

*L'AVANT-GARDE RUSSE
ET LE THÉÂTRE
(1911 - 1929)*

*MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN
21 avril - 15 mai 1977
MONTRÉAL*

Une exposition présentant des oeuvres tirées de la collection de M. & Mme Nikita D. Lobanov-Rostovsky; elle circule sous les auspices de l'International Exhibitions Foundation, Washington D.C.



Gouvernement du Québec
Ministère des Affaires culturelles
Musée d'art contemporain

L'AVANT-GARDE RUSSE
ET LE THÉÂTRE
(1911 - 1929)

L'AVANT-GARDE RUSSE ET LE THÉÂTRE (1911 - 1929)

Les dessins de décors et de costumes qui figurent dans cette exposition apportent un témoignage de plus sur l'imagination et l'énergie créatrice si remarquables de l'avant-garde russe¹. On retrouve ici des peintres célèbres comme Exter, Malevitch et Tchelitchev, et aussi plusieurs noms peu connus, du moins en Occident. Bekhteev, Hodasevitch, Petritski, par exemple, n'ont pas la célébrité qu'ils méritent, mais la présente exposition les fera sûrement apprécier enfin à leur juste valeur. Elle est, en fait, la première du genre en Occident; même en U.R.S.S., il n'y en a pas eu de semblable depuis 1928. A regarder les dessins de cette extraordinaire collection, on se rend compte qu'à l'époque où les **Ballets russes** de Diaghilev connaissaient un immense succès à Paris et à Londres (juste avant et après la Grande guerre), grâce surtout à leur présentation visuelle, la scène russe n'était pas moins productive et innovatrice chez elle, même si elle obéissait à des préoccupations fort différentes et sur un bien autre plan.

En 1910, les auditoires parisiens qui contemplèrent la sensuelle magnificence des décors et costumes dessinés par Bakst pour **Schéhérazade** furent émerveillés par leurs couleurs vives et leurs symétries déguisées. Trois ans plus tard, lorsque la Bohème de Saint-Petersbourg joua l'opéra "transrationnel" **Victoire sur le soleil**, elle ne rencontra qu'ahurissement et siffelts. Les deux pièces, pourtant, étaient russes; la présentation visuelle des deux était puissante; mais là s'arrêtait leur ressemblance. Dans l'histoire du décor de théâtre, **Schéhérazade** se situe, comme la plupart des productions de Diaghilev, à l'aboutissement d'une longue et brillante tradition. **Victoire sur le soleil**, au contraire, marque le début d'une ère nouvelle. Les **Ballets russes** arrivaient comme une sorte d'apothéose du style de décoration qui avait régné sur le théâtre à la renaissance, à l'époque de l'art baroque, au temps du romantisme et au temps du naturalisme. Les élites fortunées qui virent les productions mémorables de 1909 à 1914 (ce qui étaient elles-mêmes le brillant aboutissement d'un ordre social dépassé) furent captivées par la vigueur toute simple des décors et costumes de Bakst, Roerich et Sudeikin, et charmées par l'exactitude un peu pédante de Benois. Le décor, disait un critique, agit comme une toile d'araignée, et s'il s'établit sur le plan artistique une communication entre l'acteur et le spectateur, elle relève simplement du choc et de l'ahurissement².

L'importance de la présente exposition provient surtout de ce que celle-ci permet de situer les débuts de ce passage vital de la surface (la toile d'araignée) à l'espace, dans la décoration scénique. En faisant voir ce passage, elle révèle d'autre part une tradition qu'avaient masquée les succès des **Ballets russes**, une autre tradition, regroupant les chefs de file de l'avant-garde russe: Exter, Lissitzky, Malevitch, Popova, Rodtchenko, Stepanova, Tatlin, Iakoulov. Cette exposition dégage aussi d'autres aspects intéressants. Par exemple l'épithète "russe", qui figure dans son titre, englobe en fait plusieurs nationalités que l'on trouve dans les limites géographiques de l'U.R.S.S., et certains dessins doivent beaucoup à des influences non russes: il y a quelque chose de la simplicité hiératique des miniatures géorgiennes dans les deux danseuses (42) de Goudiachvili; chez Iakoulov, la spontanéité et l'amour du mouvement sont un produit de son Arménie bien-aimée beaucoup plus que de Moscou ou de Paris; la curieuse superposition d'un goût compliqué et d'une certaine vulgarité est commune aux Ukrainiens qu'étaient Bogomazov, Meller et Petritski. On découvre des différences non seulement entre les manières individuelles et nationales de résoudre un problème artistique posé par tel costume ou par tel décor, mais le choix du domaine d'expression. La décoration scénique, en effet, ne concerne pas seulement le ballet, l'opéra et le théâtre: pour l'avant-garde russe, le cirque aussi était un domaine d'expérimentation (Bekhteev, Erdman, Tchehonine), de même que le cinéma (Exter), le spectacle de masse (Annenkov, Kozlinski), le cabaret et l'opérette (Exter, Iakoulov). Aussi, pour apprécier l'importance des divers éléments de cette exposition, faut-il mettre de côté les idées reçues et ne pas craindre d'accorder une attention particulière aux formes dites "inférieures" du théâtre. N'est-ce pas le grand metteur en scène Vsevolod Meyerhold (1874-1940) qui voyait dans le cirque un art plus noble que le théâtre³?

Comme tous les arts non religieux en Russie, le théâtre (entendu dans son sens professionnel, occidental) est un phénomène relativement récent. Le théâtre populaire existait pourtant depuis toujours, qu'il s'agisse des **skomorokhi** (ménestrels et baladins ambulants) ou du **balagan** (farce de marionnettes du genre Polichinelle); une fresque médiévale, dans l'église Sainte-Sophie de Kiev, montre des acrobates, des danseurs et des musiciens. Mais ce n'est que vers la fin du XVIII^e siècle que le spectacle dramatique, comme aussi le cirque, fit son apparition en Russie, grâce à Catherine la Grande. Le théâtre russe trouva enfin son élan après le milieu du XIX^e siècle, quand apparurent les oeuvres dramatiques d'Alexandre Ostrovski, d'Alexeï Tolstoï et, bien sûr, d'Anton Tchekhov. Le dessin de décor et de costume pour le théâtre professionnel est donc apparu lui aussi avec beaucoup de retard. Néanmoins, le théâtre russe, si arriéré fût-il, bénéficiait de certains avantages. Par exemple, ses disciplines en ce qui concerne le jeu des acteurs et la décoration scénique étaient (et sont toujours) vigoureuses et souples, et n'étaient pas étouffées par le lourd héritage de conventions de la Renaissance et du style baroque, comme l'était le théâtre italien.

Le théâtre russe n'eut jamais de Bibiena, de Gonzaga ni de Basoli, et par bonheur, quand la liberté de la décoration scénique russe finit par sentir la menace des canons austères de la scène impériale, dans les années 1880, une conception nouvelle du théâtre se fit rapidement jour grâce à la troupe privée de Savva Mamontov. Les pièces et les opéras que Mamontov représenta dans son domaine des environs de Moscou, puis à Moscou même et à Saint-Pétersbourg, attirèrent de nombreux artistes célèbres, et notamment Constantin Korovin, Victor Vasnetsov et Mikhaïl Vroubel. On peut dire sans exagérer que son amour du théâtre a exercé sur le développement de l'art dramatique en Russie une aussi grande influence que celle du duc de Meiningen en Allemagne. Du point de vue particulier du décor scénique, les artistes qu'employait Mamontov s'écartèrent décisivement de la toile de fond à effet stéréoscopique du théâtre impérial pour tendre vers de nouveaux principes d'asymétrie, de décoration intense et même, dans le cas de Vroubel, vers l'idée d'une architecture scénique, c'est-à-dire vers l'utilisation de l'espace à trois dimensions. En dépit, toutefois, de ces importantes innovations des années 1880 et suivantes, le théâtre russe, comme le théâtre européen, ne réalisait pas une synthèse véritable des diverses formes de la création artistique. L'une ou l'autre des disciplines dominait toujours: pensons à l'auteur dramatique lui-même à la fin du XVIII^e siècle, au déclamateur à la fin du XIX^e ou au décorateur au début du XX^e.

Le théâtre, en fait, avait tout pour être une synthèse des arts, mais il ressemblait davantage à une sorte de conglomerat d'unités disparates, à une sorte d'"hôtel", pour reprendre le mot du critique Vladimir Piast⁴.

