

Préface aux deux objets

Évidemment, il peut paraître prétentieux de préfacer ce genre de proposition. Ça l'est sans doute en vérité. Alors, comme ça, on se prendrait pour Victor Hugo préfaçant *Hernani* !

Justement, un mot là-dessus avant de passer à ma propre préface.

Cette pièce, qui déclencha la bataille du même nom, inaugura le genre du drame romantique opposant, comme chacun sait, les traditionalistes aux modernistes en remettant en cause des bases comme la règle des trois unités (de temps, de lieu et d'action). Après la rédaction de la préface de Cromwell en 1827, où il affirmait déjà la nécessité de briser les règles du théâtre classique, après la censure de « Marion Delorme » par Charles X, il s'attelle à un drame historique en Espagne : Hernani.

Les préfaces aux pièces théâtrales de l'époque romantique sont en général frappantes par leur longueur: elles contiennent en fait les revendications, les justifications des dramaturges, qui expliquent leurs choix esthétiques. Le théâtre romantique, avant d'être le lieu d'une représentation, est d'abord l'espace de batailles d'idées.

*Ce troisième drame forcera les portes de la Comédie Française, citadelle des classiques. Le soir de la première (25 février 1830), les "Jeune-France", étudiants ou rapins comme Nerval et Gautier, mènent l'assaut contre les "perruques" et assurent le triomphe de la pièce. Cette révolution littéraire précède de peu la révolution politique de juillet, et Hugo semble le pressentir lorsqu'il écrit dans la Préface d'*Hernani* (mars 1830) : "Le romantisme n'est, à tout prendre, que le libéralisme en littérature."*

Sans doute faut-il entendre ici « libéralisme » dans une autre acception que celle qui fait florès, en ce début de 21^e siècle, dans le monde économique politique.

Aurai-je la même prétention révolutionnaire pour en revenir maintenant à mes propres justifications concernant les titres des deux objets : « Suite N°1 pour quartet d'acteurs » et « Anti-suite N°1 pour quartet d'acteurs » ?

Nous dirons que A est A, que tout ce qui n'est pas A est Non-A et réciproquement tout ce qui n'est pas Non-A est A. Il n'y a pas à sortir de là.

C'est ici le principe dit et accepté du tiers exclus :

En mathématiques, le principe du tiers exclu affirme que la proposition « A ou (Non-A) » est vraie, pour toute proposition A. Cela signifie que pour toute proposition A, on doit accepter soit A, soit sa négation.

Le principe du tiers exclu a été introduit par Aristote comme conséquence du principe de non-contradiction, alors que ces deux principes sont différents. Le principe de non-contradiction stipule que pour toute proposition A on ne peut pas avoir A et non A en même temps.

En logique classique, le principe du tiers exclu se déduit de l'élimination de la double négation ($\text{non}(\text{non}(R)) = R$) :

non contradiction : $\text{non}(R \text{ et } (\text{non}(R))) \Leftrightarrow \text{non}(R)$ ou $\text{non}(\text{non}(R)) \Leftrightarrow \text{non}(R)$ ou R (tiers exclu)

Ce n'est toutefois pas le cas dans tous les formalismes logiques, et en particulier en logique intuitionniste qui conserve le principe de non-contradiction mais n'utilise pas le « principe » du tiers exclu.

Nous en resterons là pour éviter tout risque de migraine.

Mais, direz-vous, pourquoi appelé A la suite N°1 ?

Certes pour la différencier de Non A.

Et pourquoi qualifier Non A d'Anti-suite N°1 ?

Pour la différencier de A.

Cela va de soi. Il n'y a pas non plus à sortir de là.

Maintenant, si ces assertions sont vécues, reçues comme insatisfaisante, nous pouvons préciser que vous êtes certes en droit de re-poser cette question : pourquoi A ?

À quoi l'honnêteté la plus élémentaire nous oblige à répondre : parce que c'est la première lettre de l'alphabet, à la réflexion et pour être tout à fait honnête, aussi par opposition à Non A.

Et Non A, alors ?

Bien sûr parce que, par opposition à A, c'est la première lettre du Non-alphabet, sans qu'il soit nécessaire de prouver l'existence de ce dernier.

Mais nous admettons que cette façon de tautologie reste insatisfaisante.

Passons donc à autre chose : le rapport A/Non A.

A

Éludons de façon volontairement ambiguë toute description explicite, nécessairement inexacte.

Quatre personnes, deux femmes deux hommes, sans raison ni explication, se trouvent réunies dans un espace vide mais théoriquement clos. Elles vont vivre quotidiennement cet espace. Elles ne vont pas tarder à s'y sentir à l'étroit : quatre personnes et leurs fantasmes ça occupe, ça occupe énormément. Leurs projections peuplent cet espace avec tant de matérialité qu'elles s'imposent abusivement aux autres. Rien n'est plus dérangeant, inquiétant qu'une idée sortie d'une tête étrangère vienne s'agiter dans la vôtre, d'autant que rien n'atteste que ce ne soit pas une réalité pure et simple.

Non-A

Ces quatre mêmes acteurs, dans un espace semblable et cependant différent, dans une neutralité stricte deviennent les porteurs énergétiques d'objets quotidiens ou non. Ils leur attribuent, mouvements, vie, rapports évocateurs.

Chaque « relation d'objet » correspond à une action linéaire, une situation simple, un koan d'action en quelque sorte. C'est l'articulation combinatoire de toutes ces séquences qui compose la performance, évoquant la lutte archaïque pour une tentative de différenciation de la violence indifférenciée.

A

Le personnage est comme possédé. Des êtres fantasmatiques, qui ne sont pas nécessairement les siens, mangent son espace. Ils entrent dans son cerveau pour l'agir.

Non-A

On pénètre et agit l'objet pour regarder « distancié » l'archaïque à l'œuvre, effet miroir à l'espace psychique enfoui de chacun.

A

Extraversion, conversion hystérique, incorporation, névrose, confusion dedans/dehors, délire matérialisé, langage délirant articulé.

L'acteur projette les fantasmes de pseudo personnages. Il est le lieu du drame.

Cela se passe pourtant au stade que le psychanalyste freudien qualifierait d'œdipien. L'œdipe c'est l'œdipe, avant l'œdipe c'est pas l'œdipe, après l'œdipe c'est plus l'œdipe !

Non-A

Distance, dépotoir potentiel, l'objet pourtant bien réel est considéré de l'extérieur. Le noyau psychotique est mis en espace, l'archaïque porté « à bout de bras ».

L'acteur est extérieur à l'événement, pas même pseudo personnage, juste porteur de la « relation d'objet », prêtant mouvement, voix, cris respiration ... Il est instrument, force « d'ailleurs », par quoi le drame devient visible. Ces relations archaïques se présentent sous formes d'appositions radicales primaires.

La cible est l'archaïsme enfoui du spectateur. Le cerveau limbique est visé.

Pourtant Non-A est une lecture plus évoluée, plus « rationnelle » malgré l'apparence de la violence indifférenciée, alors que A n'est souvent qu'une régression, qui a certes le langage articulé humain mais plonge dans l'archaïque.