

L'impermanence est-elle soluble dans le répertoire?

Frédéric Maurin

Number 53-54, Spring–Fall 2013

Mémoires vives : théories, pratiques et politiques du répertoire au XX^e siècle

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1031154ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1031154ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)
Université de Montréal

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Maurin, F. (2013). L'impermanence est-elle soluble dans le répertoire? *L'Annuaire théâtral*, (53-54), 75–90. <https://doi.org/10.7202/1031154ar>

Article abstract

This article draws on both recent approaches and earlier practices to explore the notion of repertoire by extending its customary dramatic meaning and applying it to the stage. In the theatre as in opera, in dance and in performance, artistic gestures and creative processes closely linked to related notions of repetition, variation, quotation and, henceforth, *reenactment* support the hypothesis that the text is not the sole source for memory – a living memory that can be revived and replayed, that is, interpreted.

L'impermanence est-elle soluble dans le répertoire?

FRÉDÉRIC MAURIN

Université Sorbonne
Nouvelle – Paris 3

Il n'est jamais question que de vie et de mort. Gage de pérennité, le répertoire s'érige contre le présent et la disparition. Il se joue du temps, sauve de l'oubli, conjure la hantise de la perte. C'est un vivier, un vivier *a priori* réfractaire aux spectacles pourtant dits vivants qui se consomment dans l'instant. Mais parmi ces spectacles, il en est cependant qui se perpétuent dans une vitalité renouvelée et perdurent avec une singulière longévité.

C'est ainsi qu'à la Place des Arts de Montréal, du 7 au 11 mai 2008, soixante et un ans après la création, a été présenté *Arlequin, serviteur de deux maîtres* de Goldoni dans la mise en scène légendaire de Giorgio Strehler – ou plus exactement, comme l'indique le programme, dans la « remise en scène [de] Ferruccio Soleri avec la collaboration de Stefano de Luca ». Éloquence de cette précision : ce n'est plus seulement la pièce de Goldoni qui est mise en scène, mais la mise en scène de Strehler qui est remise en jeu, remontée, reprise, comme si elle était elle-même la matrice du spectacle qu'on a pu voir, comme si elle pouvait aller jusqu'à éclipser le matériau premier qu'est la pièce de Goldoni. Non pourtant que d'autres n'aient mis en scène *Arlequin*, mais le spectacle de Strehler est devenu, sinon la mise en scène canonique de l'œuvre (au sens où l'on parlerait de l'établissement définitif d'un texte), du moins une mise en scène de référence, un peu comme Lawrence Olivier a servi d'étalon à nombre de Hamlet et Madeleine Renaud à autant de Winnie.

Cependant, le spectacle de 1947 ne saurait constituer, au sens strict, une référence seule et unique, car Strehler a signé une dizaine de versions différentes d'*Arlequin* après la création, chacune revitalisant la précédente et reflétant l'évolution de ses interrogations artistiques¹. Dans le programme du 50^e anniversaire du Piccolo, en 1997, il écrivait en effet :

Pourquoi *Arlequin*? Encore? Mais oui : encore et toujours, comme il a toujours été. C'est un « autre » *Arlequin* qui renaît des cendres du précédent, à son tour, comme toujours. Est-il juste de recréer un autre et nouvel *Arlequin* de Goldoni, alors qu'il y en a eu déjà au moins dix, tous identiques et tous profondément différents? [...] L'*Arlequin* est un fait extraordinaire, unique dans l'histoire du théâtre mondial. Ce spectacle nous a accompagnés toute la vie, en se renouvelant à chaque fois, année après année [...]. Peut-être aurait-on pu écrire un grand livre sur cette histoire : celle d'un seul spectacle, répété (mais non recopié) presque à l'infini (Strehler, 1998).

S'il a accompagné Strehler « toute [s]a vie », ce spectacle « unique » et « répété [...] presque à l'infini », phare et phénix à la fois, a aussi – fait remarquable – été présenté après sa mort survenue le 25 décembre 1997. La dernière version que lui-même en a proposée, l'ultime « répétition » qu'il a signée s'est donnée en mars 1998 au Théâtre de l'Odéon à Paris, déjà à titre posthume. Sans être plus définitive que les autres, elle a par la suite circulé, été jouée ailleurs dans le monde, puis peu à peu « remise en scène », comme à Montréal, à mesure que s'éloignait le souvenir de Strehler et qu'il n'en restait plus qu'un fantôme demandant à être doublé ou incarné par autrui. Ce fantôme tenait en lisières, mais l'écueil du « recopiage » n'en demandait pas moins à être contourné. Ferruccio Soleri s'est prêté au jeu, lui qui conservait en outre la mémoire de tant de versions pour avoir été le second interprète du personnage principal après que Marcello Moretti l'eut joué pendant quelque vingt ans. Quand bien même *Arlequin* ne lui survivrait pas à lui, il importe surtout qu'il ait survécu à son créateur, un peu comme une pièce de théâtre survit à son auteur. Cela aussi est « extraordinaire », car cette survivance, ainsi que ces variations « presque à l'infini » à partir d'une origine commune, cette dialectique du même et de l'autre, de la forme et de ses métamorphoses – si ténues et subtiles soient-elles – recourent bien des caractéristiques propres aux œuvres dont on dit qu'elles appartiennent au répertoire. Par suite, il est permis de s'interroger : se pourrait-il que le répertoire désigne non seulement un ensemble d'œuvres écrites, mais un corpus scénique reproduit, décliné, modulé, qui soit à lui-même son invariant et la possibilité de sa mise en variations? Le cas échéant, le répertoire ne se limiterait pas à ce qui reste à jamais fixé sur le papier, mais il s'étendrait aussi à ce qui s'élabore sur le plateau et qui, d'ordinaire, relève du furtif ou de l'impermanent. En d'autres termes, et au risque de forcer le trait, jusqu'où peut-on dire qu'un spectacle, à l'image d'une pièce du répertoire dramatique qui s'émancipe de son auteur, peut échapper à son metteur en scène et s'autonomiser, se recréer, « se voue[r] à la pure passivité de l'être », selon les termes que Maurice Blanchot réserve à l'écriture (Blanchot, 1985 [1955] : 17)?

1 Voir Hamon-Siréjols, 2008 : 310-311. La communication dont le présent texte est issu a précédé la parution de cet article, mais nous nous permettons *a posteriori* d'entrer en dialogue avec lui et de lui emprunter quelques exemples.

