une « Harangue » prononcée par des Voix et un Chœur de femmes appelant à la résistance de toute l'Espagne. Au moment de sortir de scène, deux Femmes (et non plus des Voix) restent devant le public car elles ont oublié de donner la consigne à diffuser : « épurer l'arrière ». Elles se distribuent alors dans le public où elles dialoguent avec deux Hommes qui incarnent une position trop molle, auxquels elles rappellent les raisons de la consigne :

FEMME 1. — Je n'exagère pas ! La raison de cette consigne est grave. L'ennemi est rusé ; il s'infiltré par tous les coins pour nuire par tous les moyens. Il est urgent d'épurer l'arrière ; d'épurer avec fermeté, avec vigueur. De l'épurer des traîtres, des bullistes, des parasites, des indécis et des spéculateurs²⁶.

Cette harangue qui encourage à l'assassinat de civils renvoie au cadre historique des débuts de la guerre civile à Madrid : la lutte contre la « cinquième colonne » à l'automne 1936, moment culminant des violences dans le camp républicain²⁷. Les Hommes 1 et 2 rappellent alors à la Femme 1 qu'il existe des autorités pour veiller à l'épuration, mais celle-ci s'oppose à ces remarques trop prudentes, relayée par la Femme 2 qui rompt le dialogue avec les Hommes pour s'adresser directement au public par une menace à peine voilée : « Celui qui ne

26. F. Martínez Allende, *Depurar la retaguardia (consigna)*, dans *El Retablo rojo de Altavoz del Frente*, op. cit., pour cette citation et la suivante (pièce non paginée).

27. L'expression « cinquième colonne » a son origine dans la bataille de Madrid. Les troupes franquistes étaient réparties en quatre colonnes dans leur route vers la capitale. Pour attaquer le moral de la population, la propagande nationaliste a diffusé en novembre 1936 l'idée qu'une « cinquième colonne » se préparait à soutenir l'assaut des troupes franquistes au sein même de la capitale et du camp républicain. Ce dernier a réagi à cette annonce en menant d'importantes opérations d'épuration. Voir Bartolomé Bennassar, *La Guerre d'Espagne et ses lendemains*, Paris, Perrin, 2006, chapitre I. 3 « Une saison en enfer (juillet 1936-mars 1937) », p. 92-129.

sent pas en lui l'obsession de gagner la guerre, devant tant de crimes monstrueux, est un ennemi embusqué ! »

Cette « consigne » est donc destinée à la fois à mobiliser un public déjà rallié à la cause républicaine, à le terroriser en lui rappelant les atrocités commises par les fascistes et à menacer ceux qui pourraient encore douter en les désignant comme membres potentiels de la cinquième colonne. On atteint ici un extrême du théâtre d'agitation. Il n'est plus vraiment question d'éducation politique ni même de propagande dans le cadre d'un jeu de tension entre fiction et non-fiction, sur lequel reposent de nombreux sketches d'agitation : il s'agit plutôt de donner des ordres pour accomplir des actes guerre. Cette « scène-consigne » apparaît comme une exception, précisément parce que sa violence n'est pas atténuée par un filtre fictionnel, réduit ici au minimum : les Hommes et Femmes sont des membres d'*Altavoz del Frente*, donc des acteurs, mais tout est mis en place pour le nier et faire passer les spectateurs de la représentation à l'action. En face de *Depurar la retaguardia*, on peut placer la *Farsa de Los Reyes Magos* de Rafael Alberti : si la première nie la fiction, l'autre, au contraire, s'appuie sur l'hyperthéâtralité du théâtre de marionnettes. Chez Alberti, c'est la théâtralité qui porte en elle-même le message révolutionnaire, en dehors de tout discours explicite (la pièce démontre les « mascarades » du clergé, de l'Église et du patronat). Reste à savoir quelle stratégie est la plus efficace.

Cette étude d'*Altavoz del Frente* nous a permis de soulever deux enjeux importants de l'art d'agit-prop. Premièrement, le fait que l'agit-prop ne prend sens et efficacité qu'en tant qu'ensemble de pratiques multiples plus ou moins articulées qui, ajoutées les unes aux autres, construisent le « travail » de l'agitation et de la propagande. L'éclectisme des pratiques artistiques, tel qu'on le trouve à *Altavoz del Frente*, semble caractériser l'art d'agit-prop en général, depuis les « clubs » d'amateurs en URSS, formés de différents cercles artistiques (arts plastiques, théâtre, littérature, musique, cinéma) collaborant parfois pour une réalisation commune²⁸, jusqu'à la multiplication des supports de diffusion de la propagande (trains et bateaux d'agitation, expositions,

28. Voir 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*, op. cit., p. 50.

publication de revues, etc.)²⁹. Il est plus rare, peut-être, que toutes ces pratiques se trouvent réunies dans un même groupe, ce qui fut le cas pour *Altavoz del Frente*, remarquablement coordonné et diversifié dans ses actions au début de la guerre civile.

En second lieu, le répertoire d'*Altavoz del Frente* confirme la place majeure de la tension entre fiction et non fiction dans l'art et le théâtre d'agit-prop, dans lequel cette dialectique, présente dans toute représentation théâtrale, semble exacerbée. D'un côté, on perçoit une direction qui va vers une fusion entre l'art et la vie, comme le proposait déjà le théoricien soviétique Platon Keržencev en imaginant différentes manières d'inclure le spectateur dans l'action théâtrale³⁰. D'un autre côté, se dessine une dramaturgie qui, au contraire, joue sur la puissance fictionnelle et symbolique de la théâtralité, avec les marionnettes satiriques d'Alberti. Le même Keržencev donne ainsi en exemple, quelques pages après ses considérations sur la nécessité de supprimer la rampe, la « force psychologique de l'illusion théâtrale dans le théâtre de marionnettes japonais³¹ », ce qui peut sembler aux antipodes de ce qu'il vient d'exposer sur l'inclusion du public. À la suite de cette référence au *bunraku*, il rappelle enfin que tout théâtre est désir de fiction, en notant lucidement que dans les spectacles de masse, le spectateur se dit trop souvent : « Quand ce lecteur va-t-il finir de parler, que nous puissions voir du théâtre³² ! »

LLA – CRÉATIS

Université de Toulouse Jean Jaurès

29. L'ouvrage *Rouge. Art et utopie au pays des Soviets 1917-1953*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2019, issu d'une exposition au Grand Palais, reflète l'enrôlement de tous les arts et de tous les supports dans l'agit-prop soviétique.

30. Platon Keržencev, *Tvorčeskij Teatr*, M. – P., Gosizdat, 1923, extraits traduits par Jean-Pierre Morel sous le titre *Le Théâtre créateur*, in Équipe « Théâtre Moderne » du CNRS, *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, op. cit., t. 2, p. 30.

31. *Ibid.*, p. 33.

32. *Ibid.*

