



revue des arts
et médiations humaines
Journal of Arts
and Human Mediations

Revue *Hybrid*, n° 4

« Malaise dans la représentation »

Performance, représentation, événement

Barbara Roland

Formée en arts et diplômée de l'Université de Liège en cinéma et arts audiovisuels, Barbara Roland est titulaire d'un doctorat en arts vivants (Université libre de Bruxelles). Dans le cadre d'une approche pratique et théorique de l'art (de la) performance, elle s'est plus particulièrement intéressée à l'étude des manifestations et des traductions de trois processus créatifs : la performance, la *mimésis* et la représentation. Au cours de cette recherche, la pratique a été envisagée comme support expérimental d'une *recherche-performance*, à la fois comme lieu et moyen d'investigation (d'observation, d'action, de participation, de collaboration, d'intervention...) et de problématisation critique et théorique. Performeuse et conférencière, elle écrit aussi pour des revues nationales et internationales telles que *Scènes*, *L'Art même*, *Inter*, *M@gm@*, *Degrés*, *Research*, *Hybrid* (Labex Arts-H2H)...

Depuis la fin des années 1950, l'histoire des arts de la représentation a connu un bouleversement d'ordre esthétique et paradigmatique tant au niveau de ses fondements que de ses modes d'approches. L'émergence de la performance, en tant que pratique d'un genre dont la conception est héritée de l'avant-garde et de l'art (de la) performance, mais aussi en tant que paradigme d'étude des pratiques et des théories qui relève d'une vision anthropologique et interculturelle que Schechner a fortement contribué à vulgariser (*Performance Studies*), est à l'origine d'une transition : d'une logique aristotélicienne de la représentation binaire ou bipolaire à une logique processuelle, interactionnelle, événementielle de la performance dans un régime esthétique et postmoderne qui montre sa spécificité par rapport à la représentation et à la *mimésis* qu'elle n'implique pas forcément et qu'elle n'exclut pas forcément non plus. Elle est révélateur d'un malaise dans la représentation, de la clôture de ses modèles et de ses conventions, et catalyseur de dialogue et de conciliation entre des régimes en constante évolution ; là où la déstabilisation de l'opposition ou de l'analogie performance/représentation montre des rapports fluctuants entre les processus créatifs des événements, au bénéfice de dialogue et d'intégration entre les pratiques et les théories, tout en évitant la fixation dans les déterminations de leurs représentations.

Mise en ligne : 21 décembre 2017

Texte intégral (format PDF)

Dans la période de l'après-guerre, de nombreuses manifestations, à l'instar des mouvements dadaïstes, surréalistes et futuristes du début du siècle, ont montré qu'il n'était plus possible de représenter les choses comme avant, qu'il n'était plus possible de croire passivement en l'illusion des représentations porteuses de faux espoirs, mais que le besoin s'imposait de montrer les choses différemment, voire de sortir de la fiction et d'agir dans le réel et sur la réalité. Depuis la fin des années 1950, l'histoire des arts de la représentation a connu un bouleversement d'ordre esthétique et paradigmatique, tant au niveau de ses fondements que de ses modes d'approche. Au cinéma, au théâtre ou dans les arts plastiques, les avant-gardes qui se sont imposées au devant de la scène ont marqué un tournant majeur dans l'histoire de l'art. Des pratiques cinématographiques les plus innovantes, telles que la Nouvelle Vague en France ou le néoréalisme italien, à l'art (de la) performance qui émerge avec les premiers *happenings*¹, la seconde moitié du XX^e siècle devient une sorte de laboratoire des actions et des réactions humaines pour l'art postmoderne.

L'émergence et l'expansion de la performance marquent la fin d'un certain théâtre, du théâtre dramatique notamment, et avec lui la fin du concept même de théâtre tel que pratiqué depuis quelques décennies². La performance questionne et écarte les principes et les conventions dramatiques de la représentation, de même que son assimilation à ce modèle auquel elle se substitue et s'impose parfois par extension ; non pas seulement en tant que pratique d'un genre dont la conception est héritée de l'avant-garde et de l'art performance qui a bouleversé notre vision de l'art, mais en tant que paradigme d'étude des pratiques et des théories qui relève d'une vision anthropologique et interculturelle que Schechner a fortement contribué à vulgariser (*Performance Studies*)³.

Si la performance est souvent assimilée aux pratiques et aux théories du théâtre postdramatique ou performatif⁴ que développent notamment Hans-Thies Lehmann⁵ et Josette Féral⁶, un intérêt grandissant pour la performance se manifeste en Europe depuis plusieurs années, en recherche de dialogue entre nouvelle théâtrologie et

1 Allan Kaprow, « Assemblages, Environments & Happenings (1966) », in Mariellen R. Sandford (dir.), *Happenings and Other Acts*, Londres/New York, Routledge, 1995, p. 235-245.

2 Josette Féral, *Théorie et pratique du théâtre*, Montpellier, L'Entretemps, 2011, p. 110.

3 Josette Féral, *Théorie et pratique du théâtre*, Montpellier, L'Entretemps, 2011, p. 111.

4 « La performativité y apparaît comme synonyme de fluidité, d'instabilité, d'ouverture du champ des possibles, se situant entre reconnaissance et ambiguïté des significations. Elle est donc multisingnifiante et plurielle, et va à l'encontre de l'Un pour faire émerger le Pluriel. L'idée récurrente véhiculée par la notion est bien celle d'ambiguïté des flux de sens, d'instabilité, de glissement des formes et des significations » (Josette Féral, « De la performance à la performativité », *Communications*, n° 92, « Performance. Le corps exposé », Christian Biet et Sylvie Roques (dir.), 2013, p. 212).

5 Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

6 Josette Féral, *Théorie et pratique du théâtre*, Montpellier, L'Entretemps, 2011, p. 191, 199. Josette Féral conçoit plus largement la performance comme pratique qui naît dans le milieu de la danse et des arts plastiques et qui s'inscrit dans la lignée surréaliste et dadaïste, nourrie par l'art conceptuel, l'art minimal, le *body art*, le *happening*, le *pop art*, dans l'ensemble d'une pratique et d'une théorie du théâtre qui consiste moins à relever les oppositions et les différences entre théâtre et performance qu'à marquer leur complémentarité en soulignant comment le théâtre peut se mettre à l'école de la performance. La performance permet de porter un regard neuf sur le théâtre, d'en explorer son envers, ses revers, sa face cachée.

*Performance Studies*⁷. La performance s'impose plus largement comme champ de pratiques et de théories à part entière (*Performance Studies, Performances Theories*) qui prend le relais des *theatre studies* en Amérique et dans d'autres pays anglo-saxons où elle éclaire notamment l'évolution de la pratique théâtrale⁸ – qu'elle traduit et comprend dans le mouvement d'une conception novatrice des arts de la performance/représentation.

