

IDEA / Applied Theatre Researcher

À la frontière du théâtre et des arts visuels: la performance comme pratique indisciplinée¹

Francine Chaîné (Canada)

Résumé

Le point de départ de cet article est une définition de la performance tirée d'un document, celui de Michel Corvin, étant donné que nous traiterons de cet art dans son rapport au théâtre. Nous interrogerons la manière de transmettre ce savoir d'une « attitude » et d'une pratique artistique : la performance, le « théâtre des arts visuels » ayant été élevée à ce rang depuis fort longtemps. Nous prendrons appui sur un cours s'adressant à des étudiants ayant acquis les notions de base du jeu théâtral dans lequel nous introduisons la performance comme pratique artistique divergente. Nous présenterons celle-ci dans son contexte historique et nous dégagerons les caractéristiques de la performance en les mettant en perspective avec la pratique théâtrale. Enfin, nous serons en mesure de comprendre en quoi la performance relève d'une pratique métissée, interdisciplinaire et « indisciplinée ».

The starting point of this article is a definition of performance art drawn from Michel Corvin's discussion of theatre, since we are examining this art form in relation to theatre. We will discuss the means of transmitting this knowledge of an 'attitude' and of an artistic practice. To these we add performance art, given that the 'theatre of visual arts' has long been elevated to this rank. We will base our argument on a course aimed at students who have acquired basic notions of theatrical performance and in which we introduce performance as a divergent artistic practice. We will present performance art in its historical context and clarify its characteristics by putting them in the perspective of theatrical practice. Finally, we gain an understanding of how performance art originates from a blended, interdisciplinary and 'undisciplined' practice.

Notice biographique

Francine Chaîné est professeure titulaire à l'École des arts visuels de l'Université Laval (Québec, Canada) où elle enseigne l'art dramatique aux étudiants qui se dirigent vers l'enseignement; elle enseigne aussi à la maîtrise en arts visuels. Depuis une dizaine d'années, sa recherche à caractère multidisciplinaire est axée sur le rapport des arts visuels et de l'art dramatique. Actuellement, elle amorce une recherche portant sur les activités pour les jeunes dans les musées d'art.

Francine Chaîné is a tenured professor at the School of Visual Arts at Laval University (Québec, Canada), where she teaches drama to students who are planning a teaching career; as well as teaching for the Master of Visual Arts. For about the last ten years, her multidisciplinary research has been centred on the relationship between visual arts and drama. She is currently initiating research into the youth activities offered by art museums.

¹ Nous empruntons le terme « indiscipliné » au duo d'artistes québécois Doyon-Demers.

Introduction

Faire un parcours historique de la performance est l'occasion de se remémorer les courants artistiques les plus marquants, de voir l'importance des regroupements de créateurs et les influences qui ont pu favoriser leurs prises de position au regard de l'art, mais aussi de la rupture qu'ils ont dû faire avec la tradition.

Depuis la publication du premier manifeste des Futuristes italiens (1909) en passant entre autres par les mouvements dadaïste et surréaliste, les artistes ont eu tendance à repousser les limites de l'art. Cela a eu pour effet de briser l'isolement dans lequel ceux-ci se trouvaient et de favoriser des rencontres d'artistes provenant de tous horizons. Ces mouvements ont fait éclater les pratiques et fait naître de nouveaux genres en développant un changement d'attitude chez les artistes et les spectateurs : une ouverture et une curiosité face aux oeuvres, une prise de risque et un engagement face à « l'œuvre en train de se faire » instaurée par la *performance*.

Futuristes

Les Futuristes sous l'égide de Filippo Tommaso Marinetti et d'artistes de l'art et de l'objet ont créé le premier *Manifeste des Futuristes* en 1909. Celui-ci avait pour but, entre autres, de développer la vitesse et l'amour du danger. Tant au théâtre qu'en peinture, les spectateurs avaient un nouveau rôle : ils étaient mis au travail, devenant actifs plus que jamais. Quant aux artistes, ils envahissaient la rue et diverses scènes : par exemple, les théâtres étaient occupés par les peintres et les rues par les comédiens.

Marinetti appréciait le théâtre de variété parce qu'il ne contenait pas de ligne directrice, visait à créer l'étonnement et le jeu des comédiens se faisait en collaboration avec le public. Ce théâtre naïf et simple rompait avec le solennel et le sublime de l'art. Empruntant à ce théâtre, Marinetti et ses collègues ont pu donner un nouvel essor aux pratiques artistiques et théâtrales de l'époque.