LE THÉÂTRE DE RÉPERTOIRE FACE AU RÉPERTOIRE DU THÉÂTRE

Pour être exemplaire, le cas d'*Arlequin, serviteur de deux maîtres* n'est pourtant pas aussi « unique dans l'histoire du théâtre mondial » que le prétend Strehler. Il suffit de songer, dans un autre registre, à deux spectacles entrés dans le livre Guinness des records théâtraux pour leur longévité : *La cantatrice chauve* se joue sans interruption depuis 1957 au Théâtre de la Huchette à Paris, dans la mise en scène originale de Nicolas Bataille créée en 1950, et *La souris* d'Agatha Christie (*The Mousetrap*) a allègrement franchi, au Saint Martin's Theatre de Londres, les 25 000 représentations depuis sa création le 25 novembre 1952. Cette longévité tient au succès, à un succès sans doute plus commercial ou « touristique » que franchement artistique. Mais s'il peut ainsi lui arriver de surgir comme par surprise, la longévité est également institutionnelle : elle est programmée dans ces théâtres justement dits de répertoire qui pratiquent l'alternance. À côté de « l'entrée au répertoire » qualifiant une pièce ou un auteur à la Comédie-Française, par exemple, des spectacles restent à l'affiche des années durant, et au Deutsches Theater sont ainsi distingués les créations (*Premieren*) et ce qu'on pourrait nommer « le fonds » (*Repertoire*). Reste cependant que la Comédie-Française fait figure d'exception en France, alors que le Deutsches Theater, situé dans l'ex-RDA, épouse quant à lui un fonctionnement et un mode de production propres au théâtre germanique – de Berlin à Munich et de Hambourg à Vienne – tels qu'ils caractérisent aussi le théâtre russe. On se souvient qu'au Théâtre d'art de Moscou, les pièces de Tchekhov ont connu une longue vie scénique dans la forme que leur avait donnée Stanislavski : de leur création à la mort de celui-ci en 1938, ce sont ces mises en scène, et non pas seulement les pièces de Tchekhov, qui sont entrées et restées au répertoire : *Oncle Vanja* s'est donné 316 fois; *Les trois sœurs*, 299 fois; et *La cerisaie*, 757 fois². Voire : ces mises en scène sont restées à l'affiche après la mort de Stanislavski, tout comme celle de *L'oiseau bleu* de Maeterlinck, créée en 1908 et encore jouée dans les années 1950. Entretemps, les distributions avaient changé et ces changements, si minimes qu'ils aient été, avaient sans nul doute imprimé leur marque aux spectacles; mais il n'en reste pas moins que les spectacles se sont perpétués. Les hommes sont passés, eux sont restés. Leur connaissance tient de l'expérience vécue dans la succession, et non pas seulement de la rumeur ou de cette mémoire que l'on dit collective.

Avec semblables durées d'exploitation, les théâtres de répertoire ne sont pas sans encourir le risque du ronron ou le reproche de la muséification. Ils conservent et montrent en effet « leurs » spectacles comme un musée expose les œuvres qu'il a trouvées et acquises – et « trouver », *reperire* en latin, n'est autre que l'origine étymologique du terme « répertoire ». Ils obéissent à une logique patrimoniale qui instaure en *biens* des formes non pas matérielles mais immatérielles, à l'instar de coutumes ou de pratiques culturelles. Pour autant, ce ne sont pas des « théâtres Grévin » : d'une part, leur répertoire de spectacles change au fur et à mesure que certains quittent

2 Voir Amiard-Chevrel, 1979 : 324.

l'affiche et sont remplacés par d'autres – le théâtre de répertoire se distinguant ainsi du répertoire de théâtre par un régime de la fluctuation plutôt que de l'accumulation; et d'autre part, ils n'échappent pas au temps, à ses avantages lorsqu'un spectacle s'offre à différentes générations, à ses ravages lorsqu'il est victime de l'érosion et subit peu à peu une forme de dégradation (tout comme certaines œuvres muséales d'ailleurs). Alors ne reste que l'esprit; la lettre s'est évaporée. Le public doit troquer la proie pour l'ombre, et l'artiste ravalé son amertume.

À la scène, le répertoire n'a rien de sédimentaire ni *a fortiori* d'immuable. La temporalité qu'il met en jeu tient du processus autant que de la préservation. Il peut se donner pour une vitrine du passé, une vitrine lustrée derrière laquelle le « conservatoire » de la mémoire s'anime en « laboratoire » du présent, selon les deux termes que Vitez appliquait conjointement à la langue pour définir son rapport aux classiques; mais il peut aussi être menacé d'usure lorsque l'exorcisme de la disparition le cède à un phénomène de déperdition. Ainsi Strehler évoquait-il, peu avant sa mort, sa mise en scène des *Noces de Figaro*, sans cesse jouée depuis la création en 1973 :

Ce spectacle continue à être monté sans moi, avec des chanteurs qui répètent à peine, à l'Opéra de Paris ou à la Scala. Je n'y peux rien, ce sont les règles des reprises à l'opéra. [...] Je suis sûr que si j'entrais dans la salle pendant une de ces représentations, je ne reconnaîtrais que très peu de choses de mon travail; aussi, quand je rencontre, lors de voyages, des chanteurs que je ne connais pas et qui me disent avoir été ou qu'ils vont être la Comtesse ou Figaro dans ma mise en scène des *Noces*, je ressens un grand désarroi (Tanant et Strehler, 2007 : 97).

À la joie et à l'allégresse affichées pour la « récréation » d'*Arlequin, valet de deux maîtres* succède une résignation profondément dépitée. Le nom de l'artiste apposé sur le programme des *Noces*, y compris après sa mort (à la Scala, en octobre 2008, il n'en figure aucun autre que celui de Strehler...), risque de ne plus correspondre à sa signature. Le spectacle s'est à ce point émancipé de lui qu'il s'en trouve dépossédé et qu'il le voit, au mieux, en étranger.

