

A CRIAÇÃO DE ROBERT LEPAGE E O MODELO PÓS-DRAMÁTICO

Marta Isaacsson¹

Resumo

Lepage é um dos criadores de maior sucesso da cena contemporânea. Artista polivalente, ele tem sua obra marcada pela interdisciplinaridade e interculturalismo. O estudo aqui realizado aborda o espetáculo *Vinci* de Lepage, a partir de aspectos de organização da forma pós-dramática identificados por H.-T. Lehmann, bem como destaca os princípios fundamentais adotados pelo criador canadense na gênese da sua obra.

Palavras-chave: Roberto Lepage, encenação, pós-dramático.

Abstract

Lepage is one of the most successful directors of the contemporary scene. Versatile artist, he has his work marked by interdisciplinarity and interculturalism. The study conducted here addresses Lepage's spectacle *Vinci* from aspects of the organization of the post-dramatic form as identified by H.-T. Lehmann, and highlights the fundamental principles adopted by the Canadian director in the genesis of his work.

Keywords: Robert Lepage, direction, post-dramatic.

Desde a publicação de *O Teatro Pós-Dramático* na Alemanha, em 1999, a tese de Hans-Thies Lehmann, professor de Estudos Teatrais da Universidade de Frankfurt, tem despertado interesse por parte dos mais renomados estudiosos do teatro. A relevância de seu estudo explica a tradução imediata da obra em diversas línguas e a publicação em vários países. Fato que testemunha também a carência, até então, de referencial teórico capaz de abordar a diversidade posta pela cena contemporânea.

Dentro do esforço da crítica em atender a defasagem da teoria face à complexidade posta pela cena contemporânea internacional é que Lehmann traz sua contribuição. Ao servir-se como exemplo das mais diversas experiências cênicas, ele pretende colocar sua tese acima dos limites de uma manifestação espetacular específica. Seu recorte de referências de práticas artísticas é amplo, porque seu olhar se volta para a estrutura de organização que perpassa diferentes poéticas. Assim, o termo pós-dramático precisa ser entendido não como particularidade de um movimento artístico, como foi

¹Doutora em Estudos Teatrais pela Université de Paris III. Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Este estudo pode ser realizado graças à coleta de documentos realizada junto aos arquivos da Companhia Ex-Machine de Robert Lepage, tendo recebido apoio do Programa de bolsas de especialização do Governo Canadense.

Urdimento

o Romantismo, o Realismo, etc, mas um novo modo de organização dos elementos significantes através do qual a construção das obras cênicas vem, segundo Lehmann, se fazendo.

Grande parte do interesse despertado pela tese do pós-dramático reside no fato desta colocar a “ação”, aspecto fundador do teatro ocidental, denominado “drama”, no coração mesmo da teoria teatral. Ela coloca a teoria crítica ao lado das pesquisas da prática cênica que, há muitos anos, põem o acento sobre a “ação”, desde as “ações físicas” stanislavskianas, posteriormente retomadas por J. Grotowski e E. Barba. Assim, a forma pós-dramática aparece como expressão de recusa da “ação” enquanto “drama”, de ruptura com a estrutura de conflito e desfecho, de ruptura com o princípio da interdependência e continuidade entre seus elementos de composição. A tensão entre teatro e vida, que fomentou o movimento das diferentes vanguardas do início do século XX, encontra-se na atualidade substituída por uma nova tensão, a do teatro consigo mesmo, com aquilo que sempre foi sua essência. Assim, o teatro parece, paradoxalmente, estar deixando de ser teatro para existir.

O estudo de Lehmann não se limita à proposição de um novo termo capaz de acolher a pluralidade dos fazeres espetaculares do contemporâneo e à afirmação de que a forma pós-dramática revela uma ruptura com os princípios canônicos da ação / drama. Ele vai além disto, procura identificar aquilo que substitui a ação dramática no contexto de manifestações que, ainda hoje, reconhecemos como teatral. Oferece indícios que caracterizam a dinâmica deste novo modelo dentro do qual se estabelece a organização dos elementos significantes do fazer cênico, onde o teatral deixou de ser sinônimo do dramático. Assim, o estudo fornece instrumentos referenciais à abordagem da produção cênica contemporânea.

