

Le Mastfor de Foregger dans les années vingt. Expérimentation audacieuse et long oubli

Erica Faccioli

Dans cet article, je me propose de présenter l'expérimentation théâtrale de Nikolaj Foregger (Kiev 1892 – Moscou 1939), théoricien, metteur en scène, chorégraphe, pédagogue parmi les plus actifs de l'avant-garde russe.

Il est sans aucun doute une figure 'de l'ombre' : considéré à son époque comme un *alter ego* de Mejerhol'd, son travail a été longtemps oublié, malgré le caractère éclectique de sa personnalité artistique qui le conduisit au centre de nombreux aspects fondamentaux de la réforme théâtrale, après la Révolution d'Octobre en Russie. Je voudrais présenter en particulier le travail intense de recherche et d'expérimentation mené par Foregger et ses collaborateurs dans les années 1920, avec la création de petites œuvres qui ont suivi le concept de 'théâtre sans sujet' (*bessjužetnyj teatr*). De nombreuses personnalités clés pour la création de ce genre (fondamental pour le développement du théâtre contemporain) ont par ailleurs collaboré dans son laboratoire, le Mastfor (*Materskaja Foreggera*, Atelier de Foregger), notamment le dramaturge Vladimir Mass (Moscou 1896 – Moscou 1979) et Sergej Jutkevič (Saint-Pétersbourg 1904 – Moscou 1985) en tant que scénographe. En Europe, ces

artistes, comme tant d'autres, n'ont pas été reconnus de la manière qui leur revenait dans l'histoire du théâtre soviétique¹.

De l'Atelier expérimental du Théâtre de la satire à l'Atelier de Foregger

En avril 1920 se constitue à Moscou l'Atelier expérimental démonstratif du Théâtre de la satire, né sous l'impulsion du commissaire à l'Instruction Anatolij Lunačarskij qui, dans un article intitulé *Budem smejat'sja* (Nous rirons), conclut en disant : « Nous avons besoin d'études et de théâtres de satire » (Čepalov 2001: 56), incitant metteurs en scène, scénographes et comédiens à travailler sur la satire et la comédie sociale. L'Atelier expérimental démonstratif de la satire devint un avant-poste pour la recherche de nouvelles formes de littérature et de théâtre satiriques, politiques et d'agitation. Foregger adhéra au collectif composé d'Osip Brik, Pavel Markov, P. Bogatyrev, Roman Jakobson, des metteurs en scène Nikolaj Petrov, Arkadij Zonov et, bien sûr, de Vladimir Majakovskij. Les étudiants, à qui Nikolaj Foregger donna des leçons pratiques de mouvement scénique, venaient des ateliers de Mejerhol'd, Fëdor Komissarževskij, Aleksandr Tairov.

C'est à cette occasion que les rencontres

entre Foregger et Majakovskij s'intensifient ; le poète avait écrit plusieurs comédies du genre « propagande d'agitation » pour l'Atelier et Foregger, avec Zonov, en avait monté une, intitulée *A čto esli ?...* (Que faire si ?...). C'était une courte composition, centrée sur le réveil brutal d'Ivan Ivanovič, ventru bourgeois appelé au travail depuis le 1^{er} Mai, alors qu'il rêve dans son fauteuil du retour de la monarchie.

L'Atelier expérimental de la satire fut de courte durée : Mejerhol'd, alors à la tête du TEO, décida de fermer les nombreux petits ateliers nés après la Révolution.

Le Mastfor, l'Atelier de Foregger, est né au sein de l'Atelier expérimental du théâtre de la satire et en était un prolongement naturel : Foregger entendait poursuivre la recherche pour laquelle l'Atelier était né, c'est-à-dire : « créer une multiplicité de formes spectaculaires satiriques » (Markov 1988 : 122). Le metteur en scène réunit autour de lui une dizaine d'étudiants de l'Atelier expérimental et il créa un collectif qui, après divers événements, s'est vu attribuer une place à la Maison de la presse à Moscou.

