

## NOTES DE LECTURE (THÉÂTRES DU MONDE N° 21)

**René Agostini, *Théâtre poétique et / ou politique ?*, Paris, L'Harmattan, 2011, 108 pages.**

René Agostini, à la fois maître d'œuvre et maître de l'ouvrage autant que contributeur, pose d'emblée la question de « la place du théâtre, ou de la poésie dramatique, dans ce qu'on appelle la 'société' ». Son projet, à travers les quelques études qu'il a ici rassemblées (il a rédigé lui-même plusieurs d'entre elles), est expressément de se demander « ce que peut faire le théâtre pour ranimer, ré-inventer, égayer le sens et de la poésie et de la politique ».

Après un *Avant-propos* éclairant et une *Introduction* qui prend figure de profession de foi, sinon de manifeste, sont présentés quelques extraits du texte de Jean Vilar, *Le théâtre, service public*, qui donne le ton à l'ensemble de l'ouvrage. Suivent trois textes : le premier, de Nathalie Macé, sur « l'engagement des écrivains dans le théâtre poétique français du XX<sup>e</sup> siècle » et au cours duquel elle observe notamment que, « au XX<sup>e</sup> siècle, les dramaturges français se sont investis tardivement dans la politique ». Dans le deuxième texte, intitulé « la faim, la poésie et la politique dans *Le Monte-Plats* de Harold Pinter », Anne Luyat note que « le thème de la faim parcourt les pièces de Pinter » depuis les toutes premières et elle ajoute que, même si « Pinter ne semble pas relever directement un défi politique explicite » dans cette pièce, il finit cependant « par créer une réflexion profonde sur la vulnérabilité que les hommes ressentent face à un pouvoir arbitraire ». Quant au troisième texte, de Jacques Téphany, il pose la question : « Jean Vilar, un poète en politique ? », Vilar pour qui « ce public ne peut être celui de la classe dominante, nantie, repue, mais celui des classes éloignées de la culture ». Comment alors mieux définir Vilar que comme « un artiste citoyen » ? Deux autres textes complètent cet ouvrage, peu volumineux mais d'une exceptionnelle densité. L'un, « *Mountain Language* de Harold Pinter ou l'entêtant bruissement de la langue interdite », est dû, encore une fois, à René Agostini, qui présente de manière lumineuse cette pièce très courte de la maturité de Pinter. L'autre constitue la traduction de cette pièce par le collectif de traduction théâtrale du Master de traduction littéraire de l'Université d'Avignon que dirige René Agostini. N'oublions pas, enfin, de signaler, placée en annexe, la traduction qu'il nous donne aussi d'un texte de James Joyce datant de 1905, *Le Triomphe de la canaille* (*The Day of the Rabblement*).

Au total, un petit ouvrage, riche et varié, sur un sujet, le théâtre politique, qui ne peut manquer d'apparaître le plus souvent comme « problématique » – du moins quand il n'est pas envisagé en relation avec ce qui lui donne vie et énergie, cet esprit de révolte et cette indignation qui finissent par en faire authentiquement un théâtre poétique.

**Maurice ABITEBOUL**

**Mehdi Belhaj Kacem, *Inesthétique et Mimésis*, Éditions Lignes, 2010.**

Une des plus récentes publications du philosophe et écrivain Mehdi Belhaj Kacem se compose de deux communications : la première a été donnée à un colloque sur « Alain Badiou, esthétique et politique », en Octobre 2008 ; la seconde, à un colloque consacré à la mémoire de Philippe Lacoue-Labarthe, en Octobre 2009. Les deux textes ont été réunis par les éditions Lignes sous le titre *Inesthétique et Mimésis* (sous-titre : *Badiou, Lacoue-Labarthe et la question de l'art*). Je compare volontiers ce livre à *L'homme précaire et la littérature* d'André Malraux, pour leur érudition et surtout pour leur esprit de synthèse dans un panorama complexe de la pensée et de l'écriture où tous deux ont su déceler et cerner les grandes lignes, continuités et ruptures, et, tout bien considéré, les grands problèmes de notre temps. Ou *le grand problème* : l'art.

