

Introduction

Le théâtre prolétarien et révolutionnaire existe-t-il? Au-delà de l'énonciation performative, quelles réalités, quels enjeux recouvrent cette terminologie pour le moins étonnante. Considérant cette interrogation comme point de départ, cet ouvrage est destiné à éclaircir les circonstances qui ont abouti à l'émergence d'un théâtre désigné comme tel, en France¹, quand, au lendemain de la Première Guerre mondiale, le mouvement ouvrier et le Parti communiste français se mirent en quête de modes d'expressions artistiques inédits, en adéquation avec une période historique dominée par le traumatisme de la guerre et le rayonnement de la révolution russe. Des formes dramaturgiques émergent alors qui reprennent à leur compte un certain nombre de préceptes issus du théâtre ouvrier socialiste et anarchiste d'avant-guerre² tout en revendiquant une singularité, un engagement et un côtoiement de l'effervescence révolutionnaire sans précédent.

La première étape consiste à forger un concept théorique et méthodologique permettant d'aborder et de restituer le faisceau de pratiques théâtrales regroupées sous ce terme éminemment problématique. Il convient donc de ne pas limiter une telle recherche à la question dramaturgique et esthétique. D'autant que les

-
- 1 – Nos pas se placent dans ceux de Joseph Bessen, historien, qui débute une thèse dans les années quatre-vingt sous la direction de Madeleine Rebérioux à l'EHESS. Ce travail ne fut jamais publié, il en reste néanmoins une trace, décisive dans l'élaboration de ce travail : un article publié dans *Les Cahiers de l'animation INEP*: BESSEN J., « Un théâtre ouvrier révolutionnaire français (1918-1935) », *Cahiers de l'animation INEP*, numéro soixante, 1987, non paginé.
 - 2 – Le théâtre ouvrier en tant que théâtre produit en relation étroite avec les organisations du mouvement ouvrier naît au milieu du XIX^e siècle, principalement animé par les anarchistes et les socialistes. À ce sujet, se reporter à la thèse de GAUDEMER M., *Le Théâtre de propagande socialiste en France, 1880-1914 – Approches théorique, historique et dramaturgique*, sous la direction de BIET C., université Paris X – Nanterre, soutenue en décembre 2009. À partir de 1924, le Parti communiste et le Secours international rouge vont aider et promulguer ces activités théâtrales militantes, en France.

éléments de contexte (politique, social et culturel) y jouent un rôle majeur. Il s'agit donc d'adopter un concept qui prenne en compte l'ensemble des strates et des phases de création, de production, de diffusion, de représentation et de réception de l'acte théâtral revendiquant une *qualité prolétarienne*, afin de cerner les « résonances³ » entre l'art et le politique. La notion d'*expérience*⁴ a été choisie dans cet objectif. L'expérience permet d'une part de penser le projet théâtral sous toutes ses facettes, sans en oblitérer sa dimension fragile et souvent confidentielle, mais implique d'autre part une méthodologie de travail : l'investigation au cœur des archives, la recherche patiente et parfois décevante de traces⁵ de ces pratiques de théâtre, traces souvent infimes, mineures, dissimulées aux regards, qui obligent le chercheur et l'historien à s'aventurer dans une géographie inédite. Cette démarche permet de réinvestir, de redécouvrir et d'interroger l'histoire du théâtre, dans ses interactions incessantes avec les autres domaines de l'art – cinéma, arts plastiques, danse, musique – ainsi qu'avec l'univers social, politique, idéologique et culturel dans lequel elle se déploie et interagit. Elle restitue l'épaisseur de l'événement théâtral et les processus propres à sa fabrication⁶, sans tenter d'en épuiser le sens.

