

BEAUCHAMP, Hélène
Université Toulouse Jean-Jaurès / LLA-CREATIS

« À la recherche d'un théâtre prolétaire mondial : l'exemple de María Teresa León dans l'Espagne des années 1930 » 2026

Résumé en français

|

Résumé en anglais

L'Espagne devient, dans les années 1930, l'épicentre d'une circulation internationale du théâtre d'agit-prop venu d'Union soviétique et passé par les expériences de Piscator en Allemagne. Cet article propose d'analyser l'utopie espagnole d'un théâtre prolétaire et révolutionnaire mondial, à travers l'itinéraire singulier de la journaliste, écrivaine, dramaturge et metteuse en scène María Teresa León. Cette figure majeure du front culturel républicain pendant la guerre civile espagnole fut dans les années 1930 un des principaux relais entre le théâtre soviétique et la scène espagnole, qu'elle contribua à renouveler. Son parcours et ses écrits permettent d'explorer la question plus générale du rôle de la propagande idéologique dans les phénomènes de mondialisation littéraire et de considérer à nouveaux frais les apports esthétiques de contraintes politico-historiques le plus souvent considérées comme nuisibles à la création artistique.

Spain becomes, on the 1930s, the focal point of the agit-prop theatre's circulation, from Soviet Union and Piscator's experiments in Germany, to other European countries. This paper analyses the Spanish utopia of a proletarian and revolutionary global theatre, through the career path of the journalist, writer, dramatist and director María Teresa León. As one of the leaders of the republican cultural front during the Spanish civil war, she tried to transfer the soviet theatre innovations to renew the Spanish stage and creates a global proletarian theatre in Spain. Her story and her writings about this theatrical utopia can offer new views on the influence of ideological propaganda and strong historical circumstances, often considered as obstacles for artistic creation, in the process of literary globalization.

ARTICLE

Durant les deux décennies qui suivent la Révolution russe, les témoignages d'intellectuels ou d'artistes espagnols ayant voyagé en URSS se multiplient ^[1] et les liens de l'*intelligentsia* espagnole avec les réseaux internationalistes se renforcent. Dans ce mouvement d'internationalisation révolutionnaire de la littérature et des arts, le théâtre occupe une place de choix, étant donné son importance dans l'arsenal de la propagande soviétique – avec le foisonnant développement du théâtre d'agit-prop dans les années 1920 ^[2] –, et, parallèlement, le rayonnement du théâtre prolétarien d'Erwin Piscator.

Dans un tel contexte, le cas de l'Espagne est particulièrement intéressant pour deux raisons. D'abord, parce qu'il montre le

rôle puissant des circonstances politiques, et plus spécifiquement, ici, des dispositifs de propagande idéologique, dans les phénomènes de mondialisation littéraire. La deuxième raison est que cette internationalisation du théâtre d'agit-prop est en quelque sorte multipliée dès que la guerre civile éclate et que le monde des lettres se penche sur l'Espagne. En effet, dès les débuts du conflit, le camp républicain organise rapidement la lutte sur le front culturel à partir des acquis de la Seconde République dans les champs de l'éducation populaire et du théâtre d'agitation, déjà nourris d'influences étrangères ^[3]. Des organes et groupes dédiés à la propagande théâtrale sont créés, notamment autour de l'Alliance des Intellectuels Antifascistes, des syndicats dominants ou du Parti communiste espagnol ^[4].

Le travail de propagande du front culturel républicain en Espagne va se faire, dès lors, à partir d'une vision internationaliste du rôle de la culture dans la lutte antifasciste. En témoigne, parmi de nombreux exemples, une publication de 1939 de la délégation de propagande de l'Alliance des Intellectuels Antifascistes, intitulée *Cuadernos de Madrid*, dont le « comité international d'honneur » montre à quel point la guerre d'Espagne fédérait des écrivains dans le monde entier. Y figurent, entre autres, Romain Rolland, André Malraux, Louis Aragon, Heinrich Mann, Ernst Töller, Gustavo Regler, Alexis Tolstoï, Ernest Hemingway, Rabindranath [sic] Tagore, Pablo Neruda, Adouls Huxley...

Notre souhaitons ici montrer comment s'opère concrètement ce phénomène d'internationalisation dans le champ du théâtre, qui en est transformé dans toutes ses dimensions. Une telle étude ne peut se faire qu'à travers un cas représentatif, puisqu'il s'agit d'entrer dans le détail des influences, des voyages, des publications, des réseaux d'une ou d'un artiste. Concernant l'Espagne, nous aurions pu choisir d'autres noms : Rafael Alberti, Max Aub, Julián Gorkin (qui, avant d'être un des principaux dirigeants du POUM ^[5], fut un homme de théâtre), Ramón J. Sender ou Louis Araquistáin. Nous avons choisi de parler du travail de María Teresa León, pas seulement parce qu'il s'agit d'une femme ^[6], mais parce qu'elle fut, certainement, l'artisan espagnole la plus active de cette quête d'un théâtre révolutionnaire internationalisé et internationaliste. Elle a touché à tous les aspects du théâtre : à la dimension théorique, par ses nombreux articles sur le théâtre soviétique et étranger ; à l'écriture dramatique, en écrivant une pièce de « théâtre prolétaire », *Huelga en el puerto* [*Grève dans le port*]. Elle fut également metteuse en scène, directrice de théâtre et de troupes itinérantes pendant la guerre civile. Dans chacune de ses activités, María Teresa León fut animée et inspirée par le théâtre qu'elle a pu voir au début des années 1930 lors de ses nombreux séjours à l'étranger et particulièrement en URSS, où elle a également rencontré Piscator.

