

Zeitschrift:	Cahiers d'histoire du mouvement ouvrier
Herausgeber:	Association pour l'Étude de l'Histoire du Mouvement Ouvrier
Band:	19 (2003)
Artikel:	Du Théâtre prolétarien au group L'Effort : un théâtre ouvrier au temps des passions (Genève, 1930-1940)
Autor:	Gajardo Muñoz, Jorge
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-520235

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DU THÉÂTRE PROLÉTARIEN AU GROUPE L'EFFORT. UN THÉÂTRE OUVRIER AU TEMPS DES PASSIONS (GENÈVE, 1930-1940)

JORGE GAJARDO MUÑOZ

En 1930, un groupe de militants et sympathisants de gauche forme la troupe du Théâtre d'art prolétarien, plus connu comme Théâtre prolétarien (TP)¹. C'est le départ d'une carrière inédite dans l'histoire du théâtre à Genève, qui se prolonge pendant près de dix ans, la majeure partie aux côtés du Parti communiste. Pendant cette période, le groupe accompagne depuis la scène les luttes des partis du mouvement ouvrier genevois. Les traces du groupe, qui entre-temps s'est rebaptisé L'Effort, se perdent au seuil de la Deuxième Guerre mondiale. Sous le coup traumatisant d'une nouvelle rupture dans la gauche genevoise et de la Mobilisation, c'est une autre histoire qui commence à ce moment-là, pour les anciens du TP.

Introduction

Il a parfois été question de théâtre dans l'historiographie romande du mouvement ouvrier. On se souvient des passages consacrés à la question par Marc Vuilleumier dans la *Revue syndicale suisse* et, ici même, par Pierre Jeanneret². Ces travaux constituent le point de départ d'une recherche sur le théâtre « de gauche », que nous avons entrepris dans le cadre de notre mémoire en histoire générale, à l'Université de Genève. Nous nous demandions alors si les partis dits de la classe ouvrière, qui prétendaient renverser le capitalisme et modifier radicalement la société, avaient élargi leur militantisme à des domaines tels que les arts de la scène, la littérature, les arts visuels, etc. Cette question nous invitait à aller au-delà du constat d'existence d'organisations récréatives ouvrières (chorales, sociétés musicales, sociétés sportives) et à en chercher l'originalité, le langage, le projet, en marge ou contre la culture bourgeoise dominante. Le Théâtre d'art prolétarien, par

¹ Le présent article est une synthèse du mémoire de licence, *Du Théâtre prolétarien au groupe L'Effort. 1930-1940 (En quête d'un théâtre ouvrier genevois)* soutenu à l'université de Genève en octobre 2000. La recherche était dirigée conjointement par le professeur Jean-Claude Favez et Daniel Jeannet, directeur du Centre culturel suisse de Paris. Licencié en Lettres de l'Université de Genève (2000), l'auteur est membre de la rédaction centrale du *Dictionnaire du théâtre en Suisse* (Université de Berne) et collabore au projet de recherche sur l'Entente internationale anticomuniste (Université de Genève).

² Marc Vuilleumier, « Mouvement ouvrier, formation et culture : le cas de Genève (1890-1939) », *Revue syndicale suisse*, 1/1989, pp. 1-19. Pierre Jeanneret, « Aspects de la culture ouvrière en Suisse », *Cahiers d'Histoire du mouvement ouvrier*, Lausanne, 10/1994, pp. 27-50.

sa durée et les trois mots de son titre, nous est apparu comme un moyen d'observer à Genève le développement d'une culture artistique originale, intégrée aux luttes politiques et syndicales du mouvement ouvrier. Dès sa deuxième année d'existence, le groupe est partie prenante d'une interférence révolutionnaire dans la culture dominante qui a pour ambition de renverser la bourgeoisie. En mettant en évidence ses rapports privilégiés avec le Parti communiste, nous définissons son travail comme une extension artistique locale de la stratégie politique de l'Internationale communiste. Une « esquisse » pionnière à cet égard est celle de Marc Vuilleumier qui avait déjà remarqué cette originalité du TP comme théâtre d'*action politique*. La forme révolutionnaire du TP disparaîtra dans la deuxième moitié des années trente, mais le travail théâtral du groupe, renommé L'Effort, même dégagé de ses premières références partisanes, ne restera pas moins attaché aux grands enjeux politiques de la gauche (Front populaire, défense de la démocratie et de la culture, antifascisme).

Les nouveaux tréteaux du prolétariat

La naissance à Genève, du Théâtre d'art prolétarien, à la fin du mois d'avril 1930, n'était pas en soi une nouveauté. Certains de ses membres viennent du Groupe littéraire et musical socialiste Les Phalènes, actif à la fin des années vingt. Avant cela, le Groupe ouvrier artistique et littéraire L'Étincelle s'était constitué en 1927. Des pièces de Courteline, de Rictus, des farces diverses étaient parfois interprétées dans les soirées de la Jeunesse communiste (JC). Pour une période encore plus ancienne, Charles Heimberg a décrit des spectacles de théâtre, présentés dans des soirées ouvrières dès la fin du XIX^e siècle, le plus souvent avec une fonction de délassement. Plus rarement, comme avec *La Lutte*, de Marcel Saulnier, créée par le Groupe d'études du Parti socialiste (21.3.1897), les drames ouvriers s'inscrivaient dans une démarche de pédagogie sociale plus affirmée³, mais la plupart de ces expériences restaient éphémères. Les groupes se formaient à l'occasion de manifestations ponctuelles et, souvent, se défaisaient tout aussi rapidement.

La seule initiative à se donner les moyens de durer était jusqu'alors l'Union pour l'art social. Pendant les quarante ans de son existence attestée (1902-1942), l'AS organise des manifestations artistiques à l'intention du public ouvrier dont, pour une bonne moitié, des représentations théâtrales, données le plus souvent par des sociétés locales d'amateurs. Convaincus que *l'art véritable* [...] ne connaît pas de distinctions de classe, ses dirigeants restent fidèles au projet d'initier les classes populaires aux *jouissances supérieures*⁴. À l'inverse, les initiateurs du TP se reconnaissent dans l'utopie de Romain Rolland favorable à *un art nouveau pour un monde nouveau*⁵, dans les œuvres du Français Henri Barbusse, l'auteur du *Feu*, ou celles de l'Allemand Ernst Toller. Les nouveaux venus, qui dès le

³ Charles Heimberg, « *L'œuvre des travailleurs eux-mêmes* ». *Valeurs et espoirs dans le mouvement ouvrier genevois au tournant du siècle (1885-1914)*, Genève, 1996, p. 139, et supra.

⁴ Rapport de l'Union pour l'art social 1903-1904, Genève, p. 1.

⁵ *Le Théâtre du peuple*, Paris, 1903, p. 8.

premier jour revendiquent le rouge comme couleur politique, veulent à leur tour stimuler un art qui serait l'œuvre du prolétariat lui-même.

Le premier spectacle du Théâtre prolétarien, *Superjustice* de Ramen⁶, une pièce qui parodie la justice bourgeoise, recueille tous les suffrages. Le critique socialiste André Ehrler veut même voir dans la jeune troupe les *nouveaux tréteaux où puissent s'exprimer la grandeur et la misère du prolétariat*⁷. Jusqu'à juin 1932, bénéficiant d'une large adhésion dans la gauche genevoise, le groupe se produit dans des manifestations communistes de soutien à la Garde ouvrière et au Secours rouge, mais aussi pour le groupe anarchiste le Réveil et pour les sections locales du Parti socialiste genevois, ou encore pour des sociétés auxiliaires proches, comme l'Union sportive du travail (UST). Si dans les premières de ces manifestations on reconnaît des auteurs soviétiques, comme Maïakovsky, Demian Bedny ou « Mir », pour les seconde les comédiens du TP interprétaient le plus souvent des auteurs inscrits dans la littérature d'observation sociale du XIX^e siècle, tels Jehan Rictus, Octave Mirbeau (*Le Portefeuille*), Tristan Bernard (*Franches lippées*), ou Jules Renard (*La Bigote*).

Au début, le TP compte notamment dans ses rangs des militants socialistes, comme le dirigeant de la Jeunesse Jean-Jacques Piguet, et un sympathisant anarchiste, Mark Schalks (Marc Alban)⁸. Mais les proches de la Jeunesse et du Parti communiste sont bien plus nombreux et actifs : on connaît Théophile Roth (Théo), auteur et traducteur à qui le groupe doit notamment de jouer Friedrich Wolf ou Johannes Robert Becher et, plus tard, aussi Bertolt Brecht. Citons aussi Lisa Luscher, Roland Maquelin, Blanche Meyer, le jeune artiste-peintre Javier Bueno (Bouby), ainsi que Germaine Sigot, et notamment Jacques Vaëna, dit Jack (connu plus tard sous son nom d'artiste, William Jacques) et Daniel W. Fillon (Willy), qui dès les années quarante mèneront des carrières professionnelles remarquées sur les scènes genevoises et romandes. Comme un corollaire de ce rapport de forces, le TP adhère en février 1931 à la Fédération des théâtres ouvriers de France (FTOF), fondée en janvier de la même année par le Parti communiste français.