Enfin, nous avons fait le choix de restituer le détail de ces histoires théâtrales à travers un récit qui ne les enferme pas dans un cadre thématique trop rigide. Notre découpage, des expérimentations des lendemains de la guerre au théâtre populaire d'Octobre à la veille du Front populaire, adopte le modèle chronologique, qui

• 3 – Il s'agirait d'un théâtre qui se donne « pour programme d'associer directement la production artistique à sa fonction politique, de mettre l'art novateur en résonance avec les transformations sociales et politiques pour constituer une culture authentiquement révolutionnaire et prolétarienne », MINGER P.-M., *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Le Seuil/Gallimard, avril 2009, p. 594-595.

• 4 – Cette notion a été peu étudiée en philosophie et en esthétique, à l'exception de l'ouvrage de DEWEY J., *L'Art comme expérience*, publié en 1915 aux États-Unis. Bien que daté, ce texte qui tente de définir une philosophie pragmatique, se préoccupe néanmoins de « l'éducation de l'homme ordinaire » et développe une vision de l'art démocratique, c'est-à-dire que l'expérience artistique concerne tout le monde et non pas seulement les protagonistes d'une sphère d'initiés.

• 5 – La notion de « traces » et d'indices est empruntée à GINSBURG C., *Mythes, emblèmes, traces*, Paris, Flammarion, 1989. Cette recherche adopte la proposition de Ginsburg : la collecte et l'interprétation des traces afin de tenter de constituer une micro-histoire du théâtre.

• 6 – L'attention aux traces des répétitions, des cahiers de mise en scène, des notes et des esquisses fait partie de cette méthode de travail, lui offrant une certaine proximité avec l'approche génétique : « Elle s'est aussi explicitée, en réponse directe ou indirecte aux interrogations et critiques venant de divers horizons : philologie, herméneutique, histoire, sociologie. Contre les théories du génie et du culte du mystère de la création, il s'agit de découvrir les étapes du travail. Contre la théorie de l'œuvre achevée, il s'agit de montrer et de démontrer que l'état « ultime » est à la fois beaucoup plus instable, plus étonnant et plus complexe que ce que suggéraient les modes d'analyse antérieurs. » GRÉSILLON A., MERVANT-ROUX M.-M. et BUDOR D. (dir.), *Genèses théâtrales*, Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 9.

permet non pas d'imposer une ligne évolutionniste à ces pratiques mais plutôt de rétablir l'articulation entre interactions et singularités.

Les formes et l'histoire

Si la pratique de théâtre se déploie au travers de dispositifs où se croisent enjeux esthétiques, politiques, sociaux, « affectifs » aussi, pour reprendre les termes d'Alain Corbin⁷, les interférences entre ces différents enjeux revêtent dans le champ du théâtre prolétarien une importance particulière, liée aux stratégies élaborées par les intellectuels, les artistes et les militants, afin de produire une rencontre entre engagement politique et engagement artistique. Or le creuset de cette possible rencontre demeure la forme théâtrale adoptée par les acteurs de cette histoire. L'objet « théâtre » (texte, éléments de mise en scène, acteurs...) doit être considéré non pas seulement comme le simple « reflet » d'une réalité politique et historique mais comme la tentative de construire un réel : « Le réel prend ainsi un sens nouveau : ce qui est réel, en effet, n'est pas seulement la réalité visée par le texte, mais la manière même dont il la vise, dans l'historicité de sa production et la stratégie de son écriture⁸. » C'est pourquoi il s'agit non pas de décrire une série de documents en tentant d'y déceler une infinité d'interprétations du contexte ambiant, mais de déchiffrer ce qui se joue dans les formes produites, tout en gardant à l'esprit que les systèmes de sens, les « différents champs de discours ou de pratiques⁹ » ne sont jamais « constitués une fois pour toutes¹⁰ ». Raison pour laquelle nous insistons sur le fait que ces histoires du théâtre politique ne sont en aucun cas linéaires mais fonctionnent bien au contraire par discontinuités et par allers et retours, selon des « processus dynamiques¹¹ ».