Pour que le théâtre pût réaliser une telle synthèse, il fallait un coordonnateur, capable de surmonter la rivalité du metteur en scène, du décorateur, du musicien et de l'acteur. C'est ce que firent les grands metteurs en scène de l'époque de l'avant-garde, Meyerhold, Nikolaï Okhlopkov (1900 - 1967), Alexandre Tairov (1885 - 1950) et Evguéni Vakhtangov (1883 - 1922), et non pas seulement en révélant la base intrinsèque, abstraite, du théâtre. Meyerhold et ses compagnons comprirent qu'"au théâtre les mots ne sont que des motifs sur la toile des mouvements", et cette prise de conscience eut l'influence la plus décisive sur la décoration scénique. Cependant, c'est en dehors de l'orbite de Meyerhold que se produisit véritablement l'évolution vers le constructivisme qui caractérisa la décoration scénique russe avant la Révolution; ce fut en particulier dans les représentations du drame populaire intitulé **L'empereur Maximilien et son fils désobéissant Adolphe** et de l'opéra futuriste **Victoire sur le Soleil**. L'importance visuelle de ces deux pièces, que l'Union de la Jeunesse monta à Saint-Pétersbourg en 1911 et 1913, respectivement, était due à leurs décorateurs, Tatlin pour la première et Malevitich pour la seconde. L'histoire toute simple de l'Empereur (adaptée par le poète futuriste Vasili Kamenski) et le libretto "transrationnel" de **Victoire sur le soleil** n'avaient qu'assez peu de chose en commun, mais les deux spectacles mirent en avant de nouvelles conceptions de la décoration scénique, ou plutôt de la construction scénique.

Tatlin, même s'il dessina ses costumes avant sa mémorable "découverte" des reliefs de Picasso à Paris en 1913, et donc avant ses propres travaux "constructifs"⁶, s'attachait déjà à communiquer une sensation d'espace et de volume. Le costume exposé, comme celui qui lui correspondait dans l'**Ivan Susanin** de 1913 (96 et 97), semble avoir été destiné à une construction mobile et à trois dimensions (le corps humain), et non pas à une surface statique. L'accent mis sur une structure en spirale (affectionnée aussi par Iakoulov) donne à ces dessins une nette impulsion verticale et une continuité qu'on ne retrouve pas, par exemple, chez Benois ou chez Doboujinski à la même époque. La volonté de Tatlin de "soumettre l'oeil à l'autorité du toucher"⁷, déjà manifeste dans ces costumes, s'exprimait aussi dans les décors qu'il fit pour l'**Empereur** et pour **Ivan Susanin**: l'architecture gothique du premier et la construction pyramidale de la forêt du second préfiguraient déjà certains décors constructivistes des années 1920 et particulièrement les combinaisons toutes simples d'arcades et de colonnes d'Isaak Rabinovitch. D'autre part, comme l'a noté le critique Sergueï Auslender⁸, il y avait dans l'**Empereur** une volonté visible de fondre ensemble les acteurs et l'auditoire: les feux de la rampe étaient supprimés et les acteurs passaient librement de la scène au parterre.

La représentation de l'**Empereur**, tant à Saint-Pétersbourg qu'à Moscou (1912), ne fit qu'"étudier" des possibilités et non pas les "confirmer" (pour paraphraser Lissitzky⁹). Il fallait une force plus grande pour que fût obtenue la "rupture complète des concepts et des mots, (...) du décor à l'ancienne mode (...) et de l'harmonie musicale"¹⁰. Cette force fut apportée par l'opéra **Victoire sur le soleil**, qui fut représenté à Saint-Pétersbourg à la fin de 1913. Ce curieux "contemplacle"¹¹, dont le texte était d'Alexeï Kroutchenykh, la musique de Mikhaïl Matiouchin et les décors et costumes de Malevitich (52 à 66), fut une tentative de "transrationalisme" en littérature, en musique et en peinture, mais à cet égard il aboutit à un échec. Les historiens modernes ont peut-être exagéré la valeur d'innovation de **Victoire sur le soleil**: son libretto, à part quelques interpolations transrationnelles, était compréhensible; il racontait l'entreprise d'un parti de héros futuristes s'élançant à la conquête du soleil. La musique, chromatique et dissonante, n'était pas pour autant révolutionnaire. Malevitich lui-même s'inspirait, ce qui était logique, l'objets et d'idées que mentionnait le texte. Les costumes nous frappent sans

doute comme assez "théâtraux", du fait qu'ils exagèrent les traits caractéristiques des personnages, mais ils ne sont pas ce qu'il y a de plus important dans l'ensemble visuel. Malevitch, plus peintre que dessinateur de costumes, montrait toujours ses personnages de profil, signe certain qu'il ne les envisageait pas du point de vue du volume. Dans **Victoire sur le soleil**, il voyait l'acteur comme un prolongement de la toile cubiste et non pas comme une forme mobile et "construite".

Si **Victoire sur le soleil** rompait avec beaucoup de traditions du théâtre, cet opéra ne définissait pas, ni ne "catégorisait", de nouveaux systèmes. Il posait plus de questions qu'il ne leur fournissait de réponses. C'est cette qualité même d'oeuvre de transition, cette ambiguïté, qui attira plusieurs artistes de l'avant-garde ultérieure et notamment Vera Ermolaeva et Lissitzky. Il faut regretter que les dix figures de Lissitzky pour "Die plastische Gestaltung der elektromechanischen Schau **Sieg über die Sonne**" de 1923 n'aient pas été utilisées dans une représentation effective de l'opéra. **La Vieille baderne** (127) et **l'Anxieux** (51) sont des êtres purement théâtraux, ni plus ni moins absurdes et croyables que les dessins de Benois pour **Petrouchka** (1911) ou que les costumes de clowns de Bekhteev dans les années vingt. Les costumes de Lissitzky tiennent leur importance précisément de ce qu'ils n'ont pas d'axe central et sont construits sur les principes de la discordance, de l'asymétrie et de l'arythmie. La figure de Lissitzky n'a pas un, mais plusieurs centres de convergence; au lieu d'offrir au spectateur une "entrée" et une "sortie" déterminées, la figure est ouverte de tous côtés; au lieu de tenir à la terre, d'obéir à la gravité, elle semble presque flotter dans l'espace. En décevant nos réactions conditionnées à l'espace, Lissitzky détruit notre équilibre et nous fait "tourner comme une planète¹²" autour de la figure. A cet égard, les figures de Lissitzky pour **Victoire sur le soleil** constituent de subtils prolongements de sa théorie dynamique du "Proun" (-Projet d'affirmation du nouveau¹³).

Dans le développement de cette conception nouvelle de l'espace en tant que mécanisme dynamique, on doit accorder une importance particulière à l'oeuvre d'Alexandra Exter. Ce fut un heureux concours de circonstances qui fit revenir de Paris en 1914, pour vivre en Russie, la décoratrice de théâtre Exter, un des grands noms du XX^e siècle dans ce domaine, et qui lui fit accepter l'invitation de Taïrov à travailler à son théâtre de chambre. Avec Popova, Exter fut l'un des rares artistes de l'avant-garde russe capables de transcender la surface peinte pour organiser les formes dans leurs rapports dynamiques avec l'espace. Sa profonde conscience de cette interaction se manifesta très nettement dans ses premières collaborations avec Taïrov: représentation de **Thamira Khytharedes** (1916) et de **Salomé** (1917), et plus tard dans des entreprises telles que **Roméo et Juliette** (1921) et la **Mort de Tarelkin** (1921, représentation préparée mais non réalisée). Lorsque le critique Iakov Tugendkhold fit observer, au sujet de **Thamira Khytharedes**, que Taïrov et Exter avaient cherché à "mettre en rapports organiques les acteurs, qui se déplacent, et les objets, qui restent au repos", et avaient fait "une **utilisation** dynamique de la **forme immobile**¹⁴", il indiquait déjà la voie qu'Exter allait suivre. Celle-ci, en se concentrant sur l'organisation rythmique de l'espace, sur le "cadre rythmique de l'action¹⁵" (comme Muhina dans ses costumes "vibrants" de la même époque (69)), anticipait sur son théâtre constructiviste ultérieur, sur ses dessins de costumes, ses marionnettes et plus encore ses dessins pour le film **Aelita** (1924).