« Si le Théâtre prolétarien comprend son rôle... »

Les relations du Théâtre prolétarien avec le Parti communiste

Seule section étrangère de la FTOF, elle-même affiliée à l'Union internationale du théâtre ouvrier (UITO), renommée en novembre 1932 Union internationale du théâtre révolutionnaire (UITR), la troupe genevoise inscrit désormais son action dans le cadre de l'Internationale communiste (IC). Lancé en novembre 1930, dans l'élan de la conférence littéraire de Kharkov, le « front culturel » de l'IC a pour seules tâches, comme front de masse, de servir la politique du Front unique, et en tant que moyen de propagande, la défense de l'Union soviétique et la diffusion des

⁶ 29 avril 1930, Salle communale de Plainpalais.

⁷ *Le Travail*, 2.5.1930, p. 4.

⁸ À son sujet, cf. Marc Vuilleumier, « La Surveillance politique à Genève : quelques cas (1920-1934) », *Études et sources. Revue des Archives fédérales suisses*, 26/2000, pp. 238-269.

thèses des partis révolutionnaires sur le capitalisme, le fascisme, la social-démocratie et la religion. Sur le plan esthétique, l'art prolétarien que doit adopter la jeune troupe genevoise est donc subordonné à l'efficacité et la clarté du contenu. Tout comme, en littérature, le récit bref sur la vie ouvrière est préféré au grand roman, dans le théâtre, le modèle vient des « petites formes » pratiquées par les troupes soviétiques d'agit-prop : la chanson d'agitation, la pièce courte et le chœur parlé.

Dès lors, quand le TP représente *La Bigote*, une pièce de Jules Renard sur l'intrusion d'un curé dans une famille de notables campagnards, le Parti communiste s'autorise à épingle la troupe pour son choix malheureux. Jouée avec succès en décembre 1930, à la Salle communale de Plainpalais, la pièce est reprise en avril 1931, suscitant cette fois une remise à l'ordre sans ambiguïté du *Drapeau rouge*, qui accuse les membres de la troupe de n'être qu'une *amicale d'acteurs* qui aurait oublié son véritable rôle : faire de la *propagande scénique*. En effet, sous couvert d'anticléricalisme la pièce reste une histoire de petit-bourgeois attachés à la religion, dénonce son rédacteur Gaspard (le dirigeant communiste genevois, Jean Vincent). Celui-ci les trouvait plus à l'aise et, surtout, plus concernés quand ils jouaient, peu de temps auparavant, deux petites pièces didactiques, tirées du répertoire de la FTOF : *Le Ver rongeur* de Walter Troppen, qui traite d'un journal d'usine, et *Démocratie, tu n'es qu'un mot !* de Jean Dorval, où les principes de la liberté et de l'égalité sont confrontés à la misère, au chômage et à la répression policière. Dans son élan, Gaspard demande aux membres du TP de se défaire des poncifs du théâtre bourgeois, notamment l'illusion, qui plus est mal assumée (le cabotinage, le grimage excessif, les faux crânes mal raccordés, l'imitation ridicule des gestes du travail), et de jouer plus souvent, avec plus de simplicité, des pièces proches de la réalité de l'ouvrier⁹.

Comme pour réparer ce qui apparaît comme une erreur de jeunesse, le Théâtre prolétarien se tourne alors vers des auteurs plus représentatifs de la littérature dite « révolutionnaire » et joue des drames, comme *La Rupture* du Soviétique Boris Lavréniev (1931), ainsi que *Poison* (1932) et *Professeur Mannheim* (1935) de l'Allemand Friedrich Wolf. Suivant une structure classique, ces pièces mettent en évidence des personnages exemplaires hérités des modèles du XIX^e siècle (le héros, la jeune fille vertueuse ou perdue, le père, le traître...), qui évoluent au cours de la pièce, en fonction de leur appartenance de classe (bourgeoisie, prolétariat), d'événements clés (la révolution, l'avènement du nazisme) ou de situations données (la misère). Suscitant facilement des effets d'identification, comme l'admiration, la pitié et leurs contraires, ces pièces valent au TP des réactions contrastées sur les sujets traités ou les personnages représentés sur la scène.

⁹ « À propos du Théâtre prolétarien », *Le Drapeau rouge*, 9 avril 1931, p. 3.

*La Rupture*¹⁰, que le TP représente une année après *La Bigote*, est une pièce à fond historique. Elle montre en effet des officiers de la marine russe rongés par l'alternative de se joindre à la Révolution d'Octobre, qui se prépare, ou de rester fidèles à l'ancien régime. Si l'intrigue reste dominée par des conflits individuels d'ordre psychologique, confinés dans des scènes d'intérieur, le véritable intérêt de la pièce réside dans l'ajout par l'auteur d'un acte médian, en forme de fresque, représentant un personnage collectif, des marins qui, ayant pris le commandement de leur navire à Cronstadt, s'apprêtent à appareiller pour Petrograd. Remarqué par la critique, cet acte est applaudi par le *Drapeau rouge* qui, face aux personnages principaux, ironiquement baptisés *d'Artagnan de la Révolution*, affiche une nette préférence pour la masse des marins¹¹. Même avis dans *Le Travail*, qui relève la vive impression laissée dans le public par les mouvements de foule et les scènes collectives. Qualifiée aussi à l'époque de « pièce objective », l'œuvre n'est pas militante. Hormis l'idéal révolutionnaire qui traverse son propos, le journal communiste ne lui trouve guère de qualité, jugeant qu'elle rappelle trop les pièces bourgeoises.

Un théâtre dans le Front unique

En 1932, le choix par le TP de jouer une pièce de Friedrich Wolf, auteur connu aussi pour être l'inventeur de la formule *L'art est une arme pour la révolution*, met fin à la belle unanimité dont avait bénéficié le groupe à ses débuts. Si les pièces de l'écrivain allemand sont de facture classique, leur actualité brûlante et leurs thèses engagées les font cependant s'approcher des exigences d'un théâtre d'agitation révolutionnaire. *Poison*¹² raconte l'histoire d'une jeune femme vivant dans un milieu ouvrier et misérable. Tombée enceinte, elle est confrontée au marché des avortements clandestins. Favorable à la légalisation des interruptions de grossesse, son auteur, qui est aussi médecin, accompagnait les représentations de sa pièce par un prologue, des articles de presse ou des conférences dans lesquels il dénonçait les mauvaises conditions sanitaires dans lesquelles se pratiquaient les avortements dans les banlieues allemandes. À Genève, la représentation provoque un tollé. Pour le journal de droite *Le Citoyen*, le spectacle avait été *plus redoutable que toute la littérature dite immorale et que tous les appels révolutionnaires de Léon Nicole*¹³. Chez les anarchistes, Marcel Maillard dénonce violemment que sous prétexte d'art le TP s'était livré à un condensé de *propagande bolcheviste et de démagogie moscoutaire*, lui refusant dans la foulée l'étiquette d'art prolétarien¹⁴. Quelques mois plus tard, du côté des socialistes, Serge Radine,

¹⁰ Boris Lavréniev, *La Rupture*, Paris : Bureau d'éditions, 1931. Première représentation : dimanche 8 novembre 1931, Salle communale de Plainpalais.

¹¹ Jac, « À propos de *La Rupture* », *Le Drapeau rouge*, 7 novembre 1931, p. 2.

¹² Friedrich Wolf, *Cyankali* [1929], in *Gesammelte Werke*, Berlin : Aufbau-Verlag, 1960, vol. 2. Première représentation : samedi 30 avril 1932, Salle communale de Plainpalais.

¹³ *Le Citoyen*. Organe de l'Union de Défense Économique. Journal d'action nationale, politique, économique et sociale, Genève, 13 mai 1932, p. 4.

¹⁴ M. M. [Marcel Maillard], « *Poison* », *Le Réveil anarchiste*, 14 mai 1932.

le chroniqueur littéraire du *Travail*, tout en accusant le TP de mépriser le besoin des ouvriers de se distraire, va jusqu'à remettre en question la raison d'être du groupe : *le titre de « Théâtre prolétarien » est-il d'autre part très bien choisi ? Il est permis d'en douter.* L'évolution des arts devant résulter *spontanément* de l'évolution sociale elle-même, écrit-il, le théâtre n'est *ni « bourgeois » ni « prolétarien »*. Il n'a pas à se subordonner à la politique et devenir un *simple outil de propagande*¹⁵.

