

LANGAGES ARTISTIQUES. ASIE-OCCIDENT

Groupe de travail « Notions esthétiques : termes clés, termes intraduisibles » (2)

Compte rendu de la séance du 6 avril 2012

(onze participants et sept excusés)

Deux exposés étaient prévus pour la séance de ce jour dont l'essentiel est transcrit ci-dessous comme aide-mémoire pour la suite, suite qui tiendra compte des propositions faites en fin de séance.

Françoise **Quillet** a pris la parole pour un long exposé fort intéressant qui ouvre un champ de recherches qu'elle pourra piloter dans le cadre de l'axe scientifique « Langages artistiques, Asie-Occident ». Elle avait indiqué en conclusion de la séance précédente du GT Notions esthétiques (20 janvier) l'intérêt qu'il y aurait à mettre en rapport les théâtres occidentaux et asiatiques à partir des grands traités écrits dans chaque tradition : *Poétique* d'Aristote, le नट्य शास्त्र *Nāṭya-shāstra* (traité encyclopédique de base de la danse et du théâtre indien) et les traités secrets de Zéami (世阿弥, 1363-1443). Elle précise que cela va permettre de traiter certaines des notions esthétiques dont nous avons parlé : la *catharsis*, le *rasa* et le *kan*. Le résumé ci-dessous a été révisé par elle-même.

Sur la Poétique d'Aristote, Françoise précise, dans le prolongement de la conférence de Mary-Anne Zagdoun, qu'Aristote est un philosophe non un homme de théâtre, contrairement aux auteurs des traités asiatiques (Bharata, Zeami). Son ouvrage cherche une définition conceptuelle de la poésie. Prenant en considération le texte qu'il isole pour en faire un objet d'analyse, Aristote questionne les moyens de composer et d'écrire une tragédie. Le théâtre est ainsi défini comme littérature, il n'y a pas d'étude de l'art de la scène. D'innombrables commentaires et traités interprétatifs ont repris et retraduit l'ouvrage qui est devenu jusqu'au XIXe siècle un ouvrage de référence pour de nombreux théoriciens du théâtre en Occident.

Des différentes notions que l'on trouve dans la *Poétique*, Françoise Quillet retient celle de *catharsis*. Cette notion pose le problème de l'effet que doit produire la tragédie chez le spectateur. Il s'agit d'une notion qui se prête à de nombreuses interprétations car elle n'est pas véritablement définie, bien qu'Aristote donne quelques pistes dans les chapitres 13 et 14 où il est question de rechercher les moyens propres à susciter la terreur et la pitié. Dans le chapitre 14 apparaît d'ailleurs une autre notion, intrinsèquement liée à la *catharsis* : le plaisir. C'est sur le paradoxe entre le but cathartique de la tragédie comme épuration des émotions et le plaisir induit que porte une grande partie des interrogations soulevées par la *catharsis*. La notion de plaisir est indissociable de la *mimesis* (imitation, représentation) et du plaisir qui en provient.

Le *Nāṭya-shāstra* de Bharata est, parmi les traités de théâtre en Inde, le plus ancien qui nous soit conservé. Son auteur, Bharata, est un personnage légendaire à qui le dieu Brahma aurait confié sa réalisation. Le texte de ce traité est composé d'un mythe du théâtre et d'un ensemble de définitions couvrant les différents aspects du théâtre. Le *Nāṭya-shāstra* dont on situe la date de composition aux alentours de notre ère mais qui est certainement héritier d'une tradition déjà bien établie apparaît comme le livre fondateur du théâtre, à la fois décrivant et prescrivant les modalités de mises en jeu du théâtre. Le titre de l'ouvrage insiste sur son caractère technique. *Nāṭya*, représente ce que nous appelons théâtre mais aussi danse, tous deux étant inséparables de la musique : *Śāstra*, ici, signifie science, au sens d'un ensemble de définitions concernant le *nāṭya*. Une quarantaine de chapitres constitue ce traité au caractère encyclopédique qui traite donc aussi bien de la dramaturgie que de l'art de l'acteur, de la musique, de la scénographie, de la représentation dans son ensemble. N'oublions pas qu'en Inde le théâtre est considéré comme le premier genre littéraire parce qu'il est représenté sur scène. L'ensemble a été perdu et fragmenté mais il a été commenté et utilisé comme des conseils

donnés aux acteurs par les maîtres. Les principales éditions en ont été faites au XXe siècle. Il n'existe pas de traduction en français (seulement en anglais) sauf quelques traductions partielles de René Daumal et Lyne Bansat-Boudon.