Dans une perspective historique, la performance diffère de la représentation dans ses fonctions et ses processus, que l'on ne pourrait confondre. La représentation a souvent été traduite en anglais par *performance – a theatrical performance*, par exemple –, qui comprend l'idée d'une action accomplie (*to perform*) dans l'acte même de sa présentation, et engage à la fois la scène (et tout ce qui, en amont, a préparé le spectacle) et, en aval, la salle (avec toute la réceptivité dont elle est capable)⁹. Depuis l'émergence de l'art (de la) performance et du théâtre expérimental, la traduction de la performance par la représentation, ou en tout cas leur synonymie, devient problématique. La représentation, comme le précise Patrice Pavis, traduit une tout autre manière de voir les choses que la performance dont elle trahit le sens du mot, des conceptions¹⁰. La performance interroge, influence et renverse parfois même les principes de la représentation théâtrale, ses rapports à l'illusion et à la fiction¹¹, en plaçant devant les yeux des spectateurs le réel de l'action. Elle fait preuve de spécificités qui remettent en question le modèle binaire et bipolaire de la représentation dramatique, en fonction de la performance et de la *mimésis*, dont elle montre, dès la fin des années 1950, le malaise, voire la clôture.

La performance, le malaise ou la clôture de la représentation ?

L'art (de la) performance, qui apparaît avec le *happening* caractéristique des manifestations collectives d'avant-garde – qui a parfois pris le nom d'*event* –, le *body art* et toutes les pratiques dérivées vont largement contribuer au développement des théories et des pratiques contemporaines de la performance et du théâtre postdramatique.

7 Marco De Marinis, « Représentation, présence, performance : pour un dialogue entre nouvelle théâtreologie et "Performance Studies" », in André Helbo (dir.), *Performance et savoirs*, Bruxelles, De Boeck, 2011 ; Guy Spielmann, « L'"événement-spectacle" pertinence du concept et de la théorie de la performance », *Communications*, n° 92, « Performance. Le corps exposé », Christian Biet et Sylvie Roques (dir.), 2013, p. 193-204.

8 Richard Schechner, *Performance Studies. An Introduction* (deuxième édition 2006), New York, Routledge, 2002 ; Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*, Londres, Routledge, 2008, p. 3-4. Erika Fischer-Lichte, à l'instar de son prédécesseur Max Herrmann, envisage aussi la performance comme une extension naturelle des études théâtrales.

9 Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, Éditions sociales, 1980, p. 343.

10 Patrice Pavis, *La Mise en scène contemporaine*, Paris, Armand Colin, « U letters », 2^e édition, 2010, p. 45.

11 Marco De Marinis, « Représentation, présence, performance : pour un dialogue entre nouvelle théâtreologie et "Performance Studies" », in André Helbo (dir.), *Performance et savoirs*, Bruxelles, De Boeck, 2011, p. 53. Sur ce point précisément, Marco De Marinis pose la question de savoir s'il est réellement possible de dépasser la représentation-fiction, ou si l'on se contente de pousser simplement la limite un peu plus en avant, sans véritablement franchir la frontière.

Le *happening* apparaît souvent comme un « nouveau théâtre d'avant-garde¹² », en recherche de nouveaux langages d'expression – se distinguant des genres classiques du théâtre, de la danse, du cirque, de la peinture – qui changeraient le système de la représentation en tout point, en portant sur lui un point de vue critique et réflexif. Les praticiens et les théoriciens n'ont toutefois pas toujours été d'accord avec cette assimilation à la pratique du théâtre qui renvoie à des codes, des conventions, des manières d'être et de faire de l'ordre du représentable en réaction desquels l'art performance s'est positionné. Bien que très proche des pratiques du théâtre expérimental telles que par exemple le *Living Theater* ou encore le *Performance Group* qui, à la même époque, ont parallèlement cherché à remettre en question et à dépasser les principes de la représentation dramatique, l'art performance s'est souvent démarqué du théâtre.

Les principes du modèle du théâtre sur lequel la performance exerce inévitablement une influence s'y trouvent le plus souvent amplifiés, minimisés ou déjoués en évitant l'usage de ses conventions et en mettant en œuvre, par exemple, le temps réel ou le temps expérimenté, c'est-à-dire une durée qui dépend des événements et des actions en fonction du contexte et des matériaux utilisés¹³. Le temps de la performance est celui de la durée d'une action réelle au cours de laquelle les limites entre la scène et la salle sont abolies. Les activités en temps réel s'inventent en fonction du contexte de la création, favorisant l'activité de l'ensemble des participants au déroulement d'une expérience qui accorde le pouvoir d'interagir, de transformer les perceptions de la réalité ordinaire, de lutter contre le conditionnement et d'agir directement sur une situation qui rompt avec le modèle frontal et unidirectionnel de l'art de la représentation.

Si la performance a pu être envisagée comme nouvelle forme de théâtre, performatif ou postdramatique, parfois associée à la tradition de l'avant-garde théâtrale, elle se démarque des fonctions du théâtre traditionnel : de l'interprétation de personnages et d'un monde de fiction à laquelle se substitue l'activité réelle de sujets en action¹⁴. Elle se révèle souvent par la nature non dramatique de ses actions, par l'absence d'univers diégétique cohérent, par l'absence de fiction, d'homogénéité dramaturgique, par l'annulation d'un cadre frontal de représentation et d'organisation hiérarchique, ou encore par l'absence de répétition¹⁵. Elle marque une rupture avec la représentation théâtrale et par là même avec la dénégation, c'est-à-dire avec le « comme si » de l'illusion, en imposant la réalité de ce qui constitue l'action. La performance démontre que c'est dans la réalité de l'action, dans la suspension de la répétition et de la *mimésis* que quelque chose peut arriver

12 D'après Michael Kirby, le *happening* peut être décrit comme « a purposefully composed form of theatre in which diverse alogical elements, including nonmatrixed performing, are organized in a compartmented structure » (Michaël Kirby, « Happenings : An Introduction », in Mariellen R. Sandford, *Happenings and other acts*, Londres/New York, Routledge, 1995, p. 9).

13 Allan Kaprow, « Assemblages, Environments & Happenings (1966) », in Mariellen R. Sandford, *Happenings and Other Acts*, Londres/New York, Routledge, 1995, p. 236-238.

14 Marvin Carlson, *Performance. A Critical Introduction*, New York/Londres, Routledge, 2^e édition, 2004, p. 105 ; Michael Kirby, « On Acting and Non-Acting », [*The Drama Review*, vol. 16, n° 1, mars 1972], *A Formalist Theatre*, Pennsylvanie, University of Pennsylvania Press, 1987, p. 3-20.

