

ROLF ABDERHALDEN | COLOMBIA | SUISSE
MARÍA JOSÉ ARGENZIO | ECUADOR
HENRI BARANDE | FRANCE | SUISSE
HÉCTOR BOURGES | MÉXICO
JOHN BUTCHER | GREAT BRITAIN
JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALLIER | FRANCE | INDIA
JOSEPH DANAN | FRANCE
SAMANTAK DAS | INDIA
MIGUEL FERRAO | PORTUGAL
RODRIGO GARCÍA | ESPAÑA | FRANCE
EMILIO GARCÍA WEHBI | ARGENTINA
DENIS GUÉNOUN | FRANCE
NILANJANA GUPTA | INDIA
BIDYUT KUMAR ROY | INDIA
CHITTROVANU MAZUMDAR | FRANCE | INDIA
MATTHIEU MÉVEL | FRANCE | ITALIA
MADHUJA MUKHERJEE | INDIA
JULIEN NÉNAULT | FRANCE | INDIA
GASTON ROBERGE S.J. | CANADA | INDIA
VÍCTOR VIVIESCAS | COLOMBIA

FABRIQUEDELART.TRIMUKHIPLATFORM.COM
FABRIQUEDELART.TRIMUKHIPLATFORM.ORG

ISSN 2395 - 7131

INR 985.00



त्रिमुखी PLATFORM

FABRIQUE DE L'ART N°1 FABRICATE (FABRIC OF) ART

ANNÉE | YEAR | 2015

FABRIQUE DE L'ART N°1
FABRICATE (FABRIC OF) ART

TRIMUKHI PLATFORM |

is a not-for-profit organisation founded in West Bengal, India. It is born from a desire to create a platform enabling to operate in three different directions: social action, artistic production and theoretical research. Art and thought need to be produced by all strata of society so there is not only a diversity of propositions but also relevance and accuracy. This yearly journal on contemporary arts practices (*Fabricate (Fabric of) Art*) is published in this context.

est une association à but non lucratif fondée à Calcutta. Elle est née du désir de créer, au Bengale Occidental, une plateforme depuis laquelle œuvrer dans trois directions : action sociale, production artistique et invention théorique. C'est à la condition d'être produits par des individus venant d'horizons sociaux différents que l'art et la pensée acquièrent non seulement leur pertinence mais aussi leur acuité. La publication d'une revue annuelle sur les pratiques artistiques contemporaines (*Fabrique de l'Art*) s'inscrit dans ce contexte.

ÉDITEUR | PUBLISHER TRIMUKHI PLATFORM ART AND CULTURAL ORGANIZATION

DIRECTRICE DE LA PUBLICATION | EDITOR-IN-CHIEF SUKIA BAR CHEVALLIER

RÉDACTEUR EN CHEF ET DIRECTEUR ARTISTIQUE | MANAGING EDITOR AND ART DIRECTOR JEAN-FREDERIC CHEVALLIER

SECRÉTAIRE D'ÉDITION ET DIFFUSION | SUB-EDITOR AND PRODUCTION MEGHNA BHUTORIA

COMITÉ DE RÉDACTION | DRAFTING COMMITTEE ROIF ABDEIRHAIDEN + HECTOR BOURGES + DAMAYANTI LAHIRI + ALEJANDRO OROZCO

SOIN DE L'ÉDITION EN FRANÇAIS | FRENCH PROOFREADING AND EDITING GWENAEI BARRAULT + MARIE-LAURENCE CHEVALLIER + JULIEN NENAUT

SOIN DE L'ÉDITION EN ANGLAIS | ENGLISH PROOFREADING AND EDITING FUJ LEE LUK

ISSN | 2395 - 7131

© TRIMUKHI PLATFORM ART AND CULTURAL ORGANIZATION | © 2015
99 SARAT PALLY | KOLKATA 700070 | INDIA
www.trimukhiplatform.com | contact@trimukhiplatform.com

fabriquedelart.trimukhiplatform.com
fabriquedelart.trimukhiplatform.org

miscellanées | miscellanies

- 8 | my history of the arts
JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALLIER
- 18 | mon histoire des arts
JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALLIER
- 28 | durga puja, l'autre visage de calcutta
SAMANTAK DAS
- 32 | the edge of art
MADHUJA MUKHERJEE
- 32 | les bords de l'art
MADHUJA MUKHERJEE
- 48 | we don't ever want to see this guy again
RODRIGO GARCÍA

poésie | poetry

- 56 | chant des esprits
JOSEPH DANAN
- 60 | i was pretending to be a tree, a cat, a knife
MATTHIEU MÉVEL
- 62 | je jouais à être un arbre, un chat, un couteau
MATTHIEU MÉVEL
- 64 | paysage(s)
VÍCTOR VIVIESCAS

théâtre | theatre

- 72 | the poetics of dissent
EMILIO GARCÍA WEHBI
- 76 | castellucci parmi les papes
JOSEPH DANAN
- 80 | horatio: a bottle in the sea
ROLF ABDERHALDEN
- 88 | assemblage théâtral et assemblée planétaire
DENIS GUÉNOUN + JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALLIER
- 100 | no sightseeing possibility
MIGUEL FERRAO



picture on the cover | HENRI BARANDE
pictures in the table of content | JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALLIER



art visuel | digital works

- 106 | extracts from *nice to be dead*
HENRI BARANDE
- 118 | extracts from *7.1 kilos*
MARÍA JOSÉ ARGENZIO
- 128 | extracts from *one square kilometer*
CHITTROVANU MAZUMDAR
- 136 | collage *ciudad delirio*
HÉCTOR BOURGES

cinéma | films

- 142 | aal izz well really?
GASTON ROBERGE S.J.
- 146 | how to pass from one image to another?
JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALLIER

architecture

- 154 | la nature de bidyut kumar roy
JULIEN NÉNAULT
- 154 | nature as seen by bidyut kumar roy
JULIEN NÉNAULT
- 160 | je fais des maisons mais je ne suis pas architecte
BIDYUT KUMAR ROY + JULIEN NÉNAULT

musique | music

- 166 | freedom and sound
JOHN BUTCHER
- 166 | musique et liberté
JOHN BUTCHER
- 180 | dance me till the end of time
NILANJANA GUPTA

miscellanies | miscellanées

my history of the arts

Rereading the history of the arts is a dodgy enterprise as the exercise ultimately consists in casting one's gaze – re-constructed and pre-organized according to one's current self – over past events and activities¹. Rereading is always a matter of reconstructing. As a result, the History that we study can only ever be contemporary. And yet the exercise also offers a few virtues – first and foremost, being that of highlighting variations in perspective: reminding us, for example, that we have not always, since the beginning of time, looked at an art work in one single and unique manner. Here, looking at a work is as much considering its anthropological status, its social function, the poetic nature or not of the activity consisting in producing it, as the aesthetic process by which we engage with it, and sometimes even are driven to act. These, in any case, are the reasons prompting philosophers such as Jean-François Lyotard and Jacques Rancière to try their hand at the exercise. Both of them distinguish three regimes, but the system

by which each one classifies them differs. If I, in turn, assuming the bias inherent to the enterprise, am now having a go at it, the history of the arts that I propose will be in four parts. But I will make no attempt to place precise dates on these; firstly, not being a historian, I would be out of my depth; secondly, it is very likely that today we do not so much see a succession of syntagmas but rather a superposition of paradigms.

5

I'll make my start abruptly. The first moment is the one of sacred art. The art work – as far as it is appropriate to speak already of "art" – proceeds by invocation-convocation. What it invokes or convokes, to put it succinctly, is in heaven, in Hades (hell), or else, if in the world, not strictly in the worldly world. Art objects acted as intermediaries between their spectators and the divine forces surrounding them. Like the hole at the centre of the Huichol *nierikate*²,

art objects are ways to pass through, points by which to access these forces. They serve to experience and celebrate the presence of these forces, or at least the relationship that spectator-believers construct with them. And in the same way that, for Huichols, a relationship with the *nierikate* would necessitate several days' hiking in the sierra, these art forms required long contemplative experience that could be "exhausting" – with exhaustion leading to a release of tension, and hence, availability and openness³.

In Europe, we could speak of this seventh-century Coptic icon, *Christ and Saint Menas*, conserved at the Musée du Louvre, whose function, for Christians who contemplate it at length, is precisely to help deepen their relationship with Christ, in this case a relationship of friendship⁴. But we could also speak of the small clay animal figurines that Santhal villagers in India place at the edge of forests according to a half-day long ritualized procedure performed right before the sowing season.

But all the same – that's why dating is delicate to define –, we can also consider Simon Hantaï's pictorial work that consists more or less in producing "acheiropoieta at the threshold of the 21st century" – that is, images which, in the Middle Age, were considered as not being made by man and hence miraculous: "untouched by man because touched by God⁵". Which, in contemporary terminology, would amount to saying: the artist withdraws to let the divinity takes over. "Never the word creator...⁶", Simon Hantaï would insist.

2

The second moment is the moment of figurative art: the art of representation properly speaking. A considerable shift occurred in relation to the previous paradigm. The clay figurines used by Santhal villagers do not strictly represent specific animals – in fact, one would have trouble identifying them exactly. Similarly, *Christ and Saint Menas* participates in an apophatic theology, a tradition of thought that proceeds by successive eliminations in order to approach divine mystery: if God is

¹ This text owes a great deal to the critical and well-informed rereadings of three colleagues (Bertha Diaz, Julien Nénault, Víctor Viviescas) and four students (Mauricio Gomez, Ana Azuela, María Vazquez Valdez, Gabriela Olmos).

² Cf. Johannes Neurath, *La vida de las imágenes*, ed. Gabriela Olmos, Mexico, Artes de México, 2013.

³ Cf. Gilles Deleuze, "L'Epuisé" in Samuel Beckett, *Quadd*, Paris, Minuit, 1992. Deleuze insists on the link between "exhaustment" of a person and "exhaustion" of all possibilities. (1) If the "spectator" is exhausted, it is because he has used all his effort. (2) Once all effort has been used, the "spectator" gives up and because he gives up; and because he stops making effort, he releases tension. (3) When exhaustion leads to a release of tension, there is availability, openness to listen. Something else comes up, that the "spectator" is now ready to focus. Cf. in French: Jean-Frédéric Chevallier, *Deleuze et le théâtre. Rompre avec la représentation*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015, p. 93-94.

⁴ In fact, the ecumenical community of Taizé calls upon this icon *The Icon of Friendship*. Br. Jean-Marc recently wrote: "The object of icons is prayer. But [...] prayer is a relationship, friendship with God. This means that [icons] are made to help us enter into a relationship with God, to deepen this relationship and to help it grow." He goes on to point out: "In order for the icon to speak to the heart, much time must be accorded to it. Perhaps it needs to be returned to again and again." Br. Jean-Marc, *Les icônes*, tr. Myriam Perriau, Les cahiers de Taizé n°16, Ateliers et Presses de Taizé, 2011, p. 3, 23.

⁵ Sylvie Barnay, "La rétrospective de l'oeuvre de Simon Hantaï. L'image acheiropoïète au seuil du XXI^{ème} siècle" in *Etudes* n°4205, Paris, Assas – Bayard, 2014, p. 83, 75.

⁶ Simon Hantaï, Jean-Luc Nancy, *Jamais le mot « créateur »...* (*Correspondance 2000-2008*), Paris, Galilée, 2013, p. 153-154.

powerful, we are talking about a different kind of power; if he is love, his capacity to love is different, etc. In this case, the figure in the icon is never a representation. Not that representation is forbidden, but rather – and this is why Simon Hantaï abstained from it – that it lacks in interest as it is inappropriate to fulfill the expected goal.

For the art of representation entails an entirely different way of relating differences. Perspective emerged, and with it, the fence that perspective introduces. Perspective does not open up onto heaven, the netherworld, or whatever on Earth is not immediately perceptible, but onto society, such or such human society, with its hierarchies, power systems, frictions and specific struggles. The depth of field settles inside the figurative art piece whereas iconic art work was opening up the possibility of a relational depth that it did not contain. But – and this is the paradox – by being formed directly on the work, perspective is stabilized. For it is a mimetic perspective: it reproduces the socio-political setup. Just as a minister is only the representative of a sovereign who is oh-so-much-more superior to him, everything that is represented refers to a space organized and ordered by predefined social references. Pictorial and architectural conception depends on the political vision of the social system. In this way, the arts of representation necessitate, just as much as they refer to, a system of castes. The monocular centrist perspective transforms whoever gazes upon the abstract or the inaccessible in sacred art (concreteness consisted in the materialisation of a relationship with the divine presence) into a specific social being.

Las Meninas (1656) would be both the paragon and the mise en abîme of such a system. On the one hand, perspective on Diego Velasquez's canvas assigns to the gaze a symbolic location, and to the spectator a precise spot where to remain inside the society structure. On the other hand, to cite the magisterial analysis of this painting by Michel Foucault, "representation is represented in each of its moments" in such a way that the hierarchical centre designated by the lines of perspective becomes an "ambiguous spot marked by an unending, flashing alternation between the painter,

the sovereign [painted by the painter]"⁷ and the spectator. But remains the fact that there is only one place from which to gaze.

Modern art modifies this relationship by allowing multiple simultaneous gazes – a kind of vision ubiquity. Through *Les Femmes d'Alger* (1907), Pablo Picasso shows a juxtaposition of female body parts, each sketched from a different angle. The novelty, in relation to the previous paradigm, lies in this: apart from the multiplicity of simultaneous views, no hierarchical separation distinguishes anymore the foreground from the background, the left from the right, etc. For all gazes structuring the canvas' composition are those cast by the artist. True, the space is broken and fragmented, but this is according to the artist's perception order. It is no longer gods, nor society that commands but the artist himself.

Much has been said on the artistic field autonomisation (rendering of autonomy⁸). It is not incorrect. But perhaps it is even appropriate, in order to grasp the poetic and aesthetic stakes of this autonomisation, to hazard a different formulation, a formulation that combines two terms that are almost too familiar, calling upon them for their purely literal meanings: "expressionism" and "impressionism"⁹. The modern artist's priority is no longer to call on the gods on high or from behind, nor to represent society and the depth of focus of its monarchic structure, but to express one's own impressions about the world – about one's world.

It is not by accident if, on one of the walls of the exhibition dedicated to the work of Marc Chagall at the Musée du Palais du Luxembourg in Paris in 2013, the following analysis was made: "the images construct a world that is neither a fiction nor an imitation of the real world but that instead constitutes the expression of the artist's subjectivity"¹⁰. The modern artist communicates his own vision of the world – a possibility excluded by the figurative regime of the arts but also the sacred regime where icons "do not aim to express the vision or personality of the artist as an individual"¹¹.

At the risk of making a poor pun, one might say that "perspective" changed entirely at this point. When Pier Paolo Pasolini in *Orgia* (1968) or Arno Schmidt in *Leviathan* (1949) express the impression that the world produces upon them, a world of vertiginous desires for the first, a world radically empty of meaning for the second, whatever this world is, it is not the object of a reference. The art work does not refer to the world but to itself – that means to the artist who is its author. This is a concrete implication of the autonomisation of the art field to which I was alluding: as the practice becomes autonomous, the product of this practice (the expression of the impression) also becomes autonomous.

Jacques Villon noted that thanks to Cubism, "the painting stopped looking as an open window [to the world] and became a thing in itself"¹². Modernity relies on a reassessment of the status of the art work that becomes the very location of all apparitions whereas the figurative art work was the representation of an external social reality. Here lies the great epistemological change worked by modernity. If the reference location of sacred art was elsewhere (heaven, hell, the beyond that is nonetheless here) and if that of figurative art was in society, that of expressionist-impressionist art originates in the art form itself – understood as the product of a work created by a specific individual, namely an author-artist. We shift thus from gods to kings, and then to artists – and not to the people as attested by Jacques Rancière in his analysis of the emergence of art for art following the French Revolution. Up to this point, the sovereign – of art – has never been the people. The aesthetic efficiency of the *expressionist-impressionist* form depends directly on its degree of self-referencing: Paul Gauguin's *Manao tupapau* (1892) or Gustav Klimt's *The Kiss* (1908-1909), and even more literally Egon Schiele's *Self Portrait with Raised Bared Shoulder* (1912) only produce their effects when we impregnate ourselves in the impressions expressed by the artist.

The switch to *presentative arts* or *arts of presenting* happens when the reference location ceases to be the art piece – and its

⁷ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard (Tel), 1966, p. 333-334.

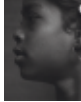
⁸ Cf. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ et littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 76, 96, 121-129.

⁹ The expression "abstract art" is confusing for what is sought after is precisely the materiality of the elements at hand. If there is abstraction, it is only in relation to representation – the artist disregards the imperative to represent. Piet Mondrian preferred the notion of *realist-abstract art*.

¹⁰ In the room called "Towards the dream", Chagall, *entre guerre et paix* exhibition, Paris, Musée du Luxembourg, 2013. My emphasis.

¹¹ Br. Jean-Marc, *Les icônes*, op. cit., p. 3.

¹² Cited in Pierre Cabanne, *Le Cubisme*, Paris, PUF, 1982, p. 42.



¹³ | According to Claude Simon, it was from Cézanne onwards that such a dynamic began slowly to operate. The painter of *Le Pont de la rivière aux trois sources* (watercolour, 1906), *Les Baigneuses* (watercolour, 1900-1906) or *Cabanon de Jourdan* (oil, 1906) was, says the writer, the first to have “placed here and there, at key points, a few smears between which the spectator is invited to grasp relationships by jumping directly from one to another, separated only by the canvas’ virgin surface.” Claude Simon, “L’absente de tous bouquets” in *Quatre Conférences*, Paris, Minuit, 2012, p. 56. I myself will not take the risk of dating the passage precisely.

¹⁴ | For more details on the forms taken by this combination and the nature of component elements, cf. in this issue, p. 88-99: Denis Guénoun, Jean-Frédéric Chevallier, “Assemblage théâtral et assemblée planétaire”; and, p. 147-151: Jean-Frédéric Chevallier, “How to pass from one image to another ?”. See also: Jean-Frédéric Chevallier, “La crise est finie” in *Registres n°14*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 38-41.

¹⁵ | Jean-François Lyotard, “Le sublime et l’avant-garde” in *L’inhumain*, Paris, Galilée, 1988, p. 112.

¹⁶ | Cf. in this issue, p. 76-79: Joseph Danan, “Castellucci parmi les Papes”.

¹⁷ | Joseph Danan explained, after seeing Romeo Castellucci’s *Inferno*: “The spectator comes back from there (from Hell) with a sum of impressions and sensations wholly comparable to a lived experience. His thought makes it his own and will accompany him for years or throughout a lifetime. [Experience] demands to be lived in the present, but its value is measured by the trace it leaves behind.” *Ibid.*

¹⁸ | Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les presses du réel, 2001, p. 62, 63.

¹⁹ | But with a difference in scale: the effect is not the sensation, or rather, when it is, the effect carries little importance. Kant, for example, talks of the importance of drawing in painting, sculpture, architecture and gardening. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, tr. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1984, p. 67.

author – but moves and constitutes itself in the mind of each spectator¹³ – whatever the latter’s position in society. The artist no longer seeks, as Nathalie Sarraute did in relation to her readers, to communicate (her own) specific impressions regarding the world; he attempts to produce – by the combination and organization of heterogeneous elements¹⁴ – not predetermined sensations in the present body of the spectator in such a way that the latter comes to recompose, in his own manner, the meaning in being there, present. “The artist tries out combinations that enable the event¹⁵”. This is for example what is produced by the combination of a director who speaks and the dogs that bite him in Romeo Castellucci’s *Inferno* (2008)¹⁶. Sometimes, the spectators may go on to produce thought and even to engage in action – thought consisting in thinking about action, projecting it before it is realized, with the *virtual* of the action becoming the *actual* of the thought.

Returning to Walter Benjamin’s notions of ‘aura’ and ‘distance’, Nicolas Bourriaud notes that everything now occurs “as if this ‘unique apparition of a distance’ that is the artistic aura came to be supplied by the public: as if the micro-community gathering before the piece of art became the very source of the ‘aura’, the ‘distance’ occasionally appearing to crown the art piece that delegates its powers to it. Contemporary art therefore works a radical shift compared to modern art, in that it does not deny the aura of the work of art, but displaces its origin and effect¹⁸”. The idea of an effect to be produced is not new, I mentioned it before: from Aristotle’s *Poetics* to Kant’s *Critique of Judgment*, this issue permeates art¹⁹. The difference here resides in the fact that effect finds, in a certain way, its origin as well as its space to expand, in the mind of the present spectator.

1, 2, 3, 8

We therefore speak of:

1. an *iconic regime* (convocation of the divine or invitation to a relationship with the divine; if the work has no depth of field, it is because it urges another form of digging; the artist is an intermediary whose duty is to fade away);

2. a *figurative regime* (representation of a society; the depth of field reproduces the social thickness; the artist is an ideological collaborator or a political critic);

3. an *aesthetic regime* (communication of an impression of the world; the multiplicity of visions stems from the artist who becomes an aesthetic subject having full power over his means);

4. a *spiritual regime* (the production of sensation in the spirit of the spectator, the latter becoming the very seat of art production); and if there is still depth in this fourth regime, it comes from the fact that it is the spectator who becomes the poet.

Despite taking a somewhat different path, we arrive at, for the first three regimes in any case, a categorization quite close to the one put forward by Jacques Rancière. This philosopher distinguishes “in the Western tradition three great regimes of identification”: an “ethical regime of images”, a “poetic – or representative – regime of the arts” and an “aesthetic regime²⁰”. Regarding the fourth, Jacques Rancière alludes to its possibility when he then mentions “the regimes of palpable presentation²¹”. He sometimes even seems to describe exactly the dynamic. But publicly at least, he refuses to talk of what I call a *presentative regime* or *arts of presenting*²².

We also note an undeniable complicity with Jean-François Lyotard who, to broach manners of producing art in the 20th century, distinguished between the dynamic of “realism” (*figurative regime*), that of “the avant-garde” (*aesthetic regime*) and that of “the postmodern” (*presentative regime*), blatantly criticizing the first and perceiving the third as a radicalization of the second. But if he continually insists on the importance of experimentation, he circumscribes it to “sublime” experimentation of the “unpresentable” in “presentation²³”. However, the singularity of the experience that concerns us does not lie exactly here. If, as Marianne Massin suggests, “certain contemporary art propositions contribute to deep renewal of the idea of aesthetic experience²⁴”, it is because they lead to migration from the place where we produce – aesthetically speaking and “in depth” – this experience:

²⁰ | Cf. Jacques Rancière, “Des régimes de l’art et du faible intérêt de la notion de modernité” in *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 26-37.

²¹ | Jacques Rancière, “Les paradoxes de l’art politique” in *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 85. We can also envisage these regimes in relation to different modes of art production and distribution. See, regarding the graphic arts: Laurent Wolf, “Art Basel, une marque mondiale prend les commandes” in *Etudes n°4208*, Paris, Assas – Bayard, 2014, p. 95-99. And see, regarding “contemporary art”: Nathalie Heinich, *Le paradigme de l’art contemporain. Structure d’une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014.

²² | When, at the end of a lecture he gave at the Palais de Tokyo, in Paris, in June 2013, I asked Jacques Rancières about it, he immediately –and vehemently– reacted against the idea that the artist would have, *stricto sensu*, nothing to say to his spectators.

²³ | Cf. Jean-François Lyotard “Réponse à la question : qu’est-ce que le postmoderne ?” in *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988, p. 9-28.

²⁴ | Marianne Massin, *Expérience esthétique et art contemporain*, Rennes, PUR, 2013, p. 8.

into spirit. What we name contemporary art is art when it participates in a *spiritual regime*.

We could just as easily speak of a psychic regime. When Pina Bausch stands up for the idea that her work consists in selecting the movements “that touch people”, she insists on the fact that the ultimate criterion concerns “the way to be set in motion, stirred, moved on the inside²⁵”. In other words: if, on stage, we choose to perform one physical movement (taking off one’s hat, telling a sentence, smiling, remaining silent, etc.), it is because this movement can potentially produce a psychic movement in the spectator’s spirit. Deleuze points this out as well: the movement of Psyche is proof of the effectiveness of Physis’ movement.

And inversely, there can be no spiritual drifting without anchoring in the here and now of palpable experience. This is why I have been speaking about the *arts of presenting*. If these arts participate in a *spiritual regime*, it is because they operate in a presentative manner. Concretely speaking: when, facing the work that he looks at, listens to, reads, etc., the spectator is present (available) to the present moment (here and now), the present (what is presented) offers itself up to him as a present (a gift) – and it is at that point that the spectator may be “moved on the inside”. Presentation in this way is a guaranty for spiritualisation to take place.

But we are not talking about the presentation of a spiritual interiority (which may be one of the ways of operating under the *expressionist-impressionist regime*). Art is not, as Hegel suggested, the tangible presentation of the Idea of an Artist’s Spirit (with capital letters). We are outside any kind of mimesis. Under the *presentative regime*, the geometry of the process is inverted and the operator (the mimesis) disappears: the spirit (the spectator’s Psyche) intervenes last of all. If it is the palpable presentation that sets this spirit in motion, the operation participates in neither identification, nor empathy, nor receiving messages...²⁶

१ + ७, ७ + ८

However, these four moments in art are not to be isolated from one another. In practice, it is not rare to observe a superposition of two regimes. This was already the case a few decades ago: “obvious similarities existed between the ‘enveloping effect’ of abstract expressionism and what the painter of icons was seeking²⁷”.

This was also the case a few years ago in *Giulio Cesare* (1997) by Romeo Castellucci – a theatre production that was both “modern art” and “contemporary art”. For if the director shared his impressions on his reading of Shakespeare’s tragedy, this sharing gave birth, on the stage, to the appearance of elements (a white horse skeleton, the back of a fleshy man, etc.) whose arrangement functioned on a purely presentative mode – directly producing effects on spectators without forcing them to first understand how these elements were the product of an artist’s impressions upon his reading of a Shakespearean tragedy...

Two and even three distinct regimes are also woven together in many advertising “works”. Here, the prescriptive character of representation exceeds to a great extent the mere social assignation specific to the *figurative regime*. The advertising “work” participates rather in an *expressionism-impressionism* rendered arrogant by the power of money. Representation is used so to become the vision about the world that the advertiser intends to impose – issuing to us, audience, the order, if we want to be happy, to make our mind and submit to this vision... The creative team leader of McCann, Rohan Ghose was insisting recently on the necessity of “exploring deeper the public psyche²⁸” – i.e. to shape the mind.

२ - ८, ७ - ८

Other than these superpositions of two distinct regimes, there are also permutations between regimes. In this case, a work produced under one art regime is apprehended by spectators in conditions such that it operates as an

entirely different regime. In *Les amoureux en vert* (1916-1917) by Marc Chagall, the presence of the green color (presentation) dominates the portrait of the bridal couple (representation). The aesthetic effect of this green irradiating from the faces of the man and woman is such that we finally spend little time on the second (representation) and linger on the first (presentation).

Similarly, how do we today look at Jackson Pollack’s *Autumn Rhythm* painted in 1950? Or else, how do we perceive the title *Parcours* (1984) of Jean Dubuffet’s painting? Hasn’t this *Parcours* ceased to be the journey (parcour) of the artist looking at the world to become that of the spectator looking at the canvas?

१ + ७ + ८

There are also more complex arrangements in which three or even four different regimes cohabit and/or permute. In the ephemeral temples (*pandeu*) set up every year in Calcutta to celebrate the goddess Durga, exhibited works (for we can see genuine artistic installations) participate in the *presentative*, *iconic* and *expressionist-impressionist* regimes at once. Humorously, certainly, but also rightly, Pradip Kumar Bose speaks here of an “enormous postmodern expo²⁹”.

Firstly, the spatial arrangement – the texture of walls, the choice of lights, sound, the length and shape of the entrance space, etc. – tends to directly produce sensations on the spectators’ minds (several tens of thousands every night³⁰). Pradip Kumar Bose also observes that presence is brought into play in a “transitory, floating, ephemeral” manner by “a meeting of different elements without any of them, if they were to be considered separately, holding any particular meaning” and without this meeting participating in a “grammar of causality³¹”. In short, this is a case of the *presentative regime*.

Next, the sculptures or paintings that represent, or perhaps one should say designate the goddess Durga exterminating, with a strike of a lance, the monstrous Ashura, obviously aim to recall, in the city for a ten-day period, the presence of the divinity.

In the middle of an unending brouhaha, despite police efforts to make sure that visitors flow through quickly and continually, a few visitors manage to worship for a few seconds. This is therefore within the *iconic regime*.

Finally, these designations or representations are less and less “representative” as the years go by, and increasingly reveal the impressions made by divinities on the artists and craftsmen shaping the sculptures. Here is a slip towards “modern art”, all the more interesting as many sculptors and painters engaged in the process are not of Hindu faith but of Muslim faith: the divinities that they fashion and decorate so uniquely have absolutely no religious meaning for them (firstly, they are not from their own religion, and secondly, sculpting their own god or prophet would be an aberration for them).

We can also interrogate ourselves whether the strength that is still contained in Gustave Courbet’s *L’Origine du monde* today comes from a type of telescoping of the four artistic regimes – the perspective vision of a vagina not having anything strictly to do with society (thus limiting the application of the *figurative regime*) opens up, on the contrary, infinite possibilities of plays between regimes, including the first one.

8 = १ + २ + ७ + ८

It is however the emergence of a fourth artistic regime that marks the greatest change – and notably because this fourth regime neither denies nor evacuates the three others. We might well say – if we agree with Jean-François Lyotard, that “postmodernism is not modernism at its end, but in its birth state, and this state is constant”, that postmodernism is “that which enquires about new presentations³²” and if we recall that Lyotard himself subsequently rejected that word³³ – that the *presentative art regime* is postmodern because it consists in resumption (repetition forward in the Kierkegaarden sense) of the dynamic induced by the introduction of the term “aesthetic” by Baumgarten in 1735 and above all by Kant, in 1790, in the third *Critique*³⁴.

²⁹ Pradip Kumar Bose, “The Heterotopia of Puja’s Calcutta”, tr. Manas Ray, in *Memory’s Gold*, ed. Amit Chaudhuri, New Delhi, Penguin, 2008, p. 293.

³⁰ An important fact here deserves further study: these aesthetic choices are the fruits of discussions in neighbors committees, each committee being responsible for an ephemeral temple set up in its own area. Cf. in this issue, p. 28-31: Samantak Das, “Durga Puja : l’autre visage de Calcutta”.

³¹ Pradip Kumar Bose, “The Heterotopia of Puja’s Calcutta”, *art. cit.*, p. 301.

³² Jean-François Lyotard, *L’inhumain. Causerie sur le temps*, Paris, Galilée, 1988, p. 24, 26.

³³ “The term *postmodern* has served, for the worse rather than for the better judging from results, to designate something of this transformation.” Jean-François Lyotard, *L’inhumain. Causerie sur le temps*, *op. cit.*, p. 13. Lyotard’s underlining.

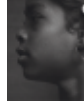
³⁴ Cf. Marianne Bassin, *Expérience esthétique et art contemporain*, *op. cit.*, p. 22-23.

²⁵ Guy Delahaye, Jean-Marc Adolphe, Michel Bataillon, *Pina Bausch*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 25. My underlining.

²⁶ In this respect, the fears expressed by Marianne Massin regarding the threats weighing upon the very possibility of palpable experience in contemporary art are far too Hegelian. There is no threat of destruction but a condition of possibility. Cf. Marianne Massin, *op. cit.*, p. 12. Jean-François Lyotard also emphasized this at the start and the conclusion of “Réponse à la question : qu’est-ce que le postmoderne ?”, *art. cit.*

²⁷ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, *op. cit.*, p. 83-84.

²⁸ Cf. Nettole Mitra, “Resurgence of the storytellers”, in *Tehelka* n°14, New Delhi, Anant Media, 2015, p. 45.



And this resumption turns upside down the relationships established by the arts and the role given to artists: what counts is no longer the capacity of the latter to criticize social rigidities head-on or the will to share their personal impressions (and a certain ideological understanding of them: remember Eisenstein's *Battleship Potemkin* (1925)) but the desire to awake in everyone singular sensations, diverse one from the other, sensations that are free from ideology. It is no longer the placing in perspective nor the expression that are of primary interest, but the aesthetic capacity to produce an awakening of senses so that expression is then born – and perhaps also critical thought. If what we look at is no longer what the artist seeks to express, it is because the question of expression (including critical expression) has passed onto the side of the spectators. These are the ones who express themselves ultimately. So we might say: aesthetics to the artist, poetics (and politics?) to the spectators!

³⁵ | I suspect that Fabrice Midale is not entirely honest when he calls – or else prognosticates – a maintenance of art in modernity. I wonder if defense of this notion is not a simple refusal to mourn the loss of certain prerogatives specific to the modern artist. Indeed, Midale defends the idea that there must always be something “truly intentional” in the work of art. Cf. Fabrice Midale, *Comprendre l'art moderne*, Paris, Pocket, 2010, p. 240, 244-245. We could make a similar reproach regarding Nicolas Bourriaud even if his view is almost the opposite of that of Midale [Cf. Fabrice Midale, *Comprendre l'art moderne*, op. cit., p. 242.] when he states, mainly against Deleuze, that “to completely be a work of art, the work should offer concepts necessary to the functioning of these affects and percepts” that it produces [Nicolas Bourriaud, op. cit., p. 105]. Similarly, in the conclusion of *Radicant*, Nicolas Bourriaud raises the maintenance of art in modernity as a duty. Cf. Nicolas Bourriaud, *Radicant*, Paris, Denoël, 2008.

³⁶ | In this sense, an element of representation remains in the expressionist-impressionist regime. To a certain degree, expression requires representation.

³⁷ | Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 171.

³⁸ | Br. Jean-Marc, op. cit., p. 23.

It is important to say, to recall, to insist, for this entails, it seems, a considerable swing that one cannot yet fully measure³⁵. Passing from representation to presentation is not just a matter of passing from figuration of a world to the materiality of a form (until here most critics will agree), but it is also (and here is where they will diverge) passing from communication of the impressions of the one who makes the work to the production of sensations by those who watch, listen or read his work³⁶. It is also a process of making sense, something that arises and no longer something that is convoked (*sacred arts*), imparted (*figurative arts*) or communicated (*impressionistic arts*). The artist must be reminded that “power is modest, at the opposite of pretension³⁷” and that it is precisely the power of the arts that is in question. The spectator must be invited “to content himself with being there, in all simplicity³⁸”. It is a matter of humility, for one – the artist – as for the other – the spectator.

