La dramaturgie russe après le 24 février 2022 : anonymat, allégories, autofiction

ELENA GORDIENKO

Le 24 février 2022 marque une fracture profonde dans l'histoire contemporaine de la dramaturgie russe. Alors que les années 2010 avaient été caractérisées par un épanouissement remarquable du théâtre et des pratiques dramaturgiques en Russie, l'offensive militaire en Ukraine et ses répercussions politiques intérieures ont provoqué une reconfiguration brutale du paysage théâtral russe, comparable à une contre-révolution culturelle[1].

Cette rupture s'est concrétisée par le démantèlement ou la reconfiguration de plusieurs institutions fondamentales pour la dramaturgie contemporaine. Ainsi, le prestigieux festival Masque d'Or, qui, depuis 2016, décernait un prix du « Meilleur travail de dramaturge », a été fondamentalement restructuré, son administration entièrement renouvelée. Il convient de noter que la dernière remise de prix dans cette catégorie a eu lieu en 2022, marquant ainsi la fin d'une reconnaissance

1. Marina Davydova, « Vojna kak instrument kul'turnoj revoljucii: voennye poteri rossijskogo teatra » [La guerre comme un instrument de contre-révolution culturelle], *Re:Russia*, 6 décembre 2022, URL [consultée le 1er juin 2025] : https:// re-russia.net/expertise/038/

Slavica Occitania, Toulouse, 63, 2026, p. 173-204.

institutionnelle importante pour les dramaturges contemporains[2]. Le Centre Meyerhold, épicentre des pratiques théâtrales contemporaines dont la direction s'est opposée ouvertement à la guerre, a d'abord été fusionné avec une autre structure avant d'être définitivement fermé[3]. Le Centre Gogol, symbole de la modernisation et de l'occidentalisation dans la sphère culturelle moscovite, a été également restructuré[4]. Le festival indépendant Lioubimovka, événement majeur pour la dramaturgie russophone, a dû s'exiler et organise désormais ses lectures publiques hors de Russie[5]. Dans les théâtres institutionnels, les programmations révèlent un retrait progressif des œuvres contempo-

2. Sur la restructuration du Masque d'Or, voir Matil'da Vinogradova, « Nominacija ne prisuždena » [La nomination n'est pas décernée], *Novaya Gazeta Europe*, 26 juin 2024, URL [consultée le 1er juin 2025] : https://novayagazeta.eu/articles/2024/06/26/nominatsiia-ne-prisuzhdena

3. Voir Il'ja Žegulëv, « Teatr razorën, razrušen, žestoko isnasilovan. I teper' dolžen proizvodit' prazdnik » [Le théâtre est ruiné, détruit, cruellement violé. Et maintenant, il doit produire la fête], *Vërstka*, 15 juin 2023, URL [consultée le 1er juin 2025] : https://verstka.media/teatr-razoren-razrushen-zhestoko-iznasilovan

4. « M. Davydova : "Le théâtre ne peut pas être correctement censuré parce que tout s'y passe ici et maintenant" », propos recueillis et traduits par Nika Parkhomovskaïa, avec la complicité de Marie-Christine Autant-Mathieu, *Sur le ring*, 13 juin 2023, URL [consultée le 1er juin 2025] : https://surlering.org/2023/06/13/le-theatre-ne-peut-pas-etre-correctement-censure-parce-que-tout-sy-passe-ici-et-maintenant/. Dans cet entretien, Marina Davydova décrit le tournant conservateur de la politique culturelle en Russie depuis que Vladimir Poutine a repris le poste de président en 2012, et notamment après l'annexion de la Crimée en 2014. Ce tournant n'a pas empêché des théâtres, des festivals et des revues « d'esprit occidental » et alternatif de survivre sous une menace constante. En revanche, ce sont eux qui ont fermé les premiers après l'entrée en guerre.

5. Anastasia Patlay, Liza Spivakovskaya, Yana Meerzon & Dmitri Priven, « The Lubimovka Echo Festival and the Russian Language Anti-War Drama in Exile », *Critical Stages/Scènes critiques*, 28, 2023, URL [consultée le 1er juin 2025] : https://www.critical-stages.org/28/the-lubimovka-echo-festival-and-the-russian-language-anti-war-drama-in-exile/

raines au profit de pièces classiques russes et soviétiques[6], moins susceptibles de susciter une censure[7].

Dans ce contexte de répression, quelles formes, quels espaces et quelles stratégies discursives la dramaturgie russe contemporaine adopte-t-elle pour continuer d'exister ? L'objectif de cet article est d'analyser les transformations du processus dramaturgique depuis 2022, à ce moment charnière où les méthodes antérieures et les réseaux établis conservent encore une certaine influence, mais où la situation politique contraint le champ artistique à se réinventer, soit en élaborant des approches novatrices, soit en réactivant des stratégies d'expression issues de périodes antérieures de censure.

Notre analyse s'articulera autour de trois axes principaux : l'émergence de l'anonymat simultanément comme protection et comme posture créative, le recours aux formes allégoriques et métaphoriques comme réponse à l'absurdité du contexte politique et comme recherche d'un nouveau langage dramaturgique pour exprimer un monde fracturé, et enfin, les pratiques autofictionnelles qui constituent une résistance à la dépossession de l'agentivité individuelle et collective dans le champ culturel contemporain.

1. Anonymat, empreinte de censure

Une des tendances manifestes dans le domaine de la dramaturgie russe actuelle est la croissance de l'anonymat. Les auteurs et autrices optent pour l'anonymat ou s'inventent des noms de plume pour contourner les répressions éventuelles. Sur la liste d'auteurs du site de Lioubimovka, il y a désormais un auteur « Anonyme » à qui sont attribuées les œuvres auteurs et autrices différentes, qui ont demandé au festival de ne pas afficher leurs vrais noms[8]. Comme il existe toujours

6. Pourtant, le fils d'Alexandre Volodine a interdit de monter en Russie les pièces de son père. Voir Il'ja Žegulëv, « Teatr razorën, razrušen, žestoko isnasilovan », art. cit.

7. Mixail Kalužskij, « Zakati scenu » [Ferme la scène], *Wilson Center*, 21 novembre 2023, URL [consultée le 1er juin 2025] : https://www.wilsoncenter.org/blog-post/zakati-scenu. La rédaction du site *Teatr.doc* mène une chronique des événements théâtraux liés à la guerre, à la censure et au conformisme sous le tag « théâtre en temps d'hostilités », URL [consultée le 1er juin 2025] : https://oteatre.info/tag/teatr-vo-vremya-boevyh-dejstvij/

8. Voir le site du festival, URL [consultée le 1er juin 2025] : https://lubimovka.art/anonim

la possibilité de se cacher derrière un pseudonyme, le choix d'être répertorié sous le nom d'Anonyme peut être interprété comme un geste visant à révéler la censure et les risques auxquels l'auteur serait exposé. Ce n'est pas un hasard si la plupart des textes signés par cet Anonyme proviennent de la sélection « Dramaturgie contre la guerre », lancée par Lioubimovka en 2022. Comme le dit le dramaturge Mikhaïl Dournenkov, membre du comité de sélection de ce programme et ancien directeur artistique de Lioubimovka, la majorité des pièces envoyées pour le concours viennent d'auteurs et autrices russes « pour qui il est impossible et effrayant de publier dans leur propre pays[9] ».

Parmi les pseudonymes, on peut mentionner à titre d'exemple l'auteur ou autrice A.Ya., dont le nom fait référence à la couverture que l'artiste-phare du conceptualisme russe, Dmitri Prigov, a créée pour la revue d'art russe non officielle *A-Ya* en 1985 (l'auteur ou autrice utilise même l'image de cette couverture comme photo de profil lors des visioconférences et pour d'autres occasions)[10]. A.Ya. (А.Я) peut se traduire à la fois comme « Et. Moi » et comme « A.Z. », car en cyrillique les deux lettres, « а » et « я » (ya), représentent la première et

9. Amalia Zatari, « Železnyj zanaves. Kak vojna protiv Ukrainy razrušaet teatr v Rossii » [Rideau de fer. Comment la guerre contre l'Ukraine détruit le théâtre en Russie], *BBC*, 28 juillet 2023, URL [consultée le 1er juin 2025] : https://www.bbc.com/russian/articles/cyx9k5ln0e7o : « … которым невозможно и страшно публиковаться внутри страны » (T.d.A.). La valeur des lectures de pièces antiguerre et non censurées en exil, et de la collection « Dramaturgie contre la guerre » sur le site de Lioubimovka, est comparable à celle des recueils de poèmes anti-guerre écrits en langue russe hors de Russie : « They give a voice to those who dare to defy the current Russian regime. Moreover, they archive literary efforts that are often ephemeral and clandestine efforts for posterity and, in the present, provide a platform that can serve as a base for collective identities. » [Ils donnent une voix à ceux qui osent défier le régime russe actuel. De plus, ils archivent des efforts littéraires qui sont souvent des initiatives éphémères et clandestines pour la postérité et, dans le présent, fournissent une plateforme pouvant servir de base à des identités collectives. – T.d.A.] Josephine von Zitzewitz, « The Kopilka Project: Collaborative Translation of Russian Anti-war Poetry » in Otto Boele & Dorine Schellens (éd.), *Reading Russian Literature, 1980-2024: Literary Consumption, Memory and Identity*, Londres, Palgrave Macmillan, 2024, p. 52.

10. Voir le site du festival Lioubimovka, URL [consultée le 1er juin 2025] : https://lubimovka.art/ya

la dernière lettre de l'alphabet, ce qui renvoie ainsi dans cette guerre aux questions de l'individuel et du collectif, et notamment du collectif langagier. Dans sa pièce *Sacha pourquoi* (*Saša začem*), A.Ya. décrit un personnage, Sacha, jeune militaire qui tente de s'opposer au système et d'échapper à la mobilisation sur le front, mais qui s'avère trop faible pour résister à la pression de son milieu et de sa famille, qui considèrent ses actes comme de la lâcheté. Il finit par aller à la guerre, sans vraiment comprendre ses propres motivations, mais sans voir non plus de raisons de rester chez lui.