15 Allan Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley [CA], University of California Press, 1993, p. 173. Kaprow dit à ce propos : « By the early sixties the more experimental Happenings and Fluxus events had eliminated not only actors, roles, plots, rehearsals, and repeats but also audience, the single staging area, and the customary time block of an hour or so. »

sans se représenter¹⁶. Elle instaure d'autres façons d'être, de voir et de percevoir les choses et le monde qui échappent à la répétition et rompent avec la reproduction des comportements habituels et mimétiques de la représentation dramatique. Des actions collectives telles que les *happenings* ou les *events* aux actions individuelles du *body art*, l'art performance opère un bouleversement de l'expérience théâtrale.

La performance cherche à réduire l'écart entre l'art et la réalité, en montrant l'activité ou l'activation d'une action réelle dont elle est l'expression autoréférentielle. Dans la perspective de Kaprow, l'art se met au service de la vie et rejoint la conception du *lifelike art*¹⁷, d'un « art comme la vie » qu'il distingue de l'*artlike art*, c'est-à-dire de l'art professionnel qui établit la part des choses entre l'art et la vie¹⁸. La performance, d'après Kaprow, prend forme sur le mode d'une expérience consciente individuelle ou collective qui reflète les aspects artificiels de la vie quotidienne et les qualités vitales (*lifelike qualities*) d'un art créé¹⁹. La performance, en ce sens, comprend toutes les actions conscientes de la vie humaine entre art et non-art – un spectacle, une conversation téléphonique, une promenade dans les montagnes, un processus de recherche, etc. Elle se constitue dans/comme la réalité de ce qu'elle est, au point de jonction entre l'art et la vie²⁰.

La performance, au cours du temps, a toutefois adopté des fonctions tout autre que celles envisagées par Kaprow, en cherchant à briser autrement les murs entre l'art et la vie. Elle s'est ouverte à des perspectives multiples et divergentes se traduisant sous toutes sortes de formes et de toutes sortes de façons, en fonction du contexte et de la subjectivité d'expression. De nombreux événements à la fois artistiques, poétiques mais aussi subversifs et provocateurs n'ont pas seulement révélé des formes d'expression libre à la frontière entre l'art et la vie, mais la réalité d'un quotidien marqué par des pressions politiques, économiques, sociales et morales.

L'activité majeure de la nouvelle avant-garde, en développant une série d'événements à travers le monde, sous l'impulsion de mouvements et de personnalités tels que Joseph Beuys, Claes Oldenburg, Nam June Paik, Jodorowski et l'éphémère Panique, Tadeusz Kantor, Jean-Jacques Lebel, Jacques Charlier, ou encore Panamarenko et Hugo Heyrman en Belgique..., n'a cessé d'interroger les fonctions sociales, politiques, cathartiques, voire thérapeutiques de la création artistique et de ses modalités d'expression.

À un niveau plus individuel, les performances de Chris Burden, de Vito Acconci, de Gina Pane, d'Ana Mendieta et de Marina Abramovic sont quelques exemples marquants d'un art performance qui participe à cette révolution de la représentation dans l'espace privé ou public. L'action – avec et sur le corps – se fait

16 Catherine Perret, *Les Porteurs d'ombre. Mimésis et modernité*, Paris, Belin, « L'extrême contemporain », 2001, p. 298-299.

17 Allan Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley [CA], University of California Press, 1993, p. 205-206.

18 Allan Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley [CA], University of California Press, 1993, p. 201.

19 Allan Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley [CA], University of California Press, 1993, p. 195.

20 « La dimension d'ostension, de présentation auto-référentielle, de matérialité auto-signifiante, en d'autres termes de renvoi à soi, avant et plutôt que de renvoi à un "autre que soi", de production (de sens, de réalité) plutôt que de reproduction, constitue les aspects performatifs de la performance » (Marco De Marinis, « Représentation, présence, performance : pour un dialogue entre nouvelle théâtreologie et "Performance Studies" », in André Hello (dir.), *Performance et savoirs*, Bruxelles, De Boeck, 2011, p. 58).

moteur d'activité de libre expression censé mettre en place une démarche à la fois esthétique, politique, culturelle et vitale. L'art performance accorde à l'homme le pouvoir et le droit de disposer de lui-même en toute liberté, d'être à la fois lieu et moyen d'action, de transgression, de subversion de la régulation des structures autoritaires et hiérarchisées, de déstructuration et de remise en question des systèmes de la représentation bourgeoise et capitaliste.

La performance ne cherche pas seulement à gommer les séparations entre le quotidien et la création artistique, entre les spectateurs et les acteurs d'une représentation, s'arrogeant le droit de donner à tout un chacun la possibilité de se présenter et de se représenter librement, en dehors de tout cadre opprimant et répressif²¹ ; elle établit des frictions et des tensions entre les éléments de la création dont la fonction n'est pas seulement d'intégrer les participants, mais de sortir du cadre institutionnel et de se fondre dans le milieu naturel et social où a lieu l'événement. En faisant place à la spontanéité et à l'improvisation d'interactions physiques, la performance montre la volonté de déstabiliser les cadres et les formes de représentation des comportements et des conventions jusqu'à produire un renversement à beaucoup plus large échelle, qui est celui de tout un système représentationnel.

L'art performance cherche à aller « au-delà » de la représentation classique, au-delà de la *mimésis* qui impliquait des manières de faire et d'être qui garantissaient l'ordre des beaux-arts. Il semble en ce point répondre au nouveau théâtre qu'invoquait Artaud qui vient clôturer la représentation attachée à l'illusion, à l'imitation à laquelle se substituent la *représentation et l'interprétation originaires, l'archi-manifestation de la force, ou de la vie*²². Le *happening*, dans la lignée d'un théâtre non représentationnel et non narratif, opère un renversement du système de la représentation en faveur d'un déchaînement des forces physiques, des comportements les plus excessifs dans l'idée des grandes fêtes dionysiaques, des orgies et des transes. La médiation mimétique fait place à l'immédiateté d'actions solitaires et collectives. Le *happening* répond à l'invocation de ce nouveau théâtre comme une fête qui clôturerait la représentation dans un espace où l'action enveloppe et sillonne les spectateurs²³. Son esthétique relationnelle annonce un « art participatif » et cathartique qui s'intéresse à ce qu'il peut réaliser plutôt qu'à ce qu'il peut représenter.

