

Introduction

HÉLÈNE BEAUCHAMP & SYLVAIN DREYER

À la mémoire de Philippe Ivernel

État des lieux

L'art d'agit-prop connaît un essor spectaculaire dans les années qui suivent la révolution bolchevique, au moment où l'État soviétique naissant entend mobiliser à son profit l'ensemble des moyens d'expression artistique – essentiellement le théâtre, le cinéma et les arts visuels. La notion est ensuite employée dans différents contextes historiques, politiques et artistiques, et ce, jusqu'à aujourd'hui.

Dès la fin des années 1920, le public français peut se faire une idée des voies suivies par les arts du spectacle en URSS, que ce soit dans le domaine du théâtre¹ comme dans celui du cinéma². Cependant, les formes théâtrales spécifiques de l'agit-prop ont été étudiées pour la

1. Voir Georges Imann-Gigandet, « De quelques aspects du théâtre en Russie soviétique », *Revue de Paris*, 1^{er} janvier 1928 ; Léopold Lacour, « Le théâtre en Russie », *Comoedia*, 31 août-4 septembre 1929 ; et surtout Nina Gourfinkel, *Le Théâtre russe contemporain*, Paris, Renaissance du livre, 1931.

2. Voir René Marchand & Piotr Weinstein, *L'Art dans la Russie nouvelle : le cinéma*, préface d'Henri Barbusse, Paris, Rieder, 1927 et Léon Moussinac, *Le Cinéma soviétique*, Paris, Gallimard, coll. « Documents bleus » n° 44, 1928.

première fois en France de manière approfondie dans la série de quatre volumes collectifs intitulés *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, publiés à la fin des années 1970 par l'équipe « Théâtre moderne » du CNRS. Ces volumes rassemblaient des collaborations de Claudine Amiard-Chevrel, Christine Hamon, Philippe Ivernel et Jean-Pierre Morel, entre autres, ainsi que des pièces et des textes théoriques³. Du côté du cinéma, il n'existe pas à notre connaissance d'étude spécifiquement dédiée au cinéma d'agit-prop des années 1920 : cette question est abordée, parmi d'autres, dans plusieurs ouvrages de langue anglaise⁴. Cependant, il convient de signaler au moins deux ouvrages précieux consacrés aux textes et résolutions concernant le cinéma soviétique de cette période, le premier de Ian Christie et Richard Taylor⁵, le second d'Éric Schmulevitch⁶.

Plus récemment, dans le contexte de la célébration du centenaire de la révolution bolchevique de 1917, on constate un regain d'intérêt pour les arts d'agit-prop en Union soviétique. Mentionnons notamment les articles sur le théâtre et le cinéma inclus dans le volume *Rouge. Art et utopie au pays des Soviets*⁷. Pour le théâtre, soulignons aussi l'apport majeur des textes théoriques soviétiques récemment édités par Stefan Aquilina, qui viennent compléter les sources par des textes moins connus⁸. Nous nous proposons quant à nous de poursuivre ces travaux en donnant un aperçu des arts d'agit-prop qui, par-delà le

3. Équipe « Théâtre moderne » du CNRS, *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, Paris – Lausanne, La Cité – L'Âge d'Homme, 1977 : t. 1. URSS Recherches ; t. 2. URSS Écrits théoriques et pièces ; t. 3. Allemagne, France, USA, Pologne, Roumanie. Recherches ; t. 4. Allemagne, France, Pologne, USA. Écrits théoriques et pièces.

4. Parmi les ouvrages qui évoquent cette question, citons le livre classique de Jay Leyda, *Kino*, George Allen and Unwin, Londres, 1960 ; Graham Roberts, *Forward Soviet! History of non-fiction film in the USSR*, New York, Tauris, 1999 et Denise Youngblood, *Soviet Cinema in the Silent Era: 1918-1935*, Austin, University of Texas Press, 1991.

5. Ian Christie et Richard Taylor, *The Film Factory, Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*, Londres – New York, Routledge, 1988.

6. Éric Schmulevitch, *Une décennie de cinéma soviétique en textes (1919-30) : Le système derrière la fable*, Paris, L'Harmattan, 1997.

7. Nicolas Liucci-Goutnikov (éd.), *Rouge. Art et utopie au pays des Soviets 1917-1953*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2019.

8. Stefan Aquilina (éd.), *Amateur and Proletarian Theatre in Post-Revolutionary Russia. Primary Sources*, Londres – New York, Bloomsbury Publishing, 2022.

moment fondateur soviétique, ont accompagné les luttes qui ont agité le monde tout au long du XX^e siècle. Nous souhaitons également interroger les liens et les influences entre les diverses formes de l'agit-prop en confrontant le théâtre, la danse et le cinéma.