Le *Natya-shastra* est un texte d'origine sacrée. Il est le 5^e Veda. Il reprend certains propos des Veda précédents en rendant ces propos accessibles à tous, notamment aux femmes et aux enfants par le moyen du théâtre. Il donne à voir et à entendre ce qui disent les Vedas qui ne sont pas accessibles à toutes les classes. Des récits encadrent les parties théoriques sur les règles et techniques du théâtre. Ces récits présentent la manière dont le théâtre a été créé par les dieux pour mettre fin aux conduites déréglées des hommes.

Il est intéressant de mettre en rapport la notion de *catharsis* et celle de *rasa*, plaisir ou jouissance esthétique que l'on trouve largement développée dans cet ouvrage. Un poème sans *rasa* est une mangue sans jus. Le *rasa* transmet la « saveur ». Par cette sensation, ce plaisir sensuel, physique, on cherche à liquéfier le cœur du spectateur pour qu'il soit sensible et fasse siennes les émotions provoquées par le jeu des acteurs, la musique, le chant. Il y a huit rasas basés sur huit sentiments principaux [voir l'article de Rosa Fernandez Gomez dans *Le Surgissement créateur*, L'Harmattan, coll. « L'univers esthétique », 2011], un neuvième rasa a été ajouté tardivement. Dans une pièce, on a un *rasa* principal et des *rasas* secondaires. Tous les éléments textuels et scéniques sont mis en jeu pour créer ce *rasa*. L'acteur occidental joue les circonstances alors que l'acteur indien joue le sentiment, non pas pour l'éprouver mais pour l'offrir aux spectateurs comme un chef offre ses plats à ses convives.

Les Traités secrets de Zeami. Zeami est un homme de théâtre, auteur de nô, acteur, musicien, directeur de troupe et théoricien du nô. Il a écrit à partir de 1400 de nombreux traités. Le dernier, *La Fleur du retour*, date de 1433. Ces traités ont non seulement permis de définir les grands principes de l'art du nô mais plus largement ont constitué une véritable réflexion sur l'art du théâtre. Une part importante de l'œuvre présente la voie à suivre pour accéder à la maîtrise du nô tandis que certains traités, centrés sur le chant et la musique, sont plus techniques. Ces traités, destinés à rester confidentiels, à n'être transmis « qu'à un seul homme par génération », ont été découverts au XXe siècle. La publication de ces manuscrits fut saluée par les plus éminents spécialistes au Japon comme en Occident.

Dans le *Kakyo*, *Le Miroir de la Fleur*, traité qui date de 1424, Zeami fait intervenir une notion, le *kan*, que l'on peut mettre en rapport avec les notions de *catharsis* et de *rasa*. Il s'agit d'un « involontaire cri d'admiration » poussé par le spectateur lorsque l'acteur a su atteindre « la fleur ». Ce cri proféré par le spectateur provient de ce que Zeami appelle une « émotion authentique (qui) se situe au-delà des limites de l'esprit », qui ne se manifeste ni par des larmes, ni par un plaisir silencieux.

Françoise Quillet, dans sa conclusion, a posé la question sur l'existence d'un traité de ce genre en Chine. Réciproquement, je lui ai proposé de traiter la métaphore de la fleur.

Muriel **Detrie** a suggéré de regarder ce qu'il y a chez Li Yu et nous nous sommes tournés aussi vers les jeunes, docteur (**Lo Shih-Lung**) et doctorante (Éléonore **Martin**), travaillant sur le théâtre chinois pour qu'ils y réfléchissent (même s'ils travaillent sur les deux derniers siècles plutôt que sur les fondements). Il serait aussi possible de poser la question à Isabelle Falaschi qui a fait sa thèse avec Jacques Pimpaneau (ou à ce dernier) ainsi qu'à Vincent Durand-Dastès qui avait assuré des cours à sa suite.

