



Dictionnaire des théâtres du monde

Russie (Le théâtre en)

La vie théâtrale en Russie, toute tardive qu'elle fut, s'est révélée brillante au XIXe siècle, mais demeura longtemps dépendante de la culture occidentale, notamment française. La grande littérature dramatique nationale née au XIXe siècle a nourri les recherches de très remarquables metteurs en scène russes au début du XXe siècle. [Tchekhov](#) a ouvert la voie à une nouvelle écriture. Après les symbolistes, [Maïakovski](#) s'est rebellé contre ce réalisme qui avait été le trait dominant de la production dramatique russe. Devenu socialiste, le [réalisme](#) restera la tendance majeure, mais, étroitement contrôlé par l'idéologie, il donnera naissance à des œuvres souvent médiocres. Le renouveau, cependant, de la littérature dramatique comme de la mise en scène est frappant dès les années soixante.

Russie tsariste

Le théâtre est apparu très tard en Russie (fin du XVIIe et début du XVIIIe siècle), comme outil de l'eupéanisation ; les nouvelles structures de l'aristocratie ouvrent le pays au théâtre occidental : tournées d'artistes, emprunts et imitations de textes, de genres et de comédiens. Le théâtre russe en demeure marqué pour longtemps. Les grands seigneurs constituent sur leurs domaines, avec leurs serfs, des troupes dramatiques et lyriques parfois de tout premier ordre ; déclinant au début du XIXe siècle, le théâtre servile a donné beaucoup d'acteurs à la province et même aux capitales. Les premiers théâtres officiels sont créés en 1756 à Saint-Petersbourg par l'impératrice, en 1776 à Moscou sur la base d'une troupe d'étudiants. Les théâtres impériaux s'installent dans des locaux définitifs : en 1824 le [Maly](#) à Moscou, en 1832 le théâtre Alexandrinski à Saint-Petersbourg. La centralisation administrative instaure le monopole de fait, puis de droit, des théâtres impériaux et un code de la censure dès le début du XIXe siècle. Le théâtre privé se limite à la province jusqu'en 1882 (abolition du monopole), totalement soumis aux contraintes commerciales les plus basses et aux caprices de la police. Le théâtre amateur a de ce fait connu un très large développement.

Un siècle de grands auteurs

Les premiers auteurs dramatiques surgissent à partir du milieu du XVIIIe siècle : Soumarokov pour la tragédie, Fonvisine pour la comédie. Écrivains et critiques, à quelque courant idéologique qu'ils appartiennent, revendiquent un théâtre russe par ses thèmes, ses personnages, ses mœurs, sa langue et le jeu des acteurs, un théâtre éducateur moral de l'homme russe en quête de son identité nationale et sociale. Ainsi prend racine le réalisme au théâtre. De nombreuses pièces, et des meilleures, sont interdites ou dépecées par la censure pendant des dizaines d'années. On assiste cependant à la naissance d'une grande littérature dramatique russe : *Le Malheur d'avoir trop d'esprit* de [Griboïedov](#), *Boris Godounov* et les petites tragédies de [Pouchkine](#), *Le Revizor* de [Gogol](#). De telles œuvres mettent en place les lignes de force du théâtre russe pour longtemps : réflexion sur le pouvoir et sur l'homme, liberté d'écriture, grotesque, saveur expressive de la langue. Au milieu du XIXe siècle, [Tourgueniev](#) est un îlot de délicatesse psychologique. [Ostrovski](#), dans la seconde moitié du siècle, fait triompher un théâtre de mœurs puisant sa force dans la représentation véridique de larges pans de la société. Dans son sillage, on retient les noms de [Soukhovo-Kobyline](#) et de Pisemski. Léon [Tolstoï](#) et [Gorki](#) seront les derniers rejetons de la lignée réaliste. Alexis [Tolstoï](#) est le meilleur représentant du courant historique. Tchekhov apporte, à la charnière des XIXe et XXe siècles, un ton nouveau qui exige une interprétation scénique originale.