La performance s'impose comme moyen de décroisement de la représentation, en mettant l'accent sur la production de situations nouvelles qui tentent d'échapper aux modèles prescrits, d'expérimenter de l'intérieur des formes d'(inter)action dans/sur le réel comme sur les représentations des sujets. Elle montre des rapports nouveaux à l'événement, au croisement constant de l'art et de la vie, de l'expérience et de la subjectivité. Elle invite à repenser le modèle de la représentation en engageant dans l'expérimentation de situations de présence et de coprésence d'un art en action. Depuis le théâtre d'Artaud, la scène *ne représentera plus*, puisqu'elle ne viendra pas s'ajouter comme une illustration sensible à un texte déjà écrit, pensé ou vécu hors d'elle et qu'elle ne ferait que répéter, comme le précise Derrida. Elle ne viendra plus répéter un *présent*, re-présenter un présent qui serait ailleurs et avant elle. Elle ne sera pas davantage une représentation²⁴. La

21 Jean-Jacques Lebel, *Le Happening (essai)*, Paris, Denoël, 1966.

22 Jacques Derrida, *L'Écriture et la Différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 349.

23 Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1964, p.126, 148.

24 Jacques Derrida, *L'Écriture et la Différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 348.

performance s'impose au présent d'une dimension autoréférentielle et autosignifiante, comme expression réelle d'une présentation originaire, du dedans, renvoyant avant tout à elle-même ; elle démontre l'aspect inévitablement (auto)réflexif et référentiel de pratiques qui révèlent un malaise dans la représentation, tout au moins dramatique, la clôture de ses modèles et de ses conventions.

D'une logique représentationnelle à une logique événementielle

La performance ne se limite pas à un genre, comme le précise Marvin Carlson dans son livre *Performance. A Critical Introduction*. Elle est un phénomène bien complexe dont les subtilités de sens sont aussi variées que les domaines d'activité où il est opérant, au croisement de toutes sortes de disciplines, dans des champs aussi diversifiés que l'anthropologie, l'ethnographie, la sociologie, la psychologie, la linguistique, la communication, la littérature, le sport, le rituel, l'art, la politique ou encore l'économie et la technologie, etc.²⁵. Elle a pour spécificité de s'imposer à l'intersection de toutes sortes de disciplines comme notion inter- et transdisciplinaire qui traduit la représentation au devant de la scène en s'ouvrant à une configuration postmoderne et extensive de ses acceptions et de ses fonctions.

La conception anthropologique de la performance – comme expérience, compétence et modèle – décloisonne, pour ainsi dire, les conceptions catégoriques et galvaudées de la représentation en même temps que ses limites dans les termes disciplinaires de ses pratiques et de ses théories. Les modalités pratiques et théoriques de son champ d'action amènent à penser la possibilité d'une recherche de médiation, de négociation, de conciliation, d'intégration entre performances et représentations.

La performance élargit le modèle de la représentation, des arts plastiques et du théâtre principalement, à l'étude de tous les comportements dont l'homme a conscience. À un niveau paradigmatique, ses théories sont centrées sur le point de vue analytique, sur les compétences modales qui permettent de considérer comme performance tout objet, « réalité, événement ou action²⁶ ». Elles mobilisent un opérateur usuel en anthropologie qui, au-delà du modèle du théâtre – comme *performance*/représentation – que Goffman, entre autres, avait déjà appliqué à la vie pour appréhender les comportements humains, implique de regarder autrement le faire, mais aussi de faire autrement. La vie est envisagée comme performance dont le sens ne renvoie pas seulement au modèle du théâtre, pas toujours adapté aux réalités humaines contemporaines. La performance implique de prendre les (dis)positions nécessaires à l'action et à l'observation, au moyen d'expériences de nature variée inscrites dans le temps et inséparables de ses conditions de production et de réception²⁷.

D'après Richard Schechner, les performances sont des actions qui consistent à « être » (*being*), à « faire » (*doing*), à « montrer le faire » (*showing doing*) et à

25 Marvin Carlson, *Performance. A Critical Introduction*, Londres/New York, Routledge, 2^e édition, 2004, p. 9-80.

26 André Helbo, *Performance et savoirs*, avec la collaboration de Catherine Bouko et d'Élodie Verlinden, Bruxelles, De Boeck, « Culture et communication », 2011, p. 9.

27 Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, Minuit, « Le sens commun », Paris, 1973 ; Richard Schechner, *Performance Studies. An Introduction* (deuxième édition 2006), New York, Routledge, 2002.

« expliquer le “montrer le faire” » (*explaining « showing doing »*)²⁸. Ces quatre opérations de la performance la libèrent, pour ainsi dire, d’une fonction stricte et régulatrice de la représentation par le biais de la *mimêsis* de la réalité à la fiction, et de l’activité créatrice à l’activité réceptrice. L’évolution des conceptions depuis l’émergence des mouvements d’avant-garde démontre que la performance (exécution d’une action) n’a plus forcément pour fonction de représenter, au contraire, c’est plutôt la représentation qui devient une fonction potentielle de la performance, qui peut se *re-présenter*²⁹ ou non.

Avec la performance, on entre dans un régime esthétique des arts qui s’oppose au régime classique de l’art, dit poétique et/ou représentatif. Esthétique, parce que l’identification de l’art ne s’y fait plus par distinction au sein de manières représentables de faire, mais par la distinction de modes d’être sensible propres aux produits de l’art. Le régime esthétique de l’art met fin au régime de la représentation :

Le régime esthétique des arts, c’est d’abord la ruine du système de la représentation, c’est-à-dire d’un système où la dignité des sujets commandait celle des genres de la représentation (tragédie pour les nobles, comédie pour les gens de peu ; peinture d’histoire contre peinture de genre, etc.). Le système de la représentation définissait, avec les genres, les situations et les formes d’expression qui convenaient à la bassesse ou à l’élévation du sujet. Le régime esthétique des arts défait cette corrélation entre sujet et mode de représentation³⁰.

La performance est moteur et marqueur d’évolution dans les conceptions du théâtre et des autres formes d’art vivant ; d’une logique représentationnelle d’un régime représentatif des arts à une logique événementielle de la performance/représentation dans un régime esthétique et postmoderne qui montre sa spécificité par rapport à la *représentation* et à la *mimêsis* qu’elle n’implique pas forcément et qu’elle n’exclut pas *forcément* non plus³¹, mais avec lesquelles elle entretient des rapports subtils et toujours en évolution.

Dans son livre *The Transformative Power of Performance : A New Aesthetics*, Erika Fischer-Lichte avance le concept d’événement performatif (*event*) pour décrire l’esthétique de la performance, dont trois aspects confirment sa nature en tant que telle : l’interaction mutuelle entre les acteurs et les spectateurs, à la base de la boucle de rétroaction autopoétique (*feedback loop’s autopoiesis*), la déstabilisation, voire un effacement des oppositions binaires, et des situations de

²⁸ Richard Schechner, *Performance Studies. An Introduction* (deuxième édition 2006), New York, Routledge, 2002, p. 28.