Vladimir Mass (1896 – 1979) rejoint le groupe en tant que dramaturge. Après avoir terminé ses études à la Faculté de Philologie de Moscou, à partir de 1917 le philologue se consacre entièrement au théâtre et à la dramaturgie, collaborant avec le TEO² à l'époque où Foregger rejoint le Front de gauche des arts. La présence active de Mass au théâtre de Foregger a donné vie à un partenariat comparable, pour les résultats obtenus, à la collaboration entre Majakovskij et Mejerhol'd.

Foregger et Mass fondèrent un théâtre où l'action scénique était entièrement basée sur l'interaction des masques de la

modernité, figures hyperboliques représentatives de la société soviétique contradictoire et schizophrène : les textes de Mass furent fortement influencés par la dramaturgie de Majakovskij. Mass lui-même se souvient : « J'ai écrit des « parades » sur des sujets d'actualité brûlants. Ces parades, et précisément les ébats en vers d'un acte, sont des imitations évidentes de la première dramaturgie de Majakovskij, auteur de *Mystère Bouffe* et de *Et si...* Majakovskij aimait nos ébats et il s'est lié à notre théâtre » (Uvarova 1983 : 56).

Le poète de la Révolution n'a jamais cessé de fréquenter le groupe de Foregger, comme en témoigne Jutkevič, collaborateur au Mastfor avec Èjzenštejn depuis le 1921. Jutkevič fut pendant une bonne période le scénographe du Mastfor et aujourd'hui ses mémoires constituent un matériau fondamental pour puiser des informations sur le travail de Foregger dans les années 1920³.

Dès le début, le travail de Mass et Foregger s'est concentré sur la création d'une théâtralité animée par une gamme de personnages caricaturaux appartenant à l'univers soviétique : le dramaturge a écrit une série de comédies satiriques dans lesquelles agissaient les figures caractéristiques de la société à l'époque de la NEP, dérivées des personnages créés par Majakovskij pour la ROSTA (Agence télégraphique russe); ces traits, avec une touche magique, se sont matérialisés sur la scène microscopique de la Maison de la presse, apparaissant déjà au premier spectacle. Il s'agit de : *Kak oni sobralis'* (*Comment ils se sont réunis*), un texte construit sur l'action des personnages typiques de la plume de Vladimir Mass : le "torgoveč" (commerçant de NEP), la "kommunistka s portfolem" (communiste



au cuir jaquette, caricature de la féministe Aleksandra Kollontaj), l' "intelligent-mistik" (intellectuel-mystique, caricature de Belyj le poète-imaginiste (poète mi-dandy, mi-paysan, caricature d'Esenin ou de Šeršenevič). Le spectacle, composé en deux temps, n'impliquait pas le développement d'un seul sujet : la première partie développait un débat public inhérent à la guerre civile, la seconde donnait libre cours à toute une série de discussions portant sur des sujets d'actualité sur lesquels les personnages discutaient (rassemblés sous prétexte d'aller à Moscou pour voir Isadora Duncan!).

Dans les spectacles du Mastfor, la vie théâtrale moscovite était un leitmotiv : dans l'été 1921, Mass écrivit en deux jours *Teatral'noe segodnja* (*Théâtre aujourd'hui*), texte satirique centré sur la scène contemporaine.

Une typologie spectaculaire se dégage du répertoire de Mastfor que l'on peut définir comme une "variété excentrique" et le genre de la parodie "intra-théâtrale" ; ceux qui ont subi la satire mordante du réalisateur étaient nombreux : Stanislavskij, Nemirovič-Dančenko, Tairov, Lunačarskij, Mejerhol'd ; la caricature d'Isadora Duncan fut un motif récurrent et les chorégraphes Golejzovskij et Fokin ne sont pas épargnés. Cependant, la plus grande contribution de Foregger à l'avant-garde est marquée par la mise en place d'un théâtre sans sujet totalement antipsychologique, un type spectaculaire précurseur du montage des attractions théorisé par Ėjzenštejn en 1923.