Jean-Frédéric Chevallier, born in France in 1973, is somehow stuck with two numbers: 2 and 3. The number 2, not only because Jean-Frédéric Chevallier could never make up his mind and choose between living in a city or living in a village, but above all because he spends his work time playing a kind of ping pong game between theory and practice. If he writes essays about contemporary arts, he also stages experimental theatre performances where the “presentation” (to present and to be present) overrules the “representation” (to represent and to be represented); if he gives lectures or classes on these topics or about continental philosophy and aesthetics, he also directs film-essays. And the number 3, not only because he is trained in philosophy, sociology and theatrical studies (master degrees) and combined the three to produce his Ph.D., but above all because he lived in France first, till he was 27 or 29 (he has since forgotten), then in Mexico, till age 35, and third now in India, and because in these three places he has co-founded and impulse collective groups of artists and researchers from different social backgrounds: Feu Faux Lait in 1992, Proyecto 3 in 2002 and Trimukhi Platform since 2008.



mon histoire des arts

Relire l'histoire *des* arts est une entreprise hasardeuse car l'exercice consiste *in fine* à projeter sur des événements et activités du passé un regard que l'on a préalablement construit et organisé depuis son propre aujourd'hui¹. Relire, c'est toujours reconstruire. En ce sens, on ne fait jamais que de l'Histoire contemporaine. Et pourtant l'exercice possède aussi quelques vertus – la première d'entre elles étant sans aucun doute celle de mettre en évidence des variations perspectives : nous rappeler, par exemple, que nous n'avons pas, de toute éternité, regardé une œuvre d'une seule et unique manière. Et regarder une œuvre ici, c'est tout autant considérer son statut anthropologique, sa fonction sociale, la nature poétique ou non de l'activité qui consiste à la produire que le processus esthétique par le biais duquel nous entrons en relation avec elle, et parfois même, ensuite, nous agissons. Voilà en tout cas les raisons qui ont entraîné des philosophes tels Jean-François Lyotard et Jacques Rancière à se risquer à l'exercice. Ils distinguent chacun trois régimes des arts – mais leur découpage respectif est différent.

Si à mon tour, assumant le biais inhérent à l'entreprise, je m'y essaie, je proposerai une *histoire des arts* en quatre parties. Pour autant, je ne m'aventurerai pas à dater précisément celles-ci : d'une part, n'étant pas historien, j'en serai bien incapable ; d'autre part, il est fort possible qu'aujourd'hui il n'y aille plus tant d'une succession de syntagmes mais bien d'avantaged'une superposition de paradigmes.

S

Je commence abruptement. Il y a tout d'abord *l'art sacré*. L'œuvre – si tant est qu'il soit approprié de parler déjà d'« œuvre » – procède par invocation-convocation. Et, ce qu'elle invoque ou convoque, pour le dire succinctement, se trouve dans les Cieux, dans l'Hadès ou bien, si dans le monde, non dans le monde strictement *mondain*. Les objets d'art servent d'intermédiaire entre leurs spectateurs et les forces divines qui environnent ces derniers. Tel le trou au centre des *nierikate* huicholes², ils sont des moyens de passage, des points d'accès vers

ces forces. Ils donnent d'en éprouver et d'en célébrer la présence ou tout du moins la relation qu'avec elles les spectateurs-croyants construisent. Et, de même que pour les huicholes la relation aux *nierikate* est conditionnée à plusieurs jours de marche préalable dans *la sierra*, ces formes d'art requièrent d'une expérience contemplative longue y compris « épuisante » – l'épuisement amenant un relâchement de la tension, et, de là, une disponibilité et une ouverture³.

En Europe, ce serait par exemple cette icône copte du VII^{ème} siècle conservée au Musée du Louvre où apparaissent *Le Christ et Saint Ménas* (le second étant le supérieur du monastère de Baouit en Moyenne Egypte) et dont la fonction, pour les chrétiens qui la contemplent longuement, est précisément d'aider à un approfondissement de la relation avec le Christ, ici donc une relation d'amitié⁴. Mais ce serait tout aussi bien, en Inde cette fois, les petites figurines animalières en terre sèche que les villageois santals disposent en bordure de forêt selon une procédure ritualisée qui dure une demi-journée et précède aux semailles.

Et, preuve que les datations sont délicates à poser, on pourrait s'interroger également sur le travail pictural de Simon Hantaï dès lors que celui-ci consiste peu ou prou à produire des « images acheiropoïètes au seuil du XXI^{ème} siècle » – c'est-à-dire des images qui au Moyen Age étaient considérées comme non faites de main d'homme et comme miraculeuses : « intouchées de l'homme parce que touchées de Dieu⁵ ». Ce qui, dans une terminologie contemporaine, reviendrait à dire : l'artiste se retire pour que passent les dieux. « Jamais le mot *créateur*...⁶ » répétait Simon Hantaï.

S

Le second moment est celui de *l'art figuratif* : *l'art de la représentation* proprement dite. C'est là un déplacement considérable eu égard au paradigme précédent. Les figurines de terre qu'utilisent les villageois santals ne représentent pas *stricto sensu* un animal particulier – de fait, on peinerait à identifier duquel il s'agit... Pareillement *Le Christ et Saint Ménas* participe d'une théologie apophatique, une tradition de pensée qui, pour approcher le mystère divin, procède par éliminations

¹ Cf. Gilles Deleuze, « L'Épuisé » in Samuel Beckett, *Quadd*, Paris, Minuit, 1992. Deleuze insiste sur le lien entre *exhaustement* (*to be exhausted* en anglais) et exhaustivité (éprouver toutes les possibilités en vue). (1) Si le « spectateur » est épuisé c'est qu'il a fait *tous* ses efforts. (2) Une fois tous les efforts produits, le « spectateur » renonce et parce qu'il renonce, parce qu'il arrête de faire des efforts, il relâche la tension. (3) Lorsque l'épuisement amène un relâchement de la tension, il y va d'une disponibilité, d'une ouverture, d'une écoute. Quelque chose d'autre vient, que le « spectateur » est alors prêt à recevoir – puisqu'il est détendu. Cf. Jean-Frédéric Chevallier, *Deleuze et le théâtre. Rompre avec la représentation*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015, p. 93-94.

⁴ De fait, la communauté œcuménique de Taizé appelle cette icône, *L'icône de l'amitié*. Fr. Jean-Marc écrivait récemment : « Les icônes ont pour objectif la prière. Or [...] la prière est une relation, une amitié avec Dieu. Cela signifie que [les icônes] sont faites pour nous aider à entrer dans une relation avec Dieu, pour approfondir cette relation et l'aider à grandir. » Et, de préciser ensuite : « Pour que l'icône parle au cœur il faut lui accorder beaucoup de temps. Revenir peut-être encore et encore à [elle] ». Fr. Jean-Marc, *Les icônes*, tr. Myriam Perriau, Les cahiers de Taizé n°16, Ateliers et Presses de Taizé, 2011, p. 3, 23.

⁵ Sylvie Barnay, « La rétrospective de l'oeuvre de Simon Hantaï. L'image acheiropoïète au seuil du XXI^{ème} siècle » in *Etudes* n°4205, Paris, Assas – Bayard, 2014, p. 83, 75.

⁶ Simon Hantaï, Jean-luc Nancy, *Jamais le mot « créateur »...* (*Correspondance 2000-2008*), Paris, Galilée, 2013, p. 153-154.

¹ Ce texte doit beaucoup aux relectures tant critiques qu'informées de trois collègues (Bertha Diaz, Julien Nénault, Victor Viviescas) et de quatre étudiants (Mauricio Gomez, Ana Azuela, Maria Vazquez Valdez, Gabriela Olmos).

² Cf. Johannes Neurath, *La vida de las imágenes*, ed. Gabriela Olmos, México, Artes de México, 2013.



successives : si Dieu est puissant, il y va d'une puissance différente ; s'il est amour, il y va d'une capacité d'aimer différente, etc. Dès lors, la figure dans l'icône n'est jamais une figuration ; elle ne le peut par hypothèse pas. Non que la représentation soit interdite, comme on le rappelle parfois, mais plutôt, et c'est la raison pour laquelle Simon Hantaï s'y refusait, qu'elle est inintéressante puisque inappropriée à remplir la fonction attendue.

Car, avec l'*art de la représentation*, c'est un tout autre mode de mise en relation des différences de nature qui se met place. Apparaît la perspective et apparaît aussi la clôture que cette perspective instaure. Cette dernière n'ouvre pas sur les cieux, les enfers ou sur ce qui, du monde, ne serait pas immédiatement perceptible, mais sur la société, telle ou telle société humaine, avec les hiérarchies, les systèmes de pouvoir, les frictions, les luttes qui la caractérisent. La profondeur de champs s'installe dans l'œuvre d'art figurative alors que l'œuvre d'art iconique ouvrait la possibilité d'une profondeur relationnelle qu'elle ne contenait pas. Mais, et c'est le paradoxe, en se constituant à même l'œuvre, la perspective se fixe. Car c'est une perspective mimétique. Elle reproduit la mise en espace sociopolitique. De même qu'un ministre n'est que le représentant d'un souverain qui lui est ô combien supérieur, tout ce qui est représenté renvoie à un espace organisé et ordonné par des références sociales déterminées. La conception picturale et architecturale dépend de la vision politique du dispositif sociétal. En ce sens, les *arts de la représentation* nécessitent tout autant que renvoient à un système de *castes*. La perspective monoculaire centriste transforme celui qui regardait l'abstrait ou l'insaisissable de l'*art sacré* (le concret consistait alors en la matérialisation d'une relation à la présence divine) en un étant social particulier.

D'un tel système, *Les Ménines* (1656) seraient à la fois le parangon et la mise en abîme. D'une part, sur la toile de Diego Velasquez, la perspective assigne au regard un lieu symbolique et à celui qui regarde une place précise dans la société. D'autre part, et c'est la magistrale analyse qu'en faisait Michel Foucault, dans ce tableau, « la représentation est représentée en chacun de ses moments » tant et si bien que le centre hiérarchique

que désignent les lignes perspectives devient une « place ambiguë où alternent comme en un clignotement sans limite le peintre, le souverain [que le peintre peint] ⁷ » et le spectateur. Reste qu'il n'y a qu'une seule et unique place depuis laquelle regarder.



L'*art moderne* modifie ce rapport en permettant de multiples regards simultanés – une sorte d'ubiquité de la vision. Avec *Les Demoiselles d'Avignon* (1907), Pablo Picasso donne à voir une juxtaposition de morceaux de corps féminins chacun croqué sous un angle différent. La nouveauté, eu égard au paradigme précédent, tient à ceci qu'outre la multiplicité des visions simultanées, plus aucune séparation hiérarchique ne distingue entre le premier et l'arrière-plan, entre le côté gauche et le côté droit, etc. Car tous les regards qui structurent la composition de la toile sont ceux que l'artiste a posés. L'espace est brisé et fragmenté, certes, mais c'est selon l'ordre du perçu de l'artiste. Ce n'est plus la société commanditaire, c'est l'artiste en commandant.

L'on a beaucoup parlé à ce propos d'autonomisation du champ artistique. Ce n'est bien sûr pas faux. Mais peut-être convient-il, pour bien saisir les enjeux tant poétiques qu'esthétiques de cette « autonomisation », de se risquer à une formulation différente, une formulation qui combindraient deux termes presque trop connus, mais en ne les entendant que de manière très littérale : « expressionnisme » et « impressionnisme ⁹ ». Pour l'artiste moderne, il ne s'agit plus de convoquer les dieux d'en haut, d'en bas ou de derrière, ni de représenter la société et la profondeur de champs de sa structure monarchique mais d'*exprimer* ses propres *impressions* face au monde – à *son* monde.

Ce n'est pas un hasard si, sur l'un des murs de l'exposition consacrée à l'œuvre de Marc Chagall, au musée du Palais du Luxembourg à Paris en 2013, on lisait l'analyse suivante : « les images construisent un monde qui n'est ni une fiction, ni une imitation du monde réel, mais qui constitue plutôt l'*expression de la subjectivité de l'artiste* ¹⁰ ». L'artiste moderne communique sa propre vision du monde – une possibilité exclue du *régime figuratif* des arts

mais aussi du *régime sacré* dès lors que les icônes « n'ont pas pour but d'exprimer la vision ou la personnalité de l'artiste en tant qu'individu ¹¹ ».

Au risque d'un mauvais jeu de mot, on dirait que c'est donc toute la « perspective » qui a changé. Lorsque Pier Paolo Pasolini avec *Orgie* (1968) ou bien Arno Schmidt avec *Le Léviathan* (1949) expriment l'impression que le monde produit sur eux, un monde de vertigineux désirs pour le premier, un monde à l'inverse radicalement vide de sens pour le second, quel que soit ce monde, *il ne fait pas l'objet d'un renvoi. L'œuvre ne renvoie pas au monde mais à elle-même – c'est-à-dire à l'artiste qui en est l'auteur*. Voilà une implication concrète de l'autonomisation du champ artistique à laquelle je faisais allusion : la pratique devenant autonome, le produit de cette pratique (l'expression de l'impression) s'autonomise lui aussi.

Jacques Villon notait que, grâce au cubisme, « le tableau perdait son apparence de fenêtre ouverte pour devenir une chose en soi ¹² ». La modernité repose sur une reconsidération du statut de l'œuvre qui devient le lieu même de toute apparition alors que l'œuvre figurative était la représentation d'une réalité sociale extérieure. C'est là le grand changement épistémologique de la modernité. Si le lieu de référence de l'*art sacré* était ailleurs (les Cieux, les Enfers, l'au-delà de l'ici qui est pourtant là) et si celui de l'*art figuratif* se situait dans la société, celui de l'*art impressionniste-expressionniste* trouve son origine dans l'œuvre elle-même – entendue comme le produit d'un travail réalisé par un individu particulier, à savoir un artiste-auteur. On passerait ainsi des dieux aux rois et, de ces derniers, aux artistes – et non au peuple comme le défend Jacques Rancière quand il analyse l'émergence d'*un art pour l'art* au lendemain de la Révolution française. Jusque-là le souverain – de l'art – n'a jamais été le peuple. L'efficacité esthétique de l'œuvre *impressionniste-expressionniste* dépend directement de son degré d'auto-référencement : le *Manao tupapau* (1892) de Paul Gauguin ou *Le baïser* (1908-1909) de Gustav Klimt et, plus littéralement encore, l'*Autoportrait avec l'épaule nue soulevée* (1912) d'Egon Schiele ne fonctionnent que pour autant que l'on s'imprègne des impressions exprimées par l'artiste.

⁷ | Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard (Tel), 1966, p. 333-334.

⁸ | Cf. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ et littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 76, 96, 121-129.

⁹ | L'expression « art abstrait » porte à confusion car ce qui est recherché c'est précisément la matérialité des éléments disposés. S'il y a d'une abstraction, ce n'est que concernant la représentation – l'artiste fait en effet abstraction de l'impératif de représenter. Piet Mondrian préférerait la notion d'*art abstrait-réaliste*.

¹⁰ | Dans la salle intitulée « Vers le rêve », exposition *Chagall, entre guerre et paix*, Paris, Musée du Luxembourg, 2013. C'est moi qui souligne.

¹¹ | Fr. Jean-Marc, *Les icônes*, op. cit., p. 3.

¹² | Cité in Pierre Cabanne, *Le Cubisme*, Paris, PUF, 1982, p. 42.



¹³ Pour Claude Simon, c'est à partir de Cézanne qu'une telle dynamique commence lentement à opérer. Le peintre du *Pont de la rivière aux trois sources* (aquarelle, 1906), des *Baigneuses* (aquarelle, 1900-1906) ou du *Cabanon de Jourdan* (huile, 1906) est, affirme l'écrivain, le premier à avoir « posé ici ou là, sur les points forts, quelques taches entre lesquelles le spectateur est invité à saisir des rapports en sautant directement des unes aux autres seulement séparées par la surface vierge de la toile ». Claude Simon, « L'absente de tous bouquets » in *Quatre Conférences*, Paris, Minuit, 2012, p. 56. Pour ma part, je ne me risquerai pas à dater précisément le passage.

¹⁴ Pour de plus amples détails quant aux formes prises par cette combinaison et aux natures des éléments qui la composent, cf. dans ce numéro, p. 88-99 : Denis Guénoun, Jean-Frédéric Chevallier, « Assemblage théâtral et assemblée planétaire » ; et, p. 147-151 : Jean-Frédéric Chevallier, « How to pass from one image to another ? ». Voir aussi Jean-Frédéric Chevallier, « La crise est finie » in *Registres n°14*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 38-41.

¹⁵ Jean-François Lyotard, « Le sublime et l'avant-garde » in *L'inhumain*, Paris, Galilée, 1988, p. 112.

¹⁶ Cf., dans ce numéro, p. 76-79 : Joseph Danan, « Castellucci parmi les Papes ».

¹⁷ Joseph Danan expliquait, après avoir vu l'*Inferno* de Romeo Castellucci : « Le spectateur revient de là (de l'Enfer) avec une somme d'impressions, de sensations, en tout point comparables à celles d'une expérience vécue. Sa pensée la fera sienne et elle l'accompagnera, parfois pendant des années, ou toute une vie. [L'expérience] exige d'être vécue au présent, mais sa valeur se mesure à la trace qu'elle laisse. » *Ibid.*

¹⁸ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les presses du réel, 2001, p. 62, 63.

¹⁹ Avec une différence de taille cependant : l'effet n'est pas la sensation, ou, plutôt lorsqu'il l'est, c'est qu'il y va d'un effet de peu d'importance. C'est Kant par exemple quand il parle de l'importance du dessin en peinture, sculpture, architecture et jardinage. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, tr. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1984, p. 67.

Le basculement vers les *arts présentatifs* se produit lorsque le lieu de référence cesse d'être l'œuvre elle-même – et son auteur – pour se déplacer et se constituer dans l'esprit de chaque spectateur¹³ – quelle que soit la position de celui-ci dans la société. L'artiste ne cherche plus, comme le faisait encore Nathalie Sarraute à l'endroit de ses lecteurs, à communiquer des impressions précises quant au monde (les siennes) ; il essaie de produire – par combinaison et agencement d'éléments hétérogènes¹⁴ – des sensations non prédéterminées dans le corps *présent* du spectateur de sorte que celui-ci en vienne à recomposer à sa guise le sens qu'il y a à être là, *présent*. « L'artiste essaie des combinaisons qui permettent l'événement¹⁵ ». C'est par exemple, ce que produit la combinaison entre, d'une part un metteur en scène qui parle et, d'autre part, des chiens qui le mordent – dans l'*Inferno* (2008) de Romeo Castellucci¹⁶. Quelquefois, il arrive que le spectateur fabrique à partir de là de la pensée et même s'engage à l'action – la pensée consistant à penser l'action, à en projeter en avant la réalisation, le *virtuel* de l'action devenant l'*actuel* de la pensée.

Revenant sur les notions d'« aura » et de « lointain » chez Walter Benjamin, Nicolas Bourriaud note que tout se passe maintenant « comme si cette « unique apparition d'un lointain » qu'est l'aura artistique se voyait fournie par le public : comme si la micro-communauté qui se regroupe devant l'œuvre devenait la source même de l'« aura », le « lointain » apparaissant ponctuellement pour auréoler l'œuvre, qui lui délègue ses pouvoirs. L'art contemporain opère donc un déplacement radical par rapport à l'art moderne, dans le sens où il ne nie pas l'aura de l'œuvre d'art, mais en déplace l'origine et l'effet. ¹⁸ L'idée d'un effet à produire n'est pas nouvelle, j'en ai parlé : de la *Poétique* d'Aristote à la *Critique de la faculté de juger* de Kant, la question travaille l'art¹⁹. La différence ici réside dans le fait que l'effet a, d'une certaine manière, tant son origine que son espace d'expansion, dans l'esprit du spectateur *présent*.

Ainsi, on parlerait :

1. d'un *régime iconique* (la convocation du divin ou l'invitation à une relation au divin ; si l'œuvre ne possède aucune profondeur de champ, c'est qu'elle incite à un autre creusement ; l'artiste alors est un passeur qui se doit de s'effacer) ;

2. d'un *régime figuratif* (la représentation d'une société ; la profondeur de champ reproduit l'épaisseur sociale ; l'artiste est un collaborateur idéologique ou un critique politique) ;

3. d'un *régime esthétique* (la communication d'une impression face au monde ; la multiplicité des visions est rapporté à l'artiste devenu sujet esthétique en plein pouvoir de ses moyens) ;

4. d'un *régime spirituel* (la production de sensation dans l'*esprit* du spectateur, ce dernier devenant le siège même de la production d'art) ; et s'il y va d'une profondeur encore dans ce quatrième régime, celle-ci tient au fait que c'est le spectateur qui devient le poète.

Bien qu'ayant emprunté un chemin quelque peu différent, l'on aboutit, pour ce qui est des trois premiers régimes en tout cas, à un découpage assez proche de celui que propose Jacques Rancière. Le philosophe distingue en effet « dans la tradition occidentale, trois grands régimes d'identification » : un « régime éthique des images », un « régime poétique – ou représentatif – des arts » et un « régime esthétique²⁰ ». Pour ce qui est du quatrième, Jacques Rancière en suggère la possibilité lorsqu'il détaille ensuite « les régimes de présentation sensible²¹ ». Il semble même parfois en décrire exactement la dynamique. Reste que, publiquement du moins, il se refuse à parler comme je vais le faire d'un *régime présentatif*²².

On observera aussi une indéniable connivence avec Jean-François Lyotard qui, pour aborder les manières de produire de l'art au XX^{ème} siècle, distinguait entre la dynamique du « réalisme » (régime *figuratif*), celle de « l'avant-garde » (régime *esthétique*) et celle du « postmoderne²³ » (régime *présentatif*), critiquant vertement la première, envisageant la troisième

²⁰ Cf. Jacques Rancière, « Des régimes de l'art et du faible intérêt de la notion de modernité » in *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 26-37.

²¹ Jacques Rancière, « Les paradoxes de l'art politique » in *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 85. On pourrait aussi envisager ces régimes en rapport aux différents modes de production et de distribution de l'art. Voir, pour ce qui concerne les arts plastiques : Laurent WOLF, « Art Basel, une marque mondiale prend les commandes » in *Etudes n°4208*, Paris, Assas – Bayard, 2014, p. 95-99. Voir aussi, pour ce qui concerne l'« art contemporain » : Nathalie Heinich, *Le paradigme de l'art contemporain. Structure d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014.

²² Lorsque, à la fin d'une conférence qu'il donnait au Palais de Tokyo, à Paris, en juin 2013, je lui ai posé la question, Jacques Rancière s'est aussitôt récrié, et fort véhémentement – en particulier contre l'idée que l'artiste n'aurait, *stricto sensu*, plus rien à dire.

²³ Cf. Jean-François Lyotard « Réponse à la question : qu'est-ce que le postmoderne ? » in *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988, réédition : Le livre de poche, p. 9-28.



comme une radicalisation de la seconde. Mais, si Lyotard n’a de cesse d’insister sur l’importance de l’expérimentation, il la circonscrit à l’expérimentation « sublime » de l’« imprésentable » dans la « présentation ». Or, la singularité de l’expérience dont il est question n’est pas exactement celle-là. Si, comme le suggère Marianne Massin, « certaines propositions de l’art contemporain contribuent à renouveler en profondeur l’idée même d’expérience esthétique ²⁴ », c’est parce que celles-ci entraînent une migration du lieu où l’on fait – esthétiquement parlant et « en profondeur » – cette expérience : *en esprit*. Ce que l’on nomme art contemporain serait l’art quand il participe d’un *régime spirituel*.

On pourrait parler tout aussi bien d’un *régime psychique*. Lorsque Pina Bausch défend l’idée que son travail consiste à sélectionner les mouvements « qui touche[nt] les gens », elle entend insister sur le fait que le critère ultime concerne « la façon d’être mis en mouvement, mu, ému *intérieurement*.²⁵ » Autrement dit : si, sur le plateau, on choisit d’effectuer tel mouvement physique (enlever son chapeau, prononcer une phrase, sourire, rester silencieux, etc.), c’est parce que celui-ci peut potentiellement produire un mouvement *psychique* dans l’*esprit* d’un spectateur. Deleuze le rappelait aussi : le mouvement de la Psyché est la preuve de l’effectivité du mouvement de la Physis.

Et inversement : il ne peut y avoir de dérives spirituelles sans un ancrage dans l’ici et maintenant de l’expérience sensible. Voilà pourquoi je propose de parler des *arts du présenter*. Si ces arts-là en viennent à participer d’un régime spirituel c’est parce qu’ils fonctionnent de manière *présentative*. Concrètement : *lorsque, face à l’œuvre qu’il regarde, écoute, lit, etc., le spectateur est présent (disponible) au moment présent (l’ici et maintenant), le présent (ce qui se présente) s’offre pour lui comme un présent (un don)* – et c’est alors qu’il peut être « mu intérieurement ». La présentation est ainsi la garante de la spiritualisation.

Mais il n’y va pas de la présentation d’une intériorité spirituelle (ce qui, à tout prendre, pourrait être l’une des manières d’opérer sous le régime *impressionniste-expressionniste*). L’art n’est pas, comme l’entendait Hegel, la présentation sensible de l’Idée d’un Esprit

(avec une majuscule). Nous sommes hors de la *miméïsis*. Sous le *régime présentatif*, la géométrie du processus est inversée et l’opérateur (la *miméïsis*) disparaît : l’esprit (la Psyché du spectateur) intervient en dernier. Si c’est bien la présentation sensible qui met en mouvement cet esprit, l’opération ne participe ni d’une une identification, ni d’une empathie, ni d’une communication²⁶.

Ces quatre moments de l’art ne sont pas pour autant à isoler les uns des autres. Il n’est pas rare d’observer, dans la pratique, une superposition de deux régimes. C’était déjà le cas, il y a quelques décennies : « des similitudes manifestes existaient entre « l’effet enveloppant » de l’expressionnisme abstrait et celui que recherchait les peintres d’icônes²⁷ ».

C’était aussi le cas, il y a quelques années, dans le *Giulio Cesare* (1997) de Roméo Castellucci – mise en scène qui participait à la fois de l’« art moderne » et de l’« art contemporain ». Car, si le metteur en scène y partageait ses *impressions* à la lecture de la tragédie de Shakespeare, ce partage donnait lieu, sur le plateau, à l’apparition d’éléments (un squelette de cheval blanc, le dos d’un homme corpulent, etc.) dont l’agencement fonctionnait sur un mode purement *présentatif* – produisant directement des effets sur les spectateurs, sans les obliger donc à en passer, d’abord, par la compréhension de ce que ces éléments étaient le produit des impressions d’un artiste à la lecture d’une tragédie de Shakespeare...

C’est encore l’intrication de deux régimes distincts dans de nombreuses « œuvres » publicitaires. Le caractère prescriptif de la représentation y dépasse, et de beaucoup, la simple assignation sociale propre au *régime figuratif*. « L’œuvre » participe d’avantage d’un *impressionnisme-expressionnisme* rendu arrogant par les pouvoirs de l’argent. Il est fait recours à la représentation de manière telle que cette dernière est tout aussi bien la vision que le publiciste entend imposer du monde – avec ordre, si l’on veut être heureux, de s’y soumettre, évidemment.

$$\mathfrak{z} - 8, \mathfrak{v} - 8$$

Outre ces superpositions de deux régimes distincts, il y a aussi des permutations entre régimes. Une œuvre produite sous un régime artistique donné est dans ce cas appréhendée par ses spectateurs avec des dispositions telles qu’elle en vient à fonctionner sous un régime complètement différent. Dans *Les amoureux en vert* (1916-1917) de Marc Chagall, la présence de la couleur verte (la *présentation*) l’emporte sur le portrait des mariés (la *représentation*). L’effet esthétique de ce vert qui irradie les visages de l’homme et de la femme est tel que l’on s’attarde finalement fort peu sur la seconde (la *représentation*) et que l’on passe derechef à la première (la *présentation*).

De même comment regarde-t-on aujourd’hui *Rythme automnal* que Jackson Pollock peignit en 1950 ? Ou bien encore : comment entend-on le titre *Parcours* (1984) de ce tableau de Jean Dubuffet ? Ce *Parcours* n’a-t-il pas cessé d’être celui de l’artiste regardant le monde pour devenir celui du spectateur regardant la toile ?

$$\mathfrak{z} + \mathfrak{v} + 8$$

Il existe aussi des dispositifs plus complexes dans lesquels trois voire quatre régimes différents cohabitent et/ou permutent. Dans les temples éphémères qui se dressent chaque année à Calcutta pour fêter la déesse Durga, les œuvres exposées (car il y va de véritables installations artistiques) participent tout à la fois des régimes *présentatif*, *iconique* et *impressionniste-expressionniste*. Avec humour certes, mais avec raison aussi, Pradip Kumar Bose parle là d’une « énorme expo postmoderne²⁸ ».

Tout d’abord, le dispositif spatial – la texture des murs, le choix des lumières, la sonorisation, la longueur et la forme du sas d’entrée, etc. – tend à produire *directement* des sensations dans l’esprit des spectateurs (plusieurs dizaines de milliers chaque nuit²⁹). Le même Pradip Kumar Bose observe que la présence est mise en jeu de manière « transitoire, flottante, éphémère » par « une réunion de différents éléments sans qu’aucun d’eux, s’il était considéré isolément, n’ait de signification particulière » et sans non

plus que cette réunion ne participe d’une « grammaire de la causalité³⁰ ». Bref, il y va d’un *régime présentatif*.

Ensuite, les sculptures ou peintures qui (figurent ou peut-être mieux vaut-il dire désignent) Durga exterminant, d’un coup de lance, le monstrueux Ashura, visent évidemment à rappeler la présence, dans la ville, dix jours durant, de la divinité. Au milieu d’un brouhaha incessant, malgré la police qui ne ménage pas ses efforts pour que le flot de visiteurs s’écoule rapidement et continûment, certains visiteurs parviennent à se recueillir quelques instants. Il y va donc aussi d’un *régime iconique*.

Enfin, ces désignations ou *représentations*, au fur et à mesure que passent les années, sont de moins en moins « représentatives » et se donnent à voir chaque fois davantage comme des mises en forme des impressions que les divinités ont produite sur les artistes et artisans qui les modèlent. Il y va d’un glissement vers « l’art moderne » d’autant plus intéressant que bon nombre des sculpteurs et peintres engagés dans le processus ne sont pas de foi hindoue mais musulmane : les divinités qu’ils fabriquent et décorent si singulièrement n’ont absolument aucun sens religieux pour eux (d’une part, ce ne sont pas les leurs, et d’autre part sculpter leur dieu ou même son prophète serait, de leur point de vue, une complète aberration).

On pourrait de même se demander si la force et la grossesse que possède aujourd’hui encore *L’Origine du monde* de Gustave Courbet ne viennent pas du fait qu’il s’y produit une sorte de télescopage des quatre régimes artistiques que nous avons envisagés – la vision perspective d’un vagin n’y ayant plus rien de strictement sociétal (donc de limité au *régime figuratif*) ouvre d’innombrables possibilités de jeux entre régimes, y compris avec le premier.

$$8 = \mathfrak{z} + \mathfrak{z} + \mathfrak{v} + 8$$

C’est toutefois l’apparition d’un quatrième régime de l’art qui marque, pour nous aujourd’hui, le changement le plus conséquent – et ce, notamment, parce que *ce quatrième régime ne renie ni n’évacue les trois autres*. Au risque de la boutade on pourrait

²⁴ | Marianne Massin, *Expérience esthétique et art contemporain*, Rennes, PUR, 2013, p. 8.

²⁵ | Guy Delahaye, Jean-Marc Adolphe, Michel Bataillon, *Pina Bausch*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 25. C’est moi qui souligne.

²⁶ | En ce sens, les craintes qu’exprime Marianne Massin quant aux menaces qui pèseraient sur la possibilité même d’une expérience sensible dans l’art contemporain sont encore bien trop hégéliennes. Il n’y va pas d’une menace de destruction mais d’une condition de possibilité. Cf. Marianne Massin, *Expérience esthétique et art contemporain*, op. cit., p. 12. Jean-François Lyotard le soulignait aussi au commencement et en conclusion de « Réponse à la question : qu’est-ce que le postmoderne ? ».

²⁷ | Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, op. cit., p. 83-84.

²⁸ | Pradip Kumar Bose, « The Heterotopia of Puja’s Calcutta », tr. Manas Ray, in *Memory’s Gold*, ed. Amit Chaudhuri, New Delhi, Penguin, 2008, p. 293.

²⁹ | Un fait important ici mériterait une étude particulière : ces choix esthétiques sont le fruit de discussions au sein de comités de quartier, chaque comité étant le maître d’œuvre. Voir aussi, dans ce numéro, p. 28-31 : Samantak Das, « Durga Puja : l’autre visage de Calcutta ».

³⁰ | Pradip Kumar Bose, « The Heterotopia of Puja’s Calcutta », art. cit., p. 301.



dire, si toutefois l'on convient avec Jean-François Lyotard que « le postmodernisme n'est pas le modernisme à sa fin, mais à l'état naissant, et cet état est constant », que « le postmoderne serait [...] ce qui s'enquiert de présentations nouvelles³¹ » et en se rappelant que Lyotard lui-même se désolidarisait du terme ensuite (« le terme *postmoderne* a servi, plutôt mal que bien si j'en juge par les résultats à désigner quelque chose de cette transformation³²»), que le *régime présentatif* des arts est postmoderne en ce qu'il consiste en la reprise (répétition en avant au sens kierkegaardien) de la dynamique induite par l'introduction du terme « esthétique » par Baumgarten en 1735 et surtout par Kant, en 1790, dans la troisième *Critique*³³.

Et cette reprise bouleverse de fond en comble les rapports érigés par les arts et le rôle dévolu aux artistes : ce qui compte ce n'est plus la capacité que ces derniers auraient à critiquer *de front* les rigidités sociales, ni la volonté de partager leurs impressions personnelles (et une certaine compréhension idéologique de celles-ci : on se rappelle *Le Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein (1925)) à d'autres mais le souci de réveiller des sensations singulières propres à chacun et différentes entre elles de ce fait – et, faut-il le souligner, sans idéologie. Ce n'est plus ni la mise en perspective ni l'*expression* qui intéressent d'abord, mais la capacité esthétique de produire un éveil des sens de sorte qu'une *expression* en naisse ensuite – et peut-être aussi une pensée critique. Si ce n'est plus ce que l'artiste chercherait à exprimer que l'on regarde, c'est que *la question de l'expression (y compris critique donc) est passée du côté des spectateurs*. Ce sont eux qui s'expriment finalement. On dirait alors : à l'*artiste, l'esthétique ; aux spectateurs, les poétiques (et les politiques ?) !*

C'est important de le dire, de le rappeler, d'y insister car il y va, il me semble, d'un basculement considérable dont on ne prend pas encore toute la mesure³⁵. *Passer du représenter au présenter, c'est non seulement passer de la figuration d'un monde à la matérialité d'une forme* (jusque-là la plupart des critiques sont d'accord), *mais c'est aussi* (et là ils ne le sont plus) *passer de la communication des impressions de celui qui fabrique à la production de sensations par ceux qui regardent, écoutent ou lisent*.³⁶ C'est aussi faire du sens, quelque

chose qui advient et non plus quelque chose qui se convoque (*arts sacrés*), s'inculque (*arts figuratifs*) ou se communique (*arts impressionnistes*). Il faut rappeler à l'artiste que « la puissance est modeste, à l'opposé de la prétention³⁷ » et que ce dont il s'agit c'est précisément de la puissance des arts. Il faut inviter le spectateur à « se contenter d'être là, tout simplement³⁸». C'est affaire d'humilité pour l'un comme pour l'autre.

³⁷ | Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 171.

³⁸ | Fr. Jean-Marc, *op. cit.*, p. 23.

