

Décorateurs étrangers

Pour éviter de dresser un inventaire vide de sens, l'évocation de décorateurs étrangers en relation avec la situation de la [scénographie](#) en France permet de relever des lieux d'origine et des jeux d'influence (directs ou indirects), des similitudes objectives de démarche ou au contraire des écarts et des différences, sinon même une indifférence partielle ou une ignorance totale.

Russie tsariste, soviétique et postcommuniste

À la fin du XIX^e siècle la routine des maîtres artisans qui règnent sur les scènes impériales est combattue par les peintres (Levitan, Korovine, Vroubel) que Mamontov invite à partir de 1885 dans son opéra privé à Moscou. Le triomphe du peintre au théâtre sera consacré par la collaboration du groupe « Le Monde de l'art » (Benois, Bakst, Doboujinski, Bilibine) aux [Ballets russes](#), et la recherche d'un accord plastique entre l'interprète et le décor peint comme un tableau stylisé. Simovparticipe au contraire à la réforme réaliste du [MHAT](#) (Théâtre d'art) par la précision de ses maquettes conçues en vue de décors illusionnistes. Cependant, [Stanislavski](#) s'ouvre aux réflexions nouvelles, invite (Hamlet, 1909-1911) [Craig](#), connu depuis 1906 des membres du Monde de l'art par la traduction russe de son Premier dialogue. À partir de 1905, [Meyerhold](#) effectue avec Sapounov et Soudéikine une série d'expérimentations spatiales suivies (panneau peint réduisant la scène, escalier, espace créé par la seule lumière). Les théories wagnériennes influencent les luxueux décors de Golovine, conçus dans une longue et intime collaboration avec Meyerhold, à l'opéra (*Orphée*, 1911) et au théâtre où, à la recherche de l'effet décoratif, de l'union des couleurs et des sons, s'ajoutent une stricte géométrie et une rigoureuse répartition des plans de jeu (*Le Bal masqué*, 1917). L'avant-garde picturale s'attaque à la scène : Tatline, Malevitch qui dématérialise les corps par la lumière (*La Victoire sur le soleil*, théâtre Luna-Park, 1913). Dès 1916, [Taïrov](#) invite des cubofuturistes : [Exter](#) peint de façon géométrique les muscles dénudés des acteurs et dispose sur scène des volumes qui visent une élaboration plastique du sol (*Thamyre le citharède*, 1916). En 1917 apparaît la nécessité d'un décor simplifié. Le [constructivisme](#) marque la disparition du décorateur et l'émergence du constructeur qui refuse peinture, figuration, décorativisme, statisme. Popova (*Le Cocu magnifique*, m. en sc. [Meyerhold](#), 1922), Stepanova, Vesnine, les frères Stenberg équippent le plateau, libéré des contraintes de la scène à l'italienne, d'une machine-outil pour le jeu. Le dispositif sort en plein air, devient dynamique (murs mobiles de Chlepianov, D.E., m. en sc. Meyerhold, 1925). La scène se dote d'ascenseurs, de trottoirs roulants. Nivinski, Iakoulov restent fidèles à la couleur, l'un joue des tissus et d'un principe d'improvisation (*La Princesse Turandot*, m. en sc. [Vakhtangov](#), 1922), l'autre du simultanéisme et de la transformation rapide de l'espace (*Giroflé-girofla*, m. en sc. Taïrov, 1922). Au constructivisme, dont les idées transforment la scène soviétique, se mêle une tendance expressionniste au [GOSET](#) (Altman, Rabinovitch, Falket plus tard Tychler) ou chez Levine à Leningrad. En Ukraine et en [Géorgie](#), Meller et Gamrekeli y font intervenir des traits nationaux. Dès la fin des années vingt se développent des tendances hybrides ou bien le constructeur cède la place à l'architecte. Chtoffer, Knoblok (*Les Aristocrates*, m. en sc. [Okhlopkov](#), 1934), Chifrine conduisent pendant les années trente des expériences sur un espace éclaté, Ryndine (*La Tragédie optimiste*, m. en sc. Taïrov, 1933) et Williams créent des formes monumentales, Akimov utilise l'art graphique.