L'emblème du théâtre sans sujet fut le spectacle, connu comme mythique, intitulé *Xorošie otnošenje k lošadjam* (*Bonnes attitudes envers les chevaux*) qui, suite au succès considérable obtenu, fut connu sous

l'acronyme *Xorotloš*. D'abord mis en scène le soir du Nouvel an 1921, le spectacle a été répété jusqu'à la fermeture du Mastfor, même avec une deuxième version (qui a inauguré le nouveau siège rue Arbat en 1922).

Xorotloš

Le titre de la comédie était basé sur un poème lyrique de Majakovskij de 1918. Cependant, le texte ne s'inspirait du contenu du poème que de manière générique et était constitué d'un pur montage de moments attractifs très efficaces, riches en débats sur la vie sociale. La première version de *Xorotloš* était divisée en deux parties et le texte proposait un enchaînement rapide de situations hétérogènes. Dans la première partie, les masques sociaux intervenaient dans des scènes et sketches non liés les uns aux autres sur le plan thématique. Le prélude à l'action scénique était introduit par un acteur avec une tête de cheval qui tombait au sol. Divers personnages, les "masques de la contemporanéité" du théâtre de Foregger, se réunissaient autour de lui et, pour comprendre la raison de la chute du cheval, ils donnaient lieu à des discussions sur des thèmes littéraires, politiques, sociaux et même théâtraux, toujours dans une approche satirique : la chute du cheval n'était qu'un prétexte. En lisant quelques fragments du texte dramatique, conservés dans les archives de Mass, nous notons comment le dramaturge a privilégié l'usage d'un langage populaire, composant souvent des vers en rimes ; les personnages se caractérisaient par la manière de s'exprimer : avec un ton ronflant, dans le cas des "cadres ouvriers", ou mélodieux pour le poète imaginiste, et

ainsi de suite, déterminant par là la constitution de masques sociaux emblématiques et figés. Nous avons remarqué aussi la grande liberté avec laquelle Vladimir Mass a joué avec la langue, éliminant parfois les règles de déclinaison des cas afin d'obtenir un effet comique.

La deuxième partie du spectacle consistait principalement en une parodie du music-hall contemporain et occidental, entrecoupée d'une grande variété de numéros qui faisaient la satire du ballet classique et moderne. Les scènes se succédaient dans un rythme effréné : à la parodie du ballet classique, interprétée par la ballerine T. Bataševa et par V. Zajcev, se succédaient des gags excentriques et le spectacle se poursuivait avec une satire de la danse aux pieds nus, tellement en vogue à Moscou à l'époque, inspirée des danses d'Isadora Duncan.

Dans la seconde moitié de *Xorotloš*, Foregger a pu se consacrer à la composition de chorégraphies accompagnées de l'interprétation de pièces et de chants importés d'Occident par Mass et Majakovskij. Jutkevič rappelle à ce propos :

Les répétitions se sont déroulées dans l'une des salles du bâtiment où se trouve désormais le GITIS. Une fois, lors d'une des soirées de répétition... Osip et Lilja Brik et Majakovskij nous ont rejoints. Ils ont apporté de nouvelles chansons françaises. Le compositeur Matvej Blanter était alors le directeur musical de notre petit théâtre et notre pianiste habituel. Il s'assit au piano et joua la musique de la chanson de Mistinguet *Mon homme*. À partir des conversations, j'ai réalisé que Majakovskij et Brik étaient intéressés par notre spectacle et voulaient que la deuxième partie - une parodie du music-hall - soit une satire biaisée contre les variétés occidentales (Jutkevič 1960 : 183).

La deuxième version du spectacle était connue sous le titre *Ulučennye otnošenija k lošadjam* (*Attitudes améliorées envers les chevaux*). Le numéro central fut *Tverbul'* (le boulevard Tverskoï), qui développa avant tout une satire mordante de la société commerciale moscovite à l'époque de la NEP, composée de fanfarons à la mode avec des pantalons évasés, d'escrocs, d'hommes d'affaires, etc.