Como a teoria crítica só pode suceder às manifestações artísticas, uma vez, posta a teoria, cabe cotejá-la com a prática cênica. É neste novo contexto da reflexão da crítica que nos aproximamos da produção de Robert Lepage, artista canadense de maior reconhecimento internacional no âmbito das artes cênicas. Encenador, autor, ator de teatro, cineasta, diretor de ópera, Lepage revela vasta cultura e surpreendente imaginação criativa. Em suas obras, questiona os valores da sociedade contemporânea aliando sofisticação e humor, realizando interessantes cruzamentos culturais e renovando o dispositivo cênico com novos meios de produção de imagem e som.

É preciso considerar que a obra de Lepage, reunindo representação, vídeo, arte do objeto, evocando por vezes uma dimensão cinematográfica, por outras um sentido ritual, nos leva para longe do teatro tradicional e oferece, assim como tantas outras produções contemporâneas, desafios à análise.

Entende-se porque sua produção artística tenha sido considerada, por parte da crítica especializada, como Teatro Lúdico, enquanto outra parte da crítica tenha preferido denominá-la como Teatro de Imagem. Fugindo da discussão de fundo que as duas denominações despertam, é preciso reconhecer que as duas posições da crítica, elegendo aspectos distintos de ênfase, dão conta de forma parcial da complexidade que caracteriza as obras do encenador canadense. Assim, afirma-se oportuno examinar a produção de Lepage dentro dos aspectos que configuram, segundo Lehmann, a forma pós-dramática, sem a pretensão de afirmar que as obras do criador canadenses constituam o padrão do modelo pós-dramático.

Entre a vasta produção de Lepage, o espetáculo *Vinci* se impôs imediatamente como objeto de interesse particular à presente análise. Isto porque, neste primeiro espetáculo solo de Lepage, a arte fala da própria arte. Estreado em 1986 e apresentado por vários anos, *Vinci* promove um debate acerca dos desejos e inquietações do artista. Impressionado pelo croqui de Leonardo da Vinci, *A Virgem e a Criança com Santa Anne*, Lepage aborda neste espetáculo a estreita e difícil relação da arte com a realidade, colocando em cena questões, tais como, a definição de uma identidade artística, a ética em arte, o embate entre pensamento e impulso criativo, entre falso e verdadeiro, as possibilidades efetivas da arte na sociedade e, mesmo, a relação da arte com a morte, pois “a diferença entre arte e morte é só uma questão de rapidez”, diz um dos personagens de *Vinci*.

Segundo Lehmann, o modelo “pós-dramático” se caracteriza, em primeira instância, pela ruptura com a lei da síntese na organização da obra. Desta forma, ele rompe com a relação do teatro com o drama e, conseqüentemente, abandona o compromisso de totalidade narrativa acerca de uma intriga. Neste sentido, o filósofo alemão reconhece o papel determinante da herança do teatro épico de Bertold Brecht, fundado na autonomia narrativa das cenas. Dividida em nove momentos numerados e intitulados², o espetáculo *Vinci* não revela efetivamente uma intriga, no sentido de uma evolução de acontecimentos, de peripécias. Sua fábula pode ser resumida de forma muito simples, como uma viagem à Europa realizada por um jovem fotógrafo quebequense. Ali, o principal acontecimento constitui fato antecedente ao presente da peça: o suicídio de um cineasta, que prefere a morte a ser infiel a sua arte. *Vinci* nada mais é do que a trajetória de interrogações de Philipe, o amigo do cineasta morto, que parte à Europa em busca de resposta ao desafio da integridade artística em uma sociedade movida por conveniências. Liberado do compromisso da síntese, a cena pós-dramática compõe uma textura similar ao sonho, ressalta Lehmann. Ela substitui o encadeamento de acontecimentos próprios da intriga pela colagem de fragmentos. Na obra de Lepage, o contexto da viagem justifica as alterações espaciais do protagonista. Entretanto, não se

²Decolagem;
Big Ben, Londres;
A Virgem e a Criança;
Galeria Nacional de
Londres;
Burger King;
Boulevard Saint-Germain;
Mona Lisa; Óleo,
77X53 cm;
O Louvre em Paris;
Camping em Cannes;
Domo, Florença;
Sala de Banho;
Florença; Vinci.