Définitions et origines de l'agit-prop

Agitation et propagande

Le terme d'agit-prop, issu du russe *agitaciija-propaganda*, renvoie à l'ensemble des techniques d'éducation et de mobilisation mises en œuvre par les bolcheviks avant, pendant et après la révolution d'Octobre. L'accolement des deux termes en 1917 et après est pourtant loin d'aller de soi. Lénine les définit par opposition dans *Que faire ?* en 1902. Dans le troisième chapitre, au cours d'une polémique avec Alexandre Martynov, un des leaders de la social-démocratie russe, il affirme :

Nous devons entreprendre activement l'éducation politique de la classe ouvrière, travailler à développer sa conscience politique. [...] La question se pose : en quoi donc doit consister l'éducation politique ? [...] Il ne suffit pas *d'expliquer* aux ouvriers leur oppression politique [...]. Il faut faire de l'agitation à propos de chaque manifestation concrète de cette oppression⁹.

Il approuve ensuite la distinction opérée par Gueorgui Plekhanov, le principal introducteur du marxisme en Russie : « Le propagandiste inculque beaucoup d'idées à une seule personne ou à un petit nombre de personnes ; l'agitateur n'inculque qu'une seule idée ou qu'un petit nombre d'idées ; en revanche il les inculque à toute une masse de personnes¹⁰. » Enfin, il développe et précise cette distinction :

Un propagandiste, s'il traite par exemple le problème du chômage, doit expliquer la nature capitaliste des crises, montrer ce qui les rend inévitables dans la société moderne, montrer la nécessité de la transformation de cette société en société socialiste, etc. En un mot, il doit donner « beaucoup d'idées », un si grand nombre d'idées que, du premier coup, toutes ces idées prises dans leur ensemble ne pourront être assimilées que par un nombre (relativement) restreint de personnes. Traitant la même question, l'agitateur, lui, prendra le fait le

9. V. I. Lénine, *Que faire ?*, [sans mention du traducteur], Paris, Éditions sociales, 1947, p. 60.

10. *Ibid.*, p. 70.

plus connu de ses auditeurs et le plus frappant, par exemple une famille sans-travail morte de faim, la mendicité croissante, etc., et, s'appuyant sur ce fait connu de tous, il fera tous ses efforts pour donner à la « masse » une *seule idée* : celle de la contradiction absurde entre l'accroissement de la richesse et l'accroissement de la misère ; il s'efforcera *d'exciter* le mécontentement, l'indignation de la masse contre cette injustice criante, laissant au propagandiste le soin de donner une explication complète de cette contradiction. C'est pourquoi le propagandiste agit principalement par *l'écrit*, l'agitateur de *vive* voix. D'un propagandiste, on n'exige pas les mêmes qualités que d'un agitateur. Nous dirons de Kautsky et de Lafargue, par exemple, qu'ils sont des propagandistes, tandis que Bebel et Guesde sont des agitateurs¹¹.

L'agitation, davantage adaptée aux moments de crise, requiert ainsi des moyens d'expression plus directs et plus explicites. Cependant, la propagande et l'agitation sont bien deux moyens, la première relevant de la pédagogie (« explication ») et la seconde de l'effet pathétique (« indignation »), mis au service d'une même fin : la mobilisation et l'action.

Pendant la révolution et la guerre civile russe, les artistes sont invités à élaborer un art d'agit-prop. En parallèle, le Proletkult est un rouage important dans l'élaboration d'un art conçu comme une défense et une illustration de l'idéologie soviétique¹². L'art d'agit-prop se déploie alors principalement dans le domaine théâtral (journaux parlés, procès fictifs et pièces d'agitation), plastique (tracts et affiches, dont les fameuses fenêtres Rosta), éditorial (livres et journaux) et cinématographique (films courts, films d'information et films d'animation). De véritables professionnels de l'agit-prop participent à des campagnes de mobilisation, parfois à bord de trains ou de bateaux d'agit-prop. La conscience de l'importance de la communication politique aboutit dès avril 1920, dans un contexte d'intensification de la guerre civile, à la création du Département d'agitation et de propagande au sein du comité central (et des comités régionaux) du parti communiste (bolchevique) de Russie, sous la houlette d'Evguéni Preobrajenski. Au cours des années 1920, après la guerre civile et dans un contexte d'institutionnalisation du régime (NEP puis premier plan quinquennal en 1929), un travail spécifique de propagande peut se développer, en parallèle

11. *Ibid.*

12. Voir Alexandre Bogdanov, *La Science, l'art et la classe ouvrière*, traduit du russe par Blanche Grinbaum, Paris, Maspero, 1977.

avec une réactivation de l'agit-prop en vue d'une mobilisation pour la production.