Pourtant, l'anonymat peut être imposé aux auteurs et autrices, et cela non pour leur sécurité, mais sous l'effet de la censure. Plusieurs cas de retrait des noms d'auteurs et autrices des affiches et des sites de théâtre – rappelant une pratique récurrente de l'Union soviétique[11] – ont eu lieu dès février 2022. Tantôt cela faisait suite à la dénonciation d'une position antiguerre exprimée par l'auteur ou l'autrice concernée ; tantôt il s'agissait d'une précaution des structures culturelles, qui pouvaient estimer que le nom de l'auteur ou de l'autrice était devenu dangereux pour leur réputation. On a vu également des annulations de spectacles et des déprogrammations de pièces de théâtre, notamment toutes les pièces d'Ivan Viripaev après qu'il a déclaré en 2022 que toutes les royalties qu'il allait recevoir seraient transmises à l'Ukraine[12]. Mais c'est bien la pratique de retrait des noms des affiches qui semble être la plus notable et la plus représentative de cette période de transition. Cette attaque contre le droit moral de l'auteur – que la législation

11. Oleg Loïevski, critique de théâtre, initiateur et directeur artistique de nombreux laboratoires de dramaturgie et mise en scène contemporaine, commente à ce sujet : « On reconnaît bien ce signe des temps. Quand Lioubimov est parti à l'étranger, ses *Trois Sœurs* sont restées au répertoire du théâtre de la Taganka, mais son nom ne figurait pas sur l'affiche. Savoir tourner en rond – c'est notre tradition ancestrale. On en reconnaît les caractéristiques. » (Примета времени знакомая. Когда Любимов уехал за рубеж, его «Три сестры» шли в репертуаре театра на Таганке, но режиссёр в афише не значился. Умение ходить по кругу – наше исконное. Узнаёшь черты.) Cité dans Il'ja Žegulëv, « Teatr razorën, razrušen, žestoko isnasilovan », art.cit. (T.d.A.)

12. Jean-Pierre Thibaudat, « Ivan Viripaev déprogrammé des scènes russes », billet du blog « Balagan », *Mediapart*, 15 mars 2022, URL [consultée le 1er juin 2025] : https://blogs.mediapart.fr/jean-pierre-thibaudat/blog/150322/ivan-viripaev-deprogramme-des-scenes-russes

considère comme inaliénable, en Russie comme en France[13] – témoigne en effet du fait que, au moins au début de la guerre en Ukraine, c'était plutôt la prise de parole publique des auteurs et autrices qui menait à la mise au ban de leur pièce, et non le contenu même de leur écriture dramatique, les textes pouvant continuer à être joués sans entraves. Cela était vrai notamment jusqu'en mai 2023, quand l'autrice Svetlana Petriïtchouk a été détenue puis condamnée, avec la metteuse en scène Jénia (Evguénia) Berkovitch, à une peine de six ans de prison pour son texte *Finist, le clair Faucon*, accusé d'apologie du terrorisme[14].

Ce type de retrait ne provenait pas ainsi du domaine du droit légal, et n'a jamais été fait suite à une décision judiciaire, les consignes en question n'étant données qu'à l'oral[15]. Le fait que Teatr.doc, l'un des plus célèbres théâtres indépendants moscovites, maintient les noms de Mikhaïl Dournenkov et d'Ivan Viripaev, ou encore celui de l'auteur ukrainien Maxime Kourotchkine, sur ses affiches[16] montre justement l'absence de loi qui exigerait leur retrait. Il s'agit alors d'une politique répressive de la peur et de pressions institutionnelles, fondées sur la dépendance de la majorité des structures culturelles vis-à-vis de

13. Art. 1265 « Droit à la paternité et droit de l'auteur à son nom » du Code civil de la Fédération de Russie. Pour le droit d'auteur français, voir les articles L121-1 à L121-9.

14. Veronika Dorman, « En Russie, deux dramaturges condamnées à six ans de prison pour une pièce de théâtre qui dénonce le jihadisme », *Libération*, 8 juillet 2024, URL [consultée le 1er juin 2025] : https://www.liberation.fr/international/europe/en-russie-deux-dramaturges-condamnees-a-six-ans-de-prison-pour-une-piece-de-theatre-qui-denonce-le-jihadisme-20240708_CYG2K5NJGFGHVJRPCLIFKXYZZM/

15. Voir « Pisatel' Boris Akunin rasskazal o trebovanii prokuratury ubrat' ego imja s afiši spektaklja v teatre » [L'écrivain Boris Akounine a expliqué que le parquet demandait ce que son nom soit retiré de l'affiche d'un spectacle au théâtre], *Novaya Gazeta Europe*, 2 février 2023, URL [consultée le 1er juin 2025] : https://novayagazeta.eu/articles/2023/02/02/pisatel-boris-akunin-rasskazal-o-trebovanii-prokuratury-ubrat-ego-imia-s-afishi-spektaklia-v-teatre-news

16. Voir les pages des auteurs concernés sur le site du théâtre, URL [consultée le 1er juin 2025] : https://teatrdoc.ru/persons/person/401/ ; https://teatrdoc.ru/persons/person/388/ ; https://teatrdoc.ru/persons/person/424/

l'État[17]. Voici le témoignage de Dina Goder, critique de théâtre et experte du Masque d'Or (saison 2021-2022) :

> Depuis ce printemps, à travers toute la Russie, on destituait les administrateurs trop entreprenants de théâtres dynamiques, des directeurs artistiques qui ne gardaient pas le silence, on licenciait après coup des metteurs en scène partis à l'étranger, leurs noms disparaissaient des sites officiels. Puis les noms des dramaturges et metteurs en scène contestataires étaient retirés même dans la description [*sic*] des anciennes mises en scène, comme si celles-ci s'étaient écrites et réalisées d'elles-mêmes. Les professionnels du théâtre qui n'avaient pas quitté le pays, mais ne se taisaient pas ont été exclus du métier : les mises en scène déjà prévues étaient annulées, on ne les invitait pas à en faire de nouvelles, les théâtres refusaient de travailler avec eux, ou leur proposaient d'être à l'affiche sous pseudonyme. Les gens étaient poussés hors du pays. Bien entendu, ce n'était pas la volonté des théâtres, c'étaient des instructions venant d'en haut, jamais sous la forme officielle d'une directive écrite, mais toujours en secret, sous le tapis, pour qu'on ait l'impression que les théâtres tuaient de leurs propres mains leurs créateurs. La peur forçait les directions à sauver leurs établissements en détruisant ce qu'il y avait de meilleur en eux[18].

Ce qui est remarquable, c'est que ce procédé de retrait des noms a pu être vu à la fois comme une lâcheté et une trahison – mais aussi comme un acte subversif et courageux, une tentative de sauvetage du patrimoine culturel et de la pensée des auteurs et autrices au moyen du maintien des spectacles au répertoire[19]. Ainsi l'argument central d'une

---

17. Sur les mécanismes de la censure d'État dans les années 2000-2020 voir Yana Meerzon & Mikhaïl Kaluzhsky, « Theatre and Censorship: The Russian Case » in Anne Étienne & Graham Saunders (éd.), *The Palgrave Handbook of Theatre Censorship*, Londres, Palgrave Macmillan, 2024. À propos du contrôle politique sur le théâtre depuis 2012, voir également Marie-Christine Autant-Mathieu, « La censure au théâtre russe : un instrument au service des valeurs nationales depuis 2012 » in Yauheni Kryzhanouski, Dominique Marchetti & Bella Ostromoukhova (éd.), *L'invisibilsation de la censure. Les nouveaux modes de contrôle des productions culturelles (Bélarus, France, Maroc et Russie)*, Paris, Eur'ORBEM éditions, coll. « Études et travaux », 2020, p. 66-88.

18. Dina Goder, « Ce qui est arrivé à mon travail », trad. de Lëshat, *Russian Oppositional Arts Review*, version française, 5, 2022, URL [consultée le 1er juin 2025] : https://www.roar-review.com/ROAR-Cinqui-me-num-ro-cf8ffe18a78a4b7db8badd1d09cd9e14?p=547ecdb395044279a475106db221d93b&pm=c

19. Dans sa brillante analyse des stratégies d'existence de la communauté théâtrale après le 24 février 2022, Svetlana Gofman cite un directeur de théâtre

telle anonymisation est le sacrifice des valeurs individuelles et individualistes (la gloire de l'auteur) au profit du bien collectif, de l'ensemble de l'équipe artistique et du public. La distinction entre les deux pôles n'est pas toujours nette ou simple à établir, mais les cas où une structure théâtrale a au moins prévenu l'auteur ou l'autrice du retrait et demandé s'il ou elle l'accepte paraissent beaucoup plus dignes que d'autres cas où des auteurs et autrices et leurs agents se sont retrouvés devant le fait accompli.

Le contexte de persécution judiciaire influence également l'interprétation de ces actes. Ainsi, on peut distinguer deux cas. Premièrement, le cas du spectacle *R* au Satirikon : il s'agit d'une mise en scène du *Revizor* de Gogol par Youri Boutoussov dans une version remaniée par Mikhaïl Dournenkov. Le nom de ce dernier a disparu après qu'il a souhaité sur sa page Facebook une défaite totale à l'armée russe et du courage aux Ukrainiens en avril 2022 et qu'en septembre de la même année, il a été inculpé pour dénigrement de l'armée[20]. Le dramaturge et le metteur en scène, tous deux exilés, ne se sont pas opposés à la décision du théâtre lorsqu'elle leur a été annoncée, car le spectacle était conçu par ses créateurs comme antitotalitaire et antidictatorial, et il était donc important pour eux qu'il fût montré à ceux qui restent dans le pays[21]. Deuxièmement, il faut noter le cas des mises en scène de textes de Svetlana Petriïtchouk, dont le nom a été retiré des af-

---

qui avoue : « […] pour beaucoup de gens, c'est une priorité absolue de ne pas laisser leur théâtre s'effondrer et de ne pas laisser une personne forcenée venir en faire n'importe quoi ». Svetlana Gofman, « Le monde théâtral russe après le 24 février 2022 : entre apolitisme et culpabilité collective. À propos du Teatr.doc », *Skénè&graphie* (Besançon), 8, 2023, p. 214.

20. « Na glavnogo redaktora žurnala "Teatr" Marinu Davydovu i dramaturga Mixaila Durnenkova sostavili protokoly o "diskreditacii" armii » [Des procès-verbaux pour « discréditation » de l'armée ont été dressés contre Marina Davydova, rédactrice en chef de la revue *Théâtre*, et le dramaturge Mikhaïl Dournenkov], *Meduza*, 9 septembre 2022, URL [consultée le 1er juin 2025] : https://meduza.io/news/2022/09/09/na-glavnogo-redaktora-zhurnala-teatr-marinu-davydovu-i-dramaturga-mihaila-durnenkova-sostavili-protokoly-o-diskreditatsii-armii

21. Youri Boutoussov a évoqué cet épisode dans un entretien. Voir Hugues le Tanneur, « Youri Boutoussov. Dissident d'absurdie », *Transfuge*, 182, 2024, p. 82-83. Le dramaturge m'a confirmé, dans une conversation privée en décembre 2024, qu'il n'était pas contre le maintien des représentations, malgré l'anonymat, pour cette même raison.

fiches des théâtres russes après l'ouverture d'une procédure pénale contre l'autrice mais bien avant sa condamnation. Son mari et agent, Iouri Chekhvatov, souligne que « la législation de la Fédération de Russie n'exige pas, contrairement aux obligations contractuelles des théâtres, de mentionner le nom de l'auteur[22] ». Le fait que le spectacle *Mardi est un jour court* au Centre Tchékhov de Sakhaline, ou l'adaptation du *Théâtre* d'après l'œuvre de Somerset Maugham au théâtre Sovremennik, continuent à être joués sans le nom de Svetlana Petriïtchouk, est perçu par Iouri Chekhvatov comme un manque de solidarité provoquant « un sentiment de dégoût[23] ».