À la fin des années trente, la fonction du décorateur est confondue avec celle d'accessoiriste. Les décors métaphoriques de Vadim Ryndine pour *Fils des trois fleuves* de Goussev, 1944, et *La Jeune Garde* d'après Fadeïev, 1947 (m. en sc. Okhlopkov), détonent dans la grisaille ambiante. Ils annoncent le dispositif unique d'*Hamlet* (Ryndine, 1954) et de *La Tragédie optimiste* de [Vichnievski](#) (Bosoulaïev, 1955) qui cristallise la vision/interprétation de l'œuvre par les metteurs en scène Okhlopkov et [Tovstonogov](#). Le retour aux années vingt qui s'amorce à partir de 1956 vide la scène du superflu, la dynamise par des constructions légères et mobiles, des dénivellements. La

simultanéité des lieux est rendue par les jeux d'éclairage, les projections. Le rideau est supprimé. Un « chemin de fleurs » relie parfois la scène et la salle. Peu à peu, la notion de décor tend à faire place à celle de scénographie. Il s'agit moins de rendre le lieu signifiant par un travail sur les surfaces ou les couleurs que de modeler un espace nouveau à partir de volumes, de structures, de matières qui fonctionnent selon leurs lois propres (Levental : *Le Mariage de Gogol*, m. en sc. Efros, 1975 ; Alexandre Vassiliev : *Les Songes de Saint-Pétersbourg* d'après Dostoïevski, m. en sc. Zavadski, 1969). Le décorateur travaille en étroite osmose avec le metteur en scène (Borovski avec Lioubimov ; Kotcherguine avec Tovstonogov et Dodine ; Igor Popov avec Anatoli Vassiliev). Il s'attache à l'authenticité des matériaux (Kotcherguine dans *l'Histoire d'un cheval*, BDT, 1975, ou dans *Frères et sœurs* d'après Abramov, m. en sc. Dodine en 1985, utilise le bois, la paille, la toile, l'eau). Il joue sur la polyvalence des objets (Borovski et le rideau d'Hamlet, 1971). Il conçoit des espaces qui intriguent et qu'il faut déchiffrer (collages de Kitaïev ; jeux de construction de Barkhine). Les lignes (Kotcherguine pour *Retour chez les siens* de Droutsé, Maly, 1978), la couleur (le blanc chez Lider dans *Mari et femme* de Rochtchine, MHAT, 1976), la lumière métamorphosant les objets et les matières (Popov pour *Le Cerceau* de Slavkine, 1985), projetée en rayons sur un rythme musical (O. Cheïntsis pour *Junon et Avos* de Voznessenski, monté par Zakharov en 1981), sont des éléments qui impliquent le spectateur dans l'action, même si l'architecture théâtrale et scénique reste traditionnelle.

La féconde expérience de l'école de scénographie soviétique née à la fin des années soixante est transmise par l'enseignement que tous ses membres pratiquent. Mais peu de nouveaux noms sont apparus (Kaplevitch, Kojenkova). Les années quatre-vingt-dix sont marquées par l'utilisation de lieux non théâtraux (caves, hôtels particuliers, foyers de théâtre, plein air), par le recours à la stylisation historique et à des décors kitsch, parfois coûteux.

La Quadriennale de Prague 2007 exposera à côté d'une salle spéciale « Borovski » dont la disparition marque la fin d'une grande époque pour la scénographie russe, des décorateurs liés à Petersbourg : A. Orlov et I. Tcherednekova, E. Kapeliouch ; à Moscou : A. Borovski fils, S. Benediktov, A. Titel (opéra), le jeune A. Kondratiev, élève de Cheïntsis, O. Polikarpova et M. Danilova (costumes) et, de province, I. Kharikov. D. Krymov entraîne ses élèves-scénographes du GITIS vers un théâtre d'objets et de figures où ils s'impliquent physiquement (Nedoskazki, *Don Quichotte*). Anna Koleïtchouk relie sa recherche technologique aux avant-gardes. Si Kotcherguine continue son œuvre sur les matériaux bruts et les traditions populaires (*La Puissance des ténèbres*, Vlast'tmy, BDT, 2006), il n'y a plus de débat, malgré la continuation des expositions annuelles Bilans d'une saison. En 2007 la Trige d'or de la Quadriennale de Prague a été attribuée à l'école russe.