Les premiers « théâtres » d'agit-prop : un art « auto-actif », par et pour les prolétaires

Le théâtre fait partie de l'arsenal culturel « multi-activités » de l'agit-prop soviétique¹³ : il est associé aux trains d'agit-prop¹⁴ des premières années de la Révolution bolchévique, à des affiches, des journaux, du cinéma, des publications diverses¹⁵. Il constitue une des sections majeures des « clubs » d'amateurs¹⁶ qui se développent dans tout le pays pour éduquer la population sur tous les plans : alphabétisation, éducation à l'hygiène, diffusion de la culture et de l'art, le tout au service de l'idéologie communiste, celle d'un « homme nouveau¹⁷ » idéalement représenté par l'ouvrier, le prolétaire, détaché des habitudes individualistes du passé.

Dès l'origine, le théâtre apparaît comme un *medium* privilégié du travail d'agitation et de propagande dans la mesure où il permet d'impliquer facilement la population dans la création d'un spectacle

13. Nous renvoyons à l'article de Lucie Kempf dans ce volume pour un développement complet sur le théâtre d'agit-prop en URSS. Nous en exposons simplement ici des principes permettant d'envisager ensuite les spectacles d'agit-prop à une plus large échelle chronologique et géographique.

14. Voir la brève présentation d'Alexandra Selivanova, « Les trains d'agit-prop », in Nicolas Liucci-Goutnikov (éd.), *Rouge. Art et Utopie au pays des Soviets*, *op. cit.*, p. 49.

15. Voir par exemple le début de l'article de Delphine Rumeau, consacré aux publications de traductions de Walt Whitman dans des anthologies aux poèmes « (très) choisis ».

16. Claudine Amiard-Chevrel, « Méthodes et formes spécifiques », in Équipe « Théâtre moderne » du CNRS, *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, t. 1, *op. cit.*, p. 49-61. Elle définit ainsi le « club » : « organisme d'éducation politique et culturelle, impulsé par le parti, le Komsomol (branche du parti dédiée à la jeunesse), le syndicat ou le Proletkult dans un quartier, un village, une entreprise, une unité militaire » (p. 50).

17. Voir l'article de Lucie Kempf dans ce volume et Alexandre Sumpf, « La politique culturelle de l'État soviétique, 1917-1953 », in Nicolas Liucci-Goutnikov (éd.), *Rouge, Art et Utopie au pays des Soviets*, *op. cit.*, p. 46-57. On pourra également consulter, pour une sélection de textes théoriques de première main sur la politique culturelle de l'État soviétique post-révolutionnaire, la première partie intitulée « Aims and Objectives » de l'anthologie de Stefan Aquilina (éd.), *Amateur and Proletarian Theatre in Post-Revolutionary Russia*, *op. cit.*

qui nécessite peu de moyens techniques. La nature même de la représentation scénique implique une proximité, grâce à la coprésence corporelle dans un même lieu, entre la production artistique et le public qui la reçoit, facilitant le passage d'un public récepteur à un public acteur de l'œuvre (et acteur de l'action politique qui est censée en découler¹⁸). En un mot, les arts de la scène sont le lieu idéal d'un art « auto-actif », tel que le définit Philippe Ivernel :

Le théâtre auto-actif recherche la mobilité des emplois et des engagements, l'ouverture permanente de la troupe à des volontaires ; l'élaboration collective du canevas et du spectacle, aidée d'un recours, limité et contrôlé, à des spécialistes ; la participation la plus large possible de la collectivité aux projets du théâtre, par l'information, aux répétitions et à la préparation matérielle (décors, costumes) par sa présence, son avis et son aide concrète, à la représentation aussi par son rôle actif (le « co-jeu » des spectateurs)¹⁹.

Dans le spectacle d'agit-prop soviétique, le caractère direct et immédiat de la relation entre « acteurs » et « spectateurs » est donc essentiel, allant idéalement jusqu'à une superposition de ces deux entités au sein de ce que Platon Kerjensev, un des principaux théoriciens du théâtre d'agit-prop, nomme des « théâtres de voisinage », « créés entre voisins d'un quartier prolétarien, ouvriers d'une même usine ou d'une même cité ouvrière, membres de telle ou telle profession, vivant les uns près des autres, etc.²⁰ ».

Il s'agit donc à l'origine de spectacles « pour » les prolétaires et « par » les prolétaires, qui sortent des lieux scéniques traditionnels pour aller dans l'espace public, idéalement adressé à un spectateur préparé. Dans un tel cadre, la séparation entre le réel et la fiction, le théâtre et la vie, est d'emblée gommée. Les spectacles d'agit-prop dé-

18. Cette coprésence des corps n'intervient pas, en effet, entre un public et un film ou une affiche.

19. Jean-Pierre Morel, « Les phases historiques de l'agit-prop soviétique », in Équipe « Théâtre moderne » du CNRS, *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, t. 1, *op. cit.*, p. 34.