La première partie, *Inesthétique* (référence à Badiou) part de l'idée que l'art contemporain, au moins depuis Duchamp, voire depuis Sade, n'a plus rien à voir avec le Beau ou avec la Beauté. À l'image de la Pyramide de Hegel (idée d'une hiérarchisation des arts qui incombe à la philosophie) se substitue ici celle du « ha-rem », c'est-à-dire ce que Deleuze et Guattari appelaient « l'équivalent généralisé » : il n'y a pas plus de singularités que de différences. Ce nihilisme pointé par Kacem (après bien d'autres) est lié à la science depuis Galilée et Descartes. Le plaisir pur et la Beauté comme « durabilité des Essences qualitatives » n'existant plus, il ne reste que la sexualité comme « consommation instantanée » et diverses formes de la « parodie de la transgression » (que Kacem

désigne ailleurs comme « culture de la provocation »). Cette vaste méditation nous vaut une définition du « postmodernisme » comme « généralisation du parodique transgressif » et du « kitsch » comme « impossible assumption du Beau ». Kacem désigne donc le champ de ruines où nous vivons en pointant les philosophes qui se débrouillent pour y bâtir un « Système » (Lyotard, Derrida, Schürmann) et en leur opposant le « soustractivisme » de Badiou qui prône la sélection d'une seule singularité repré-sentative. L'« inesthétique » se définit quand même comme « la possibilité que la philosophie se fonde comme *système* sous la condition moderne de l'art comme anti-esthétique ». Il y a tout un parcours de Platon à Badiou (le philosophe plato-nicien d'aujourd'hui), une comparaison entre Badiou/Mallarmé, d'une part, et Heidegger/Hölderlin, des références à Jean-Luc Nancy et à Philippe Lacoue-Labarthe. Surtout une synthèse historique : « la mort de la religion et la mort de l'art, c'est le même phénomène ». Cela se retrouve dans la musique, dans la transition de Haydn, Mozart et Beethoven (la musique proprement classique) à Schönberg. Kacem nous entraîne dans un cheminement fulgurant d'Adorno (« Après Auschwitz, la philosophie n'a plus le droit de prétendre résoudre quoi que ce soit ») à Wagner comme précurseur du nazisme, en passant par l'universalisme de la révolution française et la fin du mythologique. Mais c'est le « nihilisme démocratique » qui retient le plus son attention, avec la fin des « esthétiques de distinction », une reconsidération de la « catharsis » d'Aristote par rapport à l'« *Aufhebung* » de Hegel (traduit par « relève » – Derrida – et par « épurement » – Lacoue-Labarthe – et que Kacem traduit par « résolution ») : les deux concepts désignent en fait le même phénomène. Le regard de Kacem sur le théâtre con-temporain se fonde sur la tragédie comme « origine refoulée de l'art ». C'est Platon qui fait écran sur l'origine tragique et, à ce titre, Kacem distingue Eschyle et Sophocle (« puissance déchirante et sublime de la tragédie ») d'Euripide et d'Aristote qui s'avancent déjà vers « la mauvaise mimésis », « le trucage, la cuisine calculée » du plus clair du théâtre d'aujourd'hui. Il cite à ce propos la formule de Lacoue-Labarthe : « le théâtre grec n'était pas 'du théâtre' »... : les acteurs grecs étaient des « chargés de fonctions publiques, dans l'État ou l'ambassade », ils étaient des « citoyens » et non des « histrions » : « des hommes, des vrais, adultes et responsables, pas des enfants ou des ados attardés... mais les officiants d'une religion civile »... Kacem boucle ce premier essai avec une référence à Guy Debord : « réaliser la vieille promesse prophétique et messianique de l'art » dans « l'événement politique », voilà ce que Debord voulait, lui, le père inspirateur du mouvement de Mai 68, apothéose de « l'art, la poésie, dans la rue » et donc « interruption du mauvais Spectacle (politique) » par l'événement... (on comprend que certains fanatiques aient voulu *mordicus* « liquider 68 »...). Il y a une brève allusion au cinéma (art, si l'on peut dire, du « défoulement », synonyme de « catharsis ») et Kacem conclut en reprenant la définition du « désart » ou de la « désartification » (cf. *D'un désart obscur* de Lacoue-Labarthe, qui répond à *D'un désastre obscur* de Badiou) : c'est la traduction de l'« *Entkunstung* » d'Adorno, phénomène lié à « l'industrie culturelle » : « hétéronomisation de l'art, son devenir-marchandise, ruine de l'utopie émancipatrice ou libératrice, destruction de sa force de protestation, extinction de son énergie spirituelle, oubli de sa vocation messia-nique... ». Et surtout : « trahison machinée à l'insu de ceux qui trahissent. »...