Xorotloš eut de nombreuses répliques, deux versions et plusieurs changements, bien que minimes. Dans le magazine «Xronika žizni i dejatel'nosti», nous pouvons lire : « Le 19 février, Majakovskij organise une vente aux enchères au théâtre de Foregger. Parmi les livres se trouve l'œuvre complète de Majakovskij », et ensuite : « Le 11 mars, lecture de vers à la Maison de la presse après le spectacle Foregger ». L'action s'est déroulée dans un design urbain de style futuriste. La critique Uvarova a trouvé une consonance entre ce scénario et celui constructiviste de Popova pour *Le Cocu magnifique* de Mejerhol'd de 1922 : à l'arrière-plan il y avait un panneau circulaire, appelé par Jutkevič *krendel'* (beignet), qui tournait à grande vitesse. Dans le spectacle de Foregger, la scénographie n'était rien de plus qu'un engin mobile rudimentaire à commande manuelle, dont Jutkevič s'est occupé.

Pour une reconstitution visuelle plus complète du spectacle, il convient de s'appuyer à nouveau sur le scénographe, mémoire historique de Mastfor :

Le titre a été emprunté au célèbre poème de Majakovskij, mais il n'avait aucun rapport avec les chevaux. Le spectacle comportait deux parties. Dans la première moitié, les masques décrits ci-dessus participaient, récitant des sujets simples, pleins d'une actualité brûlante, la seconde partie consistait en une parodie, un music-hall. Mon rôle était



celui de scénographe, Èjzenštejn s'occupait des costumes. Ici, il a fait preuve, comme toujours, d'une énorme inventivité, notamment dans les numéros musicaux. Pour les actrices, qui jouaient en chantant, il a conçu d'énormes carcasses de fil de fer, tissées de rubans colorés, au lieu de jupes. Les bandes étaient disposées avec de grands intervalles, de sorte que les jambes grêles des artistes se révélaient au public composite et poli du Moscou d'alors. Environ six mois plus tard, ce principe était adopté par le scénographe Jakulov dans la mise en scène *Giroglé-Giroflà* du Théâtre de Chambre et, je me souviens, Èjzenštejn était profondément aigri par ce plagiat et voulait écrire une lettre de protestation à la rédaction d'une revue de théâtre.

[...] Je pouvais laisser place à l'imagination, et j'ai pensé à une scénographie dans le style urbain que j'avais préféré du temps de Kharkov et de Kiev. Encore une fois, comme dans les dessins de Štemberg et Èkster, les maisons se dessinaient dans le fond avec un raccourci irréel, les hypoténuses dominaient, des carrés et rectangles se croisaient et cachaient l'horizon. C'était à peu près similaire aux esquisses de la tragédie de Vladimir Majakovskij, mise en scène non réalisée. Comme elle était là, la ville se tordait en grimaces à travers le sourire des enseignes. Mais au Mastfor les enseignes exécutaient des danses farfelues : elles combinaient l'entrechat, dansaient par paires, disparaissaient et réapparaissaient en un instant. Ce "beignet" tournait à la folie - c'était peut-être le même beignet inclus dans le poème de Blok *L'Inconnue* - mais le temps avait retiré l'or et ajouté le rythme. Aucun mécanisme ne faisait fonctionner le mouvement, alors j'ai couru dans les coulisses et j'ai tout commencé à la main.

Pour la deuxième partie du spectacle - le music-hall - j'ai dessiné un fond sur lequel le cheval au pelage pommelé d'un gris châtain, aux cils peints et aux lèvres maquillées, dansait avec enthousiasme, avec un fou, une danse pleine de fantaisie. En plus de cela, pour chaque numéro, il y avait un panneau représentant des estampes populaires qui descendait (la même méthode que j'avais utilisée dans la mise en scène de *La Punaise* au Théâtre de la Satire). Les répétitions

allaient vite.

[...] Le Mastfor a élevé des acteurs qui sont devenus célèbres plus tard, tels que L. Semënova, B. Poslanov, V. Fogel', N. Toddes, les metteurs en scène A. Mačeret, V. Žemčužnyj. La musique des spectacles a été écrite par M. Blanter et B. Ber, les scénographes étaient Èjzenštejn et moi et, sporadiquement, N. Denisovskij et V. Komardenkov. L'entraînement physique des acteurs était assuré par B. Barnet (boxeur) et F. Bogorodskij (plus tard peintre, mais à l'époque danseur de variétés connu sous le nom de Ferri).

