

La performance et les limites de la théâtralité

Régis Durand

Je partirai d'un texte célèbre sur le théâtre:

Qu'est-ce que le théâtre? Une espèce de machine cybernétique. Au repos, cette machine est cachée derrière un rideau. Mais dès qu'on la découvre, elle se met à envoyer à votre adresse un certain nombre de messages. Ces messages ont ceci de particulier qu'ils sont simultanés et cependant de rythme différent; en tel point du spectacle, vous recevez en même temps six ou sept informations (venues du décor, du costume, de l'éclairage, de la place des acteurs, de leurs gestes, de leur mimique, de leur parole), mais certaines de ces informations tiennent (c'est le cas du décor), pendant que d'autres tournent (la parole, les gestes); on a donc affaire à une véritable polyphonie informationnelle, et c'est cela, la théâtralité: une épaisseur de signes (je parle ici par rapport à la monodie littéraire, et en laissant de côté le problème du cinéma). Quels rapport ces signes disposés en contrepoint (c'est-à-dire à la fois épais et étendus, simultanés et successifs), quels rapports ces signes ont-ils entre eux? Ils n'ont pas même signifiant (par définition); mais ont-ils toujours même signifié? Concourent-ils à un sens unique? Quel est le rapport qui les unit à travers un temps souvent fort long à ce sens final, qui est, si l'on peut dire, un sens rétroactif, puisqu'il n'est pas dans la dernière réplique et n'est cependant clair que la pièce une fois finie? D'autre part, comment est formé le signifiant théâtral? Quels sont ses modèles? ... Toute représentation est un acte sémantique extrêmement dense: rapport du code et du jeu (c'est-à-dire de la langue et de la parole), nature (analogique, symbolique, conventionnelle?) du signe théâtral, variations signifiantes de ce signe, contraintes d'enchaînement, dénotation et connotation du message, tous ces problèmes fondamentaux de la sémiologie sont présents dans le théâtre; on peut même dire que le théâtre constitue un objet sémiologique privilégié puisque son système est apparemment original (polyphonique) par rapport à celui de la langue (qui est linéaire). (1)

Je cite ce texte en hommage à Roland Barthes, dont je viens de lire le début d'un texte de 1962 paru dans *Essais Critiques*. Mais en hommage aussi à un grand récit du théâtre, une fiction du théâtre: Roland Barthes y voyait à l'époque un paradigme de la constitution du sens et de la sémiotique qui devait prendre ce sens en charge.

Ces propos, écrits dans le sillage de sa période brechtienne, ont toujours la même valeur programmatique (la sémiotique théâtrale n'a pas progressé aussi vite que la sémiotique narrative, par exemple), mais ce qui m'intéresse ici, c'est qu'on y voit la théâtralité servir d'indice à une série de réflexions théoriques qui dépassent le cadre de l'analyse théâtrale.

On pourrait d'ailleurs faire une histoire des transformations du champ théorique des vingt dernières années en suivant le fil ténu des références à cette notion de théâtralité. On lirait par exemple Barthes, Derrida, Lyotard. On en tirerait une double conclusion: d'abord que le théâtre et la théâtralité occupent en fait une place marginale dans les préoccupations théoriques contemporaines; ensuite que la théâtralité, comme la littéarité (literaturnost) des premiers formalistes est une de ces essences insaisissables dont le seul intérêt est de permettre le déploiement d'une série de discours critiques dont le véritable enjeu est ailleurs.

Mais ces considérations sont maintenant irrémédiablement datées. Les préoccupations actuelles sont d'une toute autre nature, et c'est ici qu'intervient la performance comme indice d'un nouveau bouleversement théorique qui caractérise la culture dite postmoderne. La performance rend intenable le statut de la théâtralité comme "essence" du théâtre, elle déplace les limites qui fondaient cette notion, et entre avec elle dans un rapport complexe. C'est ce déplacement et ce rapport dont je voudrais indiquer quelques aspects.