Les costumes que dessina Exter pour **Aelita** sont remarquables (16 à 18). Cette histoire fantastique d'Alexei Tolstoï, dans laquelle figuraient des hommes de la planète Mars et des prolétaires terriens, imposait un scénario très imaginatif et irréel; les personnages, d'autre part (par exemple la reine des Martiens), étaient absolument nouveaux dans la littérature dramatique. Sur papier, les costumes d'Exter paraissent peu maniables et plutôt absurdes, mais dans le film ils répondent parfaitement à ce qu'on attend d'eux. La cinématographie, le film, donna à Exter une puissante impulsion: de même qu'elle tenait à faire jouer ses marionnettes comme un tout cinétique (dans un film aussi), elle recourut à la méthode cinématique pour "déplacer" les personnages et les montrer au spectateur de plusieurs points de vue successifs. D'autre part, le cinéma lui fournissait quelque chose de plus, un espace artificiel (cela fascinait aussi Meyerhold). Le dessin bizarre des costumes, leurs asymétries et leurs attributs mécaniques convenaient bien à l'espace en constante transformation qui les entourait. Exter assura le succès de ses costumes par le soin et la réflexion qu'elle mit à leur création. Ils n'ont plus rien de l'exubérance de ses conceptions de **Roméo et Juliette**; au contraire, à divers égards, ils rejoignent la simplicité et la sévérité des costumes d'A. Vesnin pour **Phèdre** (1922). Puisque, dans un film en noir et blanc, les costumes n'avaient pas besoin de couleurs, Exter usa d'autres moyens pour leur donner du caractère. Pour cela et aussi parce qu'elle attachait une grande importance à l'espace, considéré comme un agent de création, elle fit appel à une foule de matériaux inédits: aluminium, "perspex", papier métallique, verre, et joua sur les contrastes que produisaient leurs textures différentes. De telles matières "industrielles", bien entendu, convenaient au culte que vouaient les constructivistes à la machine. Il arrivait même qu'on les employât sans nécessité réelle, sans but utile (par exemple dans les décors de Vladimir Dmitriev pour **l'Aurore**, montée par Meyerhold en 1920), ce qui revenait à pratiquer un art de pure représentation de la machine. Dans le film **Aelita**, au contraire, les matières industrielles employées pour les costumes d'Exter et pour les décors de Rabinovitch avaient une utilité précise: en l'absence

de la couleur, c'était elles qui faisaient ressortir la forme. Leur transparence ou leur réflectivité faisaient avec l'espace ambiant un montage excentrique des formes. Exter, manifestement, envisageait des interactions analogues dans ses dessins au pochoir de 1930 (25 à 37).

Ce n'est pas par hasard qu'Exter travailla avec Rabinovich au film **Aelita**. Plus que tout autre artiste de l'avant-garde russe, Exter avait "fait école". A Kiev, de 1916 à 1919, elle avait été en rapports étroits avec de nombreux jeunes artistes ukrainiens, dont Bogomazov et Petritski. A certains, comme Meller, Nivinski, Rabinovitch, Nisson, Chifrin, Tchelitchev et Alexandre Tychler, elle avait même donné des leçons. Tous ces artistes apportèrent, à des degrés différents, leur appui à l'adaptation plus lyrique que faisait Exter du cubisme et du constructivisme. Il y a, par exemple, une similitude frappante entre les costumes de Bogomazov (13 et 14), de Meller (67), de Petritski (70 et 71) et de Tchelitchev (113 à 121): les costumes de danseurs de 1923 de Petritski et ceux de 1919-1921 de Tchelitchev ont une structure sculpturale en spirale qui donne une sensation immédiate de mouvement, ce qui évoque aussitôt les costumes d'Exter pour les pièces montées par Tairov. Cependant, Exter dessinait pour la grande tragédie, du moins jusqu'en 1921, tandis que ses disciples évoluaient vers des genres bien plus légers. Chez Petritski et Tchelitchev, par exemple, on trouve des éléments de burlesque et de music-hall qui n'auraient absolument pas eu leur place dans le théâtre professionnel d'avant la Révolution. Les costumes de Petritski, en particulier, sembleraient avoir été créés pour figurer dans le clinquant d'un cirque, chez les clowns et non pas chez les tragédiens; ses dessins sont à la fois décoratifs, hyperboliques et fort "théâtraux". Autant les productions prérévolutionnaires de Tairov et de Meyerhold s'étaient caractérisées par la discrétion et les demi-teintes, autant l'exagération fut le caractère dominant du théâtre post-révolutionnaire. Et dans ce "théâtre excentrique"¹⁶ Meller, Petritski et aussi Khodasevitch (43) trouvaient facilement leur place.

Les éléments de caricature, de farce, de bouffonnerie que l'on retrouve dans les oeuvres de Meller, de Petritski et de Tchelitchev témoignent d'une transformation vitale qui s'est opérée dans le théâtre russe et le théâtre ukrainien juste après la Révolution. Il y a, bien sûr, des liens organiques entre les dessins d'avant et d'après la Révolution, mais on ne doit pas oublier qu'entre 1917 et 1927, en U.R.S.S., tout ce qui concerne le théâtre fut réexaminé et repensé complètement. Si le cirque, le cabaret, le spectacle de masse en plein air devinrent très populaires juste après la Révolution, c'est que des changements généraux et abrupts étaient intervenus dans l'orientation et les objectifs du théâtre traditionnel. Il y eut plusieurs raisons pour cet aiguillage vers les formes "inférieures" du spectacle: l'auditoire, désormais, n'était plus une élite intellectuelle ou économique privilégié; le cirque et la farce se prêtaient aisément à un rôle d'agitation politique; le théâtre russe traditionnel enfin, ne possédait pas de répertoire contemporain (ce que Meyerhold déplorait déjà en 1910¹⁷). En tout cas, aussi bien le cirque que le spectacle de masse bénéficiaient en Russie d'une longue tradition. Les foires annuelles, les processions religieuses, les fêtes publiques de l'ancienne Russie avaient répondu à un trait fondamental du caractère russe: l'amour des festivités. Dans ces manifestations de la culture populaire, le spectateur était aussi acteur; il n'avait à obéir qu'à des règles fort simples, vis-à-vis desquelles, d'ailleurs, il conservait une ample "marge d'erreur". Le théâtre professionnel d'avant la Révolution, sauf dans quelques expériences comme celle de l'opéra **Victoire sur le soleil** (que l'on pourrait considérer, *mutatis mutandis*, comme du burlesque populaire), avait négligé cette tradition indigène pourtant vigoureuse. Il n'est pas hors de propos de noter que Gueorgui Iakoulov, le plus bohème des décorateurs de théâtre figurant dans la présente exposition se faisant l'ardent défenseur du cirque et des autres "spectacles populaires". Comme Petritski et Tchekhonine, Iakoulov ne se laisse pas ranger dans une catégorie unique: il ne se réclamait ni du cubisme, ni du futurisme, ni du constructivisme, et pourtant sa force lui venait pour une grande part de ces mouvements. Un critique a dit que Iakoulov, comme Meyerhold, portait le théâtre en lui, et que "son évolution a été elle-même un théâtre"¹⁸. Rien d'étonnant, dès lors, à ce que le premier "caveau", ou cabaret, soviétique, le Café Pittoresque, ait été décoré principalement par Iakoulov (à qui, d'ailleurs, il devait son existence même) Iakoulov peignit les murs, par exemple, de façon à faire écho au thème de **l'Inconnue**, pièce de Blok représentée dans cette salle par Meyerhold en mars 1918 avec des décors de Léntoulov (50).

C'est dans le cas de deux productions surtout que Iakoulov transforma le théâtre en cirque: **Princesse Brambilla** (1920), dans laquelle il était lui-même acteur, et **Giroflé-Girofla** (1922), représentées l'une et l'autre au Théâtre de chambre. Le critique Evguéni Znosko-Borovski alla même jusqu'à dire que **Giroflé-Girofla**, pour ne parler que de cette pièce-là, était tout entière de l'acrobatie et de la clownerie¹⁹. En fait, les décors et les costumes dessinés pour ces deux spectacles nous paraîtraient aujourd'hui convenir bien mieux à des "happenings" qu'à du théâtre. Alors qu'Exter, Popova, les Stenberg et d'autres utilisaient une conjonction particulière de formes et de textures en vue d'un effet particulier et prédéterminé, Iakoulov, lui, comptait sur le hasard, la coïncidence, l'intuition, ce qui le conduisait soit au fiasco comme dans **Signor Formica** en 1922 (126), soit à un succès extraordinaire comme dans **Giroflé-Girofla**. Cet élément d'incertitude faisait de Iakoulov un artiste très humain et cela lui gagnait la sympathie des gens ordinaires. "L'art, disait-il lui-même, existe pour les ignorants. La grandeur de l'art réside dans le droit qu'il a d'être analphabète"²⁰. En conséquence, Iakoulov voyait le théâtre comme une expérience de masse,

et dès lors il s'efforçait d'en accentuer la composante la plus simple et la plus élémentaire, "le principe du mouvement perpétuel, du kaléidoscope de formes et de couleurs²¹". Pour exprimer ce mouvement, dans **Giroflé-Girofla**, Iakoulov avait recours à un système compliqué de "machines" cinétiques qui "faisaient avancer certaines parties du décor, en faisaient reculer d'autres, déroulaient des plates-formes, accrochaient des échelles, ouvraient des trappes, construisaient des passages²²". Un spectacle aussi démentiel et chaotique ne pouvait que déchaîner le rire, et il fut le plus populaire de tous à Moscou en 1922. L'homme de la rue, disait Anatoli Lounatcharski, avait bien le droit de se détendre un peu après les jours si durs de la Révolution. Iakoulov lui en fournissait la possibilité²³.