Urdimento

evidencia uma lógica de causalidade na passagem entre cenas. *Vinci* parece fruto de um pensamento criativo livre, construído em movimento de analogia. Assim, pode-se compreender que, em *Vinci*, o conflito inicial não tenha mesmo um desfecho como no drama tradicional: “Eu vim a Vinci e vi”, diz Philippe, “mas tenho ainda que vencer”. Depois, ele voa, desta vez não mais em avião, mas com auxílio de uma máquina volante imaginada por Leonardo da Vinci.

Lehmann esclarece que o abandono da síntese, da fábula, conduz a cena contemporânea a investir na transformação, no jogo de metamorfoses. De certa forma, pode-se dizer que no estilo pós-dramático a dinâmica do drama se vê substituída pela dinâmica da cena. É através da transformação da cadeira do psicanalista em assento de avião, por um simples jogo de corpo de Lepage, que a viagem de Philippe tem início aos olhos do público. A considerar que *Vinci* não é um espetáculo de um personagem só, mas um espetáculo solo, onde um ator representa vários personagens, o princípio da transformação torna-se fundamento primeiro da obra. Ali, todos os personagens surgem diante dos olhos do espectador por simples transformações no comportamento gestual e uma variedade de inflexões e sotaques construídos por Lepage. Entre as diferentes personagens que o protagonista encontra, temos um “guia” italiano contraditoriamente cego que anuncia a peça como a história de uma artista visual; um guia inglês que maltrata a sangue frio os complexos dos canadenses francófonos; Mona Lisa em pessoa e, finalmente, o grande artista Leonardo da Vinci. Representadas por um mesmo ator, a encarnação dos diversos personagens, ganha significado particular no contexto da cena, como fenômeno de metamorfose. Todos os personagens podem ser compreendidos como produto da imaginação do protagonista Philippe, e sua viagem a diferentes cidades, seus encontros com pessoas e obras, assume então um caráter de viagem interior, através da qual seu pensamento evolui, sua sensibilidade se afina. Dentro de um sentido metafórico, a encarnação dos personagens aparece como possibilidade de multiplicidade de seres, desejos e inquietações que nos habitam.

A síntese do drama tradicional cede lugar a um universo de sonho, conforme Lehmann. E no sonho se realiza novo modo de emprego dos significantes. Assim, na escrita da cena contemporânea, os meios significantes não se reforçam de forma evidente uns aos outros e, mais, são agenciados em uma simultaneidade perturbadora. A cena pós-dramática oferece uma pluralidade de sinais em um único momento que desestabiliza o aparelho sensorial do espectador. O texto cênico de *Vinci* revela justamente uma organização complexa, onde se observa muitas vezes sobreposição de elementos significantes. A imbricação de sinais começa no título mesmo da obra, lembrando que para Lepage “Vinci” evoca o artista renascentista, sua cidade natal e, ainda, uma declinação do verbo “vencer” em italiano. No início do espetáculo, o narrador italiano se

A criação de Robert Lapage e o modelo pós-dramático. Marta Isaacsson.

Dezembro 2008 - Nº 11

vangloria de “ser interpretado por um ator de grande talento”, estabelecendo assim uma sobreposição de máscaras. O ator, enquanto personagem, se refere a si próprio como sendo um outro; já a personagem confessa ser uma figura “fictícia”, assumindo sua teatralidade e afastando efeito ilusório. A sobreposição de sinais pode ainda ser percebida neste quadro, quando ao mesmo tempo em que o guia profere seu monólogo, um pequeno trem elétrico se movimenta e uma legenda encontra-se projetada. Ou seja, rompe-se o princípio do foco da cena tradicional. Da mesma forma, no quadro denominado “Big Ben, Londres”, diferentes imagens fixas (manuscritos de Leonardo da Vinci, desenhos extraídos do Tratado de Anatomia) são mescladas a sombras chinesas animadas.