Son cas représente donc une utopie, celle d'un théâtre révolutionnaire et prolétaire mondial, utopie qui se déploie grâce à des facteurs souvent considérés comme peu propices à la création, voire comme des obstacles à la recherche esthétique : en l'occurrence, la propagande et la guerre. Suivre María Teresa León dans sa quête théâtrale entre 1933 et 1939, c'est donc, d'une certaine manière, considérer à nouveaux frais le rôle des contraintes politiques, historiques et idéologiques dans l'internationalisation des phénomènes littéraires.

Après avoir présenté le travail de « passeuse » de María Teresa León, nous suivrons son parcours dans les trois dimensions du théâtre où elle a expérimenté cette utopie : la théorie, l'écriture dramatique et la mise en scène.

María Teresa León, « passeuse » d'un transfert culturel entre le théâtre soviétique et la scène espagnole

Tandis que l'Espagne accusait un retard certain au moment de l'explosion des avant-gardes théâtrales au sortir de la Première Guerre mondiale, le début des années 1930 la montre très au fait des théories sur le théâtre de masse et le théâtre révolutionnaire, par le biais de publications et de traductions qui visent à faire connaître aux Espagnols les avancées du théâtre politique, en particulier en Allemagne et en Union soviétique ^[7]. Dans ce contexte, le couple formé par María Teresa León, journaliste, écrivaine et femme de théâtre, avec le poète Rafael Alberti, obtient une bourse pour étudier le théâtre d'avant-garde en Europe. Ils voyagent en URSS entre mai 1932 et début 1933, puis en Allemagne, en Europe du Nord, en Amérique latine... Ils se rendent de nouveau à Moscou en mai 1933 pour la Première Olympiade Internationale de Théâtre Révolutionnaire de Masses [*Primera Olimpiada Internacional de Teatro Revolucionario de Masas*], puis une nouvelle fois en août 1934, à l'occasion du premier Congrès des Écrivains Soviétiques, où Alberti fait partie des représentants espagnols. Dans ces années-là, Piscator est également en URSS – il y séjourne de 1931 à 1936 –, où il tourne un film et occupe des fonctions importantes au sein de l'Organisation Internationale du Théâtre.

De ces voyages, María Teresa León rapporte des articles sur le théâtre soviétique, avec pour ambition d'offrir à son propre pays des modèles pour renouveler la scène sur le plan à la fois politique et esthétique, mais aussi pour inclure l'Espagne dans un vaste mouvement mondial de théâtre révolutionnaire et prolétaire. La dizaine d'articles qu'elle publie dans *El Heraldo de Madrid* en 1933, majoritairement consacrés au théâtre soviétique, sont d'ailleurs présentés sous la mention « teatro internacional » [*théâtre international*], impliquant une sorte de synonymie entre théâtre international et théâtre soviétique ^[8].

Moscou est en effet l'épicentre de plusieurs projets visant à créer un théâtre révolutionnaire mondial, ce dont la metteuse en scène témoigne dans un article de cette série, intitulé « La importancia de la U. I. T. R. [*Unión Internacional de los Teatros Revolucionarios*] », organisation qu'elle définit comme « la plus puissante entreprise de théâtres du Monde » [*la más poderosa empresa de teatros del Mundo*], l'outil par lequel le prolétariat mondial pourra reconquérir les planches :

La U.I. T. R. extiende por el Mundo entero su afán de saber, de conocer las faltas y el secreto de la tramoya de los demás teatros. Una masa enorme, el proletariado mundial, quiere dejar de oír esas comedias tontas, con temática de salón cursi, y rescata paso a paso su teatro perdido.
(León, 2003, p. 368)

L'U.I.T.R. étend sur le monde entier sa soif de savoir, de connaître les failles et le secret de la machinerie des autres théâtres. Une masse énorme, le prolétariat mondial, ne veut plus voir ces comédies idiotes, aux intrigues de salons snobs, et retrouve peu à peu son théâtre perdu.

À leur retour d'URSS fin 1933, María Teresa León et Rafael Alberti fondent la revue *Octubre*, très rapidement associée à une activité théâtrale dans laquelle ils tentent d'appliquer les préceptes théoriques formulés dans leurs écrits respectifs sur le théâtre soviétique ^[9].

Théorie : le théâtre prolétaire mondial selon María Teresa León

Le premier numéro d'*Octubre* comporte un article de León intitulé « Extensión y eficacia del teatro proletario internacional ». Elle définit, dans ce texte inaugural de sa vaste action théâtrale, l'horizon et la nature de cette utopie :

Como ese cordón de pólvora que une los árboles en las fiestas del levante español, así corrió la consigna entre el proletariado del mundo: hay que hacer teatro, necesitamos nuestro teatro. Terminemos con las escenas de señoritas que toman el té. [...] Queremos de nuevo nuestro destino, nuestro heroísmo de hombres cubiertos de odio, de balas; queremos saber las razones del sin trabajo para llamar y recibir la muerte; la tragedia de las mujeres que abortan; los martirios del desgarrado física y moralmente entre la altura de las cárceles; el engaño y la burla del señorito que abandona a la muchacha obrera, hermana, novia, amiga; del espectador que hierve de ira al ver su propia desgracia familiar.