Europe de l'Est

L'Europe de l'Est a marqué les scénographes français, en particulier grâce à la Quadriennale de scénographie de Prague créée en 1967. Les ingénieurs-scénographes comme les Tchèques Tröster, Svoboda ou Kouril, offrant tout autant des espaces à réaction poétique que des machines à jouer, ont plus influencé les participants français que l'autre tradition orientale, celle de peintres-scénographes aussi divers que V. Levental à Moscou ou, à Kiev, D. Lider et M. Frenkel (cf. supra) ou le Tchèque L. Vychodil.

František Tröster (1904-1968) met en cause la fonction traditionnelle du décor, comme dans sa scénographie pour *Jules César* (m. en sc. Jiří Frejka, 1936) : le scénographe est l'auteur d'un espace qui contribue à l'expression d'un drame.

Miroslav Kouril (1911-1984) s'inscrit dans la lignée de Meyerhold et de Piscator dans le cadre du théâtre laboratoire d'Emil F. Burian (Théâtre D.34, *L'Éveil du printemps*, 1936). Professeur, il s'est efforcé de « dévoiler de manière objective les racines du théâtre et en son sein les racines de la scénographie », faisant appel largement à l'architecture, aux beaux-arts et à la technique. « L'influence de la technique » dans la constitution d'un théâtre synthétique, en particulier celle de l'éclairage et des projections, l'« évolution du niveau de la perception du spectateur », l'« invention d'un nouveau type d'espace scénique », autant d'idées qui ont marqué la scène française dans les années 1970, notamment grâce aux études de Bablet.

Moins connu, Ladislav Vychodil (né en 1920), sans renoncer à une scénographie fonctionnelle ni aux procédés techniques de la cinétique moderne, privilégie son regard de peintre, sensible à la lumière, à la couleur, à la matière, à la texture. Son expression lyrique élimine cependant la surcharge, au profit d'une économie des signes architectoniques ou picturaux (*La Tragédie optimiste* de Vichnievski, 1957, l'opéra *Boris Godounov*, 1977) qui suscite un espace métaphorique ; cette démarche caractérise par exemple en France le travail de G.C. François, collaborateur régulier de Krejča.

À l'inverse, la scénographie ukrainienne, remarquable, est méconnue en France même si Daniel Lider (né en 1917 à Rostov), a participé à la Quadriennale (1975). Des réalisations étonnantes comme *Cœur ardent* d'Ostrovsky (1973), *Lear* (1979) ou *La Cerisaie* (1980) témoignent d'une démarche originale qui fait fusionner la vision dramaturgique, scénique et picturale pour produire un espace

métaphorique chargé d'évocations disponibles pour l'acteur. Ses maquettes sont des œuvres par elles-mêmes, intelligentes et sensibles, traces tangibles d'une pensée et d'une émotion vives. À part [Kantor](#), la scénographie polonaise reste peu connue en France hors les grands noms de l'entre-deux-guerres comme [Pronaszko](#) ou K. Frycz. Très liée aux arts plastiques, la scénographie polonaise illustre une tension fréquente entre deux démarches. L'une pose comme fondamentale la résolution fonctionnelle de l'espace scénique du drame sur des bases réalistes et historiques (école varsovienne) ; l'autre tend au contraire à autonomiser le décor ; elle en fait un complément du drame débarrassé de toute réminiscence historique ou locale ; elle lui fait même jouer un rôle majeur (école cracovienne). Dans ces deux écoles, la diversité stylistique est grande, mêlant toutes les influences, naturaliste, cubiste, surréaliste. Cette dernière tendance – dans laquelle s'inscrit à ses débuts le Kantor scénographe (*Sainte Jeanne* de [Shaw](#), 1956) – est particulièrement présente à Cracovie. Ma?gorzata Szcz??niak, scénographe de Krzysztof Warlikowski (né en 1962), appartient à cette école.

Allemagne et Italie

Avec l'Allemagne, l'Autriche, l'Italie, les liens sont plus discernables ; l'Histoire – même conflictuelle – a permis une circulation constante des idées, des œuvres et des hommes.