Cette acception étendue du répertoire connaît de grandes disparités culturelles et géographiques : assez peu répandue en Occident, sauf en Allemagne ou dans les théâtres privés pour des raisons financières (« on ne change pas un spectacle qui gagne », pourrait-on scander), elle est davantage ancrée dans les mœurs en Russie ou dans les pays de l'ex-bloc soviétique, ainsi qu'en Asie. Comme on le dirait d'un conservateur de musée face aux fleurons de sa collection, le metteur en scène Lev Dodine « entretient » jalousement son répertoire et peut ainsi présenter, en novembre et décembre 2009 à la MC93 Bobigny, sept spectacles parmi ceux qu'il a créés ces 25 dernières années³. Et l'on sait que dans le théâtre traditionnel japonais, les pièces de

3 « L'événement » porte d'ailleurs pour titre *25 ans du répertoire de Lev Dodine*; les spectacles présentés sont *Frères et sœurs* d'après Fedor Abramov (7-8 novembre), *Les étoiles dans le ciel de l'aube* d'Alexandre Galine (9-10 novembre), *Les démons* d'après Dostoïevski (14-15 novembre), *La pièce sans nom (Platonov)* de Tchekhov (20-21 novembre), *Tchevengour* d'après Andreï Platonov (25-26 novembre), *Vie et destin* de Valeri Grossman (30 novembre-1^{er} décembre), *Oncle Vania* de Tchekhov (3-6 décembre). À la même époque (7 novembre-1^{er} décembre), Lev Dodine reprend aussi sa mise en scène de *Salomé*, de Richard Strauss, à l'Opéra de Paris.

nô ou de kabuki ne subissent pas d'altérations majeures au fil du temps, les variations et les innovations reposant avant tout sur les performances des acteurs ou sur les progrès techniques. Mais comme le suggère l'exemple des *Noces de Figaro*, la pratique varie aussi considérablement selon les formes scéniques. Elle tend à être plutôt rare au théâtre, alors qu'elle est monnaie courante à l'opéra ou en danse.

AU THÉÂTRE ET AILLEURS

À l'opéra, pour ne rien dire ici de la comédie musicale, la durée de vie des spectacles atteint fréquemment de tout autres proportions qu'au théâtre. Comme les théâtres allemands ou russes, mais de façon beaucoup plus généralisée, la très grande majorité des institutions lyriques distinguent les nouvelles productions et « le répertoire », lequel comprend des productions régulièrement jouées, reprises de saison en saison, voire à des années d'intervalle, tels des monuments ou des remparts du passé contre le présent⁴. Le temps y apparaît au mieux cyclique ou distendu, au pire bloqué ou suspendu. En témoignent les trois seules créations que le Staatsoper de Berlin s'est contenté de proposer entre 1850 et 1918, la perpétuation aux allures culturelles des mises en scène de Richard Wagner à Bayreuth avant l'arrivée de Wieland, ou, plus près de nous, la routine fastueuse dont peine à se désengluier le Metropolitan à New York, malgré les efforts réformistes de Peter Gelb depuis 2006. On y joue toujours, de Franco Zeffirelli, *Falstaff* (1964), *La bohème* (1981) ou *Turandot* (1988). D'Otto Schenk, ont été données en 2009 les dernières représentations du *Ring* (1986), avant que Robert Lepage ne signe la mise en scène suivante de la Tétralogie en 2010. Avec ces dernières représentations, un « galion » s'est englouti, pour reprendre une autre image chère à Vitez, et quand bien même il ne finirait pas comme une épave, ce retrait du répertoire a provoqué controverses et tollés, tout comme la décision qu'a prise Peter Gelb de confier *Tosca* et *Carmen*, pour la saison 2009-2010, à d'autres metteurs en scène que Zeffirelli (respectivement à Luc Bondy et à Richard Eyre). Invité lors de la reprise de *La bohème* le 29 mars 2008, Zeffirelli déclarait : « *I didn't feel really at ease in that funeral parade. I felt, I am here for my commemoration, not my celebration. [...] They must preserve some of my productions, which are really masterpieces*⁵ » (Zeffirelli, cité par Milzoff, 2008). Autre chose se dit

4 À l'opéra, la notion de répertoire se raffine davantage encore et revêt différentes acceptions. On différencie ainsi le répertoire global (d'une période ou d'un pays), le répertoire particulier (les créations) et le répertoire ordinaire (le canon lyrique, qui ne regroupe guère qu'une cinquantaine de titres de Mozart à Puccini, selon Dominique Jameux); on parle aussi du répertoire d'un chanteur (les rôles qu'il chante régulièrement après les avoir « pris ») et du répertoire d'une salle (il suffit de songer à la différence entre ce qui est, et surtout était, joué à l'Opéra Comique et au Palais Garnier à Paris, ou au Metropolitan et au New York City Opera tout à côté, à la Staatsoper et à la Komische Oper à Berlin). Pour toutes ces questions, ainsi que pour certains exemples cités plus bas, voir Lacombe, 2007.

5 « Je ne me sentais pas vraiment à l'aise dans cette procession funéraire. J'avais l'impression d'assister à ma commémoration, non à ma célébration. [...] Ils doivent préserver certaines de mes mises en scène, qui sont vraiment des chefs-d'œuvre ». Notre traduction.

là, de plus fondamental que le narcissisme ou la mégalomanie de Zeffirelli. En premier lieu, l'opéra cristallise puissamment cette tension propre au répertoire entre la tradition et la nouveauté, l'instinct de pérennisation et la nécessité de revitalisation. Ou plutôt, il démontre en creux qu'il entre dans l'essence du répertoire de se vivifier : non content de varier et d'évoluer (selon les institutions tout comme selon les pays et les époques), il se déplace et se recycle. Ainsi du *Ring* d'Otto Schenck, désormais liquidé de la scène et relégué à l'histoire (et au DVD), relayé par celui de Robert Lepage qui, de « nouvelle production » lors de la création, devrait à son tour, au fil des ans et des représentations, acquérir le statut d'un spectacle du « répertoire ». Mouvantes sont donc les frontières du répertoire, tant il est susceptible d'extension et de malléabilité, tant sa connotation patrimoniale se double d'une dimension exploratoire à la scène.

Mais en second lieu, et quoi qu'on en ait, l'opéra demeure encore aujourd'hui un bastion largement passéiste. La sauvegarde du répertoire (au sens où le mot ne désigne pas seulement un corpus d'œuvres lyriques, mais aussi leur mise en scène) y relève aussi bien d'un instinct conservateur que d'une vocation mémorielle. D'un côté, la réticence face aux renouvellements et aux innovations scéniques peut fonctionner comme un frein théâtral, un substitut créatif, et renforcer le préjugé d'un art de la voix plutôt que du geste, s'adressant à l'ouïe au détriment de la vue. Mais d'un autre côté, la conscience aiguë de la qualité artistique de certains spectacles prime sur leur existence éphémère, et elle les maintient ou les remet à l'affiche pour des raisons qui ne tiennent nullement à la paresse, à l'inertie ou au conformisme du goût, mais justement à leur importance historique. Ainsi, à l'opéra plus qu'au théâtre, le présent de la scène est hanté par des œuvres du passé et il n'est pas rare d'y assister à des spectacles de metteurs en scène décédés : en 2006, à l'Opéra de Paris, un double hommage est rendu à Wernicke, mort en 2002, avec la reprise du *Chevalier à la rose* (1995) et des *Troyens* (2000); après s'être attiré les foudres du public lors de la création en 1997, *La Traviata* de Klaus Michael Grüber, décédé en 2008, se joue triomphalement à l'Opéra de Lyon en 2009, comme si le passage du temps avait fait son œuvre; enfin, toujours en 2009 et même ensuite, la Staatsoper de Berlin reprogramme *Le barbier de Séville* de Ruth Berghaus décédée en 1996, dans les décors et avec la scénographie originale d'Achim Freyer (1968). Ces reprises, qui ressuscitent des spectacles et en honorent les créateurs, haussent à un degré de résistance l'idée de persistance inhérente au répertoire. Mieux : à un degré de renaissance. Le répertoire ne se situe pas seulement dans on ne sait trop quelle atemporalité, il existe aussi dans et par le retour.