²⁹ Il convient ici de libérer l’attachement sémantique de la représentation au théâtre dramatique et à la mise en scène d’un monde et de personnages de fiction. La représentation est un concept largement polysémique, la fonction de production créatrice provient aussi d’une action perceptive : du clivage de l’artiste d’une part, qui se fait une image ou une idée d’une chose ou de la réalité, c’est-à-dire l’expression figurative ou abstraite qui naît de son imagination, clivage d’un regard extérieur d’autre part qui isole l’événement ou l’objet observé de son environnement ordinaire, pour s’en faire une représentation ; et par là même d’appréhender les choses en esprit et par les sens de sorte à les identifier, les connaître, les reconnaître. Voir Josette Féral, *Théorie et pratique du théâtre*, Montpellier, L’Entretiens, 2011, p. 85, 96, 99.

³⁰ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible esthétique et politique*, Paris, La fabrique, 2000, p. 30, 31, 48, 49.

³¹ Richard Schechner, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil, Théâtrales, 2008, p. 8-9.

liminalité³². Ces trois caractéristiques corroborent directement les études de la performance de Richard Schechner que les théories de Fisher-Lichte complètent et interrogent tout à la fois.

L'événement contemporain favorise les formes d'expérience nouvelles qui ne dépendent pas d'une logique classique et dramatique du théâtre impliquant la mise en œuvre d'un drame et/ou d'un script destinée à la représentation théâtrale, autrement dit à la *performance* en anglais³³. La configuration ouverte de la performance ne dépend pas d'une *mimésis* régulatrice visant la représentation normative d'un drame et d'un script, dont les rapports et les fonctions sont remis en question. Elle repose sur le développement peut-être indépendant d'une situation qui se définit comme événement. Dans le théâtre expérimental de Richard Schechner, par exemple, c'est par le biais de performances expérimentales, en recherche d'interaction et de participation que le drame peut être manié, adapté, la *mimésis* brisée³⁴, et le script changer en fonction de l'évolution de la situation.

Dans *Performance Studies*, Richard Schechner précise que la première performance est une situation et non une représentation, un événement ou un genre : elle n'est pas « dans » ou « sur » quelque chose, à la différence de la représentation – la sculpture se moule dans la matière, la peinture se pose sur la toile, le théâtre se fixe dans sa mise en scène, l'écriture s'écrit sur le papier ou l'image apparaît à l'écran. Elle ne vient pas se fixer sur quelque chose, mais elle est « entre³⁵ », et c'est ce qui fait la spécificité de son processus par rapport à la *représentation*. Si toute représentation implique une performance qui en est fonction, une situation à l'origine de l'exécution d'une action, toute performance peut ne pas impliquer de représentation – qui se fixe dans ou sur un support de l'expression matérielle – et de *mimésis*. C'est à ce niveau sans doute que la pratique de l'art (de la) performance se distingue à strictement parler de la représentation – en tant que fiction –, qui permet de croire à un ailleurs évoqué par la scène. Sa fonction autoréférentielle renvoie à l'action réelle, à une situation qu'Erika Fisher-Lichte envisage comme liminale, c'est-à-dire transitionnelle, qui a lieu dans un acte de présentation primant sur une fonction représentative de l'événement. Elle est avant tout une situation comprenant des activités de type et de nature variés³⁶, dont

32 Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*, Londres, Routledge, 2008, p. 161-180.

33 Richard Schechner, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil, Théâtrales, 2008, p. 27-72.

34 Christian Biet et Hélène Kuntz, « Théâtre occidental. La dramaturgie », *Encyclopædia universalis*. [En ligne] <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theatre-occidental-la-dramaturgie/> [consulté le 28 juin 2015]. L'idée selon laquelle la performance brise la *mimésis* et par là même la bipolarité de la représentation se doit d'être précisée. La performance rompt avec la *mimésis* en tant que régulation mimétique dont la fonction est le redoublement sur le mode de la fiction. La *mimésis* comprend toutefois une conception plus large du champ de ses acceptions. Parmi nombre de théories en la matière, Christian Biet envisage une conception de la représentation (en tant que simulacre d'une autre réalité) qui n'implique pas de mimer la réalité pour l'imiter exactement, mais de fournir une *mimésis*, autrement dit d'installer un rapport, réfléchi et médiatisé par l'œuvre d'art, avec le monde. Une telle conception est intéressante au sens où elle peut être envisagée comme étant ce par quoi se manifeste l'expression d'un rapport entre l'œuvre d'art et le monde, qui n'ouvre pas seulement l'espace de la représentation à la fiction, mais à l'imaginaire et à la réalité.

35 Richard Schechner, *Performance Studies. An Introduction* (deuxième édition 2006), New York, Routledge, 2002, p. 30.

36 Richard Schechner, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil, Théâtrales, 2008, p. 38.

la *mimêsis* et la représentation ne renvoient pas (seulement) à l'intermédiaire de la fiction, mais dont l'incidence performative (sur le monde sensible et intelligible) adopte des fonctions sociales, politiques, identitaires, cathartiques.

Là où la *mimêsis*, que Ricœur conçoit comme une coupure, ouvre l'espace de la fiction³⁷, les entames corporelles qui se manifestent parfois dans les performances les plus radicales telles que celles d'Angelica Liddel, de Ron Athey, de Rocio Boliver, d'Ivo Dimchev, etc., ouvrent littéralement la représentation au réel. Elles rappellent à la réalité de la représentation qui démontre l'illusion de la fiction, le miroitement de la *mimêsis*, et le besoin d'être et de se représenter en propre. Le performeur ne joue pas au jeu de la représentation dramatique mais avec le jeu dramatique des (re)présentations dont il se coupe parfois au prix d'actions les plus extrêmes. Une coupure dans la coupure impose un brusque retour à la réalité, brise le miroir, peut-être faussaire, de l'altérité ; là où la représentation le confortait dans l'illusion, le performeur se coupe en objet de la représentation, se faisant le sujet de l'événement³⁸.