Il faut également noter que le processus d'effacement des noms indésirables affecte tant les créations déjà réalisées que celles en cours. Il y a des cas où des auteurs et autrices ont été écarté(e)s de projets artistiques à la suite d'un contrôle interne ou ministériel. L'existence de « listes noires », qui empêchent les structures culturelles publiques d'employer les personnes qui y figurent (bien que ces listes puissent varier d'une région à l'autre), ne fait aucun doute[24]. Or, contrairement aux metteurs en scène ou aux comédiens, l'auteur peut accomplir ses tâches artistiques sans communication directe avec l'équipe artistique et administrative ou avec le public. Cela rend possible le travail anonymisé des auteurs et autrices, lorsqu'ils ou elles sont invité(e)s à participer à un projet sous condition d'anonymat ou lorsqu'un autre artiste signe le texte.

Cette situation d'effacement des noms indésirables dans l'espace culturel russe s'entrecroise avec l'expérience des auteurs et autrices

22. Asja Moroz, « Moj dom sejčas gde-to vo FSIN-pis'max » [Ma maison est maintenant quelque part dans les FSIN-lettres], *Veter*, 3 mars 2023, URL [consultée le 1er juin 2025] : https://veter.info/posts/b1uiKniwPGb7 : « Законодательство РФ этого не требует, в отличие от договорных обязательств театров указывать имя автора. »

23. *Ibid.*, « чувство брезгливости ».

24. Voir Svetlana Rejter & Kristina Safonova, « Oni smotrjat na nas kak na klassovyx vragov » [Ils nous considèrent comme des ennemis de classe], *Meduza*, 22 avril 2024, URL [consultée le 1er juin 2025] : https://meduza.io/feature/2024/04/22/oni-smotryat-na-nas-kak-na-klassovyh-vragov; Dmitrij Xlebov, « Rossija: vlasti pobedili teatral'nuju kul'turu? » [La Russie : les autorités ont-ils vaincu la culture théâtrale ?], *Eurasianet.org*, 5 avril 2023, URL [consultée le 1er juin 2025] : https://russian.eurasianet.org/россия-власти-победили-театральную-культуру

émigré(e)s qui se retrouvent dans un nouvel environnement où leur nom et leur réputation ne résonnent plus. Le cas extrême d'Esther Bol, qui a abandonné son nom russe d'Assia Volochina en signe de rupture avec son ancienne vie, paraît emblématique. Ainsi, son ancien nom a progressivement disparu des affiches des scènes russes après qu'elle s'est exprimée ouvertement contre l'invasion russe en Ukraine, et il n'apparaît plus dans les nouveaux projets. Ce changement de nom peut être vu, par ailleurs, comme un geste artistique fort mettant en exergue l'identité d'un ou une autrice russe à l'épreuve de la guerre déclenchée par son pays, et qu'il ou elle ne soutient pas :

> Au début, quand je me suis éjectée de Russie comme d'un canon, après y avoir passé moins de 24 heures après le début de l'invasion, j'avais l'impression de *n'être plus personne*. C'était vraiment une *dépersonnification* puissante. Comme si tu étais sur une autre planète, et que ta planète n'existait plus, et que tu expliquais à quelqu'un (ou plutôt, bien sûr, tu t'abstenais d'expliquer) qu'il y avait eu là-bas du théâtre, que c'était important, que tu écrivais des textes pour ce théâtre... *Tu n'existes plus*. Puis cela est passé, j'ai senti que j'étais moi-même. Mais qui suis-je ? – ça, c'est une autre question ou une épaisseur de questions[25].

Ce témoignage révèle que l'effacement du nom, qu'il soit imposé par les institutions ou choisi par l'auteur ou l'autrice, participe à une rupture biographique plus large et souligne la double dimension – politique et existentielle – de ces processus d'anonymisation et de reconfiguration identitaire.

---

25. Andrej Arxangel'skij, « Esther Bol: "Ja vypljunula sebja iz Rossii, kak iz puški" » [Esther Bol : « Je me suis éjectée de Russie, comme d'un canon »], *Radio Svoboda*, 3 avril 2024, URL [consultée le 1er juin 2025] : https://www.svoboda.org/a/esther-bol-ya-vyplyunula-sebya-iz-rossii-kak-iz-pushki-/32884569.html : « Сначала, когда я выплюнула себя из России, как из пушки, проведя там меньше суток после начала вторжения, мне казалось, что я теперь никто. Это была действительно такая мощная деперсонификация. Как будто ты на другой планете, твоей планеты больше нет, и ты объясняешь кому-то (точнее, конечно, воздерживаешься от объяснения), что там был театр, это было важно, ты для него писал тексты... Тебя больше нет. Потом это прошло, я почувствовала, что я – это я. А вот кто я – это уже отдельный вопрос или толща вопросов. » (T.d.A., nous soulignons.)

2. Allégories : entre langue d'Ésope et irréalité du monde

Parmi les diverses tendances esthétiques qui marquent les textes écrits pendant ces trois dernières années, je souhaite analyser particulièrement le tournant vers des formes d'expression non-réalistes. En 2022 et 2023, nous avons assisté à une prolifération significative de textes fantastiques et métaphoriques, de dystopies et de récits s'inspirant de contes. Cette évolution est d'autant plus remarquable que les années 2000-2010 sont inscrites dans l'histoire du théâtre russe comme étant dominées par l'esthétique documentaire, le verbatim s'étant imposé comme méthode centrale de composition dramatique[26].

L'abandon de la méthode documentaire (par certains auteurs et autrices et dans certaines œuvres) ne traduit pas une forme d'escapisme, mais constitue plutôt une réaction face à une réalité bouleversée, pour laquelle les codes de représentation habituels ne semblent plus pertinents. Les auteurs et autrices tentent ainsi d'appréhender une réalité qui, elle, pourrait être perçue comme absurde et inexplicable. Les codes littéraires du grotesque, du mythe ou du conte – qui rappellent d'ailleurs le théâtre et la littérature des premières décennies soviétiques, reflétant les bouleversements sociaux et politiques et la quête de nouveaux styles qui seraient en adéquation avec ceux-ci[27] – leur servent alors de fils conducteurs pour surmonter ce sentiment de désarroi et transmettre la nature quasi infernale de la réalité contemporaine.

À titre d'exemple, dans la pièce *Engeance* (*Otrod'e*) d'Esther Bol[28], une femme achète un lapin dans un supermarché et y découvre, en le découpant, une patte de canard contenant un œuf nauséabond. Elle comprend soudainement qu'elle doit briser cet œuf pour, à l'instar des

26. Voir Molly Flynn, *Witness Onstage: Documentary Theatre in Twenty-first-century Russia*, Manchester, Manchester University Press, 2020. Au sujet de l'apparition du *verbatim* dans le théâtre russe, voir Lucie Kempf, « La naissance du *verbatim* russe : l'histoire d'un malentendu ? » in *Ead.* & Tania Moguilevskaia (éd.), *Le Théâtre Néo-Documentaire : résurgence ou réinvention ?*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2013, p. 71-82.

27. On peut citer, entre autres, Mikhaïl Boulgakov, avec la *Fuite, Cœur de chien* et *Le Maître et Marguerite*, Nikolaï Erdman avec *Le Mandat* et *Le Suicidé*, Evguéni Schwartz et ses contes pour adultes.

28. Voir le site du festival Lioubimovka, URL [consultée le 1er juin 2025] : https://www.lubimovka.art/bol

contes populaires russes sur Kochtcheï l'Immortel[29], y trouver une aiguille dont la pointe recèlerait la mort du tyran – en l'occurrence, V. Poutine. La protagoniste doit alors entreprendre un périple à travers une Russie mi-réelle, mi-magique pour accomplir sa mission, sa belle-mère ayant jeté ces aliments puants à la poubelle pendant qu'elle passait un appel téléphonique. L'autrice ukrainienne Iryna Serebriakova commente cette pièce en interrogeant la vision du monde que propose cette esthétique particulière :

> Sous prétexte de chercher une aiguille, l'héroïne et les spectateurs sont conduits dans l'envers du monde. C'est un prétexte pour observer l'ordre mondial, la Russie, pour voir ses habitants. C'est le chronotope de *L'Enfer* de Dante. En parallèle, les personnages ont un objectif formel concret : trouver l'aiguille dans laquelle se trouve la mort de Poutine. Et cette mission est en partie réussie. Mais ce qui me fait réfléchir, c'est ceci : les dictatures et les crimes de guerre portent des noms bien réels. Ce sont des personnes de chair et de sang, qui sont nées, ont étudié, se sont mariées. Alors, quand on commence à les représenter comme des dragons surnaturels à trois têtes, qu'est-ce que cela signifie ? Est-ce une tentative de se moquer ? De montrer que ce n'est pas si effrayant ? Ou bien une tentative de s'abstraire, d'envelopper tout cela dans un conte ou un mythe ? Ou encore une tentative de trouver une solution simple – casser la bonne aiguille, et le problème est réglé ? Si la victoire n'est possible que par magie – est-ce un aveu d'impuissance ?[30]

---

29. Vilain vieillard doté de pouvoirs surnaturels qui enlève et garde prisonniers les jeunes humains, notamment les filles. Bien qu'il s'appelle Immortel, il existe toujours un moyen de le tuer : sa mort se trouve, selon la majorité de contes russes, dans un œuf qui est dans un lièvre, lequel est dans un coffre enterré sous un chêne sur une île au milieu de l'onde.