Le reproche n'est pas sans fondement. Il fait écho à un changement de cap du TP, qui s'engage à la même époque dans la politique du Front unique, la tactique du Parti communiste qui consistait, dans un même mouvement, à rompre avec les dirigeants de la social-démocratie, accusés de complicité avec la bourgeoisie, et à gagner la base socialiste, en renforçant l'activisme au sein des mouvements de base. Le TP entreprend alors de radicaliser son propos en écartant toute perspective de culture ouvrière qui cohabiterait avec la culture dominante. Dans les théâtres et cinémas bourgeois, *la vie ouvrière est décrite d'une manière si [indigne] que nous devons créer nos propres théâtres*, clament-ils à cette époque. Dans les pages de *Culture prolétarienne*, la revue que publie le groupe (1933 à 1935)¹⁶, le TP encourage la formation de groupes d'artistes prolétariens dans d'autres villes romandes, ainsi que l'écriture de pièces, de sketches, de chœurs parlés. Le groupe fustige les amours fanées, les mélodies sentimentales, les vieux airs qui chantent la nature figée, les amoureux transis, pour préférer comme sujets d'inspiration, disent-ils, *le travail des ouvriers à l'usine, aux champs, les foules innombrables qui marchent, les nerfs tendus, le front haut, renversant inexorablement ce qui leur barre la route*. Dans la foulée de ce renversement sémantique et de l'accélération optimiste et volontariste qui l'accompagne, le TP fait aussi un sort à certaines de ses références des débuts, tel Jehan Rictus (1867-1933) dont la poésie serait marquée par un excès de résignation. Face à l'offensive du Théâtre prolétarien, le groupe genevois *Plans*¹⁷, soutenu par l'Union des syndicats du canton de Genève et par des personnalités socialistes, tente de mettre sur pied le théâtre de La Forge. Composé de comédiens professionnels, moins militant que le TP, bien que sensible à l'influence de l'esthétique soviétique des années trente, le projet est enterré après la manifestation et la tuerie du 9 novembre 1932¹⁸. Le TP, qui bénéficie d'une assise solide parmi les sociétés ouvrières locales, occupe donc seul le terrain du front culturel jusqu'en 1936.

¹⁵ Mirator [Serge Radine], « *La Comédie du bonheur* et le théâtre d'avant-garde », *Le Travail*, 25 juillet 1932, p. 3.

¹⁶ La revue est d'abord diffusée sous le nom de *Culture prolétarienne. Revue d'art et de littérature révolutionnaire pour la Suisse Romande*. Elle adopte ensuite le titre *Culture prolétarienne. Organe du Théâtre prolétarien – Genève – (FTOF - UITR)*.

¹⁷ Proche de la mouvance de la Révolution constructive et de la revue française *Plans*, ce groupe d'études est implanté à Genève en février 1932. Parmi ses membres on remarque, à Vevey, le Dr A. Miéville, et à Genève, Knud Stouman, Arnold Kohler, André Ehrler, ainsi que Jean-Jacques Honegger et Richard Meili, qui en assurent successivement le secrétariat.

¹⁸ Cf. Marc Vuilleumier, « La Surveillance politique à Genève : quelques cas (1920-1934) », p. 262.

La période agit-prop du Théâtre prolétarien (1931-1936)

Dès 1931, le Théâtre prolétarien affirme sa volonté d'adopter la technique canonique du théâtre d'agit-prop, le chœur parlé. Genre esthétique par excellence des situations d'urgence et de radicalité politique, l'agit-prop s'est d'abord développée, dans les années 1919-1920, en Union soviétique et en Allemagne, d'où elle s'est propagée avec des fortunes diverses, notamment en Tchécoslovaquie, puis aux États-Unis et au Japon. De 1931 à 1936, elle domine le théâtre ouvrier en France, et retrouve un nouveau souffle en Espagne, pendant la Guerre civile¹⁹. En Suisse, dès la fin des années vingt on trouve, à Zurich et à Bâle, des troupes d'agit-prop liées au Parti communiste²⁰. En Suisse romande, le Théâtre d'art prolétarien genevois est vraisemblablement le premier groupe, et longtemps le seul, à en adopter les techniques, suivant les directives de la Fédération du théâtre ouvrier de France, fondée spécialement à cet effet.

L'agit-prop est un genre scénique qui sacrifie la forme au message, mélangeant les techniques, passant de l'une à l'autre, sans s'embarrasser de conventions. Seul importe que le message soit reçu clairement par le public visé, dans une perspective d'action politique. À Genève, le TP présente notamment des soirées au cours desquelles les acteurs enchaînent les lectures de poèmes et la représentation de courtes pièces didactiques, comme *Démocratie, tu n'es qu'un mot* et *Le Ver rongeur* (1931), de revues satiriques, comme *Monsieur Dufour sent que ça ne va plus* (30.4.1933), de saynètes comiques et interactives comme *L'Appareil photographique* (1933) et, parfois aussi, des drames brefs, comme *Assassinat à Wedding* (1934). À ce registre scénique varié, on ajoutera encore le chant choral, plus rarement la danse et surtout le duo Jack et Hermann (William Jacques et Hermann Leiffel) qui, avec un répertoire de chansons révolutionnaires servies dans de nombreuses soirées ouvrières, accompagnent l'histoire du groupe jusqu'à la fin des années trente. Le TP présente aussi de nombreux chœurs parlés, dont certains sont écrits par la troupe elle-même à l'occasion d'événements marquants de l'histoire ouvrière locale. Au Victoria-Hall, en février 1933 puis, en juin de la même année, au stade de Frontenex, lors du rassemblement sportif annuel du Cartel des sociétés ouvrières, ils créent un chœur consacré à la tuerie de Plainpalais du 9 novembre 1932. Ils créent aussi, à la Salle communale de Plainpalais, *Coups de pioche* (20.2.1934) et *Les Gars du bâtiment* (5.4.1936), à l'occasion des mobilisations des ouvriers du bâtiment.

Si le Théâtre prolétarien inaugure les chœurs parlés sur la scène théâtrale genevoise, ce n'était pourtant pas vraiment une première. Le Parti communiste avait

¹⁹ Cf. Philippe Ivernel [et al. : Équipe « Théâtre moderne » du GR 27 du CNRS], *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932 !*, Lausanne : La Cité - L'Age d'homme, 1977-78, tome 3, spéc. Jeanne Lorang, « Préludes à l'agit-prop », pp. 13-33, Claude Amey, « L'Expérience française », pp. 129-143. Jean-Jacques Tschudin, *La Ligue du théâtre prolétarien japonais*, Paris : L'Harmattan, 1989. Maryse Bertrand de Muñoz (Prés.), *Literatura sobre la Guerra civil. Poesía, narrativa, teatro, documentación. La expresión estética de una ideología antagonista*, Barcelone : Anthropos, 1993, spéc. pp. 109-110.

²⁰ Cf. notamment. Ivo Frey, *Proletarisches, agitprop- und antifaschistisches Theater. Ein Beitrag zur Geschichte der Schweizerischen Arbeitertheater der Zwischenkriegszeit*, Université de Berne, 1983.

déjà introduit cette forme d'agitation pour ses propres manifestations. Le PC s'est parfois efforcé de compenser sa faiblesse numérique en cherchant à rendre plus efficaces et vivantes ses actions de propagande. Parmi les techniques nouvelles, le chœur parlé est vraisemblablement introduit à Genève à l'occasion de la Journée internationale contre la guerre, autour du Premier Août 1931²¹. Placés à des endroits névralgiques, les militants devaient former des groupes compacts et scander en chœur des slogans de circonstance, et appeler ainsi les passants à se rassembler en de petits meetings. Parfois, ils les scandaient aussi en se déplaçant²². En effet, certaines de ces manifestations n'avaient pas d'autre ambition que d'annoncer un événement à venir, à la manière d'une affiche vivante :

groupe 1	<i>Contre l'exploitation des jeunes travailleurs</i>
groupe 2	<i>Contre le chômage et la baisse des salaires</i>
groupe 1	<i>Pour la défense de l'Union Soviétique</i>
Ensemble	<i>Manifestez le 5 septembre</i>
groupe 2	<i>Journée internationale des jeunes</i>
Ensemble	<i>Place St Gervais à 21 heures [...]</i> ²³

Le chœur parlé interpelle directement le public, abolissant toute sorte d'intermédiaire et attendant de lui une action concrète. Au théâtre, il facilite la rupture spatiale, permettant de neutraliser la séparation entre l'acteur et le spectateur, qui est l'une des clés de l'illusion théâtrale. Contrairement au théâtre conventionnel, et notamment les drames dont le théâtre ouvrier est familier, il n'y a pas de personnage. Sa fonction est plus proche du manifeste stylisé que d'une narration mise en dialogue. Le plus souvent, le texte est énoncé de façon uniphonique par les participants. D'autres fois, il est scindé de sorte à ménager des parties solistes, afin de créer des effets et de souligner des passages, ainsi que le montre l'extrait ci-dessus.