Lorsque **Jean-Frédéric Chevallier**, né en France en 1973, s'essaie à relire sa propre histoire, deux chiffres lui viennent immédiatement à l'esprit : le chiffre 2 et le chiffre 3. Le chiffre 2, non tant parce que Jean-Frédéric Chevallier n'a jamais su choisir entre les 2 options suivantes : 1.) vivre en ville ou bien 2.) vivre à la campagne, mais plutôt parce qu'il *passé son temps à passer* de 1.) la théorie à 2.) la pratique – *et vice versa*. S'il lui arrive d'écrire des essais sur les arts aujourd'hui (en particulier les arts vivants), il met aussi en scène des spectacles de « théâtre » où la présentation l'emporte de beaucoup sur la représentation ; s'il donne conférences et séminaires sur ces problématiques, il réalise aussi des film-essais. Et le chiffre 3 donc..., non tant parce que JFC a suivi assidûment trois cursus pour obtenir des maîtrises en 1.) philosophie, 2.) sociologie et 3.) études théâtrales et qu'il a combiné les trois pour produire sa thèse de doctorat sur le tragique contemporain, mais plutôt parce qu'il a vécu et travaillé 1.) en France, puis 2.) au Mexique et maintenant 3.) en Inde – et qu'à chaque occasion, il a co-fondé et animé un collectif d'artistes et de chercheurs : Feu Faux Lait à Paris à partir de 1992, Proyecto 3 à Mexico à partir de 2002 et Trimukhi Platform à Calcutta depuis 2008.

³¹ | Jean-François Lyotard, *L'inhumain. Causerie sur le temps*, Paris, Galilée, 1988, p. 24, 26.

³² | Jean-François Lyotard, *L'inhumain. Causerie sur le temps*, *op. cit.*, p. 13. C'est Lyotard qui souligne.

³³ | Cf. Marianne Bassin, *op. cit.*, p. 22-23.

³⁴ | Je soupçonne, par exemple, Fabrice Midale de ne pas être honnête jusqu'au bout lorsqu'il en appelle à un maintien de l'art dans la modernité. Je me demande si défendre cela, ce n'est pas tout simplement refuser de faire le deuil de certaines prérogatives propres à l'artiste moderne – et donc, avec lui, le critique de ses œuvres. Midale défend en effet l'idée qu'il faut toujours dans l'œuvre d'art quelque chose de « véritablement intentionnel ». Cf. Fabrice Midale, *Comprendre l'art moderne*, Paris, Pocket, 2010, p. 240, 244-245. On pourrait faire un reproche similaire à Nicolas Bourriaud et ce bien que sa perspective soit presque opposée à celle de Midale (Cf. Fabrice Midale, *op. cit.*, p. 242.) quand au détour d'une page, il affirme, contre Deleuze principalement, que « pour être pleinement œuvre d'art, l'œuvre doit proposer les concepts nécessaires au fonctionnement de ces affects et percepts » qu'elle produit (Nicolas Bourriaud, *op. cit.*, p. 105). De même, dans la conclusion de *Radicant*, Nicolas Bourriaud érige en devoir le maintien de l'art dans la modernité. Cf. Nicolas Bourriaud, *Radicant*, Paris, Denoël, 2008.

³⁵ | En ce sens, il reste encore, dans le *régime impressionniste-expressionniste*, un peu de représentation. À un degré ou à un autre, l'expression requiert de la figuration.



durga puja, l’autre visage de calcutta

¹ | Ce texte a été publié en anglais dans *Graphiti* le supplément dominical du quotidien *The Telegraph*, *Calcutta*, le 6 octobre 2013.

² | Ces vers sont tirés du poème *À une souris* : «Wee, sleekit, cow’rin, tim’rous beastie,/ what a panic’s in thy breastie!»

³ | Le *babu* est un bengali prospère et oisif, enrichi par son commerce avec les britanniques.

Le Bengali efféminé, brouillon et bavard est un cliché si rebattu et fait l’objet d’une telle dérision depuis bientôt deux siècles que j’épargnerai au lecteur la liste indéfinie de ses illustrations¹. Lorsqu’en 1898 Swami Vivekananda exhortait à « construire une Inde parfaite émergeant du chaos et du conflit – une Inde glorieuse et invincible dont l’esprit serait védantin et le corps islamique », il en rajoutait encore sur la faiblesse du corps de l’Indien (en fait du Bengali). Un jour, un professeur me dit, ni tout-à-fait par hasard ni

complètement par plaisanterie, que ces fameux vers de Robert Burns : «pauvre petit animal aux abois / quelle panique s’empare donc de toi²!» pourraient bien avoir été inspirés par la légendaire lâcheté du *babu*³ bengali.

Cela fait maintenant plus d’un siècle que l’Hindou (le Bengali) adorateur d’idoles a mauvaise presse. « L’Hindou, je le dis, appartient à une race vieillissante, titubant au bord d’un sépulcre moral. Il faut qu’il meure car les puissantes mâchoires de marbre

de ce sépulcre sont terriblement avides de le croquer et il ne lui reste qu’à s’y jeter. » Ainsi parlait Michael Madhusudan Dutt lors de sa conférence sur « Les anglo-saxons et les hindous » publiée en 1854. Quelques décennies plus tard, même l’ardent défenseur des mœurs et de la morale hindoue qu’était Bankim Chandra Chattopadhyay reconnaissait sous le nom de plume de « Ram Chandra » que « l’essentiel du rite hindou n’est qu’une absurde pantomime, les prêtres eux-même en conviennent et les hindous éduqués le méprisent à juste titre. » (Lettre au *Statesman* du 28 Octobre 1882). Quant à la fameuse incapacité des Bengalis à travailler en groupe, à créer quelque chose en équipe, la rengaine sur les crabes bengalis qu’on n’a pas besoin d’empêcher de sortir de leur seau car à peine l’un d’eux fait mine de s’en échapper, les autres l’y replongent, cette scie donne une idée de la façon dont le caractère bengali est perçu.

Comme bien des femmes et hommes de ma génération, j’ai grandi avec cette image des Bengalis et de ce qu’on pourrait appeler la bengalité. Ah comme les Bengalis sont maladroits à construire ! Regardez ce que vous avez fait de l’héritage de Sir Biren Mukherjee... Et avez-vous jeté un coup d’œil à l’université *Visva Bharati* ces derniers temps ? Qu’avez-vous fait de votre *Gurudev*⁴ ? Il ne restait qu’à faire face à l’humiliation de ces désobligeants commentaires par un gracieux sens de l’humour, et ceci d’autant plus que l’on correspondait à la figure du petit animal aux abois comme l’humble signataire de ces lignes. Et pourtant, au fil des siècles et des années, au vu et au su de tous et de chacun avait lieu un événement qui démentait toutes ces niaiseries méprisantes sur l’inefficacité congénitale du Bengali. Je veux parler bien sûr de cet événement constitutif de la bengalité : la *Durga Puja*.

J’utilise à dessein l’expression de bengalité car, de toutes les fêtes religieuses qui se déploient dans cette partie du pays, la *Durga Puja* est sans doute la moins sectaire et la moins « hindoue ». D’aussi loin que je me souvienn, les voisins et amis d’autres confessions, qu’ils soient musulmans, chrétiens ou zoroastriens, participaient aux festivités de la *Durga Puja* avec autant de ferveur que nous, les hindous pur sucre. Qu’il s’agisse de tanner ses parents pour s’habiller de neuf, de

dévorer le *bhog*⁵ avec enthousiasme ou d’aller admirer le *pandal*⁶ le plus proche, d’y traîner même avec un peu de chance avec celui ou celle à qui l’on vouait une secrète et totale admiration, peu importaient les divinités de votre famille, la *Durga Puja* ne laissait personne en reste. Je n’ai donc guère été très surpris de constater, vers l’âge de douze ou treize ans, que la plupart des *dhakis*⁷ du voisinage étaient de confession musulmane.

Mais la chose la plus importante et que je ne percevais pas à l’époque était que chaque *pandal* abritait une merveille d’efficacité organisationnelle. Une organisation capable de rassembler un grand nombre de personnes, de tirer le meilleur parti de compétences pourtant parfois limités et de les faire travailler ensemble pour accomplir des objectifs fort précis, définis dans le temps le plus bref et pour un coût minime.

Prenons notre *puja* de quartier, par exemple. Vers les deux mois précédant l’événement on appelait le responsable en titre de la construction et de la décoration du *pandal* et on lui demandait de construire quelque chose qui fût digne de l’événement. On avait convoqué les plus talentueux des « experts en *puja* » : un vieil homme qui frisait les cent ans, une giclée de jeunes Turcs et trois ou quatre des plus redoutables marchandeuses parmi les grand-mères du quartier. La première estimation du décorateur était reçue par des éclats de rire scandalisés, on servait une autre tournée de thé et s’ensuivaient des calculs tarabiscotés sur le coût du tissu (« Mais le violet ne peut pas être aussi cher que ça ? » « Et pourquoi pas du blanc, alors ? » « Pas trop de blanc quand même, c’est un *akalbodan*, pas un *sraaddha*.⁸ ») et d’autres détails divers et variés.

Finalement, après plusieurs heures de négociation, on parvenait à un accord et chaque année, sans anicroche, on avait notre *pandal* « *simple-er upor gorgeous*⁹ » selon l’expression du doyen de l’assemblée, qui allait susciter l’admiration – parfois réticente, mais tout de même – de ceux-là même qui critiquaient amèrement le comité de *puja* du quartier. Lors d’une année particulièrement mémorable, quelques-unes des dames du coin confièrent leurs saris les plus colorés à l’une de nos *didis*¹⁰ qui, se découvrant une passion nouvelle pour le design, en fit des

⁴ | Terme à la fois respectueux et affectueux désignant Rabindranath Tagore, qui fonda l’université *Visva Bharati* au début du vingtième siècle.

⁵ | Le *bhog* est la nourriture préparée spécialement lors des fêtes religieuses, d’abord offerte à la déesse puis servie en grande quantité à toute la communauté près des *pandals*.

⁶ | Les *pandals* sont des temples temporaires plus ou moins somptueusement décorés dont la structure est le plus souvent en bambou. Pendant les quatre jours fériés que dure Durga Puja, le « *pandal-hopping* » (tournée des *pandals*) est une activité (principalement nocturne, et non limitée en temps) pratiquée avec enthousiasme par les habitants de tous âges.

⁷ | Les *dhakis* sont des joueurs de tambours.

⁸ | *Akalbodan* désigne la période durant laquelle on vénère la déesse Durga. *Sraaddha* est une cérémonie de commémoration des ancêtres.

⁹ | Mélange d’anglais et de bengali, qui peut être traduit approximativement par « à la fois simple et magnifique ».

¹⁰ | Didi signifie en bengali « grande sœur », et par extension « dame » et « madame ».



écharpes, rideaux et diverses compositions d'étoffes, transformant ainsi ce qui ne devait être qu'un morne *pandal* en quelque chose ressemblant à la cour scintillante de Ravana dans le *Meghnadbagh Kabya* de Madhusudan¹¹.

Voilà pour ce qui est des contrats avec les officiels. Les indéfinies contributions de tout un chacun dans l'organisation, la conception et l'exécution des événements étaient censés faire de l'amusement périphérique, mais elles constituaient pour la plupart d'entre nous l'intérêt principal du festival ; elles étaient incroyables d'inventivité et de sens pratique.

En commençant par les concours de dessins par groupes d'âge, on passait aux compétitions de costumes, puis aux diverses pièces de théâtre montées par les jeunes du quartier (d'autant plus appréciées des jeunes en quête de romance que les répétitions permettaient aux garçons et filles, normalement strictement séparés de rester ensemble jusque tard dans la nuit), enfin aux concours plus originaux de *conch-blowing* et de *bangle-wearing*¹². Ces événements suscitaient des trésors d'ingéniosité devant lesquels un animateur professionnel resterait pantois d'admiration.

Bien sûr, il y avait aussi des moments scabreux. Les *quizzes*¹³ les plus difficiles que j'aie jamais dirigés n'ont pas eu lieu devant la fine fleur de l'université, mais bien sur la scène nue de notre quartier pendant *Durga Puja* où l'adage prétendant que « le *quizmaster* a toujours raison » était féroce ment démenti. À tout moment, quelque empêcheur de tourner en rond pouvait contester ouvertement la décence et/ou la pertinence de mes questions et de leurs réponses, passant des nuits à essayer de détecter dans les unes ou les autres la moindre trace d'« obscénité ». Lorsque j'ai montré une photo de Reita Faria en maillot de bain (la première asiatique à gagner le concours de Miss Monde quand même !) lors du premier *quiz* que j'ai dirigé, la séance a failli être interrompue en plein milieu parce qu'un vieil ex-journaliste croulant prétendait que j'avais souillé la sainteté de *Durga Puja* en montrant une « femme nue » sur scène !

Mais revenons à la question primordiale des idoles. Comme la plupart des *pandals* de quartier, le nôtre disposait d'un fabricant d'images attitré dont la famille confectionnait

depuis des années des idoles pour notre quartier ainsi que pour le voisin dont le *puja* était plus ancien. Chaque année, son père et lui – et par la suite ses enfants – suggéraient un thème ou un autre, une innovation par rapport à l'année précédente ; et leurs suggestions étaient critiquées, condamnées, applaudies et finalement acceptées d'un commun accord après quelques nécessaires modifications, plusieurs mois avant le *puja*. J'adorais dans cette aventure l'équilibre entre tradition et innovation, certaines propositions étant approuvées comme des images d'ordinateurs sur le *chaalchitra*¹⁴ tandis que d'autres étaient immédiatement refusées comme le visage de Madhuri¹⁵ qui, au grand dam de beaucoup de mes amis, n'a jamais pu figurer sur notre *pandal*.

Ainsi, *Durga Puja* démontre que le pauvre petit animal timoré, brouillon, adorateur d'idoles qu'est le Bengali est capable, même pour un temps strictement limité, de travailler en équipe d'une manière altruiste pour le bien de la communauté, une communauté que par ailleurs les différences de religion ne divisent pas et pour laquelle ses membres sont toujours capables et heureux d'en faire un peu plus. Bon, maintenant, si l'on pouvait mettre cet esprit de *Durga Puja* en bouteille de sorte à en user à bon escient, à petites doses et au fil de l'année, je pense que bien des problèmes économiques et sociaux de notre obscur État se dissiperaient comme de mauvais souvenirs.

Samantak Das est parvenu à prolonger avec un indéniable succès sa jeunesse dissipée en restant à l'université pendant plus de la moitié de sa vie, période durant laquelle il a enseigné la littérature du XIX^{ème} siècle, la traduction, les rapports entre biologie et littérature, environnement, écologie et enseignement primaire. Il passe pas mal de temps dans le Bengale rural, comme volontaire dans une ONG qui propose des formations professionnelles à de jeunes hommes et femmes en difficulté. Il est le père de trois enfants (turbulents), aime manger (et boire) et pratique le karaté (avec un enthousiasme mal récompensé). Son passe-temps favori est le sommeil, et son adresse e-mail est kokopeli@gmail.com

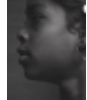
¹¹ | Le *Meghnadbagh Kabya* est un poème épique écrit par le poète Michael Madhusudan Dutta en 1861.

¹² | Le *conch-blowing* consiste à produire un son semblable à une corne de brume en soufflant dans un coquillage. Le *bangle-wearing* est une « compétition de bracelets ».

¹³ | Le *quizz*, série de questions présentées sous une forme plus ou moins énigmatique, et dont l'élaboration est confiée à un *quizmaster*, est une institution bengalie.

¹⁴ | Le *chaalchitra* est l'ensemble de décorations et d'ornements entourant l'image de la déesse dans le *pandal*. C'est une forme d'art populaire.

¹⁵ | Madhuri Dixit est une célèbre actrice de Bollywood, née en 1967.

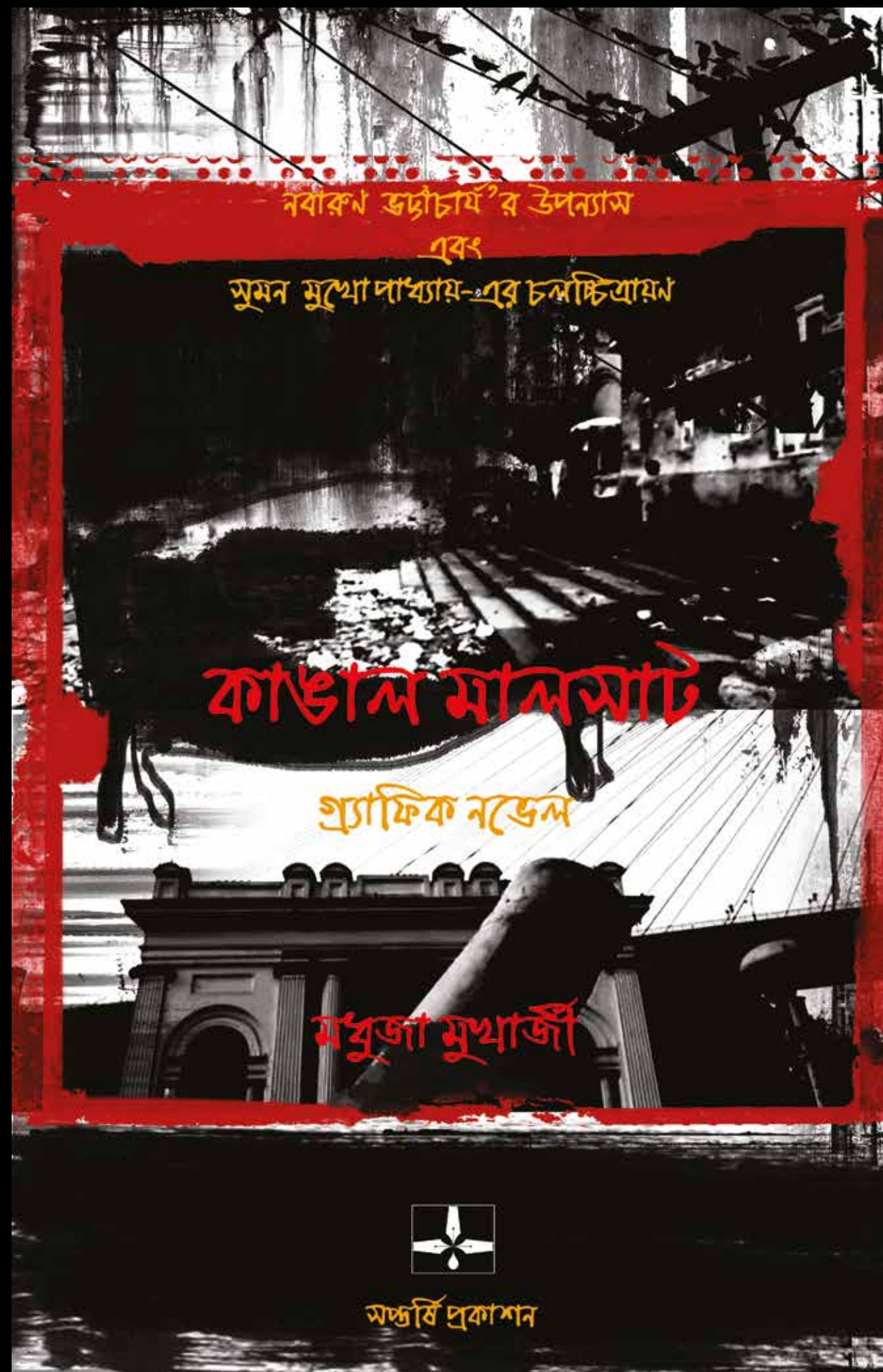


MADHUJA MUKHERJEE | traduit de l'anglais par Julien Nénault et Marie-Laurence Chevallier

the edge of art
the city, literature, cinema and my graphic novel
les bords de l'art
la ville, la littérature, le cinéma et mon roman graphique

This city, Calcutta, in which I was born so many years ago, and have traversed through many routes, is dreadful. At least it appears like that, when you live here for long, and reside in places encircled by dirt, dust, muck, mucus, and blood. The memories of termite-eaten walls, stinking streets, sex workers

Calcutta, cette ville où je suis née il y a tant d'années et que j'ai parcourue de long en large, est effroyable. Voilà en tout cas comment on la ressent quand on y vit depuis longtemps, quand on réside au milieu de la saleté, de la poussière, de la boue, des crachats et du sang. Peut-on grandir sans se laisser imprégner



with pink lipstick and purple blouses, the lurid sound of joyous songs emanating from loudspeakers and men in dirty towels bathing in the thoroughfares loom large throughout the discreet process of growing up. Even when one learns *Macbeth* and *Jane Eyre* from nuns while studying in English-medium convents, the city and its localities – like central Calcutta, and Mullick Bazaar with its garages and junkyards, cemeteries and lovely kebab shops, as well, the Park Circus area, with its ever-dwindling ‘Anglo-Indian’ community, the immigrant Chinese and the blue-collared South Indians, as well as the working-class Bihari Muslims (in their houses with decorative verandahs) and the roadside cricketers – yes, this city and its localities, communicate in disparate voices.

And yet, Bengali literature and cinema, especially from the period during which I learned to scratch through variegated forms, were—by and large—dominated by the concerns of the bilingual Hindu middle-classes, and dealt with worlds locked within the walls of small apartments. In such stories, there were occasional forest outings, appearances from pleasant poor people, political turmoil, love and suggestion of sexual acts. Those were the days when the voice of Kabir Suman (then Chattopadhyay) expressed dissonances and love. And a solitary film, *Kabini* (dir. Malay Bhattacharya, 1996) presented a mysterious journey across the landscape, which gradually took us through a whirlpool of puzzling events, and introduced disturbing characters. Similarly, Shakila’s remarkable collages introduced other domains of being. But, alternative experiences, remained – mostly – conspicuous, by their absence.

I remember Domni, our teenaged maid, with dirty marks on her face and dreams of romancing Amir Khan. There was also the little beggar girl at the crossroads, who claimed that her bangles had been given to her by her favorite star. Tara said, “His car stopped at the signal. I was begging. ‘Do you want some bangles?’ he asked.” Such stories came rushing back when I encountered the cult of *Fyatarus*, the ‘flying people’, namely Madan, the fatuous; DS, the drunkard, and Purandar, the failed poet. Ever since, their accounts, created by the maverick author Nabarun Bhattacharya,

par ces murs que rongent les termites, ces rues nauséabondes, ces prostituées avec leur rouge à lèvres rose et leurs chemisiers mauves, ces chansonnettes qu’entonnent de criards haut-parleurs ou encore ces hommes qui se lavent à même la rue dans leur *lungi* sales ? Même si vous étudiez *Macbeth* et *Jane Eyre* dans une école anglophone tenue par des bonnes sœurs, la ville vous parlera ses nombreuses langues – celles du centre administratif, celles de Mullick bazar avec ses garages, ses décharges, ses cimetières et ses charmants Kebabs, ou encore celles de Park Circus avec sa communauté anglo-indienne qui ne cesse de diminuer, ses immigrants chinois, ses cols bleus de l’Inde du Sud, sa classe ouvrière musulmane (dans ces maisons aux vérandas décorées) venue du Bihar voisin, et ses joueurs de cricket de rue.

Pourtant, en particulier à l’époque où j’expérimentais de nouvelles manières de me gratter, la littérature et le cinéma bengalis se penchaient surtout sur l’univers étrié de la classe moyenne hindoue bilingue, et sortaient peu de ses petits appartements. Certes, on mettait parfois en scène quelques promenades en forêt, des gens pauvres mais sympathiques, de l’instabilité politique, des romances et du sexe. La voix de Kabir Suman (dont le nom de famille était encore Chattopadhyay) exprimait l’amour et ses dissonances. Dans un film singulier, *Kabini* (réalisé par Malay Bhattacharya en 1996), on s’engageait dans un voyage mystérieux, peu à peu entraîné dans un tourbillon d’événements plus énigmatiques les uns que les autres d’où surgissaient d’inquiétants personnages. De même, les merveilleux collages de Shakila ouvraient sur d’autres dimensions de l’être. Mais ces horizons intenses restaient manifestement ignorés.

Je me souviens de Dhomni, cette adolescente qui travaillait pour nous, avec ses salissures sur le visage, elle qui rêvait d’une idylle avec la star Amir Khan. Je me souviens aussi de la petite mendicante du carrefour en bas de chez nous, qui prétendait que ses bracelets lui avaient été offerts par son acteur préféré. Tara disait : « sa voiture s’est arrêtée à ce feu rouge. Je faisais la manche. Il m’a demandé : « est-ce que tu veux des bracelets ? » ». J’ai découvert bien d’autres histoires de ce type avec *Fyatarus* et son « peuple des airs », à savoir Madan

have possessed me, because of their inherited darkness, wit and political commentary.

The *Fyatarus* stories explore the city’s underbelly and the backyards of development, and present a group of people who are neither ‘proletariat’ (because they are jobless), nor ‘lumpen’ (since they are harmless). Surviving on the edge of our housing estates, they do not work; they do not hurt, and perhaps do not matter. Nabarun Bhattacharya’s city is a vast wasteland, full of filth and dung. As it were, through his stories we traverse the sewerage of the city, which we often believe to be non-existent. This environment is vibrant both in the *Fyataru* stories and in his landmark novel *Kangal Malsat* (2002).

Kangal Malsat, the novel, has a massive canvas. Set in contemporary times, the plot often wanders to narrate tales from nineteenth - and twentieth-century politico-cultural history in order to make sense of our present. On the surface, it illustrates the exploits of the Choktars, the black magicians, who join hands with the *Fyatarus*, and design an uprising. Led by a Raven and his son Bhodi, who are followed by Sorkhel and Nolen, and supported by Bechamoni (Bhodi’s wife) and others, the scrounger’s army attacks Government offices with a ‘tiny-dicky’ cannon, pistols, knives, scissors, shovels as well as cockroaches, shit and pee.

I find Nabarun Bhattacharya’s narrative style extremely evocative, particularly because there is little use of refined Bangla. The novel plays with slang and swearwords; as well, with English. Indeed, the text is teeming with everyday vulgar expressions, and even Hindi phrases. This unique discursive and meandering style is thought provoking and encourages conversation of multiple orders. The density of this world, the places and the people, is troubling and visually intriguing. Indeed, my graphic novel *Kangal Malsat* grows from this visual thickness and rawness. The description in the novel provoked me and allowed me to connect it with moving images. Perhaps my experiments with cinematic expressions were a decisive factor as well.

In this way, the graphic novel ultimately emerged in collaboration with Suman Mukhopadhyay’s film (of the same name).

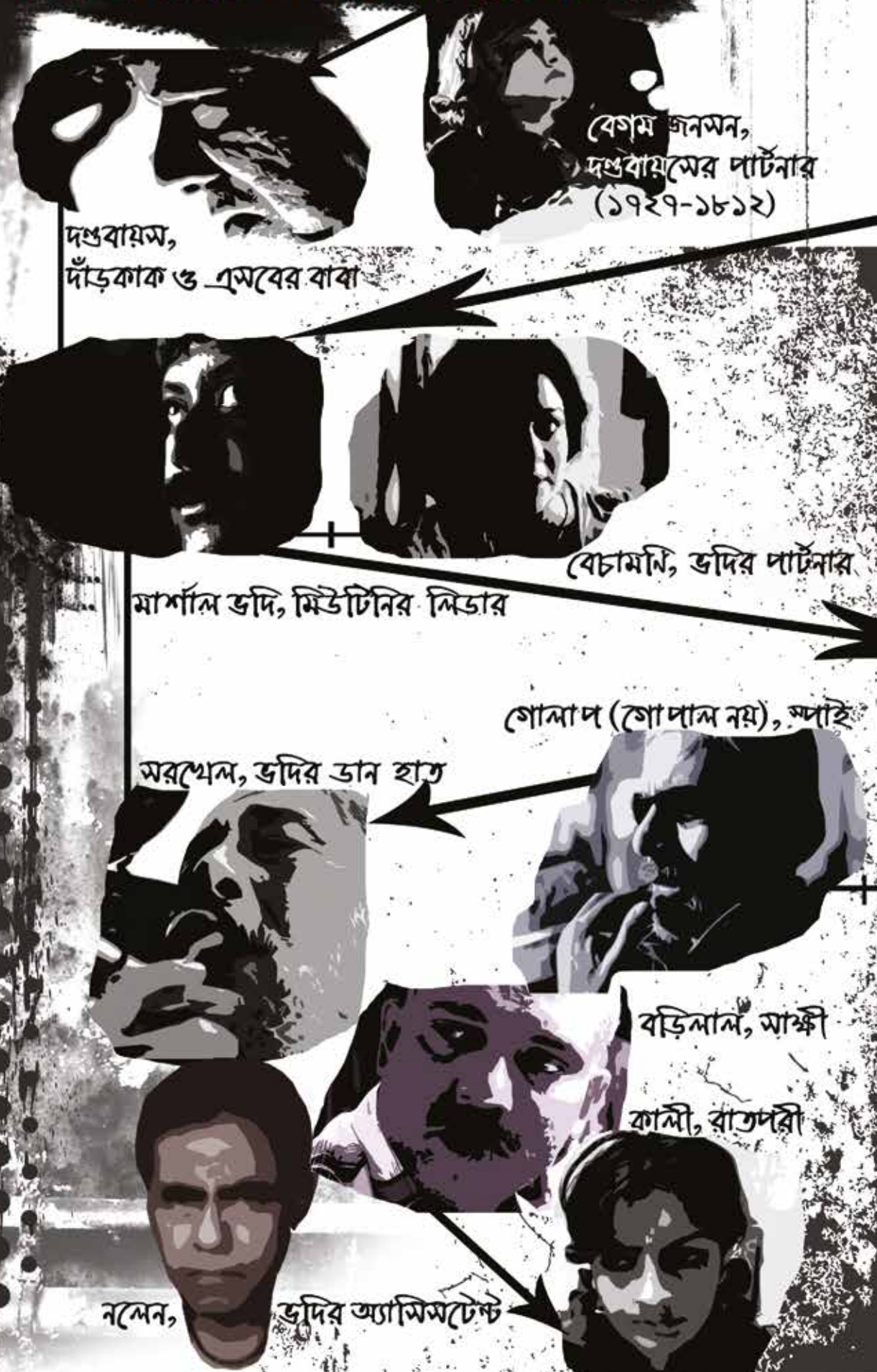
- l’idiot, DS - l’ivrogne, et Purandar - le poète raté. Et je me suis laissé posséder ensuite par la noirceur, la finesse d’esprit, la conscience politique de ces récits imaginés par Nabarun Bhattacharya, cet écrivain si singulier.

On explore avec lui le ventre de la ville, les arrière-cours du développement. Il nous fait rencontrer des individus qui n’appartiennent pas au « prolétariat » (car ils sont sans emploi), ni aux « bas-fonds » (car ils sont inoffensifs). Ils survivent, presque invisibles, à la bordure de nos lotissements urbains. La ville de Nabarun Bhattacharya est un vaste terrain vague, plein de crasse et de fumier. Comme si on traversait les égouts tout en doutant de leur existence. Un environnement qu’on ressent aussi bien avec ces récits de *Fyataru* que dans le roman de référence *Kangal Malsat* que l’auteur a publié en 2002.

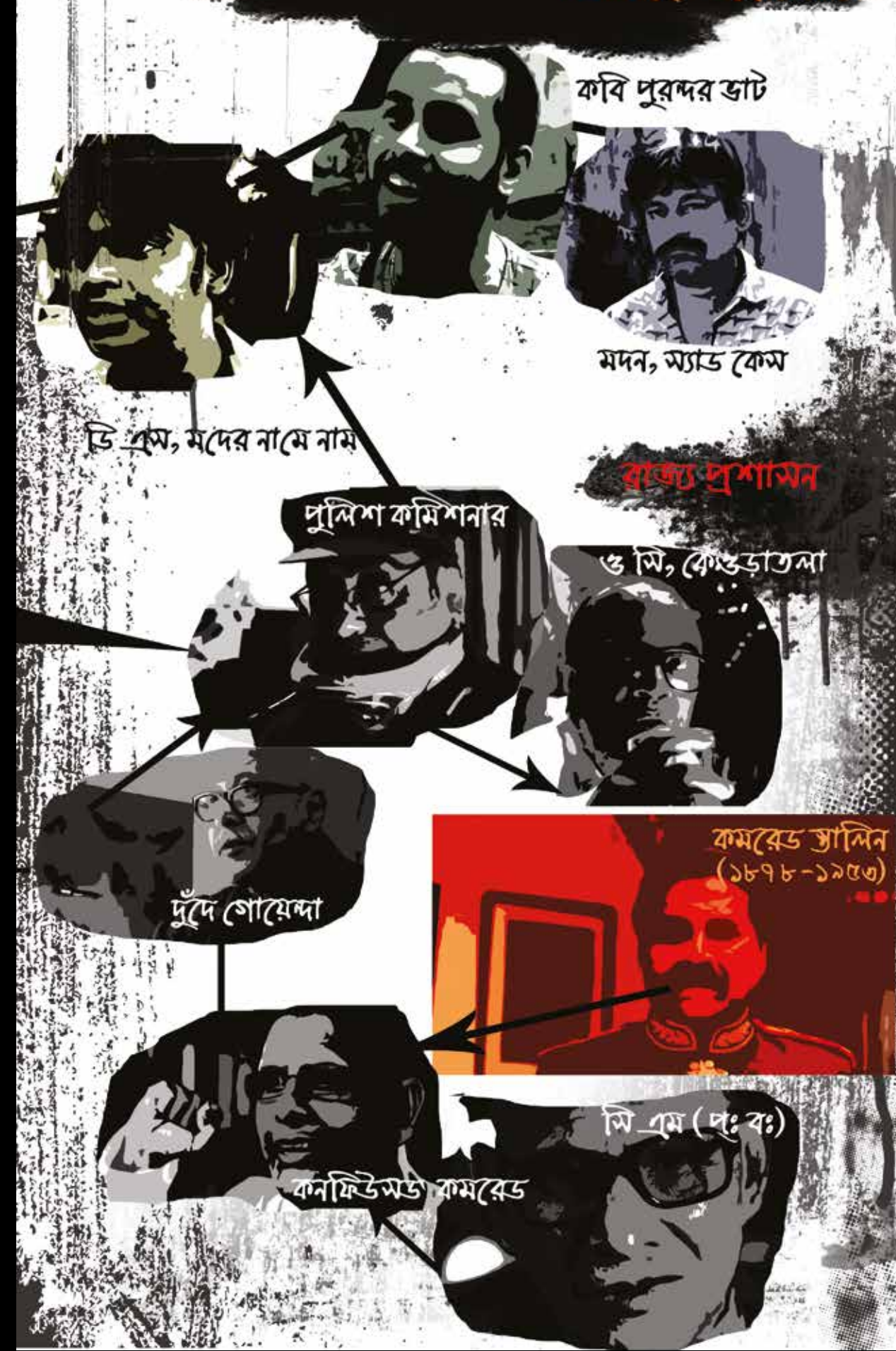
La trame du roman *Kangal Malsat* est imposante. De nombreuses digressions sur l’histoire politique et culturelle du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle viennent éclairer le présent de l’intrigue, située à notre époque contemporaine. En surface, on raconte les exploits des Choktars, adeptes de la magie noire, qui s’allient avec les *Fyatarus* pour organiser un soulèvement. Menée par Raven et son fils Bhodi en tête, par Sorkhel et Nolen juste derrière, par Bechamoni (la femme de Bhodi) et d’autres en renfort, l’armée de parasites attaque les bureaux du gouvernement avec son canon « petite bite », des pistolets, des couteaux, des ciseaux, des pelles mais aussi des cafards, de la pisse et de la merde.