Du réalisme au renouvellement des formes

Durant tout le XIXe siècle, les théâtres impériaux ont possédé de très grands acteurs. À Saint-Petersbourg, Motchalov ou l'élan romantique, Karatyguine, un tragique, Sosnitski, acteur de comédies et de vaudevilles, et plus tard Davydov, Dalmatov, Savina, Varlamov. À Moscou, plus indépendante de l'influence de la cour et grâce à un public différent, se forge la tradition réaliste du jeu de l'acteur avec Chtchepkine, la dynastie des Sadovski, Fedotova, Lenski, à côté d'Ermolova, une tragédienne, et d'Ioujine-Sumbatov, au jeu romantique. La représentation reste enfermée dans la routine et la banalité. Le MHAT [voir [Théâtre d'art de Moscou](#)], fondant son art sur un texte, une mise en scène chargée de l'exprimer et la poursuite de la vie de l'esprit humain, a fait triompher Tchekhov et constitue l'un des pôles de la culture russe de son temps. L'épanouissement littéraire et artistique de 1900 à 1917 donne à la scène des peintres venus du Monde de l'art ; les [Ballets russes](#) de Diaghilev répercutent leur originalité en Occident. Les textes dramatiques des poètes symbolistes brisent la tradition réaliste. Fondés sur l'esprit de la musique, ils se tournent vers la vie spirituelle de l'homme, transposent poétiquement les conflits de l'artiste et du monde. L'écriture de mystères, de tragédies à la grecque, l'imagerie et les spectacles populaires, l'emploi de la couleur aident à trouver des formes neuves pour un théâtre futur. Les quelques pièces jouées le sont surtout grâce à [Meyerhold](#). Les poètes songent eux-mêmes à la représentation qu'ils fondent sur une convention voulue, la libre combinaison de tous les procédés artistiques. Valery Brioussov met au premier rang l'acteur, homme d'âme et de chair qui appelle une organisation spatiale, non figurative, du plateau. La relation nouvelle qu'ils établissent entre la scène et le public aboutit à remettre en question la société. [Blok](#) rêve d'un théâtre pour ouvriers et paysans. Viatcheslav Ivanov puise dans le culte de Dionysos l'idée d'un théâtre festif, de communion de tout un peuple dans une action sacrée, à travers le chant et la danse. [Andreïev](#) occupe une place ambiguë entre le symbolisme et le réalisme. En 1913, dans la foulée du mouvement futuriste, surgissent Vladimir Maïakovski, tragédie de Maïakovski et *Victoire sur le soleil* dans des décors du peintre suprématisiste Malevitch. [Euvreïnov](#) prône le théâtre en tant que tel, besoin vital de l'homme pour se transfigurer. Son Théâtre ancien s'interroge sur les formes passées du théâtre. Meyerhold apparaît déjà comme un maître rénovateur : hostile au réalisme, il cherche d'abord une issue dans la stylisation du théâtre symboliste. Ouvert à toutes les innovations de son époque, il s'attache au travail du comédien à travers la [commedia dell'arte](#), les théâtres orientaux, le cirque, et s'engage dans ses premières expériences sur le grotesque. Le Théâtre de chambre [voir [Kamerny Théâtre](#)] de [Taïrov](#), dernier-né de cette période, invite un peintre abstrait, [Exter](#), forme des acteurs maîtres de leur corps, et ouvre la voie à un théâtre de l'espace. À la veille de 1917, le théâtre russe se caractérise par une crise du répertoire et, refoulant le réalisme, par un très grand dynamisme et une grande originalité des recherches scéniques.

Russie soviétique

Son histoire suit les rapports qui s'établissent entre art et politique, théâtre et pouvoir, expérimentation et idéologie.

En août 1919 un décret sur la réunion des théâtres en centralise la gestion par l'intermédiaire de la direction des Théâtres près le commissariat à l'Instruction publique (TEO) qui intervient dans tous les domaines (création, formation, édition, recherche), mais la nationalisation n'est effective qu'en 1927.