Les formes, qui entretiennent ici une conversation constante avec l'histoire, sont caractérisées par leur diversité, ruinant ainsi l'idée d'un théâtre d'agitation monolithique. Elles dialoguent, non seulement dans les contenus, mais aussi dans les contours, les modes de fabrication, de création, de réception de l'œuvre théâtrale ; la forme et la dimension esthétique ne s'extraient pas de l'environnement social et politique mais bien au contraire ne cessent, avec leurs propres outils, de l'affronter, de le questionner, de le soumettre à la critique, parfois violente. Que la forme et

• 7 – CORBIN A., *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage 1750-1840*, Paris, Flammarion/Aubier, 1988, p. 7.

• 8 – CHARTIER R., *Au Bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Albin Michel, 2009, p. 69.

• 9 – *Ibid.*, p. 72.

• 10 – *Ibid.*

• 11 – *Ibid.*, p. 95.

le genre empruntent les chemins du mélodrame (*La Foi nouvelle* d'Armand Bour, *Le Forum* de Léo Poldès), du drame expressionniste (*Hinkemann* de Ernst Toller), de la farce tragique (*Liluli* de Romain Rolland), de la fresque réaliste (*Le Feu* d'Henri Barbusse), du drame historique (*La Nuit* de Marcel Martinet), puis à partir de la fin des années vingt, du sketch, de la forme brève et satirique et du chœur parlé, le théâtre prolétarien et le théâtre révolutionnaire poursuivent sans relâche des questionnements historiques et politiques à travers des articulations inédites entre pratique artistique et pratique politique. Prolongeant l'ambition de « faire sortir de cette force nouvelle, le peuple, une forme d'art nouvelle, un théâtre nouveau¹² », comme le préconisait en 1903 Romain Rolland, les animateurs de ce théâtre militant de l'entre-deux-guerres tentent de « repenser le problème de la représentation en fonction de l'histoire et de la société¹³ ». Nous aborderons en conséquence ces expériences théâtrales en gardant à l'esprit leur relation au contexte social et politique dans lequel elles sont produites.

En outre, les groupements de théâtre ouvrier, encadrés par des militants issus des milieux intellectuels ou des élites ouvrières, expriment, à travers les choix esthétiques et les modes d'organisation et de diffusion, un ensemble de présupposés fortement liés à la condition ouvrière : prédominance du collectif sur l'individuel (dont témoigne le chœur parlé, très utilisé par le théâtre d'agit-prop des années trente, sous l'égide unificatrice de la Fédération du théâtre ouvrier de France), gommage des distinctions entre privé et politique, attention à la parole dite authentique, particulièrement celle venue « d'en bas », schéma dramaturgique construit conformément à l'opposition entre « Eux » et « Nous », selon la thématique fondatrice de la lutte et de l'antagonisme de classes. Les groupements, dont certains revendiquent publiquement une absence de hiérarchisation entre leurs membres, qui se traduit par exemple par l'anonymat des acteurs et metteurs en scène, deviennent dès lors des zones au cœur desquelles s'expérimentent l'action collective et la fabrication de nouvelles représentations.

Nous constaterons toutefois que l'affirmation d'une absence de frontière entre l'art et le monde ouvrier ne se résume pas à la production de mots d'ordre, ou de locutions performatives dont la réalité des pratiques traduirait les contradictions. Si ces dernières ne peuvent être occultées (bien au contraire, elles enrichissent et complexifient l'histoire de ces groupements), le théâtre prolétarien se risque à participer à un processus politique, qui vise à proposer des modalités d'action et des pratiques formelles inédites et incitatives. Il est constitué d'acteurs et d'ani-

• 12 – ROLLAND R., *Le Théâtre du Peuple*, 1903, p. 3, cité par ABIRACHED R., *La Crise du personnage moderne*, Paris, Gallimard, p. 247.