Tout le monde, soudain, voulait rire et goûter aux plaisirs innocents de la vie. C'est dans cet état d'esprit, sans aucun doute, qu'Exter et Popova avaient entrepris leur travail au Théâtre des enfants de Moscou en 1920, et que des hommes aussi différents que Kandinsky et Meyerhold proclamaient leur foi dans l'art du clown. Meyerhold, par exemple, emprunta des éléments au cirque pour ses représentations du **Cocu magnifique** et de la **Mort de Tarelkin** en 1922 (94 et 95). Annenkov fit de même dans le **Premier Bouilleur** en 1919 (5). C'est le caractère spontané du cirque, et le plaisir instinctif qu'y trouvent les spectateurs, qui intéressèrent Annenkov, Kandinsky, Meyerhold et Iakoulov, et non pas, comme par exemple pour les futuristes italiens Fortunato Depero et Prampolini, le rôle qu'y jouent le réflexe mécanique et l'exercice de gymnastique. C'est pour cette raison que Bekhteev, un des plus grands décorateurs du cirque soviétique à ses débuts, connut une telle popularité: il n'"intellectualisait" pas ses créations (7 à 12). Il préservait ce qu'il y a d'immédiat dans le cirque, il le séparait de la propagande politique et le peuplait de ses naïves fantaisies de bêtes et de géants. Les costumes de Bekhteev, au surplus, étaient pratiques. On ne leur trouve pas cette construction que présentent, par exemple, les costumes de clowns de Tchekhonine (111) ou les animaux de Larionov dans **Histoires naturelles** (48 et 49). On peut en dire autant des costumes de cirque d'Erdman (15) et des dessins exquis de Khodasevitch pour Arlequin (43). Bekhteev s'était déjà fait connaître avant la Révolution comme un bon peintre de chevalet et il avait fait partie du **Blaue Reiter** (le Cavalier bleu) Munich. Bekhteev était plutôt un "décorateur" qu'un "constructeur", mais il maîtrisa toujours son art, aussi bien dans le paysage que dans le costume ou l'illustration. Grâce à Bekhteev et à ses compagnons, le cirque soviétique des années vingt fut vraiment du cirque et il rayonna d'une vitalité primitive qu'il a perdue aujourd'hui à force de perfection théâtrale.

Parallèlement au rajeunissement du cirque, juste après la Révolution, il apparut un nouveau genre de théâtre, le **massovoe deïstvie** (action de masse, spectacle de masse). Dans les premières années, il fut préparé ou effectivement réalisé plusieurs de ces spectacles, qui dérivèrent des manifestations religieuses, ou politiques, ou encore, tout simplement, du programme de propagande "monumentale" et "agitationnelle" lancé par Lénine en 1918; d'ailleurs, on trouvait des précédents historiques dans les fêtes républicaines françaises des années 1790, organisées par David, de Machy, Naudet et d'autres. L'action de masse consistait en la reconstitution plus ou moins dramatisée d'un événement social ou politique révolutionnaire. La plus célèbre fut **la Prise du Palais d'hiver**, organisée en septembre 1920 (6) par Annenkov et d'autres. On peut mentionner aussi **Vers la Commune mondiale**, préparée par Natan Altman en juin 1920 (Petrograd), ainsi que **Nous**, d'Alexeï Gan, dont Rodtchenko dessina les costumes (1920, mais le spectacle n'eut pas lieu), et **Combat et Victoire** de Meyerhold, Popova et A. Vesnin, projeté pour le printemps de 1921 à Moscou. Les lithographies de Kozlinski figurant dans l'exposition (44-45) paraissent avoir été aussi destinées à une "action de masse", ou s'en être inspirées.

C'était une idée grandiose que de reproduire les événements de 1917, comme dans **la Prise du Palais d'hiver**, ou de célébrer l'Internationale communiste, comme dans **Vers la Commune mondiale**, mais l'entreprise fut décevante. Ces deux actions de masse exprimaient le concept de "théâtre total"; avec leurs milliers de figurants et leurs dizaines de milliers de spectateurs, elles auraient pu répondre à la vieille exhortation des symbolistes: "Zu schaffen, nicht zu schauen" (n'être pas spectateur, mais acteur²⁴). Dans le cas de **la Prise du Palais d'hiver**, il n'y avait à peu près pas de décors au sens traditionnel du mot. Il n'y avait que des plates-formes en bois devant le Palais d'hiver de Saint-Petersbourg et un diorama d'affiches politiques sur de grands panneaux fixés aux façades. C'est l'"action de masse" elle-même qui devait donner une âme au spectacle. En fin de compte, le spectacle ne fit que reconstituer et confirmer les événements en question, sans que ni les participants ni l'auditoire n'eussent à faire acte d'interprétation ou d'imagination. Dans certains cas, ces spectacles furent extrêmement plats et ennuyeux. Quelles qu'aient été pourtant les faiblesses de l'action de masse, elle atteignit un objectif très important: elle ramena la scène sur la place publique, l'extrayant enfin de l'intimité des salles fermées. Le théâtre devint de nouveau ambulante, comme les ménestrels et baladins d'autrefois. Le vœu ardent de Meyerhold allait être exaucé, le théâtre allait faire partie de la vie journalière, il serait, partout et toujours, à la portée de l'ouvrier, du paysan, de l'intellectuel, comme le demandait la doctrine même du constructivisme.

Constructivisme et théâtre soviétique, voilà un sujet que documenterait une grande abondance de matériaux et qui justifierait une monographie à lui seul. Le constructivisme exerça son influence non seulement sur l'aspect décoration du théâtre, transformant la scène en une expérience véritablement à trois dimensions, mais encore sur le texte dramatique, sur l'accompagnement musical (ou autre) et sur l'acteur lui-même. La biomécanique de Meyerhold, même si elle devait beaucoup aux principes d'enrythmie de Jacques Dalcroze, aux programmes d'organisation du travail de Frederick Taylor et aux conventions du théâtre japonais, fut une application consciente des idées constructivistes à l'art scénique, une tentative pour obtenir le maximum d'effet moyennant le minimum d'effort et pour apprendre par là que c'est la fonction qui détermine la forme. On trouvait déjà dans la représentation que Meyerhold donna en 1906 de la pièce **Balagantchik**, de Blok, des caractéristiques générales telles que l'économie de la forme visuelle et de la forme verbale et l'accent mis sur la construction, qui est une intégration utile des formes ("le rasoir de sûreté"), plutôt que sur la composition, assemblage d'éléments disparates ("le bouquet²⁵"). Par la suite, les productions futuristes et la représentation de **Thamira Khytharedes** et de **Salomé** au Théâtre de chambre préparèrent aussi la voie au constructivisme, et particulièrement au constructivisme interprété par Popova et Stepanova.

Lioubov'Popova apporta au monde du dessin scénique une expérience artistique très riche et très variée. Elle était passée rapidement du cubisme (ayant été élève de Le Fauconnier et Metzinger à Paris en 1912-1913) à sa "peinture architectonique" en 1916 et elle avait pris part aux grandes expositions de l'avant-garde. Parmi les artistes de l'avant-garde russe, elle était un des plus austères et des plus attachés à des principes; si diverses que fussent ses activités, elle resta fidèle à certaines conceptions de base concernant les formes et l'espace. C'est le théâtre qui lui permettait le mieux d'exprimer ces conceptions. "Le théâtre, espérait-elle, n'aurait pas cette limitation à un plan frontal, ce caractère visuel qui empêche de considérer la fonction du dessin et de la peinture simplement comme une activité mouvante et qui travaille²⁶". C'est par là que Popova prit rang parmi les rares constructivistes authentiques du théâtre russe. Par l'économie des moyens, la sévérité de l'organisation, la subtilité des combinaisons de formes réelles et d'espace réel, Popova élargit les conceptions élémentaires qui avaient inspiré à Rodtchenko ses constructions en bois et en métal de 1918 à 1921, et elle anticipa sur diverses productions scéniques constructivistes du milieu et de la fin des années vingt. C'est en 1920 qu'elle aborda pour la première fois la décoration scénique, étant chargée de dessiner les costumes de la pièce pour enfants **Le conte du curé de campagne et de son serviteur nigaud** (76 et 77), au Théâtre des enfants de Moscou. En 1921, elle dessina les costumes de la pièce d'Anatole Lounatcharski **Le serrurier et le chancelier**, jouée au théâtre Korch (74 et 75). La même année, elle travailla à des décors et costumes pour **Roméo et Juliette**, que Tairov allait représenter au Théâtre de chambre de Moscou. Cependant, ses plans en couleurs sans suite et ses lumières renvoyées sans logique, transposés sur une scène illusionniste à escaliers et à voûtes, donnèrent un effet gauche et contradictoire, bref inacceptable. Son ami A. Vesnin prit ses dessins, les simplifia et parvint à un ensemble beaucoup plus pragmatique, que Tairov retint pour ses représentations (mai 1921).