Les invités d'honneur réguliers tant aux répétitions qu'aux spectacles étaient Majakovskij, Aseev, Tret'jakov, Lilja et Osip Brik et le constructiviste Gan (Jutkevič 1990 : 137-138).

Cette mise en scène a été un début triomphal pour Jutkevič, à l'époque élève des Ateliers de mise en scène de Mejerhol'd : son nom apparaît pour la première fois sur l'affiche d'un spectacle aux côtés de celui d'Èjzenštejn : «Dekoracii i kostjummy Èjzenštejna i Jutkeviča». Comme rappelle le futur fondateur et directeur de la FÈKS, les termes *scenografija* (scénographie) et *oformlenie* (mise en scène) n'existaient pas (Jutkevič 1986 : 425).

Le spectacle s'est terminé par une dispute au cours de laquelle Majakovskij, Brik et Rejsner ont croisé le fer contre le critique littéraire Polonskij, le critique de théâtre Litovskij et Xersonskij. L'initiative du Mastfor avait suscité une vive réaction chez les adversaires.

Les parodies intrathéâtrales complexes de Foregger ne reposaient pas sur la synthèse des styles et des genres (souvent présents simultanément sur la scène), mais sur le contraste, sur l'incompatibilité des contraires, sur l'affrontement planifié. Tous les spectacles du Mastfor étaient pleins de citations du répertoire moscovite.

Aux spectateurs de l'époque qui accusaient le Mastfor d'amateurisme de base, on pourrait objecter en soulignant l'érudition du metteur en scène et la profondeur des interprètes, dont beaucoup, peu après, deviendront célèbres sur l'écran de cinéma (N. Toddes, V. Fogel', L. Semënova, I. Čuvelev, B. Poslavskij). L'Atelier fut un lieu réservé à quelques privilégiés, fréquenté par divers intellectuels de l'époque, tous gravitant autour de la figure fascinante et éclectique de Nikolaj Foregger. Dès la fin 1921, son nom résonnait dans toute la Russie comme une légende, trop souvent oubliée et trop superficiellement reléguée à un rôle mineur.

Une méthode de création

Le genre proposé au Mastfor qui a rencontré le plus de succès, magistralement représenté par *Xorotloš*, était une sorte de nouveau music-hall, on pourrait dire une "music-hallisation" du spectacle. En 1922, Nikolaj Foregger publia dans « Ermitaž » l'un de ses manifestes les plus importants, qui constitua un point d'arrivée fondamental pour sa recherche théâtrale : « L'art d'avant-garde et le music-hall » (Foregger 1922 : 5-6). Le metteur en scène y souligne l'importance du music-hall pour l'art théâtral⁴ : « le music-hall enseignera une méthode de création, une approche du travail et des caractéristiques des personnages du théâtre contemporain, une manière de leur donner une forme, et de donner un rythme précis à l'action scénique ». Le genre est à la base de l'expérience théâtrale, car : « Au cours de toute l'histoire du théâtre, le music-hall, sous différents noms, a manifesté et confirmé le caractère

spectaculaire de l'art théâtral ». Foregger, faisant appel à la théâtralité, définit le théâtre comme un « art plastique-cinétique » où la littérature « occupe une place accessoire ».

La ville moderne assume un rôle fondamental dans ce contexte, où se manifeste le rythme de la modernité et où l'artiste doit et peut trouver le rythme de l'énergie créatrice, l'inspiration du mouvement, le flux agité de la pensée. « Les villes sont des centres de développement de la pensée et de la volonté humaines, et les mailles de plus en plus solides du réseau dont l'homme enveloppe la terre obscure [...] la métropole est un guide impétueux, impitoyable avec elle-même et inexorable avec les autres, qui soulève les forts et détruit les faibles [...] l'art a compris la réalité et la matérialité de ce qui l'entoure. Il étudie les matériaux et les structures des objets, créant des valeurs constituées selon des lois ». Le spectacle « music-hallisé » s'adresse à l'homme contemporain et s'exprime à travers des traits stylistiques contemporains puisés dans une modernité inquiète : le metteur en scène se voit confier la tâche de former les masses. L'œuvre d'art, dit Foregger, « amuse et repose », mais c'est un produit chargé d'« habituer les masses à de nouveaux rythmes, images, mots, nouvelles habitudes perceptives et systèmes de pensée ». On peut retrouver ce concept d'art typique du LEF, auquel Foregger adhéra depuis le début.