Après 1950, l'Allemagne de l'Est exerce une forte influence en France dans son organisation du travail théâtral (rôle moteur d'une dramaturgie très définie, matérialité affirmée de la scène, spécialisation des tâches) autant que dans sa vision du monde. L'éclatement de la réalité qui frappe la conscience, l'évidence qu'il n'y a plus rien d'intact amènent à figurer un monde rude, fragmentaire, hétérogène. Travaillant souvent dans la boîte scénique à rapport frontal des théâtres institutionnels ou dans les espaces simultanés de théâtres transformables (la [Schaubühne](#) à Berlin), la scénographie allemande rejette un décor fermé et le réalisme servile. Des arrière-plans se projettent dans un espace ouvert (Fr. Mertz, par exemple, vide la scène pour offrir un plateau nu reconquis par l'acteur), où les fragments de la réalité, les objets ou le mobilier vont s'installer. L'influence du [Berliner Ensemble](#) de [Brecht](#) est notoire (sur [Planchon](#) et [Strehler](#)).

Celle de l'Allemagne de l'Ouest n'est pas moins patente. Des décorateurs comme A. Siercke à Hambourg (1910-1985), indiquent l'importance de l'activité de production, notamment grâce au « miracle économique » allemand. Des réalisations comme le rideau de fer clouté de *Fidelio* (Siercke, Hambourg, 1951), les reproductions à grande échelle de fragments de tableaux classiques d'après le peintre espagnol Ribeira pour *Karl V d'E.* Krenek (P. Haferung, Essen, 1950), les murs de brique de l'Italienne à Alger de Rossini (Siercke, 1953) ou de *Carmen* de Bizet (D. Hartmann, Düsseldorf, 1955), le plateau en plan incliné au plancher rustique, les agrès, les haubans de *Philoctète* de Sophocle et [Müller](#) (J. Rose, Munich, 1968) peuvent être comparés aux scénographies françaises des années 1970-1980. Wilfried Minks (né à Binaï en Tchécoslovaquie en 1930), disciple de Willi Schmidt à Berlin, a collaboré avec [Zadek](#) (*Capitaine Bada*, de [Vauthier](#), Ulm, 1959) ou [Fassbinder](#) (*Liberté à Brême*, 1972) avant de faire lui-même de la mise en scène comme Karl Ernest Herrmann qui a travaillé avec [Grüber](#) ou [Stein](#) (*Peer Gynt*, Berlin, 1971). Ils ont eu une influence en France après 1970. Des scénographes français comme [Aillaud](#), Arroyo travaillent aussi bien en Allemagne qu'en France.

La réunification en 1989-1990 n'a pas modifié ce jeu d'échange. La notoriété d'Achim Freyer (né à Berlin en 1934, élève de Brecht en 1954-1956) qui a travaillé avec [Besson](#) entre 1959 et 1972 est devenue plus internationale à partir de 1991, moment où il assure également la mise en scène de ses propres pièces de théâtre musical, dans une esthétique picturale qui peut être apparentée à celle de [Bob Wilson](#). Erich Wonder (peintre, scénographe né en 1944 en Autriche) qui fut l'assistant de Minks à Brême, travaille souvent avec [Bondy](#) (*Phèdre* de Racine en 1998 au Théâtre de l'Odéon), collaborant avec R. Sabounghi pour les costumes. Bert Neumann (né en 1960 à Magdeburg) est le scénographe de la Volksbühne à Berlin, travaillant avec [Castorf](#), R. Pollesch et P. Konwitschny. La transformation de ce théâtre en « Neustadt » en 2002 pour *Der Idiot* de Dostoïewski est à l'image de son art. « Crudité rime avec vérité », sa devise, pourrait être celle de Jan Pappelbaum (né en 1966 à Dresde), architecte de formation, scénographe d'[Ostermeier](#) depuis 1995 qui s'est fait connaître en France en 2004 en Avignon avec *Woyzeck*, ou encore d'Anna Viebrock (née en 1951), dessinant une facture réaliste contemporaine.