Por el mundo, y recogidos en el teatro proletario internacional, estos temas conmueven a las masas trabajadoras. Estados Unidos, Alemania, Inglaterra, Francia, Polonia, el Japón, todos han aceptado en su lucha contra la burguesía esa arma del teatro que, manejada por Calderón, fue la cumbre de la propaganda católica del siglo xvii, y llevada al límite de la miseria por los autores contemporáneos, mohosa y gastada, anuncia el fin de la cultura burguesa. (León, 2003, p. 322-326) ^[10]

À l'image de ce cordon de poudre qui unit les arbres dans les fêtes du levant espagnol, la consigne s'est répandue dans le prolétariat du monde entier : il faut faire du théâtre, nous avons besoin de notre théâtre. [...] Nous voulons retrouver notre destin, notre héroïsme d'hommes couverts de haine, de balles ; nous voulons connaître les raisons du chômeur pour appeler et recevoir la mort ; la tragédie des femmes qui avortent ; les martyres de celui qui est déchiré physiquement et moralement entre les hauts murs des prisons ; la tromperie et la moquerie du *señorito* qui abandonne l'ouvrière, la sœur, la fiancée, l'amie ; du spectateur qui bout de colère en voyant le malheur de sa propre famille.

À travers le monde, rassemblés dans le théâtre prolétaire international, ces thèmes touchent les classes laborieuses. Les États-Unis, l'Allemagne, l'Angleterre, la France, la Pologne, le Japon, tous ont adopté dans leur lutte contre la bourgeoisie cette arme du théâtre qui, dans les mains de Calderón, fut le sommet de la propagande catholique du xvii^e siècle, et qui, dégradée jusqu'à un état misérable par les auteurs contemporains, pourrie et gâtée, annonce la fin de la culture bourgeoise.

Ce théâtre du prolétariat mondial a donc un contenu, qu'elle suggère dans une énumération où l'on trouve le sort des

travailleurs, des chômeurs, des prisonniers, mais aussi « la tragédie des femmes qui avortent » [*la tragedia de las mujeres que abortan*]. La référence à Calderón, qui incarne un théâtre au service de la monarchie catholique du Siècle d'Or, peut surprendre. Il faut la voir comme une référence positive, car le dramaturge symbolise ici la grandeur du théâtre comme arme de propagande, devenant de façon paradoxale un modèle dramaturgique pour le théâtre prolétaire mondial.

María Teresa León invite également à représenter des pièces sur les femmes qui avortent et les jeunes filles abandonnées, proposition qui semble répondre à ses très rares doutes sur le théâtre soviétique. Dans un autre article, « Quince años de teatro soviético » [*Quinze ans de théâtre soviétique*], elle s'interroge sur la place des femmes dans le nouveau répertoire de l'URSS : « Pourquoi le théâtre soviétique ne prend-il pas en compte la femme parmi ses protagonistes ^[11] ? » [*¿Por qué el teatro soviético prescindir en sus protagonistas de la mujer?*] (León, 2003, p. 373). Cette frustration est peut-être un des moteurs de l'écriture de sa propre pièce de théâtre prolétaire en 1933, intitulée *Huelga en el puerto* [*Grève dans le port*], où l'on voit la mondialisation littéraire à l'œuvre dans l'écriture dramatique. *Huelga en el puerto* propose en effet un exemple typique de transfert culturel soviético-piscatorien dans un contexte espagnol, avec un pas de côté toutefois, puisque les véritables héros prolétaires sont ici les femmes.

Une dramaturgie d'agit-prop mondialisée ? L'hybridation dans *Huelga en el puerto*

Huelga en el puerto est publiée à l'automne 1933 dans le troisième numéro de la revue *Octubre*, dont le sommaire reflète la dimension internationaliste. La pièce se trouve placée juste après un texte de Romain Rolland (« crise de l'individualisme bourgeois ») et un texte d'Anatoli Lounarcharski, commissaire du peuple à l'Instruction publique en URSS et comptant parmi les principaux théoriciens de l'agit-prop, qui répond à Romain Rolland ^[12].

C'est dans ce cadre idéologique qu'il faut lire la pièce *Huelga en el puerto*, dont le texte tient en quatre pages. On assiste à une grève des ouvriers du port de Séville, que tentent d'étouffer des représentants du patronat et des autorités, d'abord en manipulant un briseur de grève, puis par la violence. Tandis que les grévistes sont réprimés et emprisonnés, leurs femmes, révoltées par la misère et la faim, se réunissent pour manifester. Leur révolte se termine tragiquement car l'une d'elles est abattue par les gardes civils. Cette catastrophe est cependant dépassée par un final triomphal, où les ouvriers libérés font fuir les oppresseurs, appellent à la grève générale dans toute l'Espagne en solidarité avec les ouvriers du port de Séville, avant d'entonner *L'Internationale*. Le thème est par ailleurs inspiré d'un fait récent qui s'est déroulé à Séville entre 1931 et 1932, où un affrontement entre les syndicalistes de la CNT et le Syndicat de Transports de l'Union Syndicale, lié au Parti communiste espagnol, a mené à une grève dans le port fluvial, qui fut durement réprimée. Il y a donc une dimension documentaire dans ce sketch d'agit-prop, dont la dramaturgie condense les innovations que María Teresa León a pu observer dans ses voyages.

Il y a d'abord une construction nettement épique, grâce à un personnage de narrateur figuré par un télégraphiste, qui reçoit et envoie les nouvelles de la grève et de sa répression. Les leçons de Piscator se retrouvent également dans l'important travail sur les éclairages, qui permet de passer d'un espace à l'autre (du bureau du télégraphiste au port de Séville, et même à un espace onirique sur lequel nous reviendrons) :

El Telegrafista. – (*con su lucecita encendida, recibiendo un mensaje*). Mañana no entrarán los obreros al trabajo. Solidaridad. Se concentran las fuerzas de la Guardia Civil. *Los guardias civiles se incorporan apuntando con sus fusiles.* [...]