Au niveau de la mise en scène, et en général de la construction du spectacle, Foregger parvient à mettre en œuvre un montage syncopé de différentes formes et genres théâtraux, du drame synthétisé aux numéros de cirque, mais contrairement à ce dernier, le théâtre ne se forme pas sur



une performance de numéros déterminés par l'approbation du public, mais selon un plan d'intervention sur le public. La contradiction, le choc, la discontinuité organisée, la violation de la norme perceptive commune et de son orientation étaient les présupposés de l'art constructiviste ; comme nouvelle valeur de l'œuvre, l'effet obtenu sur le spectateur est placé à la base. L'attraction, comprise comme une méthodologie agressive, un spectacle pollué par des genres bas, par des éléments appartenant au patrimoine artistique le plus populaire, rassemblés sur scène afin d'obtenir une activation de la perception du public, est au cœur de la théorie d'Ėjzenštejn du montage des attractions.

En septembre 1922, la première représentation des Fèks eut lieu dans la salle du Proletkul't. Un "truc" en trois actes intitulé *Le Mariage* (adaptation libre du texte de Gogol') a eu lieu sur la scène. En décembre 1921, le débat public sur le théâtre excentrique a eu lieu à la Comédie libre de Petrograd, suivi du manifeste *Ekcentrizm*, signé par G. Kozincev, L. Trauberg, G. Kryžickij, S. Jutkevič. La Fabrique de l'acteur excentrique a eu le mérite d'opérer avec une plus grande cruauté les nouvelles procédures artistiques nées après la révolution et dédiées à l'utilisation consciente des matériaux dans l'art. Elle a aussi expressément évoqué, à travers le Manifeste, les genres considérés « bas » : le cirque, les danses américaines, le music-hall, l'art publicitaire. Sûrement très proche des théories de Marinetti du Théâtre des Variétés, le courant excentrique soviétique a dépassé la grossièreté de la méthode proposée par Marinetti : maintenant pour la démarche artistique les caractéristiques du

dynamisme d'une variété de genres, la théorie et la pratique soviétiques se sont affinées.

Avec *Le Mariage et Commerce extérieur sur la Tour Eiffel*, les deux seules représentations théâtrales du groupe, la FÈKS a déversé sur scène une typologie artistique spectaculaire fondée sur le choc, un dynamisme artistique qui tape sur les nerfs du public. C'est le procédé excentrique qui détermine essentiellement le montage du spectacle ; de la même manière, Ėjzenštejn avait mis en scène en 1920 *Le Mexicain* pour le Proletkul't et, en 1923, il mettra en scène *Le Sage*, une libre adaptation d'Ostrovskij.

Nikolaj Foregger avait bien compris l'importance du courant excentrique qui se répandait de plus en plus et il était certainement l'un des moteurs de la tendance : « Ainsi l'urbanisme, l'excentrisme et le music-hallisme ont gagné » (Foregger 1923 : 4-6).

Viktor Šklovskij s'exprimait ainsi à propos de l'excentrisme théâtral :

Maintenant, il est difficile de dire pourquoi l'excentrisme, à travers Ėjzenštejn, la FÈKS et, en partie, Mejerhol'd, a donné naissance aux méthodes de l'art post-révolutionnaire. Peut-être que l'excentrisme a déplacé l'attention de la construction vers le matériau. En tout cas, la théorie du montage des attractions se rattache à la théorie de l'excentrisme. Cette dernière repose sur le choix des moments les plus significatifs et sur une nouvelle corrélation non automatique entre eux. L'excentrisme est la lutte contre la routine de la vie, le rejet de la perception traditionnelle et l'abandon de la vie (Rapisarda 1975 : 42.).