Effervescence créatrice

C'est toute une fièvre théâtrale qui s'empare du pays après 1917 : studios, groupes autoactifs, théâtre au front, clubs, troupes d'[agit-prop](#). Mais les anciennes institutions, bientôt transformées en théâtres académiques ou « Ak » (Bolchoï, Alexandrinski, Maly, Théâtre d'art de Moscou [MHAT]), ont du mal à trouver leur place malgré la protection de [Lounatcharski](#) face aux violentes attaques des tenants de l'[Octobre théâtral](#) qui réclament un engagement politique et la recherche de formes à l'échelle des événements et de la modernité urbaine. Les mises en scène de Meyerhold, [Eisenstein](#), Foregger définissent des principes d'avant-garde concernant l'espace ([constructivisme](#)), l'organisation du spectacle ([montage](#)), le jeu (biomécanique), l'effet sur le public. Taïrov résiste à l'idée d'un art de propagande et oppose les fastes de *La Princesse Brambilla* à l'ascétisme des *Aubes* (1920) par Meyerhold. Dans son adhésion passionnée, [Vakhtangov](#) rêve d'adapter la Bible et monte *Le Dibbouk* (1922). De nouveaux théâtres naissent où se rencontrent professionnels et amateurs. Un théâtre spécifiquement ouvrier se développe à Moscou et en province dans les Proletkults qui refusent la professionnalisation. Celui de Petrograd s'oriente vers des formes chorales où l'on célèbre un culte du collectif que les [actions de masse](#) amplifient en « mystères » sur des espaces immenses et dans un esprit commémoratif. Fondé en 1925, le réseau autoactif des TRAM (théâtres de la Jeunesse ouvrière) devient en 1928 professionnel. Les théâtres pour enfants se multiplient tandis que des

théâtres nationaux (hébreu, arménien, yiddish) se créent à Moscou ou s'épanouissent en [Géorgie](#), en Ukraine ([Kourbas](#)). Comme dans la pièce de Maïakovski, le « mystère » et le « bouffe » forment les deux pôles de la création théâtrale, et les recherches d'Annenkov, Radlov, puis de la FEX (Fabrique de l'acteur excentrique avec Kozintsev, Trauberg) exploitent un courant comique et excentrique qui mène à la « cirquisation » ou à la « music-hallisation » de la scène. Après l'éclatement expérimental des formes classiques et le départ de certains chefs de file au cinéma, un équilibre de la synthèse s'opère en 1926, tant dans l'esthétique théâtrale qu'entre les troupes : avec l'affirmation de la dramaturgie soviétique, les théâtres académiques retrouvent une voix.

Stalinisme et réalisme socialiste

Mais en 1927 (conférence théâtrale sur l'agit-prop), le pouvoir du Glavrepertkom (Censure du répertoire), créé en 1923, est renforcé et le Conseil artistique des théâtres doit s'ouvrir aux politiques. Après l'effervescence créatrice et théorique des années 1920, les années 1930 sont d'abord marquées, malgré les mises en scène d'[Okhlopkov](#), [Akimov](#), Popov, [Zavadski](#), Diki, par la montée du dogme du réalisme socialiste (1934), un débat idéologique exacerbé, l'activité de la censure et les interdictions des pièces d'[Erdman](#) et de [Boulgakov](#). Utilisant les dissensions et les luttes intestines au sein du MHAT, la politique stalinienne va, dans un processus complexe, identifier, pour le théâtre, le réalisme socialiste au système de [Stanislavski](#) stérilisé.

Suite à la condamnation du formalisme en 1936, le MHAT 2 est fermé, puis le GosTIM (Théâtre d'État Meyerhold) en 1938 et le Théâtre réaliste, « fondu » avec le Théâtre de chambre. Diki est arrêté en 1937, Meyerhold en 1939 (et exécuté en 1940). La guerre suspend la vague de répression. La théâtralité va-t-elle renaître (*Cyrano de Bergerac*, m. en sc. Okhlopkov et Ruben Simonov, 1942) ? Les décisions de Jdanov (1946) mettent un terme aux espoirs de libéralisation. Mikhoels est assassiné en 1948. Taïrov et Akimov sont limogés en 1949. L'alignement sur le MHAT est de rigueur. Le monumentalisme héroïque de *La Jeune Garde*, d'après Fadeïev (1947, m. en sc. Okhlopkov), tranche sur la grisaille des spectacles de commande (pièces « sans conflit » de Sourov, de Sofronov).