20. Platon Kerjensev, *Le Théâtre créateur*, 1923 (extraits, traduits par Jean-Pierre Morel), reproduit dans *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, *op. cit.*, t. 2, p. 24-37. La forte diffusion de son ouvrage oriente considérablement les pratiques du théâtre d'agit-prop soviétique. En 1928, il sera le second directeur de la section d'agit-prop du Comité central du parti, parallèlement à une carrière diplomatique.

plioient par conséquent une grande variété d'innovations formelles (qui n'empêche pas le recours à des formes traditionnelles, voire folkloriques), impliquant une révolution des esthétiques qui le fait entrer dans le champ de l'avant-garde²¹, notamment du fait de sa réception par les avant-gardes européennes²².

Le cinéma d'agit-prop, entre information et propagande

Le démarrage de la production de films d'agit-prop suit, elle aussi, immédiatement la prise de pouvoir par les bolcheviks. Dès 1918, un Kinokomitet est créé au sein du Narkompros, le ministère de l'Instruction dirigé par Anatoli Lounatcharski, épaulé par Nadejda Kroupskaïa. Celui-ci affirme en 1919 :

La propagande constitue l'objectif essentiel du cinématographe, que ce soit dans le domaine de la fiction ou dans celui de la vulgarisation scientifique. [...] Le cinéma est un appel à la diffusion des idées et, réceptacle de traits élégants, poétiques, pathétiques, il est en mesure de toucher les sentiments. À ce titre, c'est un appareil d'agitation²³.

En juin 1918, le Comité du cinéma moscovite dirigé par Evgueni Preobrajenski lance le premier agit-train nommé « Train rouge » sur le front et dans les villes, avec à son bord des opérateurs comme Édouard Tissé et Dziga Vertov. Le Comité produit la même année les premiers films soviétiques, notamment le *Kinonedelija* (ciné-semaine) de Dziga Vertov et commande en même temps aux sociétés privées de cinéma encore en activité, comme Ermolev, Russ ou Neptune, plusieurs dizaines de courts films d'agit-prop – nommés *agitki*, *agitfil'm*,

21. Les relations avec les avant-gardes sont un sujet de débat et de tensions, voir *infra*, « Problématiques ».

22. Si le cas de l'influence du théâtre d'agit-prop soviétique sur Piscator, par exemple, est bien connu, on peut rappeler son apport aux avant-gardes théâtrales espagnoles des années 1930. Voir Hélène Beauchamp, « Transferts culturels et urgence historique. L'exemple du théâtre guignolesque d'agit-prop en Espagne (1934-1938) », dans Hélène Beauchamp, Anne-Cécile Druet & Axelle Guillausseau (éd.), *Transferts culturels*, dossier de la revue *Mélanges de la Casa de Velázquez*, Nouvelle série, n° 38, 2, Madrid, 2008, p. 59-79.

23. Anatoli Lounatcharski, « Les objectifs de l'activité cinématographique d'État en RSFSR », cité par Éric Schmulevitch, *Une décennie de cinéma soviétique en textes (1919-1930)*, *op. cit.*

agitpropfil'm ou *plakatfil'm* (ciné-affiche). À partir de 1919, l'Armée rouge commence elle aussi à produire ses propres *agitki*.

Au début des années 1920, les actualités produites par le Comité du cinéma et les institutions qui lui succèdent (*Kinopravda* en 1921-1923 et le *Goskinokalendar* en 1924-1925) informent les spectateurs autant qu'elles véhiculent un contenu agit-propagandiste, malgré des difficultés financières récurrentes²⁴. Au mitan des années 1920, après la création du Sovkino et dans le cadre d'une industrie cinématographique nationalisée, la production des actualités et des films documentaires augmente jusqu'à atteindre un pic en 1930. Au cours de ces années 1920, les thématiques liées à la guerre civile sont progressivement remplacées par des films à propos de problèmes sociaux, économiques, historiques et politiques (droits des femmes, concurrence avec les pays capitalistes, dénonciation des visées impérialistes, etc.). On assiste alors à un essor du cinéma documentaire, notamment avec les films réalisés par Dziga Vertov et Esther Choub, et du cinéma d'animation (dessin animé et *stop-motion*), qui manifeste une ambition esthétique nouvelle basée sur le montage, la réutilisation de documents d'archive et la mise en scène des slogans²⁵. Au début des années 1930, dans le contexte du Grand Tournant, des rédactions mobiles parcourent le pays afin d'enregistrer, voire de « stimuler » la production industrielle, avec l'ambition de montrer aux ouvriers les images d'eux-mêmes tournées quelques jours auparavant²⁶.

Pour reprendre la distinction posée par Lénine dans *Que faire ?* entre agitation et propagande, tous ces films se situent naturellement – si l'on tient compte des spécificités du langage cinématographique s'adressant au plus grand nombre – du côté de l'agitation, comme l'indique leur nom générique et comme le remarquait Lounatcharski dans la citation précédente. Ils visent à inculquer quelques idées simples à un large public, malgré les difficultés (techniques et idéolo-

24. Voir Graham Roberts, *Forward Soviet! History and Non-fiction Film in the USSR*, op. cit. Voir également Natacha Laurent, *L'Œil du Kremlin*, Toulouse, Privat, 2000, pour l'histoire des institutions en charge du cinéma.