Le tournant principal de la carrière de Popova fut l'invitation que lui fit Meyerhold à l'automne de 1921, après qu'elle eut participé à l'exposition gauchiste "concluante" intitulée **5 X 5 - 25**, d'établir un programme d'études en "création scénique matérielle" aux Ateliers supérieurs de production dramatique, organisme d'Etat installé à Moscou et que Meyerhold dirigeait. C'est là qu'elle créa ses extraordinaires constructions et costumes pour **le Cocu magnifique** de Fernand Crommelynck, monté par Meyerhold le 25 avril 1922. Meyerhold fit de cette farce plutôt inconvenante du meunier qui soupçonne l'adultère de sa femme un simple prétexte à expérimentation sur le jeu des acteurs et sur les formes en tant que telles. Popova, pour ses dessins, puisa dans les idées d'artistes déjà attachés à l'atelier, comme Sergueï Eisenstein et Vladimir Lutse, mais c'est bien d'elle que fut la construction définitive. Celle-ci avait une apparence vraiment inédite: "(...) Une installation en bois (...) ressemblant à un pittoresque moulin à vent et consistant en une combinaison de plates-formes, d'échelles, de passerelles, de portes tournantes et de roues en mouvement. (...) Les ailes du moulin à vent et les deux roues tournaient vite ou lentement selon que l'action était plus ou moins intense²⁷". Cette construction de Popova pour le **Cocu magnifique** traduisait une nouvelle conception du décor scénique, qui rompait radicalement aussi bien avec la tradition russe qu'avec les traditions occidentales. Inutile de dire que l'influence de Popova fut appréciable.

Les célèbres dessins de Varvare Stepanova pour la représentation que monta Meyerhold de **la Mort de Tarelkin**, en novembre 1922 (94 et 95), devaient beaucoup, en fait, aux idées de Popova. D'après Meyerhold, Stepanova aurait même, par envie, tenté d'aller plus loin que Popova²⁸. Mais ne laissons pas la rivalité de Popova et de Stepanova, non plus que les rapports tendus entre Meyerhold et Stepanova, influencer notre appréciation de celle-ci. Les dessins de costumes pour la **Mort de Tarelkin** qui figurent dans l'exposition (94 et 95) font voir que Stepanova se préoccupait vivement de l'économie des moyens, de la simplicité de la forme et de l'efficacité poussée à son maximum. Comme dans ses célèbres **sportodejda** (vêtements de sport) de 1923, Stepanova obser-

vait des règles très précises dans le choix des formes. Les dessins de Stepanova, comme toute l'oeuvre de Popova et celle de Rodtchenko, étaient l'antithèse même de ceux des dessinateurs du **Monde des arts**. "**Le Monde des Arts**, disait un observateur, enveloppait l'acteur comme un bel emballage enveloppe le bonbon²⁹. "Stepanova et ses compagnons "développaient" l'acteur. Ce retour du Körpergefühl, cette remise en valeur du corps, dans le dessin de costume, trouvait son pendant chez Meyerhold, qui condamnait tout maquillage, et aussi, d'une manière plus générale, dans la vogue de la gymnastique et de la culture physique collectives dans les années 1920. Les costumes utilitaires de Stepanova produisaient parfaitement leur effet dans les décors dont elle se servait. Par une série de constructions en bois de formes abstraites, Stepanova en arrivait à un scénario très varié: lorsque l'acteur se déplaçait sur la scène, il voyait d'une toute autre façon ce qui l'entourait, parce que les lames et les lattes des constructions lui renvoyaient alors des images modifiées par une sorte d'effet d'op-art. Il s'agissait d'un truc fort simple dont Lissitzky se servit lui aussi pour les décors intérieurs des salles d'exposition de Dresde et de Hanovre, en 1926 et en 1927-1928. On retrouve d'ailleurs une conception analogue dans les affiches de théâtre dessinées par Stepanova pour **la Mort de Tarelkin** (81 et 82): ces affiches sont plus que de simples documents de publicité, elles constituent en elles-mêmes des dessins "abstraite". Le signe rouge en forme de coin, à mi-hauteur dans la première affiche n'est qu'un élément composant de plus de cet ensemble horizontal et vertical. En jouant ainsi sur deux niveaux de perception à la fois, c'est-à-dire sur le signifié et sur le signifiant formel ou abstrait, on crée la même modulation constante, la même ambiguïté que par le manque d'harmonie entre le récit et les décors dans **la Mort de Tarelkin**.

Aux constructions de Popova et de Stepanova succédèrent un certain nombre d'expériences moins remarquables. Les mécanismes utilisés par A. Vesnin pour une pièce tirée du **Nommé Jeudi**, de Chesterton, montée en décembre 1923 par Tairov, empruntaient leur idée fondamentale au "moulin à vent" de Popova, même s'ils étaient très figuratifs et visaient à exprimer la réalité de la grande ville, avec des ascenseurs, des panneaux publicitaires, etc. Ceux, toutefois, qui maintenaient le mieux les pures traditions du constructivisme sur la scène étaient, sans le moindre doute, les frères Stenberg, Gueorgui et Vladimir (85 à 93). Ils travaillèrent principalement pour Tairov et pouvaient donc se trouver plus proches psychologiquement du Théâtre de chambre; pourtant, leurs décors pour **L'Orage**, créés avec Medounestski (mars 1924), avaient plus de traits en commun avec Popova qu'avec Exter. Tout comme Meyerhold, Popova et Stepanova, les Stenberg voyaient l'élément central du théâtre dans l'acteur et non dans le texte, et ils cherchaient à rendre possible le maximum de mouvement, par des constructions sur plusieurs niveaux, des échelles, des plans inclinés, etc. Les acteurs, de la sorte, avaient un ample choix de positions, et ils pouvaient se déplacer l'un par rapport à l'autre, ou par rapport à l'auditoire, dans un sens vertical, horizontal ou diagonal. Les costumes dessinés par les Stenberg, toutefois, furent moins satisfaisants. Dans **L'Orage**, par exemple, leur caractère abstrait des décors. Plusieurs observateurs le notèrent, particulièrement Lounatcharski: "(L'Orage) fut monté de façon bizarre, associant un jeu tout à fait réaliste (dans le style du Little Theatre) et des décors constructivistes plutôt artificiels³⁰". Pour d'autres pièces, par la suite, les Stenberg observèrent une progression plus logique, atteignant fréquemment à une synthèse réussie de leurs dessins, comme dans la **Sainte Jeanne** de Shaw (octobre 1924), montée par Tairov. Le caractère narratif des dessins des Stenberg, particulièrement dans leur dernière période, est plutôt malheureux, mais il répondait au goût d'alors. A la fin des années vingt, le dessin scénique en U.R.S.S. revenait de la construction à la décoration, de l'espace à la surface. Les rares exceptions qu'il y eut, comme dans le cas de **la Punaise** de Maïakovski, montée par Meyerhold en 1929 avec costumes par Rodtchenko et autres (83-84), n'enrayèrent pas la régression inexorable vers la tradition classique.

De même que les peintres soviétiques du temps de Staline dessinaient des paysans aux figures épanouies, au grand soleil, parmi des gerbes de blé, les dessinateurs scéniques d'U.R.S.S. firent entrer les "lendemains qui chantent" du socialisme utopique dans la **bella prospettiva** du décor de théâtre. En 1938, Ilia Chelpanov, dessinateur et l'un des plus proches collaborateurs de Meyerhold dans sa dernière période, écrivait que: "Les théâtres de Moscou (...) sont aujourd'hui comme autant de cornues communicantes dans lesquelles le liquide est partout au même niveau³¹". Il n'en est plus ainsi, fort heureusement. Exter, Lissitzky, Popova, Stepanova, Iakoulov sont aujourd'hui de plus en plus connus et compris en U.R.S.S., et le dessin scénique contemporain y redevient un art de construction et une architecture de mouvement. Les artistes qui figurent dans la présente exposition ont appliqué avant la lettre bien des principes du dessin scénique actuel d'Amérique et d'Europe. Et aujourd'hui, enfin, ils font école en U.R.S.S. et leur influence promet de s'étendre aux générations soviétiques à venir. La présente exposition n'est donc pas un simple monument à une époque d'expérimentation désormais

révolue; nous espérons qu'elle annonce l'avènement d'une nouvelle avant-garde dans le domaine du dessin pour la scène. Les décors et les costumes de cette exposition nous saisissent encore, aujourd'hui, parce qu'ils sont restés actuels et pleins de vitalité.