• 13 – ABIRACHED R., *ibid.*

mateurs, amateurs¹⁴ et professionnels, la distinction s'avérant souvent impossible, tant les frontières restent poreuses jusqu'au Front populaire. Sans occulter les paradoxes et les ambiguïtés inhérents à ces pratiques qui *éprouvent* la condition ouvrière, il importe de souligner la pluralité et l'inventivité de ces expériences; notamment, que l'attention portée à l'événement et à l'histoire agit sur les dramaturgies abordées dans cette recherche. Elle engendre des processus d'épicisation¹⁵, contribuant à une certaine remise en cause de la forme dramatique canonique et suscite l'émergence de dispositifs comme le découpage en tableaux (dès 1924 dans *Le Feu* de Barbusse) ou à partir de 1930, l'utilisation de la revue, du journal et du chœur parlé, de la pantomime politique, dont, entre autres, le groupe de Jacques Prévert, Octobre, s'empare à partir de 1932.

De fait, l'étude du théâtre prolétarien et révolutionnaire des années vingt et trente en France nous amène à travailler sur les mutations esthétiques qui traversent la scène théâtrale, professionnelle comme amateur. À côté de ces observations formelles apparaît une myriade de pratiques, de réseaux, de corrélations, qui mettent en jeu les artistes, les militants, les intellectuels et les critiques dramatiques.

Questionnements génériques

Les questions de terminologie attestent, dans le cadre d'une étude du théâtre dit prolétarien, d'une articulation particulièrement étroite entre le monde du théâtre et le monde politique. Théâtre social, du peuple, contestataire, ouvrier, prolétarien, révolutionnaire, populaire... les intitulés tentent de définir un projet, une pratique, une sociologie des acteurs, un public attendu. Une constante émerge toutefois: la classe ouvrière fonctionne dès les années 1880 comme référent dominant pour désigner le peuple. Or ce système de référence n'est pas insignifiant, puisqu'il associe au peuple un certain nombre de traits dominants qui entretiennent la fabrication d'un « mythe prolétarien¹⁶ ».

• 14 – Au sujet du théâtre amateur, des études récentes ont été menées, qui permettent de mieux cerner la généalogie, les particularités et les facettes multiples de ces pratiques non professionnelles. Se reporter aux actes du colloque *Le théâtre des amateurs, un théâtre de société(s)*, Actes du colloque international des 24, 25, 26 septembre 2004, Le Triangle, Rennes, publié à Rennes, par Théâtres en Bretagne, 2^e semestre 2005, et MERVANT-ROUX M.-M., (textes réunis et présentés par), *Du Théâtre amateur. Approche historique et anthropologique*, Paris, Éditions du CNRS, 2004.

• 15 – Épicisation: qui consiste à intégrer des motifs venus de l'épopée (comme le récit) à une trame dramaturgique.

• 16 – PENNETIER C. et PUDAL B., « Stalinisme, culte ouvrier et culte des dirigeants », in DREYFUS M., GROPPA B., INGERFLOM C., LEW R., PENNETIER C., PUDAL B et WOLIKOW S. (dir.), *Le Siècle des communismes*, Paris, Éditions de l'Atelier/Éditions Ouvrières, 2000, p. 370.

Si l'emploi des termes « ouvriers » et « prolétaires » avant-guerre – et avant la révolution communiste de 1917 en Russie – est utilisé dans une optique plus sociologique que politique, le discours évolue visiblement aux lendemains de la guerre. Le vocable « prolétaire » s'applique alors à toute personne appartenant à la classe ouvrière et, plus largement, au peuple. Le terme désigne une catégorie sociale et simultanément, un destin politique. Dans ce contexte de l'après révolution bolchevique, le prolétariat accomplit une mission d'avant-garde politique et historique. Or le Parti communiste français adopte à partir de 1924 un fonctionnement mimétique vis-à-vis de l'URSS. Le prolétaire incarne alors, dans ce creuset communiste, le véritable militant « non seulement parce qu'il est censé posséder un sens pratique le prédisposant à être communiste (l'instinct de classe) mais parce qu'il a acquis la culture "marxiste", qu'il s'est débarrassé des empreintes du passé (il a "tué le vieil homme") et qu'il pratique une vigilance sans défaillance à l'égard de l'"ennemi", le capitaliste, le fasciste, ou du traître, le social-fasciste, le trotskiste¹⁷ ». Le théâtre d'agitation et de propagande (agit-prop) qui se développe dans une période très brève en France, entre 1931 et 1933, soutient ce modèle d'homogénéisation. Le prolétaire communiste représente alors l'« homme nouveau », que les formes théâtrales propagandistes investissent et exhortent. Toutefois, si la question du devenir et de la révolution hante les dramaturgies abordées dans ce livre, elle n'offre pas systématiquement des réponses préfabriquées ou déterminées par une propagande simpliste. Bien au contraire, les dramaturgies en présence interrogent et interpellent les modalités de révolte, bien plus qu'elles ne proposent de solutions.