Violaine **Anger** a posé une question sur l'opéra par rapport au théâtre car le texte, la musique et l'art de l'acteur n'y sont pas dans le même rapport dans les deux : le chant et la musique sont très importants à l'opéra. Il lui est répondu qu'en Asie, on va chercher des musiques existantes, qu'il n'y avait pas de compositeurs pour ce type de spectacle. Quel est le statut alors du langage (de la parole)

de façon comparée dans ces œuvres : l'homme est un « être parlant » par rapport à la dichotomie écrit/oral. Dans le kathakali, l'acteur ne parle pas, la parole est ailleurs. Dans le No, il y a répartition entre le chœur et l'acteur. Là intervient la mention du drame liturgique entre le théâtre antique et la renaissance du théâtre et de l'opéra.

Éléonore **Martin** a indiqué, début de réponse, qu'il y a énormément d'écrites de théoriciens-praticiens et une université toute entière qui travaille sur le théâtre-opéra chinois. Il faudra approfondir.

Lo Shih-Lung, qui a été félicité en début de séance pour avoir brillamment soutenu sa thèse (le 15 mars, jour de la conférence de Mary-Anne Zagdoun), a posé une question sur l'animalité (en lien avec la mimesis) à propos de laquelle moi-même (VAJ) ai rappelé que les métaphores pour le geste à la cithare *qin* sont fondées sur des postures animales.

Gérard **Dupuy** a demandé en complément pourquoi l'opéra chinois est venu finalement si tard dans l'histoire ; ce qui a conduit à aborder la question du rituel qui s'inscrit en fonction de son environnement et du matériau ; ce qui rejoint donc la problématique de l'influence de l'environnement sur la formation des neurones des exposés lors du GT Métaphores et cultures du 16 mars (voir compte rendu).

Il est rappelé que le corps n'est pas vécu pareil en Asie et en Occident et que le cœur (*xin* ou *kokoro*.) se traduit par cœur-esprit... La pause permet à la fois de clore et de prolonger un peu la discussion avant de passer au second exposé.

Pascale **Elbaz**, dont le sujet de thèse est la traduction, l'annotation et le commentaire d'un chapitre sur la calligraphie d'un traité du XIXe siècle (Liu Xizai, 1863), a fait un exposé d'une communication en préparation pour la conférence de l'association européenne d'études chinoises (EACS) qui se réunit cette année à Paris (du 5 au 8 septembre). C'était un exposé de travail, avec une introduction rédigée et des notes de traduction illustrées, au cours duquel il était possible, voire conseillé, d'intervenir pour poser les questions utiles, préciser sur le champ ce qui devait l'être. L'ouvrage sur lequel porte son travail brasse toute l'histoire de la calligraphie chinoise et n'a jamais été traduit bien que cela soit un traité très important (d'où l'intérêt de ce travail). Elle cite Magdalena Nowotna sur la traduction : « transmet le savoir, transmet le sens et la viscéralité des langues » ; elle cite aussi Ling Yu qui a fait une comparaison de l'utilisation des termes corporels entre l'anglais et le chinois et se réfère ensuite à Lakoff pour les métaphores : derrière chaque usage métaphorique se dessine une cartographie mentale.

Le corps est le pivot du contact avec le monde (la chair) et au cœur de l'expérience se trouve la perception. Le tableau est pour celui qui le regarde un corps énergétique. Il y a la sensation et le jugement et ici on se place avant le jugement. Le spectateur qui regarde une calligraphie fait les gestes pour retracer le texte.

Concrètement, ce qui compte dans le style sigillaire, c'est de ne pas aller au-delà du tendon : comment traduire cela ? Relâchement excessif ou contracture sont des termes médicaux. Après Shi You et la séparation d'avec le style de chancellerie, vient Zhang Zhi et le style cursif, avec l'appréciation de sa calligraphie comme ayant de l'os et de la vigueur : comment définir ce qu'est « avoir de l'os » ?