Je viens d'évoquer un des grands récits du théâtre (celui des machines à produire des signes chargés de sens, celui des codes et de leur résolution harmonique). Or une des caractéristiques du postmodernisme. c'est la suspicion qui affecte la notion de signe. Pour montrer ce qu'il en est dans la performance en particulier, il est commode de se référer à un autre récit des signes, un contre-récit, tel qu'il est présenté par Jean-François Lyotard dix ans après Barthes, dans " la Dent, la Paume" :

Le théâtre nous place en plein cur de ce qui est religieux-politique: dans la question de l'absence, dans la négativité, dans le nihilisme, dirait Nietzsche, donc dans la question du pouvoir. Une théorie des signes théâtraux, une pratique (dramaturgie, mise en scène, interprétation, architecture) des signes théâtraux reposent sur l'acceptation du nihilisme inhérent à la représentation, et même elles le renforcent. Car le signe est, disait Peirce, quelque chose qui remplace autre chose pour quelqu'un. Cacher-montrer: la théâtralité. Or la modernité de cette fin de siècle consiste en ceci: il n'y a rien à remplacer, aucune lieu-tenance n'est légitime, ou toutes le sont: le remplacement, et par conséquent le sens, est seulement lui-même un substitut pour le déplacement. (2)

Lyotard montre comment le théâtre, " placé à l'endroit où le déplacement devient remplacement, le flux pulsionnel représentation, hésite entre une sémiotique et une économique ". Je voudrais revenir sur cette hésitation et montrer qu'elle est caractéristique de la performance (tout au moins en certains de ses aspects). Je suis par la

même occasion amené à revenir sur ce qu'il est dit d'Artaud dans cet article, et sur ce qu'Artaud lui-même dit du signe dans ses écrits.

Toute référence à Artaud est épineuse, elle met en jeu toutes sortes d'affects et de résistances. Toutefois, on peut considérer qu'un certain nombre de malentendus ont été, ou auraient dû être, dissipés par - notamment - les actes du Colloque Artaud de 1972 (3). Je m'en tiendrai donc ici à quelques observations sur le signe dans la mesure où elles me paraissent de nature à éclairer le travail de la performance. Il ne sera pas question d'influence ni de filiation. Mais il faut observer toutefois que la performance, dans certaines de ses formes tout au moins, est bien de l'ordre de cette " pantomime non perversifiée " dont parlait Artaud, de cet effort pour " briser le langage pour toucher la vie ", si l'on veut bien entendre, ajoutait-il, " qu'il ne s'agit pas de la vie reconnue par le dehors des faits, mais de cette sorte de fragile et remuant foyer auquel ne touchent pas les formes " (IV, 18). Mais dire que les formes n'y touchent pas ne signifie pas que l'emprise des signes se soit miraculeusement évanouie. Cela signifie plutôt, comme Scarpetta l'a montré, que le théâtre parvienne à " dégager son versant impensé, nocturne ", laisse surgir le " corps inconscient ", le fasse remonter vers " la nappe des signes " (4) Quand Jean-François Lyotard, parlant de ce qu'il appelle un " théâtre énergétique ", dit qu'il y faudrait, " au -lieu (...) de la concordance de la danse, de la musique, de la mimique, de la parole, de la saison, de l'heure, du public et du rien, plutôt l'indépendance et la simultanéité des sons-bruits, des mots, des figures corporelles, des images qui marquent les coproductions de Cage, Cunningham, Rauschenberg ", il définit une esthétique du discontinu et de la dispersion qui est celle d'une partie de la performance postmoderne, mais je ne crois pas qu'on puisse dire que s'y trouve supprimée " la relation de signe et son creusement ", et par contrecoup " la relation de pouvoir (la hiérarchie) (...) rendue impossible ". La question du rapport au signe et au pouvoir reste plus que jamais posée, mais déplacée et éclatée. Elle demeure dans la performance issue peut-être le plus directement d'Artaud, celle qui prend comme matériau le sujet dans son corps inconscient et ses affects (je pense par exemple à ce que font Spalding Gray et Elisabeth Le Compte, à Leeny Sacks). Mais elle demeure aussi, d'une autre manière, dans les deux autres grands courants de la performance que l'on peut distinguer: le courant conceptuel-minimaliste, dans lequel la théâtralisation de l'activité est minimale ou non existante, et le courant qu'on pourrait appeler " artistique ", en désignant ainsi la performance ancrée massivement dans une pratique artistique bien précise (peinture, danse, musique, etc.).

Quoi qu'il en soit de cette distinction, mon propos est de montrer que c'est dans l'impossible conflagration des différents récits du signe au théâtre que je viens d'évoquer que la performance pourrait être située - si toutefois elle avait lieu, avait un lieu, comme

dit Julia Kristeva, si un lieu pouvait lui être assigné qui fût autre chose qu'une traversée, une marge.