(*Se enciende el fondo del escenario. Los obreros cantan y se lanzan, rítmicamente, cajas de mercancía.*) (León, 1933, p. 21)

Le Télégraphiste. – (*sa petite lampe allumée, recevant un message*). Demain les ouvriers n'iront pas au travail. Solidarité. Les forces de la Garde Civile se rassemblent. *Les Gardes Civils se relèvent et pointent leurs fusils.*

(*Le fond de la scène s'éclaire. Les ouvriers chantent et lancent, en rythme, des caisses de marchandise.*)

On passe ainsi sur le plateau, dans une simultanéité créée par un jeu d'éclairage presque cinématographique, de l'espace intime du télégraphiste à celui, public, des ouvriers sur le piquet de grève, menacés par les Gardes Civils.

L'autrice orchestre également, et cela vient autant de Piscator – notamment des *Aventures du brave soldat Schweyk* ^[13] – que de l'agit-prop satirique soviétique, une marionnettisation grotesque des figures du patronat et de l'État oppresseur, dans une scène onirique de théâtre dans le théâtre. Le télégraphiste rapporte que le Gouverneur a pris des mesures énergiques contre les organisations ouvrières et tandis qu'il parle, des masques de grosses têtes apparaissent au-dessus de lui, comme dans un théâtre de marionnettes :

recortadas en cartones, cabezas grandes, grotescas, representando:

Cara y voz del patrono. – ¡Imposible, imposible! ¡Con lo mal que estoy! Un pedido de 200 barricadas para la Argentina, y sin poderlo servir. ¡Con lo mal que estoy! ¡Con lo que me duele el estómago! ¡Teniendo que ir a Vichy con Ivonette!

De grandes têtes en carton découpé, grotesques, qui représentent :

Visage et voix du patronat. – Impossible, impossible ! Et moi qui me sens si mal ! Une commande de 200 barriques pour l'Argentine, sans pouvoir l'honorer. Et moi qui me sens si mal ! Et moi qui ai si mal à l'estomac ! Et dire que je dois aller à Vichy avec Ivonette !

La caricature du patronat est suivie par Visage et Voix du capitalisme, Visage et Voix du ministre, etc., qui débitent l'un après l'autre un discours stéréotypé qui les tourne en ridicule. Plus loin dans la pièce, lorsque les briseurs de grève s'avancent, ils apparaissent comme de grotesques petits démons : « *Leurs hautes bottes en cuir visibles sous l'habit bleu du prolétaire. De petites cornes pointeront sur leur front* » [visibles las altas botas de cuero bajo el traje azul del proletario. Unos cuernecitos apuntarán en su frente] (León, 1933a, p. 22).

Le dénouement de la pièce condense plus encore ces influences. María Teresa León met en scène un groupe de femmes anonymes dans une dramaturgie chorale assez élaborée, où les femmes 1 à 7 débattent à propos de la grève. Les unes accusent leurs maris d'oublier leurs familles dans la lutte et de les cantonner à la maison : « Tais-toi, qu'est-ce que tu y comprends » [*Cállate tú, qué entiendes de eso*] (León, 1933a, p. 24), se fait répondre la Femme 6 par son époux. D'autres défendent l'idée que les hommes se battent pour que la misère du peuple soit éradiquée dans l'avenir et qu'il faut les soutenir. Ces débats n'ont pas lieu entre des ouvriers, mais entre des personnages féminins, dont l'autrice fait finalement les principales figures du prolétariat. Elles en seront également les martyres.

Le dénouement tragique de cette réunion de femmes en scène se déroule selon une des techniques les plus caractéristiques du théâtre d'agit-prop, avec la fusion entre la scène et la salle (et donc entre l'art et la vie, un des fondements théoriques de l'agit-prop). Cette fusion, qui a lieu dans un tableau très chorégraphié, s'opère au moment le plus intense et le plus pathétique de la pièce :

En aquel momento, hacen su entrada por las butacas un montón de niños corriendo y gritando voces: ¡Madre! ¡Madre! Las mujeres no atienden. En el fondo del escenario, sobre las cajas que figuraron el Puerto, se instalan el Gobernador y varios guardias civiles. Las mujeres avanzan hacia ellos. Los niños suben al escenario y forman dos grupos laterales de brazos tendidos, suplicantes. Como la fatalidad, las mujeres siguen avanzando, seguras, tensas de odio. Los guardias civiles y el Gobernador estarán inmóviles. Un toque agudo de atención y una descarga. Una madre cae. Silencio infinito.

À ce moment-là, surgissent depuis les fauteuils de la salle un tas d'enfants qui courent et crient : Mère ! Mère ! Les femmes n'y prêtent pas attention. Au fond de la scène, sur les caisses qui ont servi à représenter le Port, s'installent le Gouverneur et plusieurs gardes civils. Les femmes avancent vers eux. Les enfants montent sur scène et forment deux groupes latéraux aux bras tendus, suppliants. Comme la fatalité, les femmes continuent d'avancer, sûres d'elles, tendues par la haine. Les gardes civils et le Gouverneur seront immobiles. Un bruit strident et une décharge. Une mère tombe. Silence infini.

Après cette catastrophe, les ouvriers reviennent en scène, libérés de leurs chaînes, pour appeler à la grève générale. Le télégraphiste, relais du spectateur, jette ses écouteurs pour les rejoindre. Enfin, un moment de communion est programmé par le chant révolutionnaire final, qui résonne sur scène et dans la salle comme dans le monde : « *L'Internationale se répand*

à travers les rangs des spectateurs en un unique front d'espoir et de combat » [La Internacional se alarga por las filas de los espectadores en un solo frente de esperanza y combats] (León, 1933a, p. 24).