Le renouveau

Après le XXe congrès (1956) les dramaturges font écho à la société en crise, expriment la révolte des jeunes contre l'hypocrisie scolaire, familiale, sociale. C'est en montant une pièce de [Rozov](#) qu'[Efros](#) fait ses débuts au Théâtre central pour enfants (*Bonne chance !*, 1954) et qu'[Efremov](#) inaugure le Studio des jeunes acteurs qui deviendra le « Sovremennik » (*Vivants pour l'éternité* , 1956). Les tournées du TNP en 1956, du [Berliner Ensemble](#) en 1957, les premières mises en scène d'auteurs étrangers ([Miller](#), [Brecht](#), [De Filippo](#), Hikmet) mettent en évidence le retard, les limites du théâtre soviétique qui a vécu jusque-là replié sur lui-même. Des débats sur la théâtralité, sur la validité de l'héritage de Stanislavski opposent les hommes de théâtre entre 1957 et 1960. Les années 1960 sont celles de la réhabilitation de [Boulgakov](#), de Dostoïevski, de [Schwarz](#). Celles de l'interprétation décapante de Tchekhov notamment par [Tovstonogov](#) et Efros. Celles de la naissance du théâtre de la Taganka en 1964 dirigé par [Lioubimov](#). Celles de la renaissance du théâtre étudiant et autoactif. À la fin de la décennie, de nouveaux directeurs de théâtre sont nommés : Gontcharov au théâtre Maïakovski en 1969 ; Efremov au MHAT en 1970 ; [Zakharov](#) au Lenkom en 1973. Se détournant du répertoire courant médiocre, beaucoup de metteurs en scène adaptent la prose et jouent des classiques : Efros monte *Le Mariage* de Gogol et *La Cerisaie* en 1975 ; Zakharov, *Ivanov* de Tchekhov en 1979. L'œuvre de [Vampilov](#) amorce un nouveau dramaturgique dont [Slavkine](#), [Galine](#), Arro, [Petroucheskaïa](#), Sadour sont les principaux représentants. Les metteurs en scène qui se sont fait connaître depuis les années 1970 : [Viktouk](#), [Ginkas](#), [Fokine](#), Anatoli [Vassiliev](#), [Dodine](#) ont été les artisans du renouveau. La scission du MHAT, la création de nombreux studios bénéficiant d'une autonomie financière, la représentation d'œuvres dramatiques ou littéraires jusque-là interdites sont les premières retombées de la perestroïka au théâtre.

Jusqu'en 1991 l'Union soviétique compte 640 théâtres d'État dont 45 à Moscou (pour une agglomération de huit millions d'habitants). Les acteurs et techniciens sont tous salariés comme fonctionnaires après être passés pendant trois ou quatre ans dans des écoles supérieures spécialisées. Les débutants ont de très petits salaires, mais ceux-ci dépendent du nombre et de l'importance des rôles tenus. Des études sont offertes pendant deux ans à des étudiants plus âgés (trente/trente-cinq ans) pour devenir metteurs en scène ; les concours de sortie fournissent des diplômes d'État. Les troupes permanentes, bien protégées par les syndicats, jouent sans discontinuer, pendant des années, une vingtaine de pièces inscrites à leur répertoire. Dès 1985, les metteurs en scène ont tenté un coup de force pour casser cette structure trop rigide. On constate partout une transformation du répertoire, annoncée depuis longtemps dans les pays Baltes et dans les théâtres amateurs : pièces dites d'avant-garde ([Jarry](#), [Genet](#), [Witkiewicz](#), [Camus](#), [Beckett](#), [Ionesco](#), [Mro?ek](#)), pièces des années vingt (Erdman, Babel, Boulgakov), toujours censurées malgré la réhabilitation de leurs auteurs,

dramaturgie contemporaine ; mais l'affiche évolue rapidement vers les valeurs sûres des classiques (adaptations de Dostoïevski, pièces de Tchekhov, Gogol, Ostrovski) et vers des pièces étrangères et de divertissement.

Comme dans les autres pays de l'Est, le public déserte, dans un premier temps, les salles au profit des écrans de télévision qui rendent compte de l'actualité mouvante, alors que, sous Brejnev, il courait au théâtre, unique lieu où il pouvait entendre parler de sa vie réelle, quotidienne ou politique, par allusions capables de contourner la censure. À la fin des années 1980, la venue de grandes troupes étrangères (Allemagne, France) et les tournées en Occident offrent aux hommes de théâtre une possibilité d'ouverture et d'enrichissement.

La Russie postcommuniste

Dans la nouvelle Russie née en 1991, l'État n'étant plus en mesure de subventionner les théâtres, les municipalités ont pris le relais, ainsi que les entreprises et les sponsors qui financent projets, groupes, spectacles. Certaines créations résultent de coproductions avec l'étranger (*Quartett* de [Müller](#) au Théâtre A de Demidova ; *L'Orestie* par [Stein](#) au Théâtre de l'Armée russe). Des troupes organisent leurs premières à l'étranger (*La Cerisaie*, théâtre Maly, Paris, 1994). Malgré des conditions de plus en plus précaires qui entraînent des délais de création raccourcis et en dépit de la scission dramatique du théâtre de la Taganka en 1992, aucun théâtre n'a encore fermé (mais quelques-uns ont été rebaptisés).