La narration de Nabarun Bhattacharya me paraît extrêmement évocatrice, d’abord parce qu’on y trouve peu de bengali soutenu. Le roman joue avec l’argot et les jurons – ainsi qu’avec l’anglais. Le texte fourmille d’expressions vulgaires tirées de la vie de tous les jours, et même de phrases en hindi. Ce style sans pareil, discursif et nébuleux, stimule la pensée et nourrit le débat à de multiples niveaux. La densité de ce monde, des lieux et des gens qui le composent est troublante et visuellement intrigante. Ce sont ces images, dans leur épaisseur et leur crudité visuelles, qui ont été le point de départ de *Kangal Mansat*, mon roman graphique. Quelque chose dans le roman tient de l’énergie que produisent le cinéma et les images en

চোক্তার পরিবার - আশ্চর্য্যময় বংশধর



ফ্যাশাদু - উদুফু মানুষ



Still photographs from the film, as well as certain popular and widespread images like those of guns and flying saucers (which may be found on the Internet or disparate domains of the public sphere) were used. These were connected with sketches (done on paper, then scanned and integrated into the graphic design). My inspirations were Otto Nuckel's *Destiny: A Story in Pictures* (1930) and Lynd Ward's *Madman's Drum* (1930), a wordless novel. These 'silent' novels were produced during the grim interim period between the two World Wars. Also, Will Eisner's seminal work *A Contract With God* (1978) that included chronicles of wartime immigrants surviving in an American ghetto, and in the process introduced the graphic-novel form by juxtaposing black and white sketches with texts, became a significant motivation. Furthermore, Vishwajyoti Ghosh's political tale *Delhi Calm* (2010), and Sarnath Bannerjee's *Harappa Files* (2011), became crucial references.

The process also involved finding one's own style, and exploring the features of disparate mediums. This is how I came to utilize photographs, iconic images as well as cutouts offaces, speech bubbles, texts, blocks of colour, empty spaces, and my own drawings to create a bridge between images, texts and design.

This work remains at the edge of many fields. And thus, both the content and the visual design of the work became distinct from both the novel and the film. For example, Suman Mukhopadhyay's (and cinematographer Avik Mukhopadhyay's) play with a specific colour palette that includes red, green and orange, because they refer to the Communist movements, the overall decadence, as well as contemporary political situation, is *not* adapted to the graphic novel. The palette in this case is asphalt black, pale white, obscure greys and other muted tones. It depicts the sense of a rotting world, and in this effort to produce such spaces, I applied different layers and effects like mud, smoke, rusted metal, cobwebs, as well as junk effects, one after the other, and created a tapestry of gloom. Through etching, splitting of the frames and devouring of edges, I wanted to create the impression of compost, and an intense environment, which at the same time comprises black humor. Additionally,

mouvement. J'ai sans aucun doute été aussi touchée de par mes propres expérimentations avec la forme cinématographique.

Fort logiquement alors, mon roman graphique se nourrit également d'une collaboration avec Suman Mukhopadhyay qui a récemment réalisé un film à partir du même roman de Nabarun Bhattacharya (en gardant lui aussi le titre). J'ai utilisé des photos extraites de son film, ainsi que certaines images populaires très répandues – comme des revolvers, des soucoupes volantes (que l'on trouve aussi bien sur Internet que dans divers espaces de la sphère publique). Je les ai juxtaposées à des croquis (réalisés sur papier, puis scannés et intégrés à l'ensemble). Deux livres « silencieux » conçus au cours de cette période sinistre que fut l'entre-deux guerres m'ont beaucoup inspirée : *Le destin : A Story in Pictures* (1930) d'Otto Nuckel et *Madman's Drum* (1930) de Lynd Ward (1930), un roman sans parole. *A Contract With God* (1978) de Will Eisner est un travail précurseur du roman graphique qui m'a profondément motivée aussi. Des croquis en noir et blanc se mélangent à des textes-chroniques de réfugiés de guerre qui survivent dans un ghetto nord-américain. Je dois citer aussi le conte politique de Vishwajyoti Ghosh, *Delhi Calm* (2010), et les célèbres *Harappa Files* de Sarnath Banerjee (2011), qui sont devenus pour moi des références cruciales.

Il fallait que je trouve mon style tout en explorant les possibilités qu'offrent des formes d'expressions très diverses. J'en suis venue à utiliser tout autant des photos plus ou moins emblématiques que des découpes de visages, des bulles de BD, des textes, des blocs de couleurs, des espaces vides. Mes dessins jouaient les ponts entre les images et les textes. Ce travail s'est ainsi tenu à la bordure de plusieurs champs de la pratique artistique. Dès lors, le contenu et la composition visuelle se sont peu à peu affranchis du roman et du film. Par exemple, si les couleurs rouges, vertes et orange de Suman Mukhopadhyay et de son caméraman Avik Mukhopadhyay rendent bien l'atmosphère des mouvements communistes, de la décadence générale ou de la situation politique contemporaine, cette palette n'est en rien adaptée pour mon roman graphique. J'avais plutôt besoin, pour montrer la décomposition du monde, de noir asphalté,



a cinematic device like the 'interval' was integrated as a narrative strategy. This was an attempt to engage in a dialogue with film as well as literary forms, in order to find a liminal space that nurtures new idioms.

The cityscape and the question of gender remain close to my fervours. As mentioned in the author's note to the graphic novel, I had indeed approached Nabarun Bhattacharya to enquire why there were no female *Fyatarus* or female flying figures. He replied, "why, Kali (the sex worker) can be a *Fyataru*," and that is how Kali was developed. Though, in my understanding, the novel does not subscribe to a masculine moral order, it is however about man's crises, and about men who are meek and famished, illustrating the ways in which they negotiate patriarchy and masculinity. This thought was interpreted and transformed. Therefore, I was not referring to the images of powerful female figures. Kali, a passive character in the novel, is eventually developed into an active observer.

In the graphic novel, the objective is to map the city of Calcutta, and shape new frameworks of storytelling. For instance, the graphic design alerts the reader to an impending calamity, a catastrophe that is approaching. Therefore, one can actually locate the little cannon right from the beginning. However, in the novel and in the film, Bhodi and Sarkhel dig for oil before hitting – in time – upon the 'tiny-dicky' Portuguese cannon. On the other hand, one imagined that, for the graphic form it was imperative to build the suspense by indicating what was churning underneath. Moreover, the film focuses on Bhodi as the protagonist, and ends with him.

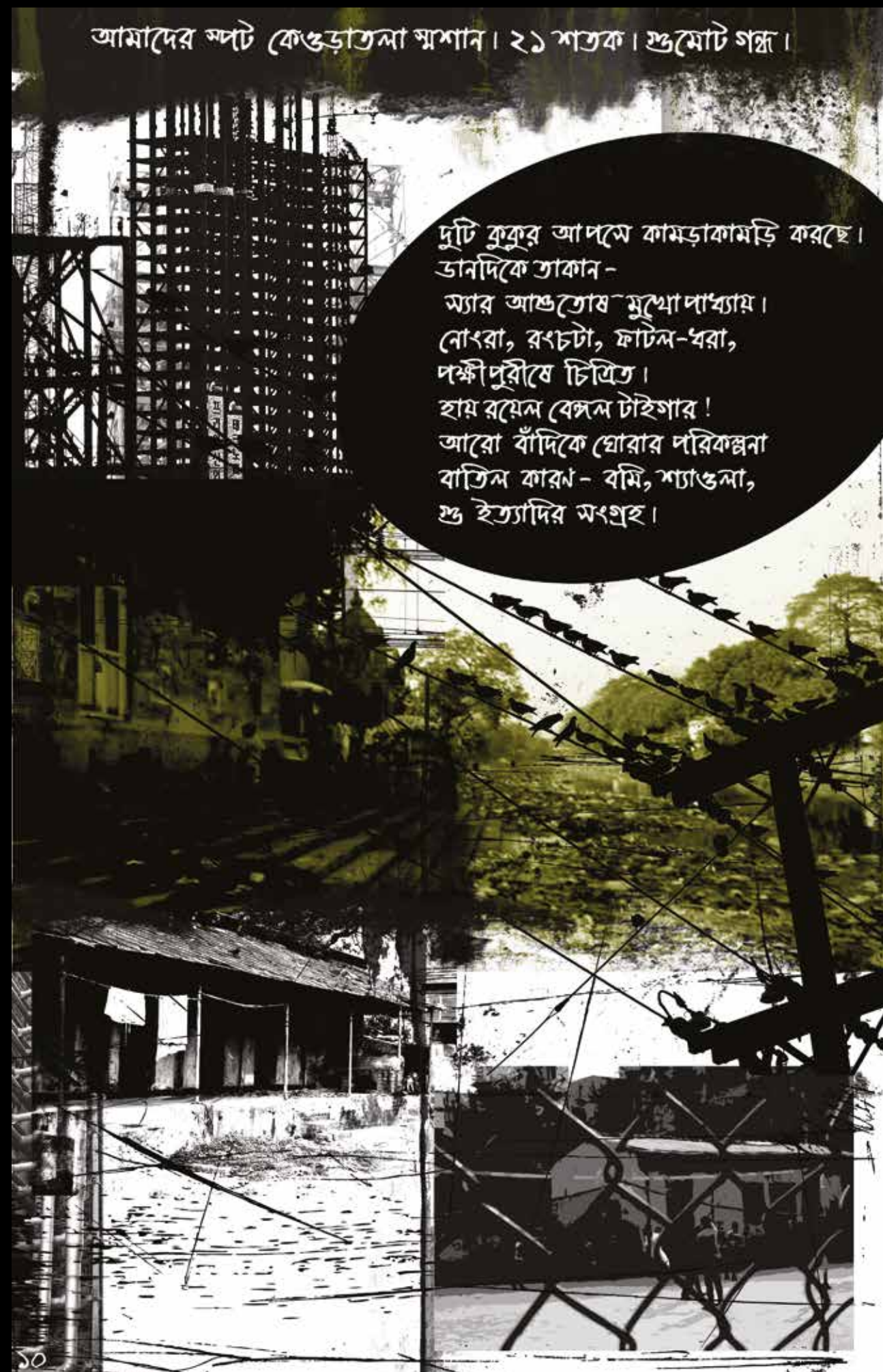
In the graphic novel, however, I conclude with Shorkhel, who appears to be still digging even when the events are over. For me, Shorkhel is the representative of the *Fyatarus* and *Choktars*, since he remains marginalized and hopeful; he does not get sucked into the power systems. The structure of the filmic plot was nevertheless, the point of reference. The attempt was to both refer to it, and break away from it.

Then again, clearly the city is my hero. I have delved into this in my (graphic) essay on the city's (mal) development, and in

de blanc pâle, de gris obscurs, de coloris sourds. Il me fallait rendre la morosité dans un entrelacs de textures sales, d'atmosphères boueuses, enfumées, de toiles d'araignée ou d'effets de métaux rouillés. J'ai ainsi gravé, fractionné les cadres et grignoté les bordures, pour créer une impression de compost, un environnement intense qui ne soit pas exempt d'humour noir. J'ai par ailleurs intégré le procédé cinématographique de « l'intervalle » comme stratégie narrative. Ce fut l'occasion pour moi d'établir un dialogue avec les films et les formes littéraires, d'atteindre cet espace liminal qui favorise de nouveaux langages.

Je m'intéresse tout autant au paysage urbain qu'à la question du genre. J'ai pris contact avec Nabarun Bhattacharya pour lui demander pourquoi il n'avait pas mis en scène des femmes *Fyatarus* ou des figures volantes féminines. « Pourquoi, m'a-t-il répondu, ne pas faire de Kali (la travailleuse du sexe) un *Fyataru* ? » et c'est ainsi que j'ai développé le personnage de Kali. Même si, à mon sens, le roman ne se soumet pas à un ordre moral masculin, on y évolue pourtant dans un monde d'hommes. Des hommes faméliques et dociles, qui négocient comme ils peuvent avec le système patriarcal et la question de la masculinité. J'ai essayé de suivre cette idée, de l'adapter. Je n'ai pas cherché à créer des images de femmes de pouvoir. J'ai seulement fait de Kali qui était un caractère passif dans le roman une observatrice plus active.

Avec mon roman graphique, j'ai cherché à la fois à faire une cartographie de Calcutta et à concevoir de nouveaux cadres narratifs. Le graphisme avertit par exemple le lecteur d'une calamité imminente, d'une catastrophe qui approche. Dès le début, on peut effectivement repérer le canon « petite bite ». Il est vrai que, dans le roman comme dans le film, Bodhi et Sarkhel creusent pour trouver du pétrole avant de tomber – juste à temps – sur le minuscule canon portugais. Mais la forme graphique m'a obligée à construire le suspense autour d'une action moins explicite. Par ailleurs, le film fait de Bodhi le personnage principal, il s'achève avec lui. Dans le roman graphique, au contraire, je conclus avec Shorkhel, que l'on retrouve encore en train de creuser, alors même que l'histoire est finie. Pour moi, Shorkhel représente au mieux les *Fyatarus* et les *Choktars*, parce qu'il est



আমাদের মদে কেউড়াশলা আসান। ২১ শতক। শুভমোট গল্প।

দুটি কুকুর আদমে কামড়াকামড়ি করছে।
ডানদিকে থাকান -
ম্যার আঙুলোষ মুখো পাখ্যায়।
নোংরা, রংচটা, ফাটল-ধরা,
পক্ষীপুরীষে চিত্রিত।
হায় রমেন বেঙ্গল টাইগার!
আরো বাঁদিকে ঘোরার পরিকল্পনা
বাতিলা কারন - বমি, শ্যাঙলা,
শু ইত্যাদির অংশুহ।

এমনটা ঘটেছিল বছর তিরিশেক আগে।
চাকতির খেলা শুরু হল চোক্তার ও ফ্যাগাদুরা হাত মেলায়।

জয় গঙ্গা, জয় রাম, কবি পুরন্দর দেখে, মড়া আমে অবিরাম

প্রথমে, ড্যাঙ্গিং স্কালম;
তারপর, চাকতির ঘর,
আর এখন ফ্যাগাদুরা
চোক্তারদের কন্ডোমে।

চোক্তার কী?
ফ্যাগাদুরা কী?
একটা ডেপার্মি।
মোক্তার, পেমকার, ডাক্তার
এইসব টাইটেল।

আমরা খবরের কাগজে নেই, টিভিতে নেই - ওম্ব বালের কোথাও নেই।

হবে কী করে?
এত মবে প্রথম এনিমোড।

বুড়ি গঙ্গা

গঙ্গা জন্মের বোতল

খোলা হলে না

আরম্ভ

my experimental film *Carnival* (2012). In *Carnival* we juxtaposed documentary shots with fiction. Set in the context of Durga Puja, the film depicted exuberance and claustrophobia. The film tackled a range of dichotomies, demonstrating the conflict between violence and festivity, as well as between joy and grief. Finally, the plot wanders towards images of unknown people, joyous crowds, smears of colour and light, to produce a furtive impression of alienation and loneliness. Projects such as this one, and also the graphic novel *Kangal Malsat*, deal with the sundry disquiets produced by this city.

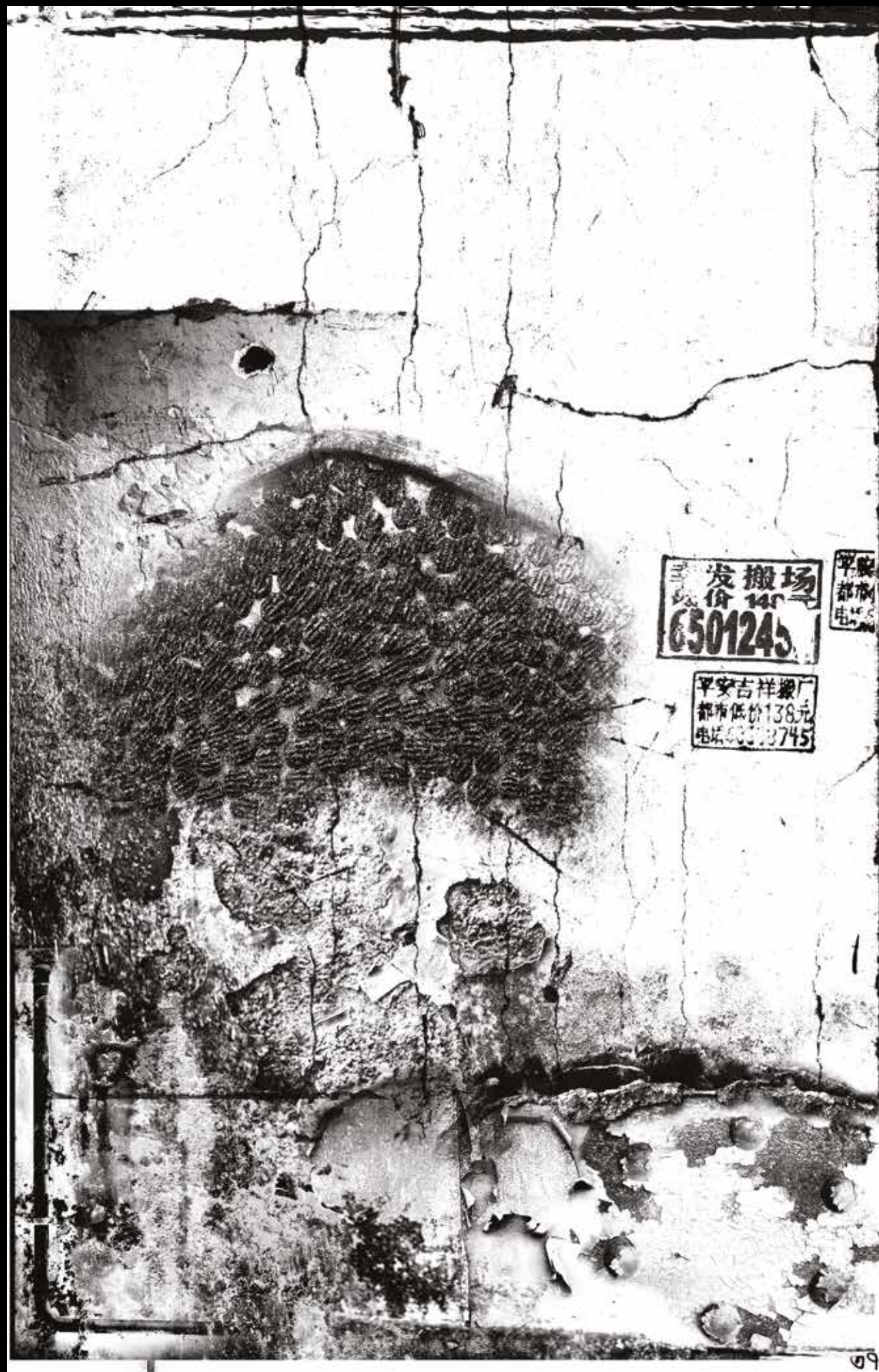
à la marge tout en gardant espoir ; il ne se laisse pas happer par la logique du pouvoir. La structure de l'intrigue telle qu'elle apparaissait dans le film restait cependant mon point de repère. J'ai cherché à m'y référer et en même temps à m'en détacher.

Là encore, clairement, mon héros c'est la ville. Je voulais plonger dedans avec cet essai (graphique) sur le soi-disant développement urbain. Tout comme avec mon film expérimental *Carnaval* (2012), dans lequel nous avons mêlé le documentaire à la fiction. Dans l'ambiance exubérante et étouffante du festival Durga Puja, le film aborde le jeu dialectique de la violence et de la fête, de la joie et de la peine. On évolue ainsi parmi les inconnus, les foules en liesse, des traînées de couleurs et de lumière, pour produire une impression furtive d'aliénation et de solitude. Des projets comme *Carnaval* et *Kangal Malsat* traitent de ces agitations diverses que produit Calcutta.

The childhood memories of **Madhuja Mukherjee**, born in Calcutta, are marked by the aftermath of Emergency and the subsequent political turmoil of the 1980s. Going to school in Delhi, she aspired to be a teacher, an artist or a bird. Later, Madhuja completed her university studies, including a Ph.D. (2008), in Calcutta. A student of literature and cinema, she was also trained in fine arts and sitar playing. She writes in English, Bengali and Hindi – and has learned and forgotten German, Tamil and Italian. Following stints in print journalism and TV, she is currently involved with a teaching job at Jadavpur University. While based in Calcutta, she is a compulsive traveler.

Madhuja has authored books on the film industry (2009), debates on sound films (2012) and women's agency in cinema (forthcoming 2015). She has also published on Bollywood, stars, the city and cinemas. She has written films (*Qissa*, with the director Anup Singh, 2013), and her directorial venture *Carnival* (2012) was premiered at the 41st International Film Festival Rotterdam. Her media-installations have been presented at international platforms. And, her first graphic novel in Bengali, *Kangal Malshat* (2013) was on the bestsellers' list.

Les souvenirs d'enfance de **Madhuja Mukherjee**, née à Calcutta, sont marqués par les séquelles de l'état d'urgence et de la crise politique qui a suivi dans les années 1980. Pendant sa scolarité à Delhi, elle aspirait à devenir enseignante, artiste ou même oiseau. Etudiante en littérature et en cinéma, elle a également suivi des cours d'arts plastiques et de sitar. Madhuja a fini par décrocher un doctorat à Calcutta en 2008. Elle écrit en anglais, en bengali et en hindi – elle a appris puis oublié l'allemand, le tamil et l'italien. Après quelques incursions dans la presse écrite et la télévision, elle est aujourd'hui enseignante. Même si elle est basée à Calcutta, elle reste une voyageuse compulsive. Auteur de livres sur l'industrie du cinéma (2009), les films muets (2012), les films de Bollywood, les stars, la ville, la place et l'action des femmes dans le cinéma (2014), elle écrit aussi pour le cinéma (*Qissa*, dir. Anup Singh, 2013). Son film *Carnaval des risques* (2012) a été présenté au 41^{ème} Festival International de Films de Rotterdam. Elle conçoit également des installations multimédias et vient de publier un roman graphique en bengali : *Kangal Malshat* dont quelques planches sont présentées ici.



সেই রাতে। কালী ও বড়িলাল।



আমি নাকি মাঝী। কী জানি কিম্বের?



বড়িলাল-
আমি একটা
ডুগুড়ে চক্রে পড়েছি।

মানুষ উড়েছে,
কি যেন নাম ফ্যাশাদু
তারপর চোক্তার।

দাঁড়কা কথ্য বলছে,
চাকতি আমছে যাচ্ছে।



কোথা থেকে ডাঙ থেমে এসেছ বলো তো?

কম্যুনিজমের পতন ঘটে।

কোঙাগুলার দাবলিক
বেঙ্গল টেইগার হল।

মরকার ও চোক্তার-ফ্যাশাদুদের
মধ্যে সমঝোতা হল।
বিপ্লব স্থগিত রইল।

এবং অব চোক্তার ও ফ্যাশাদু
কমিটিতে বসল।





we don't ever want to see this guy again

On 6th November 2004, I participated in Rennes (France) in an international conference about World Show Staging (*Mises en scène du monde*). I took part, with cultural and government representatives, in a roundtable about show staging and political order.

Later, during the dinner at the end of the event, the director of the National Theatre of Bretagne, François Le Pillouër came up to me and said: "Lot of people are enthusiastic about your presentation, but not the politicians from the city – not at all. They asked me

why I invited you, and one of them said to me: "we don't ever want to see this guy again." As my text for this conference, transcribed below, didn't have a proper title, I decided to take advantage of this desire expressed by region of Bretagne's leaders.

Last night, I started to look for something that we, artists working for the stage, might have in common with politicians.

It was little disgusting to look for similarities with this class of people, but I concentrated and thought a lot about it. I mean: at least during about three minutes or so, and that's an eternity. I stopped everything and for those 180 seconds without the mobile phone ringing I thought, and finally I reached the conclusion that one thing that both we have in common is lying: we both lie.

That's the first link I found between these two figures: artist and politician. Both lie. And both lie to themselves.

Politicians lie to themselves when they say that they make lives better for others while in reality they work to improve the economic situation of a chosen few. And you should notice the distinction I introduced: once basic needs are covered, making life better doesn't necessarily mean improving it economically.

There is a small group of artists who claim to be above the lies of the political class and who elaborate the following false statement: someone has to repair the big mess that the politicians have brought upon the world and this mission, at least some part of it, falls upon them, artists.

Some artists believe that they are up on stage to banish the lie that public officials have planted.

It's a naive and caring attitude, which presents the artist as a nice guy.

At the end of the day, politicians betray the people who have trusted them.

And the artists betray themselves with their ingenuity.

The spectacularity of politics is not comparable with that of theatre.

The spectator who goes to theatre generally pays an expensive ticket to reconnect with his *past* (the mere fact of going to the theatre is already an affirmation of this tradition). While the spectator who votes, has some kind of hope in the *future*. He speaks about citizens, which they are, until the moment they go and give their vote. Then they convert themselves into passive spectators of the decisions taken by a minority who smuggles

money to governments and expect a profit.

Theatre does not offer a future, I say this in spite of myself. Politics, yes. And this future is clear: a false welfare situation for a chosen few in detriment of millions of naked people. We buy theatre to forget what we do on Election Day. And what we do on Election Day is no more than authorizing a group of buddies to take us far from misery and to carry it as far as possible: first to other continents and then to neighbours, raising borders of course, real walls, with bricks and cement and pieces of broken bottles.

We know that the President of the United States authorised bombing according to the dictates of economic and geopolitical interests. It's not news to anyone. Who expects anything else? Citizens voted for him, not persons. The *polis* has transformed people into brutes, the *polis* has anesthetized its inhabitants. Who, in ancient Greece, would have thought that would happen? We don't come across anyone anymore, because in the street we wander like translucent bodies.

It's true that the Americans are translucent beings, but it's no less true that we Europeans are translucent beings too.

We can demonstrate that an American is identical to a European and that centuries of history have been destroyed by gold fever.

And gold fever was not born in America. Greed is inherent to man.

An American – I say – is as stupid as a European, please, let's not forget it.

Otherwise, in France and in my country, Spain, these strange spots in the landscape filled with buildings terrifying in their simplicity and grandeur (I mean in terms of square feet, the total surface area) would not be growing like mushrooms, surrounded, guarded like fortresses for car parks and supermarkets and enormous shops, out of range of the human scale: container ships striving to become dense continents of movie theatres without real films, restaurants without real food, clothes to get warm without real materials, plastic cars without real security, music without even one real note and easy-to-read

books stacked in piles while hidden in the corner of the shelf under the stairs, a volume of Schopenhauer full of spider webs.

Woody Allen asked Americans to vote against George Bush. Clamorous demonstration that the artist is a naive being without real malice. If he was attempting to remove power from this madman, it would have been better to proclaim from the rooftops that he was an unconditional Bush supporter. Hundreds of thousands of light-invisible-American citizens would have thought: *if a guy who makes such disgusting movies is for Bush that means that Bush does not suit us at all.* And they would not have voted for him.

But it was Britney Spears who campaigned in favour of Bush. And huge results ensued, because who would not want to be like B. Spears? Which woman does not want to have the hips and smile of B. Spears and which man does not want to fuck B. Spears and which woman does not want to fuck B. Spears?

I don't know B. Spears. If you showed me a picture of this girl next to the picture of another girl, hell, I wouldn't be able to distinguish between the two.

I mean: we are what we eat. And what we swallow (through the mouth, the eyes and the ears), interestingly, I insist, make us become always more transparent, translucent, and weakens us.

A large proportion of the First-World population struggles to control its weight and it's a surprise that with more kilos of fat comes a thinning of the being.

Accumulation of trivial data has nothing to do with knowledge. What we call information makes us weaker.

I was annoyed that in the introduction of the overall program of this meeting, they compare the artist and the politician, that's why I started saying by saying that both lie, that what they share is being liars. But I said it out of anger and I don't believe at all in what I said. Because of the scope of the actions of one or the other. An artist, with his lies, improves the lives of almost no one.

But, using his lies, any crappy politician ruins, the fate of millions.

Democracy has become a cold, dark and sinister place.

In Spain, we say in reference to problems with difficult solutions, that those problems always relate to another cause: it's the *snake biting its tail*.

To get fair governments, people must be well informed, know what they choose.

To get well-informed people, governments must be fair.

Now do not ask me how we've reached such a point of disorientation.

Arriving at governments that are trying to govern us: useless and ruthless beings, sons of bitches.

When I write *trying to govern* it's obvious that I am mentioning and even paying homage to any small core of resistance core.

A person who works for free in a soup kitchen for poor people in Tucuman, Argentina, is part of a small core of resistance.

On the other side, no politician can resist because his party would sweep him out immediately: for his stupidity and naivety.

And there are people who release bombs and kill others, and even if you now start to say things that would offend my mother, these fighters of real armed struggle, are also historically eloquent resistance groups.

Terrorism is a stupid word to describe a multitude of armed actions that are irreducible: we cannot call terrorism war. It's ruin. The occupation of Iraq is war. And when a prisoner is held at knifepoint, it's also war. But some have taken to reverse the terms. And they call terror what suits them. And many have believed them. Here you have the results of the elections in the United States, and there you have the media continuing to paste over real events any labels they desire. As a citizen I know perfectly well that I am almost dried up and that I am fighting like a wild man for density in the disinherited

being, dazed, turned away from land, turned away from making things that I use every day, dehumanized to the bones.

I believe that very soon, children will not be able to understand that a lettuce is a great bud that grows from the earth, that usually has worms between its leaves, that is something fragile, something needing careful washing.

The new inhabitants of the First World will think that a lettuce is born in clean, cut leaves in a plastic bag and in turn grows into a large fridge which in turn contains other plastic bags with tomatoes all the same size, radishes that no longer tingle in the mouth anymore, and dark green bits of a thing called spinach since time immemorial.

And they will not see the relationship between getting vegetables and making a minimal effort.

Packaged products are inherited, you don't have to fight, to work the land or wait for them.

They arrive by themselves.

Well, those boys and girls, the ones who grow up with cut, washed wormless lettuce in plastic bags, are the ones who are going to choose in the near future every new prime minister, following the dictates of fashion, speed and a false idea of welfare.

On a more positive note, I predict that we will no longer have any more traffic jams because thanks to our light weight we will float down cities in those hours needed to reaffirm ourselves as productive beings, i.e. people who manage information and practically do not touch anything with their hands throughout the day, people with no relation to literature and whose language is diminished.

And if you multiply the daily emptiness for a whole lifetime, the result is that you will be the only animal in the world that treads without leaving any footprints.

When I say that as an artist I am aware of this disappointing reality, I am not singling myself out as more sensitive or insightful than others; I'm more like a candid being who needs to know how to carry this kind of load including the core of his craft passion: I am a craftsman

who flows the opposite way, who generates discomfort and, at the same time, flashes of beauty, and I feel compelled to confuse people.

Regarding certainties, we know already what there is: there is television, Danone and Coca-Cola policies, the education system and anything that can become fashionable for three days straight: no matter if it is a shoe, a singer or a false writer.

Certainty dwarfs us and if you are already bored with my repeating and repeating that we have lost thickness, that we are animals that tread and leave no prints, I can change gears and state that next to density they also take from us our mystery.

To start, they anesthetize you. You work for years as an anesthetized being. And when you wake up, you feel that something is missing in your perception of reality: they have removed from you the mystery.

A society without mystery may exist and I care very little about it.

Each man must carry his secret as something sacred.

I think there is an opportunity for poetry.

And let's go back to differentiations: when, as an artist, I deliver something, if there is confusion in a theatre hall, something from me is revealed as ruined and deceitful.

But when I reach an instant of poetry in my daily life, I abandon myself and recreate again.

Poetic ability is in man and we must train it.

It's more important to share a real moment of poetry in my daily life with someone else, than to do it in the theatre with thousands of strangers along several representations, as the latter is always faked. Instead, real action can modify the behaviour of whoever walks beside me.

Of course here I speak of poetry associated with the term 'resistance' again.

Poetry is everything that you do not like and does not seem good to you.

Poetry is what you preach and never do.

It's what delights you in art (i.e. in a glass case) and scares you to death in your real surgical lives.

Beings without a capacity for poetry, you should leave this room now.

I had great hope. I found extraordinary force to create without respite, without realizing that the work was enormous for a guy like me.

Now has come the moment of frustration, doubt and trembling.

I do not find, however I look for it, any relationship between my work and the improvement of a sick world.

I am deeply sceptical about those who pay to see my creations: people swept away by fashion, people who have serious problems like: my Macintosh broke down or things like that.

I work for a new generation of Europeans who have forgotten the aftermath of war, people with home heating, and I insist: with big problems that make me laugh.

It's hard to breathe in the microcosm of abundance and continuous dissatisfaction. There is abundance of shades. Of chimeras that can only be bought with money. And I say that there are very few things able to rescue us from boredom and lethargy that are paid for with the Visa card.

Finally I feel I am part of a great brain-washing machine.

I myself wash my conscience with my maverick speech and the public does the same, and together, creator and his audience, we do nothing other than grease the same wheel that is crushing us.

You already know the book of *Ecclesiastes* in the Bible: "everything has its time under the sun. There is a time to speak and another time to be silent." This conference has caught me right at the beginning of my time to be silent. But I had committed myself months earlier.

Born in 1964 in Argentina, where his parents had immigrated from Spain, **Rodrigo García** returned to Madrid in 1986 to begin his career as a director and play writer – and unwittingly embarrassing the somewhat conservative local Spanish scene. But he found fame only ten years later, in France, where several State theatres supported his theatrical productions. After multiple theatre performances such as *Alfter Sun*, *Ronald the clown from McDonald*, *I bought a shovel at Ikea to dig my grave*, and *Human gardening*, he won the New Reality Europe Theatre Prize in 2009, honouring the most subversive works on the European stage. His theatre company, *La Carnicería Teatro* (i.e. The Butcher Shop Theatre) pays tribute to the trade of his father who was a butcher. Rodrigo García has been recently appointed by the French Ministry of Culture as director of the National Drama Centre (CDN) of Montpellier.

poetry | poésie

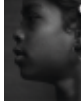


chant des esprits sous la terre poème pour la scène

pourrait demander de l'argent

jadis

et ce pantin ballant
 au rythme de la rame
 des virages et des à-coups
 s'accrochant aux barres les plus hautes comme à des branches
 corps de grand singe perdu dans un grand huit
 oscillant jusqu'au vacillement
 désarticulé
 se laissant aller
 yeux à moitié fermés
 sous l'empire de quel opium
 en avant en arrière et sur les côtés
 contre des corps de femmes
 toutes les femmes
 n'importe quelles femmes
 pourvu qu'elle le soient
 pourvues de seins de hanches et de fesses
 jusqu'à la perte
 dans la torpeur la moiteur
 votre double indécent
 (sous le regard de la beauté aux yeux noirs)



i was pretending to be a tree, a cat, a knife

I was pretending to be a tree, a cat, a knife. What does a knife feel when it cuts? Feelings are bird dances, flying starts. It's quite something to see humanity in pigeons. The lover always resembles a pigeon (passionate and unreasonable swooning). I stopped

rising, paradise is disappointing. Nothing there is worth a look. I was once (deliciously) involved with a dancer. She had this sad and absent-minded look of a girl missing one hand. We would walk all night long watching the moon. In a moment of confusion, I

noticed that her shapes were stolen. She followed patterns, she was victorious in her gestures. Dance had always seemed to me to be a higher form (relegated in the West). It suspends gravity by a sparkling in the eyes. Favouring all forms of loops, I invited her to dance. "To dance well," she said, "it's better not to think." But I replied: "Dance is a form of thought that searches beyond the body in the way that clouds live beyond houses." My eyes burned her skin. She was beautiful, dense, bountiful. At dance halls, everything is blurred but pure, allusions to fingers and skirts. Dance carves into infinity like an axiom does. The contemporary function of "production" substitutes glances with the electric whiteness of beings crouched below all life. I imagined passive dancing places: places where we are strange, elongated, wispy. Brain circuits run away (illiterate by profession). Here are the visions (scattered, pure, liquid): we dream. We see the skies, the sea, the evening. We let ourselves go like a child wetting his bed. We lose track of our own intentions. The will is lost – a sad, noseless statuette. Meaning demands explanations, we stutter. The authority of the "I" is dissolved by a majority of surges that emerge in multiple contradictions. Nothing gives orders any more. Nothing locks things up any more. We are fluid like a song of life. Glaring light has no form at all, lightning ripples, floats, beats. We dance. We pause for fear of seeing too much. Who can imagine bodies dressed with these excesses? Acrobatics of the least intentions exist: invisible, pure, displaced. Surges multiply our eyes with the ingenuity of ghosts. A surge strips, rectifies, hones sight. The sublime emerges from a holy woman approaching with a smile. We are lost, strangers, friends of rosiness. Silence orchestrates the rustling of thought. We listen to the thoughts that flow through us. Images look at us to wake us up. The flower does not expect anything. The true does not imagine anything. Thought does not want anything. It makes life lighter. It has seen something that others do not see. Suddenly the ordinary deploys its robe. The dancer is a form, a flower, a surge.