25. Voir l'article de Marion Poirson-Dechonne dans le présent volume, qui analyse certains films d'animation projetés dans le cadre de notre seconde journée d'études, par exemple *Vavila le terrible et tante Arina* de N. Khodataev et O. Khodataeva (Mejrabpom, 1928) ou *Notre Réponse aux papes de Rome* d'A. Skripchenko et G. Tarasov (Mejrabpom, 1930).

26. Voir l'article de Victor Barbat dans le présent volume.

giques) posées par leur diffusion. La projection peut s'insérer dans une « soirée thématique » plus large intégrant une discussion, une conférence, une déclamation, une saynète théâtrale, etc., permettant d'approfondir les questions politiques²⁷.

Extensions

Le modèle de l'agit-prop théâtrale et cinématographique soviétique va donner lieu à de véritables « transferts culturels²⁸ » en Europe et même outre-Atlantique dans les années 1920 et 1930, occasionnant à chaque fois des variations, des adaptations et des redéfinitions selon le contexte de réception, comme le montre la seconde partie de cet ouvrage. S'éloignant peu à peu de son origine soviétique au cours du temps, le spectacle d'agitation est revenu régulièrement dans l'histoire du théâtre et du cinéma occidental, en particulier dans les années 1960-1970 avec les formes militantes du théâtre et du cinéma d'intervention, qui jouent eux aussi de la porosité entre le réel et sa représentation, parfois selon une perspective critique²⁹. On peut enfin percevoir, dès cette époque mais aussi dans le champ de la scène contemporaine qui déploie une dramaturgie politique radicale ou revendique nettement une vocation d'agitation, des éléments qui font écho aux principes originels de l'agit-prop soviétique : l'occupation de l'espace public (qui peut même remplacer totalement la salle de spectacle, comme on le voit dans les articles de Federico Lancialonga et d'Éliane Beaufiglioli), les dispositifs d'adresse frontale ou la dissolution de la fiction dans la performance, que Muriel Plana et Karine Saroh analysent dans deux créations du cirque contemporain. Les spectacles et les films d'agit-prop soviétiques, on l'aura peut-être perçu, sont le lieu

27. Pour la question de l'accompagnement oral des films, voir Valérie Pozner, « Le bonimenteur "rouge". Retour sur la question de l'oralité à propos du cas soviétique », *CINÉMAS, Revue d'études cinématographiques*, Université de Montréal, vol. 14, n° 2-3, 2004.

28. Notion théorisée à l'origine par Michel Espagne, *Les Transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF, 1999, qui insiste sur les éléments de métissage dans le processus de passage d'un phénomène d'une culture à une autre.

29. Voir les présents articles de Joaquin Manzi, Federico Lancialonga et Sylvain Dreyer, concernant le cinéma d'intervention en Amérique latine, en Italie et en France. Concernant les théâtres d'intervention, qui ne sont pas représentés ici, nous renvoyons pour la France à l'ouvrage d'Olivier Neveux, *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, Éditions La Découverte, 2007.

de multiples paradoxes, qui se retrouvent dans les réactivations de l'agit-prop par la suite, et que nous souhaitons poser en ouverture de ce volume comme autant de problématiques spécifiques du genre.

Les paradoxes de l'art d'agit-prop

L'art et le politique

Le problème majeur de l'art d'agit-prop réside dans son nom même, c'est-à-dire dans la possibilité d'accoler la notion d'art et la notion politique d'agit-prop. Nombre de praticiens ou de théoriciens, dès l'époque soviétique, évacuent la question esthétique pour subordonner les pratiques au travail politique : considérer l'agit-prop comme pratique artistique peut être vu comme contraire à sa nature. Que ce soit du côté des artistes constructivistes comme Rodtchenko, des dramaturges comme Vladimir Maïakovski ou des cinéastes comme Dziga Vertov, un seul mot d'ordre : « l'adieu à l'art³⁰ ». Dziga Vertov démystifie radicalement l'acte de création cinématographique en décrivant ainsi sa pratique de cinéaste : « Agitation par les faits. Propagande par les faits. Coups de poing des faits³¹. » Au même moment, hors URSS, le cheminement qui conduit à considérer l'art comme devant être subordonné au politique est affirmé par Erwin Piscator dans le premier chapitre du *Théâtre politique* intitulé « De l'art à la politique ». Il y relate comment son expérience de la guerre dans les tranchées, en particulier, a entraîné chez lui l'impérieuse nécessité d'inverser les rapports entre sa pratique artistique (son métier de comédien, à l'époque) et la lutte politique. L'art, alors, « n'est qu'un moyen en vue d'une fin. Un moyen politique. Un instrument de propagande. D'éducation³² ». Comme le rappelle Philippe Ivernel, l'agit-prop se définit donc *a priori* par la subordination des moyens et des enjeux esthétiques à la finalité politique, dans la mesure où il « ne connaît d'autre critère que celui de

30. Gérard Conio résume par cette formule les recherches picturales de 1917 à 1921 (dans l'introduction de son livre *Le constructivisme russe I. Le constructivisme dans les arts plastiques*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1987), non sans en pointer les ambiguïtés.