L'événement performatif, parfois perçu comme nouveau type de « théâtre d'avant-garde », a cette qualité de ne se rapporter à aucun genre en particulier. Il comprend des manifestations de toutes sortes qui ne reposent pas nécessairement, voire seulement, sur l'élaboration scénique d'un monde fictionnel. Il ouvre des perspectives nouvelles pour l'étude et la compréhension des pratiques qui ont déstabilisé et déstabilisent encore les logiques traditionnelles de la représentation qu'il n'exclut pas pour autant de son champ d'investigation. Il peut être théâtral ou non, fictif ou réel, et impliquer un certain nombre de codes et de conventions, en fonction des situations dans lesquelles il s'organise et évolue. De quelque nature qu'elle soit – un *show*, un festival, une cérémonie, un match de football, une parade, un rassemblement politique, un spectacle, etc. –, la performance peut évoluer indépendamment de la fixation de codes et de règles. Catherine Perret note, à ce propos, que l'*event* cherche à faire arriver la mesure du temps, sans masque, hors représentation. Il cherche à produire le temps réel, c'est-à-dire subjectif, de l'acte, mais se heurte à la démesure du hasard et à la question de savoir comment le faire arriver sans le représenter³⁹ ; en tout cas en dehors de ses limites. L'événement performatif peut remettre en question les principes et le clivage entre spectateurs et acteurs, et ne pas impliquer de séparation ou de distinction entre le monde de la scène et la salle. L'événement a cette spécificité de laisser évoluer librement les rapports à la scène, aux participants, à l'action, au temps. Chaque participant, comme le remarque Catherine Bouko, y jouit d'une liberté que le théâtre n'autorise pas⁴⁰. Il peut se libérer du modèle dramatique du théâtre basé sur la vision au privilège d'une dynamique d'intégration, d'interaction, de participation, de sensation.

37 Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. 1. *L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983, p. 76.

38 Barbara Roland, « Performance, sacrifice et don », *Représentations du sacrifice et du don, actes du colloque Aplaqa*, Halifax, University Mount Saint-Vincent/University Saint-Mary/Université Dalhousie (à paraître) ; Ead., « De la représentation du tragique au tragique des (re)présentations : l'expérience cathartique de la mise en scène de soi », in Joël Beddows et Louise Frappier (dir.), *Histoire et mémoire au théâtre*, Laval, Presses de l'Université Laval (PUL), 2016.

39 Catherine Perret, *Les Porteurs d'ombre. Mimêsis et modernité*, Paris, Belin, « L'extrême contemporain », 2001, p. 298.

40 Catherine Bouko, *Théâtre et réception : le spectateur postdramatique*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang/Dramaturgies, n° 26, 2010, p. 34.

D'après Guy Spielmann, l'« événement-spectacle » montre la possibilité d'un nouvel horizon épistémique, dont le caractère communicatif semble évident et dont « le critère le plus probant réside dans l'intersubjectivité : une instance performative et une instance spectative traitées comme événement unitaire [...] »⁴¹. L'intersubjectivité forme le substrat de nouvelles pratiques artistiques qui prend pour thème central « l'être-ensemble », la rencontre, l'élaboration collective du sens, dont les modalités et les composantes évoluent en fonction de l'environnement, des conditions et des moyens qui influent sur la mise en œuvre de la réalité. Cette conception rejoint celle de Cyrille Brett qui envisage le *pendant* de l'événement comme le stade collectif et intersubjectif au cours duquel va avoir lieu la structuration de la représentation⁴².

L'événement s'étire parfois à des installations, à des environnements naturels et humains qui rendent à l'art la possibilité de s'ancrer dans le contexte social, poétique ou politique. Itzhak Goldberg dit des « événements » qu'ils sont souvent liés aux installations comme base matérielle, éphémère, modifiée ou en cours de route qui pose le spectateur dans une situation nouvelle, qui fait appel à sa participation, avec comme seule différence la dimension temporelle⁴³. Les liens entre installation et événement sont étroits ; les installations étant souvent des prélèvements de performance ou des intégrations qui contiennent des éléments sonores ou visuels. Les événements sont aussi associés aux environnements, définis par extension comme des *happenings* sans « acteurs ». Les environnements et les événements ont en commun de réduire l'écart entre l'art et la vie, de restreindre les distances entre le spectateur et l'œuvre jusqu'à la participation. L'intégration d'installations et d'environnements au sein d'événements contribue à la création d'univers, d'atmosphères ou de paysages plastiques et visuels ou sonores, peut-être interactifs, qui mettent en œuvre une événementialité du sensible et de l'intelligible dans des environnements réels, artificiels ou virtuels où agit le sujet, dans/par lesquels il peut être agi. Les participants y sont amenés à être guidés ou à s'orienter au sein de parcours performatifs et à vivre des expériences « sensationnelles », sur le mode de la performance (de l'exécution de l'action) et de la représentation (de la réception, de la perception), (« *K, A society* », de Chris Verdonck ; *Bright* et *Embodiment/PureBig Future*, de Christian Bakalov...).

De nombreux événements intègrent des modalités inter- et transdisciplinaires, spectaculaires et alternatives d'action, de participation, d'interaction et d'interactivité où performances et représentations s'opposent moins qu'elles ne s'interrogent, s'allient, s'alternent, se coordonnent, se jouxtent, et interagissent à différents niveaux d'action et de perception. Une action de la vie quotidienne peut être élaborée ou restaurée dans l'espace public, la performance représentée

41 Guy Spielmann, « L'« événement-spectacle » : pertinence du concept et de la théorie de la performance », *Communications*, n° 92, « Performance. Le corps exposé », Christian et Sylvie Roques (dir.), 2013. Dans l'optique d'une démarche d'investigation de la pertinence du concept et des études et des théories de la performance, Guy Spielmann avance que la performance ne peut se penser qu'en fonction d'une autre activité qui lui est consubstantielle, la spectation. Tout événement n'est toutefois pas forcément « spectaculaire ». Avec la performance nous sommes dans le domaine du spéculaire et de l'attente, de la patience, de la sensation, etc., qui se refuse parfois à devenir spectaculaire. Voir Josette Féral, *Théorie et pratique du théâtre*, Montpellier, L'Entretemps, 2011, p. 204.

42 Cyrille Brett, « Georges Brecht : "Vers une logique de la relation" », *Inter : art actuel*, n° 101, 2008-2009.

43 Itzhak Goldberg, « Installations-Happenings, liaisons dangereuses ? », *Communications*, n° 92, « Performance. Le corps exposé », 2013, p. 69.

simultanément ou ultérieurement à l'écran (*Bed Time Talking*, de Tania Alice...); une exposition traversée ou ponctuée par des performances (*The First Contemporary Dance Event*, CAB; *Brouillon une exposition en mouvement*, de Boris Charmatz; *Museum Night fever...*); la représentation d'artistes devenir en elle-même performance. Des œuvres plastiques peuvent entrer en interaction avec une chorégraphie, une mise en scène théâtrale et la mise en œuvre de moyens techniques (*I-on et X-on*, d'Ivo Dimchev...); un dispositif cinématographique, numérique, interactif s'intégrer à une installation, une performance, une mise en scène théâtrale (*Field Works-Hotel*, de Deepblue/Heine Avdal et Yukiko Shinozaki; *The Fault Lines*, de Meg Stuart, Philipp Gehmacher et de Vladimir Miller; *Vision*, de Pierre Mégos; les spectacles d'Armel Roussel, Fabrice Murgia, Romeo Castellucci, Robert Lepage, Denis Marleau...).