Il est permis de s'interroger sur la portée politique du chœur parlé qui, en dehors d'un cercle de convaincus, semble avoir surtout suscité l'étonnement et la curiosité. Toutefois, on ne peut manquer d'observer qu'il a pourtant régné pendant cinq ans sur la période agit-prop du Théâtre prolétarien. En regard de la réalité politique du Parti communiste, notamment durant les années où les rivaux socialistes sont au gouvernement genevois, le chœur parlé participe d'un discours aussi extraverti et intransigeant que les communistes sont minoritaires et repliés sur eux-mêmes. Ainsi que l'affirme également un poème du TP – *Un délire can-*

²¹ Archives fédérales suisses AFS, Fonds du Ministère public de la Confédération MPC (E 4320 (B) -/1, vol. 28) : 29 juillet 1931, Lettre du Parti communiste, à Genève, au Comité central du Parti communiste suisse.

²² AFS, MPC (E 4320 (B) -/1 ; vol. 10) : 21 juillet 1932, Rapport du Service de la Sûreté, à Genève : [...] certifions et signalons que les communistes ont commencé la propagande pour le Premier Août. Mercredi et Jeudi des groupes ont parcouru les quartiers de la Jonction et des Grottes en manifestant (chœurs parlés).

²³ AFS, MPC (E 4320 (B) -/1 ; vol. 12) : 25 août 1931, Rapport du Service de la Sûreté, à Genève : chœur parlé répété par vingt-cinq membres de la Garde ouvrière.

dide avait suivi la victoire / Les bulletins voltigeant en chiffres éblouissants dans le ciel démocratique / avaient fait pâlir notre fier Drapeau Rouge [...] Partager le pouvoir, collaborer avec l'injustice / C'est l'ôter de sa chaise branlante pour l'asseoir sur un fauteuil / fait de nos souffrances et de nos deuils [...] C'est dur, parfois, de voir si clair et d'oser le dire²⁴ – l'esprit agit-prop a fourni aux communistes genevois un moyen aussi musclé que possible d'afficher leur refus de la tentation du pouvoir et de reprocher à leurs camarades socialistes d'y être tombés.

Vers la culture populaire

Genre offensif, peu porté sur la nuance, la pertinence politique de certains aspects de l'agit-prop est cependant remise en question à l'approche du passage de la tactique du Front unique à celle du Front populaire. Alors que l'on s'efforce de part et d'autre de la gauche de former une alliance antifasciste aussi large que possible, le Théâtre prolétarien est rattrapé à son tour par l'accusation de « schématisme » qui, après avoir abouti en Union Soviétique au dogme du réalisme socialiste (1932-1934), touche au même moment, en France, les groupes d'agit-prop les plus radicaux, comme en témoignent les réactions à deux spectacles présentés par le TP en 1935.

Tous les éléments de l'agit-prop semblaient réunis dans *Qui veut la guerre ?* de Jascheck²⁵. Le spectacle se présentait comme un montage de tableaux courts, enchaînés à une grande vitesse, comme au cinéma ou dans les journaux scéniques des années vingt en URSS. Les acteurs descendaient dans la salle, interpellant le public sur les thèmes développés sur la scène. Ils interrompaient la représentation pour en commenter le cours et en discuter avec des spectateurs. Des projections d'actualités, des écrits informatifs, des statistiques sur les bénéfices de l'industrie de l'armement, sur le chômage, des jeux de lumières, qui parfois balayaient la salle. Des ombres chinoises faisaient le lien entre les sketchs et les nombreux chœurs parlés et chantés. De simples objets caractéristiques transportaient l'action à la Société des Nations, en Allemagne, en Italie, en Chine, en Espagne ou encore, remontant le temps, à la veille de la Grande Guerre et pendant la Révolution d'Octobre, résumant en un temps record les grands enjeux des vingt années écoulées. Cette fresque pamphlétaire et virtuose, qui a, semble-t-il, provoqué des applaudissements frénétiques le soir de la représentation, est en revanche accueillie avec beaucoup plus de réserve par la presse de gauche. Dans *La Lutte*, Jean Vincent trouve le propos trop orthodoxe et sentencieux, reprochant notamment au TP son manque de mesure dans la satire. Du côté du *Travail*, Jean-Jacques Piguet, un ancien du TP passé au journalisme, fait remarquer que si le militant avait dû être comblé, il n'en est certainement pas de même pour l'autre, celui qu'il faut convain-

²⁴ R., « La Prise du pouvoir », *Culture prolétarienne*, 5, février 1935, pp. 11-12.

²⁵ Archives de Théo Roth (Fonds privé) : Paul Arma (mus.), Jascheck [Gaston Clamamus] (texte), *Qui veut la guerre ?* Première représentation : samedi 16 février 1935, Salle communale de Plainpalais.

cre. Allusion directe au référendum lancé quelque temps auparavant par la gauche contre la révision des lois militaires, cette petite phrase renvoie au besoin des référendaires de communiquer plus largement leurs arguments et pose dès lors la question de l'adéquation de la forme de l'esthétique politique aux nécessités du moment. Le cœur parlé est notamment visé qui, *en dépit de la perfection atteinte dans ce genre par le Théâtre prolétarien, [reste] quelque chose de peu agréable à nos oreilles latines*²⁶. Les critiques communiste et socialiste, dont les partis préparent la réconciliation après quinze ans de brouille, prennent donc clairement leurs distances avec l'agitation politique, qui avait fait de l'outrance sa force, mais qui montre ses limites à l'heure où les dirigeants cherchent à sortir des schémas manichéens pour favoriser le compromis.

Dans le même esprit, les réflexions suscitées par *Professeur Mannheim* de Friedrich Wolf²⁷, donnent un aperçu des exigences nouvelles auxquelles doit faire face le TP. L'histoire se déroule dans une ville allemande pendant la montée du nazisme, entre mars 1932 et avril 1933. Mannheim est un chirurgien juif allemand admiré pour son professionnalisme et son héroïsme lors de la Grande Guerre. Après la répression qui suit l'incendie du Reichstag, il découvre que les nazis au pouvoir représentent la ruine de son prestige social et de ses idéaux libéraux. Renvoyé de sa clinique, abandonné par ses amis et la plupart de ses collaborateurs, Mannheim clame son refus de se soumettre avant de se donner la mort. À Genève, le spectacle met pourtant en exergue un jeune ouvrier communiste, Karl, personnage secondaire appelé à illustrer l'héroïsme de la résistance du prolétariat allemand. Le parti pris du Théâtre prolétarien est un signe du temps, à l'heure où l'esthétique de gauche du milieu des années trente investit l'ouvrier de la mission universelle de préserver la démocratie, en incarnant la lutte contre le fascisme²⁸. Mais l'exercice est risqué. Si en 1931, le TP mettait en évidence la dynamique collective de la masse des matelots (*La Rupture*), il focalise aujourd'hui l'attention sur l'ouvrier Karl, personnage isolé qui, pour entraîner la masse dans son sillage, ne compte que sur ses qualités exemplaires, son héroïsme et sa vertu. L'image qu'il renvoie alors au public, majoritairement ouvrier, et dans laquelle celui-ci pourrait être tenté de voir son reflet, est donc appréciée en fonction de l'idéal dominant. L'enjeu est de taille, ce dont est parfaitement conscient Étienne Lentillon, dirigeant en vue du Parti communiste au milieu des années trente, quand il consacre dans

²⁶ V. [Jean Vincent], « Au Théâtre prolétarien *Qui veut la guerre* », *La Lutte*, 16 février 1935, p. 6, j.-j. p. [Jean-Jacques Piguet], « Une représentation du Théâtre prolétarien. *Qui veut la guerre ?* », *Le Travail*, 19 février 1935, p. 4.

²⁷ Friedrich Wolf, *Professeur Mamlock*. Pièce en 4 actes [1934], Paris : Les Éditeurs français réunis, 1977. Première représentation : samedi 28 septembre 1935, Salle communale de Plainpalais. La pièce fut créée à Varsovie en 1934 sous le titre de *La Tache jaune* et jouée en yiddish sous la direction d'Alexander Granach. En été 1934, Léopold Lindberg crée la pièce en hébreu, avec le nom de *Mannheim*, pour le Théâtre Habima de Tel-Aviv. Le même metteur en scène la crée ensuite en langue allemande, sous le titre *Professor Mannheim*, au Schauspielhaus de Zurich. En 1935 sont publiées les premières éditions complètes de la pièce, sous le titre de *Professor Mamlock*. Depuis lors, c'est ce nom qui est toujours repris.

²⁸ Cf. Marc Lazar, « Damné de la terre et homme de marbre. L'ouvrier dans l'imaginaire du PCF du milieu des années trente à la fin des années cinquante », *Annales ESC*, Paris, 5/1990, pp. 1071-1096.