Liés à une tradition de formation qui remonte au début du siècle, de nombreux metteurs en scène enseignent au [LGITMIK](#) de Saint-Petersbourg et au [GITIS](#) de Moscou. L'école est le vivier de la troupe de Dodine (*Gaudeamus*, 1990, *Vie et destin*, 2007), et l'atelier de [Fomenko](#) a révélé de jeunes metteurs en scène ([Jenovatch](#), Popovski, Mindaugas Karbauskis) et une équipe d'acteurs prometteurs. D'autres, comme Vassiliev depuis 1990, se sont repliés sur leur travail qu'ils ne montrent qu'au cours de rares soirées (*Dialogues* de Platon, 1993). Contre une nouvelle culture de masse, un certain élitisme est revendiqué – public restreint, petits lieux, séances irrégulières. Regroupés depuis 1987 dans des ateliers de création dépendant de l'Union des gens de théâtre (STD), les groupes expérimentaux soit ont éclaté (Arié, Mirzoev, Adasynski sont partis travailler à l'étranger), soit ont conquis leur indépendance. Leur répertoire : théâtre de l'absurde ([Pinter](#) monté par Klimenko), théâtre poétique ([Claudel](#) par Kosmatchevski), théâtre hermétique (textes de [Harms](#) montés par Kozaket Ponomariov). Les recherches portent sur le rythme et le son au-delà des mots et du sens, sur l'expression, par le corps, des pulsions et des angoisses, et sur les sources rituelles du théâtre.

Après avoir traversé une période de transition, à la recherche d'une nouvelle place dans une société en mutation, le théâtre à la fin des années 1990 suscite à nouveau l'intérêt d'un public sociologiquement modifié dont une partie réclame des divertissements. Si quelques metteurs en scène, partisans d'un théâtre conceptuel comme Andreï Mogoutchi, Klim, Boris Ioukhananov, restent en marge de cette demande, d'autres comme Olga Soubbotina, Nina Tchousova, Kirill Serebrennikov semblent s'y conformer en s'aventurant parfois sur le terrain de l'expérimentation. Depuis 2002, date du premier festival « Novaïa drama », l'écriture dramatique contemporaine intéresse les autorités culturelles et le grand public. *Comment j'ai mangé du chien* de [Grichkovets](#), *La Pâte à modeler* de Vassili Sigarev, *Oxygène* d'Ivan Vyrypaev sont trois exemples d'approche de l'écriture et du théâtre dans un paysage extrêmement diversifié. Au spectateur de faire son choix entre la légèreté doucement ironique des textes de Moukhina Dragounskaïa, l'absurde métaphysique et farcesque des frères Presniakov (*Dans le rôle de la victime*, m. en sc. Oskaras Korsunovas), l'imaginaire nourri de mythologie et de romans d'aventures de Kourotschkine, la saveur rugueuse du parler populaire de Koliada et de ses disciples tel Oleg Bogaev. En 2002, Teatr.doc, lieu alternatif de la nouvelle écriture documentaire et postmoderne, s'est ouvert à Moscou. Géré par Elena Gremina et Mikhaïl Ougarov, ce petit centre en marge des structures commerciales et étatiques, accueille les essais de jeunes auteurs et metteurs en scène de tous horizons. Éclatements en petits groupes ou en clans, individualisme, refus des écoles, dynamitage des conventions : l'entrée dans le XXI^e siècle correspond, pour le théâtre russe, à une restructuration qui laisse intact un pan de l'héritage soviétique – théâtres de répertoire, subventionnés, intégration de l'acte culturel dans la vie quotidienne, intérêt pour l'art de la mise en scène, enseigné, et glorieusement représenté par quelques derniers grands « mohicans » ([Lioubimov](#), [Dodine](#), [Vassiliev](#), [Fomenko](#)) – mais le marginalise. Les oasis de recherche, où le beau reste synonyme de travail sur le long terme et en dehors des modes, parsèment un paysage bigarré, chaotique et fluctuant, calqué sur le fonctionnement occidental (star system, quête de succès commerciaux).