30. Elena Gordienko & Iryna Serebriakova, « Èxo vojny na "Èxe Ljubimovki". Mjunxen » [Écho de guerre à l'Écho de Lioubimovka. Munich] in *Teatral'nyj al'manax draft. Vypusk vtoroj. Teatr v izgnanii i v emigracii: 2023-2024* [Almanach théâtral draft. Vol. 2. Théâtre en exil et en émigration : 2023-2024], Vilnius, European Humanities University, 2024, p. 97 : « Под предлогом поиска иголки героиню и зрителей приводят на изнанку мира. Это повод посмотреть на мироустройство, на Россию, увидеть ее жителей. Это хронотоп «Ада» Данте. Вместе с этим у героев есть конкретная формальная цель: найти иголку, в которой смерть Путина. И эта миссия частично даже удается героям. Но меня заставляет задуматься вот что: диктатуры и военные преступления имеют конкретные имена. Это люди из плоти и крови, которые родились-учились-женились. А когда их начинают описывать в виде потусторонних драконов о трех головах, что это? Это попытка посмеяться? Или попытка показать, что все не так страшно? Или

Il est à noter que, dans cette pièce d'Esther Bol, l'héroïne n'arrive qu'à réduire la force du monstre d'un tiers, équivalent d'une tête métaphorique de ce type d'hydre qui en possède trois. Cette métaphore tirée du monde des contes renvoie en même temps à la théorie de sosies du chef de l'État russe qui rendraient immortel son pouvoir, et à l'image de la Sainte-Trinité travestie. La mort effective du tyran est en même temps envisageable, mais ne se trouve que dans le post-scriptum, vue comme une variante « alternative et presque hors scène », où la phrase finale, « la course des souris » (*myš'ja begotnja*), évoque un autre conte populaire russe, *Ryaba la poule*, selon laquelle une petite souris fait tomber l'œuf en passant. Pour l'autrice, cet espoir dans la mort du « méchant » est donc lié à l'idée de l'intervention d'une force externe, et du hasard[31].

Les mêmes questions concernant le message politique d'une intervention surnaturelle – ce *deus ex machina* sans lequel l'antagoniste ne pourrait être vaincu – ont été posées au sujet de *Revolution* (*Revoljušn*) d'Oljas Janaïdarov, texte écrit en 2021[32], mais sélectionné et lu lors de l'Écho de Lioubimovka à Paris en 2022. Cette œuvre décrit le parcours d'une journaliste qui ose poser une question dérangeante au président lors d'une conférence de presse, par ailleurs complètement orchestrée. Ce geste bouleverse radicalement sa vie : elle perd son emploi, devient la cible de campagnes de dénigrement et subit des persécutions de la part des services de sécurité. Sa vie privée s'effondre également – entre violences conjugales, perte de la garde de son fils et lutte solitaire contre l'injustice, elle semble condamnée au silence. Toutefois, lorsqu'on comprend qu'elle a en réalité péri à la

---

попытка абстрагироваться, завернув это все в сказку и миф? Или попытка найти простое решение – сломать правильную иголку, и проблема решена? Если победа возможна только волшебным образом – это признание бессилия? » (T.d.A.)

31. Voir le podcast *Zakati scenu* de Radio Sakharov, épisode *Krov', bilety, raison d'être* [Sang, billets, raison d'être] du 22 avril 2024, URL [consultée le 1er novembre 2025] : https://media.radiosakharov.org/podcast/zakati-sczenu/episode/OhxAjmjJRSSuD_6NUoLOcg/

32. En 2021, un autre texte comparable est également paru, inspiré de la traversée réelle de la Russie par le chamane iakoute Alexandre Gabychev afin d'« exorciser » Vladimir Poutine. Voir Alexandre Gounine, *La Zone*, trad. d'Alexis Vadrot, 2023, accessible sur demande en ligne dans le Catalogue de la Maison Antoine Vitez, URL [consultée le 1er septembre 2025] : https://www.maisonantoinevitez.com/fr/bibliotheque/la-zone-1375.html

suite d'une opération des forces de l'ordre, une mystérieuse Hôtesse apparaît, la ramenant à la vie et lui offrant une épée qui « pourfend les monstres et, d'un seul coup, abat des armées entières[33] ». Anna, ressuscitée, devient une figure combattante et symbolique qui peut désormais se venger de ses persécuteurs. Lors d'une discussion après la lecture à Paris, plusieurs spectateurs ont souligné que ce procédé magique, évoquant davantage l'univers Marvel que la projection historique, traduit le désespoir et l'impossibilité d'une révolution dans la vie réelle, car même l'idée d'un changement possible du cours des choses n'y est représentée que par un recours au merveilleux[34].

Si, dans ces deux pièces, le surnaturel a été employé pour imaginer des issues positives à des défis réels – un usage similaire du réalisme magique apparaît d'ailleurs chez des auteurs et autrices prosaïques contemporaines[35] –, on trouve également de nombreuses dystopies où le fantastique aide à traduire le sentiment de catastrophe et d'un monde vécu comme post-apocalyptique. Ce monde est souvent isolé et figé, il ne connaît pas de changements et lutte contre les idées progressistes.

Ainsi, dans la pièce *On tend vers le soleil* (*Tjanemsja k solncu*) d'Ivan Andreïev[36], les habitants se trouvent enfermés dans une cité-bunker où ils vivent sous une dictature paternaliste. Le Très-Haut de ce monde prétend les avoir sauvés des « mutants » qui auraient envahi la Terre, rendant toute vie humaine impossible à sa surface. Pour assurer

33. « Рубит чудищ, одним взмахом кладет в землю целые армии. » (T.d.A.) Cité d'après le manuscrit du texte téléchargé du site du festival Lioubimovka en septembre 2022.

34. *Nezavisimyj festival' Ljubimovka*, *Èxo Ljubimovki v Pariže. Den' vtoroj* [Echo de Lioubimovka à Paris. Jour 2], URL [consultée le 1er juin 2025] : https://www.youtube.com/watch?v=m2KKiPDlew0

35. Il s'agit notamment des récits d'Evguénia Nekrassova. Je remercie Sylvia Chassaing et Antoine Nicolle de m'avoir signalé ses œuvres, notamment « Socialka-lešixa », et l'article suivant : « "Magičeskij realizm voznikaet tam, gde net graždanskogo obščestva". Interv'ju s pisatel'nicej Evgeniej Nekrasovoj » [« Le réalisme magique émerge là où la société civile est absente ». Entretien avec l'écrivaine Evguénia Nekrassova], *7x7. Gorizontal'naja Rossija*, 25 mai 2023, URL [consultée le 1er juin 2025] : https://www.semnasem.org/articles/2023/05/25/magicheskij-realizm-voznikaet-tam-gde-net-grazhdanskogo-obshestva-intervyu-s-pisatelnicej-evgeniej-nekrasovoj

36. Voir le site du festival Lioubimovka, URL [consultée le 1er septembre 2025] : https://www.lubimovka.art/andreev

la survie de leur communauté, la reproduction est devenue la valeur centrale, et l'homosexualité est strictement interdite : ceux qui sont découverts sont envoyés là-haut, c'est-à-dire vers une mort certaine. De plus, d'abord attribuée à la radiation, la mutation est ensuite redéfinie comme le fruit d'une réflexion indépendante – faisant du non-conformisme une maladie à éradiquer et à dénoncer. Un personnage nommé Vassia diffuse une sorte de journal d'information à la télévision locale, dans un style particulièrement familier. La critique de théâtre Aliona Karas observe que ses paroles, truffées de diminutifs affectueux, « reflètent la saveur écœurante de la psychose patriotique dans laquelle sont plongés tant les personnages de la pièce que nous-mêmes[37] ». Vers la fin de la pièce, le public comprend que la catastrophe n'a jamais eu lieu, qu'à la surface la végétation persiste, et qu'il s'agit d'une pure décision politique de l'État à l'encontre de ses propres citoyens. Cela ne rend pas la libération plus vraisemblable : au contraire, la pièce montre comment l'obéissance s'accroît, et les rares tentatives d'opposition échouent, sans devenir collectives.

Dans une autre pièce du même auteur, *Les baleines tombent sans relâche* (*Stojko padajut kity*)[38], un père de famille persuade sa femme et sa fille que le bruit qu'elles entendent ne provient pas de l'effondrement des immeubles voisins puisque les journaux locaux affirment qu'il s'agit de désinformation et, selon lui, les journaux sont plus fiables que leurs propres perceptions. Au moment où leur propre maison commence à vibrer, il dit à sa femme que c'est à cause de son cerveau à elle, qui aurait été contaminé (par la désinformation), que le bâtiment a été condamné. Il éprouve de la culpabilité – mais non pas, comme on pourrait s'y attendre, pour ne pas avoir sauvé sa famille ou pris en compte leurs doutes, mais pour ne pas avoir su empêcher la contamination, en ne la « surveillant » pas assez bien. Quant à la fille, elle se persuade que les maisons reposent sur le dos de baleines suicidaires et,

37. Nika Erofeeva, « Ljubimovka.Podcast: final'noe obsuždenije audiočitok s Alënoj Karas' i Mixailom Durnenkovym » [Lioubimovka.Podcast : discussion finale autour des lectures audio avec Aliona Karas et Mikhaïl Dournenkov], *lubimovka.art*, 19 janvier 2025, URL [consultée le 1er juin 2025] : https://lubimovka.art/blog/521 : « […] отражают приторный вкус патриотического психоза, в котором пребывают персонажи пьесы, равно как и мы. » (T.d.A.)

38. Ivan Andreev, « Stojko padajut kity » [Les baleines tombent sans relâche], *Literratura*, 221, 2024, URL [consultée le 1er juin 2025] : https://literratura.org/dramaturgy/5634-ivan-andreev-stoyko-padayut-kity-16.html

tout en qualifiant explicitement cette explication de mythe, elle affirme néanmoins qu'elle « s'y sent bien », car, dans ce mythe, tous seront sauvés – soit par les baleines, soit par Dieu.

Les analogies entre ces récits et la vie dans la Russie actuelle sont assez évidentes. On pourrait y percevoir la réapparition de la langue d'Ésope, les récits fantastiques ou inspirés des contes ayant si souvent été exploités dans la littérature soviétique pour contourner la censure[39]. Notre hypothèse est cependant que la dimension allégorique dans les textes de cette période – caractérisée par un tournant vers des valeurs dites traditionnelles et une politique répressive et militariste – remplit également une fonction que l'anthropologue Alexandra Arkhipova qualifie de « méta-ésopique[40] ».

A. Arkhipova, analysant les symboles protestataires au Bélarus lors des manifestations réprimées de 2020, ainsi que les pancartes antiguerre en Russie en 2022 – qui ne contenaient pas de slogans directs mais les encodaient par des astérisques ou d'autres signes visuels – remarque que leur mode indirect de transmission ne visait pas tant à dissimuler le message qu'à attirer l'attention, paradoxalement, sur cette forme ésopique elle-même : « L'utilisation ostensible de messages codés est une façon d'attirer l'attention du public, de crier : "Regardez, la liberté d'expression est tellement réprimée chez nous que nous sommes contraints d'utiliser des écrans et des marqueurs pour exprimer ce que nous pensons"[41]. »

À l'instar de Roland Barthes qui, dans son analyse de la publicité photographique des produits Panzani, remarque que le choix de la photographie entre plusieurs systèmes visuels possibles constitue un message à part, non codé, qui souligne le caractère réel du mode de vie

39. Voir Lev Losev, *Èzopov jazyk v russkoj literature* [La langue d'Ésope dans la littérature russe], M., NLO, 2024 ; pour une vision critique de la lecture entre les lignes dans la littérature soviétique, voir Luba Jurgenson, *Création et tyrannie*, Cabris, Sulliver, 2009, p. 7-21.