JOHN E. BOWLT

NOTES

1. Il s'agit de la troisième exposition d'éléments de la collection Lobanov-Rostovsky. La première avait pour titre **Décors et costumes du théâtre russe** (1967-1969) et la seconde, **Diaghilev et les décorateurs de théâtre russes** (1972-1974). C'est **L'International Exhibitions Foundation**, de Washington (Etats-Unis), qui en a assuré la présentation dans diverses ville.
2. W. R. Fuerst et S. J. Hume: **Twentieth-Century Stage Decoration**, New York, 1967 (1929), vol. 1, p. 76.
3. Selon A. Lounatcharski: **Teatr segodnia**, Moscou-Leningrad, 1928, p. 107.
4. V. Piast: "Teatr slova i teatr dvijeniia", dans: **Iskousstvo staroe i novoe**, publié par K. Erberg, Pétersbourg, 1921, p. 80.
5. A. Gvosdev: "Vmesto predisloviia" dans **Teatral'nyĭ Oktiabr'** Leningrad-Moscou, 1926, no 1, p. 28.
6. Le terme "constructiviste" ne remonte qu'à 1920. On ne doit pas l'appliquer à des créations artistiques antérieures.
7. Cité d'A. Strigalev: "O proekte pamiatnika III internatsionala' khoudojnika V. Tatline" dans **Voprosy sovetskogo izobrazitel' Nogo Iskousstva I Arkhitekture'** Moscou, 1973, p. 411.
8. S. Auslender: "Vetcher Soiouza molodeji" dans **Rousskaia khoudojestvennaia letopis**; Saint-Pétersbourg, 1911, no 4, p. 60.
9. E. Lisitski (Lissitzky): Prouny, Moscou-Vitebsk, 1920-1921, p. 15 manuscrit inédit.
10. M. Matiouchin dans **Foutouristy. Pervyĭ journal rousskikh foutouristov**, Moscou, 1914, nos 1-2, p. 157.
11. Traduction du mot russe hybride **sozertsog** (dont les éléments sont empruntés aux mots russes correspondant à "contemplation" et à "spectacle"), employé par Velemir Khlebnikov dans le prologue de **Victoire sur le soleil**. Ce mot relève d'un des systèmes auxquels les poètes futuristes avaient recours pour créer un langage "transrationnel".
12. EL. Lissitzky: "Suprematism in World Construction", dans S. Lissitzky-Küppers: **El Lissitzky. Life. Letters. Texts**, Londres, 1968, p. 328.
13. Lissitzky expose la théorie du Proun dans l'essai intitulé: "PROUN: NOT world visions, BUT-" dans EL. Lissitzky, op. cit., p. 343 et seq.
14. Ia. Tugendkhold: "Pis' mo iz Moskv'y" dans **Apollon**, Petrograd, 1917, no 1, p. 72
15. K. Derjavine: **Kniga o Kamernom teatre** 1914-1934, Leningrad, 1934, p. 68
16. Allusion au théâtre-atelier appelé l'"Usine d'excentrisme", créé à Pétersbourg en 1921 par Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg et d'autres. On y faisait appel abondamment à des éléments empruntés au cirque. L'idée en était venue pour une part de la représentation qu'avait donnée Annenkov du **Premier bouilleur** à Pétrograd, en 1919, dans laquelle il avait fait entrer de l'acrobatie et des numéros de cirque.
17. Voir la collaboration (sans titre) de Meyerhold au recueil d'articles **Kouda my idem**, Moscou, 1910, p. 104-105.
18. N. Giliarovskaia: **Teatral'no-dekoratsionnoe iskousstvo za 5 let**, Kazan', 1924, p. 15.
19. E. Znosko-Borovsky: **Rousskiĭ teatr natchala XX veka**, Prague, 1925, p. 388 à 390.
20. Cité de Giliarovskaĭa, op. cit., p. 46.
21. Ibid., p. 45
22. Efros, op. cit., p. XXXVI

23. A. Lounatcharski: "Giroflé-Girofla", dans **Kamernyi teatr. Stati. Zametki. Vospominaniia**, Moscou 1934, p. 36
24. V. Ivanov: Po zvezdam, Saint-Pétersbourg, 1909, p. 295
25. Ces définitions sont de Lissitzky, Voir, de lui, "New- Russian Art: a lecture", dans El Lissitzky, op. cit., p. 336.
26. D'une conférence de Popova sur **le Cocu magnifique** à l'Institut de culture artistique, Moscou, avril 1922. Cité par E. Rakitina: "Liubov Popova. Iskousstvo i manifesty", dans **Khudojnik, stsena, ekran**, publié par E. Rakitina et coll., Moscou, 1975, p. 154
27. Iou. Elagin: Temnyĩ geniĩ, New York, 1955, p. 248-249
28. V. Meierkhold: "'Outchitel' Bubus' i problema spektaklia na mouzyke" dans V. E. Meierkhold. Stat'i. Pis'ma. Retchi. Besedy, publié par A. Fevralsky et coll., Moscou, 1968, vol. 2, p. 79.
29. A. Ivanov: Teatral'nyĩ kostioum" dans Teatral'no-dekoratsionnoe iskousstvo v SSSR 1917-1927, publié par E. Gollerbach, Leningrad, 1927, p. 157.
30. A. Lunnacharsky: "K desatiletiou Kamernogo teatra". dans **Iskousstvo troudiachtchimsia**, Moscou, 1924, nos 4-5, p. 5.
31. I. Chlepianov: "Zametki po voprosam iskousstva", dans Iliia Chlepianov. Stati. Zametki. Vyskazyvaniia, publié par S. Dunina, Moscou, 1969, p. 22.

LISTE DES OEUVRES

Mihail F. Andreenko

- 1) Projet pour un **décor scénique constructiviste**, Paris 1924. Collage, 11" X 11³/₄"
- 2) Projet pour un **décor scénique constructiviste** Paris 1925. Collage, 18¹/₂" X 16"

Les Millions d'Arlequin: ballet produit en 1921 par la Maison royale d'opéra. La musique était de R. Drigo et la chorégraphie de B. Romanov.

- 3) **Costume pour un clown triste**. Gouache et argent, 20" X 13"
- 4) **Costume pour un clown souriant**. Gouache et argent, 20" X 13"

Youry P. Annenkov

- 5) **Décor pour "Le premier bouilleur"** de L. Tolstoi. Produit en septembre 1920 par Annenkov au Théâtre l'Ermitage de Petrograd (Leningrad). Crayon et gouache; 10¹/₄ X 12¹/₂"
- 6) **Décor scénique pour "La prise du Palais d'hiver"**. Produit par Evreinov, Kugel, Petrov et Annenkov au Square Palais d'hiver en septembre 1920 à Petrograd (8,000 acteurs et 150,000 spectateurs). Aquarelle et crayon; 8" X 23¹/₂"

Vladimir G. Behteev

- 7) **Le costume pour "Le Diable"** produit par Gostsirk à Moscou, 1921. Esquisse au crayon, 15¹/₄" X 11"
- 8) **Costumes pour deux clowns** dans une production de Gostsirk à Moscou, 1921. Crayon et aquarelle, 5" X 7¹/₂"
- 9) **Costume pour un clown portant le numéro "52"**, dans une production de Gostsirk à Moscou, 1921. Crayon et aquarelle, 12¹/₂" X 8³/₄"
- 10) **Costume pour un clown portant le numéro "13"** Dans une production de Gostsirk à Moscou, 1921. Crayon et aquarelle, 8¹/₂" X 5¹/₂"
- 11) **Costume pour un gymnaste**, dans une production de Gostsirk à Moscou, 1921. Aquarelle, 17¹/₂" X 12¹/₄"
- 12) **Cinq esquisses de costumes constructivistes** dont l'un en couleur. Crayon, 16" X 12"

Alexandr K. Bogomazov

- 13) **Costume pour une danseuse** lors d'un projet, c. 1915. Aquarelle; 14¹/₂" X 9"
- 14) **Costume pour un danseur-géorgien** lors d'un projet, c. 1915. Crayon; 8³/₄" X 7"

Boris R. Erdman

- 15) **Costume pour un cavalier** dans une production de Gostsirk à Moscou, 1921. Crayon, aquarelle et argent; 10" X 7¹/₂"

Alexandra A. Exter

"Aelita": film tourné à Moscou en 1924. Les costumes étaient de A. Exter et de N. Lamanova.