On perçoit, dans la dramaturgie de *Huelga en el puerto*, le travail d'hybridation réalisé par María Teresa León pour produire une dramaturgie prolétarienne qui soit à la fois nationale (ce sont des ouvriers et des ouvrières de Séville) et à portée internationale, puisque le sketch peut s'appliquer à n'importe quel mouvement de grève dans le monde. Nous n'avons pas trouvé, cependant, de document attestant que la pièce ait été représentée sur le moment ou postérieurement. L'autrice s'engage plus résolument dans la mise en scène une fois la guerre déclarée, se livrant à une démarche encore plus internationaliste. En octobre 1937, alors que Madrid subit les bombardements, elle monte *La Tragédie optimiste* du Russe Vsevolod Vichnievski – titre que l'on pourrait tout à fait appliquer par ailleurs à *Huelga en el puerto*. Ce dernier exemple illustre le volet scénique de l'infatigable travail d'internationalisation de la scène espagnole menée par María Teresa León en toutes circonstances.

La mise en scène de *La Tragédie optimiste* de Vichnievski pendant la guerre civile : une transposition inédite sur la scène espagnole

La pièce de Vichnievski a été créée en 1932 en URSS, au Théâtre Kármenni, alors dirigé par Tairov, sur lequel María Teresa León écrit également des articles pendant son séjour. Elle assiste à une mise en scène de la pièce au début de l'année 1937, pendant son voyage à Moscou, en pleine guerre civile en Espagne. *La Tragédie optimiste* relate un épisode de la guerre civile russe. Un détachement de marins soviétiques cantonné en mer Baltique, désorganisé et démoralisé, se voit envoyer un Commissaire du peuple venu de Moscou. Il s'agit une femme, qui conquiert leur respect par son intransigeance, leur transmet peu à peu un sens retrouvé de la discipline et son enthousiasme pour la Révolution. Lors d'une attaque par les forces allemandes, la Commissaire est tuée et devient, selon les mots de María Teresa León, « le symbole du sacrifice conscient » [*el símbolo del sacrificio consciente*] (León, 1937, p. 11), dans une atmosphère d'espoir et de combat qui justifie l'oxymore du titre.

À l'automne 1937, alors qu'elle cherche une idée pour rendre hommage aux vingt ans de la Révolution d'octobre au sein du Teatro de Arte et Propaganda, qu'elle a fondé avec Rafael Alberti en pleine guerre, elle pense naturellement à la superposition entre la situation de ces marins soviétiques dans la guerre civile russe, dont l'issue historique a été favorable aux révolutionnaires, et l'Espagne en guerre : « il m'a semblé que c'était notre propre guerre d'aujourd'hui avec nos problèmes, nos vies et nos espoirs » [*me pareció que era nuestra propia guerra de hoy y nuestros problemas y nuestras vidas y nuestras esperanzas*] (León, 1937, p. 11).

Elle adapte donc la pièce à partir d'une version française, avec une scénographie de Santiago Ontañón, suscitant l'étonnement par deux innovations scéniques totalement inédites pour ses contemporains espagnols, directement importées depuis l'URSS. La première est l'utilisation d'une scène inclinée pour figurer l'idée d'un navire en mer. La seconde est l'usage d'un cyclorama (un grand écran semi-circulaire) sur lequel on projette des séquences filmées, de façon que les acteurs en scène jouent et se confondent avec les figures en mouvement projetées sur l'écran qui les entoure. Un acteur de la pièce, Salvador Arias, alors tout jeune membre de l'Alliance des Intellectuels Antifascistes, confirme des dizaines d'années plus tard que ces innovations sont une application directe de ce que la metteuse en scène a vu en URSS :

Ella nos [los treinta marineros] había metido en una rampa que arrancaba en sentido ascendente desde el arco proscenio, de tal manera que los últimos sobresalían y al compás de la música caminábamos sobre el lugar avanzando ligeramente. Yo he visto levantarse el telón y ver en el público un gesto de protección sobre sus rostros, pues dábamos la imagen de que nos caíamos sobre ellos. Esa fue otra aplicación efectivísima de M^a Teresa de lo aprendido en Rusia^[1]. (Arias, 2003, p. 42)

Elle nous [la trentaine de marins] avait placés sur une rampe qui montait depuis l'avant-scène, de sorte que les derniers acteurs dépassaient, et au rythme de la musique, nous marchions sur la plateforme en avançant légèrement. J'ai vu le rideau se lever sur un public qui faisait un geste de protection devant son visage, car nous donnions l'impression que nous allions tomber sur les spectateurs. Ce fut là une autre application très réussie de ce que María Teresa avait appris en Russie.

Quant au cyclorama, il semble avoir produit un effet plus troublant encore, comme le rapporte le même comédien :

Se conjugaba por primera vez en España el ciclorama con las proyecciones de cine, imágenes en movimiento. Era de una fantasía extraordinaria, se mezclaban los personajes reales con la filmación en una confusión muy efectista. (ibid.)

On associait pour la première fois en Espagne le cyclorama avec les projections cinématographiques, avec des images en mouvement. C'était d'une fantaisie extraordinaire, les personnages réels se mêlaient à ceux du film dans une confusion qui faisait forte impression.

Le critique du quotidien *El Sol*, très enthousiaste, décrit quant à lui une « énorme perspective, inconnue sous notre climat théâtral [qui] s'est substituée à la scène » [*una enorme perspectiva, desconocida en nuestro clima teatral, [que] ha sustituido al escenario*] (Anonyme, 1937, p. 3).