Mathieu Mével, born in 1972, in France, is a writer and theatre director who has presented works in theatres as well as art galleries. His work has been performed in Copenhagen, Brussels, Rome, Toronto, Dieppe, Paris and Mexico. He has published a poetry text: *Mon beau brouillage* (Argol, 2010). At L'Entretemps publishing house, where he is in charge of the "material" collection dedicated to theatre texts, he has published *Echantillons de l'homme de moins* (2009) and coordinated the publication of a major collective work entitled *La Littérature théâtrale* (2013). He has previously collaborated, in the translation of texts, with Romeo Castellucci in 2008 (*Purgatorio*, based on Dante's *Divine Comedy*), and Patrice Chéreau in 2010 (*La Douleur* from Duras). He lives in Rome, Italy.



je jouais à être un arbre, un chat, un couteau

Je jouais à être un arbre, un chat, un couteau. Quels sont les sentiments du couteau quand il tranche ? Les sentiments sont des danses d'oiseaux, des départs en flèche. C'est quelque chose de voir une humanité de pigeons. L'amant a toujours des allures de

pigeon (pâmoison éperdue et déraisonnable). Je cessai de m'élever, le paradis est décevant. Rien n'y a lieu qui vaille un regard. Je m'étais attaché (délicieusement) à une danseuse. Elle avait ce petit air triste et absent de la jeune fille à qui il manque une main. Nous

marchions des nuits entières en regardant la lune. Dans un moment de confusion, je remarquai qu'elle avait des formes volées. Elle longeait les motifs, elle triomphait dans ses actes. La danse m'avait toujours paru une forme supérieure (reléguée en occident). Elle suspend la gravité en scintillant dans les regards. Favorable à toutes les formes de boucle, je l'invitai à danser. « Pour bien danser – me dit-elle – il convient de ne pas penser ». Pourtant, répondis-je : « la danse est une pensée qui cherche au-delà du corps, comme les nuages vivent au-delà des maisons ». Mes yeux brûlaient sa peau. Elle était belle, touffue, nombreuse. Au bal du divertissement, tout est trouble mais pur, allusion de doigts et de jupes. La danse taille dans l'infini tel un axiome. La contemporaine fonction de « produire » substitue au regard la blancheur électrique des êtres repliés en-deçà de toute vie. J'imaginai des lieux de danse passifs : on y est étranges, allongés, vaporeux. Les circuits du cerveau fuguent (illettrés de profession). Voici les visions (éparses, pures, liquides) : on rêve. On voit les cieux, la mer, le soir. On s'abandonne comme un enfant qui mouille son lit. On perd ses intentions. Le vouloir est perdu – triste statuette sans nez. Le sens demande des explications, on bégaye. L'autorité du « je » est dissoute par une majorité d'élans qui dégagent dans de multiples contradictions. Plus rien n'ordonne. Plus rien n'enferme. On est fluide comme un chant de vie. L'éblouissement n'est d'aucune forme, l'éclair ondule, flotte, palpète. On danse. On se suspend par crainte de trop voir. Qui peut imaginer les corps vêtus de ces excès ? L'acrobatie des moindres intentions existe : invisible, pure, déplacée. Les élans multiplient nos yeux avec l'ingénuité des fantômes. Un élan dépouille, dresse, précise la vue. Le sublime se dégage d'une sainte qui approche en souriant. On est perdus, étrangers, amis du rose. Le silence orchestre les frôlements de la pensée. On écoute les pensées qui coulent en soi. Les images nous regardent pour nous réveiller. La fleur n'attend rien. Le vrai n' imagine rien. La pensée ne veut rien. Elle allège la vie. Elle a vu quelque chose que les autres ne voient pas. L'ordinaire soudain déploie sa robe. La danseuse est une forme, une fleur, un élan.

Matthieu Mével, né en 1972, en France, est écrivain et metteur en scène. Il est intervenu dans des théâtres tout autant que dans des galeries d'art. Il a réalisé des performances dans les villes de Copenhague, Bruxelles, Rome, Toronto, Dieppe, Mexico et Paris. Il a publié un texte poétique : *Mon beau brouillage* (Argol, 2010). Aux éditions L'Entretemps où il dirige la collection « matériau » dédiée aux textes théâtraux, il a publié *Echantillons de l'homme de moins* (2009) et a coordonné la parution d'un ouvrage collectif d'importance intitulé *La littérature théâtrale* (2013). Il a collaboré, en les traduisant, avec Romeo Castellucci en 2008 (*Purgatorio*, librement inspiré de *La Divine Comédie* de Dante) et Patrice Chéreau en 2010 (*La Douleur* d'après Duras). Il vit à Rome.



paysage(s)

« Descend lower, descend only
Into the world of perpetual solitude,
World not world, but that which is not world »...

« Desciende más, descende sólo
al mundo de la soledad perpetua,
al mundo que no es mundo, sino
lo que el mundo no es »...

« Descends plus bas, descends seulement
Dans le monde de la solitude perpétuelle
Un monde non monde, mais bien cela qui n'est pas
Monde »...

T. S. Eliot

3

ALORS DANS LA PÉNOMBRE, POUR ÉVITER AINSI, PEUT ÊTRE, LA DÉSOLATION

Elle.

Femme qui ne sait pas où elle se trouve.

Femme qui ne sait quand elle se trouve.

Elle.

Unique tâche noire sur la surface rouge de
la poussière rouge et de la bande bleue de
l'après-midi sans souffle.

Alors elle a parlé.

Son corps a douté qu'il se balançait.

Il a hésité à s'arrêter face à ce vide, face
à cette absence de résistance, face à ce
manque d'obstacle...

Vide de point d'appui, de soutien, de

résistance...

Son corps à elle a hésité face à ce vide qui
marquait comme un trou...

Elle, alors.

Alors, elle a étiré sa colonne vertébrale, elle
a enfoncé un peu plus les avant-bras dans sa
poitrine maigre, elle a inspiré, à peine, pour
démontrer...

- Pour démontrer à qui ?

Pour se démontrer à elle-même...

- Elle-même.

... elle qui pouvait encore contrôler l'éclat de
sa respiration et elle a dit:

« Je veux être la maison

Être la maison même

Ne pas être dans la maison

Mais être la maison

Être elle, la maison »

(Le son d'une tornade)

La maison, la bâtissee et, sous la maison,
ses fondations et avant ses fondations, plus
profondément encore, être la terre qui se
découpe pour former un vide où l'on placera
la base la colonne...

Et avant cela encore, dans la couche la plus
en bas, être le sable et le gravier et être
la terre noire et être le bout des dernières
racines enterrées au plus profond...

Plus profondément encore...

Et avant la terre et sous la dernière des
petites racines, être la couche cristalline, le
ciment, être la plus profonde des couches...

Une couche, être une couche.

« Moi, la femme, moi la maison, moi la terre
qui accueille »

Ensuite elle s'est effondrée...

C'est là que tout commence.

2

PAYSAGE DÉSOLÉ

Il y a eu ceux qui sont morts de faim, ceux
qui sont morts de froid, qui d'angoisse et
qui de tristesse... Le long du chemin, sur
les bas-côtés, on peut voir les cadavres et
les observer, les compter, les inventorier...
Il y a eu ceux qui sont morts de tristesse...
beaucoup... presque tous. Et même ceux
qui sont morts de faim sont aussi morts de
tristesse... Non, surtout de tristesse. Même
ceux que l'angoisse a frappés, ceux qui ont
été frappés par l'angoisse au dernier moment,
eux aussi sont morts de tristesse... Et ceux
qui sont morts de faim, sont morts aussi de
tristesse... Le long du chemin on peut encore
voir leurs restes... Le long du chemin et
sur les marches qui mènent à la première
cour intérieure... Et si vous continuez plus
à l'intérieur, dans la cour et les premières
fouilles, vous pouvez les voir... Même les
secondes fouilles, les fouilles de seconde
génération... Et tout le long des galeries ! Tout
le long des galeries de cette seconde couche...
même le long des galeries qui mènent aux

fouilles les plus profondes... Partout, de tous
les côtés, de pauvres cadavres abandonnés.

(Un silence)

Elle dit qu'il y a eu des gens qui ont écrit là-
dessus. Qu'on a trouvé des restes de leurs
corps mais aussi de leurs écrits. Elle dit qu'on
a même retrouvé un manuscrit, un manuscrit
avec les lettres R. Valadez A pour seule
signature. Et dans le manuscrit il est rapporté
qu'il s'agissait d'une construction composée
de planchers en argile très compact... que
juste au-dessus de la roche-mère se trouvait
ce qui ressemblait à des salons ou à des
chambres... composés de planchers d'argile,
compactés directement à même la roche qui,
là, était en calcaire. Selon les manuscrits
conservés, pour aplanir une surface, les
habitants déterraient les murs de pierre pour
former des pièces de taille réduite... certaines
des stratégies de construction employées,
que l'on peut encore aujourd'hui repérer
dans les fouilles ou bien dans le paysage, si
l'on y pose un regard attentif, consistaient à
bâtir quelques-uns des murs avec de petites
ardoises en calcaire et de séparer les pavillons
par des colonnes et des canaux d'évacuation
en pierres taillées, de murs et de toits, en
plus d'un plancher de stuc très fin. Et on lit
dans le livre : « Importante fut la découverte
d'une maladie appelée « xos-tosis auditive
», chez 13 adultes, âgés entre 30 et 40 ans,
tous appartenant aux premières phases de
l'occupation ». Et on lit aussi : « Les études
initiales et ultérieures ont montré que la cause
de cette maladie était l'habitude de plonger
dans l'eau jusqu'à de grandes profondeurs, à
la recherche de mollusques ». Ces individus,
qui étaient un groupe de migrants, furent
ceux qui introduisirent les chiens dans la
colonie : « en plus de leurs affaires et de
leurs traditions, ils amenèrent leurs chiens
», lesquels avaient des caractéristiques
'proches de celles des célèbres figures en
céramique venant de l'ouest de l'Amérique
Centrale. Ils étaient les chiens de Colima »

(Le son du vent, aigu et soutenu)

On lit dans le manuscrit : « Le contexte
général de ces découvertes quant aux
cours intérieures et quant à l'intérieur des
pavillons de type « collectifs » était funèbre. ».



(Le bruit très aigu d'un vent soutenu, qui rappelle le hululement d'un oiseau.)



JE FERME ALORS LES YEUX... ET CE QUE JE VOIS EST PIRE

...Certains sont restés étendus les yeux fermés, on pourrait aller jusqu'à dire : placides. Si ce n'était parce que, dans l'orbite du larmier gauche et entre l'oeil et l'oreille placée du même côté, on voyait le sang couler... Les blessures se trouvaient-elles là ? Ou bien ce sang venait-il d'un autre côté ? De plus haut peut-être ? De quelque endroit se trouvant plus haut et on ne parvenait pas à le voir. Le doute demeure. Le paysage n'est un que si l'on conserve toujours le même point de vue. D'ici, de toute façon, on ne voit rien d'autre. Ou si. Oui. On pouvait voir aussi que certains reposaient les uns sur les autres. Quatre chiens entassés les uns sur les autres dans le petit chariot en bois. Le moins mal en point, mort seulement du fait de la rigidité de son arrière-train – parce que du reste on aurait dit qu'il dort seulement, qu'il se repose. Au contraire, celui sur lequel il repose est celui qui a souffert le plus : les yeux fortement fermés, mais malgré cela, on voit quand même le sang dans les pupilles, un sang rouge et en certains endroits noir déjà, qui forme comme des sortes de lunettes, bien que sans les verres, bien qu'avec le noir de la peau meurtrie et ces yeux déjà gonflés et, pourquoi ne pas le dire, tuméfiés et putréfiés. Et à côté d'eux, à leur bord, une petite chienne noire, maigre jusqu'à la désolation, comme le prouvent les côtes qui s'enfoncent dans le cuir de sa peau noire, sans éclat déjà.

Et comme ça nous pourrions relater des cas et des cas, des charrettes et des charrettes de chiens égorgés.

A la fin, on ne voit seulement qu'une surface de tons marron, avec les tâches noires des sacs en plastique et parfois les quelques rares points blancs ou café du papier carton, des boîtes dans lesquelles on les a mis avant que de venir les jeter ici. Ce sont les corps amoncelés des chiens et des chats qu'on a massacrés dans le quartier. Maintenant ils sont là, dans cette fosse commune dont on ne

sait pas bien qui a donné l'ordre de la creuser, qui a une capacité de deux cents, deux cent cinquante de ces cadavres, de ces gisants, de ces corps rigides et émaciés dans lesquels la mort a laissé une trace qui ne s'effacera pas... qui ne s'effacera pas du regard de celui qui regarde... Parce que quelqu'un regarde... Cela ne se passe pas... Cela se regarde.

8

PORTION DE TERRAIN QU'ON OBSERVE DEPUIS UN ENDROIT

...Contexte ou milieu dans lequel les yeux ont l'habitude d'échouer, point ou trajet qui attrape le regard qui part à la dérive, milieu, environnement, moyen... endroit qui agit comme un poinçon qui ne rejette pas mais qui attire...

Et le regard. C'est le regard qui instaure le paysage, c'est le geste de regarder. Regarder depuis ici, depuis ce point qui construit, pose le paysage. Qui le modèle.

Le milieu, oui. L'habitat. Le moyen. Le séjour.

Mais aussi les histoires dont s'imprègnent ces larges territoires... Le biotique, qui est doté de vie. L'abiotique, qui ne l'est pas. Et tout l'anthropique qui réunit ce que l'homme a fait : se mouvoir, courir, casser, ébranler, modifier, déplacer, défigurer, reconstruire, déterritorialiser, territorialiser...

Être ici, regarder, et par le regard tendre une ligne d'horizon au-dessus : Tel un paysagiste romantique l'œil prend la mesure et fait l'inventaire : des tensions des couleurs et des spectres de lumière, des textures des surfaces et des tons, des températures des pièces et des couleurs... A vide, l'œil qui crée nomme et absorbe tout l'horizon... Comme un paysagiste romantique l'œil absorbe les tons, les textures, les températures et les valeurs des couleurs qui sont là, là où commence à se dessiner l'horizon et avec eux il fait un paysage : il crée en manipulant selon des moyens variés les limites, les compositions et les architectures qui envahiront ensuite l'œil : création de grande beauté esthétique construite par l'œil du paysagiste. Regarder, c'est laisser à l'œil la possibilité de se fermer.

Pour l'œil du géographe, chaque petit accident de terrain devient signe et trace, histoire. Pour l'oreille de l'aveugle aussi. La moindre irrégularité du chemin : caillou, feuille, renforcement, fissure, inclinaison, mauvaise herbe, papier, croûte, tâche... tout devient empreinte et signe et signal et indice et distinction et son et marque et trait et trace... Toute empreinte sur le chemin est une histoire. Tout devient histoire.

- Un arbre, à une certaine distance, petit et rachitique ?
- Quatre pierres, sur le chemin, de différentes couleurs, formes et tailles ?
- Trois cadavres de chiens égorgés par quelqu'un qui n'a pas la main d'un boucher ?

Tout fait paysage. Regarder c'est laisser au paysage la possibilité de fermer l'œil.

Toutes les notions de paysages sont le fruit d'un hasard basé sur la présence d'un sujet observant – « je passais par-là » – et d'un objet observé – « quelque chose », « cela », ou bien « les quatre cadavres de chiens écorchés par quelqu'un de différentes manières, couleurs et tailles, oubliés ou placés exprès sur le chemin ».

Toute trace est un enregistrement. Tout enregistrement, une anticipation. Toute anticipation, une menace. Demain reviendront les chasseurs de chiens pour charger leurs baïonnettes sur les corps nus des citoyens.

Le paysage, c'est tout ce qui persiste et peut être embrassé du regard depuis le lieu endroit où se trouve l'observateur. Plantes, animaux, chiens écorchés et enfants entrent dans la mire de l'observateur en tant qu'objets. Tout fait paysage. Tout appartient à la même étendue de terrain qui peut être observée depuis le lieu où le l'« observateur » est. Ce que l'« observateur » embrasse du regard, on l'appelle champ visuel. Le champ visuel c'est le « ça » du paysage. Pousse-toi de là pour faire un vide suffisant que le paysage puisse remplir.

Tu étais le « ça » de l'obstacle.

Le paysage est une petite montagne de chiens écorchés vifs que nous voyons maintenant, certains encore tremblant.

Ce paysage tremblotant est le paysage.



MASSACRE DE CHIENS

Ce paysage tremblotant est la menace qui nous crible tous.

Et alors elle a fermé les yeux, a expliqué, a dit... Elle a fermé les yeux, a expliqué, a dit que pendant qu'elle se reposait sur la place face à la Basilique, elle a pu observer deux hommes et une femme affairer à piquer les chiens qu'ils croisaient sur leur passage.

Maintenant elle est ici, au milieu du paysage. Là.

Parce que selon ses dires, près de soixante-dix chiens ont été empoisonnés dans ce village, ici, là, sur la place, au cours des deux dernières semaines. Même si certains affirment que pas soixante-dix, mais cent quatorze ou deux cent treize, d'autres disent que plus, mais allez savoir. Et elle dit que les victimes n'ont pas été seulement des chiens errants, mais aussi des mascottes avec des maîtres, et de ce fait il y a de l'inquiétude parmi les voisins. Et s'il ne s'agissait seulement que de chiens errants, il n'y aurait pas alors raison de se faire du souci. Pourrait-on accepter qu'on tue les chiens errants ? Elle dit que dans les rues il y a déjà beaucoup de maisons vides, qu'elle n'a découvert le vide que lorsqu'elle est venue par ici, mais qu'elle a pu entendre que de nombreux chiens domestiques avaient été empoisonnés dans leurs cours intérieures, dans les couloirs des maisons, dans les chambres de leurs maîtres. Elle dit qu'ils utilisent un poison qui pourrait faire s'effondrer un enfant de huit ans. Elle dit que tous se plaignent parce que tant de cadavres empilés gâtent le paysage. Mais elle dit que le paysage c'est celui-là. Que celui-là est l'unique paysage qu'elle, elle veut voir.

Alors, elle, la femme qui parlait, elle a fermé les yeux et détourné la tête comme ça, pour l'appuyer, pour la laisser reposer sur la saillie du mur. Comme ça. Comme ça. Elle a fermé les yeux et elle a dit l'air indigné : « L'impuissance et la colère que je ressens sont inexplicables, sont incommensurables, sont inouïes ». Et les hommes, le peu qui restait, ont commencé à s'en aller en douce vers les cours intérieures des maisons. La femme,



étendue comme une cicatrice au milieu du paysage, a dit : « Peu importe ce que les autorités du quartier vont faire maintenant, moi je l'ai vu et dans mes yeux sont restées marquées ces images : de deux hommes et une femme qui piquent cinq ou six chiens environ et les laissent vautrés là, au milieu de la place, parce que plus tard un véhicule de la Municipalité vient les enlever ». Et la femme étire ses mains, comme si elle voulait remplir sa cage thoracique pour pouvoir respirer, et regarde au fond du paysage qui commence à noircir, rouge sur noir de la savane qui commence à s'obscurcir et dit : « Quand cela s'est répété une seconde fois, moi je me suis approchée et j'ai demandé à la femme aux lunettes noires et à la chevelure très claire réunie derrière sur la tête par un chignon : « Pourquoi êtes-vous en train de faire ce que vous faites ? » Alors moi je me suis approchée et j'ai demandé, je leur ai demandé, à ces deux hommes et à cette femme qui portait des gants blancs qui ne l'empêchaient pas de porter le registre : « Pourquoi ? Pourquoi êtes-vous en train de faire ce que vous faites ? » Et l'un de ces messieurs, l'un des deux qui étaient avec cette femme, vêtue d'habits de boucher, de médecin, ou mieux encore, de vétérinaire, m'a dit « Ces chiens ont été diagnostiqués »...Il me l'a dit comme ça : « Ils ont été diagnostiqués ... ils ont la leishmaniose »...

- Comment tu l'écris toi leishmaniose ?
- Tu l'écris comme ça toi leishmaniose ?
- On dirait que ce n'est pas comme cela que s'écrit leishmaniose...

Mais la femme étire ses mains comme une chanteuse lyrique, regarde au fond du paysage qui se dissout dans le noir et continue de parler, elle dit cela : « Et pourtant, selon ces hommes et cette femme, ces chiens, ces chiens de là-bas, de là-bas à côté de cette Basilique-là, ces chiens encerclés par deux hommes et une femme avec des habits de médecins vétérinaires, avec des habits de tueurs à gage, avec des habits de personnel autorisé du gouvernement fédéral, étaient déjà diagnostiqués porteurs de leishmaniose... Un diagnostic qui servait d'alibi à ces hommes et cette femme pour les piquer, leur injecter leur venin médicinal, leurs doses prescrites à des dosages tels que d'abord ils les laissaient bouche bée et haletant étendus au sol, sur les pavés du sol de briques de la

petite place où seule se laissait distinguer la vétuste basilique... pour ensuite regarder dans les yeux avec tristesse les passants »...

L'autre, elle l'a dit clairement : « que ces chiens n'étaient pas malades, comment pouvaient-ils l'être, si on voyait cet éclat brillant dans leurs yeux et sur leur pelage –« pelage » – et qu'au contraire, elle ne leur voyait aucun symptôme de leishmaniose, on ne leur voyait à ces chiens pas la moindre trace de perte de poils, pas même un seul n'avait les griffes longues – non, elle a dit les « ongles longs » – ni aucune autre caractéristique des chiens quand ils attrapent cette maladie. Les chiens frappés de leishmaniose ont des plaies comme on en a nous, comme en ont les personnes humaines. La leishmaniose est une maladie ulcéreuse et de ce fait les gens infectés ont des petits ulcères sur la peau qui grossissent au fur et à mesure que la maladie progresse. Et ensuite elle a dit qu'elle avait dit : « Les chiens n'en ont rien à faire... d'ailleurs le parasite de la leishmaniose préfère les chiens que les humains... Et tout le monde peut constater que ces chiens, jetés là au beau milieu du paysage, n'ont pas d'ulcère ».

(Un silence. Le bruit assourdissant d'un moteur ou d'un dispositif métallique qui explose.)

(Le silence continue.)

Puis la femme s'effondre. Elle s'écroule sur le sol en terre. Sa robe rouge maintenant noire parce que la nuit tombait.

(Un silence.)



ÉPILOGUE

Et qui regarde ?
Qui donne au regard qui regarde le droit de regarder ?
Qui donne le droit au regard de regarder ?

Le voyageur qui, désintéressé, interroge le paysage...
... le paysage le regarde.

Quand **Víctor Viviescas**, né à Medellin, Colombie, en 1958, a commencé à faire du théâtre, c'était en tant qu'acteur et il rêvait qu'un jour on le laisserait chanter sur scène. Mais cela n'est jamais arrivé. N'ayant pu parvenir à chanter correctement, il s'est rattrapé en devenant écrivain et metteur en scène. Sa pièce *Crisanta sola, soledad Crisanta* a reçu à Bogota le Prix National de Dramaturgie et quinze autres pièces ont été publiées depuis en Colombie (ed. Colcultura), en France (ed. Les Solitaires Intempestifs), en Espagne (ed. Casa de América), au Mexique (ed. Paso de Gato), en Argentine (ed. Instituto Nacional de Teatro) et à Cuba (ed. Revista Conjunto). Reste qu'il n'a pas pour autant – ne serait-ce qu'une seule fois – trouvé l'occasion de chanter en public. Est-ce cette impossibilité qui l'a conduit à enseigner à l'université (celle d'Antioquia d'abord, puis celle de Bogotá ensuite et, depuis une dizaine d'années, l'université nationale de Colombie) ? Car ne dit-on pas de celui qui ne sait pas créer qu'il se met à enseigner ? Allez savoir. Et de même allez savoir si c'est grâce à cette tare devenue, avec le temps, quasi biologique, que Víctor Viviescas en est venu à fonder et diriger le collectif Teatro Vreve Proyecto Teatral. Pour plus d'information : www.teatrovreve.org

theatre | théâtre



the poetics of dissent a manifesto for myself

Tired of the artists' artistic arthritis, Artaud got tired. The arthropod Artaud, the gunner of art, the artificer of the surfeit of harmony had enough. Artaud had enough of the artifice, Artaud had enough of the arts and crafts. Tired of the artful artificial artifacts of artisans and artists, Artaud was tormented. Arteriosclerosis?? Lightheadedness?? Artimaña??

No, ad nauseam. The cannibal Artaud had enough, he hid behind his artery as an atrocious gunner and hanged himself.

Art as an anti-institutional practice of knowledge. As a demonstration which assumes its political condition. But beware: it is important to distinguish between *political* and *politics*. In art, politics is the visual and oral auction of pseudo-progressive trinkets through politically correct discourses, mere assertion of what the public wants to hear or see and identify, pure boring sanctimonious onanism; whereas the political is the interweaving of new form and content that dislodges public assumptions, avoiding clear

affirmations but laying claim only to openness and discomfort (its own and the public's). So then, the political is a spiral of vertigo, it is the polis placed inside a centrifuge machine, it is an anti peacemaker mechanism. Ergo, art is not political because of its themes but because of its mode or formal procedure of action. It becomes political when it proposes a poetic interruption to rules and the law. It becomes political when it becomes a power to question and destabilize the spectator in the construction of his identity and reality, extending beyond the mimetic and Aristotelian system of representation and reproduction of existing and prevailing ideologies. It becomes political when it proposes a clear subjectivation process to the audience, i.e. a return to the subject (social subject, ethical subject, but ultimately subject) as an act of resistance.

Assuming these artistic premises, we may also say that theatre, specifically, is transversal by nature. It is not constructed hierarchically (the type of power often exercised by

theatrical texts and actors), but by the abolition of the same. Theatre is a dialogue in the form of a horizontal flow of different components.

The organizing of all this flow results in what we call theatre.

It takes much more than a text to make theatre.

Theatre is an interdisciplinary field, it is a palimpsest, pure aesthetics of the space / time / body. A mix of genres: experimental conceptual performance, physical dance-theatre, multimedia theatre, new dramaturgies, classical dramas staged with an emphasis on deconstruction, happenings, scenic poems, site-specific works, theatrical installations, etc.; all against the historical domination of the written text.

The impossibility for theater to be understood further deepens; it should be hardly examinable, and should not make the world manageable and reassuring as the world is hardly examinable, much less manageable and reassuring. This does not mean that one does not intend to recount world. The aim however is not to represent the world as a whole.

I list: ambiguity, discontinuity, heterogeneity, pluralism, multiple codes, subversion, perversion, deconstruction, anti mimesis, resistance to interpretation, mediation, exposure, vicissitude, catastrophe, transition, correspondence, versatility, simultaneity, assembly, fragment.

Absence of dominant paradigms, and no cathartic procedures. For catharsis is psychoanalysis or mass murder.

May art not imitate life, but life imitate art.

We need to seek a post-anthropocentric or post-humanistic utopia.

A theatre made of textures, and not of texts, that experiments with synesthetic processes, i.e. the neurological ability to mix multiple senses, as a mechanic of something other than communication: to see with our ears, to smell with our eyes, to touch with our noses,

to listen with our mouths, and so on.

Presence and not representation, shared experience and not a communicated one, process and not product, manifestation and not signification, impulse of energy and not information.

May meaning remain postponed or suspended.

To always prefer an intelligent error to a banal truth.

To break the comfort and reassurance of the audience.

May the reality of the scene be autonomous, and and the poetic sought inexorably.

To create two, three, many gazes.

To transform the audience into active spectators so that there are as many possible readings as there are spectators in the room.

To be amoral in creation. Neither moral nor immoral. Art is amoral by nature. Then will come the ethics, when the private gaze becomes public.

To work with very fragile associations.

To be a stranger at work. To watch again and again, as if it were the first time. Or the last.

Form as content and content as form. Just as a theatre text is never theatre, an idea is never scenic, it cannot be represented.

To work with the obscene but not with obscenity. The obscene is something that is out of the scene. The opposite of the obscene is decorum (the decorative). To dismiss the decorated. Nothing but the essential. Cut to the quick with form. So that the sensation of obscenity is not in the scenic work but at all times, in the eye of the spectator. To work from images. The image is a representation which shows the appearance of an object. An image can be visual, but also sonorous, olfactive, gustative, tactile. Images do not come alone. One has to go out in the world to look for them. And that's the work of a craftsman. To forget the romantic notion of

the genius who has a burst of inspiration. The concept of genius in art relies heavily on the theological doctrines of divine creation. There are no artistic geniuses, there is just hard work. To be religiously atheist at work, i.e. materialist. So that the world-object constantly questions us, taking advantage of this airflow that comes from chaos.

To recuperate the notion of entertainment. To wrest it from Hollywood blockbusters and to restore its profound meaning. To entertain is “to hold between”. And what is held between is the theatrical work which is constructed as an in-between. It is the synthesis of the gaze of the subjectivized spectator and the artist.

The transversality of the elements that compose the theatrical is close to the notion of the rhizome. To establish, then, relationships of *devenir* (becoming) with theatrical materials relying on *lignes de fuite* (convergence lines) whereby intertextualities, quotations and derivations create a form of mutation in contemporary dramaturgy.

To seek to create new problematics, always operating with formal concepts. The shape is what narrates.

To create an aesthetic that breaks with relief, to understand dissent as an affirmative negativity, establishing a relationship of antipathy with the audience, not of empathy nor apathy. Let the pathos of aesthetic rhetoric remain canceled.

Distancing naturalistic reality. Art is part of the world, but has its own identity. No need to resort to mimesis.

To generate habitable experiences and not just visitable ou transitable ones.

The audience is always smarter than we think, yet at the same time, the audience is always more stupid than we think.

To establish all possible tensions (text-image, image-sound, text-sound, etc.) until reaching the final tension between art work and audience.

Only personal universes can become collective subjects of enunciation, private

universes never. We should not be interested in the color of the artist’s underwear or whether his dad beat him as a kid, or if he likes chocolate cake, as such questions have no point other than pure exhibitionism. These are the concerns of the so-called social networks. Please let’s paint our district with the imperative to paint the world.

To accept to jump into the void, to stick our head in darkness. The theatre as a profession with risk, recovering its atavistic nature. To reinstall the concept of circus (death) and mass (transcendence).

Despite the contemporary notion of “double absence” in representation, in which the actor who “plays” a character is absent both as a character and as a person, do not neglect the concept of resemblance, this “being there” that calls upon the audience.

To treat the causal as casual and the casual as causal.

To assume the artist’s sole possible responsibility: that of considering the audience as subjects in possession of freedom.

To be politically incorrect.

To challenge all theatre done so far (including one’s own) each time that a new stage work is undertaken. To break with scenic presuppositions. To always start a new contract with the audience and with oneself .

To produce breaks in the sensitive structure of perception and in the dynamic of affectivity. To work in favor of dissentment, expanding the forms of enunciation by changing the frames, the scales or the rhythms.

To build new relationships between appearance and reality, between the singular and the common, between the visible and its meaning.

To be careful with empty signifiers, and even more careful with full signifiers.

To understand that the problem of beauty and good taste no longer exists in aesthetics, it is an anachronism. The problem of beauty today is a problem only for advertising people,

and good taste, a problem for confectionery manufacturers. Art has surpassed these issues, since Duchamp and even before.

To decide and make a leap from the stuffy naturalist-psychological-realist of the nineteenth century, which also dominated the twentieth century, to a twenty-first century theatre whose form, luckily, we still cannot define.

To never fall in love with proper forms or ideas.

The artwork must produce in the artist and in the spectator, an effect of desire rather than enjoyment. Enjoyment is the ephemeral present, and soon finishes, like orgasm. Desire, however, is always about the future, utopic and not conclusive.

To think about the duration of a work as the natural intrinsic time of this piece, not as an externally imposed format. If a work has to last fifteen minutes, so be it. If it has to last six hours, ditto.

To work at the edge of the accident, and when it happens, capitalize upon it. So Francis Bacon taught us long ago.

The artwork is always smarter than the artist. And sometimes than the audience also.

Nothing indicates whether or not a text is theatrical. There are no theatrical texts. Better said, there is no text other than theatrical ones. Shakespeare’s *Hamlet* is neither more nor less theatrical than the Yellow Pages.

Subjectivity is not the same as arbitrariness.

To perform is not the same as to preform.

To address the contradiction of being an iconoclast worshiper of images, blasphemous and pagan at the same time. Baudelaire says: *To be the wound and the knife*.

The artist has to be invisible in his artwork. Flaubert says: *Just as God is invisible in the nature*.

To try bringing together the sophisticated and the wild. Artaud says: *Theatre, like dreams,*

is bloody and inhuman.

To avoid falling into the temptation of success. Müller says: *Art only serves to defend the man from his own banality*.

People often speak of theatre as empty space (another canonical truth from the past century). Nothing more banal and more distant from the truth than this. The theatre is not empty space any more than the the canvas or sheet are blank at the start of a painting or a written work. They are full of what other artists have produced before one starts.

Bacon says: *To create a form is to delete those that already exist*.

So it is about emptying the space that is covered by all pre-existing and pre-established clichés needing to be erased, cleaned, laminated and shredded, to initiate a process of unsticking to empty a space that actually was never empty, and to refill it with something new.

What is new is the devaluation of the old sacred in order to reassess the profane. But the new runs the risk of being just fashion, market strategy, and thus of stabilizing the system. Of being ahistorical, pure “postmodern” disguise.

So let’s aim to give birth to the historical new, the micro-political, which is the non-mimetic, the radical, the destabilizer, which makes the spectator jump from his seat, to suffer the lights and shadows of our time. As in madness. Artaud says: *Because only a fool has his conscience in peace*.

So let’s be crazy nomads seeking to recover the option for the new. In this perpetual nomadism maybe there is the secret of the ephemeral, the flower of the theatrical. Deleuze says: *The strange meeting between the wasp and the orchid*.

Releasing the imagination, which is not the unreal but the possible, what is to come.

At the end of the day, it’s only about being the exception to the rule. Godard says: *Culture is the rule, art the exception*.