Dans le même groupe se retrouvaient des musiciens, dont Russolo qui développait le « art of noise », une exploration de sons, de moteurs, de cris de foule, etc. En danse, Diaghilev créait la « gesticulation géométrique » et en théâtre, circulait l'idée de remplacer les comédiens par des super marionnettes. La simultanéité née de l'improvisation, un autre élément théorique développé par Marinetti, permettait de décrire de façon synthétique une oeuvre, ramenant le jeu à celui de l'image. Au milieu des années 1920, les Futuristes avaient développé une forme de performance qui fonctionnait en elle même.

Futuristes russes

Presque au même moment en 1913, les artistes russes en réaction à l'art ancien, se sont regroupés et ont créé un manifeste revendiquant la nécessité de se servir de leur propre corps comme médium à leur peinture. Ils se réunissaient dans des cafés autour de Maakovsky et de Malevitch entre autres. Les Italiens ayant redécouvert le théâtre de variété, les futuristes russes, pour leur part, ont revisité le cirque, le music-hall ainsi que le théâtre de variété. Leur approche futuriste et constructiviste les a entraînés à faire front contre l'académisme et à faire rupture avec toute tradition optant pour un théâtre populaire et social. L'un des personnages clefs de ce

mouvement, Nikolaï Foregger, était entouré du jeune cinéaste Eisenstein, du chorégraphe Laban et du metteur en scène Vsevolod Meyerhold. 1918 fut l'année du premier anniversaire de la Révolution d'Octobre et les artistes prirent d'assaut les rues et les places publiques de Petrograd. Lors du troisième anniversaire, un spectacle intitulé *The Storming of the Winter Palace* réunissait plus de 800 artistes reconstituant la Révolution d'Octobre.

Dadaïstes

À Zurich, avant les activités des dadaïstes, le *Cabaret Voltaire* sous la gouverne de Emmy Hennings et Hugo Ball accueillait des écrivains et des gens de théâtre venus y présenter leurs œuvres de toute orientation. Parmi eux se trouvait Frank Wedekind, homme de théâtre provocateur et excentrique ainsi que Tristan Tzara et Jean Arp qui créaient des affiches. Kandinsky, pour sa part, présentait sa poésie et ses peintures. Le *Cabaret Voltaire* ferma ses portes après seulement cinq mois d'existence et le mouvement Dada vit alors le jour en 1916. La première soirée dadaïste fut l'occasion de présenter de la musique, de la danse, des manifestes, des poèmes, des peintures, des masques et des costumes. Leurs influences rejoignaient celles des futuristes comme le bruitisme en musique et l'intention de pousser les limites de l'art. Par ailleurs, les artistes envahissaient la ville, portant des costumes et des chapeaux extravagants qui faisaient tourner la tête des passants. Le mouvement Dada a duré quatre ans et la dernière soirée eut lieu en 1919. Tristan Tzara retourna alors en France pour y retrouver Breton, Éluard et Cocteau qui allaient mettre sur pied le mouvement surréaliste.

Surréalisme

Tristan Tzara arrive chez le peintre Picabia à Paris et la première soirée Dada a lieu en janvier 1920, provoquant l'auditoire comme à Zurich. Le musicien Érik Satie crée au même moment sa « musique d'ameublement » qui comportait des éléments dadaïstes. Un ballet intitulé *Parade* réunissant quatre artistes, Picasso, Satie, Cocteau et Massine, fit scandale. C'est Apollinaire qui, dans un article, a utilisé le premier le terme surréalisme pour parler des artistes qui protestaient contre le réalisme au théâtre. Le groupe de Dada-Surréaliste réunissait André Breton, Soupeault, Aragon, Paul Éluard et Tristan Tzara entre autres, mais aussi Marcel Duchamp, Man Ray et Antonin Artaud. Ils rédigèrent un manifeste en 1924 affirmant la prépondérance du rêve, la liberté de la pensée et la simultanéité.

Bauhaus

En 1919, une école d'art réunissait toutes les pratiques artistiques dans une perspective socialiste. Elle ouvre ses portes à Berlin : l'école du Bauhaus venait de voir le jour. Des ateliers novateurs offerts aux étudiants faisaient la synthèse entre l'art et la technologie. En 1923, la première exposition de l'école est présentée et est intitulée *Art and Technology, a New Unity*. Par ailleurs, plusieurs festivités ont lieu au Bauhaus prenant leur source dans le mouvement Dada. Elles ont pour but de ridiculiser ce qui est solennel, tout comme le revendiquaient les Futuristes. Oskar Schlemmer, l'un des directeurs de l'école du Bauhaus, introduisit les cabarets technologiques et développa la performance qui était alors perçue comme un art total.