La Lutte une analyse sévère à l'acte en question : *la présentation de l'ouvrier communiste est en dessous de tout. Il est pourtant censé conquérir la salle comme le communisme en fin de compte conquiert Mannheim. Voyons donc. L'ouvrier en question vit la pire des terreurs, il se présente dans une famille qu'il sait bourgeoise, il doit en obtenir sinon la sympathie du moins la neutralité. Et nous le voyons arriver sur la scène traînant ses savates et gazouillant l'argot à la manière de l'escrime des fortifs. Sa tenue sera ainsi tout au long de l'action et, pour un peu, il irait d'une tape sans gêne à l'adresse de la fille de la maison. Ça fait prolo évidemment, mais du plus mauvais, de celui que personne ne veut, ni ne peut admettre. Ce n'est en tout cas pas l'ouvrier communiste qui a les manières rudes de son milieu, mais pas celles du milieu [sic]. Il y a là une nuance d'importance*²⁹. Ouvrier oui, mais pas prolo, alors que le modèle attendu est celui de l'« honnête homme » – démarche correcte, langage soigné, séduisant sans jouer au séducteur –, le TP se voit reprocher de forcer le trait, de faire dans le grotesque.

Les critiques des dirigeants politiques à *Qui veut la guerre* et *Professeur Mannheim* convergent dans une demande nouvelle de clarté dans la représentation de leurs luttes, au même temps qu'ils confirment l'importance de leur dimension esthétique. Du côté des milieux du théâtre ouvrier, à la même époque, l'exigence de « qualification », qui désigne par euphémisme l'objectif de la professionnalisation de l'activité théâtrale, vient remplacer l'amateurisme à tout prix, revendiqué jusqu'alors comme le garant de la pureté d'âme du théâtre militant, face à une scène professionnelle réputée pervertie par l'argent. Rappelé sans relâche depuis le Troisième Congrès de la FTOF de 1934, cet objectif, qui fait écho à la domestication des arts sous-jacente au réalisme socialiste, est une petite révolution pour la troupe genevoise, ce dont témoignent notamment les éditoriaux de *Culture prolétarienne*. En premier lieu, renversant les priorités de la période prolétarienne, le TP redonne à l'acte théâtral son identité artistique et remplace la démarche collective par une distribution des responsabilités en fonction des connaissances théoriques et de la maîtrise de l'art dramatique de ses membres. En corollaire, pour élargir son public aux couches moyennes, le TP accepte de céder du terrain au *théâtre d'art et de divertissement* et de soumettre le contenu politique à la présentation formelle de ses spectacles. La jeune troupe, qui va alors jusqu'à renoncer à son étiquette prolétarienne, paie ainsi son tribut à la politique d'élargissement de la gauche, en se fixant comme but de contribuer à la réunion des intellectuels et des ouvriers en un seul grand front antifasciste³⁰.

²⁹ Tillet [Etienne Lentillon], « *Professeur Mannheim* », *La Lutte*, 12 octobre 1935, p. 4.

³⁰ « Décade de l'UITR – 15 au 25 février 1935 », *Culture prolétarienne*, 5, février 1935, pp. 1-2. « Théâtre prolétarien ou théâtre populaire ? » *Culture prolétarienne*, 7, septembre 1935, pp. 1-2.

Le groupe L'Effort et l'unité retrouvée de la gauche genevoise

Une nouvelle histoire commence le Premier Mai 1936. Alors que, dans la grande salle de la Maison communale de Plainpalais, la réconciliation est consommée – André Ehrler, pour le Parti socialiste, et Jean Vincent, pour le Parti communiste, viennent de présider un meeting commun des deux formations de la gauche genevoise – dans le théâtre situé à l'étage supérieur, Serge Radine, le chroniqueur littéraire du quotidien *Le Travail*, présente la première soirée organisée par l'Effort. Sous sa nouvelle identité, et à l'enseigne de l'unité retrouvée, l'ex-Théâtre prolétarien veut poser à Genève les fondements d'un *Théâtre du Peuple*, qui devrait se nourrir aussi bien de *l'héritage du passé* que des *courants agissants de la pensée contemporaine*. Il préconise la collaboration entre amateurs et professionnels, écrivains, musiciens, peintres et metteurs en scène sensibles aux *problèmes urgents et [aux] aspirations profondes des masses*³¹. Quelques jours avant, lors de son Quatrième Congrès, la FTOF se sabordait, en présence des figures du théâtre révolutionnaire (Léon Moussinac et René Moulaert, Jean-Paul Dreyfus, Tony Gregory) et du théâtre professionnel d'avant-garde (Ludmilla Pitoëff, Gaston Baty, Charles Dullin, Louis Jouvet) pour donner naissance à l'Union des théâtres indépendants de France (UTIF). De la tribune du congrès, Louis Aragon enterrait l'esthétique de la table rase, cette *négation superbe d'hier* qui caractérisait la culture prolétarienne, et les pièces *ronéotypées* et *passe-partout* de la période agit-prop³². En échange, il appelait à la jonction du peuple et des artistes qui, disait-il, *ne séparent plus leur cause, celle de la culture, de celle du peuple où la culture plonge ses racines maîtresses*. La culture « savante » – Eschyle, Shakespeare, Calderon, Molière, Goldoni, Beaumarchais – et la culture « populaire » – les foires populaires, le Guignol des canuts lyonnais, les traditions populaires des provinces et des métiers – étaient appelées à s'unir dans un élan tout à la fois républicain, démocratique et patriotique pour faire barrage au fascisme montant.

Ainsi, de même que la notion de « peuple » remplace celle de « prolétariat », que la recherche du consensus prend le pas sur la radicalité politique, la représentation militante de la rupture et de la fragmentation devra désormais céder la place aux spectacles de la fusion et de la communion. Ce renversement, marqué par la reprise en main du théâtre ouvrier par les élites, n'est pas sans conséquence sur les théâtres prolétariens membres jusqu'alors de la FTOF³³. Au silence qu'ils s'imposent dès le lendemain de la fondation de l'UTIF, suit sans doute la disparition

³¹ Archives de Théo Roth (fonds privé) : Lettre circulaire de *L'Effort. Section genevoise de la Fédération romande des théâtres d'art Populaire*, s. d. [avril-mai 1936].

³² Discours de Louis Aragon au Quatrième Congrès de la FTOF (11 avril 1936), *Commune*, Paris, 33, mai 1936, pp. 1150-1152.

³³ À la veille du Front populaire, la FTOF dit compter sur 170 troupes adhérentes dont, selon les estimations de Pascal Ory, une quarantaine de groupes permanents et une dizaine dont la renommée dépasse le cadre restreint des manifestations du PCF et de la CGT unitaire. Cf. Pascal Ory, *La Belle Illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire 1935-1938*, Paris : Plon, 1994, p. 349.

de nombreuses troupes dont l'identité devait tout au contexte politique du Front unique³⁴.

À Genève, malgré une brève hémorragie dans ses effectifs, L'Effort reste un groupe très actif jusqu'à décembre 1939, date de sa dernière représentation, donnée dans le petit théâtre que ses membres animent depuis 1937, rue de la Cité 19-21, dans la Vieille Ville genevoise. Pendant trois ans, ils y cultivent un certain goût de la fête en organisant de nombreuses soirées de cabaret. L'approche des milieux intellectuels genevois proches du socialisme se révèle aussi fructueuse. En 1936, les membres de la troupe suivent des cours de diction et de mise en scène avec Greta Prozor. En 1937, épaulés par l'actrice Iris Avichay, ils animent une soirée consacrée au théâtre espagnol, organisée par l'Association des amis de l'Espagne républicaine. Dirigés par le metteur en scène Cipriano de Rivas Cherif qui, fraîchement nommé consul de la République espagnole à Genève, s'investit activement dans la propagande culturelle républicaine, les comédiens du groupe lisent des extraits de pièces de Tirso de Molina et Lope de Vega, qui côtoient des auteurs contemporains comme Federico García Lorca et Manuel Azaña³⁵. En 1939, le groupe crée aussi, dans son petit théâtre de la Vieille Ville, une farce politique et satirique, spécialement écrite par Daniel Anet³⁶.

Le temps des spectacles de masse

Parmi les réalisations auxquelles est associé L'Effort dans la deuxième partie de la décennie, les spectacles de masse sont les plus nombreux et significatifs. Ils comprennent une suite de tableaux autonomes agencés en un ensemble dont les thèmes sont caractéristiques des enjeux de la gauche dans les années trente finissantes (l'antifascisme, l'Espagne, les contrats collectifs, la défense de la liberté). Ils comptent de trois cents à cinq cent exécutants, musiciens, sportifs, jodeleurs, chorales, recrutés dans les nombreuses sociétés ouvrières genevoises. Si les *festspiels* mettent en lumière les mérites individuels des membres les plus expérimentés de L'Effort, le groupe lui-même y apparaît tout de même noyé dans la masse figurante. On reconnaît Théo Roth, qui cosigne les textes des Fêtes syndicales de

³⁴ À ce sujet, cf. Valérie Battaglia, *Socialisme et théâtre en France durant l'entre-deux-guerres*, mémoire de DEA : Université de Paris III Sorbonne nouvelle : Institut d'études théâtrales, 1981.