To blast categories and stabilized strategies, to blast disciplinary frameworks: this is what matters to **Emilio García Wehbi**, born in Buenos Aires in 1964. In 1989, he founded Periférico de Objetos [Periphery of Objects], a paradigmatic Argentine independent experimental theater group. He is all at once performer, actor, visual artist, teacher and stage director. Crisis, accidents, provocation, the off-stage, the out-of-order are core preoccupations in his interdisciplinary work: shows, operas, performances, installations and urban interventions leading him to Brazil, Chile, Uruguay, Peru, Colombia, Ecuador, Venezuela, Mexico, USA, Canada, Portugal, Spain, Ireland, Scotland, France, Switzerland, Holland, Belgium, Austria, Germany, Poland, Italy, Sweden, Australia and Japan. More information: emiliogarciawehti.com.ar



castellucci parmi les papes

On est tenté, considérant *Inferno* de Romeo Castellucci^{1,2}, de mettre en regard du spectacle, de manière presque systématique, la pensée d'Artaud et celle de Deleuze, en en faisant une sorte de manifeste pour un théâtre de la performance.

L'attaque du spectacle est connue. Castellucci s'avance seul vers le public, sur l'immense plateau de la Cour d'honneur du palais des Papes. Il lance : « Je m'appelle Romeo Castellucci ». On vient lui mettre un harnachement, tandis qu'entrent sept chiens-loups tenus en laisse, avant que ne soient lâchés sur lui trois d'entre eux qui l'assaillent avec une brutalité qui le fait tomber au sol, où ils s'acharneront contre lui, déchirant de leurs dents le costume de protection (le visage et les mains ne sont pas protégés) avant que les maîtres-chiens ne les rappellent.

La prise de risque, quoique calculée et, on l'imagine bien, minutieusement répétée, est réelle ; l'effet, démultiplié par la résonance des aboiements, terrifiant. Le spectacle se place, d'emblée, sous le signe des grandes performances historiques, par la mise en jeu de son auteur même et de son intégrité physique. Que l'action soit répétée de soir en soir n'enlève rien à sa dimension de performance : la charge des chiens est réelle et se produit à chaque fois comme pour l'unique fois, la secousse qui ébranle le corps de Castellucci et le projette au sol, tout aussi réelle ; il y a là quelque chose, sans doute parce que des animaux, si contrôlés soient-ils, en sont les acteurs, qui excède tout calcul et semble se produire, non, se produit chaque soir comme pour la première fois.

La densité ainsi donnée au présent est telle

qu'elle annule, je crois, toute possibilité d'être saisi par autre chose que par ce présent, l'ici et maintenant du théâtre, et de voir dans cette action autre chose qu'elle-même. Il faudra une bonne dose d'intellection (et un solide bagage culturel, d'autant que le spectacle a été fait pour un public français, non italien) pour, dans un processus secondaire, rapporter cette action, en l'interprétant, c'est-à-dire en élaborant un sens qu'elle ne livre pas, au texte de Dante (bien sûr que les trois chiens *pourront être*, à ce niveau-là, une représentation de Cerbère). Car, si tout le spectacle peut se lire comme une descente du poète aux Enfers, rien (et en tout cas pas le texte de Dante, dont aucun vers n'est cité) ne vient en expliciter les épisodes, autant dire mettre à jour le récit, pour un spectateur non averti. L'accent, bien au contraire, est constamment mis sur l'événement scénique au présent : la succession des performances au sein d'un vaste théâtre de la performance. Ce seront successivement la montée d'un acrobate qui escalade (réellement et en temps réel... faut-il le souligner) la façade du palais des Papes ; cette même façade qui, à la nuit tombée, s'illumine d'éclairs et résonne de sons amplifiés (la musique *live* de Scott Gibbons) comme une performance de l'espace même... Plus tard dans la nuit, des enfants jouent dans une cage de verre. De vrais enfants, comme prélevés dans une crèche, qui jouent et se meuvent comme si nous n'étions pas là, tel un morceau de réel mis sur la scène, à la manière d'un collage. Eux non plus (et pas plus que les chiens) ne représentent rien. Ils sont là, ils *sont*, ignorants même de toute représentation.

Il n'est pas question de faire ici une analyse exhaustive de cette œuvre majeure, mais c'est sur un autre moment singulier que je voulais encore m'arrêter.

Des corps roulent sur eux-mêmes sur la scène. Ils sont nombreux, les figurants, dans ce spectacle. Une cinquantaine. Ces corps ne représentent rien, ils roulent lentement sur eux-mêmes comme une masse humaine dans laquelle les individus se fondent. Que l'on puisse voir se dessiner, plastiquement, dans ce mouvement, le fleuve des Enfers, n'est une évidence que si on le veut bien (et, j'y insiste, si on le peut), si on se détache, pour l'intellectualiser, de la puissance de l'instant. C'est celle-ci qui

¹ | Ce texte, extrait de Joseph Danan, *Entre théâtre et Performance: la question du texte*, 2013, est publié avec l'aimable autorisation des Editions Actes Sud.

² | Festival d'Avignon, 2008. Castellucci est crédité de la mise en scène, de la scénographie, des lumières, des costumes et, en partage avec Cindy Van Acker, de la chorégraphie.



prime et, avec elle, la sensation éprouvée.

Mais cette puissance de l'instant n'en annule pas une autre, bien au contraire, qui se diffracte dans le temps. Car elle signe ce que je nommerais la puissance métaphorisante de la scène. Plus l'acte accompli sera évident et fort, indiscutable dans sa présence instantanée, plus la scène sera chargée de cette puissance métaphorisante, ouvrant grand le champ au sens, dans un temps second qui requiert l'interprétation. Je la rattache à ce que Marie-Madeleine Mervant-Roux désigne comme une "structure symbolisante" opérant « *dans l'expérience du spectateur* » et en laquelle réside véritablement pour elle la « dynamique dramatisante ³ » de la scène.

Puissance de l'instant. Les corps se relèvent un à un, redeviennent individus, qui viennent offrir à tour de rôle leurs visages au public, en une épure d'un théâtre de la présentation, ne « représentant » rien d'autre qu'eux-mêmes dans la nudité de leur être et le dépouillement de la scène⁴. Rien d'autre qu'un partage du temps dans l'adresse de cet acte : nous étions morts et nous voici à nouveau vivants. Je ne reprendrai pas ici ce que j'ai écrit ailleurs⁵ de cette séquence emblématique — un rêve de face-à-face entre acteurs et spectateurs, entre scène et salle, un rêve de théâtre : Artaud a raison, ce qui a été dit une fois ne peut être redit qu'au prix d'une perte de ce qui l'irradiait.

Puissance de la sensation : Artaud. *Logique de la sensation*, dira Deleuze⁶. La scène toute entière s'anime. Artaud encore : « Il y a une idée du spectacle total à faire renaître. Le problème est de faire parler, de nourrir et de meubler l'espace ; comme des mines introduites dans une muraille de roches planes, et qui feraient naître des geysers et des bouquets.⁷ » Le spectacle a été conçu pour la Cour d'honneur. En réalité, il est né, autant que de *l'Enfer* de Dante, de cet espace, de ce lieu. Il ne pouvait, il n'aurait dû être donné que là.

La scène est le « plan d'immanence ⁸ » sur lequel naissent une série d'événements, s'accomplissent une série de mouvements, d'actions au présent, sans narration apparente pour les fonder. « Il s'agit, dit Deleuze, de produire dans l'œuvre un mouvement capable d'émouvoir l'esprit, hors de toute représentation ; il s'agit de

faire du mouvement lui-même une œuvre, sans interposition ; de substituer des signes directs à des représentations médiates ; d'inventer des vibrations, des rotations, des tournolements, des gravitations, des danses ou des sauts qui atteignent directement l'esprit.⁹ »

C'est, dès lors, une toute autre attitude qui est requise du spectateur, qui n'annule pas l'intellection mais la déplace dans le temps. Le spectateur revient de là (de l'Enfer) avec une somme d'impressions, de sensations, en tout point comparables à celles d'une expérience vécue. Sa pensée la fera sienne et elle l'accompagnera, parfois pendant des années, ou toute une vie. C'est peut-être ainsi que pourrait se définir un théâtre de l'expérience : celle-ci exige d'être vécue au présent, mais sa valeur se mesure à la trace qu'elle laisse. Une œuvre dramatique ne le pourrait pas ? Si, bien sûr. Mais un spectacle comme *Inferno* nous met directement en prise, sans l'écran de la fable, avec ces « déterminations pures [...] agissant directement sur l'âme ¹⁰ » dont parle Deleuze.

La quintessence de cet art, Castellucci l'a livrée en 2005 avec une courte pièce d'une quinzaine de minutes donnée aussi pendant le Festival d'Avignon, *Crescita XII*. Un enfant joue au ballon dans la boîte blanche du théâtre. Puis le noir. Et dans le noir, en même temps qu'un son assourdissant, un vent puissant se lève de la scène vers nous, comme si un hélicoptère se posait dans le théâtre. Quand la lumière revient, l'enfant a disparu. Ce bref événement reste à ce jour un des plus marquants de ma vie de spectateur : pour la puissance de la sensation produite, pour la pensée de la disparition et de la mort mise en branle par cette sensation, pour la trace laissée dans ma mémoire¹¹.

Le résumé biographique de Joseph Danan se trouve page 59.

³ | Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Un dramatique postthéâtral ? Des récits en quête de scène et de cette quête considérée comme forme moderne de l'action », *L'Annuaire théâtral. Revue québécoise d'études théâtrales*, n° 36, 2004, p. 16. Cf. aussi *Figurations du spectateur*, L'Harmattan, 2006, p. 192-193. « Même si un spectacle n'est pas « dramatique », même s'il n'a fait l'objet d'aucune construction dramaturgique consciente ou inconsciente de la part des créateurs, les spectateurs le dramatiseront — ou s'ennuieront, ou partiront. » [*ibid.*, p. 48].

⁴ | Cf. Jean-Luc Nancy, *Le Sens du monde*, Paris, Galilée, 1993, p. 195 : « en quoi cette nudité peut-elle être ou devenir le sujet de l'art ? (En quoi, peut-être, l'est-elle déjà devenue ?) »

⁵ | Joseph Danan, « Témoins d'une présence », *Études théâtrales*, n° 51-52, 2011, « Le geste de témoigner. Un dispositif pour le théâtre », dir. J.-P. Sarrazac, C. Naugrette et G. Banu.

⁶ | Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 1981.

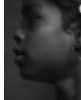
⁷ | Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, in *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Gallimard, 1964, p. 117.

⁸ | Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991, p. 38-39.

⁹ | Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 16-17. Cf. Jean-Frédéric Chevallier, *Deleuze et le théâtre. Rompre avec la représentation*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015, p. 23-27.

¹⁰ | Gilles Deleuze, « La méthode de dramatisation », in *L'Île déserte. Textes et entretiens*, Paris, Minuit, 2002, p. 137.

¹¹ | Cf. Georges Banu, *Miniatures théoriques*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 65-66.



horatio: a bottle in the sea

My trade with ancient texts and subjects is also a trade with an “afterward” a dialogue with the dead.

Theater is the memory of a forgotten ice age or the heralding of a coming ice age, a message in a bottle at sea, from before or after the history.

Heiner Müller, 1992

This work – such as the ones before and those to come – is our attempt to unleash this message, here and now.

Heidi and Rolf Abderhalden, 1993

A few years ago, when browsing through a French magazine dedicated to German playwright Heiner Müller¹, Heidi Abderhalden was stunned by an interview she read between Heiner Müller and Ute Scharfenberg.² In the “work conversation” of October 16, 1995, and which later Heidi and I would read aloud, as a message in a bottle at sea cast by Heiner Müller, Ute

transgressing this border mean?
Without this treading in absolute darkness, in the
unknown, theater can no longer exist.

And that was actually so. In May 1993, two years before H. Müller’s death, Heidi Abderhalden and I, in Bogotá, crossed the threshold of one of the maximum security prisons in the country, the Central Penitentiary of Colombia – *La Picota* – to read *The Horatio*, a piece of work by German playwright Heiner Müller, with a group of inmates. The first reading of Müller’s text (*Der Horatier*, 1976)³, had echoed in us, a sensitive echo loaded with a question: how to *translate* this seeming poem by a German author, into an *art form* that, in turn, might reflect and mirror the particular situation in which we were in Colombia in the nineties?⁴ Moved by the encounter with this “ready made”, which exceeded our ability to apprehend it, we decided to go in search of *other* partners and experience ourselves some of the ideas that the playwright had adopted from his friend, philosopher Wolfgang Heise: “theater is a laboratory for the social imagination.”

Then, for almost a year, we met with a group of men accused of various crimes and sentenced to different terms, every afternoon, in an area within the prison walls. Enclosed in an empty stage, alone, under the watchful eye of the guards, we listened to the voices of these men firing Müller’s words furiously and piercing their own bodies.

On December 10, 1993 and April 22, 1994, in the middle and at the end of this *laboratory*, eight of the nine inmates were allowed out of jail for a few hours to (re)present *The Horatio* in a downtown Bogota theater.

In the interview⁵, Müller refers to *Mauser*, his favorite piece, but we actually staged *The Horatio*, one of his “minor” dramaturgical works. He speaks of *people sentenced to death*, and although legally speaking they were not so, many of them certainly felt so. He mentions a *social worker*, myself, *acting* with inmates on stage, while Heidi directed. Müller’s reference to a “social worker” of course, wounded my artist ego. Although I’ve always considered that artwork and social work differ radically in purpose, from an epistemological, methodological, ethical and aesthetic point

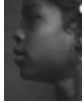
³ | *Der Horatier* (1968) is a re-reading of the “didactic piece”, *The Horatii and Curatii* (1934), by Bertold Brecht, who, in turn, re-read the work of Roman historian Livy. Müller was concerned about “the reformulation and updating of the theory and practice of the Brechtian *Lehrstück* (didactic piece) (...) the objective is not to cause just any effect on the public (which should not be) but to transform the non-professional actors representing it.” Jorge Riechmann in *Heiner Müller, Teatro Escogido I*, Madrid, First Act, 1990.

⁴ | We refer to the period when we Colombians, particularly those dwelling in big cities, felt more challenged — in our own *bodies* — in the war of and against drug trafficking in Colombia.

⁵ | For several years, Heiner Müller had been suffering from throat cancer. Despite his difficulty speaking, he wished to *record* his voice. He intended that it take the place of his body in a lecture where he would not be present due to his illness: he died on December 30, 1995, just two months after this interview. “Heiner Müller-Généalogie d’une oeuvre à venir”, *art. cit.*

¹ | *Le théâtre est crise*, in “Heiner Müller-Généalogie d’une oeuvre à venir”, *Théâtre Public* 160-161, Paris, Académie Expérimentale des Théâtres, 2001.

² | Ute Scharfenberg, chief dramaturge of the Hans Otto Theater in Potsdam, Germany, was a student at Humboldt-Universität when this interview took place in 1995.



of view, now I wonder if a person who mobilizes the collective imagination and representations of intimate or public life, is not also, after all, a worker of social *imagination*.⁶

As if doubting his claim, Müller immediately referred to “whoever it was”, escaping therefore the responsibility of providing a name or a specific category to those of us who were there, affording us the opportunity to *be* others.

Actually, Müller’s *confusions* are barely relevant to us today.

His message reached our hands almost fifteen years after commencing its journey,⁷ firstly through a transcription into French and, more recently, in its original version⁸, recorded on video – as a gift from the *afterlife*: a video-oracle transferred in digital form, with his image, his voice, his words.

Müller’s answer and query about our artistic gesture warrant our attention. His message, with a retro-prospective look at Mapa Teatro’s “work”, trumpets the *fate* of our *working*: the transgression of a boundary and the always current question about the significance of transgressing this boundary.

A physical, geographical, legal, disciplinary, ethical/aesthetic boundary, but also a moral, emotional, symbolic and political boundary.

The Horatio’s first gesture was to leave the physical, specific, framework of a theater. Going out to the street, heading across town; crossing the borders and limits of our imaginary cartography of this city – Bogota – to reach a totally *different*⁹ space – a prison – and enter, guided merely by an *intuition*, to whisper two questions: *What does it mean to kill and be a hero?* *What does it mean to kill and be a murderer?*

What does it mean for each of the people *there*, in this place and at that specific time in our history, and how to translate their answers in a *gesture*? A concern, micro-political and poetical, which would become a foundational experience – ethical/aesthetical of our artistic project – and which would be with us, thereafter, to the present.

A first explicit gesture of an *expanded field*, of

an *expansion of the artistic field* or perhaps the start of what later we would call the *live arts*?

The act of *reading*, aloud, before others, would be, above all, an *act of the body*: an intimate and secret act that sought, not the enunciation of meanings but the production of *images* of the *phoné*. A “theater of the self”, in which a role, an identity, is played, and the body gives way to a “theater of *subjectivity*”, where subjectivity, a wish, is offered.

We were neither amidst “actors”¹⁰ nor before social anthropology “objects of study”; we were surrounded – we worked in a circle – by heterogeneous individuals, bearing unique stories, with subjectivities, outside the “field of art”, with the only purpose of *imagining* a *phoné*-form (see a text, heed a gesture) within an *experimental dispositif*¹¹ – a *counter dispositif* – of artistic creation.”

The leery, mistrustful bodies did not yet touch each other, not even graze, but the voices, clumsy, battered, gently embraced the listening ears.

The same voices that modestly or rebelliously recited the words eventually blurred the *boundaries of the body* until a gesture appeared, in the interval between two words, in a breath, a pause, a silence. There were no characters or situations to represent, there were no objects either – being prohibited in jail – with which to represent them; they were only *presences, spokesmen*.¹² Temporary – *fugitive* – figures in space, drawing a tight bow between *theatricality* and *performativity* with their bodies; they shot sounds/senses with their voices, and they produced, with their gestures, *images* of a poetic/political act that only became an event in front hundreds of spectators in the “public space” of a city theater. After six months of work on this temporary *experimental community*,¹³ we tore down, in the other direction – from the inside out – the prison walls (the limits of the law) and we were able to secure probation (a few hours), for eight of the nine inmates¹⁴, after negotiations that took us on a course from the prison management to the office of the Minister of Defense of the time.

We were not left alone: over two hundred guards and police officers escorted the bus that

⁶ | “The Laboratory is conceived more as a defense becoming a creative practice than as an objective-based activism. In turn, it seeks not to illustrate or represent the violent acts from the point of view of a play and, in the case I analyze today (*Horatio*), distant from social work.” David Gutierrez, in “The portrayal of violence in contemporary Latin American theater: ethics and/or aesthetics?”, Presentation on Mapa Teatro at the “International Colloquium on Latin American Theater,” Mexico, October 14, 2011.

⁷ | During the creative process of the *laboratory*, we wrote to Müller several times. Along with an invitation to see the staging, the inmates sent a video letter. We never heard back from him, until this much later point.

⁸ | The video recording of the interview with Ute Scharfenberg came into our possession in September 2012. Ute Scharfenberg searched her files, found the interview and kindly sent it to us, thanks to Mara Martínez, who contacted her in Berlin. We did not know that Müller’s “answer” would arrive in the same *medium*.

⁹ | Where could this text *vibrate* more strongly? Who could *enhance* its vanishing points?

¹⁰ | In this case, even the category of “natural actors” is, in my view, inadequate. A reflection that I heard from Italian actor, poet and thinker Carmelo Bene in 1984 destabilized in me, from that moment, any attempt at classification: “The actor is part of a category like so many others. It is necessary to abandon the categories. All my life I have advocated for “de-gendering”, that is, the destabilization of each “gender”. [Rolf Abderhalden, *Diario*, 1984.] Despite “acting” (badly), I myself do not consider myself an actor. I feel closer to J. Grotowski’s proposals on the performer in his “Art as vehicle”.

¹¹ | A creation *dispositif* that produces a *friction* on the prison’s control and surveillance device, and in theater, as a aesthetic and moral control device: a “social assault” and not a work of social “complacency”, in Carmelo Bene’s terms.

¹² | Carmelo Bene says the “spokes-person” does not represent, does not evoke, does not refer; he invokes, it is said, it wounds. In a *theater of subjectivity*, the dialectical movement would be the actor’s struggle as a human being when he or she is a “spokes-person.” Rolf Abderhalden, *Diarios*, 1984.

¹³ | The term “temporary experimental community”, coined by Reinaldo Ladagga, was a notion that we incorporated a few years later, into our “social imagination laboratory”, when we produced our second project at another complex *heterotopic* space in Bogotá: the Santa Inés neighborhood, or El Cartucho, now disappeared from the city map. See *C’úndua* and *Testigo De Las Ruinas* Project at www.mapateatro.org.



drove us from the prison to the theater. They were to be on stage, to be there with the whole group, and watch the inmates from behind.

For an hour, in front of an army, Müller’s text, *The Horatio*, was trans-posed on stage by eight inmates from different “patios” of La Picota and by a “social imagination worker,” while Heidi meticulously directed this unique “theater of operations”.¹⁵

Since I was one among them, I transcribed the words hurled by their bodies, as flowers or missiles – and which I intended to catch in the air – onto the stage floor-board.

Although I was on stage, my intention was not to *represent* something. And yet, I was not another inmate, I *represented* someone: the artist who deploys the *medium* that has brokered the *translation* of the work.¹⁶ I wrote with white chalk at the speed of the voices so that, at the end, when it was time for the floor-board to rise from the floor, the public would be able to see the imprint of the bodies, *read* the words and *listen* to Müller’s “message”:

This is the victor. His name: Horatio
Here is the murderer. His name: Horatio.
Many men are in a man.
One conquered for Rome in a sword fight.
The other murdered his sister needlessly.
To each his due.
Laurel to the victor. Ax to the murderer. (...)
And Horatio’s father said:
This is my last. Kill me instead.
And the people answered with one voice:
No man is another man.
And Horatio was executed with the ax
And blood fell to the ground.
And one of the Romans asked:
What should happen with the corpse of the winner?
And the people answered with one voice:
May the victor’s body be exposed on the shields of the
troops
May the murderer’s body be thrown to the dogs
For them to tear it apart
And another of the Romans asked:
How should Horatio be called in the future?
And the people answered with one voice:
He should be called the victor for Rome
He should be called his sister’s murderer
In one breath, his virtue and his guilt.
Because words must remain pure.
A sword can be destroyed
Also a man can be destroyed
But when falling into the world’s motion
Words are unrecoverable
Making things knowable or unknowable.
What is unknowable is mortal for man.

While the audience in the auditorium read, heeded the gestures and saw the words spoken by the eight inmates, now penned with my handwriting, in the dimness, the stage light illumined the silhouette of this army of two hundred men, outlining the position of their bodies, the contour of their uniforms, the shape of their weapons. Those who *patrolleð* now occupied the stage, behind the enclosure; those *penalized* and I occupied the opposite side, on this side, the side of the spectator, who together with us observed a play, no, a reality, backwards: what was *real* appeared as a great fiction, *fiction* was reality.

“What does it mean when this boundary is transgressed?”¹⁷

“What does it mean to transgress this boundary of representation?”

The question Heiner Muller has tossed in his bottle at sea poses for me, speaking now of my subjectivity, a complex challenge: it is not only about crossing the boundaries of *discipline*, of moral, ethical/aesthetic values, of my beliefs, always caught within my body’s invisible fabric. Nor is it about expanding my artistic practice above the Doxa¹⁸ or completely giving up the idea, the desire to belong to the “art world”, or perhaps only to the world, and to go beyond any expectation of recognition of my-our artwork. Above all, it is about trying to transgress the most archaic and painful limits of my own representation: the words, images, gestures, all the forms, of what I *ought to be*. My *fear of freedom*.

¹⁶ | My *medium* on stage, a “shaping action”, was to collect the words and take them to their significant form or, better yet, *texture*. This gesture has led us, in turn, to the question of the *artist as witness*.

¹⁷ | The bottle at sea of Müller’s message coincided with an invitation by the Southern Conceptualisms Network to exhibit *The Horatio*, in another medium, in the performance *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de América Latina en los ochenta* (*Losing the human form. A seismic image of Latin America in the eighties*), commissioned by the Reina Sofia National Art Museum in Madrid, from October 2012 to March 2013.

Twenty years after the performance of this “social imagination laboratory”, how do you *re-present*, with which medium, *The Horatio* experience? How do you *re-update* the memoir? How do you *re-power* its strength? How do you make, with the remains of a work-process, a “live-file”, a new *work-event*? (Suely Rolnik).

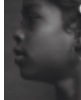
Besides the “artistic file practices”, particularly explored by fine, sound and visual artists from the early decades of the twentieth century in Europe and, very voraciously and creatively by Latin American artists from the sixties; our “archival material”, as *re-activation of the memory dispositif and/or as artistic creation dispositif*, puts us at a distinct disadvantage against *artistic file practices* of fine and visual artists and confronts us with an important paradox: the live arts produce live acts but not *live files*.

Concerned, we verified that the matter-memory of important events of our practice is limited by a lack of an articulating *idea*; of a *file technique* and mainly, by the absence of a *file policy*.

The problems in developing a file-work capable of transmitting the experiences of Mapa Teatro in 1993 with a group of inmates of the Central Penitentiary of Colombia, La Picota, and between 2002 and 2005 in the Santa Ines neighborhood, El Cartucho, are the most recent and specific antecedents of this question about the tension between work and file and our idea of a live-file (Heidi and Rolf Abderhalden).

See *The Horatio* (Heiner Müller/Mapa Teatro/Reina Sofia Art Museum, 2012) audiovisual work from Mapa Teatro-Artists Laboratory footage (1993-1994) and Ute Scharfenberg (1995) and *Testigo de las Ruinas* (Witness to the Ruins): a *live-file* (Mapa Teatro/SFMOMA, 2012), reading-performance with Antanas Mockus, from Mapa Teatro-Artists Laboratory file (2002-2012).

¹⁸ | “The Doxa (...) is the public opinion, the Spirit of the majority, the petty bourgeois Consensus, the Voice of the Natural, The Violence of Prejudice”, in *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1979. Translation is mine.



The dual Swiss and Colombian origin of **Rolf Abderhalden** is undoubtedly not foreign to the fact that he considers the theatre as a living territory, with porous borders, in which cultures and communities as well as artistic disciplines cross each other. During his years of training in Europe, he developed his personal approach through corporeal techniques (Rolf was notably a student of Jacques Lecoq in Paris), as well as through the plastic arts. In 1984, he founded with his two sisters *Mapa Teatro* in Paris. After staging many classic and contemporary texts, in 2002, they opened, with *Testigo de las Ruinas*, a project conducted over several years with the residents of a Bogotá neighbourhood doomed to destruction, a new work cycle that explores the complex weavings between reality and fiction, between the intimate and the political. Decidedly transdisciplinary, their creations take various forms – urban interventions, visual installations – whose echo we perceive in their shows. The work *Los Santos Inocentes* fit in with what they call their “laboratory of the social imagination” and was presented at the Festival d’Avignon 2012. Rolf Abderhalden is also founder, in 2007, and coordinator of the Master degree program in theatre and living arts (MITAV) at the Colombian National University. He now plans to open a Ph.D. program. More information: www.mapateatro.org.



assemblage théâtral et assemblée planétaire
entretien sous forme d'un échange de courriels entre calcutta et paris

LE 19 MARS 2013 (JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALLIER)

Le titre de notre revue – *Fabrique de l'art* – va dans deux directions : 1) la fabrique (l'atelier par exemple) où l'on fabrique de l'art et 2) l'injonction, l'invitation, en tout cas l'impératif, par exemple : « hé mon gars, fabrique donc de l'art toi aussi ! » Dans un cas comme dans l'autre, on part de cette idée que l'art, c'est quelque chose qui se fabrique. De là la question : selon toi, au vue de tes réflexions, de tes expériences, etc. l'art, aujourd'hui, comment ça se fabrique ?

LE 20 AVRIL 2013 (DENIS GUÉNOUN)

Je ne peux pas répondre à propos de l'art en général bien sûr, à supposer qu'une telle chose existe. Je m'essaie à pratiquer certains arts. Et pour le théâtre, la question pourrait être justement : est-ce que cela se fabrique à proprement parler, ou plutôt est-ce que cela se pratique ? Ces deux notions ont une histoire très différente. En gros, la fabrication semble déboucher sur un produit – ou, pour parler de façon plus emphatique, une œuvre. La pratique, elle, ouvre sur des conduites, des actions et des événements. Il y a certainement de l'une et de l'autre dans le théâtre, et on pourrait même prétendre que l'expérience du théâtre a lieu dans cette relation un peu difficile entre œuvre et événement. Une « représentation » théâtrale ou une « présentation » est-elle une œuvre, un produit ? Ou bien un événement, une action ? Nous savons bien qu'elle n'est complètement ni l'un ni l'autre. Il y a une dimension de production, de fabrication bien sûr : mais le résultat doit être comme percé par l'événement.

En ce qui me concerne, la dimension fabricatrice (qui implique en grande partie la technique, ou les techniques : lumière, son, art de l'acteur ou autres) tourne autour de la recherche d'un événement réel, d'une sorte de présent, d'un moment de vérité. Or, faire advenir un moment de vérité ne relève pas d'une fabrication, surtout si l'expérience

se répète d'une présentation à l'autre. La fabrication entoure cette venue, elle en crée ou en réunit certaines conditions. Mais ce qui a lieu au cœur du moment de vérité ne se fabrique pas. Il ne s'agit pas de prétendre à une spontanéité ou une inspiration ou une illumination de l'instant. Pas du tout. Il faut de l'entraînement (le mot est plutôt sportif, il n'entre pas dans le lexique de la fabrication mais plutôt de la performance), sans aucun doute, de la pratique, du travail dans tout ce que cela évoque de prosaïque et de répétitif. Mais ce n'est pas exactement une fabrication.

Comment fait-on, alors ? Dans mon cas, c'est plutôt une méthode à inventer à chaque coup. Je fais peu de mises en scène, j'ai cessé d'en faire pendant vingt ans, et depuis que j'ai recommencé, chacune a lieu à distance de l'autre (la prochaine, qui naîtra ces jours-ci, est la première depuis presque trois ans). Pour chercher une vérité, il me faut cette parcimonie. Je ne sais pas réenclencher cela tous les mois. En revanche, lorsqu'un spectacle a déjà commencé sa vie, se met en branle toute une autre pratique pour le faire vivre, ou continuer à vivre, comme une plante. On ne peut pas le re-produire d'un jour ou d'un lieu à l'autre. Intervient évidemment une mémoire de ce qui déjà eu lieu. Mais il faut la renouveler, la remettre en jeu. Et cela demande une autre sorte d'entraînement et d'entrain.

Un mot à propos de « l'art ». Ce prochain travail, dont je parle ici, va s'intituler : « Vive l'art, quand il ignore son nom ! » C'est une phrase de Jean Dubuffet, dans une lettre de 1950. « Quand l'art regarde son nom, il peut s'y engloutir, s'y noyer. »

LE 23 AVRIL (JFC)

Oui, moi j'aime dire que l'on prépare tout ce qu'il est possible de préparer. On prévoit les actions, les matériaux, leurs combinaisons, et ce dans les moindres détails, de sorte que le non-préparé et l'imprévisible – l'inattendu donc – surviennent. C'est ce que tu appelles l'événement. On pourrait presque écrire : l'Événement avec une majuscule pour insister sur l'ampleur ou l'importance de ce qui



–parfois– à lieu. En théologie contemporaine, on parlerait alors de « révélation » : quelque chose se passe au présent qui, par son ampleur, son importance, sa profondeur (etc.) marque un avant et un après. De là deux questions. Tout d’abord quant à cette « dimension fabricatrice » qui « tourne autour de la recherche d’un événement réel », et en essayant de creuser davantage son *comment* (plus que son *vers quoi* ou son *pour quoi*), cette « dimension fabricatrice », en quoi concrètement pour toi consiste-t-elle ? Peut-être dans ce cadre-là peux-tu raconter un peu le « comment » de ton travail de mise en scène d’il y a trois ans, ou bien le « comment » de celui qui débute maintenant ? Ensuite quant à la visée, cet événement dont on espère l’avènement sans en connaître la nature, toi, tu parles d’un « moment de vérité ». Jean-Luc Nancy disait que la vérité, c’est ce qui ouvre. Et pour toi, concrètement encore, qu’est-ce que c’est ?

8

LE 30 JUIN (DG)

Il est très difficile de décrire la fabrication. En ce qui me concerne, voici ce qui se passe. Un acteur doit parler. (Je n’ai, pour l’instant, que très rarement construit des moments de théâtre vraiment dépourvus de texte. Je m’y prépare : le spectacle prévu pour 2015 à Chaillot, qui s’intitulera *Aux corps prochains*, sera une méditation sur la célèbre phrase de Spinoza : « Nul ne sait ce que peut un corps » (*Ethique*, III, 2) – phrase à laquelle, comme tu sais, Deleuze revenait souvent. Dans ce projet, une grande partie du spectacle (les deux premiers tiers ?) devrait se dérouler sans texte. C’est du moins ce que j’imagine. Bien sûr il y a ladite phrase : mais justement le projet n’est pas, ce coup-ci, d’un texte que les acteurs auraient, d’abord et avant tout, à dire. À la différence de notre récent spectacle sur Augustin, par exemple.) Donc, le plus souvent, un acteur doit parler. Il me semble que la question que je me pose, et qui engage la fabrication, peut être formulée ainsi : comment un groupe de mots peut-il être prononcé dans un rapport juste avec l’espace nu de la scène ? Quel engagement dans l’espace nu ce groupe de mots demandait-il ? Ceci entraîne diverses conséquences :

d’abord, a priori, on évite le recours aux objets. Sans aucunement l’interdire, mais en n’appelant un objet que quand sa nécessité paraît découler d’une vie dans l’espace, ou au contraire l’induire. Deuxièmement, un acteur déployant une parole dans le site de la scène doit, nécessairement, engager la mise en espace de son propre corps. C’est une exigence toute simple, bien sûr. Mais cela conduit à développer un vocabulaire physique dont la question devient, très vite, d’organiser la syntaxe. Comment passe-t-on d’un geste à l’autre, par quelle sorte de déduction corporelle ?

Or, il ne s’agit pas de danse, mais bien de théâtre. Ce qui signifie que les mouvements proposés sont, en un certain sens, ceux de la vie ordinaire. Il n’y faut aucune esthétisation du mouvement qui ne puisse se rapporter, de la façon la plus directe, à un geste ordinaire de la vie commune. Le théâtre y est appelé : il est responsable de la vie commune. Le théâtre ne peut se déprendre de l’ordinaire, et toute esthétisation qui dénoue ce lien lui devient extérieure. Le théâtre est « a-chorégraphique » par essence, ou par vocation. Le théâtre est le devenir non-dansé du geste. C’est bien ce qui arrive aux Grecs quand ils l’inventent. Et ce qui ne se produit pas pour les formes qui spontanément s’ancrent dans la danse, sans s’en extraire. C’est pourquoi le rapport du théâtre à la danse doit être si profond : parce que le théâtre ne peut s’extraire que de ce qu’il connaît un peu, et qu’il aime beaucoup. On pourrait dire exactement la même chose par rapport au chant.

Il peut y avoir évidemment des moments dansés (ou, a *fortiori*, chantés), dans le théâtre. Mais ce sont des pauses. Donc il s’agit de trouver une syntaxe gestuelle dont l’intraitable rigueur n’enfreigne pas la dépendance à la vie ordinaire. C’est là toute la difficulté pour moi. Je crois n’y être vraiment parvenu, en partie et par moments (pour l’instant du moins), que dans la collaboration avec Stanislas Roquette (pour les deux spectacles, jumeaux, sur Augustin et sur Artaud). Mais j’y travaille.

La fabrication consiste donc dans une recherche de la syntaxe rigoureuse qui maintienne à distance toute esthétisation formelle s’éloignant de la vie ordinaire.