A sobreposição de sinais no pós-dramático sustenta o esfacelamento da narrativa, pois promove a desarticulação entre tempo, espaço e pessoas, aponta Lehmann. É dentro do princípio de total permissibilidade temporal e espacial que *Vinci* promove o diálogo de um Fotógrafo canadense do século XX com uma italiana do século XV em plena Paris contemporânea. A fragmentação da personagem, tão própria da cena pós-dramática, se faz ainda de forma mais magistral em *Vinci* na cena do encontro entre o velho mestre Leonardo e o jovem aprendiz Philippe. Em um banheiro público, diante do espelho, o personagem Philippe cobre seu rosto com espuma de barbear e parte de seus cabelos. Após raspar a barba de uma de suas faces, olha-se de perfil no espelho. Vendo a face ainda coberta com espuma, descobre um velho de barba branca: é Leonardo. Desta forma, o espectador presencia um mesmo ator, quase simultaneamente, representar dois personagens a partir de um simples jogo corporal e de ilusão ótica. E é, neste contexto de ambivalência visual, que Philippe escuta a tão esperada resposta às suas inquietações:

Tu já te olhaste como se deve em um espelho, Philippe? Vai, te olha! Se tu não pegas eu vou pegar para ti. Pronto. O que tu estás vendo? De um lado, há um jovem intelectual quebequense que incomoda todo mundo com seu discurso sobre a arte e a integralidade e que tem o sentimento de ter uma missão sobre a alma. De outro lado, há um velho porco em ti que ama aproveitar a facilidade. Por vezes, é este jovem intelectual que assume o lugar, por vezes é o velho porco. (...) A arte é um conflito. Se não há conflito, não há arte, Philippe, não há artistas. A arte é um paradoxo, uma contradição³.

Na criação de signos paradoxais, de formas híbridas de significado, Lepage combina dados culturais bastante diversos e cruza referências históricas temporalmente diversas, tal qual Joconda que encarna uma jovem francesa contemporânea. Dentro desta proposta, Lepage faz apelo a sotaques diferentes e emprega mesmo múltiplas línguas, das quais algumas não serão compreendidas pelo público. Mas na poética do hibridismo, o importante é

³De acordo com registro em DVD do espetáculo. Material cedido para fins de pesquisa por *Ex-Machine*.

Urdimento

incitar o espectador a encontrar novos padrões de aproximação do espetáculo. E isto passa pelo reconhecimento de que a palavra não está no centro da obra, mas é um entre tantos de seus componentes. O texto é apresentado ao espectador, explica Lepage, “como um fundo sonoro. O texto será cenário; os objetos ou a música se tornarão palavra” (FRÉCHETTE, 1987: 112). É por isto que o manuscrito de *Vinci*, como de outras produções de Lepage, não consegue dar conta de tudo o que intervém ao longo do espetáculo.

O desaparecimento da síntese, a criação de uma realidade regida por uma nova lógica, a pluralidade de sinais, a fragmentação decorrente convivem na cena pós-dramática com a recusa à ilusão, própria da cena “pós-dramática”. A ruptura com a ilusão encontra-se claramente explícita nos primeiros minutos de *Vinci*, quando o cego guia italiano, anuncia:

O espetáculo que vocês assistirão em seguida se inscreve em uma forma muito precisa de arte, chamada teatro. E tem como trama dramática, a caminhada criativa de um artista visual. Todavia, a fim de assegurar uma melhor leitura do espetáculo, os criadores me convidaram a lhe esclarecer alguns aspectos relativos às artes visuais. Porém, eu não sou um artista (...) eu sou somente um personagem fictício⁴.

⁴Idem.

Ao longo do espetáculo, a forma lúdica pela qual se realiza a transformação do espaço e a representação dos diferentes personagens denuncia a teatralidade da cena. A tão esperada aparição de Leonardo da Vinci, uma vez concretizada por meio de um jogo de ilusão ótica de um espelho de banheiro lembra ao espectador que tudo não passa de ilusão, inclusive a própria realidade.

A permissibilidade na organização de significantes cênicos desperta estranhamento, pelo deslocamento temporal ou espacial de referências culturais extremamente conhecidas. Isto promove um processo complexo de recepção. Como compreender que uma jovem parisiense do século XX possa ao mesmo tempo ser Joconda? Como aceitar que uma modelo italiana do século XV esteja bebendo coca-cola em um Burger King do Boulevard Saint-Germain de Paris? Somente compactuando com uma rede de conexões diferente da qual se está habituado. Enquanto afasta o espectador do pensamento cartesiano, *Vinci* provoca sua lógica dos sentidos. Desprovido de um conteúdo evidente e único, os signos da cena pós-dramática exigem do espectador, conforme Lehmann, um “processo associativo labiríntico” (2002: 155). Não é por acaso que Lepage se refere à representação como um “canteiro de construção permanente”.