Avec ces prémisses, une nouvelle *koiné* surgit du développement de l'intention sociale futuriste et de ce productivisme artistique imposé par l'esthétique de l'intelligentsia gravitant autour du LEF,

Front gauche des arts, né en 1923. Le groupe était composé de Majakovskij et de tous ou presque tous les artistes d'avant-garde : Boris Arvatov, Nikolaj Aseev, Osip Brik, B.A. Kusner, Nikolaj Čužak, Sergej Tret'jakov ; outre les Futuristes, les Productivistes, les Constructivistes, la collaboration de Mejerhol'd, Foregger et de Mass a été envisagée. Le LEF sera lié à la Société pour l'étude du langage poétique dont faisaient partie Viktor Šklovskij, Jurij Tynjanov, Osip Brik, Lev Jakubinskij. Sans aucun doute, Foregger était proche des théories des membres du LEF, il était d'accord avec la pensée de Majakovskij selon laquelle « la méthode formelle est la clé de l'étude de l'art » (Magarotto 1976 : 156) et surtout parce qu'il soutenait ce principe de l'art avec son activité au Mastfor. Foregger conçoit le spectacle comme un produit qui agit dans la réalité, produisant des valeurs générales. Considérant l'importance que l'antipsychologisme, l'abstraction, l'étude de la perception ont eu dans le théâtre du XX^e siècle et qui ont conduit à la performance contemporaine, je suis convaincue que l'activité artistique de Foregger, avec ceux qui l'ont suivi, mérite une place de premier plan dans le panorama de l'histoire du théâtre au XX^e siècle.

Bibliographie

- Čepalov, Aleksandr, *Sud'ba peresmeščnika, ili novye stranstvoja Frakassa*, Teatral'nyj roman-issledovanie, Xar'kov 2001.
- Faccioli, Erica, *Nikolaj Foregger (1892-1939). Dal simbolismo al realismo socialista*, Bulzoni, Roma 2007.
- Foregger, Nikolaj, *Avangardnoe iskusstvo i*

- mjuzik-xoll*, «Èrmitaž», n° 6, 1922.
- Foregger, Nikolaj, *Koe-čto po povodu mody, «Zrelišča»*, n° 55, 1923.
- Jutkevič, Sergej, *Kontrapunkt režissëra*, Iskusstvo, Moscou 1960.
- Jutkevič, Sergej, *Poëtika režissury. Teatr i kino*, Iskusstvo, Moscou 1986.
- Jutkevič, Sergej, *Sobranie sočinenij v trex tomax*, tom I, Iskusstvo, Moscou 1990.
- Magarotto, Luigi (éd.), *L'avanguardia dopo la rivoluzione*, Savelli editore, Roma 1976.
- Markov, Pavel, *Kniga vospominanij*, Iskusstvo, Moscou 1988.
- Rapisarda, Giusi (éd.), *Cinema e avanguardia in Unione sovietica – La Feks: Kozincev e Trauberg*, Officina edizioni, Roma 1975.
- Uvarova, Èlizaveta, *Èstradnyj teatr: minjatjury, obozrenija, mjuzik-xolly (1917-1945)*, Iskusstvo, Moscou 1983.

Notes

1. Conçu pour être présenté au Colloque International organisé par Donatella Gavrilovich et Pascale Melani (prévu en novembre 2020), qui n'a pas eu lieu en raison de l'urgence pandémique, mon discours comportera principalement un extrait de mon livre (Faccioli, 2007).
2. TEO : *Teatral'nyj Otdel*, section théâtrale du Narkompros (Commissariat du peuple à l'Instruction). (NdÉ)
3. Malheureusement, il ne reste plus grand chose des nombreuses rencontres entre Foregger et les intellectuels de l'époque, ainsi que du travail du metteur en scène de 1922 à 1924, puisque l'incendie du théâtre au n° 7 de la rue Arbat, deuxième siège de l'Atelier, a détruit la totalité des documents (photos et scénarios inclus). Toutes les citations suivantes du texte de Foregger sont extraites de (Faccioli 2007).