40. Aleksandra Arxipova, « Sovetskie tajnye jazyki » [Les langages secrets soviétiques] in Lev Losev (éd.), *Èzopov jazyk, op. cit.*, p. 48.

41. *Ibid.*, p. 48-49 : « Нарочитое использование иносказаний – это способ привлечь внимание публики, прокричать: "Смотрите, у нас свобода слова подавляется настолько, что нам приходится использовать экраны и маркеры, чтобы высказать то, что мы думаем". » (T.d.A.)

dont on fait la promotion[42], nous pourrions dire que le caractère allégorique des œuvres citées constitue en lui-même un message pour le lecteur, signalant un changement de la situation extralittéraire. Alexandra Arkhipova voit dans l'utilisation délibérée du discours allusif par les actions protestataires qu'elle analyse une fonction provocatrice : en effet, le procédé de dissimulation du message est parfaitement visible, y compris (et peut-être surtout) pour le censeur. À l'opposé toutefois, dans les œuvres théâtrales, ce métalangage semble avant tout destiné à expliquer une situation nouvelle, à élaborer une logique là où celle qui prévalait auparavant paraît inopérante. L'avantage des dystopies et des contes réside dans le fait que ces genres proposent un récit cohérent avec des rôles clairement définis, permettant aux auteurs et aux lecteurs non pas tant de dissimuler leur réflexion sur les événements actuels que, au contraire, de les appeler par leurs noms : les politiciens sont des tyrans, les citoyens des sujets opprimés, etc. L'exagération et la simplification inhérentes à ces genres semblent correspondre à la tendance générale, caractéristique des temps de guerre, à une vision du monde en noir et blanc.

Les cas les plus intéressants à cet égard sont peut-être les textes où des fragments allégoriques se superposent aux éléments réalistes. C'est notamment le cas de *N'être (que de la tendresse faite verbe)* (*Nežit' (vsegda čitat' kak oglagolennuju nežnost')*) de Zoukhra Yanikova[43]. Cette pièce dépeint une cité de morts-vivants où la vie est proscrite, mais où une femme se découvre enceinte. Bien que tous dans la ville entière, y compris sa mère et son mari, tentent de la contraindre d'avorter, la voix de l'enfant finit par se faire entendre. L'histoire de cette femme, devenue opposante malgré elle dans un univers atemporel peuplé de figures abstraites telles que l'Horloger ou la Blanchisseuse, alterne avec des parties monologiques autofictionnelles manifestement contemporaines par leurs détails historiques et linguistiques. Ces séquences peu-

42. Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications*, 4, 1964, p. 40-51.

43. La traduction de la pièce en français, faite par Elena Gordienko et Alexis Vadrot, a été publiée en 2026 aux éditions l'Espace d'un instant. Le manuscrit de la traduction est disponible sur demande dans le catalogue de la Maison Antoine Vitez, URL [consultée le 1er juin 2025] : https://www.maison antoinevitez.com/fr/bibliotheque/netre-1348.html. Le texte en russe a été publié dans la revue en ligne *Flagi,* URL [consultée le 1er juin 2025] : https://flagi.media/piece/492 ainsi que sur le site de Lioubimovka : https://lubimovka.art/yanikova

vent être attribuées à cet enfant – une fille – devenue adulte, qui déplore ses relations toxiques avec sa mère et son entourage, jusqu'à évoquer ses études en création littéraire. Cette superposition de chronotopes souligne les liens entre le monde réel et le monde narré, et révèle que le caractère anachronique du récit central n'est qu'une convention : le sentiment d'une société figée et mortifère renvoie ainsi au présent concret de son pays, et non à une histoire abstraite.

Le choix du discours allusif et figuré peut également refléter la transformation des pratiques discursives en Russie, où certains sujets sont devenus tabous, leur discussion directe pouvant entraîner des conséquences juridiques. Ainsi, *Vania est vivant* (*Vanja živ*) de Natalia Lizorkina, pièce devenue emblématique du mouvement antiguerre[44], repose entièrement sur le procédé de l'antiphrase, où une réalité est désignée par un signifiant contraire à celui habituel. Ce procédé reflète et pousse jusqu'à l'absurde le langage euphémistique des médias officiels qui, au lieu de « guerre », parlent d'une « opération militaire spéciale », et ne reconnaissent aucune vérité hormis celle autorisée par les instances supérieures, par les lois sur la discréditation de l'armée et sur la propagation de « fake news », contraignant les citoyens à leur faire écho. L'autrice pousse jusqu'à l'absurde ce langage orwellien, ce qui conduit la mère d'un soldat fait prisonnier par l'ennemi, puis décédé, à déclarer : « En ce moment, Vania est là où est la paix », « Il faut que ça dure. Cette paix, cette joie », même lorsqu'elle est confrontée à son cercueil – qui est, dit-elle, « plein », sans préciser de quoi, à côté d'un ami de Vania qui déplore d'avoir espéré « qu'ils [...] rendraient Vania[45] ». L'effet principal de ce procédé réside dans l'impossibilité de déterminer ce qui s'est véritablement produit – est-ce ce qui est énoncé, ou bien son contraire ? La dissociation entre la parole et la pensée, entre le signifiant et le signifié, désormais souvent impossible à déchif-

44. Cette pièce a été lue dans plus de dix pays différents, lors des Échos de Lioubimovka et ailleurs. Elle est traduite et publiée en plusieurs langues, dont l'anglais, le français, l'allemand, le géorgien. Sa mise en scène par Ivanka Polchenko, avec l'ancien comédien du Teatr.doc, Nikolaï Moulakov, a suscité de très vives réactions au festival Fringe-2023 d'Édimbourg et se joue régulièrement à Londres.

45. Natalia Lizorkina, *Vania est vivant*, trad. d'Elena Gordienko & Antoine Nicolle, in *Lioubimovka 2022 : l'écho de l'écho. Dramaturgie russophone en temps de guerre*, Caen, Sampizdat éditions, 2024, p. 110-137. Les citations se trouvent aux pages 112 et 119.

frer avec précision – voilà le trait d'époque mis en lumière par la dramaturge.

La chercheuse en théâtre et mémoire dans l'Argentine post-dictatoriale Jordana Blejmar observe que de nombreux écrivains et écrivaines issus de ce qu'il est convenu d'appeler la « deuxième génération » recourent fréquemment à des procédés allégoriques lorsqu'ils évoquent l'expérience de la dictature et des violences associées, notamment les kidnappings dont ils ont été témoins ou victimes. Pour ces auteurs et autrices, « la fiction n'est pas une forme d'évasion de la réalité, mais plutôt une combinaison de l'empirique et de l'inimaginable pour nous informer sur la réalité[46] ». Il semble que nous observions un phénomène analogue dans la dramaturgie russe contemporaine – avec cette nuance que la dictature n'est pas perçue comme appartenant au passé, mais comme un nouveau présent, reproduisant partiellement le passé totalitaire, et que l'entrée dans cette nouvelle phase est vécue comme un traumatisme. Je vais oser avancer l'hypothèse que les auteurs et autrices russes reflètent le tournant vers la dictature, les répressions, la guerre, le contrôle accru de l'opinion publique, dans une logique qui n'est pas tant celle de la lutte que celle de la fixation, du témoignage. Leurs textes ne sont pas conçus pour « galvaniser » les partisans d'un camp ou de l'autre, enjeu qui est vu comme fondamental pour le théâtre d'urgence en temps de guerre[47] ; ils transmettent leur horreur face à une crise identitaire et culturelle, face au bouleversement des codes, des pratiques et du langage commun. Les dramaturges explorent de nouvelles démarches d'écriture en quête d'une issue politique et métaphysique à la catastrophe et admettent tacitement qu'ils ne la voient pas – du moins, pas encore.

46. Jordana Blejmar, *Playful Memories: The Autofictional Turn in Post-Dictatorship Argentina*, Palgrave Macmillan, 2016, p. 21 : « […] fiction is not a form of escape from reality but instead combines the empirical with the imaginable to inform us about reality ». (T.d.A.)

47. Fanny Blin, « Postérité du théâtre d'urgence. Une pièce oubliée de la guerre civile espagnole » in Sandra Cureau, Anne Debrosse, Yann Lagadec, Valeria Pansini & Giovanna Sparacello (éd.), *Théâtre en guerre : acteurs, auteurs, publics en temps de conflits armés*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2023, p. 189.

3. Autofiction et art du faible

Le fait que de nombreuses pièces contemporaines soient écrites à la première personne n'est guère surprenant à l'époque de ce qu'on appelle le tournant subjectif[48], ainsi que de l'influence, dans le théâtre actuel, de l'esthétique de la performativité, qui brouille les frontières entre illusion et réalité en refusant d'incarner un être différent au profit de la présence et l'effet de présence[49]. L'autofiction, qui est devenue incontournable dans la prose, et qui s'est propagée en Russie à la fin des années 2010 et au début 2020, est en train de gagner du terrain au théâtre et dans la dramaturgie[50], ses capacités à traiter les traumatismes et les vulnérabilités[51] étant particulièrement pertinentes lors d'événements catastrophiques et douloureux, en période d'instabilité ou de crise[52].

---

48. Leonor Arfuch, « Autobiographie et mémoires traumatiques », *Tumultes*, 36 (1), 2011, p. 164.

49. Josette Féral & Edwige Perrot, « De la présence aux effets de présence. Écarts et enjeux » in Josette Féral (éd.), *Pratiques Performatives. Body Remix*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 11-40.

50. Voir Artëm Tomilov, « jajaja: avtofikšn tekst ob avtofikšne v teatre » [moimoimoi : un texte autofictionnel sur l'autofiction au théâtre], *Ad Marginem*, 6 septembre 2023, URL [consultée le 1er septembre 2025] : https://admarginem.ru/2023/09/06/tomilov_autofiction/ ; Evgenija Ul'man, « Ja-drama: avtofikšn v dramaturgii » [L'égo-drame : l'autofiction en dramaturgie], *Tezis*, 12 août 2024, URL [consultée le 1er septembre 2025] : https://thesismedia.ru/rubrics/how-it-works/autofiction-in-drama/. À Kazan, au centre théâtral MOŇ, s'est déroulé, en février 2024, un festival d'autofiction, voir le site du théâtre, URL [consultée le 1er septembre 2025] : https://monkazan.ru/autofiction. Un autre festival d'autofiction s'est tenu à Moscou à Teatr.doc en juillet 2025, URL [consultée le 1er septembre 2025] : https://teatrdoc.ru/news/article/6452/. On peut également voir des liens entre ce qui s'appelle aujourd'hui « autofiction » et la narration subjective de soi d'Evguéni Grichkovets qui « s'inscrit dans une performance solipsiste située au niveau des impressions, des sensations », qui « fait partager son expérience perceptive » dans « ses textes-confessions » des années 1990-2000. Voir Marie-Christine Autant-Mathieu, « Le moi et ses simulacres. Éclatements identitaires dans la nouvelle dramaturgie russe », *La Revue russe*, 33, 2009, p. 194.