31. Dziga Vertov, « Une fabrique des faits », 24 juillet 1926, in *Articles, journaux, projets*, traduction d'Andrée Robel et Sylviane Mossé, Paris, 10/18 – Cahiers du cinéma, 1972, p. 85.

32. Erwin Piscator, *Le Théâtre politique*, traduction d'Arthur Adamov, Paris, Éditions de l'Arche, 1962, p. 27.

l'effet produit, critère éminemment politique auquel tous les autres viennent s'ordonner, conformément à la loi du genre³³ ».

Pourtant, et c'est là tout le paradoxe, le mouvement est à son origine associé très étroitement aux avant-gardes artistiques (Lucie Kempf le rappelle à propos du théâtre et Marion Poirson-Dechonne à propos du cinéma d'animation) et génère de fait des expérimentations formelles variées qui rompent résolument avec les normes artistiques précédentes. Avant même le « dressage des arts³⁴ » qui a lieu dans les années 1930 en URSS et qui renvoie définitivement les expérimentations d'avant-garde hors-champ, la tension entre agit-prop et recherche esthétique, voire « art » tout court, était présente en Russie soviétique, comme en témoigne un texte de 1921 du dramaturge et cinéaste Adrian Piotrovski, qui conspue avec virulence les clubs théâtraux en les considérant comme une gangrène inutile au travail de propagande³⁵.

La plupart des articles ici rassemblés insistent sur la perpétuelle négociation entre art révolutionnaire et art d'avant-garde. Selon le contexte, une même esthétique peut être considérée comme un art révolutionnaire, ou à l'inverse, une pratique contre-révolutionnaire. Delphine Rumeau insiste sur le paradoxe whitmanien en décrivant comment la poésie nouvelle de Whitman, qui célèbre pourtant l'individu, est portée aux nues comme un art révolutionnaire. Cette négociation est au cœur des arts d'agit-prop qui essaient ailleurs dans le monde. Comme l'écrit Anne Pellus dans sa contribution, les chorégraphes du New Dance Group à New York dans les années 1930 tentent avec difficulté de concilier innovations de la danse moderne et objectifs révolutionnaires. Le cinéma des années 1960-1970 réactive cette tension. Joaquin Manzi oppose ainsi des cinéastes qui se fixent un objectif directement politique, comme Santiago Álvarez ou Fer-

33. Philippe Ivernel, « Introduction générale » in Équipe « Théâtre moderne » du CNRS, *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, t. 1, *op. cit.*, p. 12.

34. Claudine Amiard-Chevrel, « De l'«Octobre théâtral» au «dressage des arts» » in Nicolas Liucci-Goutnikov (éd.), *Rouge, Art et Utopie au pays des Soviets*, *op. cit.*, p. 136-149.

35. Adrian Piotrovsky, « No to Theatre Art, but to Celebration », traduction d'Alex Trustrum Thomas, in Stefan Aquilina (éd.), *Amateur and Proletarian Theatre in Post-Revolutionary Russia*, *op. cit.*, p. 56-57 (Source: *Žizn' iskusstva*, 19-22 mars 1921).

nando Solanas (dont les films renouvellent pourtant profondément l'esthétique cinématographique) et le cas de José Rodríguez Soltero qui dissout le devenir iconique de Che Guevara dans un film marqué par le brechtisme et l'*underground* new-yorkais. Pour finir, le terme d'« artivisme » utilisé par Éliane Beaufigli, ou celui de « médiactivisme » évoqué par Sébastien Layerle, à propos des performances et des films militants actuels, montre que le débat ne sera sans doute jamais clos dès lors que l'art se fait militant.