É somente aceitando percorrer um sistema complexo de articulação de significantes que o espectador poderá compor um diálogo entre os diferentes elementos de *Vinci* e então re-construir o mergulho de seu criador. Somente

assim reconhecerá na hibridação dos signos a estreita relação entre estrutura e tema da obra. Ao compor signos deslocando tempo, espaço e dados culturais, Lepage nos faz pensar que *Vinci* não é só a simples viagem de Philippe, mas uma nova forma de perceber o passado e o presente, a realidade e a arte. Leonardo da Vinci não é só um gênio capaz de conjugar com excelência arte e ciência, mas uma personalidade marcada por fortes paradoxos, assim como o modelo de signos em *Vinci*. À semelhança do sorriso de Mona Lisa, Vinci constitui uma provocação ao espectador no desvendamento de enigmas. Afinal, a “arte é um veículo” como o pequeno trem de brinquedo que percorre sua cena. E para desvendar “o que motiva o artista? O que o locomotiva?” é preciso se deixar levar pelos diferentes vagões...

Na medida em que a forma pós-dramática rompe, entre outros, com os princípios do drama, os referenciais do “onde”, “quem”, “o quê” e a “linha de ação contínua” da herança stanislavskiana encontram-se deslocados. Diante da assertiva de uma organização não logocentrada, impossível de não se perguntar sobre o modo operatório do processo de criação que conduz a tal tipo de produção cênica.

As questões metodológicas da gênese da obra de caráter pós-dramático estão ainda postas e merecedoras de um longo percurso de investigação. Sem maiores pretensões neste sentido, pode-se, todavia, reconhecer na prática de Lepage alguns indícios importantes para o estudo dos processos criativos. Observa-se inicialmente que a prática de Lepage, tanto nos espetáculos solos quanto nos coletivos, encontra-se bastante contaminada dos princípios que nortearam suas primeiras experiências como ator. O início da carreira profissional de Lepage se deu junto ao Théâtre de Repère, fundado em 1980, sob a direção de Jacques Lessard que, à época, transpõe para a produção cênica os ciclos de criação do arquiteto Laurence Halprin, RSVP Cycles. O princípio básico dos então denominados Ciclos do Repère (**RE**sourç/e / **P**artition / **E**valuation / **RE**presentation), define que a criação deva se fazer a partir de um objeto concreto. Neste processo, a seleção do objeto se dá sem nenhuma reflexão temática a priori. O objeto traz o peso da realidade e precisa ser aproximado de forma sensível durante o exercício de improvisação. Ele pode ser tomado por aquilo que é ou por aquilo que evoca ao indivíduo. Desta forma, o gesto do ator pode fazer seu deslocamento, oferecendo-lhe uma re-nominação. Como assinala a pesquisadora canadense, Irene Roy, ocorre aqui uma alteração do vetor da criação: de sujeito-verbo-objeto para objeto-verbo-sujeito, ou seja, é o objeto que desperta a ação e esta caracteriza o sujeito.

Mesmo se Lepage não siga mais exatamente os procedimentos próprios à técnica do Théâtre de Repère, na origem do seu processo de criação há sempre um estímulo de caráter concreto. É através de improvisações de exploração deste estímulo que inicia a composição de sua obra cênica, um

Urdimento

quadro de Mona Lisa para *Vinci*, uma fita de curso de inglês e um mapa de estradas para *Circulações*, uma cadeira de barbeiro e sapatos para *Trilogia dos Dragões*. As improvisações, fecundadas por um elemento concreto e sensível, passam a constituir peças de um grande quebra-cabeça, cuja seleção e inter-relação constitui um trabalho intuitivo e associativo. São elas que fazem surgir personagens, lugares e situações.

Desta forma, o processo da criação de Lepage não se define como um processo somatório que avança do mais simples em direção ao complexo, tal qual se opera tradicionalmente a produção cênica. O processo assume direção contrária. “Não se pode começar por ser simples. Começa-se por ser complexo (...) Eu começo por milhares de coisas” (LEPAGE, FÉRAL: 143). E para criar a partir da complexidade faz-se necessário o abandono de todo tipo de pré-julgamento. “É preciso começar por desculpar suas imperfeições” (Ibidem).