- 16) **Costume pour la reine des Martiens**. Encre et gouache; 27" X 18"
- 17) **Costume pour un homme** dans "Aelita" produit à Moscou en 1924. Gouache; 20⁷/₈" X 13³/₈"
- 18) **Costume pour une femme** dans "Aelita" produit à Moscou en 1924. Gouache; 20⁷/₈" X 13³/₈"

"La Dama Duende": tragédie de P. Calderon de la Borca; production du Second studio du Théâtre d'art de Moscou en 1921

- 19) **Costume pour une femme**. Encre, crayon et aquarelle; 21³/₄" X 15¹/₄"
- 20) **Costume pour une femme**. Collage et gouache; 21⁵/₈" X 17"
- 21) **Costume pour un homme**. Gouache; 20⁷/₈" X 13³/₈"
- 22) **Décor scénique pour "l'Empereur"**. Gouache sur papier or; 18³/₄" X 25"
- 23) **Décor scénique pour une revue**. Théâtre des Nouveautés, Paris 1929. Gouache; 20" X 26¹/₄"
- 24) **Décor scénique et études d'éclairage** pour la scène III de Don Juan, Paris 1926. Gouache; 20" X 27"

De 25 à 37: **décor scéniques** réalisés par Alexandra Exter qu'on retrouve dans une publication de A. Tairov intitulée "Décor de Théâtre" aux Editions des Quatre Chemins, 1930. Pochoirs; 13" X 20"

- 25) **Othello**, Acte I
- 26) **Othello**, Acte II
- 27) **Faust**
- 28) **Le cirque**
- 29) **Le cirque**
- 30) **L'opérette**
- 31) **L'opérette**
- 32) **Don Juan et la mort**
- 33) **Revue Bateau**
- 34) **La revue**
- 35) **Pantomime espagnole**
- 36) **Don Juan aux Enfers**
- 37) **Le marchand de Venise**
- 38) **Etudes d'éclairage** pour une tragédie; c. 1927. Gouache, 20¹/₄" X 20"
- 39) **reDécor scénique pour "Lumière"**, projet d'un ballet. Aquarelle, 1927, 19" X 25¹/₄"

Natalia S. Gontcharova

"España": ballet basé sur "Rhapsodie espagnole" de M. Ravel, répété par la Compagnie de ballet Diaghilev à Rome 1916, mais non produit.

- 40) **Costume pour une danseuse espagnole**, pochoir, 1914.
- 41) **Costume pour la vieille baderne**. Pochoir; 19¹/₂" X 12³/₄"

Vladimir (Lado) D. Gudiashvily

- 42) **Costume pour les deux femmes au chien**. Paris 1923. Crayon; 19³/₄" X 12³/₄"

Valentina M. Khodasevich

"Le médecin volant:" pièce de Molière produite au Théâtre Narodnaia

Komedīa de Petrograd et montée par R. Raugul en 1921.

- 43) **Costume pour un arlequin**. Aquarelle, crayon; 14" X 8³/₄"

Vladimir I. Kozlinskiy

- 44) **Linogravure intitulée "Un homme dessinant des rideaux"** faisant partie de l'album "Sovremennuy Peterburg", 10³/₄" X 13¹/₄"

Mihail F. Larionov

Théâtre des ombres colorées: La marche funèbre sur la mort de la tante à héritage, musique de Lord Berners.

- 46) **Costume pour un personnage**. Pochoir; 19¹/₄" X 12³/₄"
- 47) **Costume pour un personnage masculin**. Pochoir; 20" X 13"

"Histoires Naturelles: " ballet dont la musique est de M. Ravel et la chorégraphie de Larionov et Fokine. Non produit.

- 48) **Costume pour un grillon**. Pochoir; 19¹/₂" X 12³/₄"
- 49) **Costume pour un paon**. Pochoir; 20" X 13"

Aristarkh V. Lentulov

"La femme inconnue": pièce de Alexander Blok produite au Café pittoresque de Moscou en 1918.

- 50) **Décor scénique**. Crayon et aquarelle; 19³/₄" X 11¹/₂"

Lazar (El) Lissitsky (Eliezar)

"Victoire sur le soleil": opéra futuriste en deux actes dont la musique est de Mihail Matyushin. Lithographie couleur tirée d'un album imprimé par Leunis et Chapman, vg. Hanover 1923.

- 51) **Costume pour "L'Anxieux" (No. 4)**. 20³/₈" X 17¹/₄"

Kazimir S. Malevich
(Re: 52-66)

"Victoire sur le soleil": un opéra en deux actes dont la musique est de Mihail Matyushin, produit au Théâtre Luna Park de Petersburg en décembre 1913. Série de 15 trames de soie, reproduites en 150 copies tirées des dessins originaux par la Galerie Gmurzynska, Köln, 1973. Leurs dimensions sont de 16¹/₂" X 11¹/₂"

- 52) **Arrière-scène pour le deuxième acte, scène V.**

- 53) **Costume pour Nero.** Aquarelle, collage et crayon; 21³/₄" X 15¹/₂"
- 54) **Costume futuriste pour un homme fort.** 71) **Costume de Nur** dans "Nur et Anitra". Aquarelle et collage; 21³/₄" X 15¹/₂"
- 55) **Costume pour un brigand.** Anton B. Pevsner
- 56) **Costume pour l'un des lâches.** 72) **Costume à tête d'oiseau**, 1915. Encre; 11³/₈" X 8¹/₄"
- 57) **Arrière-scène pour le deuxième acte, scène VI.** Liubov S. Popova
- 58) **Costume pour un gardien.** "Le grand prêtre de Traquinia": pièce de V. Polivanov, Théâtre des Acteurs, Moscou 1922.
- 59) **Costume pour un quidam.** 73) **Costume pour une femme.** Aquarelle; 22⁷/₈" X 16"
- 60) **Costume pour l'homme obèse.** "Le serrurier et le chancelier" pièce d'Anatolii Lunacharsky, produite au Théâtre Korsh de Moscou, 1921.
- 61) **Costume pour un personnage ayant de mauvaises intentions.** 74) **Costume pour une lady à la cape bleue.** Aquarelle et crayon; 13" X 8³/₄"
- 62) **Arrière-scène pour le premier acte, scène II.** "Le conte du curé de campagne et de son serviteur nigaud" de S.D. Pushkin, produit au Théâtre des Enfants à Moscou, 1919.
- 63) **Costume pour un chanteur de la chorale.** 75) **Costume pour la femme du curé, jeune homme en vert.** Aquarelle et crayon, 14" X 10¹/₄"
- 64) **Costume pour l'un des hommes nouveaux.** crayon, 14" X 10¹/₄"
- 65) **Costume pour le travailleur attentionné.** 76) **Costume pour le curé.** Aquarelle; 21¹/₂" X 13¹/₂"
- 66) **Costume pour l'un des ennemis.** 77) **Costume pour la femme du curé.** Aquarelle; 21¹/₂" X 13¹/₂"
- Vladimir G. Meller 78) **Costume pour le diable.** Aquarelle et gouache; 19⁷/₈" X 14"
- 67) **Couverture** de l'hebdomadaire publié par la Section Théâtre du Sous-Département des Arts du Secrétariat de l'Education populaire à Kiev. Le premier tirage date de 1921. (13³/₄" X 10¹/₂") 79) **Costume pour le serviteur.** Aquarelle et gouache; 19⁷/₈" X 14"
- Grigoirii L. Miller Ivan A. Puni (Jean Pougny)
- 68) **Costume du roi Hérode** dans "Salomé". Drame de O. Wilde, Moscou (?) 1920. Aquarelle, or et encre noire; 7³/₄" X 3⁵/₈" 80) **Costume pour une danseuse dans** "Ballet Lettriste". Galerie Sturm de Berlin, février 1921. Aquarelle et crayon; 9¹/₂" X 6¹/₂"
- Vera I. Muhina Varvara A. Stepanova
- "La Cena delle Beffe": pièce de Sem Benelli et projet pour le Théâtre Hamerny de Moscou, 1916 81) **Affiche** pour "La mort de Tarelkin", une comédie de A. Suhovo-Kobylin, mise en scène de V. Meyerhold, costume de V. Stepanova et production du Théâtre Meyerhold, de Moscou, 1922. 27³/₄" X 42"
- 69) **Costume pour un épéiste.** Gouache et or; 24³/₄" X 18"
- Anatolü G. Petritsky "Nur et Anitra": chorégraphie de M. Mordkin; production de Morris Guest, Greenwich Village Forie New-York, 1923.
- 70) **Costume pour le musicien**, Kiev 1923.