51. Voir Larisa Murav'eva, « Avtofikšn – transgressivnyj žanr? » [L'autofiction : un genre transgressif ?], *Novoe literaturnoe obozrenie*, 193, 3, 2025, p. 202-210.

52. Élise Hugueny-Léger, *Projections de soi : Identités et images en mouvement dans l'autofiction*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2022, p. 17-18.

Le recours à la narration monologique autoréférentielle, longtemps considérée comme antithétique à l'écriture théâtrale[53], met en exergue tant l'instabilité du monde environnant que la fragmentation identitaire de l'auteur-personnage[54], dont le mouvement et la fracturation deviennent parfois l'objet central de l'œuvre. Ce n'est donc pas uniquement le prisme subjectif qui constitue l'intérêt de ces textes, mais l'interrogation sur la possibilité même du dialogue et de l'intégrité dans ce monde nouveau, la concentration sur soi devenant « un geste à la fois intime et militant[55] ».

La pièce *Crime*[56] d'Esther Bol constitue un cas paradigmatique. Rédigée durant les six premiers mois de l'agression contre l'Ukraine, elle présente un personnage central autofictionnel – une jeune femme russe immergée dans l'actualité de la guerre via les médias, notamment les chaînes Telegram ukrainiennes qu'elle consulte depuis l'exil. Par sa lecture des atrocités perpétrées par ses compatriotes, par leur compilation et ses commentaires, « déversant sur l'écran de son téléphone, tel un courant de conscience, sa douleur, sa peur, sa honte et sa culpabilité[57] », elle réaffirme sa parole et son empathie comme formes d'action. Le personnage est désigné par la deuxième personne (Tu), ce qui témoigne de la dissolution de l'identité de l'instance narrative. C'est ainsi par le processus même d'écriture que l'autrice-personnage réévalue, pour elle-même, son agentivité :

53. Certains chercheurs disent que le théâtre autobiographique est « impossible » et qu'il faudrait au moins distinguer les formes autobiographiques théâtrales – où « l'énonciation des propos autobiographiques est déléguée à un tiers » – du *one man show* : Florence Fix, Corinne François-Denève & Julia Peslier, « Édito : L'autobiographique en scène », *Skéné&graphie*, 8, 2023, p. 11-12.

54. Élise Hugueny-Léger, *Projections de soi*, *op. cit.*, p. 24.

55. Florence Fix, Corinne François-Denève & Julia Peslier, art. cit., p. 11.

56. En français, la pièce a été publiée aux éditions l'Espace d'un instant, dans la traduction de Gilles Morel, en 2024. En russe, le texte a été publié chez Babel Books à Tel-Aviv en 2023, et il est disponible également dans sa version complète et dans sa version mono (pour un unique acteur) sur le site de Lioubimovka.

57. Elena Kurant, « „Èxo" protiv vojny: rossijskaja antivoennaja dramaturgija » [« Écho » contre la guerre : dramaturgie antiguerre russe], *Przegląd Rusycystyczny*, 189, 1, 2025, p. 246 : « …потоком сознания выплескивая на экран телефона свою боль, страх, стыд, чувство вины. » (T.d.A.)

> Ton empathie change-t-elle quoi que ce soit ? Cette compassion peut-elle devenir un alibi ? Je voudrais répondre non, mais d'autre part, c'est moi qui ai écrit cette pièce : une pièce sur la souffrance d'une Russe. Je souhaiterais qu'elle soit lue et mise en scène (avec les dons et recettes de billetterie reversés à l'Ukraine). Ainsi, non seulement je m'autorise à diffuser cette compassion, mais j'en fais également la justification de mon droit d'exister. [...] Je ne retire pas à mon personnage le droit de ressentir de l'empathie. Au contraire, je lui offre la possibilité de transformer cette empathie en action[58].

C'est avec ce texte, par ailleurs, que la dramaturge a commencé à performer et mettre en scène ses propres textes. À Lyon, dans le cadre de l'exposition performative participative *Musée des histoires (non) imaginées*[59], elle conçoit, en 2023, une installation sonore où des visiteurs sont invités à écouter, individuellement, des fragments de texte enregistrés par des comédiens du Théâtre Nouvelle Génération. Elle est elle-même présente, recroquevillée sous la table où sont posés écouteurs et baladeurs, telle l'image de son héroïne toujours à l'écoute du cœur battant de l'Ukraine. En 2024, elle met en scène la version monodrame du texte avec une comédienne francophone, Cécile Geindre. Celle-ci réalise une lecture performative avec à ses côtés Esther Bol[60] qui (re)lit son texte et le double parfois en russe, revivant ou plutôt explorant ainsi à nouveau une expérience jamais achevée.

---

58. Yana Meerzon, « On the Rightlessness for Compassion or How to Redeem an Unredeemable Guilt: [Asya Voloshina]/Esther Bol and Yana Meerzon: Dialogue », *Critical Stages/Scènes critiques*, 26, 2022, URL [consultée le 1er septembre 2025] : https://www.critical-stages.org/26/on-the-rightlessness-for-compassion-or-how-to-redeem-an-unredeemable-guilt/ : « Does your compassion change anything? Can this compassion become an alibi? I want to say no, but on the other hand I'm the one who wrote this play: the play about the pain of a Russian. I'd like for it to be read and staged (and for the donations and ticket proceeds to go to Ukraine). So, I don't just allow myself to broadcast this compassion, I also justify my right to existence by it. […] I do not take away the right to feel empathy from my character. On the contrary, I give her the opportunity to turn empathy into action. » (T.d.A.)

59. Site du Théâtre national de Lyon, URL [consultée le 1er juin 2025] : https://www.tng-lyon.fr/evenement/musee-des-histoires-non-imaginees/

60. Site du blog « Théâtre russe info », URL [consultée le 1er septembre 2025] : https://blog.theatre-russe.info/esther-bol-crime-alwaysarmukraine-paris-mars-2024/

Une autre autrice qui a suscité de vifs débats parmi les membres du comité de lecture du festival Lioubimovka est Liza Kachintseva. Actrice diplômée de l'École moscovite du nouveau cinéma (atelier de Iouri Mouravitski), elle s'est d'abord retrouvée à Lioubimovka dans le cadre du programme expérimental et interdisciplinaire Fringe avec son essai vidéo *Panier à salade* (*Bobik)*, réalisé en 2022, puis dans la sélection principale avec le texte *Eighteen years old*[61]*,* écrit en 2024. Ces deux œuvres racontent la participation d'une jeune actrice à des manifestations publiques à Moscou en 2021 et 2022 et ses interactions avec les forces de l'ordre. La spécificité des textes consiste dans le fait que la rencontre avec la police n'y est pas présentée comme un destin tragique ou un obstacle, mais comme l'objectif même de sa démarche.

Panier à salade commence par une scène où Liza se filme avec la caméra de son téléphone (il s'agit de véritables vidéos issues de son compte Instagram[62]) et déclare : « Chers amis, nous avons décidé d'affirmer notre position civique et nous sommes sorties manifester. Nous voulons… Notre objectif aujourd'hui est de nous retrouver dans un panier à salade. Nous espérons ne pas rentrer chez nous par nos propres moyens[63]. » Les tentatives de se faire arrêter commencent en janvier 2021 et continuent jusqu'au 9 mai 2022, jour de la victoire de 1945 en Russie, quand elle parvient « enfin », avec deux autres jeunes femmes, à monter dans un *bobik*, nom familier donné aux fourgons de police.

---

61. Site du festival Lioubimovka, URL [consultée le 1er septembre 2025] : https://www.lubimovka.art/kashintseva

62. Liza Kachintseva les a collectés dans le dossier BOBIK sur son compte Instagram, puis les a retirées quand l'essai vidéo a été achevé. Notons que le caractère cinétique de toute autofiction est vu par les chercheurs comme pertinent par rapport à son ambition de témoigner des changements subtils et de l'identification comme processus : « l'autofiction se profile comme pratique polymorphe et intermédiale, médiatique, mais peut-être surtout cinétique dans la mesure où elle se construit et se déploie par le mouvement » (Élise Hugueny-Léger, *op. cit.*, p. 49).

63. Voir la page Youtube du festival Lioubimovka, URL [consultée le 1er septembre 2025] : https://www.youtube.com/watch?v=PKExPanrgY8 : « Дорогие друзья, мы решили проявить свою гражданскую позицию и пришли на митинг. Мы хотим… наша сегодняшняя цель – попасть в бобик. Мы надеемся, что своим ходом мы отсюда не уедем. » (T.d.A.)

La structure ludique de l'œuvre, se rapprochant des jeux vidéo, a été soulignée par un ou une artiste anonyme lors du festival Fringe que Lioubimovka organisait en 2024 en partenariat avec la plateforme artistique numérique *Théâtre de résistance* (*Teatr soprotivlenija*). Des spectateurs ont été invités à utiliser le chatbot « Se retrouver dans un panier à salade » (*Popast' v bobik*) sur Telegram[64], où il leur était proposé de choisir des séquences à regarder. À la fin de la majorité de ces séquences qui captaient les tentatives de se retrouver dans un car de police, apparaissait l'inscription *Wasted*, reprenant les codes du jeu vidéo *Grand Theft Auto*. Ainsi, une situation effrayante, à fuir, s'est trouvée transformée en un but à atteindre et une condition de victoire.

Michel de Certeau appelait « art du faible » la tactique des « traverses » qui « demeurent hétérogènes aux systèmes où elles s'infiltrent et où elles dessinent les ruses d'intérêts et de désirs différents[65] ». L. Kachintseva réalise un tel « art du faible » lorsqu'elle ne va pas lutter contre la police, mais vient au contraire à sa rencontre, soulignant ainsi l'opposition systémique entre citoyens et appareil répressif. L'autrice-performeuse recourt donc à une « ruse » : elle effectue des « mouvements autres, utilisant les éléments du terrain[66] » en intégrant sa performance dans une performance de pouvoir. L'arrestation est vue comme un succès, comme la récompense d'un parcours correctement construit, ce qui défamiliarise la situation politique représentée, interroge les rapports de force entre les organes répressifs, les autorités et la société civile et souligne le caractère aléatoire des persécutions et des sanctions.