C'est pourquoi notre approche s'effectue à partir de documents et de sources plurielles, textes de théâtre, manifestes, discours et articles, bulletins, lettres privées, correspondances, ainsi que de sources iconographiques – photographies, affiches, dessins, carnets de mise en scène, comptes rendus, articles et archives judiciaires – qui rendent compte des réalisations graphiques que susciterent ces expériences. Elles offrent en effet un témoignage particulièrement précieux sur les modalités de représentation de la figure du prolétaire et du révolutionnaire, et sur les évolutions des modes de représentation du politique et de l'art au cours de ces années enfiévrées.

Enfin, notre étude implique une prise en compte globale des pratiques théâtrales : les lieux où les pièces sont jouées, le cadre politique, le public concerné, et les traces que ces représentations ont éventuellement laissées. Afin de multiplier les angles d'approche, d'éviter les stéréotypes et les anachronismes, nous nous sommes

• 17 – PUDAL B., « Les communistes », in BECKER J.-J. et SANDAR G. (dir.), *Histoire des gauches en France*, vol. 2, *XX^e siècle : à l'épreuve de l'histoire*, Paris, La Découverte, 2004, p. 51.

appuyé sur les archives qui permettent non seulement de retracer les trajectoires de ces expériences, mais également de renouveler la connaissance que nous pouvons avoir de l'histoire du théâtre.

Usages de l'archive: à la recherche des traces de théâtre

L'histoire des théâtres ouvriers révolutionnaires se concentre principalement sur les idées et les théories, voire sur les évolutions ou éventuelles ruptures esthétiques, et omet souvent de considérer les pratiques, les « réalités » du terrain, les manières dont se sont développées, dans les faits, ces pratiques de théâtre qui ont tenté de se mêler à l'action sociale et politique des organisations ouvrières. Deux écueils peuvent alors se présenter : une attention, d'ordre esthétique plus qu'historique, à la valeur militante des formes, à un théâtre qui brise la forme dramatique canonique, qui réinvente une dramaturgie combative et qui propose de nouvelles figurations de l'ouvrier-révolutionnaire. Nous constatons notamment qu'au-delà des évolutions ou des ruptures esthétiques, l'inscription de ces expériences dans l'histoire, sociale, politique et culturelle, reste souvent secondaire, et nous sommes parfois confrontés à une perspective essentiellement esthétique, qui dessine peu à peu un paysage fantasmagorique des pratiques théâtrales militantes, dont par exemple la mise en avant systématique du chœur parlé de l'agit-prop dans le théâtre révolutionnaire de l'entre-deux-guerres, ainsi réduit à sa forme la plus condensée et schématique. Or, d'ouvriers dans l'agit-prop, il y en a peu, et les formes s'avèrent souvent beaucoup plus nuancées et complexes que celle du chœur parlé. Le second écueil consisterait non pas à « ouvriériser » excessivement ce théâtre, mais au contraire à trop l'« intellectualiser », en se référant aux traces de militance présentes dans les études et les biographies des intellectuels engagés dans ces pratiques et à la qualité indéniable des propos et théories de ces mêmes intellectuels, qui ne peuvent cependant pas constituer la source unique de ces expériences.