Il n'en va guère autrement dans le domaine de la danse. Parallèlement à une effervescence créatrice, on fête, en 2007, les cent ans des Ballets russes en présentant *Le tricorne*, *Le spectre de la rose* et *L'après-midi d'un faune* dans les chorégraphies de Léonide Massine, Mikhaïl Fokine et Vaslav Nijinski respectivement. *Le lac des cygnes* de Marius Petipa a donné lieu

à d'innombrables « versions » lorsque l'ont repris Alexandre Gorski, Charles Jude, Vladimir Bourmeister ou Rudolf Noureev. Les ballets de Maurice Béjart, de Jerome Robbins, de William Forsythe, de Trisha Brown ou d'Anne Teresa De Keersmaeker circulent de structure en structure, de pays en pays, pour entrer sans autre forme d'apanage ou de prérogative au répertoire du Grand Théâtre de Genève, de l'Opéra de Paris ou de celui de Lyon. Loin de se cantonner aux classiques, le répertoire s'ouvre de plus en plus vite à la modernité. Mais peut-on imaginer pareille destinée pour l'un des nombreux *Hamlet* qui jalonnent l'histoire du théâtre, et qui se positionnent en premier lieu par rapport au texte de Shakespeare, puis se définissent éventuellement en regard les uns des autres? Que signifierait reprendre celui de Chéreau, de Craig, de Vitez, de Luginé-Poe autrement que par des allusions en forme d'hommage?

Si la question se pose autrement en danse, c'est peut-être parce que rien d'autre que la scène, précisément, ne saurait y tenir lieu de répertoire : rien d'autre que la scène, pas de texte, mais une scène qui se laisse toutefois mieux noter qu'au théâtre, malgré les livrets du XIX^e siècle, les cahiers de régie, les captations et les souvenirs⁶. Pourtant, dira-t-on, Brecht n'a-t-il pas instauré son fameux *Modellbuch* pour perpétuer une tradition scénique? Et ne semble-t-il pas que seule la scène puisse tenir lieu de répertoire à nombre de spectacles contemporains? Que l'on songe à l'œuvre de Kantor et aux premiers spectacles de Wilson ou de Lepage, que l'on considère les créations collectives de Mnouchkine, les productions de Jan Lauwers ou de Guy Cassiers : bien qu'aient été publiés les textes de *La classe morte*, d'*Une lettre pour la reine Victoria*, de *La trilogie des dragons*, de *1789*, de *La chambre d'Isabella* ou du *Triptyque du pouvoir*, ce ne sont là que des traces fragmentaires des spectacles, et non pas des embrayeurs d'autres mises en scène possibles : des après-coups dont la nature demeure indissociable de l'entour scénique original⁷.

6 La question du répertoire taraude à ce point la danse que Boris Charmatz, qu'on ne saurait pourtant accuser de conservatisme, a d'emblée annoncé la création d'un Musée de la danse après avoir été nommé à la direction du Centre chorégraphique national de Rennes en 2009.

7 Notons toutefois que l'« écrivain de plateau » Rodrigo Garcia, comme le qualifie Bruno Tackels, est aussi considéré comme un auteur dramatique : ses pièces sont montées par d'autres metteurs en scène. Quant à Robert Wilson, ses spectacles musicaux ont donné lieu à d'autres « versions » scéniques, tantôt imitant sa propre esthétique visuelle (*The Black Rider* par Ron Jenkins en 2008), tantôt prenant leurs distances (*Woyzeck* par Joan Anton Rechi en 2010 ou, déjà, *Einstein on the Beach* par Achim Freyer en 1988). Mais lorsqu'une certaine Diane Cotnoir a monté en français *The Golden Windows* à l'Université de Montréal en janvier 1988 (traduction de Benoît Laplante, scénographie sous la direction de Mario Bouchard), elle confiait dans le programme : « il était clair que les aspects visuels et sonores, la précision et la rigueur des images de Wilson devaient être recherchés... ». Éloquence de ces propos qui confirment, non sans ironie, que le texte wilsonien ne se pouvait concevoir en dehors de son cadre visuel... Selon toute apparence, le projet visait plus à une émulation théâtrale qu'à une nouvelle interprétation du texte des *Golden Windows*, lequel ne saurait relever de quelque répertoire dramatique que ce soit. Le rejouer, c'était devoir le replacer dans sa partition scénique; le mettre en scène, c'était peu ou prou remettre en scène le spectacle dont il faisait partie, justement parce que Wilson n'était pas un écrivain à qui il arrivait de mettre en scène ses propres écrits, mais un créateur de spectacles incluant des textes.

Malgré quelques précédents déjà évoqués, tout se passe comme si le théâtre, peut-être parce qu'il a davantage partie liée à une politique du présent, rechignait davantage à sa pérennisation. Très rares sont les metteurs en scène dont les spectacles continuent à être présentés après eux ou sans eux – *a fortiori* lorsque ces spectacles sont élaborés depuis le plateau. Certes, on se souvient du tristement célèbre contre-exemple d'*Aujourd'hui, c'est mon anniversaire* de Kantor, créé à Paris en janvier 1991 après le décès brutal de l'artiste pendant les répétitions le 8 décembre 1990. Mais, à l'issue de la tournée qui s'en est suivie, la troupe Cricot 2 s'est dispersée – non sans s'interroger ni se quereller, il est vrai, sur la poursuite du travail, le legs de Kantor, la survie de son « répertoire » (*La classe morte*, après tout, s'était jouée de 1975 à 1991). L'argument a néanmoins fini par prévaloir que rien de cet ordre n'avait de sens en l'absence de celui qui jouissait d'ordinaire d'une « présence illégale » sur la scène et ne pouvait donc, dès lors, y revêtir qu'une présence fantomatique, fût-ce par sa voix comme dans *Aujourd'hui, c'est mon anniversaire*. À l'opéra et en danse, dirait-on, le spectacle parvient plus facilement à faire fi du créateur, de sa présence vive.