Comment faire ? Se poser toujours la question du passage *rigoureux, physiquement déductif*, d’un geste à un autre. Et tenir à distance toute volonté de faire joli. C’est la prose du monde, sur scène. Jusqu’à ce jour, pour moi, le texte a servi de régulateur en vue de cette double exigence. Parce que, dès qu’on échappe à la rigueur de l’ordinaire, le texte sonne faux. Cela s’entend, si on écoute de près. Ce pourrait être un critère de vérité : le vrai, c’est ce qui ne sonne pas faux. Le vrai (au théâtre au moins) reste pour moi une question pratique. Le vrai s’éprouve. C’est à quoi peut servir un metteur en scène : à dire « attention, ce n’est pas vrai » ou bien (j’emploie plutôt ce lexique) « ça sonne faux ».



LE 22 JUILLET (JFC)

Je vois un intérêt pratique à la distinction toute simple, toute pratique elle aussi, entre théâtre et danse que tu proposes. C’est celui-là : quand on feuillette le programme du Festival d’Avignon (je feuillette en ce moment le programme 2013), on voit qu’il y a, au-dessus du titre de chaque spectacle, de petits pictogrammes : théâtre, danse, musique, vidéo, exposition, performance et pyrotechnie. Fut un temps où je me demandais à quoi pouvait bien servir cet ajout d’information. Mais je pense que cela aide les spectateurs à se repérer, à se faire une idée du type de travail en jeu dans tel ou tel spectacle. Et, quand ils voient le pictogramme « théâtre », en effet ils doivent avoir en tête quelque chose qui correspond à ce que tu décris. Or, pour un certain nombre de ces spectacles ne figurent pas un mais plusieurs pictogrammes. On n’a pas alors affaire à des spectacles qui ne seraient que de théâtre. Je n’aime pas trop parler d’hybridation des formes dans ces cas-là, parce que je trouve que cela fait kitsch et branché – et que ce n’est pas adapté, car ce n’est pas, au fond, de cela dont il s’agit. Les mots de combinaison ou d’assemblage (comme pour la vinification) me plaisent davantage. Bref, il y a des formes de spectacles qui sont à la fois du théâtre et autre chose que du théâtre. Dans ces cas-là, je ne suis pas sûr qu’il convienne de parler de « pauses » comme tu le dis pour

l’irruption d’un moment de danse ou de chant sur un plateau de théâtre. Penser en termes de pause, cela implique d’envisager des interruptions plutôt que des irrutions, ou, même plus simplement, des combinaisons ou des assemblages, ou, plus simplement encore des variations.

La reprise à Chaillot en janvier 2014 de ton spectacle sur Saint Augustin est annoncée comme du théâtre. Donc pourquoi t’embêter avec le reste, je veux dire avec le non-théâtre ? Parce que le recours à la musique au commencement de *Vive l’art quand il ignore son nom* ! (travail à partir de la correspondance entre Chaissac et Dubuffet que tu as mentionné dans ta première réponse) était manifestement pensé comme une « pause » : lorsque la musique terminait, elle terminait, il y avait un arrêt, on passait ensuite au « théâtre ». Alors qu’entre l’introduction que tu as faite ce soir-là (pour contextualiser le travail qui allait être présenté) et ce prologue musical, il n’y avait pas une telle « pause », au contraire quelque chose s’enchaînait – il y avait du flux.

De même et pour compliquer encore la question, lors de cette « pause » musicale, ton assistant entrainait et montrait une feuille de papier au public. Il était au plus près de ce que tu définis comme « théâtre » : ses gestes, sa posture n’enfreignaient en rien sa « dépendance à la vie ordinaire ». Il n’y avait là pas de « pause » (dans la musique) mais une superposition (ou encore une fois une combinaison) de deux modes – dont l’un serait donc le « théâtre ». Et, je complique d’un degré encore : il est certain qu’alors, du fait même de cette combinaison, on était probablement dans quelque chose qui revenait à proposer une « esthétisation formelle » qui ne s’éloignait pour autant pas de la vie ordinaire – car elle exaltait celle-ci en quelque sorte. Mais reste que la musique « esthétisait » un peu. (Et je n’y vois, tu l’as bien compris, aucun mal.)

Là où je veux en venir, c’est à ceci : si la fabrication consiste pour toi en une certaine recherche (« Se poser toujours la question du passage rigoureux, physiquement déductif, d’un geste à un autre. Et tenir à distance toute volonté de faire joli. »), si fabriquer c’est chercher comment s’y prendre pour



y parvenir, n'y a-t-il pas une autre manière (autre que « pause ») de nommer et donc d'accueillir ce qui, n'étant pas *a priori* du domaine de cette recherche, surgit cependant et s'y adjoint ou s'y mêle – et aussi, peut-être paradoxalement, dynamise tout autant qu'approfondit cette recherche ?



LE 28 JUILLET (DG)

Mon ami, distinguons un peu les questions (dans un premier temps, pour les mélanger ensuite).

1) S'il s'agit de danse, je ne vois pas bien comment l'inclusion d'un moment dansé, dans un spectacle « de théâtre », pourrait ne pas être reçu, ou perçu, comme un changement de langage (et donc, comme une sorte de halte, de pause, du langage théâtral). Sauf dans le cas, bien sûr, où la fable de théâtre raconte une histoire dans laquelle des gens se mettent à danser (dans un bal, ou ailleurs). La distinction vaut au cinéma : si Gene Kelly se met à danser sous la pluie, parce que le personnage est content de vivre, la chorégraphie n'est que l'amplification d'une situation narrative. Si, au contraire, un acteur se met à danser sans que cette action (de danser) n'assume, comme telle, de fonction dans le récit, c'est un changement de langage. Parfois, le spectacle ou le film joue, avec subtilité, d'une ambiguïté entre l'un et l'autre (lorsque les garçons des rues dansent dans *West Side Story*, c'est une façon de dire que leur manière spontanée de se mouvoir, seuls ou ensemble, est une danse). La question s'est souvent posée à l'opéra : dans certaines situations (et pas d'autres) les personnages sont censés chanter (comme dans *Les Maîtres Chanteurs*).

Mais ceci ne vaut que dans un contexte esthétique où les langages sont séparés, ou quand ils cherchent leur pureté de genre. Notre époque paraît loin de cela. Par exemple, Pina Bausch a eu le génie de faire émerger une théâtralité dans la situation chorégraphique, et de la traiter avec un sens prodigieux de « l'assemblage », pour reprendre ton terme. Il me semble pourtant que le théâtre, de son côté, ne peut pas ignorer la question. Parce que, comme je l'ai dit l'autre jour, il

est né précisément de cette extraction hors du champ chorégraphique. Il est né d'une cessation de l'acte de danser, pour poser la question mimétique aux gestes et mots de la vie ordinaire. Donc, cette différence est sa nature intime. Si la distinction s'abolit, quelque chose du théâtre s'absente. On peut le souhaiter. Ce n'est pas mon cas.

2) Pour la musique, la question est bien différente. Elle n'abolit pas la théâtralité – pas du tout, aucunement. Ce qui peut l'abolir (ou constituer une « pause », un changement de langage) c'est que le comédien se mette à chanter. Mais le chant n'est pas toute la musique. Pourquoi cette distinction ? Parce que l'acteur ne doit pas cesser de jouer, théâtralement, lorsque de la musique se fait entendre. Bien au contraire : il arrive, souvent, que la musique pousse le jeu dans ses retranchements, le porte à se surélever. Alors que chanter est un autre *métier*.

Le théâtre (tel qu'on l'a entendu en Inde, en Grèce, au Japon) se constitue dans sa singularité lorsqu'un acteur cesse de chanter pour dire (comme de danser pour agir). Le théâtre est un art de la *désesthétisation* : tu sais, l'*Entkunstung* d'Adorno que j'ai proposé un jour de traduire par *désart*.

3) Est-il alors, le théâtre, étranger au souci esthétique ? Diable non. Mais il le reprend, par une autre voie, et en un autre sens : par le désir de prétendre à une sublimité de la vie commune, de ce que j'appelais l'autre jour (après Cavell) l'ordinaire. Comme un séjour au désert. C'est pourquoi l'intrusion de la musique dans le jeu est si forte : parce qu'elle le porte vers son excès, son dépassement – sa transcendance. C'est en quoi aussi l'usage en est si périlleux : on peut récolter le pire du kitsch, l'esthétisation de pacotille, l'« émotion » tartinée (comme dit Juvet) ou badigeonnée sur le jeu. Mais si la montée au sublime (comme on parle de montée au filet) est tenue et tendue, on peut même parvenir à ce que l'acteur chante (nous le faisons dans notre Augustin), parce que l'ordinaire, évidemment, ne nous intéresse que dans sa capacité à s'outrepasser, se transcender.

4) Ainsi recherchée, la transcendance n'est pas un régime hors de la vie, qui lui tombe du dehors. La transcendance est le

mouvement même de ce qui est. Eisenstein écrivait (j'espère ne pas trahir, de mémoire) : le cinéma est le mouvement de l'art, comme le communisme est le mouvement du monde. En ce sens exact, je pourrais dire que la transcendance est le mouvement de la vie. A même la vie, son mouvement.

5) Puisque tu m'as interrogé, au départ, sur mon histoire aussi, je te dis au passage que je n'ai cessé de travailler au croisement, à la croisée (si tu permets ce mot) des arts. Qu'il s'agisse de musique (sans cesse), de danse (avec des chorégraphes, comme je m'apprête à le faire à nouveau pour Spinoza), de peinture ou d'autres encore. Mais je n'aime pas (trop) le mixage. Parce que justement, "l'entrefilage" des arts laisse, à mes yeux, chacun trop quitte de son propre excès, de sa montée à la démesure, de son transcendement (à quoi le croisement au contraire l'appelle). J'ai peur, si tu veux, qu'à trop accommoder les arts ensemble, on les laisse trop tranquilles, sans les inquiéter assez sur leur relève, leur levée.

Je t'ai peu parlé de mes réalisations passées : comme tu vois, le seul de mes travaux qui vraiment m'occupe est celui qui vient.



LE 2 AOÛT (JFC)

Oui, je comprends. Si l'on met en relation des différences, il importe aussi de bien apprécier la singularité de chacune d'entre elles, sinon c'est la soupe informe et l'on ne savoure plus rien.

Je joins maintenant deux idées. Tu as dit (dans ta deuxième réponse) que le théâtre « est responsable de la vie commune ». Et, me le rappelle que dans *L'Exhibition des mots*¹, tu te demandais si le théâtre pouvait réellement convoquer quelque chose d'une communauté politique. Tu utilisais deux autres expressions : celle de « communauté rassemblée » et celle d'« assemblée ». Alors, quand tu reviens maintenant sur le « sens prodigieux de "l'assemblage" » dont Pina Bausch a fait montre je me demande quel est le rapport entre cette « assemblée » et cet « assemblage ». Pour faire très vite, je me risquerai à avancer que quelque chose

de l'assemblée se joue, à présent, dans l'assemblage. Et, ce quelque chose qui se joue a à voir avec ce « transcendement » que tu pointes et que le croisement (entre les arts) non plus convoque mais appelle. Si je le dis encore plus vite (et, pour ce faire, je pense à mes expériences récentes de spectateur) : *c'est la pratique (la dégustation) de l'assemblage qui m'ouvre à l'assemblée*. J'aime bien dire que *ce qui nous touche davantage, et, par là nous rassemble, c'est ce qui nous sépare...* Mais je m'égare peut-être...



LE 9 AOÛT (DG)

Cher Jean-Fré, l'hypothèse est forte, et d'une grande portée. Ce qui assemble (ou qui rassemble, ou qui permet l'assemblage) serait ce qui sépare. Evidemment, beaucoup ici tiendrait à ce que veut dire « séparer » : n'y revenons pas pour l'instant, il s'agit des modalités de « l'assemblage » – composition, croisement, collage, etc. Il y a certainement des « séparations » qui n'assemblent, ni ne permettent d'assembler, rien du tout. Mais, au-delà de cette réserve, on peut tout de même interroger quelque chose dans cette suggestion.

Supposition (non assurée) : on serait là au cœur de l'époque. L'assemblage ne s'éprouverait que dans le dissemblable, la dissimilitude. On s'éloignerait ainsi d'une idée homogène de l'assemblée, d'une vue de l'assemblage comme opération homogénéisante. On n'en serait plus à « produire le peuple » en tant que fiction d'unité substantielle, corps unique et unifié. On n'aurait plus le choix qu'entre deux directions : ou bien assumer la dispersion, censément post-moderne, dans ce qu'elle aurait de non-unifiable – le monde comme jeu de hasards disjoints, fortuitement jetés côte à côte, sans principe de cohésion. Ou bien le rapprochement par et dans la disparité, le disparate comme facteur de comparution, de confluence.

Ceci me pose deux questions, que je ne fais que soulever ici. L'une, de méthode, à mes yeux profonde et préjudicielle. En quoi ce qui est dissemblable « sur scène », fait-il nécessairement appel à une

¹ Denis Guénoun, *L'Exhibition des mots*, La Tour d'Aigues, L'Aube, 1992 ; réédition augmentée : Strasbourg, Circé, 1998.



dissemblance « dans la salle », sinon par un principe de représentation en miroir, mille fois rejeté? J'ai bien lu que, dans ton hypothèse, le dissemblable (sur scène) assemble (dans la salle). Mais comment opère ce passage? Par compensation ? Ou par mimétisme (le dissemblable scénique renvoyant à un dissemblable « politique », qui serait au principe de l'assemblée) ? Cela semble sophistique, je le vois. Mais pour moi c'est crucial. Imaginons une scène qui s'appliquerait à former des montages, croisements, etc. Au nom de quelle hypothèse de relation scène-salle cette esthétique scénique produirait-elle dans la salle des effets d'assemblage ? Tu te souviens que j'avais proposé de procéder en sens inverse : toujours partir de la salle, toujours considérer la salle comme le transcendantal de la scène, au nom du théorème, simple et tranchant : la scène est *dans* la salle. Pas *devant* elle : mais en elle, toujours, ce qui est bien différent (quitte à examiner les effets de frontalité qui se produisent dans la salle, et leur production).

Deuxièmement. Les différences dans l'assemblée, comme élément fondateur de toute unité, de tout assemblage. Ceci pose à mes yeux la question de la mondialité. Je pense, tu le sais peut-être, qu'il ne peut y avoir aujourd'hui de politique que référée à la dimension planétaire. Ce qui ne veut pas dire globale, englobant tout dans une unité immense : le mondial se joue à tous les éléments de localité. Les villes sont mondiales, toutes, ce qui suppose que la mondialité se présente aussi comme localité élémentaire, expérience du local, faite ici et maintenant. Ainsi, toute assemblée (il n'est de politique que comme effectuation d'un assemblage, pas de politique sans assemblée) doit s'éprouver aujourd'hui comme assemblée planétaire (je préfère cet adjectif à celui de mondial, il faudra y revenir). Il y a une dimension planétaire (ou contre-planétaire, anti-planétaire) dans toute assemblée, et donc tout acte politique, aujourd'hui. Même (ou surtout) le plus local.

Or, la planète est un tissu de dissemblances. Donc, on pourrait penser qu'il ne se trouve d'assemblage (donc de politique, donc d'événement de théâtre en tant qu'ordonné à la possibilité d'un assemblage) que dans et par la mise en jeu d'un régime de

dissemblances, et il me semble que c'est l'hypothèse que tu proposes.

Mais cela nous engage, à mes yeux, à penser cette nécessité, à ras de chaque acte de théâtre. Ce n'est évidemment pas à toi que je vais l'apprendre. Il ne suffit pas à mes yeux de le pratiquer, ou de le vivre. Il faudrait en penser la radicale nécessité, qui se confond peut-être avec la possibilité même du théâtre, où qu'il surgisse. Et cela nous engage aussi à nous demander, sans reculer, ce qu'il en est d'une politique planétaire, d'un assemblage planétaire (à de multiples niveaux et dans de très diverses formes). Donc d'une politique qui se préoccupe de répondre d'elle-même devant cette évaluation. D'une citoyenneté planétaire, si tu veux.

C'est très provisoirement dit, et à tâtons.



LE 16 AOÛT (JFC)

Cher Denis, j'ai compris que ce n'était pas la peine de poser formellement des questions. Qu'il était plus dynamique de laisser ouvert notre échange. La cinquième *non-question* serait alors la suivante :

C'est une belle expression : « régime de la dissemblance ». Et oui, bien sûr, ce serait aberrant de réintroduire ici du « mimétisme ». D'ailleurs, si quelque chose est à emprunter à Aristote ce serait peut-être seulement cette idée de « kinésie » – et encore : telle que l'entend Kierkegaard.

Je suis très intéressé par la manière dont les vignerons parlent de leur travail. J'ai découvert tout récemment que le terme-clé qu'ils emploient est justement celui d'« assemblage ». Il s'agit d'assembler différentes cuvées – les différences tenant aux cépages et aux parcelles (ainsi qu'aux millésimes dans le cas du champagne). Il s'agit, concrètement, de construire le vin en mettant ensemble (dans des proportions que le vigneron détermine) différents crus. Bref, si je reprends ton terme, il est question d'*assembler* des liquides *dissemblables*.

Ensuite (et je saute des étapes), le vin est sur la table des convives. Que se passe-t-il alors?

Si le vigneron a su assembler avec talent les dissemblances, l'expérience de dégustation est tout à la fois stimulante et ouvrante. Je pense que la dimension stimulante tient à la profondeur du vin et la dimension ouvrante à la diversité des saveurs présentes en bouche – ou est-ce l'inverse ? Ce sont là des effets esthétiques. C'est à partir de cette expérience que les convives vont se mettre à parler. En règle générale, ils parleront de deux choses : d'une part, de leur singularité, de ce qui fait que chacun est différent de tous les autres, et, d'autre part, de ce qu'ils pourraient faire ensemble (à commencer par se retrouver la semaine suivante chez l'un ou chez l'autre pour déguster et converser encore).

On peut reprocher à cet exemple de ne mettre en scène que des liquides. J'en ai un autre, que j'ai beaucoup utilisé, où le plateau-palais accueille du nuits-saint-georges et de l'époisses. Je m'en suis servi notamment pour comprendre par la pratique l'analyse de Deleuze quant à la « stratégie du ENTRE, du ET » et ce que j'ai appelé les dimensions stimulantes et ouvrantes qui, je veux le croire, en dérivent. J'ai dû t'en parler déjà. J'y reviendrai peut-être mais pas tout de suite.²

Donc là (je reprends mon exemple avec d'un côté le metteur en scène-assembleur et de l'autre les spectateurs-convives), c'est l'esthétique d'abord, et ensuite le politique. (Je me risquerais à dire que c'est peu ou prou l'idée de Rancière.) Il y a une expérience esthétique qui, parfois, devient politique, débouche sur du politique, ouvre au politique, déplace le politique, le réinvente. Mais le premier assemblage (celui des cuvées) n'est pas de l'ordre du politique. Et j'ai du mal à penser que le deuxième assemblage (l'assemblée théâtrale disons) soit, déjà, politique – je veux dire aujourd'hui. Je suis à l'instant en train de me dire que l'expérience esthétique, c'est une expérience un peu solitaire – et qui plus est, dans le monde d'aujourd'hui, cette solitude serait comme nécessaire pour que l'expérience soit d'importance. Et, c'est cette qualité, cette profondeur, cette acuité de l'expérience – au départ plutôt solitaire – qui invite à la convivialité et, de là, au politique.

J'ai à l'esprit la condition que tu poses : « il n'est de politique que comme effectuation d'un assemblage, pas de politique sans

assemblée ». Et, j'ajouterais l'hypothèse suivante : c'est une assemblée d'amis, ce ne peut être qu'une assemblée d'amis. C'est Vattimo qui, quand il fait de la théologie, ne cesse de revenir sur ces paroles du Christ : « je ne vous appelle plus mes serviteurs... je vous appelle mes amis ». Ce qui se joue dans la notion de « citoyenneté planétaire », c'est ce basculement d'une assemblée de serviteurs à une assemblée d'amis. De la question de savoir qui exerce un *pouvoir* sur qui, on en vient à celle de comprendre comment faire pour que chacun ait le *pouvoir* de faire. Et, Vattimo de proposer de passer de l'universalisme à l'hospitalité....

Je tâtonne aussi...



LE 17 AOÛT (DG)

Cher Jean-Fré, ici, surgit peut-être un vrai point de dissentiment. Il en faut, sans quoi la conversation n'a ni sens ni intérêt. Mais il surgit, sans qu'on l'attende. Voici.

1) L'idée que l'expérience esthétique soit solitaire me paraît (veuille bien m'excuser pour la raideur de cette réaction) aujourd'hui la plus partagée, commune, et donc la plus collective qui soit. En d'autres termes, j'y vois un motif idéologique très prégnant. Et, à mes yeux, bien trompeur. Bien sûr, dans toute expérience, quelle qu'elle soit (même celle de l'entraînement dans une foule), il y a une dimension individuelle. Mais nos goûts, attractions ou répulsions, en matière d'art et de ce qui s'y rapporte, me paraissent aujourd'hui fortement traversés par des flux, des modes, les circulations économiques des œuvres, des légitimations mondaines, et je nous y vois portés, emportés, par du très collectif. Ce que tu aimes, et ce que j'aime, nous rapportent à des *courants*. Le solitaire, là-dedans, est, au mieux, une condition bien ordinaire de l'expérience, et au pire, une thématique de déni.

2) Particulièrement, je n'arrive pas à comprendre ce que le « solitaire » vient faire au théâtre. Sauf comme élément de la condition humaine, qui n'est pas tout à fait récent. Le théâtre (s'il en faut) est bien un des arts où le collectif ne cesse de manifester

² Cf. en anglais dans ce premier numéro de *Fabrique de l'Art*, p. 146-151 : Jean-Frédéric Chevallier, « How to pass from one image to another? ». Voir aussi en français : Jean-Frédéric Chevallier, *Deleuze et le théâtre. Rompre avec la représentation*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015, p. 99.



son opiniâtreté. Ou alors, du théâtre, il n'en faut plus. En tout cas, tant qu'on en trouve, le collectif résiste et tient bon. Mais aujourd'hui, il est écrasé sous l'idéologie, très unifante, de la singularité. En tout cas, ce que je vois, c'est à quel point ce modèle entreprend de moudre la compréhension du théâtre dans des modèles appartenant (avec des pertinences très diverses) à la compréhension de la peinture, du cinéma, de la lecture, etc. J'ai dit mille fois (pas assez pourtant) à quel point le simple emploi de la catégorie « le spectateur » marque le consentement à cet écrasement. Rancière n'y échappe pas.

3) Bien sûr, l'expérience de théâtre n'est, ni immédiatement, ni directement, « politique ». Elle ne l'est, comme j'ai essayé de le dire dans *L'Exhibition des mots*, que transcendentalement en quelque sorte. Elle l'est en tant qu'elle requiert une assemblée convoquée par voie publique. Mais (je le disais aussi) le paradoxe est que cette assemblée (politique, en ce sens du mot) s'assemble pour explorer des contenus qui sont généralement non-politiques, dans leur valeur explicite au moins. C'est ce qui fait la singularité (politique) du théâtre, par rapport aux autres assemblées délibératives.

4) A ce titre, je ne sais trop quoi dire de l'affaire des amis. L'amitié m'importe, au sens de sa problématique difficulté. L'amitié (y a-t-il chez Vattimo un renoncement à cela, un effacement ?) n'est jamais quitte, à mes yeux au moins, d'un certain contentieux avec Eros. Au sens platonicien. Je m'en explique longuement dans un chantier en cours. Donc, assemblée d'amis, cela me semble, disons, un peu facile, consensuel, un peu trop anesthétique (si « esthétique » conserve quelque chose de son rapport à la sensation, donc aux corps, donc à Eros).

Bien à toi.



LE 23 AOÛT (JFC)

Cher Denis, je me suis essayé à un rebondissement-questionnement dont la pertinence ne me semble pas certaine. Peut-être en faut-il un autre. Tu me diras.

En fait de dissentiment, je ne sais trop que

dire. Tu me convainrais presque, en tout cas sur la question de la « solitude » en tant que condition ordinaire de l'expérience – par contre je ne me retrouve pas du tout dans les questions de déni et d'idéologie, car, pour moi, il est question précisément du contraire. Cela m'arrangerait même d'être convaincu par ce que tu expliques (de la « condition ordinaire ») car le problème s'en verrait simplifié. Reste qu'il me semble que ce petit paradoxe (proposé de manière bien plus ingénue que tu ne sembles le croire) qui consiste à mettre du « solitaire » dans un dispositif *opiniâtrement* « collectif » ne devrait pas être évacué aussi rapidement. Mais je n'ai pas assez réfléchi à la question pour être capable de la creuser.

Sur Eros et l'amitié, je suis moins convaincu. Si flux de désir il y a, et il y en a, sans aucun doute, je ne les attacherais pas spécifiquement à la question de l'amitié. Ce que le désir met en jeu et, par là aussi questionne, il ne le met pas en jeu ni ne le questionne uniquement – ni systématiquement d'ailleurs – dans l'amitié. Au risque de la boutade, le désir serait, peut-être pas une « condition ordinaire de l'expérience », mais, pour le moins, un enjeu récurrent (et au risque cette fois de la redondance, un enjeu désiré). Ce qui m'intéressait dans la notion d'« amitié », c'est ce qu'elle comporte d'estime et d'hospitalité – mais en pensant ces trois termes dans une dynamique « planétaire ». Or, dès lors que le « planétaire » c'est aussi le « dissemblable », l'exercice n'a rien de consensuel. Imagine une décision politique qui serait prise par amitié, estime et sens de l'hospitalité. Un vrai casse-tête – et une exigence. L'exercice est plus captivant encore si on ajoute à cette triade, la question du désir – les « micro-politiques du désir »³ de Guattari.

Mais bref, au fond, ce qui me manque, c'est une chronologie. Tu as souligné précédemment la nécessité de « penser [...] à ras de chaque acte de théâtre ». Il y a du « politique », de « l'assemblée », des « flux », du « planétaire » – la liste est incomplète, ajoutes-y ce qui te semble nécessaire. A ras d'un acte théâtral donné – et j'entends par là : auquel tu as assisté –, comment s'organisent ces notions, à quel moment chacune apparaît ? Que recouvrent-elles concrètement – tant prises séparément (ex : « assemblée ») que mises en relation (ex : « assemblée planétaire ») ?



LE 25 AOÛT (DG)

Mon ami, sur l'assemblée, le politique, le théâtre, je crois avoir fait une mise au point assez méticuleuse il y a deux décennies, dans *L'Exhibition des mots*. Permits-moi de ne pas y revenir. En ce qui concerne « l'assemblée planétaire », elle me semble renvoyer à deux ordres de problèmes.

1) D'une part, ceux que tu connais bien, et pratiques plus et mieux que moi : le fait qu'une assemblée de théâtre se présente aujourd'hui, nécessairement, comme réunissant des participants de cultures, de pays, de langues différentes. Même au fond de l'Inde, je suppose : puisque tu y es. Une assemblée « homogène », à supposer qu'une telle chose ait jamais pu exister, arborerait aujourd'hui une certaine violence interne, une violence ethniciste, ou classiste. Mais le théâtre, tel qu'on le voit (souvent dans les villes), n'en montre presque plus aucune, de ces unités fictives, parce que les villes sont planétaires. L'acte de théâtre se voit donc renvoyé à cette dissemblance : peut-on, tranquillement, imaginer des distributions mono-culturelles, des spectacles monolingustiques ? Pour ma part, j'y ai de plus en plus de mal. Cela n'exclut pas, loin de là, le travail sur une langue, et par exemple sur des classiques. Mais cela le sollicite par des nécessités nouvelles. Pour ma part (puisque tu veux des exemples pratiques), mon prochain travail autour de Spinoza (Chaillot, 2015) comportera, je l'ai déjà évoqué, une grande partie « muette », et une autre poly-linguistique. Mais je projette aussi un Molière – et la question se pose, puisque le projet s'adresse à un public large, populaire. Comment éviter de produire de la clôture ? Je ne peux qu'y penser (sans toujours savoir comment le résoudre).

2) L'autre registre est politique. Je crois qu'il faut, en tout, réfléchir dans la perspective de centres de décisions planétaires. Deux précisions à ce propos. Cela ne se réduit pas à la question du gouvernement mondial – même si je pense, très fort, qu'il ne faut pas l'esquiver.

Tout est planétaire, dit-on : communication, économie (c'est-à-dire, tout de même, l'ordre de choses le plus concret, le plus pratique : nourriture, vêtement, biens de consommation etc.) La technique contemporaine permet de traiter planétairement toutes ces questions (transports, informations, coordinations). Je ne vois pas pourquoi le politique serait le seul domaine où l'échelle planétaire serait impraticable. Il me semble que le blocage politique à l'échelle planétaire devra être dépassé. Et je m'en réjouis, convaincu d'avoir des affaires communes à traiter avec mes frères et sœurs indiens autant qu'avec des parisiens francophones. Mais, deuxième précision : comme je te l'ai dit précédemment, le planétaire ne signifie pas que tout doive se dissoudre dans une globalité d'inclusion. Le planétaire se joue dans toutes les villes de la planète : et une décision vraiment démocratique prise à Paris sur des questions parisiennes doit impliquer des communautés indienne comme pakistanaise, chinoise, maghrébine, africaine, etc. Le local est le global.

Bien sûr, cela concerne le théâtre. Le spectacle que tu as vu au printemps avait lieu dans un théâtre situé au cœur du quartier africain au nord de Paris. J'ai vivement ressenti que, si je venais à faire du théâtre plus durablement dans ce lieu, je devrais pratiquer cela de façon plus attentive (encore que, même dans ce spectacle, il y eût tout de même un comédien africain). Nous avons présenté ce même travail dans un village de la Drôme : et j'ai senti intensément la force, productive, de la présence d'un comédien africain et un autre syro-libanais pour jouer deux rôles de français, censément « blanc » et bourgeois. La dissemblance dont nous avons parlé se joue, sur scène et dans la salle, de cette manière aussi. Même si ce que nous avons fait là n'a rien de très neuf, ni de spécialement exemplaire : c'est commun et ordinaire aujourd'hui. D'autres le poussent bien plus loin que je ne l'ai fait à ce jour.

Mais il est vrai, et j'en suis d'accord avec toi, que cette dissemblance s'agence, pour chacun d'entre nous, d'une façon particulière. Pour toi, quelque chose se traite d'un lien entre la France, le Mexique, l'Inde et d'autres lieux encore. Pour moi, il y va d'une relation entre l'Afrique, le monde arabe, l'Amérique,

³ Cf. Félix Guattari, *La Révolution moléculaire*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2012, p. 197-362.



maintenant la Chine aussi. Ce n'est pas de la mixité, du mixage. C'est de la réunion, de l'assemblément – de l'assemblage, comme tu dis.

Voilà, c'est tout simple. Il n'y a rien de très original à dire cela. Mais il me semble qu'on doit, désormais, le dire, et l'entendre, sans cesse.

30

LE 27 AOÛT (JFC)

J'en reviens à la « fabrique » ou plutôt donc à l'*assemblage*. Si on considère la scène, le plateau : ce qui s'assemble – et que cette *assemblée* voit – est-il davantage de l'ordre de la machine ou de l'ordre de l'agencement ? La différence entre les deux résidant d'une part dans la manière d'user (et de ne pas user) de la saturation (Lyotard dit « intensification ») et, d'autre part, dans le calcul d'effets (la volonté que l'on a ou n'a pas que se produise cet effet-là). C'est Deleuze qui remarquait, un peu inquiet, « les effets du machinisme musical⁴ ». Et peut-être faudrait-il ensuite reposer la question cette fois pour l'assemblée théâtrale (je veux dire l'ensemble des spectateurs réunis ce soir-là) : cette assemblée-là fait-elle machine ou fait-elle agencement, machine-t-elle ou agence-t-elle ?

38

LE 28 AOÛT (DG)

Mon très cher Jean-Fré, peut-être ne suis-je pas trop apte à caractériser la scène comme machine ou agencement. Ce que je vois, c'est qu'il y a de la machine, de la machinerie sur la scène. Que la scène est toujours un dispositif technique : même quand elle est nue, puisque son existence même, son bâti (tréteaux, planches) est une machination pratique. A fortiori lorsqu'elle s'entoure ou se complique de coulisses, rideaux, dessous, perches etc. Et encore plus dès qu'il y a des lumières, du son, éventuellement des écrans. J'ai insisté (pardonne-moi de me citer à nouveau) sur cette dimension dans mon article « Qu'est-ce qu'une scène ? » (in *Philosophie de la scène*⁵) : la scène la plus dépouillée est *produite*, construite

à cette fin. Le dépouillement n'est jamais donné, mais opéré techniquement.

Par ailleurs, la scène reçoit des agencements, c'est l'évidence et nous le savons. Il faut toujours quelque chose de disjoint, de fortuit, de relativement aléatoire pour qu'il y ait du théâtre. C'est ce qu'on exprime souvent avec la dimension artisanale, événementielle de l'acte de théâtre. Quelque chose qui serait intégralement calculé, dont la venue serait saturée par le calcul, ne serait pas, on le sait, un événement de théâtre. Donc, machination et agencement ici se composent l'une avec l'autre.

Quant au public, je ne sais pas trop dire, ni utiliser vraiment ces catégories à son propos. Je n'ai aucune réticence à leur emploi métaphorique, mais je n'y vois pas trop de consistance définitive : plutôt un emploi transitoire, passager, pour aider à imaginer. Le public est un assemblément de *gens*. Tu sais en quel sens « assemblément » joue à mes yeux : cela veut dire non pas seulement l'assemblée, qui est un résultat, mais la confluence, l'arrivée, le processus ou le jeu de processus qui mènent à ce qu'il y ait une assemblée, la « venue à être ensemble ». Le public n'est pas une chose, ni une personne, mais un événement, un processus. Le public est un acte. Tu connais Rousseau : « l'acte par lequel un peuple est un peuple » (*Du Contrat social*, L. I, Chap. V). Et encore cet acte est-il sans sujet. Il n'y a pas de sujet sous-jacent qui agirait pour faire-public, mais une série de processus et de flux qui aboutissent à ce qu'il y ait, à ce moment, ces gens dans ce lieu, et au sein desquels des gens agissent pour être-là. A condition de ne jamais oublier que, malgré la division scène-salle, les vivants qui vivent sur scène entrent dans l'assemblément eux aussi, même si c'est à une place déterminée.

Tout ceci est assez simple, comme tout ce qui importe, au fond. Des gens viennent à être ensemble pour que d'autres, qui les rejoignent, produisent un jeu. Simplement, comme nous n'avons cessé de le dire dans cet échange, ce jeu n'est pas l'application d'un ensemble de règles homogènes, mais c'est un jeu de différences et de disparités. C'est en ce sens, sans doute, que la « pièce de théâtre » – qui a toujours été un morceau, comme le dit son nom – se fragmente encore

irrémédiablement.

Que cherchons-nous, me semble-t-il, qu'avons-nous cherché toi et moi, à si grande distance, et si proches, dans ce va-et-vient d'écritures ? A faire converger deux exigences qui l'une et l'autre, et ensemble, font nos vies. La distance, la séparation, le disjointement, la disparité, qui éclatent dans notre monde (même positivement, ceci n'est pas une plainte) et ne peuvent que marquer nos pratiques scéniques, faute de quoi elles seraient de diversion. Et, simultanément, affirmer un projet de commun, de vivre en commun, de faire la vie ensemble, tous, planétairement et localement, que j'appelle assemblément et toi peut-être assemblage, où je vois une sorte de communisme totalement neuf et que tu nommes je ne sais comment – communion ?