Je suis alors intervenue (VAJ), pour signaler le besoin d'une brève présentation des apparitions successives des différents styles, des dates correspondantes et du (ou des) maître(s) de référence (pour un public qui n'est pas forcément familiarisé avec les différents styles de la calligraphie chinoise) ; j'en ai profité pour soumettre à réflexion, à propos de termes ayant des emplois dans plusieurs domaines, la traduction usuelle en grec et en chinois de termes associés à la musique dont on pourrait aussi revoir la pertinence dans le cadre de ce GT : par exemple, « tendu » et « relâché » (ou « doux ») utilisés de même à la fois pour les muscles et pour la musique, notamment pour les modes, ont aussi

un autre sens (au moins en chinois) qui est « vif » et « lent », ce qui paraît pertinent tant pour des modes que pour des airs (l'opposition entre les deux a d'ailleurs permis de constituer les catégories des rythmes grecs). Alors pourquoi ne pas aller revoir ce qu'il en est des termes originaux en grecs et de leurs emplois ?

Pascale Elbaz reprend sur l'os comme « structure » mais aussi « puissance », « principe à l'intérieur d'une œuvre », etc. Puis sur les apparences des formes, sur la circulation vitale qui fait la différence par exemple dans le cursif, sur le fait que les caractères vont prendre des formes comme des silhouettes humaines, sur le réseau sanguin et le réseau énergétique, l'articulation, le tendon...et donne l'exemple de la différence entre le style du nord et le style du sud : une stèle de Yiyong est le modèle du style du nord, le calligraphe a de l'os, il est précis et minutieux alors qu'avec le modèle du sud, on retient la saveur rythmique ou harmonique [sa traduction de 韵 *yun* sur laquelle il y a discussion entre participants, moi-même proposant « résonance »] et que sa calligraphie est retenue, aimable, gracieuse, ouverte et communicative.

Pascale montre aussi des exemples de Yi Hemong et Wand Xizhi pour aborder la question du terme « moelle » et parle des combinaisons de termes comme 骨气 *guqi* : souffle combiné avec tong da (traverser, atteindre), 骨筋 *gulin* : l'os associé au tendon, etc. C'est un gros travail en perspective car si les définitions des termes sont ici claires et sans ambiguïté (os, chair, sang, moelle...), ce sont les emplois dans les appréciations esthétiques qu'il faut clarifier et traduire. Sa contribution est donc importante dans le cadre de ce groupe de travail de l'axe scientifique.

C'est d'ailleurs l'occasion de rappeler que tout terme proposé va donner lieu à partage d'expériences et que tel ou tel projet ou terme sera piloté préférentiellement par l'un ou l'autre des co-pilotes qui y associera les doctorants ou post-doctorants concernés (avec leur accord). En l'occurrence, à l'issue de cette séance, Françoise Quillet pilotera le projet comparatiste sur les traités de dramaturgie et moi-même les notions esthétiques en jeu dans les arts musical et plastique en Chine et de façon comparatiste.

Jacline **Moriceau** et David **Lengyel** sont très impliqués dans les travaux de l'axe scientifique mais tous deux plus concernés par le cinéma, japonais pour l'une et occidental mais avec intention comparatiste et angle d'approche philosophique pour l'autre ; ils seront appelés à préparer une séance à ce sujet en 2012-2013.

Marc-Mathieu **Münch** venait pour la première fois à une séance du groupe de travail de l'axe scientifique (mais il était partie prenante des travaux en partenariat entre la Sorbonne et le Réseau Asie, cf. les premiers ouvrages de la collection « L'univers esthétique » chez L'Harmattan) et en attend une meilleure connaissance des approches esthétiques en Asie.

Avant de clore la séance, Gérard **Dupuy** dont la thèse portait sur Xie Lingyun (poète chinois, 385-433) prépare également une séance ultérieure à la suite d'une discussion intervenue avec moi-même et Aya *Sekogushi* à la fin du GT Métaphores et culture du 16 mars : il a distribué une page sur le thème choisi « Traduire le caractère chinois 游/遊 *you* », terme qui revient très souvent chez Xie Lingyun et n'est pas facile à bien traduire. Il signale les trois graphies : la forme la plus ancienne sans clé (Grand Ricci), la forme avec la clé de l'eau 游, présente dans le *Shujing* 书经 Livre des Documents, qui prend le sens de « traverser à la nage / passer dans l'eau » et celle avec la clé de la marche 遊, présente dans le *Shijing* 诗经 Livre des Odes, qui revêt plusieurs acceptions « rivière / mouvant / mobile / flottant » puis clairement utilisée dès le IV^e siècle avant notre ère dans le sens de « faire route / partir en voyage ». La question de la traduction se pose pour les poètes chinois car le caractère chinois s'applique aussi aux randonnées mystiques (taoïsme), puis aux libres déplacements physiques lorsque les lettrés chinois ont commencé d'investir le paysage aux III^e, IV^e et V^e siècles de notre ère : il