Performance en Amérique et en Europe

En 1930, la performance vit le jour aux États-Unis et en 1945, elle devint une activité autonome et un art de provocation. Le *Black Mountain College* offrait une formation interdisciplinaire où la performance était perçue comme un art de divertissement. Des artistes du Bauhaus furent invités à faire de l'enseignement abordant l'espace, la forme, la couleur, l'éclairage, le son, le mouvement, la musique, le temps, etc.. Au même moment, de jeunes artistes en début de carrière sont invités à enseigner à l'école d'été : le danseur Merce Cunningham et le compositeur John Cage en font partie. Ce dernier écrit un manifeste portant sur la capture des bruits. Comme une suite logique à ce qui a précédé, l'art en direct (live art) faisant apparaître les happenings où les spectateurs font partie intégrante de l'oeuvre et la voient prendre forme sous leurs yeux. Les danseuses Simone Forti et Yvonne Rainer ainsi que l'artiste vidéaste Nam June Paik prennent part à ces événements. Pendant ce temps en Europe, des artistes présentent des performances. Par exemple, en France, Yves Klein peint directement les corps, en Allemagne, Joseph Beuys transforme son quotidien en art et en Italie, Piero Manzoni propose des actions. L'objet est reconsidéré, il est mis à distance devenant superflu et laissant place à l'art conceptuel. La performance comme art de l'éphémère et du présent, occupe une place considérable dans le monde de l'art. L'artiste prend son corps comme matériau et remet en question le rapport au temps et à l'espace. Des artistes comme Vito Acconci et Oppenheim traitent la question du corps, tandis que Laurie Anderson soulève celle de l'autobiographie. Au Canada, le groupe torontois *General Idea* est qualifié de « Canadian Dada ». Au même moment, Philip Glass et Robert Wilson introduisent le théâtre de l'image dans leur art, dans leurs performances.

Ce parcours historique nous permet de constater que la performance est issue de regroupements d'artistes provenant de pratiques diverses qui revendiquent une rupture avec le passé. Dans cette perspective, l'approche de ces groupes peut être qualifiée de moderniste faisant table rase du passé. La *performance* à ces époques est donc une représentation de la modernité, ce qui n'est toutefois pas le cas nécessairement de celle-ci aujourd'hui.

La performance aujourd'hui

« Il y a autant de performances qu'il y a de performeurs », écrit Rober Racine, affirmation qui a été reprise à sa suite par plusieurs artistes. Dans une publication québécoise de la revue *ESSE arts et opinions*, une enquête a été menée auprès de 27 artistes de la performance qui ont répondu à un questionnaire portant sur leur pratique. Leur définition de la performance entraîne des réponses variées, par exemple : art action, indiscipline, pratique du présent et présence au monde, art vivant, art multidisciplinaire, action ou intervention, manœuvre, mais aussi performance, etc.. Dans la même enquête, les artistes ont donné des indications sur les sources d'inspiration qui les provoquent à produire une oeuvre performative. Voici quelques-unes de ces réponses : pratique issue de l'écriture, du son, d'un objet anodin, d'un tissu, d'un costume, d'une posture, d'un geste, de la voix et des mots, ou de considérations spatiales, etc.. On est donc à même de constater la variété des points de départ des oeuvres performatives qui sont autant de pistes pratiques diversifiées.

Thierry De Duve (1981: 18) définit cet art en ces termes : « s'appellerait performance toute forme d'art contemporain qui ne serait ni peinture, ni sculpture, ni théâtre, ni danse, ni musique, ni pantomime, ni narration, ni même *happening*, tout en empruntant plus ou moins ces formes diverses. » L'oeuvre s'inscrit dans un rapport dialogique au temps et à l'espace, nécessitant pour exister la présence simultanée de l'artiste et des spectateurs. La performance aujourd'hui ne vise plus la contestation, ne veut plus nécessairement rompre avec une tradition, mais elle soulève

entre autres un questionnement sur l'art, le corps, l'espace, les mots, les sons ou l'image intégrant ou non de technologie, etc. (Féral, 2000: 158). Voilà autant de points de vue sur l'art, abordés dans toute pratique artistique. Les artistes de la performance puisent aussi bien dans le passé pour le commenter que dans leur propre vie, renvoyant ainsi un miroir au public. De ce point de vue, leurs pratiques s'inscrivent dans une perspective de postmodernité (Féral, 2000: 164).