³⁵ Représentation : 27 avril 1937, Théâtre de la Maison communale de Plainpalais. Figure majeure du théâtre espagnol du XXe siècle, Cipriano de Rivas Cherif (Madrid 1891 – Mexico 1967), a activement œuvré à sa rénovation en y imposant le statut autonome du metteur en scène, par rapport aux figures prédominantes de l'auteur et du Premier Acteur. Il collabore longuement avec Ramon del Valle-Inclan, avec qui il présente, dans les années vingt, plusieurs spectacles d'avant-garde. Dans les années trente, il est engagé par la compagnie théâtrale de Margarita Xirgu (1930-36), qu'il dirige notamment dans la création de plusieurs pièces de Federico García Lorca : *La Savetièrre prodigieuse* (Madrid, Teatro Español, 24 décembre 1930), *Yerma* (Madrid, Teatro Español, 29 décembre 1934), *Doña Rosita la vieille fille* (Barcelone, Principal Palace, 12 décembre 1935). On lui doit aussi une mise en scène remarquée de *Noces de sang* (Barcelone, Principal Palace, 1935). Au sujet de la brève expérience consulaire de Rivas Cherif, notamment son engagement dans la diplomatie culturelle, cf. Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid : Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1999, pp. 343-362.

³⁶ Première représentation : samedi 28.01.1939.

mai avec Robert Jaquet ou encore, Robert Maeder, qui met en scène le spectacle de la Fête de mai de 1938. Ils participent aussi surtout comme récitants, notamment Germaine Sigot et William Jacques, plus rarement comme interprètes de scènes dialoguées, moins nombreuses que les vastes mouvements d'ensemble propres au genre. Parfois, ils interviennent dans des chœurs parlés, recyclés entre les grandes scènes mimées. Tout est mis en œuvre pour créer les conditions d'une communion avec les spectateurs, à commencer par l'appartenance affirmée des participants bénévoles à la classe populaire. La presse socialiste se mobilise aussi qui, insistant sur le caractère collectif des créations, encourage le public à découper dans son quotidien préféré les paroles du chant final et à participer à la réussite des œuvres présentées.

Par le phénomène de (con)fusion qui se produit à cette époque entre les valeurs patriotiques et les intérêts de la classe ouvrière, on a parfois comparé ces spectacles à la forme du *festspiel* suisse traditionnel, et il est vrai qu'ils s'en rapprochent par les dimensions massives, le mélange des genres scéniques (musique, récitatifs, scènes dramatiques, mouvements d'ensemble, intermèdes dansés) et la convocation sur scène de personnages historiques. Ils s'en éloignent toutefois sur d'autres aspects. Les décors naturels (Alpes, cascades, prairies...) sont remplacés ici par de très grandes salles (à Genève, la grande salle de la Maison communale de Plainpalais et le Bâtiment électoral), plus conformes à l'environnement de cette population urbanisée moderne qu'est la classe ouvrière. En outre, s'ils rappellent des événements historiques plus ou moins lointains (comme les origines du Premier Mai), ces spectacles n'ont pas pour objectif, comme dans le *festspiel* patriotique, de régénérer le lien national autour de symboles immuables mais de changer une situation présente inconfortable. Une fois vidés de leurs contenus réactionnaires, ces spectacles ont donc pour fonction de synthétiser un état d'esprit de la pensée socialiste, réactualisée au contact des attentes insatisfaites de la classe ouvrière.

Dès lors, les *festspiels* ouvriers des années trente participeraient plutôt d'une démarche d'appropriation et de relecture, par la culture populaire, d'un genre spectaculaire dont le statut de patrimoine national est détenu depuis le XIX^e siècle par la bourgeoisie dominante. Ainsi, par exemple, *Europe 1937*³⁷ d'André Ehrler et Robert Jaquet, véritable *festspiel* de combat, conçu en pleine Guerre d'Espagne, dans lequel les auteurs souhaitaient schématiser l'état de l'Europe et recenser les chances de victoire du camp démocratique. Voulant attirer l'attention du public sur

³⁷ *Europe 1937*. Jeudi 28 octobre 1937, Salle communale de Plainpalais (Festival *du Travail*). Textes : André Ehrler et Robert Jaquet. Musique : Fernand Closset. Direction des chœurs : Walter Haenel. Exécutants : Chorale populaire L'Avenir ; Chorale ouvrière tessinoise ; Chorale Freiheit ; Frauenschör Vorwärts ; Jodler Alpen Club ; Sängerbund Frohsinn ; Union chorale du travail ; Groupe théâtral L'Effort ; La Fauvette accordéoniste ; Harmonie La Lyre ; Club pédestre de Genève ; Club des lutteurs ouvriers ; Faucons rouges genevois ; Sociétés féminine et masculine de gymnastique du Grütli ; SOG fémina-Ville ; Tambours ouvriers de Carouge ; UST Ville gymnastique ; UST Carouge ; UST Plainpalais, dames et messieurs ; figurants bénévoles. Source : Archives de l'État de Genève, AP 95 : Papiers André Ehrler : Privé/Essais littéraires.

le danger du fascisme en Suisse, non sans en avoir rappelé l'avènement dans les pays voisins, leur spectacle intègre des scènes représentant une Suisse insouciante, qui renvoient ironiquement au genre du *festspiel*. Elles sont accompagnées de projections d'images lumineuses – technique qu'affectionne particulièrement Ehrler – de paysages idylliques, brusquement interrompues par un cliché représentant des enfants espagnols morts à la guerre. On remarque aussi des scènes de chœurs parlés dits par les comédiens de L'Effort. Pour Ehrler, qui pour l'occasion les réintitule « chœurs d'action », ceux-ci ont encore pour fonction de lancer des adresses au public, mais surtout de commenter les grandes scènes mimées. Telle sera d'ailleurs la tendance dominante par la suite. De technique de manifeste, le chœur parlé se cantonnera dans la plupart des festspiels suivants à un rôle illustratif de la rage et la détermination de la classe ouvrière, cédant de plus en plus le monopole de la synthèse et de l'adresse verbale directe au seul récitant.

Solo	<i>Aux armes ! Aux armes !</i>
1	<i>Paysans, ouvriers</i>
2	<i>Dans les champs dans la ville</i>
3	<i>Pour votre République</i>
4	<i>Aux armes !</i>
5	<i>Cerner les casernes</i> <i>Protéger les ponts, les réservoirs, les usines.</i> <i>Occuper les gares</i>
Chœur	<i>Camarades la nation vous appelle.</i>
Chœur	<i>Dressez-vous contre les rebelles.</i>
5	<i>pour sauver votre sol</i> <i>pour sauver votre vie</i>
Chœur	<i>Ouvriers paysans aux armes.</i>

Espagne, Espagne.

Aujourd'hui c'est toi qui nous enseignes.

*Jusqu'où peut nous hausser
la foi de notre cause*

*et dans un monde pourri où la bassesse, les sordides intrigues, la peur,
règnent en maîtresses*

*Tu nous rends par ton courage et ta fierté,
le sentiment perdu de notre dignité.*

Espagne, Espagne !

*Murailles de poitrines où se brisèrent les balles
du fascisme*

Ta devise a sonné dans l'Europe entière.

Et désormais unis, face au même ennemi

Nous crions de toute notre voix

*Ils ne passeront pas ! [...]*³⁸

³⁸ Archives de l'État de Genève AEG, AP 95 : Papiers André Ehrler : Privé/Essais littéraires.

En réalité, à l'exception de l'effet déstabilisant qu'a dû produire William Jacques, interprète d'un récitant versatile, en habit de fou, introduit par Ehrler dans un spectacle ultérieur, *Solidarité*³⁹, la vocation du *festspiel* à la communion en fait généralement le genre phare de l'apothéose du consensus. Non seulement, il se prête mal au traitement problématique de questions en débat mais, quand ces spectacles quittent le terrain de l'opposition pour entrer dans celui de l'allégeance à un état de fait ou à un pouvoir, ils peuvent tendre à l'engourdissement. Or, le contexte dans lequel le genre vient prendre place à Genève, est celui d'une unité de la gauche fraîchement acquise qu'il apparaît urgent à ses dirigeants de cristalliser durablement dans l'opinion. Au-delà de la ville du bout du Léman, la démarche répond au besoin de l'élite socialiste et syndicale de consolider ses liens avec la base ouvrière qu'elle représente, à l'heure même où celle-ci est bousculée dans ses traditions de lutte par l'adhésion, imposée par le haut, à la Défense nationale et la Paix du travail, des nouveautés qui creusent l'écart avec l'utopie révolutionnaire.