Pour ces raisons, les études publiées sont immanquablement lacunaires et insatisfaisantes et surtout, actent d'un manque, d'une absence, d'une béance significative : celle des animateurs, instituteurs, étudiants, journalistes ou ouvriers-écrivains, investis dans l'histoire de ces groupements. En définitive, nous avons accès à des discours *sur* les pratiques théâtrales prolétariennes, mais pas à la parole directe des acteurs. Pourtant, ces témoignages s'avèrent cruciaux pour mieux comprendre les réalités de ces pratiques de théâtre.

En substance, le projet de cet ouvrage est d'interroger la notion de « théâtre prolétarien », les usages qui en sont faits et les enjeux que recouvre cette termi-

nologie. Ce glissement de perspective implique de mener nos investigations sur des territoires archivistiques non usuels pour les études théâtrales. Si le point de départ et les indices de recherches se situent précisément dans les dossiers et archives du département Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France, il restait à découvrir des traces de théâtre dans des lieux tout à fait étrangers, *a priori*, aux pratiques artistiques, comme les archives ouvrières et syndicales, les archives de police, les témoignages privés (les archives privées découvertes lors de nos recherches s'avèrent à ce titre particulièrement intéressantes), les fonds des écrivains s'étant intéressés à la question prolétarienne, comme Michel Ragon, dont le fonds se trouve à l'IMEC¹⁸, ou les correspondances des écrivains et artistes engagés dans cette histoire à des degrés différents, comme Marcel Martinet, Romain Rolland, Jean-Richard Bloch, Léon Moussinac, Paul Vaillant-Couturier ou Henri Barbusse. Ces différentes sources nous informent des débats, des dialogues, des réseaux qui sous-tendent les trajectoires des groupements de théâtre dont l'histoire est ici retracée.

Théâtre et communisme

Avant de clore cette introduction historique et méthodologique, imposons-nous quelques éclaircissements liminaires sur la relation entre théâtre et communisme. Une donne politique, ce que Rancière nomme *La Théorie prolétarienne*¹⁹, a recouvert à partir des années vingt les discours et les projections sur la culture ouvrière, et à ce titre, l'étude, tant des discours que des textes et des pratiques théâtrales, impose de multiplier les sources d'informations, afin de faire apparaître les recoupements, les correspondances et les divergences en mouvement. Les archives issues de la sphère communiste restent éminemment problématiques, même si elles soulèvent des interrogations passionnantes concernant l'articulation entre art et politique. Elles n'en restent pas moins déterminées par des facteurs historiques et politiques qui tendent à les rendre souvent équivoques. L'archive privée reste, quant à elle, souvent la plus étonnante, et, quand on la déniche, souvent riche en informations inédites. Ainsi, les archives privées qu'il nous a été permis de découvrir ont apporté un éclairage précieux sur ces recherches, car, pour la première fois, apparaissaient directement le témoignage, la parole et la mémoire de ces animateurs du théâtre prolétarien que nous évoquions plus haut, dont l'engagement auprès du Parti communiste et de ses activités artistiques compose un pan souvent invisible de l'histoire culturelle et politique. Toutefois, relevons

• 18 – IMEC, Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine.

• 19 – RANCIÈRE J., Avant-propos à *La Nuit des prolétaires, archives du rêve ouvrier*, Paris, Fayard, 1981, p. 9-10.

que la plongée dans les archives des groupements de théâtre prolétarien, comme La Phalange artistique²⁰, met en question une quelconque *pureté* prolétarienne du groupement. En effet, de théâtre ouvrier, La Phalange n'avait presque que le nom. Cet exemple conforte l'idée, essentielle dans le cadre de ce travail, que le terme « prolétarien » doit être compris comme un synonyme de « militant », et qu'il ne renvoie en aucun cas à une origine sociale²¹. Pour cette raison, il n'est pas banal de constater que l'expression « théâtre révolutionnaire » se substitue au début des années trente à l'expression « théâtre prolétarien ». Nous reviendrons néanmoins, tout au long de ce parcours en compagnie du théâtre militant des années vingt et trente, sur ces questions de terminologie, d'autant plus intéressantes qu'elles désignent des processus d'encadrement ou de politisation.