I. ARTAUD, SES SIGNES, LA PERFORMANCE

1. À bien des égards, le théâtre à venir que décrit Artaud fournit un modèle de la performance postmoderne (je laisse ici de côté la question de l'influence directe que ses écrits ont pu avoir, le fait que ce sont surtout les textes du début qui semblent avoir retenu l'attention, etc.). Prenons par exemple la question de l'agencement des différentes matières de l'expression. Au texte de Barthes rêvant d'un harmonieux empilement de signes concourant à un sens global, on pourrait superposer un autre récit qui court dans les textes d'Artaud, et fait des différents éléments de la représentation non pas des informations à recevoir ou à décoder, mais des opérateurs et des transformateurs d'énergie:

Il (Le théâtre) retrouve la notion des figures et des symboles-types, qui agissent comme des coups de silence, des points d'orgue, des arrêts de sang, des appels d'humeur, des poussées inflammatoires d'images dans nos têtes brusquement réveillées; tous les conflits qui dorment en nous, il nous les restitue avec leurs forces et il donne à ces forces des noms que nous saluons comme des symboles: et voici qu'a lieu devant nous une bataille de symboles, rués les uns contre les autres dans un impossible piétinement... (IV, 34).

Certes Lyotard a raison de souligner qu'il y a aussi chez Artaud le désir d'une reterritorialisation, d'une reprise en mains de ce qu'il appelle ici les symboles en vue de les lier en un langage " hiéroglyphique ". C'est vrai, mais il faut voir qu'il s'agit pour Artaud d'un moment d'une dialectique, et peut-être aussi d'un point de fuite de son système, d'une utopie des signes, la métaphore justement d'une pensée paradoxale: celle d'une écriture non verbale qui aurait à la fois la " gratuité frénétique " des pulsions, et la rigueur d'une syntaxe. La performance postmoderne dans ce qu'elle a de meilleur se trouve toujours confrontée à cette exigence.

Voici un autre passage dans lequel Artaud définit cette démarche:

Le langage visuel des objets, des mouvements, des attitudes, des gestes, mais à condition qu'on prolonge leur sens, leur physionomie, leurs assemblages jusqu'aux signes, en faisant de ces signes une manière d'alphabet (IV, 107).

Ce qui m'intéresse surtout ici, ce n'est pas le rêve d'une recodification, mais le geste vers le signe. C'est ici, dans ce geste " d'interroger le " signe " théâtral dans son fond

organique utilisé-refoulé " (Scarpetta) que prennent place un certain nombre de recherches postmodernes.

2. Qu'est-ce qui caractérise, en effet, le statut des signes dans la performance? Le fait qu'ils ont perdu homogénéité et continuité. Sortis du grand continuum narratif qui régit le spectacle occidental, les signes sont des éléments flottants, à valence multiple, susceptibles d'entrer dans des assemblages divers selon l'énergie dont ils sont porteurs (ce que Richard Schechner appelle " multiplex signals "). C'est ainsi qu'on est passé d'un art essentiellement narratif à un art de la description, de la documentation ou de l'effectuation. Le mode d'organisation n'est plus le vecteur tout puissant du récit, mais plutôt: la superposition ou surimpression en couches (Ce que Lee Breuer appelle " tracking "); la citation, la répétition; l'agencement aléatoire; le jeu de la trace et de l'effacement, l'effet de double (ce que Herbert Blau appelle " ghosting ", par exemple); la traduction/translation (le transfert des énergies et des affects en différents points de la représentation).

Cela ne signifie pas qu'il s'agisse d'une réaction contre le narratif, ou de son exclusion. Au contraire, on constate dans beaucoup de performances une recrudescence d'intérêt pour la narration. Mais il ne s'agit plus cette fois du récit comme nature du spectacle, mais de la narration comme un des opérateurs possibles, comme un des dispositifs susceptibles d'opérer des transformations. Mais chez Artaud aussi bien que dans la performance aujourd'hui, chaque dispositif ne vaut que par le rapport qui s'établit entre le sujet de la performance et lui: non seulement par les énergies dont il est porteur, mais surtout par les énergies correspondantes qu'il fait remonter à la surface, par ce qu'il laisse advenir du corps et des pulsions du sujet:

Comme les notions quand elles sont effectives portent avec elles leur énergie, (nous serons capables) de retrouver en nous ces énergies qui en fin de compte créent l'ordre et font remonter le taux de la vie (IV, 96).