Le cas de Cricot 2 est instructif, car à cette dispersion s'oppose l'attitude adoptée par les compagnies de Martha Graham, de Merce Cunningham tout récemment, ou encore de Dominique Bagouet. Après la mort du chorégraphe en 1993 ont été fondés les Carnets Bagouet, qui se sont donné pour objectif de préserver une pédagogie et une œuvre, de les « garder vivantes » par la transmission, la diffusion de certaines pièces (*So Schnell, Jours étranges, Meublé sommairement...*), ou encore par leur passation à d'autres structures. Préservation et transmission : c'est en effet d'héritage que traite le répertoire. Il ne vit que par ce qu'il subsiste et advient du passé.

Mais l'héritage soulève la question du dépositaire ou de l'exécuteur testamentaire : une fois que le chorégraphe ou le metteur en scène est décédé, ou même lorsqu'il ne se déplace pas comme Otto Schenck (qui n'avait pas vu « son » *Ring* « depuis vingt ans » (Machart, 2009 : 19) avant de régler les dernières représentations⁸), qui assure la direction de ces reprises grâce auxquelles le spectacle se constitue en répertoire scénique? Un assistant, un complice, un répétiteur qui aurait effectué un travail d'archiviste ou visionné des enregistrements, le chef d'orchestre le cas échéant, un acteur qui en est imprégné de l'intérieur ou au contraire « un regard extérieur », comme se qualifie François Berreur pour la reprise, en 2009, de *La cantatrice chauve* de Jean-Luc Lagarce (1992)? Qui donc, et sur quelle base? Le plus souvent, personne n'est proprement crédité. Voire : comme le suggérait Strehler à propos des *Noces de Figaro*, le metteur en scène peut ne pas être informé que tel de ses spectacles, entré au répertoire d'une maison, est à nouveau programmé. Du même Strehler, *Così fan tutte* représente un cas plus étrange encore.

8 Du même Otto Schenck, *Parsifal* (1991) a continué longtemps à se jouer, bien qu'en 2006, par exemple, ce soit Zoe Pappas qui ait été créditée de la mise en scène de cette production – et la distinction entre production et mise en scène est du reste loin d'être accessoire.

Dans ce spectacle testamentaire monté à titre posthume et encore régulièrement à l'affiche, l'état de la mise en scène est des plus incertains. Bien que ses collaborateurs aient scrupuleusement veillé au respect de ses notes et de ses intentions, Strehler se laissait en effet l'entière liberté de pouvoir tout modifier jusqu'à la fin, comme le rappelle son scénographe Ezio Frigerio : « on ne sait pas vraiment ce que Strehler voulait faire. Il est mort une dizaine de jours avant la première et il changeait tout au dernier moment. De nouvelles idées lui venaient sans cesse jusqu'à la générale. Le *Così* de Strehler reste donc un mystère ». Est-il de Strehler, même en ayant été laissé dans cet état de relatif inachèvement, ou est-il « à la manière » de Strehler? Ne correspond-il qu'à la conception ou à la vision générale qu'en avait Strehler, n'en reste-t-il guère que les costumes, les décors et peut-être les éclairages tels qu'il les avait imaginés? Maigres vestiges pour une mise en scène digne de ce nom. Mais il est vrai que, contrairement aux *Noces*, on parle de ce *Così* comme d'un spectacle de Giorgio Strehler mis en scène par Carlo Batistoni, et, quand il est rejoué en 2008, que ce soit à Milan ou ailleurs en Europe, dans une « reprise » de Gianpaolo Corti. Tout un processus en cascade, dont les termes mêmes sont significatifs : spectacle, mise en scène et reprise pour une vie artistique dépassant et défiant la vie humaine.

REPRISES ET VARIATIONS

Si la durée et la longévité sont constitutives d'une œuvre du répertoire, il n'est pas toujours aisé de discerner le statut de la reprise dans ce contexte, surtout lorsqu'elle s'effectue, comme il peut arriver, des années après la création. Du reste, il convient à tout le moins de distinguer la reprise d'une œuvre par un autre artiste que le créateur, et la reprise par le créateur lui-même. Ainsi, Robert Wilson a remonté *Einstein on the Beach* (1976) en 1984 et 1992⁹; Robert Lepage, *La trilogie des dragons* (1985) en 2003 (avant de lui ajouter *Le dragon bleu*); et le Living Theatre, *The Brig* de Kenneth Brown (1963) et *Mysteries and Smaller Pieces* (1964) en 2007 et 2008. La volonté de donner à voir ces spectacles d'anthologie aux générations dites futures (ou de les donner à revoir aux générations qui ont assisté à la création, mais que l'on n'oserait pour autant dire anciennes...) est-elle sous-tendue par une forme de générosité tournée vers l'avenir? Répond-elle à un sentiment d'urgence? Obéit-elle à un réflexe de nostalgie? Toujours est-il que la re-présentation de ces moments légendaires ranime la mémoire et l'augmente dans le partage. On les remonte pour les remonter, et en les remontrant on remonte le cours de l'histoire. En les reprenant, on se cite, et en se citant on situe le présent dans le temps. Pourtant, ces spectacles qui ont fait date peuvent sembler datés des années ou des décennies plus tard; il se peut qu'ils

9 Par-dessus tout, il a recréé l'opéra en 2012 avec des interprètes différents et de très légères variations dues aux inflexions de son esthétique. Cette récréation a fait le tour du monde ces dernières années.

aient pris des rides. Mais à ces rides on trouve, sinon forcément une beauté, du moins une valeur : une valeur historique ou même mythique, quand bien même la reprise pourrait avoir un effet précisément démystificateur. Le risque se fait jour, en effet, que l'extraction du contexte d'origine induise une forme de dévitalisation, en lieu et place de la reviviscence attendue, ou, pour reprendre encore une fois les termes et les thèses galvaudés de Benjamin, que « l'aura » pâtisse d'une « reproductibilité » suspecte dans les arts dits vivants. Tout se passe alors comme si pesait, sur le dynamisme du temps et de la création, la menace de la réification propre à la copie. Une tendance à la fétichisation guette tel ou tel spectacle iconique lorsqu'il est repris, et cette tendance est susceptible de changer sa force d'événement en simple forme de simulacre.