À peine quatre ans après l'écriture de *Huelga en el puerto*, ce spectacle d'avant-garde correspond-t-il toujours à ce théâtre prolétaire mondial que María Teresa León souhaitait voir advenir ? Si l'on s'en tient aux propos de la metteuse en scène, qui sont évidemment orientés par la lutte dans laquelle elle est engagée, le montage de *La Tragédie optimiste* au Teatro de la Zarzuela à Madrid, alors soumis à de fréquents bombardements, apparaît comme la réalisation même de l'utopie d'un théâtre prolétaire et révolutionnaire mondial, à la fois savant (« *culto* »), ouvert aux classes sociales les plus modestes et aux femmes, et capable de rassembler le destin des peuples en une même « tragédie optimiste » :

Un público nuevo llenaba el teatro. Soldados y mujeres, defensores heroicos de Madrid, obreros

de las fábricas. Habíamos dado el primer paso, consiguiendo interesar a todos ellos en un teatro culto, real, lleno de enseñanzas. [...]

Cuando en 1918 la Unión Soviética necesitó obras de teatro en consonancia con el momento revolucionario, recurrieron a *Fuenteovejuna*, drama español de Lope de Vega. Ahora nosotros aprovechamos una obra soviética para mostrar los problemas de nuestra guerra. [...] Nuestra guerra no es más que el comienzo dramático de toda nueva vida: *La Tragedia optimista de España*. (León, 1937)

Un public nouveau remplissait le théâtre. Des soldats et des femmes, des défenseurs héroïques de Madrid, des ouvriers des usines. Nous avons fait le premier pas, en réussissant à éveiller l'intérêt de tous pour un spectacle artistique et savant, réel, plein d'enseignements.

Lorsqu'en 1918 l'Union Soviétique a eu besoin de pièces de théâtre en résonance avec le moment révolutionnaire, ils ont utilisé *Fuenteovejuna*, un drame espagnol de Lope de Vega. Aujourd'hui, nous utilisons une pièce soviétique pour montrer les problèmes de notre guerre. [...] Notre guerre n'est rien d'autre que le commencement dramatique de toute vie nouvelle : *La Tragédie optimiste de l'Espagne*.

Ce théâtre prolétaire, que l'on nommerait sans doute aujourd'hui « théâtre populaire », est donc voué à traverser l'Histoire et à être remobilisé par-delà les siècles, puisque l'emprunt de *La Tragédie optimiste* à l'Union soviétique apparaît comme le pendant du « prêt » du grand drame espagnol du XVII^e siècle, vingt ans plus tôt, à la Russie révolutionnaire. La pièce de Lope de Vega, une des plus populaires du théâtre classique espagnol, relate l'épisode historique de la révolte des habitants du village andalou de Fuente Ovejuna, en 1476, contre les abus de leur seigneur. La vengeance du peuple uni contre l'oppression y apparaît comme juste et légitime. Comme la *Numancia* de Miguel de Cervantès, que Rafael Alberti adapte en 1938 pour le même Teatro de Arte y Propaganda, ce drame classique se convertit en symbole universel de la lutte des classes. De l'Espagne du Siècle d'Or à la Russie soviétique, de la Russie soviétique à Madrid assiégé de 1937, ainsi va la circulation du théâtre révolutionnaire dans la quête infatigable de María Teresa León.

Cette utopie survit-elle à l'exil espagnol républicain ? L'internationale de l'agit-prop traverse-t-elle l'Atlantique en même temps que María Teresa León et Rafael Alberti ? Le couple, comme beaucoup d'autres exilés, se tourne dans l'ensemble vers une écriture plus symbolique, plus allégorique, et vers le cinéma (María Teresa León écrit des scénarios, notamment). Un théâtre de combat des vaincus en exil, portant la marque de ce moment d'internationalisation des formes théâtrales, se joue occasionnellement. *La Madre* de Max Aub, une adaptation très piscatorienne du roman *La Mère* de Gorki, écrite en 1939 mais non jouée pendant la guerre civile, est montée à Mexico en 1967, avec une scénographie constructiviste marquée. On pourrait également mentionner la publication, en 1956, de *Noche de guerra en el Museo del Prado*, de Rafael Alberti, qui réalise une synthèse entre la tradition culturelle espagnole (les arts plastiques, la poésie, le théâtre du Siècle d'Or), les

acquis du théâtre d'agit-prop expérimenté pendant les années 1930, et le théâtre brechtien ^[14]. Mais ces quelques réalisations n'ont rien de commun avec l'effervescence internationale des années 1930. Il faut bien admettre que celle-ci était associée à deux enjeux puissants mais difficiles à considérer comme des circonstances vertueuses : d'une part, un usage assumé du théâtre comme arme de propagande politique ; d'autre part, la guerre elle-même. La pièce de Vichnievski montée par María Teresa León, en effet, n'est qu'un exemple parmi plusieurs dizaines, voire centaines de pièces écrites et jouées pendant la guerre civile sur le modèle de l'agit-prop, au plus près des populations et des combattants.