3. On arrive ici à un point de controverse et de partage, qui concerne ce qu'Artaud appelle la métaphysique des signes. On peut écarter cette question en disant qu'il s'agit d'un moment assez rapidement dépassé de son itinéraire, on peut en tirer des conclusions concernant la " clôture de la représentation ". J'avancerai seulement quelques observations portant sur la lettre même des propos sur la métaphysique, et les rapports que j'établis avec le travail de la performance.

Il y a chez Artaud, comme dans le postmodernisme, le désir de " faire de chaque spectacle une sorte d'événement " (II, 11). C'est poser à l'avance la question de l'usage de

tels spectacles, et de leur relation aux lieux et aux spectateurs de la représentation. On sait qu'Artaud dans un de ses manifestes, sous la rubrique " le public " notait simplement: " Il suffira que ce théâtre existe ". La question porte sur la possibilité de répétition de tels spectacles, et donc sur leur inclusion dans un certain circuit de distribution, mais surtout, à mon sens, sur le type de relation qui est construite à chaque fois: question du rapport entre deux désirs, question de distance, sur laquelle je reviendrai.

Artaud appelle la fin au théâtre d'une dramaturgie du conflit (même s'il parle dans un tout autre sens de restituer " les conflits qui dorment en nous "). La performance, elle aussi, propose des scénographies non conflictuelles, qui substituent le rituel au narratif, l'indétermination au causal, la variabilité à l'hystérie concertée.

Tout cela peut être résumé dans l'idée-force qu'avancait Artaud, et qui était de " tirer les conséquences poétiques extrêmes des moyens de réalisation ". " Or ", ajoutait Artaud, " tirer les conséquences poétiques extrêmes des moyens de réalisation c'est en faire la métaphysique, et je crois que nul ne s'élèvera contre cette manière de considérer la question.

Et faire la métaphysique du langage, des gestes, des attitudes, du décor, de la musique au point de vue théâtral, c'est, me semble-t-il, les considérer par rapport à toutes les façons qu'ils peuvent avoir de se rencontrer avec le temps et avec le mouvement " (IV, 55). Ceci peut être considéré comme une définition très précise du travail de la performance. La question est de savoir comment ses praticiens se situeraient vis à vis de cette intention métaphysique. Il n'est pas impossible qu'un discours plus " technique ", plus " froid ", constitue en réalité un retrait par rapport à la dialectique d'Artaud dont la traversée métaphysique est un moment important.

Je dis traversée ou visée, car Artaud emploie ce mot de métaphysique au performatif (" faire la métaphysique "), comme d'ailleurs il emploie le mot de signe au performatif. Le signe n'est pas une entité discrète qui entre dans une combinatoire, c'est une visée peut-être impossible: " aller jusqu'aux signes " (IV, 107); " faire signe ", comme dans la dernière phrase bien connue de la Préface au Volume IV:

Et s'il est encore quelque chose d'inférieur et de véritablement maudit dans ce temps, c'est de s'attarder artistiquement sur des formes au lieu d'être comme des suppliciés que l'on brûle et qui font des signes sur leurs bûchers.

Cette phrase, on le voit, adresse quelques questions fondamentales à ceux que concerne la performance.

D'abord la question du degré de leur engagement personnel et de la rigueur qu'ils sont prêts à apporter à leur recherche. Et par extension, celle de l'arrêt de leur travail dans telle ou telle forme " définitive ", celle de la forme comme stase esthétique, la question si l'on veut de l'esthétisme de la performance. Mais se trouve aussi posée la question du rapport des signes à leur extériorité: les autres signes, mais aussi leur référent, et ceux à qui ils sont destinés. Le fait de substituer à une organisation sémiotique traditionnelle les notions d'indétermination, de citation, et de déplacement, ne peut faire en sorte que des signifiants restent des signifiants à l'état pur. Au contraire, le principe de déplacement en lui-même fait que du signifiant devient constamment du signifié pour un autre signifiant. Et ces signes tendent vers ou suscitent des référents, même si c'est sous une forme fragmentée. Chez Artaud ce référent est souvent nommé " la vie " elle-même (je n'entrerai pas dans le détail de ce dont il s'agit pour Artaud, sinon pour dire que, comme dans certaines performances, il s'agit de quelque chose de l'ordre d'une intensité, et probablement aussi d'une tension, d'une spirale interminable, comme une métaphore réversible à l'infini peut-être, Comme disait Wallace Stevens, " An abstraction blooded ", ou Artaud " ...une conception nouvelle, et, j'oserai dire, concrète, de l'abstrait " (IV 77)). En tout cas, la performance se souvient parfois de l'interpellation. Quel signe un supplicier peut-il bien faire sur son bûcher, et à qui? Qui regarde ses signes, à travers la fumée et l'odeur des chairs qui brûlent?