évoque l'avancée au gré, sans but particulier ni destination précise. Au fil du déplacement, sensations, émotions et réflexions surgissent dans une résonance entre le paysage et la sensibilité du voyageur. Gérard indique que les verbes en français abondent sans véritablement le satisfaire (nous satisfaire) : se déplacer, voyager, errer, vagabonder ; que les traducteurs britanniques et allemands lui paraissent plus chanceux avec « to wander », « to roam » ou « wandern ». Il propose alors « randonner » qui ne convient qu'à moitié et « itinérance » en forme nominale, beaucoup plus heureux car le terme ne manque pas de charme et semble porter uniment « l'itinéraire » et « l'errance ». Il prépare d'ailleurs un article à ce sujet. En l'absence d'Aya Sekogushi, nous n'avons pas pu avoir les échos de Japon et ceux de Corée nous seraient aussi très utiles. Il est proposé de faire de ce terme un thème pour une séance ultérieure en réfléchissant aux emplois de ce terme dans les langages artistiques.

Gérard Dupuy fera un exposé sur ce thème à l'automne 2012. Comme pour les autres termes déjà à l'étude (cf. exposés de l'année 2011-2012), nous attendons des contributions de ceux qui se sentent inspirés par le thème en vue d'une publication future avec un chapitre par thème et, en parallèle, pour l'annexe, un lexique des définitions et des emplois de ces termes. A cet effet, j'ai moi-même fait distribué un exemple de cette méthode à l'état embryonnaire avec la communication faite lors du dernier congrès du Réseau Asie & Pacifique (septembre 2011) dont l'annexe est un court tableau sur les définitions et quelques exemples d'emploi dans les langages artistiques (une version longue sous forme d'article pour l'ouvrage collectif sera réalisée ultérieurement, de même que pour les autres participants de l'atelier « Correspondances entre les arts et avec les lettres en Asie » du congrès, voir en ligne sur le site : D04 dans <http://www.reseau-asie.com/colloque/creations-artistiques-imaginaires>).

Christine Vial-Kayser s'était excusée de ne pouvoir venir ce jour, de même que Michel Dray (Christiane Pinatel donnant une conférence simultanément), nos jeunes doctorantes, Amandine Dabat et Aeran Jeong, toujours sur leur terrain en Asie et, le matin même, Aya Sekogushi (avec un enfant malade). Wanda Dressler qui pensait pouvoir venir sur la lancée de la conférence de la veille n'a pas pu se libérer de sa propre activité. Pour tenir compte du fait que quelques-uns de nos co-pilotes sont en région, c'est le moment d'annoncer que nous ferons des séances de groupes de travail en région : des réunions pour l'étude conjointe entre co-pilotes du programme de l'année prochaine seront organisées dans les centres qui le souhaitent et sur place en région vers fin mai et début juin pour certains, à la rentrée pour d'autres.

La prochaine séance aura lieu à partir de l'automne 2012-2013 mais d'ici là deux occasions nous seront données de poursuivre les discussions :

- Le 26 juin à la BnF (petit auditorium), une communication par moi-même (VAJ), où je présenterai la perspective ouverte par Gérard Dupuy, sous le titre : « Traduire la dualité corps-esprit de 游/遊 you discernée dans les langages artistiques » lors du colloque international « La traduction, un exercice d'interprétation » organisé par Annie Curien (FMSH) ;
- Entre le 5 et le 8 septembre à Paris, des communications de plusieurs de nos participants ayant formé panel, s'il est accepté pour la conférence de l'Association européenne d'études chinoises (co-organisée par l'université Paris 7, l'Inalco et la Bulac) : « Traduire, ne pas traduire ou comment transmettre une notion esthétique propre à un art ou une culture » sur des termes clés employés en esthétique [calligraphie (*jin, gu, xue, rou, sui*), opéra chinois (*yanshen*), théâtre chinois (*su*) et peinture contemporaine chinoise (*xuwu*)].