L'influence italienne est d'une autre nature et découle d'une autre tradition, toujours active en France. La génération des décorateurs italiens de l'après-guerre n'est pas non plus à l'écart de l'influence allemande, principalement de Brecht. Mais il se dégage un souci de cohésion de l'image scénique : d'une part, grâce à un accord intime entre la conception du metteur en scène et celle du décorateur qui conduit à des collaborations durables ; d'autre part, grâce à une synthétisation de l'image et de l'espace scéniques même quand il y a recours au procédé du collage. On perçoit aussi la rénovation d'une lointaine tradition scénographique qui s'était épuisée au XIXe siècle, ce qui avait

conduit aux mouvements novateurs du début du XXe siècle (influence de Craig, ainsi que du [futurisme](#)). Cette tradition reste présente dans l'enseignement comme à l'Accademia di Brera à Milan. V. Colosanti (né en 1910) illustre cette reprise de la tradition des vues urbaines (*La Figlia obbediente* de [Goldoni](#), Venise, 1949) d'une manière un peu anecdotique. À l'inverse, P. Tosidans *La Locandiera* (m. en sc. [Visconti](#), Rome, 1953) définit un espace unifié, localisé et épuré. Ce décor annonce toute une série caractéristique de scénographies, dont celle de M. Chiari pour la trilogie de *La Villeggiatura* (m. en sc. Strehler, Milan, 1954), ou celles de [Damiani](#) qui trouveront un écho en France, par exemple chez [Peduzzi](#) et Chéreau. M. Chiari (né en 1909), collaborateur attaché à Visconti, a élaboré un univers homogène, perspectiviste, réaliste, où le souci du détail n'intervient jamais au détriment d'un sens utile de la raréfaction et de l'abstraction. Travaillant d'abord avec G. Ratto (né à Milan en 1916), Strehler s'est associé, après le départ de ce dernier en 1954 pour le Brésil, à Damiani, puis à [Frigerio](#). Ce dernier ainsi que P.L. Pizzi (né en 1930) ou F. Zeffirelli (né en 1923) ont poursuivi cette tendance, non sans céder à une certaine emphase baroque ou fantaisiste. Il n'est pas indifférent de noter que Ratto, Chiari, Pizzi et Zeffirelli ont fait des études d'architecture et que les deux derniers cités en sont venus à la mise en scène d'opéra ou de cinéma. En réaction – comme ce fut le cas en France avec le Théâtre du Soleil [voir [Mnouchkine](#)] –, Bertacca rompt avec la scène frontale et une scénographie soucieuse de localité (*Orlando furioso*, m. en sc. [Ronconi](#), 1970). Mais dans les années 1980, Ronconi et ses décorateurs, comme Margherita Palli, retourneront dans les théâtres traditionnels. Dans les années 1990, ce sont des scénographes auteurs tels Corsetti, [Castellucci](#) ou le groupe Motus qui marquent leur influence.

Belgique, Suisse, Danemark, Grande-Bretagne, Espagne, Portugal

Les Belges J.C. de Bemels, J.M. Fiévez, J. Van Nerom, S. Creuz, M.C. Van Vuchelenou le Suisse M. Bignens (né en 1912) se trouvent proches de l'ensemble des tendances évoquées plus haut et des évolutions communes à l'Europe, travaillant souvent en France (Bignens avec [Lavelli](#)), d'autres pays européens sont restés longtemps à l'écart, peu favorisés ou méconnus. L'influence française s'y marque parfois, comme au Danemark avec Helge Refn qui a fait ses études artistiques à Paris au contact de Jouvett ou de [Colin](#) et développe à son retour un style proche de [Bérard](#).

Le cas de la Grande-Bretagne offre plus d'une singularité. La faiblesse du secteur public (création du National Theatre en 1963), la tradition d'un théâtre où le « jouer vrai » l'emporte, l'accent mis sur la distribution, le rôle décoratif dévolu à l'ensemble scénique ne favorisent pas la création scénographique. Les échanges avec le continent sont beaucoup plus d'ordre dramaturgique, et les décorateurs britanniques n'ont guère d'influence en France. Cecil Beaton, plus célèbre comme photographe, J. Bailey, H. M. Casson, S. Jacobs, R. Koltai (né en 1924 en Hongrie) restent peu connus. L'influence française reste également circonscrite. [Allio](#) a travaillé avec [Gaskill](#) en 1962 pour *Cymbeline* de Shakespeare à Stratford, dans le fil de l'influence brechtienne (les premières représentations du [Berliner Ensemble](#) à Londres remontent à 1956). C'est auprès de [Saint-Denis](#) qu'il faut chercher une véritable relation. Fondateur de l'Old Vic Theatre School en 1946, celui qui plus tard fondera l'école de la Comédie de l'Est laissera son empreinte sur des décorateurs qui se revendiqueront comme ses disciples (J. Herbert, né en 1917 ; R. Negri, né en 1927 ; M. Pride, né en 1930) ; A. Farrah, décorateur français qui travailla avec lui à la Comédie de l'Est, fit carrière à Londres. Anthony McDonald (né en 1950), Richard Hudson (né en 1954), parmi d'autres, témoignent d'une scénographie postmoderne.