II. LE DISCOURS DE LA PERFORMANCE

Ceci pose de façon précise et urgente la question de la situation de la performance, du discours qui y est tenu, et du discours qu'il est possible de tenir sur elle. De nouveau, j'indiquerai simplement quelques points de tension dans la pratique actuelle.

1. LA PERFORMANCE COMME AUTOBIOGRAPHIE

La performance est devenue un art du moi, du moi comme texte. En cela, elle participe de ce que Christopher Lasch appelle " la culture du narcissisme " .

Par rapport au texte littéraire, la performance fonctionne comme une sorte d'actualisation, de gratification des affects et des fantasmes. Art de la présence du corps, de la voix, d'un désir fétichiste, art de la documentation de ce désir, de sa figuration. Mais simultanément, la performance est amenée à interroger son rapport à l'imaginaire et au symbolique.

Cette interrogation porte d'abord sur la question des distances (entre le performer et son travail, entre la performance et son public). Elle peut passer parfois par une forme de re-théâtralisation (ce qui ne signifie évidemment pas un retour aux formes codées du théâtre, mais la mise en jeu du théâtral dans le matériau, le langage, ou la démarche qui sont les éléments dominants de telle ou telle performance). Cette re-théâtralisation passe par un travail sur la narrativité: non plus la fable, le récit dans sa forme homogénéisante et tyrannique, mais dans ses formes marginales, paradoxales, elles-mêmes déjà travaillées, problématisées par d'autres forces: micro-récits, fragments, journaux intimes, récits oraux, (John Howell a bien décrit certains aspects de travail dans PAJ 11).

Elle passe aussi par le recours à des techniques qui donnent un effet de profondeur au récit: superposition de couches narratives, déplacement et multiplication des sujets d'énonciation ou des sources d'émissions (voir le travail de Joan L. Barbara sur la voix et la machine); utilisation massive du passé et de la mémoire.

C'est sans doute ce dernier aspect qui marque le plus la performance des dernières années. On peut lui trouver des explications diverses (qui iraient du besoin de retrouver des racines, un ancrage quelconque, à un certain épuisement de l'invention). Mais le résultat est depuis quelque temps l'apparition d'un théâtre du secret, du lointain, dont l'objet est de ramener quelque chose à la surface à l'aide de techniques diverses: effet de profondeur, de creusement; documentation ou mimodrame (comme dans *Three Places on Rhode Island*); tension entre le mode de la narration et celui de la représentation comme dans *The Survivor and the Translator*. Ce dernier spectacle est d'ailleurs un modèle d'une performance théâtralisée par le travail spécifique d'un des éléments constitutifs de la performance, à savoir ici la métaphore de la traduction. Leeny Sacks effectue des va-et-vient dans son passé, des allers et retours entre les générations et entre les langues, pour tenter d'en ramener une mémoire impossible, celle d'un holocauste qu'elle n'a pas connu, mais qui est comme un immense espace vide au milieu de sa vie. Et c'est finalement la mémoire et le récit autobiographique de l'autre, par la voix de la mère, qui émergent et occupent l'espace de la performance.

On est alors assez près d'un travail de type théâtral. Pourtant une distinction radicale est maintenue, et c'est le résultat d'une transformation opérée sur un des éléments familiers de la représentation théâtrale: la distance scène/salle, et le passage du temps scénique au temps réel. J'en donnerai deux exemples extrêmes, l'un minimal, l'autre paroxystique. Dans le spectacle de Leeny Sacks, l'actrice à un moment s'interrompt, s'approche du public et annonce qu'elle va avoir besoin de lui pour ce qui suit et lui demande de lancer une réplique au signal. Plus tard, elle demandera un volontaire pour autre chose, pour

l'assister. Il ne s'agit aucunement de susciter une " participation " du public, une complicité. Le public est invité à rendre possible un numéro théâtral à l'intérieur d'une performance, un numéro qui suppose, lui, la présence active d'un public (il s'agit de figurer le public de cabaret pour lequel un comédien raconte une mauvaise plaisanterie polonaise). Ce type de situation enchâssée, distancée, mais fortement figurée, est tout autre chose qu'un spectacle dans le spectacle. C'est une irruption du temps de la performance (présent) dans le temps de la représentation. Cette situation avait été poussée à son paroxysme par la troupe anglaise Pip Simmons, dans un spectacle très dur sur les camps de concentration, *An die Musik*. Dans ce dernier, les spectateurs étaient placés dans la situation presque insoutenable des spectateurs nazis pour lesquels les prisonniers donnaient leur spectacle.