Des recherches d'articulation entre performance *live* et moyens techniques de médiatisation plongent les performeurs et parfois même les spectateurs au sein d'événements, où la performance/représentation s'ouvre à l'interactivité, à la simulation, à l'immersion (les performances de Marcel·lí Antúnez Roca; *Me and My Shadow*, de Joseph Hyde...).

Dans *Me and My Shadow*, le dispositif interactif est à la base de connexions et d'interactions simultanées en 3D entre des participants de quatre villes européennes (Istanbul, Londres, Mons et Paris). Les quatre installations-performance opèrent comme des portails de téléprésence *online* qui immergent dans un environnement virtuel collaboratif; les participants y sont invités à communiquer à travers la projection de leur image à l'écran – l'espace virtuel et matériel étant également accessible en ligne depuis un site web. Dans ce genre d'expérimentation, qui s'intéresse spécifiquement à la question de la communication et aux formes de langage non verbales, la boucle de rétroaction (le *feedback*) ou plutôt de rétroactivité, qui se joue entre les actions humaines et les moyens techniques – caméra *Kinect* –, montre la projection ombragée du réel dans l'espace virtuel. Elle exprime le flou d'une communication par les corps, dont les mouvements laissent des traces parcellaires et déformées d'un trouble représentationnel de la réalité.

L'action *live* et les moyens de médiatisation qui favorisent l'immersion interactive prennent la forme d'une mimétisation technologique de situations originales. La projection mimétique apparaît comme principe d'une simulation immersive et interactive qui dépasse les fonctions strictes de représentation, à laquelle elle s'oppose peut-être moins⁴⁴ qu'elle constitue, au-delà de son dédoublement, son dépassement, sa réalisation ou sa transformation; le prolongement d'une expérience réelle d'une communication virtuelle longue distance. C'est, en effet, par la représentation des sujets à l'écran que prend forme l'immersion, l'intégration dans le virtuel, en réalité.

La nature métonymique de la performance, comme exécution d'une action dans l'acte de sa présentation et comme représentation, se libère d'une fonction

44 D'après Baudrillard, la simulation s'oppose à la représentation, en ce qu'elle ne repose pas sur l'utopie d'un principe d'équivalence du signe et du réel, mais sur la mise à mort de toute référence (Jean Baudrillard, *Simulacres et simulations*, Galilée, Paris, 1981, p. 16). Stéphane Vial, *L'Être et l'écran : comment le numérique change la perception*, Paris, Presses Universitaires de France (PUF), 2013, p. 157-159. Si la simulation est de l'ordre du réel, tout au moins de son potentiel virtuel, là où la représentation est associée à celui de l'illusion, du simulacre, elle ne repose pas nécessairement sur la mise à mort de toute référence. En outre, la représentation ne pourrait se réduire à un ordre du simulacre ou de l'illusion; par là même la simulation s'oppose moins à la représentation qu'elle n'en démontre de nouvelles dimensions, d'autres niveaux d'expression, de réalisation.

strictement théâtrale et spectaculaire, à la fois comme situation et comme événement. Le régime événementiel est à l'origine de la transition d'une conception aristotélicienne de la représentation binaire ou bipolaire, dont la *mimêsis* et la performance sont les fonctions constituantes, à une conception processuelle, relationnelle, interactionnelle, interactive, immersive et performative de la performance/représentation. Dans cette perspective, n'importent pas seulement les modalités de mise en scène, de redoublement ou de restauration (non mimétique) d'une réalité fictive ou réelle, de sa régulation ou de son organisation par la *mimêsis* qu'elle aurait pour fonction de rendre présente ou non, mais la médiation des situations réelles de présence et de coprésence des sujets ; les interactions (performances) et les représentations (interprétations) performatives de l'événement.

Exhibit B de l'artiste sud-africain Brett Bailey est un exemple majeur d'une situation polémique de la représentation, dans ses rapports événementiels de l'art à l'histoire et à la mémoire. L'événement consiste en l'exposition de douze tableaux vivants reproduisant les « zoos humains » de la fin du dix-neuvième siècle, dont l'objectif est de dénoncer les atrocités du colonialisme et d'interroger les politiques actuelles de l'immigration africaine en Europe. L'adéquation de la performance à la représentation historique est ici problématique en raison de la charge péjorative du phénomène de reproduction, et de ses représentations à un niveau événementiel. Les accusations de racisme et d'atteinte grave à la dignité humaine du spectacle questionnent les fonctions de la restauration de comportements⁴⁵, en tant que reproduction de l'histoire, dont le choc événementiel semble dénier la performance de toute fonction critique et réflexive. Les fonctions de l'événement s'y trouvant réduites à des interprétations, peut-être décontextualisées de l'expérience performative, à des effets sensationnels, à la réification et à l'exploitation des performeurs au service d'une manipulation raciale de la représentation. Le phénomène de reproduction de l'histoire dans le contexte contemporain porte certainement à interrogation, en fonction des théories multidisciplinaires en la matière (psychanalyse, sociologie, philosophie, esthétique...), du caractère technique (mimétique), tout au moins éthique de la restauration d'une telle mise en œuvre... Ce qui pose précisément question concerne la médiation performative des représentations de l'altérité, qui en est le sujet : là où la représentation artistique a pour objectif performatif de dénoncer et de faire réfléchir à la réalité – qu'elle reproduit –, la dénonciation, comme par effet mimétique du principe d'inversion qui caractérise l'effet de la représentation, devient l'objet même des manifestations événementielles de la communauté noire, d'un malaise dans leur représentation⁴⁶.

En conclusion

Si la performance n'a plus nécessairement pour fonction de *re-présenter*, on ne peut dénier que dans le régime de l'art contemporain il y a immanquablement

45 Richard Schechner, *Performance Studies. An Introduction* (deuxième édition 2006), New York, Routledge, 2002, p. 28. Dans la perspective des *Performance Studies*, la performance est une restauration de comportement ou un comportement restauré.