En Espagne, [Nieva](#), qui a longuement séjourné à Paris dans les années cinquante, acquiert un style personnel situé entre Granville et Goya, fait aussi de joliesse et de dépouillement (*La Marquesa Rosalinda*, [Valle-Inclán](#), 1970). M. Mampaso (né à La Corogne en 1924) a fréquenté les milieux de la peinture abstraite en 1949 avant de revenir travailler en Espagne pour le théâtre. La Catalogne dans une période récente exprime toute sa particularité avec une nouvelle génération de scénographes comme [Puigserver](#) ou Ramon Ivars.

Le Portugal relève aussi d'une situation particulière. Confrontés à des difficultés réelles d'exercice du théâtre pour des raisons économiques, les scénographes portugais font preuve de beaucoup d'imagination et de finesse, usant de lieux récupérés et surmontant les contraintes imposées par la pénurie matérielle. Joao Brites (né en 1947), Nuno Carinhas (né en 1954) ou José Castanheira (né en 1952), par exemple, représente bien l'activité prolifique et méconnue de la scénographie portugaise. Architecte de formation, professeur à la faculté d'architecture de Lisbonne, il promeut une rare qualité architectonique et poétique de l'espace, faite de vide, de lumière et de matériaux employés de façon métaphorique (*Les Trois Sœurs*, m. en sc. Rogerio de Carvalho, 1977 ; *L'Avare*, m. en sc. Adolfo Gutkin ; *La Cerisaie*, m. en sc. João Lourenço, 1987 ; *San Juan de Max Aub*, m. en sc. Juan Carlos Perez de la Fuente, 1998).

Théâtre européen

Le brassage des idées et des œuvres conduit à élaborer un théâtre commun à toute l'Europe, encore très marqué par un répertoire classique où Molière, Tchekhov et Shakespeare jouent le rôle de dénominateurs communs. Une pièce comme *La Cerisaie* a donné lieu à mille réalisations. Celles, récentes et connues, mises en scène par Strehler (1974), [Langhoff](#) (1983), [Brook](#) (1983) ou celles nettement moins connues décorées par Lider (1980) ou Castanheira (1987) permettent d'établir des correspondances secrètes, dues au hasard ou à l'air du temps, qui augurent d'un théâtre européen.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- L'Avant-garde russe dans l'art moderne, 1863-1922, Lausanne : La Cité des arts, Editions l'Age d'homme [1968] <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35351706v>
- Les Révolutions scéniques du XX^e siècle, Denis Bablet ; lithographies... de Joan Miró... ; [publié par la] Société internationale d'art XX^e siècle, Paris : Société internationale d'art XX^e siècle, 1975 <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34577093r>

Rédacteur(s)

[M.-C. AUTANT-MATHIEU](#) [B. PICON-VALLIN](#) [L. BOUCRIS](#) [M. FREYDEFONT](#)

Éditions Bordas, 2008

Classement

Cet article relève de la spécialité [Technique et créateurs techniques](#)

Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : Craig (E.G.) Meyerhold (V.) Stanislavski (C.) Mamontov Benois (A.) Bakst (L.) Doboujinski (R.) Bilibine Simov Sapounov (N.) Soudéikine (S.) Golovine Orphée Bal masqué (le) Exter (A.) Taïrov (A.) Vakhtangov (E.) Okhlopkov Tatline (V.) Malevitch (C.) Popova (L.) Stepanova Vesnine (A.) Stenberg Chlepianov Nivinski Iakoulov Altman Rabinovitch Falk Tychler Levine Meller Gamrekeli Chtoffer Knoblok Chifrine Ryndine (V.) Williams (T.) Akimov (N.) Victoire sur le soleil (la) Thamyre le citharède Cocu magnifique (le) D.E. Princesse Turandot (la) Giroflé-Girofla Aristocrates (les) Tragédie optimiste (la) Vichnievski (V.) Tovstonogov (G.) Gogol (N.) Efros (A.) Zavadski (Y.) Borovski (A.) Kotcherguine (E.) Dodine (L.) Slavkine (V.) Zakharov (M.) Goussev Fadeïev Bosoulaïev Levental (V.) Vassiliev (A.) Dostoïevski (F.) Popov (I.) Abramov (F.A.) Kitaïev Barkhine Droutsé Lider (D.) Rochtchine Cheïntsis (O.) Voznessenski Lioubimov (I.) Fils des trois fleuves Jeune Garde (la) Hamlet Mariage (le) [Gombrowicz] Songes de Saint-Pétersbourg (les) Histoire d'un cheval (l') Frères et sœurs Retour chez les siens Mari et femme Cerveau (le) Junon et Avos Kaplevitch (P.) Kojenkova Tcherednekova (I.) Kapeliouch (E.) Benediktov (S.) Titel (A.) Kondratiev (A.) Polikarpova (O.) Danilova (M.) Kharikov (I.) Orlov (A.) Koleïtchouk (A.) Don Quichotte Puissance des ténèbres (la) Vlast'tmy Svoboda (J.) Vychodil (L.) Kouril Frenkel (M.) Tröster (F.) Frejka (J.) Jules César Burian (E.F.) Bablet (D.) Piscator (E.) Éveil du printemps (l') François (G.C.) Krejza (O.) Boris Godounov Lear Cerisaie (la) Pronaszko (A.) Kantor (T.) Shaw (G. B.) Frycz (K.) Szczeniaki (M.) Warlikowski (K.) Sainte Jeanne Brecht (B.) Planchon (R.) Strehler (G.) Mertz (F.) Müller (H.) Sophocle Zadek (P.) Vauthier (J.) Fassbinder (R.W.) Grüber (K.M.) Stein (P.) Aillaud (G.) Siercke (A.) Krenek (E.) Haferung (P.) Rossini (G.) Bizet (G.) Hartmann (D.) Rose (J.) Minks (W.) Schmidt (W.) Herrmann (K. E.) Arroyo (E.) Fidelio Karl V Italienne à Alger (l') Carmen Philoctète Capitaine Bada Liberté à Brême Peer Gynt Freyer (A.) Besson (B.) Wilson (R.) Wonder (E.) Bondy (L.) Sabounghi (R.) Neumann (B.) Castorf (F.) Pollesch (R.) Konwitschny (P.) Pappelbaum (J.) Ostermeier (Th.) Viebrock (A.) Phèdre Idiot (der) Woyzeck Peduzzi (R.) Chéreau (P.) Frigerio (E.) Goldoni (C.) Visconti (L.) Damiani (L.) Ronconi (L.) Colosanti (V.) Tosi (P.) Chiari (M.) Ratto (G.) Pizzi (P.L.) Zeffirelli (F.) Bertacca Figlia obbediente (la) Locandiera (la) Villegiatura (la) Orlando furioso Juvet (L.) Lavelli (J.) Colin (P.) Bemels (J.C. de) Fiévez (J.M.) Nerom (J. Van) Creuz (S.) Vuchelen (M.C. Van) Bignens (M.) Refn (H.) Saint-Denis (M.) Allio (R.) Gaskill (W.) Beaton (C.) Bailey (J.) Casson (H. M.) Jacobs (S.) Koltai (R.) Shakespeare (W.) Herbert (J.)

Negri (R.) Pride (M.) Farrah (A.) McDonald (A.) Hudson (R.) Cymbeline Valle-Inclán (R. de) Nieva (F.) Mampaso (M.) Puigserver (F.) Marquesa Rosalinda (la) Castanheira (J.M.) Carvalho (R. de) Gutkin (A.) Lourenço (J.) Trois Sœurs (les) Avare (l') Langhoff (M.) Brook (P.) Molière Tchekhov (A.)

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