- 82) **Partie supérieure de l'affiche annonçant "La mort de Tarelkin" et en sa partie inférieure, l'annonce pour "Le cocu magnifique"**, tragédie de F. Cromelynck, mise en scène de V. Meyerhold, costumes de L. Popova et production du Théâtre des Acteurs de Moscou, 1922. 27³/₄" X 42"

Alexandre M. Rodchenko

"La punaise": comédie de Mayakovskiy, musique de Shostakovich et mise en scène de V. Meyerhold au Théâtre d'Etat Meyerhold de Moscou, 1929.

- 83) **Costume pour le directeur de zoo.** Aquarelle et crayon; 121007⁸/₁" X 10¹/₄"
- 84) **Costume pour le chargé de réunions.** Collage, encre indienne et crayon; 10" X 10¹/₂"

Georgiy A. Stenberg

- 85) **Décor scénique** pour "Octobre" DE K. Medunetsky. Produit en 1919. Encre noire et aquarelle; 10³/₄" X 7¹/₄"

- 86) **Costume pour un danseur**, 1919. Aquarelle, 11⁷/₈" X 9¹/₂"

- 87) **Parures** pour un dessin de costume dans "Phèdre", Moscou 1923. Crayon; 16" X 8"

Dessins de costumes réalisés et signés par les deux frères Stenberg 2". Ces costumes furent dessinés pour le studio de ballet d'Inna Chernitskaya.

- 88) **Costume pour une femme à la jambe pliée**, 1922. Crayon et aquarelle; 10" X 4³/₄"

- 89) **Costume pour un homme ayant les mains dans ses poches**, 1922. Crayon et aquarelle; 10¹/₂" X 6¹/₄"

- 90) **Costume pour un jeune homme**, 1922. Crayon et aquarelle; 10¹/₂" X 5¹/₂"

- 91) **Costume pour un barbu**, 1922. Crayon, encre noire et aquarelle; 10¹/₂" X 5¹/₂"

- 92) **Costume pour un homme aux chaussettes rayées.** Crayon, encre noire et aquarelle; 8¹/₂" X 6³/₄"

- 93) **Costume pour un homme portant une cape.** Crayon et aquarelle; 11" X 6³/₄"

Varvara F. Stepanova.

"La mort de Tarelkin": comédie de A. Suhokobylin, mise en scène de V. Meyerhold

au Théâtre d'Etat Meyerhold de Moscou, 1922.

- 94) **Costume pour un homme.** Encre et crayon de couleur; 14" X 9"

- 95) **Dessin d'un uniforme militaire pour Rasimov.** Encre noire et crayon de couleur; 14" X 8³/₄"

Vladimir Ed. Tatlin.

"L'Empereur Maximilien et son fils Adolphe": PIÈCE DE V. Bonch-Tomashevsky; production de l'Union de la Jeunesse, Saint-Petersbourg, Janvier 1911

- 96) **Costume pour un trompétiste.** Aquarelle et encre; 12¹/₂" X 7³/₄"

"Ivan Susanin": opéra de M. Glinka; production non montée, Moscou 1913.

- 97) **Costume pour une paysanne.** Aquarelle; 18" X 11¹/₄"

Serge Tchekhonine

- 98) **Décor scénique pour "Hamlet"**, Leningrad 1925. Pastel; 7¹/₄" X 8¹/₂"

- 99) **Costume pour un homme avec chapeau**, Leningrad 1925. Fusain; 13¹/₈" X 9¹/₈"

- 100) **Costume pour un penseur**, Leningrad 1925. Fusain et crayon rouge; 12¹/₄" X 7³/₄³/₄"

- 101) **Costume pour un personnage surréaliste**, c. 1925. Crayon et lavis; 12⁵/₈" X 6⁵/₈"

Ensemble de sept décors scéniques miniatures, exécutés à Petrograd en 1918.

- 102) **Décor scénique comportant à sa gauche un rideau, composé d'éléments suprématiques.** Crayon et aquarelle; 1¹/₂" X 2¹/₂"

- 103) **Décor scénique numéroté "4"** en bordure inférieure gauche de l'aquarelle. Aquarelle; 1¹/₂" X 2⁵/₈"

- 104) **Décor scénique comportant au centre, un rideau composé de motifs abstraits.** Crayon et aquarelle; 1" X 1⁷/₈"

- 105) **Décor scénique numéroté "2" au coin inférieur droit.** Aquarelle; 1³/₈" X 2³/₈"

- 106) **Décor scénique au centre duquel on retrouve un cône.** Aquarelle et crayon; 2³/₄" X 4³/₈..

- 107) **Décor scénique comportant deux figures sphériques.** Aquarelle et crayon; 1 1/2" X 2 1/2"
- 108) **Décor scénique 1918.** Aquarelle et crayon; 2 1/4" X 3 5/8"
- 109) **Décor scénique composé d'éléments constructivistes,** 1920. Aquarelle; 5" X 6 3/4"
- 110) **Décor scénique constructiviste avec personnage,** Moscou, 1920. Aquarelle; 4 3/4" X 7"
- 111) **Costume pour un clown composé selon des normes suprématises....**
- 112) **Costume pour un guitariste composé selon des normes suprématises.**

Pavel F. Tchelitchew

- 113) **Costume pour une danseuse en jaune,** dans une production de Boris Kniaseff au Théâtre Strelna d'Istamboul, 1919. Aquarelle et encre; 12 3/4" X 8 1/2"
- 114) **Costume pour un danseur** dans une production de Boris Kniaseff à Istamboul, 1920. Aquarelle; 13 1/2" X 9 1/2"
- 115) **Costume pour un danseur dans "Karris",** une production de Boris Kniaseff à Istamboul, 1920. Aquarelle et collage; 12 1/2" X 8 1/2"
- 116) **Costume pour un danseur avec Turban,** dans une production de Boris Kniaseff à Istamboul, 1920. Aquarelle; 13" X 9"
- 117) **Costume pour une danseuse** dans une production de Boris Kniaseff à Istamboul, 1920. Aquarelle; 12 1/2" X 8"
- 118) **Costume dans "Vakhakam",** une production de la Compagnie de Ballet de Victor P. Zimine d'Istamboul, 1921. Gouache; 12 1/2" X 8 7/8"
- 119) **Costume pour un rabbin** dans une production au Théâtre Strelna d'Istamboul en 1919. La mise en scène était de Boris Kniaseff. Gouache; 11 3/4" X 9"
- 120) **Costume comportant un motif de lion et de léopard pour un danseur** dans une produc-

tion de la Compagnie de Ballet de Victor P. Zimine d'Istamboul, 1921. Gouache; 10 5/8" X 8 1/8"

- 121) **Costume de Turc pour un danseur** dans une production au Théâtre Strelna d'Istamboul, 1919. La mise en scène était de Boris Kniaseff. Gouache; 12 3/4" X 8 1/2"

Alexandre A. Vesnin

"Phèdres": pièce de Racine produite par A. Tairov au Théâtre Kamerny de Moscou en février 1922.

- 122) **Esquisse pour un décor scénique.** Gouache, 6 1/2" X 8 1/2"

Youry B. Yakoulov

"Le pas d'acier": ballet constructiviste produit par Diaghilev au Théâtre Sarah Bernhardt de Paris en 1927. La musique était de S. Prokofiev et la chorégraphie de L. Massine.

- 123) **Dessins de costumes pour trois danseurs "Taboulières Automates".** Crayon et aquarelle; 8 3/4" X 11 3/4"
- 124) **Décor scénique.** Crayon, gouache et encre noire sur papier gris, 9" X 12"
- 125) **Esquisse d'un décor scénique incluant plusieurs instructions sur l'éclairage, les costumes et la scène.** Gouache blanche sur papier noir; 9" X 12"

"Signor Formica": pièce de E.T.A. Hofman produite par A. Tairov au Théâtre Kamerny de Moscou en Juin 1922.

- 126) **Costume pour 4 académiciens.** Gouache et crayon; 12 3/8" X 18 5/8.

Lazar (El) Lissitsky (Eliezar)

- 127) **Costume dessiné pour "Le vieil homme".** Lithographie couleur; 20 3/8" X 17 1/4"

Ministère des Affaires culturelles 1977

Tous droits de traduction et d'adaptation, en totalité ou en partie réservés pour tous les pays. Toute reproduction pour fins commerciales par procédé mécanique ou électronique, y compris la micro-reproduction, est interdite sans l'autorisation de l'Éditeur officiel du Québec.

Dépôt légal, premier trimestre 1977.
Bibliothèque nationale du Québec.