46 L'idée de l'événement, au sens « *incident* », d'après Austin est ici révélatrice de la performativité porteuse d'*événementialité* qui souligne la rupture qu'elle produit dans la continuité et fait soudain surgir le présent – la représentation d'une communauté et de leurs souffrances liées au poids du passé et à sa représentation – sur la scène énonciative prise dans son sens le plus large (linguistique, scénique, social) (Josette Féral, « De la performance à la performativité », *Communications*, n° 92, « Performance le corps exposé », 2013, p. 209).

performance de la représentation et représentation de la performance, sinon sur le mode de sa réception et de sa reproduction (capitaliste) dans un régime déterminant et déterminé par un ordre institutionnel et du représentable, au moins d'une cause ou d'une situation politique, sociale et identitaire dont la performance est la monstration. La représentation traduit la performance au devant de la scène, et inversement, se faisant instrument d'action et de dissection méthodologique, éthique et esthétique des fonctions créatives et de leurs influences dans l'art, en objet de déconstruction et de reconstruction des savoirs. La performance et la représentation s'opposent moins qu'elles ne participent au décloisonnement de leurs frontières et au développement de leurs conceptions pratiques et théoriques qui ont le potentiel de réduire l'écart entre l'art et la vie, entre l'ignorance et la connaissance, entre le « montrer le faire » et l'explication du « montrer le faire », entre les performances et les représentations qui se nourrissent et se remettent en question les unes les autres.

Les pratiques, les critiques et les théories de la performance, du théâtre postdramatique et performatif, de l'événement, dans l'étude de leurs manifestations, de leurs influences et de leurs articulations, ont le potentiel de faire évoluer les conceptions galvaudées des arts de la représentation. Elles montrent d'autres possibilités de *re-présenter*, toujours en changement et en évolution, en fonction d'ajustements, d'adaptations, de transformations. Elles se posent comme moyens de réflexion des fonctions et du potentiel représentationnel et événementiel de l'art qui ouvre des perspectives nouvelles en fonction de manières flexibles d'être, de voir, de faire, de sentir, d'(inter)agir...

C'est dès lors dans le sens d'une évolution des conceptions de la représentation contemporaine qu'il conviendrait de continuer à opérer : là où la déstabilisation des oppositions binaires fait place à des rapports fluctuants et pluriels entre les processus créatifs des événements. La contemporanéité en arts implique de parvenir à dépasser un certain malaise dans la représentation et à s'interroger sur la possibilité d'ouvertures à des esthétiques et politiques nouvelles qui permettent de penser non pas en termes exclusifs d'analogie ou d'opposition entre performance et représentation, mais de polysémie inhérente à la performativité des événements ; en recherche de conciliation entre des régimes en constante évolution, au bénéfice de dialogues et d'intégrations entre les pratiques et les théories, tout en évitant la fixation dans les déterminations de leurs représentations.

ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1964.

BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulations*, Galilée, Paris, 1981.

BIET Christian et KUNTZ Hélène, « Théâtre occidental. La dramaturgie », *Encyclopædia universalis*. [En ligne] <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theatre-occidental-la-dramaturgie/> [consulté le 28 juin 2015].

BOUKO Catherine, *Théâtre et réception : le spectateur postdramatique*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang/Dramaturgies, n° 26, 2010.

BRET Cyrille, « Georges Brecht : "Vers une logique de la relation" », *Inter : art actuel*, n° 101, 2008-2009.

CARLSON Marvin, *Performance. A Critical Introduction*, Londres/New York, Routledge, 2^e édition, 2004.

COMMUNICATIONS, n° 92, « Performance. Le corps exposé », Christian BIET et Sylvie ROQUES (dir.), 2013.

DE MARINIS Marco, « Représentation, présence, performance : pour un dialogue entre nouvelle théâtrologie et “Performance Studies” », in André HELBO (dir.), *Performance et savoirs*, Bruxelles, De Boeck, 2011.

DERRIDA Jacques, *L'Écriture et la Différence*, Paris, Seuil, 1967.

FÉRAL Josette, *Théorie et pratique du théâtre*, Montpellier, L'Entretemps, 2011.

FÉRAL Josette, « De la performance à la performativité », *Communications*, n° 92, « Performance. Le corps exposé », Christian BIET et Sylvie ROQUES (dir.), 2013, p. 205-218.

FISCHER-LICHTE Erika, *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*, Londres, Routledge, 2008.

GOFFMAN Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Minuit, « Le sens commun », Paris, 1973.

GOLDBERG Itzhak, « Installations-Happenings, liaisons dangereuses ? », *Communications*, n° 92, « Performance. Le corps exposé », Christian BIET et Sylvie ROQUES (dir.), 2013.

HELBO André, *Performance et savoirs*, avec la collaboration de Catherine BOUKO et d'Élodie VERLINDEN, Bruxelles, De Boeck, « Culture et communication », 2011.

KAPROW Allan, « Assemblages, Environments & Happenings (1966) », in Mariellen R. SANDFORD (dir.), *Happenings and Other Acts*, Londres/New York, Routledge, 1995.

KAPROW Allan, *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley [CA], University of California Press, 1993.

KIRBY Michael, « On Acting and Non-Acting » [*The Drama Review*, vol. 16, n° 1, mars 1972], *A Formalist Theatre*, Pennsylvania, University of Pennsylvania Press, 1987.

KIRBY Michael, « Happenings : An Introduction », in Mariellen R. SANDFORD (dir.), *Happenings and other acts*, Londres/New York, Routledge, 1995.

LEBEL Jean-Jacques, *Le Happening* (essai), Paris, Denoël, 1966.

LEHMANN Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre* [*Dictionnaire du théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, Éditions sociales, 1980], Paris, Armand Colin, 2002.

PAVIS Patrice, *La Mise en scène contemporaine*, Paris, Armand Colin, « U letters », 2^e édition, 2010.

PERRET Catherine, *Les Porteurs d'ombre. Mimésis et modernité*, Paris, Belin, « L'extrême contemporain », 2001.

RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible esthétique et politique*, Paris, La fabrique, 2000.

RICŒUR Paul, *Temps et récit, t.1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983.

ROLAND Barbara, « De la représentation du tragique au tragique des (re)présentations : l'expérience cathartique de la mise en scène de soi », in Joël BEDDOWS et Louise FRAPPIER (dir.), *Histoire et mémoire au théâtre : perspectives contemporaines*, Laval, Presses de l'Université Laval (PUL), 2016, p. 251-270.

ROLAND Barbara, « Performance, sacrifice et don », *Représentations du sacrifice et du don, actes du colloque Aplaqa*, Halifax, University Mount Saint-Vincent/University Saint-Mary/Université Dalhousie (à paraître).

SCHECHNER Richard, *Performance Studies. An Introduction* [deuxième édition 2006], New York, Routledge, 2002.

SCHECHNER Richard, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil, Théâtrales, 2008.

SPIELMANN Guy, « L'«événement-spectacle» pertinence du concept et de la théorie de la performance », *Communications*, n° 92, « Performance. Le corps exposé », Christian BIET et Sylvie ROQUES (dir.), 2013, p. 193-204.

VIAL Stéphane, *L'Être et l'écran : comment le numérique change la perception*, Paris, Presses Universitaires de France (PUF), 2013.