De la reprise, Christine Hamon-Siréjols a esquissé une belle typologie, en notant d'emblée que le terme désignait au départ une nouvelle mise en scène d'un texte, puis qu'il en est venu, au XX^e siècle, à revêtir différentes acceptions : copie (quand une production de Stanislavski est imitée à Prague ou à Paris), recréation (quand Peter Stein monte la « même » *Orestie* à Berlin en 1974, puis à Moscou en 1994, chaque fois dans la langue et avec des acteurs du pays d'accueil), démultiplication (quand Robert Wilson fait jouer *Orlando* par Jutta Lampe en Allemagne, Isabelle Huppert en France, Miranda Richardson en Angleterre, Wei Hai-Ming à Taïwan), ou retour à un même texte pour le visiter autrement (quand Roger Planchon monte deux *Tartuffe* ou Antoine Vitez trois *Électre*)¹⁰. Situé légèrement en marge de la reprise, mais néanmoins entre la copie et la démultiplication, un phénomène de « clonage » double la pratique traditionnelle de la tournée dans le contexte actuel de la mondialisation, suivant lequel un spectacle se joue quasiment à l'identique dans plusieurs pays en même temps : ainsi d'*Alegria* du Cirque du Soleil, du *Roi lion*, de *Stomp* et de tant d'autres comédies musicales, ou des spectacles du Blue Man Group qui essaime à New York, Boston, Chicago, Las Vegas, Orlando, ou encore à Berlin, Tokyo ou Bâle.

À ces différents types de reprise s'ajoutent les tentatives de reconstitution visant tantôt à remettre en scène un spectacle, tantôt à remettre à l'honneur des codes de jeu et de diction, voire des conditions de représentation. De la première catégorie relèvent par exemple les « exercices » de reconstruction du légendaire *Revizor* par Meyerhold (1926; Yale University, 1997), des non moins célèbres *Ballet triadique* et *Ballet mécanique* d'Oskar Schlemmer (1922 et 1927; 1985), ou encore des *18 Happenings in 6 Parts* d'Allan Kaprow (1959; 1988 par Allan Kaprow; 2006 et 2007 par André Lepecki) : on exhume pour ressusciter au plus près, on injecte de la vie au passé avec un coefficient de justesse et une marge de liberté plus ou moins variables, on pratique ce qui, aux États-Unis, a pris le nom d'« archivisme ». À la seconde catégorie appartiennent par exemple les réalisations du Groupe de Théâtre Antique de la Sorbonne, du nouveau Globe de Londres, de Jean-Marie Villégier pour les comédies-ballets du XVII^e siècle ou, plus près de nous, d'Eugène Green et de l'équipe formée par Benjamin Lazar et Vincent Dumestre. Il n'en va peut-

10 Voir Hamon-Siréjols, 2008 : 310-311.

être pas de la perpétuation du « répertoire scénique » de Shakespeare ou de Molière, mais du moins, dans une dimension culturelle doublant le geste théâtral, d'une quête d'un passé lointain, oscillant entre plongée archéologique et projection imaginaire, et provoquant une résurgence qui peut toutefois ne pas être exempte d'un certain folklore. C'est d'ailleurs cet artifice folklorique que persifle Thierry Baë dans son spectacle *Tout ceci (n')est (pas) vrai* (2009), en inventant de toutes pièces des archives et des figures prétendument historiques de la danse, en exhibant des documents apocryphes farfelus et en ridiculisant la prétention à retrouver dans leurs détails les plus minutieux des pièces comme *La danse de la sorcière* de Mary Wigman (1926).

Plus subtil, mais aussi plus fertile, est le dialogue qu'engagent des mises en scène contemporaines avec des spectacles légendaires, les haussant au rang de références, de modèles, ou même de ce qu'on pourrait nommer des hypotextes scéniques. En évoquant *Les trois sœurs* de Peter Stein (1984), Christine Hamon-Siréjols rappelle la parenté délibérée entre les décors de Karl-Ernst Herrmann et ceux de Simov lors de la création de la pièce au Théâtre d'art de Moscou, voire leur dépassement grâce aux progrès techniques réalisés depuis, l'identité de nombreux jeux de scène, dont certains, endiablés, remettent en cause l'image qu'on se fait du naturalisme, ou encore la réalisation de tel effet simplement rêvé, comme « le passage silencieux du train au deuxième acte, tel que l'avait imaginé Stanislavski sans l'avoir jamais concrétisé » (« the silent passage of the train in the second act, just as it had been imagined by Stanislavski without ever having been materialized », Hamon-Siréjols, 2008 : 310-315). De même, dans la plus récente *Cerisaie* d'Alain Françon (2009), la scénographie de Jacques Gabel reprend acte par acte la scénographie d'origine de 1904 en assumant explicitement ce choix : dans le programme distribué aux spectateurs sont reproduites quatre photos de la mise en scène de Stanislavski, une pour chaque acte. Et dans *L'inspecteur général* (1999), Matthias Langhoff multipliait quant à lui les clins d'œil en direction du *Revizor* de Meyerhold – de façon cependant moins exclusive, au milieu d'autres allusions et citations picturales ou photographiques¹¹. À différents degrés, la reprise le cède à une pratique de la dérivation dans ce type de démarche, à une poétique de la variation qui mêle connivence et hommage. Il ne s'agit plus de copier ou de reconstituer les spectacles-références du passé, mais de les considérer comme un fonds où puiser et d'où s'inspirer, comme un corps de motifs non pas mort mais inanimé, s'offrant à une déclinaison presque inépuisable. Ce ne sont pas seulement des traces, des jalons ou des repères dans l'histoire du théâtre; ou plutôt, s'ils peuvent passer pour des repères, c'est qu'ils en viennent à baliser un territoire, à former un répertoire à partir duquel il est loisible de construire du nouveau. Ainsi le Wooster Group a-t-il fondé sa création *Poor Theatre* (2004) sur l'entrelacement *a priori* incongru de scènes de Grotowski et de moments de ballets de Forsythe.

11 Voir Picon-Vallin, 2001 : 26.

Un courant analogue se dessine en danse, par exemple avec le Quatuor Albrecht Knust qui, non content de redanser, à l'aide de la Labanotation, des pièces oubliées de Doris Hymphrey et de Kurt Joss (1994) ou trois versions historiques de *L'après-midi d'un faune* de Nijinski (...*D'un faune [éclats]*, 2000), a proposé des « relectures » de *Satisfyin' Lover* de Steve Paxton (1967) et de *Continuous Process Altered Daily* d'Yvonne Rainer (1970). Ce sont à de nouvelles interprétations que l'on assiste, tout comme lorsque Mikhaïl Barychnikov re-danse dans *PASTforward*, en les investissant de son corps et de sa technique classique, *Flat* (Steve Paxton, 1964), *Trio A* (Yvonne Rainer, 1965; reprise par la créatrice en 2000), *Carnation* (Lucinda Childs, 1964)¹². Ces reprises de chorégraphies de la Judson Church ou de la Grand Union témoignent non seulement d'une fascination très actuelle pour les années 1960-1970, mais elles ont aussi un impact sur la manière de percevoir l'histoire du spectacle comme un répertoire de formes et de pratiques : un recueil, qui est plus qu'un inventaire; un répertoire, qui est plus qu'un « répertoriage ». Jusqu'à ce que la citation, là encore, serve de tremplin à la création, comme le début de *Wandlung*, chorégraphié par Susanne Linke (1978), se déploie librement en associations dans *Le dernier spectacle* de Jérôme Bel (1998).