Le spectacle de la première Fête de Mai, organisée au Bâtiment électoral par l'Union des syndicats du canton de Genève (1938), fournit un exemple symptomatique de cette situation. L'accord passé, moins d'une année auparavant, entre les ouvriers et les patrons de la métallurgie pour régler les conflits du travail par l'arbitrage, impliquait pour les travailleurs d'abandonner purement et simplement toute grève ou mise à l'interdit, et de renoncer à l'arsenal de lutte qu'ils s'étaient donnés au cours de l'histoire de leur mouvement pour obtenir des améliorations de leur sort. Au moment où s'ouvrent les portes du Bâtiment électoral, les discussions animées sur la question sont encore dans les esprits. Il faudra d'ailleurs bien vingt-cinq ans pour que la nouveauté entre véritablement dans les mœurs⁴⁰.

On comprend alors que la Fête de mai soit d'abord investie d'une mission apaisante. Elle a en effet pour mission de rappeler la fonction protectrice des syndicats, dont les fonds de chômage et les œuvres d'éducation sont les principaux bénéficiaires de l'événement, puis de faire la preuve de leur capacité à préserver l'unité et à mobiliser la classe ouvrière. La présence massive du mouvement coopératif, invité à montrer ses réalisations, l'insistance de la presse syndicale et socialiste sur le travail fait dans la joie, et la description détaillée de l'enthousiasme des ouvriers, mobilisés avec leurs outils pour aménager les installations de la Fête, mettent en évidence un message éminemment positif, qui s'adresse non seulement à la classe ouvrière, mais à l'ensemble de la société. À cet égard, l'image du peintre Alexandre Mairet travaillant au côté des ouvriers est la meilleure illustration de la collaboration de classe, prônée par la Paix du travail, une image forte dont la trace perdurera longtemps encore : *Mairet [...] avec tous les copains du bâtiment [...]*

³⁹ *Solidarité*, grand spectacle en un acte d'André Ehrler, avec le concours de la musique La Lyre, dirigée par Fernand Closset, et des ballets de Fémina-Genève-Ville. Représentation : 21 novembre 1942, Salle communale de Plainpalais, à l'occasion du XXe anniversaire de la Fédération suisse des ouvriers du bois et du Bâtiment.

⁴⁰ Voir Philippe Garbani et Jean Schmid, *Le syndicalisme suisse. Histoire politique de l'Union syndicale. 1880-1980*, Lausanne : Éditions d'en bas, 1980, pp. 126-131.

ce grand artiste, est un vrai copain aussi, qui met la main à la pâte avec une ardeur exemplaire. Démonstration de force et d'unité, la Fête de mai est aussi un peu un acte de soumission. On ne manque pas de remarquer au passage la docilité exemplaire des ouvriers du bâtiment qui, après s'être distingués au cours de la décennie pour leur combativité, incarnent désormais l'esprit constructif de la fête : *les gars de la FOBB qui, s'ils savent, à l'occasion, démolir... ont montré qu'ils étaient là pour créer, pour construire, pour bâtir, pour aménager, pour décorer ! Et ils ont transformé cet immeuble froid et nu, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur. Ils lui ont donné une vie ! Il n'y avait pas de scène pour le spectacle ; ils en ont monté une, superbe, vaste, solide*⁴¹.

Quant au spectacle lui-même, qui fait un tout avec l'ensemble de la manifestation, en réaffirmant sur la scène la force des syndicats par les références aux luttes passées, il constitue le noyau central de la communion dans le nouveau consensus. Les auteurs de *L'Effort populaire. Travail, luttes, loisirs*⁴² ont certes hésité, dans le souci louable d'intégrer au spectacle la nouvelle donne politique, à insérer à la suite d'une scène de grève un dialogue sur les contrats collectifs entre les ouvriers et leurs délégués. Certaines annotations indiquent même qu'il avait été question de deux aboutissements différents, l'un où les patrons acceptent les revendications salariales sans contrat collectif, l'autre où celui-ci est accepté avec une augmentation mineure⁴³. D'autres versions du texte laissent penser cependant que le spectacle a accroché à l'épisode de la grève une scène finale appelant les travailleurs à se rassembler autour des syndicats dans la revendication des huit heures, avec un rappel historique intermédiaire des origines sanglantes du Premier Mai⁴⁴. Ce dénouement, sans doute le plus réaliste, compte tenu des difficultés de visibilité et d'audition que suppose une scène dialogique dans un type de spectacle qui préfère les mouvements massifs, donne cependant, du conflit social, une représentation déjà décalée de son temps. Trois cents exécutants contredisent, sur la scène, le transfert qui s'opère au même moment de la lutte ouverte dans la rue à la scène fermée de la salle d'arbitrage. L'année suivante, la deuxième Fête de Mai, convoquée avec le même esprit optimiste de la première édition, a pour toile de fond la défaite de la République espagnole. Le spectacle central, *Genève libre*⁴⁵, sera dès lors surtout l'occasion d'un acte de fidélité à Genève, la légendaire ville du refuge, et d'un repli dans ses murs.

⁴¹ *Le Syndicaliste*. Organe officiel de l'Union des syndicats du canton de Genève, nos 36 à 38, 1938, *Le Travail*, 30 avril 1938. Cf. aussi *La Semaine*, 28 avril 1939.

⁴² *L'Effort populaire. Travail, luttes, loisirs*. Spectacle collectif de la Fête de mai (1938). 300 exécutants. [Textes : Robert Jaquet, Théo Roth]. Direction musicale : Fernand Closset. Mise en scène : Robert Maeder. Première représentation : vendredi 29 avril 1938, Bâtiment électoral.

⁴³ Archives de l'Union des syndicats du canton de Genève : *Fête de mai* (Document non classé).

⁴⁴ Archives de Théo Roth (fonds privé) : *Fête de mai* 38.

⁴⁵ *Genève libre*. Grand spectacle populaire en un acte. Texte : Robert Jaquet et Théo Roth. Arrangement musical : Fernand Closset, avec grand orchestre, récitants, chœur, chœurs parlés, groupes plastiques, groupes d'enfants. Première représentation : samedi 29 avril 1939, Bâtiment électoral.

*Ici dans la ville où nous sommes,
 La liberté fut toujours la grande espérance.
 Heures douces et légères
 Où l'avenir semblait riant ;
 Heures sombres
 Des désastres et des désespoirs ;
 Heures de doute,
 Heures de lutte,
 Toutes, au cours des temps révolus
 Forgèrent lentement
 L'esprit de la cité [...]]*

Madame Carrar, ou le retour des fils prodigues

Dans l'intervalle, entre novembre 1938 et mars 1939, L'Effort réalise une version de *Die Gewehre der Frau Carrar* de Bertolt Brecht, sans doute la première œuvre de l'auteur allemand à être jouée à Genève, traduite par Théo Roth. La pièce raconte l'histoire d'une femme espagnole (Carrar) qui, en se désintéressant de la guerre et en interdisant à ses enfants de s'y engager, croit pouvoir être épargnée, alors même que sa maison, dans laquelle son défunt mari a caché des armes, est précisément située sur la ligne de front. Lorsque des pêcheurs amènent le corps de son fils aîné, tué par des soldats franquistes, la Carrar prend alors conscience de la situation et s'engage dans l'armée républicaine, au côté de son plus jeune fils. Avec cette parabole, Brecht dénonce en 1937, dans l'urgence, la politique de neutralité et de non-intervention des grandes puissances, à l'époque de la Guerre d'Espagne⁴⁶. Un peu plus d'une année après sa création en langue allemande, à Paris, L'Effort la présente, sous un titre modifié et avec un sens inédit : *Les Fils de Madame Carrar*, au cours de soirées organisées par diverses sociétés ouvrières locales⁴⁷. La pièce détonne dans le registre, plutôt burlesque, dans lequel le groupe s'est spécialisé depuis le milieu de la décennie, mais il y a plus. En pariant sur une pièce qui encourage l'engagement dans les Brigades internationales antifascistes, alors même qu'en Espagne leur démobilisation est achevée depuis un mois, L'Effort s'expose à un échec considérable. Le public antifasciste est d'ailleurs progressivement gagné par la certitude de la fin prochaine du conflit. Au cours de la demi-année où cette pièce exaltant la guerre républicaine est représen-

⁴⁶ Commandée à Bertolt Brecht par le metteur en scène Slatan Dudow, qui souhaitait une petite pièce d'agitation antifasciste pour sa troupe de comédiens allemands exilés à Paris, le titre initial de la pièce devait être *Generale über Bilbao*, mais sous la pression des événements militaires (Bilbao fut prise par les franquistes le 19 juin 1937), Brecht avait été amené à déplacer l'arrière-plan géographique de sa pièce vers Motril, localité andalouse située entre Malaga et Almeria, où se situait alors la ligne de front. Au sujet des conditions d'écriture de *Die Gewehre...*, cf. notam. Henri Plard, « Les Ecrivains allemands », In *Les Ecrivains et la Guerre d'Espagne*, Paris : Pantheon Press France, [1975], pp. 21-35 ; Lionel Richard, « De Synge à Brecht », In « Brecht » : *Obliques*, 20-21, Nyons : É. Borderie, [1979], pp. 39-44 ; Michel Vanhelleputte, « Bertolt Brecht et la Guerre d'Espagne », *Revue belge de philologie et d'histoire*, Bruxelles, 65/3, 1987, pp. 515-521.