Le point culminant est la collision entre deux performances de Liza – l'une dans l'espace public, et l'autre dans l'espace d'écriture. Le 9 mai, elle se promène avec une autre jeune actrice, Ouliana, parmi le public venu voir le défilé militaire sur la place Rouge. Elles sont maquillées avec des paillettes et exécutent une micro-chorégraphie. Dans la captation, cette séquence est accompagnée par une chanson de rock indépendant « Korabl' » [Bateau] du groupe musical Nelioudimka dont Ouliana est la soliste. Liza et Ouliana sont interpellées par la

64. Chatbot du projet, URL [consultée le 1er septembre 2025] : http://t.me/get_into_bobik_bot

65. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, I, Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 57 et 61.

66. *Ibid.*, p. 61.

police avant la fin de la chanson. À cet instant, la musique s'arrête et à la vidéo se substitue un texte qui raconte comment cette interpellation s'est passée. Le changement de médium souligne le manque – la cadreuse ayant également été interpellée et son tournage interrompu – ainsi que la rupture avec le pacte de perception réaliste : même si le texte reprend le récit au moment de l'interpellation, le prétérit narratif brise l'illusion de l'immersion et marque la distance entre le temps de la narration et le temps de l'action. Peut-on faire confiance au texte ou non ? Cette question, propre au genre de l'autofiction en général, se pose forcément dans ce cas, car le spectateur n'a accès qu'à une seule narration des événements auxquels ont participé trois personnes. Ce récit est suivi par une séquence où le mode vidéo réapparaît : c'est Liza qui se capte en selfie, seule, libérée. Elle dit aux spectateurs qu'après six heures au commissariat, on peut enfin se détendre car « finalement, ce à quoi nous aspirions depuis janvier 2021 est enfin devenu réalité[67] ». La scène finale qui suit est ambiguë : Liza se tient debout, sans rien dire, sous un panneau publicitaire où des slogans « Gloire aux héros de la Russie » et « Aide quotidienne aux familles de défenseurs de la patrie » alternent avec les publicités d'agences immobilières, fixant le paysage et le discours urbains de Moscou en 2022, dont l'autrice-performeuse ne s'exclut pas.

L'œuvre de L. Kachintseva est ainsi bidimensionnelle : elle constitue à la fois une intervention-performance *in situ* et sa documentation. Sur ces deux plans, elle pratique « l'art du faible » : d'abord dans la rue, en s'infiltrant avec sa propre intentionnalité dans cette performance de pouvoir qu'est la célébration de la Victoire, puis dans l'écriture. C'est dans l'écriture que son acte de protestation symbolique s'accomplit pleinement : elle s'y manifeste comme l'autrice, qui peut donc proposer sa version des événements, voire les réécrire.

Le fait que ce ne soit qu'une version de ce qui s'est passé transparaît dans l'envoi en 2024, au comité de Lioubimovka, de la pièce *Eighteen Years Old* de la même autrice, cette fois entièrement textuelle. L'événement central y demeure identique : trois jeunes artistes sont arrêtées pour une activité créative jugée suspecte, à savoir pleurer lors du défilé du 9 mai. Dans la pièce, les actrices tentent de se justifier en

67. Voir la page Youtube du festival Lioubimovka, mentionnée ci-dessus : « в конце концов, то, к чему мы стремились с января 2021 года, наконец-таки обрело реальность. » (T.d.A.)

affirmant qu'il ne s'agit que de maquillage pour un film étudiant. Cependant, certains détails référentiels diffèrent entre cette pièce et *Panier à salade*. Par exemple, si, dans la pièce de 2022, l'héroïne prétend refuser de communiquer le mot de passe de son smartphone au policier qui le lui demande, l'héroïne du texte de 2024 le donne sans poser de questions.

Contrairement au *Panier à salade,* où les instances de l'auteur, du narrateur et du personnage coïncident, le texte *Eighteen Years Old* attribue au personnage un nom légèrement différent de celui de l'autrice (Macha Kachirina). Présentées comme des « monologues » de Macha, les parties narratives à la première personne racontent au présent ce qui se déroule, comme si tout se passait sous nos yeux – rappelant ainsi une forme ciné-théâtrale de *hic et nunc*. Toutefois, malgré cette prise de distance et cette mise en forme théâtrale conventionnelle, le texte *Eighteen years old* comporte deux pages d'un prologue qui n'est attribué à aucun personnage. Ce prologue présente une version alternative des événements : conçu comme un film amateur, presque pornographique, il propose l'histoire d'une passion impossible entre des civils et des policiers lors d'un défilé, tous proclamant et désirant l'amour. Les arrestations et la violence qui se produisent dans l'espace public moscovite sont ainsi transformées en leur contraire. Voici le prélude à cette histoire, qui peut donc être interprétée dans son ensemble comme un scénario destiné à être filmé :

> Dans le ciel noir, un feu d'artifice. Un long baiser avec la langue. Un général caresse la mère entre les jambes. Tout le monde avec tout le monde de tous côtés. La traînée d'un avion. Un policier caresse (passe sur) la joue d'un cadet. Des chauffeurs de taxi s'arrêtent pour regarder. Pour la vie éternelle. Pour un amour michto. C'est le régiment immortel. Elle l'embrasse par-dessus. Un vétéran déboutonne sa veste. Et la lumière est simplement superbe. Et tous crient et se supplient mutuellement. Crient et se supplient mutuellement. Sanglotent, crient et se supplient mutuellement. Comme dans la catégorie Pornhub "Japanese 18 Years Old"[68].

68. Liza Kašinceva, *Eighteen Years Old,* texte accessible sur le site du festival Lioubimovka, p. 1, URL [consultée le 1er septembre 2025] : https://lubimovka.art/media/plays/Kashintseva_Liza___Eighteen_Years_Old.pdf « В черном небе салют. Долгий поцелуй с языком. Маму ласкает между ног генерал. Все со всеми со всех сторон. След самолета. Мент гладит (водит) кадету по щеке. Таксисты останавливаются посмотреть. Вечной жизни. Пиздатой любви. Это бессмертный

Si l'œuvre de L. Kachintseva opère une subversion ludique de la confrontation avec les forces de l'ordre, transformant l'arrestation en objectif à atteindre, d'autres créations contemporaines explorent des modalités différentes de cette renégociation des rapports de pouvoir à travers l'autofiction. La circulation entre postures d'observation et d'engagement, entre témoignage et intervention directe, caractérise notamment le texte *Huit lettres au hasard* (*Vosem' slučajnyx bukv*) d'une autrice dont on ne connaît que le pseudonyme : N. Kovaltchouk.

Dans cette « tragicomédie de l'absurde[69] », le personnage central est une jeune femme terrifiée par l'éclatement de la guerre. Son imaginaire se révèle à travers ses messages WhatsApp et Telegram adressés à sa grand-mère d'origine ukrainienne, à sa mère pro-Poutine, à des amis russes opposés à la guerre et à une amie ukrainienne avec qui elle passait ses vacances, enfant, en Ukraine. Ceux-ci se trouvent juxtaposés à des textes et des discours authentiques issus des médias, indépendants et étatiques. À ce collage documentaire s'ajoute une narration sous forme de didascalies.

Le personnage est désigné comme « l'Autrice » tout au long du texte, à l'exception d'une scène. Dans la séquence intitulée « La p'tite racaille à papa », elle se promène dans la rue avec ses amis, s'arrête près d'un véhicule de police Ford, sort son rouge à lèvres et inscrit « huit lettres » – un euphémisme pour dire « non à la guerre » (*net vojne)*[70]. Elle et ses amis sont immédiatement arrêtés et conduits au commissariat. C'est précisément à ce moment que la dénomination « Autrice » se transforme en « Actrice », signalant une modification dans la situation d'énonciation et d'agentivité : « L'autrice ouvre le

полк. Она целует ее сверху. Ветеран расстегивает пиджак. И свет просто супер. И все орут и умоляют друг друга. Орут и умоляют друг друга. Рыдают, орут и умоляют друг друга. Как в категории порн-хаб Japanese 18 Years Old. » (T.d.A.)

69. C'est ainsi que l'autrice définit le genre de sa pièce dans le texte original : N. Kovalčuk, *Vosem' slučajnyx bukv*, site du festival Lioubimovka, 2022, p. 1, URL [consultée le 1er septembre 2025] : https://lubimovka.art/media/plays/Kovalchuk_Vosem_sluchainih_bukv_qqP1acP.pdf

70. Ce codage répandu, soit en « *** ***** », soit littéralement en « huit lettres », n'a pas empêché de nombreux activistes d'être arrêtés au début de l'invasion à grande échelle.

tube de rouge à lèvres, écrit HUIT LETTRES sur la porte arrière de la Ford. L'Actrice referme le tube et le range dans sa poche[71]. »

L'autrice devient actrice en accomplissant une action dans sa vie réelle. Le glissement de l'observation vers la participation est ensuite souligné dans le dialogue entre deux des amies arrêtées : lorsqu'on lui propose, pour passer le temps en cellule, de raconter des histoires à faire peur pour enfants du type « Dans une ville toute noire, une rue toute noire avec une maison toute noire... », l'Actrice réplique : « Sofa, cette histoire-là, on est déjà dedans[72]. »

Conduite au tribunal, elle avoue s'y trouver pour la première fois de sa vie, ce à quoi le Juge rétorque : « Si vous êtes dramaturge, vous devriez écrire des pièces au lieu de faire ce genre d'ineptie. » À cet instant précis, la dénomination « Autrice » réapparaît. Elle répond : « J'y compte bien[73]. » Ce retour à la dénomination initiale est ambigu : d'un côté, il marque la concession (elle accepte le conseil du Juge), le retour à une posture d'observation et donc d'aliénation face aux événements réels qui pourraient infléchir le cours des choses. De l'autre côté, il s'agit d'un enrichissement de l'acte d'écriture, car, par cette scène même, l'Autrice vient de transmettre son expérience, qui est en train de devenir sa pièce. Si le Juge croit avoir eu le dernier mot dans ce dialogue, il ignore que sa recommandation est déjà devenue une réplique, et qu'il est lui-même personnage du récit de l'Autrice. Dans la postface de la pièce, la narratrice souligne que, bien qu'elle ait cessé « d'écrire les huit lettres dans les lieux publics », celles-ci restent « marquées au fer rouge » dans sa conscience, « apportant quelque chose d'implacable[74] ». Le texte se termine par l'alphabet cyrillique présenté dans son intégralité – à l'exception des lettres qui constituent le slogan « non à la guerre » (qui, contrairement à ce qu'affirme le titre, ne sont pas du tout prises au hasard !) et qui forment ainsi des trous. Le langage fracturé se rend visible.