Le deuxième essai de ce grand œuvre philosophique, c'est *Mimésis* : on y retrouve les mêmes idées, la même pensée à l'œuvre, le même foisonnement roboratif. La réponse au nihilisme, c'est la recherche d'un nouvel héroïsme. Si « les poètes modernes sont les agents héroïques d'une interruption du mythe » (« l'art désartifié se construit sur le point de défaillance du mythe »), Schelling, Nietzsche et Heidegger constituent trois « tentatives philosophiques de resacraliser le poli-tique ». Car c'est dans la politique actuelle, nihilisme par excellence, qu'on a le plus besoin d'héroïsme. Peut-être aussi dans l'art qui ne supporte plus sa « sou-mission, sa subordination, voire sa destination, à l'expression des grands conte-nus », ce que Derrida a désigné par le concept de « désistance » ; Blanchot, celui de « désœuvrement » ; Badiou, par son « inesthétique » – et Beckett par « le dépeu-pleur » où Kacem voit celui qui veut « empêcher l'art de servir d'outil à la cons-titution d'une communauté mythique ». Au « pathos sacré » des Grecs, à la « transe dyonisiaque » de Nietzsche, Kacem oppose « notre » rationalisme, celui d'une démocratie « sans modèles ou à modèles dérisoires » (J-L Nancy). Ainsi, l'art est « la mimésis de la politique effectivement existante », c'est un peu le même rapport qui existe entre « la renaissance de la tragédie grecque et la politique mythologique (ou mythologisée) en Allemagne nazie » : quand Kacem écrit que « le national-socialisme hitlérien commande l'âge où nous sommes encore », il me rappelle Jacques Lacan : « Hitler n'est qu'un précurseur »... Kacem relit/relie

pas mal de choses dans la perspective de la mimésis (et encore de la catharsis) : « la philo-sophie est la mimésis épuratrice de la tragédie » ; la tragédie est « la mimésis des sacrifices rituels païens... (elle) imite l'atrocité sacrificielle païenne en en épurant le sens ou la vérité » ; la tragédie grecque « épure et soude la communauté par l'exposition mimétique de l'horreur dont elle procède » (on peut ici imaginer un pont avec les thèmes de la violence et du bouc émissaire chez René Girard) ; le christianisme n'est qu'une « catharsis étendue du Calvaire ». La conclusion, c'est que « la catharsis est une opération constitutive de l'humanité comme telle ». L'art contemporain « épure chez le spectateur ce dont il est la mimésis ». C'est dans ce contexte qu'il introduit cette petite phrase de Lacoue-Labarthe, à propos d'Auschwitz : « Auschwitz, c'est le déchet de l'idée occidentale de l'art, c'est-à-dire de la *tekné* » ; et qu'il donne une synthèse de l'Histoire jusqu'à nos jours : « ...résolution terminale des carnages historiques, de la lutte du Maître et de l'esclave, par l'état de droit planétaire, le citoyen universel et égalitaire ».

Mais Kacem va plus loin encore, dans ce qui pourrait sembler (seulement au premier abord ou pour un lecteur distrait) une synthèse et une relecture, une reformulation, un recyclage de ses héritages philosophiques, précisément sur « la question de l'art » : l'art « désartifié » se redéfinit avec, je le crois, une grande justesse, comme (au moins depuis Sade) « présentation/production positive du Mal ». Kacem détermine une « lignée » dans ce type d'art, depuis Rimbaud, Baudelaire et le premier Lautréamont, jusque *Saturne dévorant ses enfants* de Goya, « la pissotière de Duchamp », *Guernica* et Francis Bacon, en passant par Bataille, Genêt, Guyotat et Surya. Cet art du Mal se prolonge, se ramifie, dans « l'art de masse » et tout son cortège : « ...horreur, violence, guerre, épouvante, gangsters, torture, pornographie, malfrats et voyous esthétisés », sans oublier « les jeux vidéo où l'on peut participer aux massacres ». Ce Mal est lié à « l'industrie culturelle » d'une « humanité technologique », ce qui bien sûr est inséparable de la « fin du mythe », c'est-à-dire de « l'économie de marché » (c'est dans ce con-texte que Kacem situe Andy Warhol). Il n'y a même plus d' « héroïsme de la transgression », il n'y a que de l' « iconoclasme », c'est-à-dire une « parodie généralisée de la transgression ». La poésie n'a même pas créé de mythe nouveau. Le Mal comme « production positive » est bien lié à cette « interruption du mythe ». La « poïesis », c'est le Mal.