Reste enfin le cas de la performance, plus troublant et plus paradoxal, lorsqu'elle se voit elle-même reprise, à l'encontre de son économie sous-tendue par les impératifs de non-répétition et de production de présence (par opposition à la logique de la représentation dans tous les sens du terme). C'est ainsi qu'en 2004 Marina Abramovic fait appel à Michael Laub pour raconter sa vie et son œuvre dans un spectacle intitulé *Biography Remix* qui incorpore des documents de création : des extraits de performances passées projetés sous forme d'archives vidéo, ou bien rejoués par elle-même, par des élèves ou par le fils de son ancien partenaire, Ulay. Se produit alors, manifestement, un phénomène de transposition esthétique, mais surtout de dévoiement ontologique à mesure que sont reniées les propriétés de la performance – que ce soit son unicité, l'exploration des limites du corps de l'artiste, sa résistance physique et psychique, la proximité avec les spectateurs ou même la participation de ceux-ci. Désormais, les actions, gestes et extraits repris ont une finalité autre qu'eux-mêmes, ils s'inscrivent dans une forme mi-narrative mi-démonstrative et s'offrent au public sagement assis comme autant de numéros. Avec ce spectacle, Marina Abramovic dit avoir voulu faire « une pièce de théâtre complexe », à un moment où elle ressentait le besoin de se voir « en dehors de soi-même » (Abramovic, 2005). Et de fait, la radicalité du geste a sans doute consisté à demander à Michael Laub de la *mettre en scène*, et à former d'autres individus pour qu'ils *représentent* ses propres performances, quand elle seule s'y risquait dans le spectacle matrice intitulé *Biography* (1993). Agacée de voir certains artistes reprendre sauvagement ses œuvres¹³,

12 Pour davantage de précisions et de développements, voir Burt, 2006 : 186-201.

13 Notamment *Relation in Space* (1976), repris sous la forme d'un reportage photographique de Steven Meisel dans le numéro de *Vogue Italia* de novembre 1998. À cette série de clichés déplaçant le médium de la performance s'est ajoutée, dans un autre médium encore, et plus précisément dans le monde virtuel de Second Life, la reperformance « synthétique » d'*Imponderabilia* par Eva et Franco Mattes aka 0100101110101101.ORG (1977; 2007). De la même manière, Eva et Franco Mattes ont choisi des avatars numériques pour recréer d'autres performances organiques, comme *Shoot* de Chris Burden (1971; 2007).

elle s'est chargée de transmettre à ses élèves ce qui relevait pourtant de son identité personnelle autant que de l'identité de la performance. Et c'est ainsi que la performance est devenue ce contre quoi elle se dressait à l'origine : un moment de théâtre.

En 2003, la même Marina Abramovic fonde l'International Performance Group (devenu depuis la Marina Abramovic Institute) en se donnant pour mission, *mutatis mutandis*, de remonter elle-même des performances historiques d'autrui. Au Guggenheim Museum à New York, en 2005, elle crée ainsi *Seven Easy Pieces*, où elle rejoue, re-présente – « *re-enacts* », comme il est désormais usage de dire – six performances des années 1960-1970, une par soirée : *How to Explain Pictures to a Dead Hare* de Joseph Beuys (1965), *Action Pants: Genital Panic* de Valie Export (1969), *Seedbed* de Vito Acconci (1972), *The Conditioning* de Gina Pane (1973), *Body Pressure* de Bruce Nauman (1974) et *Lips of Thomas* d'elle-même (1975). Ce faisant, elle expose des actes du passé – et à ce titre, il n'est sans doute pas fortuit que le lieu choisi pour la circonstance ait été un musée; mais aussi bien, c'est un passé qu'elle fait ressurgir en acte(s), ou son propre corps qu'elle transforme en musée vivant. Cependant, le changement du contexte culturel, le remplacement du *performer* d'origine (y compris dans la substitution du féminin au masculin) et le recouvrement du corps de l'autre permettent à la fois une historicisation de la performance et une autonomisation de sa dimension historique. Ces « re-performances » déplacent en effet leurs origines ou les relèguent au statut de traces. Elles en jouent au lieu de les rejouer à proprement parler. Marina Abramovic s'approprie, transpose, distord : elle allonge la performance de Gina Pane en l'effectuant en boucle ou immobilise celle de Valie Export en restant assise. Elle s'affranchit ainsi de la reproduction archivistique au profit de la citation ou de l'inspiration, elle se sert des documents « d'époque » comme d'embrayeurs à son imagination créatrice¹⁴. À mesure que l'ardente nécessité du vrai et de l'authentique se voit déjouée par la remise en jeu de ce qui, au départ, se voulait tout sauf un jeu, l'histoire est placée à distance et rapprochée en même temps. Ni figée dans un passé inaccessible ni ressuscitée à l'identique, elle apparaît troublée d'elle-même, prise entre la mémoire de ce qui fut et l'usage qui s'en peut tirer. Aussi bien, ce sont des performances émancipées que produit Marina Abramovic, presque au sens où Bernard Dort parlait de « représentation émancipée ». Comme les grands spectacles plus anciens, les performances des années 1960 et 1970 sont devenues un terreau à partir duquel inventer au présent. Autant qu'à une recréation de leur avènement, c'est à la création de leur avenir qu'elles fraient la voie – une voie insoupçonnée.

Ainsi abordé, et pour autant que l'expression paraisse désormais pertinente, le « répertoire scénique » entre en résonance avec un double mouvement. Il se partage entre la muséification planétaire de l'art dans un éternel présent et la survivance, la revenance, le prolongement d'œuvres passées dans un instant renouvelé. Il répond à la phobie de la perte, phobie exacerbée

14 Sur les liens entre performance, théâtre et document, voir Auslander, 2006, et Bégoc *et al.*, 2010.

par la tant et plus serinée accélération du monde actuel et, paradoxalement, par l'essor des technologies de l'information et de la communication. Les conditions de stockage sont réunies, mais elles risquent de masquer le stock. Et quand l'archive ne saurait être une fin en soi, force est de la remettre en circulation, c'est-à-dire de lui insuffler une nouvelle vie.