« *L'art dans la vie*³⁶ » ? : le problème de la fiction

Du point de vue formel, cette tension entre l'art et le politique, qui aspire parfois à la fusion totale entre l'art et la vie, génère une série d'expérimentations qui mettent en jeu les couples réel-fiction ou fiction-action, comme on le voit dans plusieurs contributions de cet ouvrage. Tandis que Lucie Kempf fait de la fusion entre le théâtre et la vie un critère de définition du théâtre d'agit-prop, Hélène Beauchamp analyse dans son article deux pièces d'un même répertoire (celui d'un groupe d'agit-prop républicain pendant la guerre d'Espagne), l'une assumant une forte théâtralité, l'autre cherchant à éliminer toute marque de fictionnalité. La collusion entre l'art et la vie entraînerait même au théâtre, selon Philippe Ivernel, la destruction de la forme-drame, « le drame se définissant comme une structure pseudo-organique où la réalité secondaire du théâtre transmue – esthétiquement – la réalité primaire, non théâtrale, de la matière sociale³⁷ ». Léonor Delaunay illustre cette idée lorsqu'elle étudie la naissance d'un « proto-théâtre documentaire » du monde industriel dans les années 1920-1940 où « reporters-dramaturges » et « dramaturges-prolétaires » se retrouvent pour mettre en scène le monde ouvrier dans des formes hybrides oscillant entre reportage, lecture à haute voix et mise en scène.

Cette question touche aussi de près le cinéma. À la fin des années 1960, certains films d'agit-prop s'inscrivent dans le sillage de Dziga Vertov qui prônait la destruction de toute forme de fiction au profit des « faits ». Les films d'agit-prop de Santiago Álvarez ou de Fernando

36. Formule empruntée au titre du livre de Nicolai Evreinov, *Le Théâtre dans la vie*, Paris, Stock, 1930.

37. Philippe Ivernel, « Introduction générale » dans *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, *op. cit.*, p. 21.

Solanas convoqués par Joaquin Manzi montrent pourtant que la rhétorique du montage et des slogans détruit toute supposée transparence documentaire. C'est peut-être la raison qui explique que certains cinéastes comme Godard (étudié par Sylvain Dreyer) ou Marco Ferreri (analysé par David Faroult) tournent le dos au documentaire pour mettre en scène des reconstitutions fictionnelles – les procès contre les « Huit de Chicago » dans un cas, la bataille de Little Bighorn dans l'autre – qui se dénoncent elles-mêmes comme fiction par la mise en œuvre de procédés farcesques ou brechtiens.

Dans l'agit-prop, il ne s'agit donc pas de transformer la matière sociale en une unité fictive, au contraire, c'est la réalité qui vient s'inviter et modeler la matière artistique, aboutissant à des formes souvent brèves et à l'éclatement de l'unité de la représentation. Le paradoxe consiste alors en ce que la recherche de formes susceptibles de rompre la séparation entre l'art et la vie génère en elle-même des esthétiques nouvelles, posant de fait la question artistique que l'on cherche pourtant à évacuer.

Le mélange des arts

L'irruption de l'art dans la vie a pour conséquence, on le voit, un brouillage des frontières entre les genres, voire entre les arts, qui peut aller jusqu'à une remise en cause de la nature même des divers moyens d'expression. C'est le cas du théâtre notamment : plutôt que de « théâtre », il faudrait pour être plus juste parler d'« arts scéniques » ou de « spectacles », car le terme « théâtre » tel qu'on l'entend habituellement ne suffit pas à rendre compte de la nature variée des activités « scénisées » de l'agit-prop : les processions et célébrations théâtralisées, les reconstitutions d'événements historiques³⁸, etc. Delphine Rumeau, par exemple, étudie dans son article une « pantomime » qui apparaît comme une forme totalement hybride, figurant le « “procès agitation” [*agitsud*] de l'hydre de la contre-révolution et [...] son auto-dafé » au sein d'une procession conçue comme un défilé de carnaval. Par ailleurs, les spectacles proposent souvent un mélange de théâtre, de cinéma, d'arts corporels et de danse, comme dans certaines produc-

38. Voir par exemple Lucie Kempf, « *La prise du Palais d'Hiver* vue par Nikolaï Evreïnov (1920) », in Francine Maier-Schaeffer, Christiane Page & Cécile Vaissicé (éd.), *La Révolution mise en scène*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.

tions des Blouses Bleues en URSS ou, plus tard aux États-Unis, du New Dance Group étudié par Anne Pellus : elle souligne que certaines de leurs créations intègrent un travail de caractérisation du « personnage » inspiré de la « méthode » Stanislavski et accordent une place importante au texte (chansons et poèmes), comme si la danse devait se théâtraliser pour atteindre les objectifs politiques du groupe³⁹. Dans la création actuelle, les origines pluri-artistiques de l'agit-prop se superposent à une libre hybridation caractéristique de la scène contemporaine, comme l'illustre la pièce féministe et anticapitaliste *Les Petits Bonnets* de Pauline Herveet, écrite pour un « cirque théâtre-musical », analysée dans la contribution de Muriel Plana et Karine Saroh.