Kacem n'est pas un pessimiste, même et surtout quand il fait le constat de « l'irrelevant horreur dont procède encore et toujours l'humanité » ( « L'horreur est humaine » est le titre d'un bouquin de Coluche).

Kacem croit dans certaines valeurs, et ce sont ces valeurs qui informent toute sa pensée. Car il croit que la philosophie peut et même *doit* transformer le monde. Si Badiou a pu dire que tout son système philosophique (Kacem dit, d'ailleurs, que ce n'est pas un hasard si *L'Être et l'Événement* a été écrit dans le désert politique des années 80) tend vers la « création d'un héroïsme de type nouveau dans la politique », Kacem est peut-être déjà ce type de héros, lui qui a vécu dans la rue, qui n'a aucun diplôme et qui est devenu philosophe et écrivain à la force de l'âme. S'il voue une grande admiration à Guy Debord, ce n'est pas un hasard non plus, puisque Guy Debord voulait « la réalisation de la poésie dans l'événement poli-tique », *dans la rue* – c'est lui qui a dit : « la poésie doit être faite par tous, non par un », exprimant ainsi le désir de la création d'une nouvelle mythologie et d'une nouvelle communauté. On comprend le placement haut de Debord dans la hié-rarchie propre à Kacem, surtout parmi les Français, ces « précurseurs d'un art épuré de toute mythologie ».

Kacem conclut cet essai avec une référence à Lacoue-Labarthe et à son livre, *Phrase* (publié chez Christian Bourgois), qui, selon lui, définit une « condition absolument moderne qu'il n'est personne, lisant ce poème, qui puisse ne pas reconnaître absolument comme la sienne. » Ce qui pourrait peut-être bien définir *un trait dominant d'un art non-désartifié*. Je vois d'ailleurs un rapport entre Lacoue-Labarthe, quand il déclare, à propos de la poésie : « La science que j'entreprends est une science distincte de la poésie. Je ne cherche pas cette dernière. Je m'efforce d'en découvrir la Source. » ; et Kenneth White qui définit la poésie comme ressenti ou vécu du monde primitif, de la Terre des origines, de ce qu'André Breton appelait « paysage archaïque » et que lui appelle « le Monde Blanc » (qui est un concept druidique). Le poète est donc, pour Kenneth White, homme de l'espace terrestre, nomade, incarnation d'une Mémoire collective sacrée : c'est ce qu'il désigne par « le champ du grand travail » : telle est effectivement la Source de toute Poésie qui se libère de la mondanité, de la technicité, de la séduction, de tous les salons, de tous les marchés et de l'influence pernicieuse des animaux savants...

Peut-être assistons-nous, au centre même du désert démocratique, dans l'épaisseur de son obscurantisme organisé, à la naissance de nouvelles Lumières. Peut-être voyons-nous se préparer la transformation du monde.

**René AGOSTINI**

### **Françoise Quillet**

Derniers ouvrages parus : *Les Écritures textuelles des théâtres d'Asie, Inde, Chine, Japon*, Annales Littéraires de l'université de Franche-Comté, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2010, *Le Théâtre s'écrit aussi en Asie, Inde, Chine, Japon (kathakali, chuanqi, nô)*, L'Harmattan, 2011, *Arts du spectacle Identités métisses*, L'Harmattan, 2011.

**Françoise Quillet, *Les Écritures textuelles des théâtres d'Asie, Inde, Chine, Japon*, Annales Littéraires de l'université de Franche-Comté, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2010.**

On considère principalement les théâtres classiques d'Asie sous l'angle de la scène. Les formes mises en jeu répondent à des techniques, relativement codifiées, que l'on pourrait considérer comme des « écritures scéniques ». Il ne faut pas omettre pour autant que ces théâtres sont sous-tendus par des textes qui supportent l'entrelacement des expressions comme une trame soutient une broderie, des « écritures textuelles ».