Dans l'entre-deux-guerres, la double participation de ce théâtre à l'histoire du communisme et à celle des intellectuels a donc nécessité de multiplier les points de fixation et les sources d'information. Il s'agit bel et bien de dénouer les fils étroitement entremêlés, comme le dit Carlo Ginsburg, entre « fiction et réalité ». Les sources, issues des terrains tant artistiques que politiques – particulièrement pour la période communiste – ne peuvent être appréhendées qu'avec de multiples précautions, systématiquement interrogées et soumises à un examen critique qui soit « libéré » d'une trop grande empathie pour l'expérience théâtrale et militante qui s'y développe.

Concernant ce « moment communiste » du théâtre de l'entre-deux-guerres, les questions qui se posent sont du reste semblables à celles relatives à toute l'histoire du communisme et des ouvriers, ce « couple » désigné par Bernard Pudal, dont il est nécessaire d'interroger les modalités d'existence²². Que le théâtre prolétarien révolutionnaire ne soit pas un théâtre par et pour les prolétaires, idéalement et authentiquement auto-actif, mais le maillon d'un dispositif bien plus composite, est manifeste. Reste à prendre acte de la distance, de l'écart entre les discours – des articles de presse, des intellectuels, des militants – et les pratiques, et tenter de saisir ou d'approcher une parole plus nuancée et plus contradictoire, qui se niche dans des sources moins évidentes, souvent secondaires.

• 20 – La Phalange artistique est le nom de l'un des groupements, constitués d'acteurs pour la grande majorité amateurs, qui présente des pièces de Romain Rolland, Marcel Martinet, Ernst Toller, Upton Sinclair, entre 1924 et 1935.

• 21 – Jean-Pierre Morel, à ce sujet, rappelle, dans l'introduction à son étude de l'Internationale littéraire, qu'il a existé en France une « Internationale littéraire (sans précédent dans l'histoire) » et souligne qu'il est incontestable « qu'une formidable équivoque ait grevé son programme, dès lors qu'en URSS "prolétarienne" voulait dire "militante" », Cf. MOREL J.-P., *Le Roman insupportable : l'Internationale littéraire et la France (1920-1932)*, Paris, Gallimard, 1985, p. 9.

• 22 – PUDAL B., « Politisations ouvrières et communisme », in DREYFUS M. e. a. (dir.), *Le Siècle des communismes, op. cit.*, p. 524-525.

Penser la confusion, regarder où l'eau se trouble, ne jamais esquiver la contradiction, emprunter des détours plutôt que les chemins les plus évidents, ne jamais minimiser les facteurs psychologiques ou émotionnels, souvent décisifs dans l'histoire des arts de la représentation : l'investigation oblige à rester sur ses gardes, à recouper les sources, à chercher entre les lignes, à pister les traces de ces expériences théâtrales, souvent mineures, souvent marginales. Comme l'exprime Arlette Farge, « la démarche est en fait semblable au rôdeur, cherchant dans l'archive ce qui y est enfoui comme trace positive d'un être ou d'un événement, tout en restant attentif à ce qui fuit, ce qui se soustrait et se fait, ce qui se remarque comme absence. Présence d'archive et absence d'elle sont autant de signes à mettre en doute, donc en ordre²³ ». Ce présent volume donne à lire les résultats de cette investigation, où se mêlent approche historique et amarrage esthétique, afin de rendre compte des trajectoires éclatées de ces expériences théâtrales qui, entre interrogation et révolte, ont tenté de s'articuler aux luttes du mouvement révolutionnaire et d'en traduire sur scène les aspirations.

• 23 – FARGE A., *Le Goût de l'archive*, Paris, Le Seuil, 1989, p. 88.