Le spectacle cinématographique est lui aussi bousculé, par le montage de plusieurs genres à l'intérieur d'un même film (Marion Poirson-Dechonne évoque par exemple la tension entre *kino-plakat* et *kino-kartina*, à propos de films d'animation qui pratiquent allègrement l'hétérogénéité générique), ou par un détournement des genres (David Faroult et Sébastien Layerle questionnent la possibilité d'un western gauchiste ou militant). Le brechtisme de Godard (évoqué par Sylvain Dreyer) amène le cinéaste à mélanger dans *Vladimir et Rosa* des séquences de reconstitution à la théâtralité ostentatoire issues tout droit du « procès agitation », des discours choraux, des chansons, des documents graphiques, des photomontages ou des installations allégoriques, déportant le cinéma du côté du théâtre et des arts plastiques.

Amateurs et professionnels

L'art d'agit-prop soviétique exprime l'ambition de voir éclore un art « auto-actif », en accord avec l'objectif du Proletkult de réaliser un art créé par la classe ouvrière elle-même, mais la réalité est plus complexe. Au théâtre, la question de la répartition du travail entre compagnies professionnelles et cercles amateurs reste un objet de discussions⁴⁰. De même, le projet du ciné-train d'Alexandre Medvedkine analysé par Victor Barbat fait débat : s'agit-il de donner aux ouvriers les moyens de fabriquer leur propre image, comme le voulait Chris

39. Sur la danse et l'interpénétration des arts, voir Irina Sirotkina & Roger Smith (éd.), *The Sixth Sense of the Avant-Garde: Dance, Kinaesthesia and the Arts in Revolutionary Russia*, Londres, Bloomsbury Press, 2017.

40. Stefan Aquilina publie trois textes qui rendent compte de ce débat dans la seconde partie intitulée « Amateur-Professional Relations » du volume *Id., Amateur and Proletarian Theatre in Post-Revolutionary Russia*, *op. cit.*

Marker ou, plus vraisemblablement, d'un moyen pour contrôler la production et sanctionner les ouvriers qui ne rempliraient pas les objectifs ? Le projet de faire passer le peuple d'objet à sujet de la représentation est toujours présent dans les réactivations postérieures de l'agit-prop, comme le montre Anne Pellus à propos du New Dance Groupe à New York dans les années 1930, qui accueille dans son école des élèves issues de populations ouvrières, qui sont ensuite impliquées dans des « danses de masse ». De même, Federico Lancialonga montre l'importance de la rencontre entre l'acteur Gianmaria Volonté et les ouvriers et les paysans du village de Fabbrico, avec qui il entend créer « une culture autonome affranchie du contrôle de la classe dominante et de ses codes artistiques » et passant par la « réappropriation du temps libre de la part des travailleurs ». Il collabore alors avec plusieurs groupes, pour développer une série d'interventions jouées ou filmées, destinées à transformer le spectacle ou la projection en « assemblée » ou en « moment politique ». Dans une perspective contemporaine, l'article d'Eliane Beaufigli suggère que la distinction amateur/professionnel n'a guère de sens dans le contexte des performances en lutte contre le réchauffement climatique, qui ne sont pas le fait de groupes théâtraux mais de collectifs politiques.

Revenons, pour finir, à l'association entre agitation et propagande précisée au début de cette introduction, l'une s'adressant prioritairement aux émotions (avec un message unique et clair), l'autre à la connaissance et à la raison (avec un développement intellectuel plus complexe). Si le regard contemporain a tendance à valoriser le terme « agitation » par rapport à celui de « propagande » (lié originellement à la propagation de la « science marxiste » après la révolution bolchevique, puis miné par les abus totalitaires), il semble tout de même pertinent de conserver l'idée d'une dualité de l'art militant, en continuant à utiliser le syntagme « agit-prop ». Il s'agit, en matière politique, de ne pas totalement évacuer le raisonnement au profit d'une identification corporelle et émotive qui se trouverait finalement dépolitisée. Ce couple notionnel, quel que soit l'aspect qui domine, est encore efficient dans des formes militantes très contemporaines, qui convoquent à la fois l'agitation émotionnelle et la mise en avant de vérités scientifiques ou de raisonnements politiques.

Remerciements

Ce volume est le résultat d'une réflexion collective dont les moments majeurs ont été deux Journées d'étude qui se sont tenues à l'Université Toulouse Jean Jaurès. La première était intitulée « Représentations du corps dans l'art d'agit-prop au théâtre et au cinéma » (6 février 2020) et la seconde « L'art d'agit-prop : révolution et idéologie au théâtre et au cinéma » (2 et 3 décembre 2021). Nos remerciements vont à l'ensemble des contributrices et contributeurs, au laboratoire LLA-CRÉATIS de l'Université Toulouse Jean Jaurès, au laboratoire ALTER de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, ainsi qu'à Isabelle Labrouillère, enseignante-chercheuse à l'ENSAV et à Francesca Bozzano, responsable des collections de la Cinémathèque de Toulouse.

**I. ORIGINES :
L'AGIT-PROP SOVIÉTIQUE**