BIBLIOGRAPHIE

- ARIAS Salvador, « Memoria de un tiempo sin memoria », dans *ADE Teatro. María Teresa León y el teatro de la Guerra Civil*, n° 97, septembre-octobre 2003, p. 39-53.
- BEAUCHAMP Hélène, « Transferts culturels et urgence historique. L'exemple du théâtre guignolesque d'agit' prop' en Espagne (1934-1938) », dans Hélène Beauchamp, Anne-Cécile Druet et Axelle Guillausseau (dir.), *Transferts culturels*, dossier de la revue *Mélanges de la Casa de Velázquez*, Nouvelle série, n° 38, 2, Madrid, 2008, p. 59-79.
- « El autor de *Los marineros de Cronstadt*, en el Teatro de la Zarzuela. Esta tarde, estreno de *La Tragedia optimista*, como homenaje a la Unión Soviética », dans *El Sol*, 16 octobre 1937, p. 3.
- Équipe « Théâtre Moderne » du GR 27 du CNRS, *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, Paris, Lausanne, La Cité, L'Âge d'Homme, coll. « Théâtre années vingt », 1977, 4 tomes.
- FUENTES Victor, *La Marcha al pueblo en las letras españolas 1917-1936*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1980.
- GÓMEZ DÍAZ Luis Miguel, *Teatro para una guerra (1936-1939). Textos y documentos*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2006.
- LEÓN María Teresa, *Obras dramáticas. Escritos sobre el teatro*, Madrid, ADE, 2003. Edición de Gregorio Torres Nebrera.
- LEÓN María Teresa, *Huelga en el puerto*, dans *Octubre*, n° 3, août-septembre 1933, p. 21-24.
- LEÓN María Teresa, « La importancia de la U.I.T.R. », dans *Heraldo de Madrid*, 28 juillet 1933, reproduit dans *Obras dramáticas. Escritos sobre el teatro*, op. cit., p. 365-368.
- LEÓN María Teresa, « Extensión y eficacia del teatro proletario internacional », dans *Octubre*, n° 0, 1^{er} mai 1933, reproduit

dans *Obras dramáticas. Escritos sobre el teatro, op. cit.*, p. 322-326.

- LEÓN María Teresa, « Quince años de teatro soviético », dans *Heraldo de Madrid*, 31 juillet 1933, reproduit dans *Obras dramáticas. Escritos sobre el teatro, op. cit.*, p. 368-375.
- LEÓN María Teresa, « Una obra de teatro soviético: *La Tragedia optimista* en Madrid y en Moscú », dans *Nueva Vida*, octobre 1937, número de homenaje a la URSS en el XX aniversario, p. 11.
- LORANG Jeanne, « Les aventures du brave soldat Schwejk, mise en scène d'Erwin Piscator », dans *Les Voies de la création théâtrale*, VII, Paris, CNRS, 1979, p. 415-474.
- *Madrid-Moscú. Notas de viaje (1933-1934)*, Madrid, Imprenta de Juan Peyo, 1934.
- MARRAST Robert, *El teatre durant la Guerra Civil espanyola*, Barcelone, Publicacions de l'Institut del Teatre, Edicions 62, 1978.
- OTERO URTAZA Eugenio, *Las Misiones pedagógicas: una experiencia de educación popular*, La Corogne, Ediciós do Castro, 1982.
- PERAL VEGA Emilio, *Retablos de agitación política. Nuevas aproximaciones al teatro de la Guerra Civil española*, Madrid, Francfort, Iberoamericana, Vervuert, coll. « La casa de la riqueza », 2013.
- PISCATOR Erwin, *El Teatro político*, traduit par Julián Gorkin, Madrid, Editorial Cenit, 1930.
- ROLLAND Romain, *Teatro de la Revolución*, prologue de Luis Araquistáin, traduction de Julián Gorkin révisée et autorisée par l'auteur, Madrid, Cenit, 1929.
- SENDER Ramón J., *Teatro de masas*, Valencia, Orto, 1931.

NOTES

[1]

Dans son ouvrage *La Marcha al pueblo en las letras españolas 1917-1936*, qui date de 1980, Víctor Fuentes donne une liste de publications sur la Russie soviétique, qui comporte une quinzaine de titres de cette nature.

[2]

Voir l'ouvrage collectif fondateur : Équipe « Théâtre Moderne » du GR 27 du CNRS, *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, Paris, Lausanne, La Cité, L'Âge d'Homme, coll. « Théâtre années vingt », 1977, 4 tomes. Le terme « agit-prop », issu du russe *agitaciya-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. Lénine les définit et les distingue

dans *Que faire ?* en 1902.

[3]

Les expériences républicaines de *La Barraca*, le théâtre universitaire ambulant dirigé par Federico García Lorca, et des Misiones Pedagógicas, un groupe d'éducation populaire par les arts, sont fondatrices pour l'organisation du front théâtral pendant la guerre civile. Voir Eugenio Otero Urtaza, *Las Misiones pedagógicas: una experiencia de educación popular*, La Corogne, Ediciós do Castro, 1982. Sur l'internationalisation du théâtre sous la République, je me permets de renvoyer à la contextualisation présente au début de mon article: 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 et Axelle Guillausseau (dir.), *Transferts culturels*, dossier de la revue *Mélanges de la Casa de Velázquez*, Nouvelle série, n° 38, 2, Madrid, 2008, p. 59-79.

[4]

Le Conseil Central du Théâtre [*Consejo Central del Teatro*], proche du parti communiste espagnol et du syndicat UGT (Union générale des Travailleurs), dont María Teresa León est vice-présidente, est créé en août 1937. L'Alliance des Intellectuels Antifascistes publie quant à elle dès 1936 *El Mono azul*, organe majeur de la propagande républicaine pendant le conflit. Des dizaines de groupes de théâtre révolutionnaire sillonnent les fronts, les villages ou les usines, et se produisent également dans les salles de spectacle. Concernant le théâtre, l'étude fondatrice est celle de Robert Marrast, *El teatro durante la Guerra Civil española*, Barcelone, Publicacions de l'Institut del Teatre, Edicions 62, 1978. Elle a été complétée par Luis Gómez Díaz, *Teatro para una guerra (1936-1939). Textos y documentos*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2006, et par les travaux majeurs d'Emilio Peral Vega, notamment *Retablos de agitación política. Nuevas aproximaciones al teatro de la Guerra Civil española*, Madrid, Francfort, Iberoamericana, Vervuert, coll. « La casa de la riqueza », 2013.