Actuellement au Québec, la performance est présente plus que jamais dans des festivals ou à l'intérieur d'événements artistiques. Les artistes de la performance proviennent des arts visuels, de la danse, de la musique ou du théâtre. Cette pratique est aussi présente dans le milieu de formation universitaire où sont proposés des cours pratiques et théoriques sur le sujet. Plus souvent qu'autrefois, ce sont les écoles d'arts visuels et parfois les écoles de théâtre qui offrent ces cours. De facture souple et ne nécessitant pas de lieux de présentation sophistiqués, la performance a attiré de jeunes artistes ayant le goût de puiser dans plusieurs genres et désirant entrer en contact direct avec le public. De façon schématique, voyons les caractéristiques du théâtre et la *performance*.

Caractéristiques du théâtre et de la performance

Théâtre	Performance
Distance du personnage	Direct du performeur
Distance du texte dramatique	Direct de l'action
Distance de la mise en scène	Direct du lieu de présentation
Distance des conventions	Ni repères ni conventions
Distance du temps dramatique	Direct du temps réel de l'action

On peut observer que la performance s'éloigne du théâtre par son aspect direct et non distancié en particulier. Par ailleurs, il serait intéressant d'observer le point de vue des artistes de la performance au regard de la représentation ou des arts de la scène ou du spectacle. Cette question a été posée aux performeurs dans le numéro de la revue *Esse arts & opinions*. Voici quelques commentaires d'artistes.

- « Le processus fait partie de la performance présentée tandis que le processus précède le spectacle. Contrairement à ce qu'écrit Debord, le spectacle est une « consommation culturelle », à l'opposé, la *performance* est un questionnement social et politique » (Camelo, Esse, 2000: 25).
- « Les arts de la scène sont un lieu de représentation contrôlé par les artistes ; à l'opposé, la performance est un événement où l'artiste pose une série d'inconnues qui doivent être comprises hors des conventions théâtrales. » (Echerberg, Esse, 2000: 35).

- « Il y a une forme de théâtralité incontournable initiée par la focalisation du public sur le corps de l'artiste » (Babin, Esse, 2000: 39).
- « Malgré le port de costumes, ceux-ci restent des vêtements de ville; malgré un jeu se rapprochant de celui du théâtre, l'artiste ne se glisse pas dans un personnage, il reste lui-même. » (Osion, Esse, 2000: 41).
- Nathalie Derome et Josée Tremblay voient « la performance comme un processus qui s'expose dans une forme non définitive », éliminant la scène et créant un espace de tension entre le performeur et son public (Derome et Tremblay, Esse, 2000: 43).

Ces commentaires permettent de voir que la majorité des artistes observent une réelle différence entre les arts de la scène et la performance. Cette dernière semble plus souple à réaliser et ne nécessite pas de lieux conventionnels. Par ailleurs, les artistes de la performance présentent souvent leur travail en solo, ce qui n'empêche toutefois pas certains regroupements d'artistes.

Ayant vu les caractéristiques du théâtre et de la performance ainsi que les écarts entre ces deux arts, attardons-nous maintenant aux artistes et à leur rapport à la représentation.

L'artiste et son rapport ont la représentation

Au théâtre

Il est comédien

Il joue un personnage

Il interprète un texte mis en scène par d'autres

« Il joue un drame » (Dupont,Esse, 2000: 67)

Il a la distance fictionnelle de son personnage

Il joue dans un espace culturel sur une scène

Il joue à l'intérieur d'un décor

Il installe des conventions

Il est entouré d'une équipe de production

En performance

Il est performeur

Il reste lui-même

Il dit peut-être un texte parfois mis en espace par lui-même

Il fait une action

Il a une présence immédiate du sujet (lui-même) en action (De Duve, 1981: 25)

Il présente sa performance dans des espaces culturels ou non sans scène obligatoirement

Il joue avec peu ou pas de décor (Carlson, 1996: 2)

Il élimine les conventions

Il présente une oeuvre achevée

Il est souvent seul comme maître d'oeuvre

Il joue un temps fictionnel dans un lieu dramatique

Il présente un processus

Il joue en temps réel et dans un lieu réel

Ce tableau permet d'observer les écarts entre les deux pratiques artistiques. Quant au spectateur, il se trouve dans deux univers opposés. Au théâtre, il y a habituellement des repères de conventions qui lui permettent de se retrouver tandis qu'en performance, il fait partie de la construction de l'oeuvre en train de prendre forme sous ses yeux. Il existe bien sûr un « théâtre à risque », plus éclaté et se rapprochant davantage des caractéristiques de la performance, mais nous faisons référence à un théâtre traditionnel par sa forme et son contenu pour illustrer notre propos.