2. LE PERFORMATIF ET LA PERFORMANCE

Un autre élément important de la performance actuelle concerne la notion d'acting out qui intéresse d'ailleurs un domaine plus large que la performance, et nous amène pour finir à nous interroger sur la place de la performance dans le post-modernisme.

L'acting out, du point de vue psychanalytique, c'est une sorte de rupture dans la situation de communication, qui laisse le sujet sans voix et le conduit à chercher à s'exprimer non plus dans le registre de l'imaginaire et du symbolique, mais dans celui du réel. Les analystes distinguent toutefois entre acting out et actualisation psychotique: contrairement à cette dernière, l'acting out n'est pas un saut pur et simple dans le réel. C'est un geste adressé à l'autre auquel une interprétation est demandée, pour que soient rétablies les opérations imaginaires et symboliques un instant suspendues. " L'acting out est un moyen d'expression; une forme accidentelle de discours, mais ce n'est qu'un moyen : il doit faire des gestes au sourd auquel il s'adresse ". (5)

Il semble que la performance contienne un fort élément d'acting out, que ce soit précisément là que puisse peut-être se situer le principe même de la performance, le performatif. On sait l'extension que ce terme a pris dans le discours contemporain, dans la linguistique, dans la critique littéraire (voir le livre récent de Shoshana Felman, *Le Scandale du Corps Parlant*, le Seuil 1980). La performance, elle, le manifeste, le met en oeuvre: elle est le lieu par excellence de l'effectuation, c'est ce qui en fait une activité originale. Mais encore faut-il distinguer nettement en quoi cette spécificité pourrait consister. L'acting out n'est pas le passage à l'acte, ni le symptôme " qui se désigne lui-

même, se suffit à lui-même et ne fait appel à aucun interprète ". Ce en quoi la performance se distingue du body art par exemple ou de l'exhibition pure et simple.

L'acting out de la performance se place précairement entre le silence et la gesticulation (la motricité comme fuite, comme défense, comme évation, ou " la sidération de l'autisme "). Il est une invitation à la communication des narcissismes et des inconscients. C'est comme dans la performance, la fonction intermédiaire de l'acting out qui semble primer: " Le discours de l'acting out s'adresse à un autre dont il attend une interprétation qui permette le réinvestissement narcissique, par la remise en service de l'imaginaire et du symbolique " (6). Le réel dans lequel l'acting out et la performance semblent parfois s'enfuir, est un réel d'une nature légèrement ostentatoire, théâtralisée, un réel " transitoire " qui, son " rôle terminé /.../ quitte la scène du réel où il était monté par nécessité, et réintègre son champ propre, celui du symbolique, des signifiants ". Mais ce retour n'est possible que dans l'accomplissement de la scène (de la performance), et sa prise en charge par l'autre (le spectateur).

Le performatif, comme l'acting out c'est bien " un événement - rituel - du désir " (7). Il en a ainsi le caractère indécidable, entre l'un et l'autre, le sujet et l'autre, le réel et le symbolique.

Dans un texte récent Bonnie Marranca posait la question que beaucoup d'entre nous se posent: comment parler de la performance? L'éclectisme des réponses envisagées (sémiotique, herméneutique, ontologie, " érotique ", etc.) dit assez la difficulté rencontrée. Je voudrais proposer qu'on commence par interroger la fonction même qu'implique le nom de performance. Le performatif implique certes l'idée d'effectuation, d'accomplissement, dont il a été question, mais il concerne aussi, comme c'est le cas dans le langage, la façon dont une production se réfère à elle-même et dont elle se manque, manque sa sui-référentialité " en s'excédant vers le réel ". On étudierait donc les oscillations entre réel et symbolique, entre les marques de la théâtralisation et celles de l'objectivation, par exemple. On étudierait aussi les combinaisons diverses dans lesquelles entrent action, passage à l'acte, et acting out, et à quels types de situation de communication ils donnent naissance, entre le performer et ses personae, entre le performer et l'autre, quel que soit son lieu. On rejoindra ainsi la question des signes posée au début, mais dégagée de tout système clos, de tout récit majeur. Les signes seraient un lieu de passage, un lieu de transaction de deux désirs, et l'esquisse d'une réponse à la demande qui ne cesse pas de se faire entendre dans les deux sens.