71. N. Kovaltchouk, « Huit lettres au hasard », trad. d'Antoine Nicolle, in *Lioubimovka : l'écho de l'écho, op. cit.*, p. 73.
72. *Ibid.*, p. 76.
73. *Ibid.*, p. 84.
74. *Ibid.*, p. 107.

Conclusion : le champ dramaturgique russophone en cours de reconfiguration

L'analyse du champ dramaturgique russe contemporain de ces trois dernières années permet d'identifier quelques tendances majeures qui constituent une nouvelle réalité culturelle et une réponse du milieu théâtral aux bouleversements de la vie artistique et politique causés par l'offensive militaire russe en Ukraine et les persécutions intérieures en Russie.

Les pratiques d'anonymisation des auteurs dramatiques reflètent une rupture de continuité artistique ainsi qu'une crise dans l'intégrité biographique et dans la réalisation professionnelle des dramaturges. En même temps, l'anonymat peut prendre une dimension créative et subversive, qui dévoile les mécanismes de censure et de contrôle. Paradoxalement, alors que l'identité nominale de l'auteur est soumise à des contraintes politiques et institutionnelles, sa liberté créatrice peut parfois trouver de nouveaux espaces d'expression, que ce soit dans l'anonymat, sous pseudonyme, ou dans un nouvel environnement culturel.

Si l'esthétique documentaire qui dominait dans les années 2000-2010 continue d'être pratiquée par certains auteurs, notamment en exil, elle se voit désormais concurrencée par des formes allégoriques, fantastiques et métaphoriques. Le recours croissant aux genres de la dystopie et du conte ne constitue pas un simple escapisme, mais il tente de saisir et de transmettre une réalité perçue comme absurde et irréelle. La forme allégorique devient elle-même un message, indiquant la nécessité d'encoder l'énoncé critique pour l'adapter aux nouvelles conditions politiques, et reprenant ainsi les pratiques littéraires soviétiques.

Une autre tendance non négligeable est le développement des approches autofictionnelles, dans lesquelles l'expérience personnelle d'un ou une autrice, sa réflexion émotionnelle et éthique deviennent le fondement du texte. Les narrations monologiques à la première personne et les textes-témoignages confessionnels permettent de repenser sa propre agentivité dans un contexte de contrôle total et de fragmentation identitaire. De plus, les dramaturges interprètent ou mettent en scène leurs propres textes, réalisent, décrivent et modifient leurs propres interventions publiques, transformant ainsi l'acte de création théâtrale en un espace de résistance, où « l'art du faible » s'oppose au discours officiel.

Ces tendances ne sont pas les seules qui marquent la période. On pourrait, par exemple, évoquer le multilinguisme qui apparaît dans plusieurs textes, interrogeant ainsi la réalité linguistique des russophones, qui ne se limite pas toujours à la langue russe, et une quête identitaire anticoloniale qui, après l'invasion de la Russie en Ukraine, s'est intensifiée parmi les auteurs et autrices comme parmi certains citoyens et citoyennes des pays de l'ex-URSS[75]. Les questions des minorités nationales, de migration, de politique de discrimination et de russification sont explorées par plusieurs auteurs et autrices, aussi bien en exil qu'à l'intérieur du pays[76].

La question de l'exil est un autre sujet récurrent nouveau, du fait de son actualité pour un nombre croissant d'auteurs et d'autrices[77].

---

75. La pièce citée de N. Kovaltchouk contient des passages en ukrainien. À la fin notamment, la même phrase est écrite dans les deux langues, « Je parle à travers mes larmes » (« А я говорю сквозь слезы » et « А я говорю крізь сльози ») suivies de leur forme raccourcie « Je parle » (« Я говорю ») qui s'écrit de la même manière en russe et en ukrainien et qui souligne l'identité complexe et hybride de l'héroïne. Parmi d'autres pièces non analysées dans cet article, on peut noter, par exemple, *Elle s'appelait* (*Zvalas' ona*) de Diana Dzis, où s'entrecroisent le russe, le bélarusse et l'ukrainien et qui traite de la réalité des réfugiées en Pologne (2022), la pièce documentaire *Sentiments inavouables pendant la guerre* (*Zapretnye čuvstva vo vremja vojny*) écrite en 2024 par un collectif d'autrices et chercheuses russes, ukrainiennes et allemandes, dont Nana Grinstein, Nadiia Humeniuk, Friederike Meltendorf, Natalia Reznichenko, Henrike Schmidt, Julia Solovieva, Julia Zeichenkind, en Allemagne, pièce qui recueille divers témoignages de personnes affectées par la guerre en Ukraine, dans la langue maternelle des interviewés et interviewées, toujours accompagnés de traduction en deux autres langues (et censée être performée de façon à ce que les trois langues soient présentes), ou encore la dilogie *Russe langue étrangère. Oudmourte langue maternelle* (*Russkij kak inostrannyj. Udmurtskij kak rodnoj*) de Lena Beliaïeva qui fait partie de la sélection de Lioubimovka 2024.

76. Je pense notamment aux pièces *Mauvais bouriate bon bouriate* (*Ploxoj burjat xorošij burjat*) de la journaliste Karina Pronina (2024), *Poisson somnolent* (*Sonnaja ryba*) de Timour Timerkaïev (2022), *Femmes vepsiennes conspirant pour la vie* (*Vepsleižed akad puhundas eloks* / *Vepsskie ženščiny v zagovore na žizn'*) de Ksenia Savelieva et Nastasia Fiodorova (2023). Il convient de noter que l'auteur moscovite d'origine kazakh Oljas Janaïdarov, évoqué dans l'article, a écrit plusieurs pièces dans les années 2010 centrées sur la vie des migrants d'Asie centrale en Russie et sur l'histoire du Kazakhstan.

77. En 2024, la moitié des pièces sélectionnées par le comité de lecture de Lioubimovka ont été écrites par des auteurs exilés, deux d'entre elles – *Martingale*

Certains auteurs et autrices mentionnés dans cet article ont émigré, même si la plupart des textes analysés ci-dessus ont été écrits en Russie[78].

Le champ dramaturgique russophone, avec Moscou comme centre de la vie théâtrale, devient fragmentaire, décentralisé et parfois désinstitutionnalisé. Hors de Russie, certains auteurs et autrices tentent d'intégrer les marchés locaux et l'écrire pour un public nouveau, étranger. À l'intérieur, des auteurs et autrices s'auto-censurent certes, mais ils organisent aussi des événements clandestins ou semi-clandestins ; des laboratoires et des compagnies indépendantes continuent d'exister, notamment en province, et se focalisent sur des sujets sociaux non interdits par le pouvoir. Des deux côtés, les auteurs et autrices se consacrent partiellement à l'enseignement et à la vulgarisation, pour survivre et transmettre leurs approches[79] – dans une situa-

(*Martingal)* d'Elina Mnatsian et *En ligne récemment (conversations téléphoniques)* (*Byl(a) v seti nedavno (telefonnye razgovory)*) de l'autrice sous pseudonyme andantediz – retracent le chemin de l'émigration et le quotidien des nouveaux réfugiés, voir le site internet du festival Lioubimovka, URL [consultée le 1er septembre 2025] : https://www.lubimovka.art/news/175. Le programme Off de de la même année, composé par Mikhaïl Dournenkov, présentait des pièces d'auteurs et autrices émigrées reconnues qui thématisaient l'émigration (voir le site internet du festival Lioubimovka, URL [consultée le 1er septembre 2025] : https://lubimovka.art/news/172).

78. Natalia Lizorkina et Zoukhra Yanikova ont quitté la Russie après avoir écrit les pièces analysées ici.

79. Oljas Janaïdarov raconte à un média kazakh les raisons pour lesquelles il a commencé d'enseigner la dramaturgie pour la Haute École des arts scéniques à Moscou : « Je m'intéresse davantage à l'enseignement maintenant, car c'est une opportunité de continuer à faire ce que l'on aime, mais sous un angle différent. Vous comprenez, il y a un temps pour les déclarations, et il y a un temps pour les conversations avec des personnes qui partagent votre état d'esprit. Et dans ce sens, l'enseignement est devenu pour moi une bouffée d'air frais » (Мне сейчас больше интересно преподавание, потому что это возможность продолжать делать то, что тебе нравится, только под другим углом. Понимаете, есть время для высказываний, а есть время для разговоров с близкими по духу людьми. И в этом смысле преподавание стало для меня отдушиной.) Pëtr Trocenko, « Dramaturg Olžas Žanajdarov – o tvorčestve v Rossii, mrakobesii i ljubvi k rodine » [Le dramaturge Oljas Janaïdarov sur la création en Russie, l'obscurantisme et l'amour pour la patrie], *Radio Azattyq*, 8 novembre 2023, URL [consultée le 1er septembre 2025] : https://rus.azattyq.org/a/kazakhstan-culture-playwright-olzhas-zhanaidarov-interview/32674120.html (T.d.A.). Parmi les auteurs et autrices exilées,

tion où il est très peu probable qu'une pièce écrite sans censure soit montée, vu les contraintes idéologiques, économiques et bureaucratiques.

Il serait ainsi incorrect de dire qu'il n'y a plus de vie dramaturgique en Russie, ni même qu'il y a un clivage net entre les auteurs et autrices exilées et celles et ceux qui restent à l'intérieur du pays. Le Festival de la jeune dramaturgie qui s'est tenu au Teatr.doc en avril 2025[80] et qui a présenté, sans le dire ouvertement, plusieurs textes sélectionnés précédemment par le comité de Lioubimovka (même s'ils ne parlent pas de la guerre), y compris d'auteurs et autrices exilées, en est un exemple parlant. Grâce à l'accessibilité des textes sur Internet et aux diffusions des événements dramaturgiques en ligne[81], la dramaturgie est actuellement un pont important entre les artistes, les spectateurs et les lecteurs des deux côtés de la frontière.

CREE – INALCO

Marta Raitses, Zoukhra Yanikova, Olga Kazakova, Anastasia Patlay et Ekaterina Bondarenko, Mikhaïl Dournenkov et Evguéni Kazatchkov organisent des ateliers de dramaturgie et d'écriture créative, en ligne et en présentiel.

80. Voir la page internet du Teatr.doc, URL [consultée le 1er septembre 2025] : https://www.teatrdoc.ru/performances/1356/

81. De nombreuses lectures publiques sont enregistrées et publiées en ligne, en Russie et ailleurs. Parmi des projets entièrement numériques, le projet Lubimovka.podcast (https://www.lubimovka.art/projects/14) et le festival Fringe déjà évoqué que Lioubimovka et le Théâtre de la résistance [Teatr soprotivlenija] ont organisé ensemble : https://resistancetheatre.org/ru/page/fringe [URL consultées le 1er septembre 2025].