Contexte de formation : la performance enseignée à l'université

Il y a dix ou vingt ans, nous n'aurions jamais pu trouver la performance dans un programme de formation universitaire. Nous observons plus que jamais dans les universités québécoises, la présence de cet art dans les choix de cours. Comme nous l'avons décrit plus haut, le propos change, il ne relève plus de la contestation, mais de problématiques se rapportant à plusieurs genres artistiques incluant la performance. D'ailleurs, les étudiants qui pratiquent cet art réalisent aussi des oeuvres reliées aux objets comme la peinture, la gravure, la sculpture, la photographie, par exemple. Nous avons observé que la performance met en valeur les connaissances de ces jeunes artistes en ce qui a trait aux autres arts. En effet, dès leur arrivée à l'université, plusieurs d'entre eux ont acquis des connaissances d'un autre art qu'ils pratiquent. La performance, pratique métissée, est l'occasion d'intégrer ces arts.

La performance permet donc aux étudiants d'actualiser dans une même oeuvre leurs connaissances culturelles, artistiques et sociales et de la présenter *in situ* dans un rapport direct au public. La performance ravive l'éphémère de l'oeuvre qui, aussitôt présentée est aussitôt terminée, voilà un aspect qui fascine. La performance brise l'isolement dans lequel se trouvent les jeunes artistes d'arts visuels lorsqu'ils présentent un objet dans une galerie, ils occupent la scène à travers leur oeuvre en direct.

À l'École des arts visuels, deux cours portent sur la performance. L'un d'eux s'adresse aux étudiants en création et l'autre aux étudiants en éducation artistique. Nous discuterons précisément de ce dernier cours qui s'inscrit dans un contexte de formation théâtrale. En effet, les étudiants en enseignement des arts plastiques ont une formation complémentaire en art dramatique. L'un des cinq cours offerts dans cette discipline traite de la performance.

Que faire pour enseigner la performance quand les étudiants ont déjà acquis entre autres des connaissances sur le personnage, le texte dramatique et qu'ils ont élaboré des créations théâtrales ? Comment les mettre à distance d'un certain attachement au personnage, au récit dramatique, à la circulation dans l'aire de jeu, etc.? Dès que la performance est abordée, elle entraîne automatiquement des comparaisons. Les étudiants prennent contact avec la performance non par la négative, mais par les contrastes qu'elle provoque et cela a pour effet de mettre en perspective les connaissances acquises en art dramatique-théâtre, à la manière de Roland Barthes qui écrivait de la théâtralité que c'est le théâtre moins le texte, c'est « une

épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit » (Barthes, 1964: 41). Nous présentons la performance comme un jeu sans personnage, une histoire sans progression, un temps et un espace non dramatiques, mais réels, etc.. Il est aussi essentiel de faire des présentations de performances (corporelle, narrative, technologique, musicale, sociale, etc.) sous forme de vidéo, si l'on n'a pas la possibilité d'en voir en direct dans des centres d'artistes.

Ce premier contact avec la performance ne convainc pas totalement certains étudiants qui y voient une perte de fiction, de ludique, d'interaction avec les autres, etc.. Une forme de regret s'installe faisant place à une incompréhension ou à une forme de résistance. Puis, lui succèdent le temps des essais multiples permettant aux étudiants d'intégrer de nouvelles connaissances. Par exemple, il est possible de mettre l'accent sur des exercices portant sur l'exécution d'actions simples sans la distance du personnage ou d'intention dramatique. Certains étudiants saisissent rapidement l'essence de la performance pour en avoir vu auparavant, ils entrent plus facilement en action. Pour les autres, un besoin d'information sur la notion de non-jeu ou sur le choix d'une action s'avère essentiel. Chez ces étudiants, nous avons pu observer un jeu un peu plus mécanique, moins senti, mais dès qu'ils arrivent à croire à l'action qu'ils font, le tour est joué. Ils arrivent alors à tisser des liens par exemple entre un dessin ou la problématique d'une sculpture et leur performance. Le commentaire le plus fréquent que nous entendons hormis l'eurêka de la découverte est « ce n'est que ça! » Pour en arriver à une telle simplicité, de longs détours sont parfois nécessaires. La performance pour les étudiants en éducation artistique est en quelque sorte un atout, car elle sert de pont entre les arts visuels et le théâtre. Éventuellement, les élèves que nos étudiants rencontreront lors de leurs stages auront peut-être l'occasion de découvrir à leur tour la performance dans un cours d'arts plastiques ou d'art dramatique.