La richesse de leurs langages dramatiques apparaît dans les analyses des pièces indiennes, chinoises et japonaises présentées dans ce livre. Ces langages dramatiques sont différents du nôtre, n'étant pas passés par le pli aristotélicien. Leurs spécificités nous invitent à une réflexion sur l'écriture théâtrale et son fonctionnement. Le voyage n'est pas différent de celui auquel nous conviait Roland Barthes au début de *L'Empire des signes*, dans le chapitre « La langue inconnue » : « *défaire notre « réel » sous l'effet d'autres découpages, d'autres syntaxes ; découvrir des positions inouïes du sujet dans l'énonciation, déplacer sa topologie ; en un mot, descendre dans l'intraduisible, en éprouver la secousse sans jamais l'amortir, jusqu'à ce qu'en nous tout l'Occident s'ébranle et que vacillent les droits de la langue paternelle, celle qui nous vient de nos pères et qui nous fait, à notre tour, pères et propriétaires d'une culture que précisément l'histoire transforme en « nature »*. C'est à ce voyage que nous invite le présent ouvrage.

**Françoise Quillet, *Arts du Spectacle : Identités métisses*, L'Harmattan, 2011.**

Voici rassemblées des études qui présentent les arts du spectacle d'Indonésie, d'Inde, de Chine, de Taïwan, du Japon, du Brésil, du Pérou et d'Europe. À l'intérieur de chacune de ces cultures, les arts observés ici répondent à des caractères multiples, par la diversité de leurs langages, par les tensions entre tradition, classicisme et modernité mises en œuvre comme par celles installées entre les cultures locales et la mondialisation. Aujourd'hui, la notion d'identité se crée, se perd, se retrouve métamorphosée dans le jeu des créations multiculturelles. On ne saurait croire à la transparence de cette notion ainsi qu'à la neutralité de son usage, dès lors qu'on considère son utilisation politique. Le mot s'autorise non d'une nécessité mais d'une commodité, relève moins de la raison que de la production.

Plus que d'identité des arts, il est souhaitable de parler de diversité. On passera ainsi d'une stérile défense de l'identité culturelle à la fécondité née du dialogue des cultures. Cette fécondité produira des conditions d'une reconsidération de l'identité humaine, alors que l'ère du numérique pose la question « de l'orientation de l'art et de l'espèce humaine ».

**Françoise Quillet, *Le Théâtre s'écrit aussi en Asie*, Paris, L'Harmattan, 2011.** Les études consacrées aux théâtres classiques d'Asie concernent souvent leur dimension scénique. Rares sont celles qui s'intéressent au poème dramatique. Pourtant ces théâtres n'ont jamais fait l'économie du texte.

Le dernier ouvrage de Françoise Quillet est le fruit d'une maturité peu attendue dans les études sur les arts du spectacle en France. Il est, bien entendu, l'aboutissement de plusieurs années de travail

mais surtout d'une longue séquence de recherche sur les théâtres classiques d'Asie. Comme le titre le laisse supposer, il s'agit, certes, d'études littéraires, mais constamment orientées vers la scène. À travers trois textes majeurs, *La Fleur bénéfique de Saugandhikam*, de Kovalam Tampuran, pour le kathakali (Inde), *Le Pavillon aux Pivoines*, de Tang Xian-Zu, pour le kunqu (Chine) et *Matsukaze*, de Zeami, pour le nô (Japon), nous entrons à travers la pensée de trois cultures.

L'analyse de ces trois pièces fait en effet découvrir des théâtres qui ne sont pas passés par le pli de la pensée aristotélicienne et classique occidentale. Le présent travail, par les relations qu'il observe entre texte et scène, à travers la musique et la danse, apporte sa contribution dans nos connaissances des théâtres classiques d'Asie mais aussi, plus largement, nourrit notre réflexion sur la fabrique du théâtre. Nul doute que cette étude soit dynamique et fertile pour qui s'intéresse au théâtre contemporain.

Signalons aussi que cet ouvrage se lit avec beaucoup d'aisance malgré sa technicité remarquable.

**Jean-Marc QUILLET**

\*\*\*