Se na forma pós-dramática, os signos não oferecem mais síntese, os significantes se articulam sem uma lógica evidente e cada imagem ganha autonomia, no tempo da criação o aleatório e a inexistência de pré-julgamentos ganham espaço fundamental. “A chave”, diz Lepage, “é de não saber a onde se vai, de mergulhar, depois nadar. A um momento dado, terminaremos por chegar a algum lugar”. (Idem: 144) Afinal, considera Lepage, “para que o teatro sobreviva, é preciso que ele permaneça aleatório” (Idem: 142).

A criação, iniciada no investimento da complexidade, prossegue em processo de depuração, ela se simplifica: “coloco muitas coisas (...). Mas, pouco a pouco, renuncio a elas”. (Idem: 143). Este processo de depuração não está sujeito a uma organização hierárquica, se instaurando como um circuito de interações e retroações entre as diferentes unidades postas na fase de composição de múltiplas peças. O espetáculo “se depura todo tempo e, a um momento dado, tem-se confiança na sua escrita e se termina por dizer: eis verdadeiramente o que o espetáculo quer dizer. Então, se desloca alguma coisa, se desfaz de outra” (Idem: 145). Neste processo de criação, a questão do significado não é, assim, colocada a priori, e as múltiplas possibilidades de significação das inúmeras peças compostas vão pouco a pouco se desvendando. As impressionantes imagens que oferece Lepage ao espectador surgem necessariamente do interior da cena. “Não se procura a imagem mais forte. Se adotar esta atitude, então se estará decorando a cena (...) todas as imagens importantes, imponentes vem da improvisação, de uma consciência de estar no centro das coisas” (Ibidem).

Finalmente, o mais importante princípio do processo criativo de Lepage talvez seja a instauração contínua de contato, de interação entre todos e entre tudo. “Eu sou um artesão, não da não escrita, mas do encontro.

O teatro é um lugar de encontro, um lugar onde os diferentes artesãos - literatos e escritores compreendidos - se encontram". (Idem: 140). Nas mais recentes produções de Lepage, o emprego de novas tecnologias de produção de imagem nasce deste mesmo desejo de estabelecer permutas, agora entre o teatro e o cinema. "Tecnicamente, são dois mundos, mas se decidiu de estabelecer encontros em todos os níveis: sobre o plano estético, técnico..." (LEPAGE, FOUQUET, 1998: 332). Ao recusar, em 1993, a palavra teatro para designar sua equipe de trabalho, doravante denominada Ex Machina, Lepage demonstrava já sua intenção de romper com o modelo através do qual se fazem tradicionalmente as relações entre os diferentes criadores do espetáculo teatral, por não favorecer este uma verdadeira interação criativa. A arquitetura interna do centro de criação de Ex Machina retrata a importância das influências, das ações e retroações entre criadores em todo o processo criativo e na articulação dos diferentes elementos de composição. Instaurado em uma antiga caserna de bombeiros, em Québec, o centro de criação tem todos seus escritórios e ateliês de criação circundando e com alguma abertura para o mesmo e único espaço de criação, um espaço híbrido, teatro e também cinema, cena e também set de filmagem.

Referências bibliográficas

- BOVET, Jeanne. *Le symbolisme de la parole dans Vinci de Robert Lepage et Daniel Toussaint*. L'Annuaire théâtral, n° 8, p. 95-103.
- CHAREST, Remy. Robert Lepage. *Quelques zones de liberté*. Québec : L'Instant même / Ex-Machina, 1995.
- LEPAGE, Robert. *Entrevista realizada por FERAL, Josette*. Mise en scène et Jeu de l'acteur Montréal : Editions Jeu/Editions Lansman, 1998. pp. 133-156.
- LEPAGE, Robert. *Entrevista realizada por FOUQUET, Ludovic*. Les Écrans sur la Scène. (org. Béatrice Piccon-Vallin) Lausanne : Editions L'Age d'Homme, 1998. pp. 325-332.
- FRECHETTE, Carole. *L'arte è un veicolo*. Entrevista com Robert Lepage. Cahiers de théâtre Jeu : « Vinci ». Robert Lepage, n° 42, 1987, p. 109-126.
- HEBERT, Chantal, PERELLI-CONTOS, Irène. *La face cachée du théâtre d'image*. Québec : Les Presses de l'Université de Laval, 2003.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Le Théâtre postdramatique*. Paris : L'Arche, 1999.
- ROY Irène. *Le Théâtre Repère*. Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche. Québec : Nuit blanche éditeur, 1993.