La performance comme pratique indisciplinée

La performance, vue sous un angle historique, nous a permis de découvrir la nécessité, voire l'urgence pour les artistes de tout horizon de se regrouper. Les Futuristes, jusqu'aux années 1930 en Europe et en Amérique, ont cherché à prendre position et à s'affranchir du passé pour s'inscrire dans le présent. De nombreux manifestes ont été rédigés pour que s'impose une pensée singulière et marquée par une rupture avec la tradition. Ces regroupements d'artistes ont permis de faire surgir de nouvelles formes d'art plus éclatées se rapprochant progressivement de la performance, pratique artistique sans frontière, une « antidiscipline », selon Marvin Carlson (1996: 40).

Présente plus que jamais dans le paysage artistique québécois et canadien, la performance actuelle ne s'oppose plus au passé pour s'en affranchir, mais elle crée des inquiétudes tout de même par l'absence de repères qu'on trouve habituellement dans les arts de la scène. Elle est là où on ne l'attend pas, présentant des artistes en jeu, en action, en train de créer une oeuvre. La tension créée par cette oeuvre à venir que propose la performance et ceux qui la pratiquent place les spectateurs dans un lieu étrange, à mille lieues des scènes traditionnelles. Elle se situe plus près de l'atelier que de la salle de spectacle, ce « no man's land » de tous les possibles.

Du point de vue de la formation, il est fascinant d'être témoin des découvertes faites par les étudiants accédant à la pratique de la performance. Après quelques longs détours pour en saisir la simplicité qui la traverse, les étudiants arrivent à créer des projets performatifs de la même façon qu'ils le font pour faire un projet en peinture, en photo ou en vidéo, par exemple. Il leur faut

toutefois beaucoup de courage, un courage différent de celui du jeu théâtral étant donné l'absence de distance entre l'action, l'artiste et un public potentiel ; persiste une impression d'être dans un espace sans filet. Il faut pour ces étudiants qui s'engagent dans une telle pratique, le courage des idées et des prises de risque malgré un certain vertige, celui de mener à terme une idée toute simple. Pour illustrer notre propos, voici la description d'une performance par l'une de nos étudiantes : « l'action d'une personne qui saute et se démène inlassablement pour atteindre un objet et qui finira par céder. » La *performance* est sans pitié pour celui et celle qui la pratiquent, elle exige du sang-froid et une présence implacable. Ne pas y croire serait un aveu d'échec, car elle ne supporte aucune demi-mesure. La performance ressemble à une pratique sans limites, sans discipline, indisciplinée, c'est une pratique artistique de tous les possibles, et pourtant, « ce n'est que ça » comme disent les étudiants qui la découvrent et qui l'adoptent avec un grand éclat de rire.

Bibliographie

- Barthes, R. (1964). *Essais critiques*. Paris: Seuil.
- Carlson, M. (1996). *Performance: a critical introduction*. London: Routledge.
- Corvin, M. (1991). *Dictionnaire analytique du théâtre*. Paris: Bordas.
- De Duve, T. (1981). La performance hic et nunc. *Performance text(e)s & documents*. Montréal: Parachute.
- Esse (2000). Arts et Opinions. Dossier performance. *Été* numero 40.
- Féral, J. (2000). Qu'est la performance devenue? Cahiers théâtre Jeu, numéro 94.
- Goldbert, R. (1979). *Performance: live art 1909 to the present*. New York: Harry N. Abrams.
- Pavis, P. (1987). *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Messidor editions sociales.
- Pontbriand, C. (1998). *Fragments critiques (1978-1998)*. Paris: Jacqueline Chambon. Essai critique.
- ESSE arts et opinions. Été 2000, #40. Dossier performance.