POST-SCRIPTUM

1. 2011

Du temps a passé depuis la rédaction de ce texte et, *a fortiori*, depuis la tenue du colloque à Montréal. Or, ce même temps a vu se multiplier les reprises, créations et variations, au premier rang desquelles figurent peut-être les performances « historiques » de Marina Abramovic (et Ulay), re-présentées dans la très médiatisée installation *The Artist Is Present* (New York, MOMA, 2010). Dans un autre registre, qu'il suffise de citer, à l'opéra, *Atys* de Jean-Baptiste Lully et Jean-Marie Villégier (1987; 2011) ou *Nixon in China* de John Adams et Peter Sellars (1987; 2011); en danse, *A Mary Wigman Dance Evening* de Fabian Barba (2010) ou *Parades and Changes* d'Anna Halprin, devenu *Parades and Changes, Replays* dans la reprise d'Anne Collod (1965; 2008-2011); au « théâtre », *Dionysus in 69* (Richard Schechner et le Performance Group, 1968; Rude Mechs, 2009); etc. On n'en finirait pas de recenser les exemples de création qui oscillent entre reconstitution et refaçonnage. Mais, sur le continuum de la fidélité et de la subversion, la performance est peut-être le mode d'expression qui reste le plus écartelé entre la littéralité du « reenactment » et le second degré de l'interprétation. Dernier exemple, le spectacle *Magical* d'Anne Juren et d'Annie Dorsen (2010) : y sont « revisités » *Cut Piece* de Yoko Ono (1965), *Semiotics of the Kitchen* de Martha Rosler (1975), *Freeing the Body* de Marina Abramovic (1976) et *Interior Scroll* de Carolee Schneemann (1975). On décèle à la fois une nostalgie à l'endroit des années 1960-1970 et, sans la moindre touche de pastiche ou de parodie, un détournement mi-respectueux mi-goguenard, une recontextualisation des origines qui se laissent percevoir en filigrane au moment même où leur trajectoire dévie et dérape sous contrôle. On est simultanément spectateurs de l'histoire et de sa mise en représentation, d'une mémoire et d'un discours sur cette mémoire. En littérature, les narratologues invoqueraient sans doute les catégories de l'hypertextualité et de la métatextualité; quant à nous, nous pourrions parler d'hyperthéâtralité, au double sens de la dérivation (un long ruban multicolore et une guirlande allumée remplacent le « parchemin » que Carolee Schneemann tirait de son vagin) et de l'exhibition des signes de l'illusion (un rideau de théâtre s'ouvre et se ferme, du faux sang coule après que la pointe des ciseaux de Yoko Ono a été plantée dans l'avant-bras de la performeuse, etc.). Le fétichisme de

l'archive le cède à la théâtralisation du document¹⁵. Par suite, le « répertoire scénique » en vient à fonctionner comme une base de données, presque comme un logiciel : c'est le nœud où l'histoire peut libéralement s'offrir à la fiction.

2. 2014-2015

Davantage de temps a passé avant la publication de ce texte. À peine retouché ici et là, il n'a pu cependant être remanié et actualisé, alors même que des démarches scéniques récentes ont confirmé son intuition, creusé et complexifié le sillon dessiné, et qu'ont paru nombre d'écrits sur la question. Des artistes continuent d'entretenir leur fonds de théâtre, comme on parle de fonds de commerce; *Arlequin, valet de deux maîtres* se joue toujours. D'autres artistes entreprennent de s'approprier et de recycler une matière qui n'attend qu'eux pour prouver qu'elle n'est pas inerte. Et des disparus nous hantent, tel Patrice Chéreau avec *De la maison des morts* de Janáček, encore à l'affiche, ou *Elektra* de Strauss, œuvre ultime qui n'avait pas vocation à être testamentaire. Revient alors en mémoire cette réplique de la tragédie de Sophocle : « Ils sont vivants, ceux qui gisent sous la terre ». Réplique du répertoire dramatique, certes, mais aussi réplique désignant le répertoire, tout répertoire, comme l'heureux symptôme d'un impossible consentement à la disparition. Le théâtre est ce deuil sans perte ni fin.

15 Qu'il me soit ici permis de renvoyer à un texte détaillant ce mécanisme : Maurin, 2012.

- ABRAMOVIC, Marina (2005), « Programme » de *Biography Remix*, Festival d'Avignon.
- AMIARD-CHEVREL, Claudine (1979), *Le Théâtre artistique de Moscou (1898-1917)*, Paris, CNRS éditions.
- AUSLANDER, Philip (2006), « The Performativity of Performance Documentation », *Performing Arts Journal*, n° 84, p. 1-10.
- BÉGOC, Janig, Nathalie BOULOUCHE et Elvan ZABUNYAN (dir.) (2010), *La performance entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes, PUR, « Archives de la critique ».
- BLANCHOT, Maurice (1985 [1955]), *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, « Idées ».
- BURT, Ramsay (2006), *Judson Dance Theatre: Performative Traces*, Londres et New York, Routledge.
- HAMON-SIRÉJOLS, Christine (2008), « The Revival of Plays: A Procedure Open to Question », trad. Roland Perron, *Theatre Research International*, vol. 33, n° 3, p. 307-317.
- LACOMBE, Hervé (2007), *Géographie de l'opéra au XX^e siècle*, Paris, Fayard.
- MACHART, Renaud (2009), « Une réflexion nouvelle sur la place de l'opéra », entretien avec Peter Gelb, *Le Monde*, 24 avril, p. 19.
- MAURIN, Frédéric (2012), « Sous la cendre, les braises : actualité et usages des années 1960-1970 », *Théâtre/Public*, n° 203 (« États de la scène actuelle : 2009-2011 », Christophe Triau et Olivier Neveux [dir.]), p. 16-22.
- MILZOFF, Rebecca (2008), « Il divo », *New York Magazine*, 7 avril, <http://nymag.com/news/intelligencer/45797/>
- PICON-VALLIN, Béatrice (2001), « La mise en scène : vision et images », dans Béatrice Picon-Vallin (dir.), *La scène et les images*, Paris, CNRS éditions, « Arts du spectacle », série « Les voies de la création théâtrale », vol. 21, p. 11-31.
- STREHLER, Giorgio (1998), « Pourquoi Arlequin? », trad. Daniel Loayza, publication originale dans M. G. Gregori (dir.), *Il Piccolo Teatro di Milano: Cinquant'anni di cultura e di arte*, repris dans le programme du spectacle *Arlecchino, servitore di due padroni*, Paris, Odéon – Théâtre de l'Europe, s.p.
- TANANT, Myriam et Giorgio STREHLER (2007), *Giorgio Strehler*, trad. Myriam Tanant, Arles, Actes Sud; CNSAD, Paris, « Mettre en scène ».