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- Nicolas Evreinoff. Histoire du théâtre russe . Préface et adaptation française de G. Welter , Paris : Editions du Chêne, 1947
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb32086770v>
- Storia del teatro russo, di Ettore Lo Gatto. Vol. 1 [-2]... , Firenze, G. C. Sansoni, 1952. 2 vol. in-8°, fig., pl. et portr. en noir et en coul., fac-sim. [Acq. 1276-55] -IXe-Xb-
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb323911774>
- Histoire du théâtre russe jusqu'en 1917 , Jean-Claude Roberti,..., Paris : Presses universitaires de France, 1981
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb36143285p>
- Les symbolistes russes et le théâtre , Claudine Amiard-Chevrel, Lausanne : l'Âge d'homme, 1994
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb36151321f>
- Théâtre russe et soviétique , Konstantin Rudnitski ; trad. de l'anglais par Eric Deschodt, Paris : Ed. du Regard, 1988
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37060736h>
- The Russian theatre after Stalin , Anatoly Smeliansky ; transl. by Patrick Miles, Cambridge (GB) : Cambridge university press, 1999
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37101385s>

Rédacteur(s)

[C. AMIARD-CHEVREL](#) [M.-C. AUTANT-MATHIEU](#) [B. PICON-VALLIN](#)

Éditions Bordas, 2008

Classement

Cet article relève de la spécialité [Europe centrale et Russie](#)

Zone(s) géographique(s) : Russie

Période(s) : 18ème siècle 19ème siècle 20ème siècle 21ème siècle

Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : Tchekhov (A.) Maïakovski (V.) Griboïedov (A.) Pouchkine (A.) Gogol (N.) Tourgueniev (I.) Ostrovski (A.) Soukhovo-Kobyline Tolstoï (A.) Gorki (M.) Pisemski Malheur d'avoir trop d'esprit (le) Boris Godounov Revizor (le) Meyerhold (V.) Blok (A.) Andreïev (L.) Evreinov Taïrov (A.) Exter (A.) Motchalov Karatyguine Sosnitski Davydov Dalmatov Savina Varlamov Chtchepkine (M.) Sadovski Fedotova Lenski (A.) Ermolova (M.) Ioujine-Sumbatov Diaghilev (S. de) réalisme Brioussov (V.) Malevitch (C.) Vladimir Maïakovski, tragédie Victoire sur le soleil (la) Lounatcharski (V.) Eisenstein (S.) Vakhtangov (E.) Foregger Annenkov (G.) Radlov Kozintsev (G.) Trauberg Princesse Brambilla (la) Aubes (les) Dibbouk (le) Okhlopkov Akimov (N.) Zavadski (Y.) Erdman (N.) Boulgakov (M.) Stanislavski (C.) Popov (A.) Diki Simonov (R.) Jdanov (A.) Sourov Sofronov Cyrano de Bergerac Jeune Garde (la) Rozov (V.) Efros (A.) Efremov (O.) Miller (A.) Brecht (B.) Schwarz (E.) Tovstonogov (G.) Lioubimov (I.) Zakharov (M.) Vampilov (A.) Slavkine (V.) Galine (A.) Petrouchevskaïa (L.) Viktiouk Ginkas Fokine (M.) Vassiliev (A.) Dodine (L.) De Filippo (E.) Hikmet (N.) Dostoïevski (F.) Gontcharov (I.A.) Arro Sadour Bonne chance Vivants pour l'éternité Mariage (le) [Gombrowicz] Cerisaie (la) Ivanov Jarry (A.) Witkiewicz (St.I.) Camus (A.) Beckett (S.) Ionesco (E.) Mro?ek (S.) Genet (J.) Babel (I.) Müller (H.) Stein (P.) Quartett Orestie (l') Fomenko (P.) Platon Jenovatch (S.) Gaudeamus Dialogues Pinter (H.) Claudel (P.) Harms Arié Mirzoev Adasynski Klimentko Kosmatchevski Kozak (P.) Ponomariov Mogoutchi (A.) Klim Ioukhananov (B.) Soubbotina (O.) Tchoussova (N.) Serebrennikov (K.) Grichkovets (E.) Sigarev (V.) Vyrypaev (I.) Moukhina Dragounskaïa Presniakov (O. et V.) Koršunovas (O.) Kourotchikine Koliada Bogaev (O.) Comment j'ai mangé du chien Pâte à modeler (la) Oxygène Dans le rôle de la victime

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/lexique-russie>