[5]

Le POUM (Parti Ouvrier d'Unification Marxiste) est un mouvement révolutionnaire dissident antistalinien.

[6]

Le rôle et les écrits de María Teresa León ont pu en effet être éclipsés par la renommée de son époux, Rafael Alberti. Cependant, la critique espagnole a largement compensé cet oubli relatif par de nombreuses publications depuis les années 2000.

[7]

On peut citer, entre autres : Ramón J. Sender, *Teatro de masas*, Valencia, Orto, 1931 et *Madrid-Moscú. Notas de viaje (1933-1934)*, Madrid, Imprenta de Juan Peyo, 1934 ; Erwin Piscator, *El Teatro político*, traduit par Julián Gorkin, Madrid, Editorial Cenit, 1930 ; Romain Rolland, *Teatro de la Revolución*, prologue de Luis Araquistáin, traduction de Julián Gorkin révisée et autorisée par l'auteur, Madrid, Cenit, 1929. Les articles dans la presse ou dans des revues sur le même sujet sont très nombreux.

[8]

El Heraldo de Madrid du 6 mai 1933 annonce dix articles sur le théâtre international, « et plus particulièrement le théâtre soviétique » [*y especialmente del soviético*]. Ils sont datés des 23, 25 et 27 mai, 1^{er}, 6, 15 et 23 juin, 5, 28 et 31 juillet, 21 août 1933. Ils ont été édités par Gregorio Torres Nebrera dans María Teresa León, *Obras dramáticas. Escritos sobre el teatro*, Madrid, ADE, 2003.

[9]

Si le nom de la revue renvoie sans équivoque à la Révolution russe, c'est également une référence au Groupe Octobre, issu de la Fédération du Théâtre ouvrier de France. De 1932 à 1936, le Groupe Octobre pratique un théâtre d'agit-prop, formé de comédiens amateurs, servi entre autres par des textes de Jacques Prévert.

[10]

Parallèlement à ces publications, quelques groupes de théâtre révolutionnaire se forment en Espagne : le Teatro Proletario (lié à l'U.I.T.R.) et la Compañía Española de Teatro Revolucionario, associée à la revue *Octubre*.

[11]

Elle suppose que l'absence de protagonistes femmes est due à la domination des « œuvres héroïques » [*obras de heroísmo*] dans cette période de guerre, où les femmes sont présentes de façon anecdotique ou « pour des raisons sexuelles » [*por motivos sexuales*].

[12]

Il y a aussi dans ce numéro un texte du poète ouvrier Noir-américain Hugues Langston, adressé aux ouvriers et paysans blancs des États du Sud, qui peuvent faire écho aux ouvriers du Sud de l'Espagne en grève dans la pièce de María Teresa León.

[13]

Piscator adapte à la scène en 1928 le roman du tchèque Jaroslav Hašek, *Les Aventures du brave soldat Chvéïk*, qui rapporte les tribulations d'un Pragois un peu innocent dans le chaos de la Première Guerre mondiale. Cette création, qui mêle acteurs marionnettisés par des masques ou des accessoires, silhouettes grotesques et dessins animés satiriques exécutés par le peintre Georg Grosz, eut un retentissement européen. Voir Jeanne Lorang, « Les aventures du brave soldat Schwejk, mise en scène d'Erwin Piscator », dans *Les Voies de la création théâtrale*, VII, Paris, CNRS, 1979, p. 415-474.

[14]

María Teresa León, « Una obra de teatro soviético: *La Tragedia optimista* en Madrid y en Moscú », dans *Nueva Vida*, octobre 1937, número de homenaje a la URSS en el XX aniversario, p. 11.

[15]

Ibid.

[16]

Alberti était en contact avec Brecht pour que sa pièce soit représentée au Berliner Ensemble, mais le dramaturge et metteur en scène allemand est mort avant que ce projet puisse se réaliser.

POUR CITER CET ARTICLE

Hélène Beauchamp, « Le théâtre d'*agit-prop* d'Est en Ouest : la propagande comme facteur de mondialisation littéraire ? », dans Yvan Daniel et Gaëlle Loisel (éd.), *Littératures et mondialisation. Actes du 44e congrès de la SFLGC*, 2026, URL : <https://sflgc.org/acte/beauchamp-helene-a-la-recherche-dun-theatre-proletaire-mondial-lexemple-de-maria-teresa-leon-dans-lespagne-des-annees-1930/>, page consultée le 12 Septembre 2026.

BIOGRAPHIE DE L'AUTEUR

BEAUCHAMP, Hélène

Hélène BEAUCHAMP est maîtresse de conférences HDR en littérature comparée à l'Université de Toulouse Jean Jaurès, membre du laboratoire LLA-CREATIS. Agrégée de Lettres modernes et ancienne pensionnaire de la Casa de Velázquez à Madrid, elle consacre ses travaux de recherche au théâtre, principalement dans la première moitié du XX^e siècle en Europe. Elle travaille sur des corpus en partie ignorés par l'histoire du théâtre, dans une approche à la fois historique et poétique. Après des travaux consacrés à la dramaturgie de la marionnette, sur laquelle elle a publié le livre *La Marionnette, laboratoire du théâtre* (éditions Deuxième Époque/Institut International de la Marionnette, 2018) ainsi que plusieurs ouvrages collectifs, elle s'est intéressée aux théâtres de propagande, à l'*agit-prop* et aux théâtres d'actualité en temps de guerre.