⁴⁷ Première représentation : samedi 26 novembre 1938, salle du Môle, à l'occasion de la fête de la Chorale populaire L'Avenir.

tée à Genève, les spectateurs lisent, entendent et commentent l'accélération de l'avancée franquiste. Le 25 décembre 1938, les franquistes lancent une offensive décisive sur la Catalogne et prennent Barcelone un mois plus tard. Le 28 février 1939, Paris et Londres ne reconnaissent plus la République, et le 26 mars, la guerre est consommée à Madrid.

Jouée en français à maintes reprises après la Deuxième Guerre mondiale, sous son titre officiel : *Les Fusils de la Mère Carrar*, la pièce de Brecht avait cependant perdu, en une année, dans le contexte même de la défaite, toute sa charge d'agitation. Jouée telle quelle, en novembre 1938, elle aurait semblé arriver à Genève à la fois trop tard et trop tôt : trop tard pour exalter efficacement les esprits, trop tôt pour ne pas laisser un arrière-goût d'amertume. En fait, à ce moment-là, le théâtre de la guerre s'était déplacé en Suisse même, où la gauche s'efforçait d'obtenir l'amnistie des brigadiers suisses et d'assurer leur réinsertion. Ceux-ci devaient s'attendre à être jugés, emprisonnés, bannis de leurs cantons de résidence, pour avoir violé la neutralité de la Suisse officielle dans le conflit. Dans ce contexte, la véritable tournée des soirées du samedi qu'entreprend L'Effort pour présenter *Les Fils de Madame Carrar* s'inscrit dans une campagne d'agitation contre le « défaitisme », qui fut combattu jusque très tard dans les rangs de la solidarité. C'est alors que la modification du titre de la pièce prend tout son sens, et ces *Fils*, qui ont pris dans le titre la place des *Fusils*, sont bien les brigadiers suisses qui s'apprêtent à arriver à la gare de Genève. Si le texte original de Brecht ne s'imposait plus dans son intégralité pour encourager la défense de l'Espagne par les armes, les annotations apportées à la traduction de Théo Roth montrent que L'Effort a vraisemblablement cherché à mettre au premier plan, non sans subtilité, le thème de la neutralité bornée de la mère abusive, face à ses enfants, impatients de s'engager. En témoigne l'exemple, ci-dessous, d'une comptine que des enfants chantent sous les fenêtres des Carrar. Si le texte original insiste sur la pression sociale qui s'exerce sur le fils aîné, la version de L'Effort souligne celle de la figure maternelle.

*Der Juan ist nicht Soldat
Weil er nicht Courage hat
Der Juan, der feige Tropf
Zieht sich die Decke über den Kopf*⁴⁸

*Le grand Juan n'est pas soldat
Il aime bien trop sa mama
Plutôt qu'd'aller au front
I s'cache dans ses jupons*⁴⁹

Par une démarche inattendue, le groupe a en général déplacé le sens de la pièce en gommant ses aspects les plus actuels et en accentuant ses aspects tragiques (mythification du conflit et héroïsation des combattants) tout en réactualisant ses enjeux (le retour de la guerre, et non le départ) afin de régénérer sa fonction agitatoire, assumée pleinement par des représentations dans des endroits inhabituels

⁴⁸ Bertolt Brecht, *Die Gewehre der Frau Carrar*, Londres : Malik Verlag, 1937.

⁴⁹ Archives de Théo Roth (fonds privé), *Les Fils de Madame Carrar* [1938], p. 18.

(les fêtes du samedi). L'Effort démontre qu'il avait gardé sa spécificité d'activiste parmi les groupements récréatifs ouvriers. On croyait le groupe noyé dans la masse figurante des festspiels syndicalistes et, cependant, il réapparaît sous des traits familiers, face aux ouvriers, dans des représentations de dimension plus réduite, peut-être, mais plus communicatives que les grandes messes de masse.

Les traces du groupe se perdent en avril 1940, date d'une dernière réunion, convoquée dans la presse ouvrière. Entre-temps, le Pacte germano-soviétique était venu ébranler profondément l'unité de la gauche genevoise. La mobilisation générale, décrétée le 28 août 1939, avait obligé plusieurs sociétés ouvrières à suspendre leurs activités, par manque d'effectifs. Certaines d'entre elles n'y survivront pas. En ce qui concerne L'Effort, il nous reste à tirer le bilan d'une activité qui s'étend sur quatre ans, dans une période chargée d'émotions.

De l'unité retrouvée à la nouvelle division dans les rangs socialistes, en passant par la Guerre d'Espagne, les extrêmes du registre dramatique auront été explorés par le groupe, de la comédie à la tragédie ; tous les sentiments, tous les états d'âme, de l'espoir à l'abattement, de la confiance au doute. En grande partie affranchi de ses liens partisans des premiers temps, le groupe a su mettre à profit cet espace de liberté pour se développer dans une direction autonome, comme groupe de théâtre. À cet égard, la représentation des *Fils de Madame Carrar* est exemplaire d'une démarche théâtrale affirmée, où le texte devient une matière vivante, susceptible d'être remodelé pour lui faire retrouver une pertinence de propos. Le groupe recueille ici les fruits du tournant difficile vers la « qualification », qui lui a permis d'acquérir les armes du théâtre, tout en retrouvant les acquis de son expérience prolétarienne précédente.

CELUI QUI SOUFFRE



.... et tout à coup
sent un souffle froid sur la nuque,
et se retourne tressaillant
et rien ne voit,
sinon l'armée qui se déploie.

G. de Reynold.
(Le CORTÈGE)

Edmond Bille, « Celui qui souffre », zincographie polychrome extraite de : *Au Pays de Tell, Lausanne*, Payot, 1915.

Quelles moissons de sacrifices fauchées sous le soleil de ce splendide été.

ROMAIN ROLLAND



Chiffres sanglants ! mais pour les peuples en guerre,
date glorieuse faite de bravoure et d'héroïsme.

La Suisse épargnée par la terrible faucheuse, est-elle
restée, pendant la tourmente, fidèle à son histoire et à ses
traditions démocratiques ? Est-elle vraiment le pays libre des
pâtres de la légende ? Sommes-nous encore les fils de Tell ?

La Suisse officielle n'a peut-être pas répondu toujours aux
aspirations de l'âme helvétique ; mais l'autre — celle du Grüli et non
celle du lion de Lucerne ! — la Suisse de Morgarten n'est pas morte.

Elle ne peut s'incliner devant le militarisme conquérant et renier
ceux qui défendent comme au temps de la Révolution « les principes sacrés de
la liberté humaine ».

Ces dessins tracés sur le sable de l'actualité, reflètent nos doutes et nos
désillusions. Mais ils disent aussi nos espoirs. Si d'aucuns ne les trouvent pas
assez neutres, qu'ils accusent les temps qui sont faits de courage et non de veulerie. Comme
certains écrivains dont j'ai glané les pensées, Tell — l'homme du peuple — reste fier et garde cette
dignité qui est le « signe supérieur de la force ».

Sierre, février 1915.

Edmond Bille

Edmond Bille, en-tête et préface, zincographie en rouge et noir,
extraite de : *Au Pays de Tell*, Lausanne, Payot, 1915.



Edmond Bille, « Les ouvriers »,
zincographie en rouge et noir,
extraite de : *Une Danse macabre*,
Lausanne, Éditions Spes, 1919.



Edmond Bille, « Civilisation »,
zincographie en rouge et noir,
extraite de : *Une Danse macabre*,
Lausanne, Éditions Spes, 1919.

OUVRIERS, SOUVENEZ-VOUS !

Il y a trois ans, le 23 août 1927, **Sacco** et **Vanzetti** étaient assassinés par le capitalisme pour avoir crié leur haine de la guerre et propagé leurs idées d'émancipation ouvrière.



En assassinant **Sacco** et **Vanzetti**, le capitalisme a voulu tuer notre idéal de bien-être et de liberté.

Travailleurs, dans vos luttes, inspirez-vous des idées de **Sacco** et **Vanzetti**.

FÉDÉRATION ANARCHISTE ROMANDE

Commémoration de Sacco et Vanzetti. Fédération anarchiste romande, Genève 1930.