36

LE 20 SEPTEMBRE (JFC)

Pardon de ce long temps. Je relisais la réponse 7, et j'ai le sentiment que tu t'es lancé dans quelque chose, une envolée disons, et que cela pourrait continuer. Aussi, cette fois, je te propose une stratégie biaisée. La voilà :

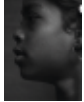
J'aurais quelque pudeur et même quelque méfiance à utiliser ce terme (celui de communion donc) en parlant du théâtre aujourd'hui...

Denis Guénoun est né en 1946 à Oran, en Algérie. Agrégé et docteur en philosophie, professeur émérite de littérature française à l'université Paris-Sorbonne, il a publié de nombreux essais philosophiques, concernant tout autant le théâtre que la philosophie de l'histoire et dont, notamment, *About Europe*, récemment repris en anglais (Stanford University Press, 2013). Mais dans sa vie, la nouveauté ou la surprise est plutôt celle-là : Denis Guénoun a repris récemment, et ce après une longue interruption, une activité théâtrale *pratique*, en tant que comédien et, surtout, en tant que metteur en scène. Ses deux derniers spectacles, *Qu'est-ce que le temps ?* (*Le Livre XI des Confessions d'Augustin*) et *Artaud-Barrault* sont présentés dans de nombreuses villes et pays. Le suivant, *Aux corps prochains* (sur une pensée de Spinoza lue par Deleuze) a été créé au Théâtre National de Chaillot à Paris, en mai 2015. C'est que, depuis longtemps déjà, Denis Guénoun est auteur de théâtre - une quinzaine de pièces présentées en France et à l'étranger : la toute dernière publiée, *Mai, juin, juillet* (Les Solitaires Intempestifs, 2012), une relecture de mai 68, a été jouée au Festival d'Avignon 2014, par la troupe du Théâtre National Populaire dans une mise en scène de Christian Schiaretti. Pour plus d'information : denisguenoun.org.

Le résumé biographique de Jean-Frédéric Chevallier se trouve page 27.

⁴ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 430.

⁵ Michel Deguy, Thomas Dommenge, Nicolas Doutey, Denis Guénoun, Esa Kirkoppelto, Schirin Nowrouzian, *Philosophe de la scène*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2010, p. 11-24



there is no sightseeing possibility

¹ | Reference to “Emulation Play” (*Musa paradisiaca*, 2013), the third part of a cycle constituted by audio works with slide projections, initiated in 2012 with Marco Pasi, as guest. A set of public assemblies and staged conversations is the core of these works, gathering a collection of quotations and first-person interventions, later staged by amateur actors.

This is a speculative report about Impossible Tasks (The Servant of the Cenacle): a performance by *Musa paradisiaca* gathering a group of volunteers in public sessions at the Palais de Tokyo, Paris, 2013.

How can a temporary meeting become really temporary? Well, that truly depends on what you do with time: a timetable? a time-lapse? a time capsule? As long as time is unsure of itself — matched by our inability to envision its flowing boundaries — how may one get so sure about when something happened or who have been somewhere at a precise moment? That is to say, could any possibility of agreement exist

without any kind of servitude? How may we present ourselves to someone we don’t know without making any kind of choice?

“The agglomeration of a small audience around an event is always tendentious¹”, someone said showing us an image. Imagine a group of people, freely gathered around a table, certainly temporary, as temporary as the precarious connection between feet and the flat surface of a wooden floor during a walk. All seats are occupied by this group of people, so there are no free spaces between them, even though this is a very heterogeneous family. As far as the eye may see, it looks

like a working team, possibly gathered to solve some question, to perform a specific task or simply to fulfill the requirements of a necessary audience. This large table is not particularly well-lit and the set appears quite regular. As far as the ear may hear, the sound of their voices is also not exactly loud, due to the amplification system set for the occasion, spread around the table to capture only bits of the discussion taking place. Their words are precise and the situation seems to be tense but, somehow, they are enjoying themselves. Part of this talking group maintains its silence, breaking it only to agree or disagree here or there with a detail, an image or an idea. Behind the table a wooden house appears to be abandoned, with its front door closed by roughly nailed wooden boards².

As we arrive at this situation, the group doesn’t seem to care about our point of view, as their actions are neither affected by our presence, nor interested in their role as observed characters — this is what we might believe. There is no strangeness in this, people are just gathered and some of those who arrive late (or later) may not even notice their presence as something to be observed, or even something to participate in. Circulating around this scenario is another group of people — to whom we belong until the moment when we bow our heads to the actual surface of the table. Only then is it possible to perceive an action alongside the discussion — people are drawing on blank sheets of paper with thick black markers, and this is affecting their speech organization, their ability to observe their own thoughts and their body language. “We must be missing something here,” anyone could say.

This is a possible description of what happened in Paris, on the 13th and 14th of June 2013, if you didn’t directly participate in any of the two public sessions conducted by *Musa paradisiaca* at the Palais de Tokyo. Now, if you took part IN any of these meetings, the following words could match an eyewitness report by one of the participants.

The Cenacle had a servant. I don’t know what rhetorical image caused him to be known as Milky Way. This man came from the hoods of Setúbal. He was strong, stocky and athletic. This was said to him: *A hard, violent, but glorious work awaits you.* With a great ancient integrity, he answered: *I am ready.*³

This quotation from “As Farpas”, a satirical journal created by Ramalho Ortigão in collaboration with Eça de Queiroz, two Portuguese writers from the late 19th and early 20th century, may be referred to as the central talking point of what was said around the table. Weeks before, an open call was published by the Palais de Tokyo, in partnership with the Théâtre de la Ville and Calouste Gulbenkian Foundation, requesting a group of 10 volunteers to participate in a performance “based on dialogue and drawing”, answering one question per day, in order to “offer their solutions to the Milky Way’s problems”.

Unless you were already aware of the excerpt later introduced by *Musa paradisiaca* to the rest of the volunteer participants, this direct reference to the “*Milky Way*” could be read in at least two different ways — *Milky Way* as the light band crossing our night skies since time immemorial, our galaxy, i.e. an aggregate of matter, space and anything in-between; or Milky Way as some unknown character, a familiar designation of something less familiar, with no particular point of view directly associated with it, a singular silhouette, someone in need (as you would discover in the revelatory excerpt). Presented as a collective challenge with no further information beside the necessity of your presence and availability to participate, this convocation was as open as possible. As a result, any action or pre-decision to prepare yourself, anticipating the results or even the nature of this meeting would be dismantled. Thus, imagine yourself already at the table: facing 8 or 9 other participants during two sessions, one per day, a couple of hours each day. First, you are introduced, an action is given to you to perform, then, two questions are asked:

- 1 — Is it possible to create a map of our lives (a cosmology)?
- 2 — Does collective accord depend on servitude?

The first question was very strictly related to firsthand experience and, at the same time, during the following discussion, it would represent a major opportunity to project the present in the form of an impossible analysis of everything. “Milky Way”, the man from Setúbal, was a servant invited

² | Link to webpage page concerning the monographic exhibition “Martí Anson, Catalan Pavilion. Anonymous architect”, by Martí Anson, curated by Marie Griffay at the Palais de Tokyo, 2013: www.palaisdetokyo.com/en/exhibition/monographic-exhibition/marti-anson-catalan-pavilion-anonymous-architect.

³ | Ramalho Ortigão [1874] in *As Farpas*, vol. 1, Lisboa, Círculo de Leitores, 1988, translated from the Portuguese.

to perform a rupture point within a well-established group of people. As long as he stayed, no one would leave and when finally he decided to quit, everything broke apart. The second question had much to do with a relational organization of procedures and happenings. It represented an effort to convince the group that the collective could be abandoned at any time, although it could never exist as a triumph of dissidents. Here, “Milky Way” as the road in the sky, would simultaneously match our dreams and make us doubt our fates. From the moment an idea emerges as a collective idea, is it possible to arrive at an agreement about ourselves?

Questions were made, answers were given and during this process a group of figures materialized in the conversation. With the first question — a quest for the possibility of an eagle’s eye perspective through life — the figure of the “Milky Way”, as the Servant of Cenacle, an amateur king trying too hard to recognize his world, life itself and his master’s voice, asks for a immediate reaction to an intrinsic experience of time itself, as the excerpt indicates:

“Two enquiries a day were made, one in the morning, and another in the evening. - Milky Way! Have you seated, mysterious and sinister, by the great deep river of humanity? - What did the great historical flows answer? - Have you, by any chance, surprised the great genesetic phenomenon? - Have you followed the atom until its conversion to the molecule? - Do you respond with your life for new theories of cosmos organization?⁴”

Could any of these questions ever have been answered? Could any of the volunteer participants recognize himself as the Milky Way, making an observer’s report of the Universe through the window of the Cenacle? Some of them asked permission to reveal details of their lives, others demanded more time to even live their own lives, as any truly sincere report could only be presented in the after-life situation — life as a fact needs time to be learned. “Understanding is something to be taken personally”, someone said showing us a drawing of a cow’s skin⁶. The second question — concerning the possibility of an accord among all — was interpreted as a decision to perform a

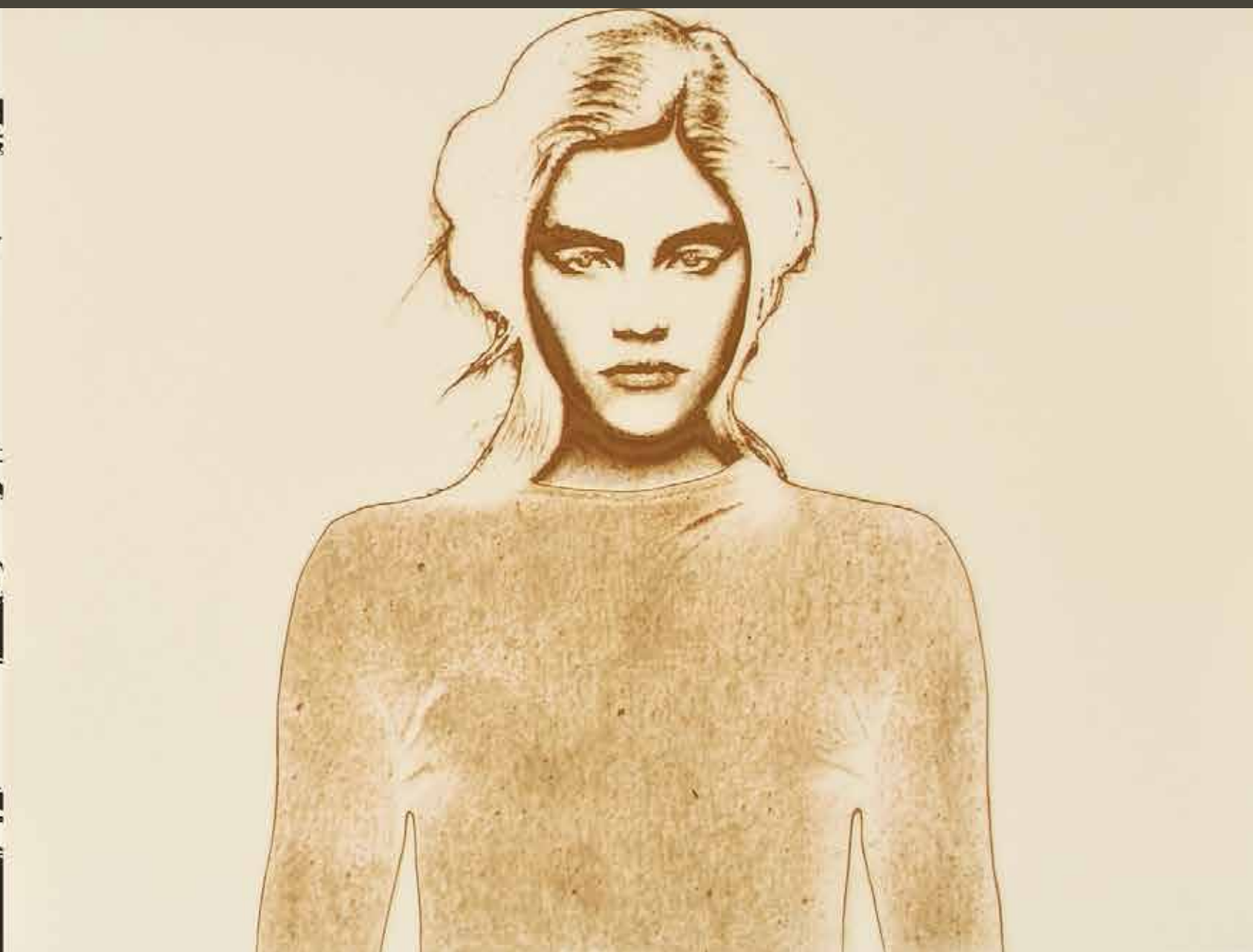
collective body, or better, to perform a collective thinking body, but also a collective breeding body. “It takes too long to be sure”, someone said about this availability to perform another body besides your own. All accord is temporary, mostly because any kind of meeting may only occur within particular, following specific terms and, as such, what really kept those people gathered around that table? Here, I am thinking about responsibility. How about you? The situation was very simple, and much more precise than it might have looked from the outside. In fact, people make these tests on behavior ever since their very first family Christmas party, or even when you’re alone for the first time with someone you’re in love with. As long as people are united by a specific circumstance, everyone feels ready to take responsibility for the person in the neighboring chair, or even for those here represented by their absence — i.e. the Cenacle.

As we said at the beginning, the Cenacle is no longer gathered. Milky Way forced them to separate. Now, imagine that the possibility of performing a text — bringing it to life’s sphere, through the agreement between its characters and the recognition of their presence among ourselves — would make it possible to reunite the Cenacle once again, without leaving Milky Way aside. This was the impossible task to be performed.

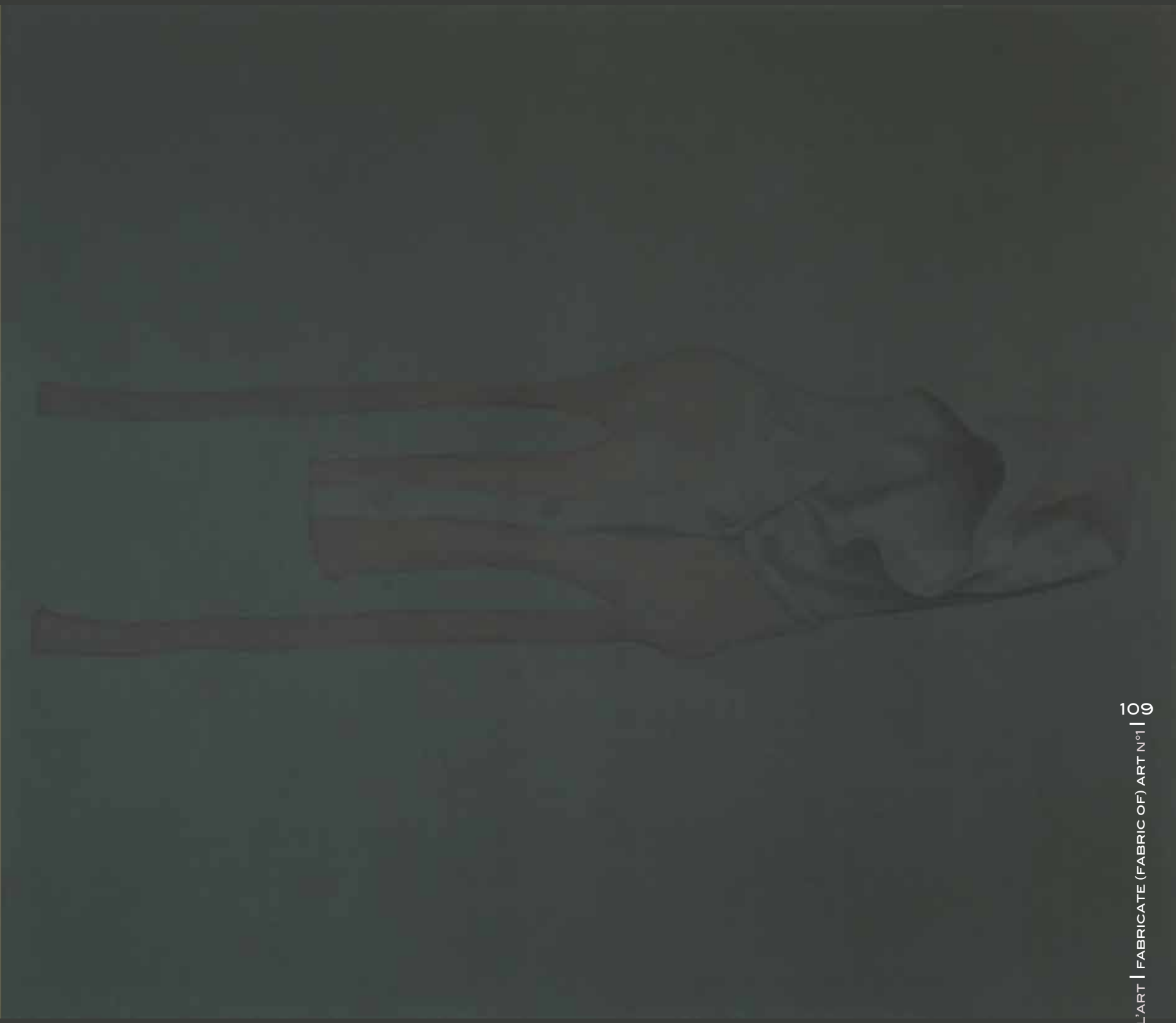
Miguel Ferrão (b. 1986, Lisbon) is a visual artist, currently working and living in Lisbon (Portugal). Since 2010, he has been running *Musa paradisiaca* with Eduardo Guerra. Working almost undercover — or as a ventriloquist — Miguel Ferrão is frequently writing and speculating about *Musa paradisiaca*’s activities, mostly with ulterior motives. He has recently published *Visions of Misunderstanding* [Curators’ Lab - Reader, Guimarães 2012 European Capital of Culture, 2013] — a perspective on what happened within the programme of public assemblies summoned by *Musa paradisiaca*. More information: www.musaparadisiaca.net and www.palaisdetokyo.com/fr/performances/chantier-deurope-lisbonne-paris.

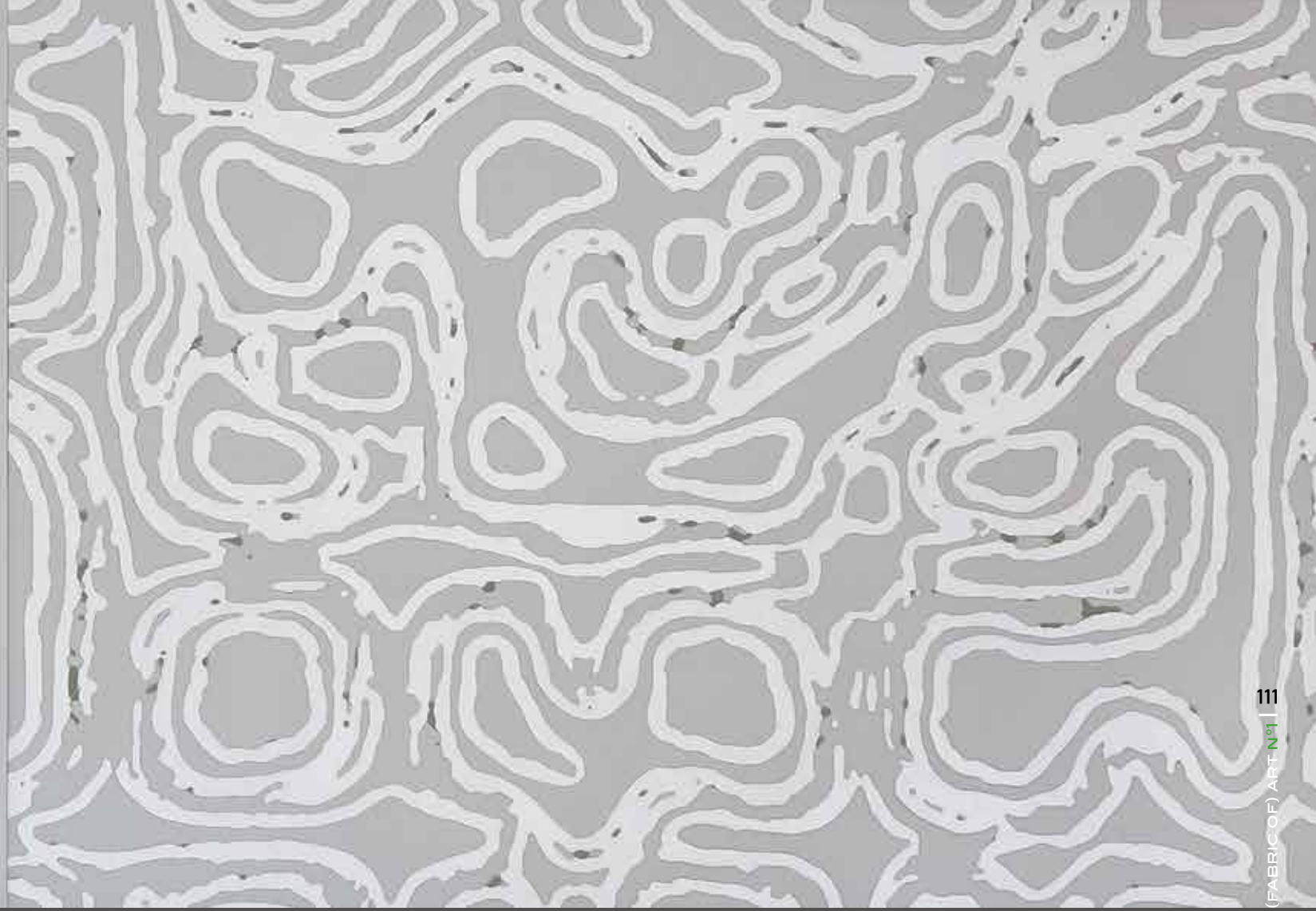
⁴ | Reference to one of the drawings made and discussed during the performance *Impossible Tasks (The Servant of the Cenacle)* on June 13, 2013, at the Palais de Tokyo.

digital works | art visuel



Nice to be dead
Extracts





Once one steps outside what's been thought before,
once one ventures outside what's familiar and reassuring,
once one has to invent new concepts for unknown lands,
then methods and moral systems break down
and thinking becomes a perilous act.

GILLES DELEUZE, **POURPARLERS**, 1986

Il faut laisser le prétendu champ théorique se faire balayer par l'agitation des intensités,
même les plus difficiles à accepter « théoriquement ».
Personne ne peut dire qu'il sera à la mesure d'une tâche pareille,
chacun cherche à fuir ces intensités et leur indécidabilité en direction du système et de son idéal binaire.

JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, **ECONOMIE LIBIDINALE**, 1974



7.1 kilos
Extracts









MARÍA JOSÉ ARGENZIO

María José Argenzio is an Ecuadorian visual artist, born in Guayaquil in 1977. Moving to London in 1998, she returned to her home country in 2010 with a Master's degree in fine arts in hand. She now lives between England and Ecuador, exhibiting in both countries as well as in Spain and the United States. The photographs reproduced here are taken from the video *7.1 kilos*, presented as part of the 9th Biennale of Contemporary Art in Cuenca, Ecuador (2011). For more information: www.mariajoseargenzio.com

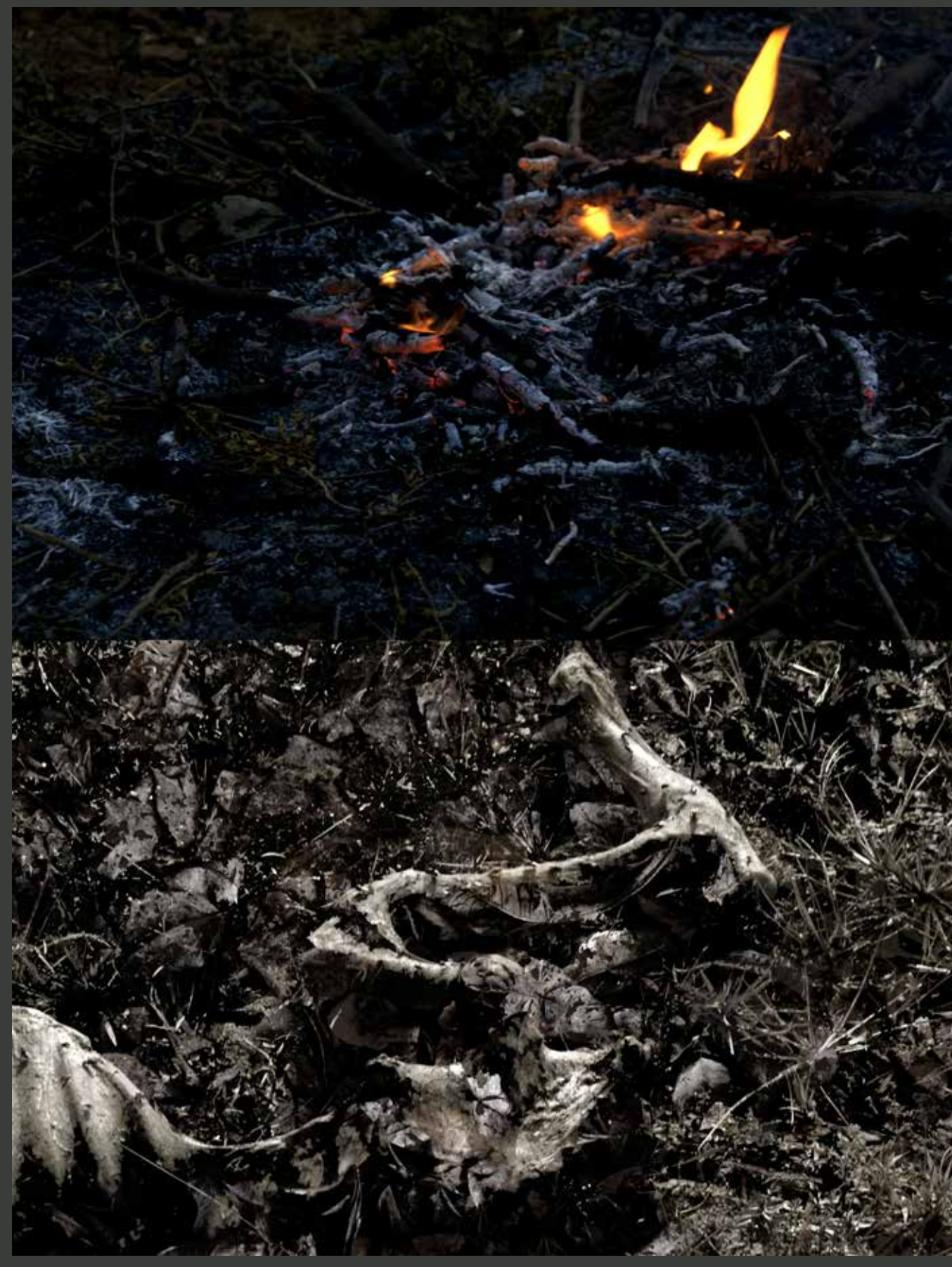
María José Argenzio est une artiste visuelle équatorienne, née à Guayaquil en 1977. Elle part pour Londres en 1998 et en revient en 2010 avec, en poche, un diplôme de maîtrise en beaux-arts. Elle va et vient depuis entre l'Angleterre et l'Équateur, exposant dans les deux pays, ainsi qu'en Espagne et aux États-Unis. Les photographies ici reproduites sont extraites de la vidéo *7.1 kilos*, présentée dans le cadre de la IX^e Biennale d'art contemporain de Cuenca (Équateur) en 2011. Pour plus d'information: www.mariajoseargenzio.com

— CHITTROVANU MAZUMDAR

One square kilometer

Extracts









CHITTROVANU MAZUMDAR

Chittrovanu Mazumdar is an Indian visual artist based in Calcutta. He was born in Paris in 1956 to an Indian father and a French mother. Raised in two cultures, he completed his art studies in 1981 at the Government College of Art & Craft Kolkata where he won the gold medal. He exhibits his works in India, Europe, the Middle East and North America. The images reproduced here are taken from *A square kilometer*, a series of digital works exhibited during his solo exhibition "... and undated: *NightSkin*" in Calcutta in 2012, and in 2009 at 1x1 Art Gallery, Dubai. For more information: www.1x1artgallery.com

Chittrovanu Mazumdar est artiste visuel indien basé à Calcutta. Il est né à Paris en 1956 d'un père indien et d'une mère française. Grandissant au cœur de deux cultures, il achève ses études d'art en 1981 au Government College of Art & Craft de Calcutta où il obtient la médaille d'or. Il expose depuis en Inde, en Europe, au Moyen Orient et en Amérique du Nord. Les œuvres ici reproduites sont extraites de *Un kilomètre carré*, une série de travaux digitaux formant partie de l'exposition solo "...and undated: *Nightskin*", organisée à Calcutta en 2012 ainsi qu'en 2009 à la 1x1 Art Gallery de Dubaï – galerie qui le représente. Pour plus d'information : www.1x1artgallery.com



There is a painting by Klee called Angelus Novus. An angel is depicted there who looks as though he were about to distance himself from something which he is staring at. His eyes are opened wide, his mouth stands open and his wings are outstretched. The Angel of History must look just so. His face is turned towards the past. Where we see the appearance of a chain of events, he sees one single catastrophe, which unceasingly piles rubble on top of rubble and hurls it before his feet. He would like to pause for a moment so fair, to awaken the dead and to piece together what has been smashed. But a storm is blowing from Paradise, it has caught itself up in his wings and is so strong that the Angel can no longer close them. The storm drives him irresistibly into the future, to which his back is turned, while the rubble-heap before him grows sky-high. That which we call progress, is this storm.

WALTER BENJAMIN, THESIS IX ON THE CONCEPT OF HISTORY, 1940

HÉCTOR BOURGES

Héctor Bourges is a stage artist. He was born in 1972 in Mexico, where he began his political science studies. He then moved to Barcelona, Spain, to undertake a Master's degree in documentary film. Returning to Mexico, he founded the Teatro Ojo artists' collective, working in resistance to current fads and cliché. With this collective he has produced most of his works: performances, installations, post-situationist drift and theatrical set-ups. The visual work he offers here is commissioned by Trimukhi Platform for this first issue of *Fabricate (Fabric of) Art*. For more information: www.teatroojo.mx

Héctor Bourges est un artiste de la scène. Il est né en 1972 à Mexico où il s'est d'abord lancé dans des études de sciences politiques. Il est ensuite parti pour Barcelone, en Espagne, pour y suivre une maîtrise en film documentaire. Revenu à Mexico, il a fondé Teatro Ojo, collectif d'artistes toujours à contre-courant des modes et des poncifs et avec lequel il présente tous ses travaux : performances, installations, dérives post-situationnistes et dispositifs théâtraux. L'œuvre visuelle qu'il propose ici est une commande de Trimukhi Platform pour ce premier numéro de *Fabrique de l'Art*. Pour plus d'information : www.teatroojo.mx

films | cinéma

Aal izz well – really? reflections on 3 idiots, an indian film from 2009

INTRODUCTION

On 25th December 2009, 1,800 copies of the film *3 idiots* were released in India, the United States, England, Australia, Fiji, some African territories, China, Taiwan and Hong Kong. A Christmas gift to the world.

I am bewildered by the fact that higher-education institutions in India have given so little attention to the movie *3 idiots*. If professors and students of media studies have nothing interesting and useful to say

about a movie that was seen by millions of persons – Indian and non-Indian, then what are they doing?

The matter is all the more disturbing if we consider that the film is a harsh satire about the present educational system. As for the people who wrote about the film, on the one hand, in most cases their praises for that Indian film were not articulated in terms of the Indian dramatic tradition. On the other hand, negative comments often sank into ill-mannered vituperations.

A MESSAGE OF HOPE

The film entertains you while delivering a message of hope: “all is well”. This is not at all an invitation to accept the “status quo”. Rather it says: “With great confidence, keep moving towards what your heart desires”. That message of hope is most welcome at a time when a breeze of despair blows over the world. As Vandana Shiva has put it: we are in danger of forgetting that we are humans and what it means be a human.

THE NEED TO CHANGE THE COURSE OF YOUR LIFE

According to Rancho, you have to understand the world you live in. Then you must be clear about what you want to be and firmly determined to be such. In order to achieve that difficult goal, you must be prepared to change your direction when required. That is what the opening scene of the movie depicts. Farhan is taking a plane, but flying does not suit him. At great risk, he manages to get down from the airplane, and he takes a car that will carry him where he wants to go. Farhan’s action – though not honest – illustrates his determination to do what he wants to do. And what he wants to do is not prompted by a selfish desire to achieve some financial gain but by a common desire to love. Farhan, Raju and Rancho constitute a community of “brothers”. Thus, the opening images of the film illustrate a change of direction to fulfill one’s mission of love. In fact, all the main characters of *3 idiots* change their direction under the influence of Rancho.

A SATIRE OF THE INDIAN EDUCATIONAL SYSTEM

In the film the college is referred to as ICE or Imperial College of Engineering-and-Research (a real college in Pune). “Imperial” here sounds ominous as we bear in mind the new empires that oppress the world. I saw no mention of ICE except at the gate

of the college where the action of the film takes place. Was it sufficient to say that the characters are fictional and yet show the fiction of a Director and of some students and say that they belong to an existing college called ICE? I submit that it was an excellent idea. Almost each Indian college – if not all – can be called an imperial college – created by and in the service of empires.

The film projects images of some highly objectionable characteristics of the present educational system. For instance a man like ViruS as the director of a college, and a boy like Chatur as one of its model students.

ViruS is seen telling his assembled students: “Compete or die”. We then see two students committing suicide. Another time, Rancho tells ViruS that grades divide the students and create classes among them. ViruS, of course, knows this only too well and what is worse, he fully approves of it.

Already in 1971, Austrian Ivan Illich (b. 1926), a Catholic priest, wrote a book *Deschooling Society*. The protagonists – the three idiots – of the film are very clear about this. You cannot change the educational system unless you change society. Our society has been schooled by the educational system. On the other hand, the educational system has been created by our society to produce people fit to live and function in that same society.

While the need of deschooling society remains, Rancho demonstrates that you can be in an educational institution that does not help you to develop without turning away from what you are and want to be. Moreover, Rancho’s actions and attitudes lead to a situation where even ViruS, who in the film embodies the very mindset of the educational system, changes drastically and readily pronounces that his grandson may be what he wants to be. Amusingly, the unborn child gives a kick in the womb of his mother whenever someone close to his mother says ‘Aal izz well.’ That prompts ViruS to say: “He seems to want to be a football player. Let him be one.” Rancho has shown that if you remain what you are without being an adversary of anyone, you will win to your side the very leaders of the educational system to the great

humane benefit of both the leaders and their institutions.

The extent to which students are not allowed to grow according to their heart's aspiration is shown by Farhan when he says: "what I want to be no one asked". Joy Lobo also shows the same. Just before committing suicide because he was thrown out of the college, he beautifully sings:

I lived as another
Let me live as I
Give me some sunshine
Give me some rain
I wanna grow up once again

Raju too attempts to commit suicide. Fortunately he does not succeed. Rancho tells ViruS that India has the greatest number of college students who commit suicide.

8

"3 IDIOTS", AN INDIAN FOLK MOVIE

As is demonstrated by the success of the movie, *3 idiots* is an instance of what I call an "Indian folk movie", that is a film made in India with three characteristics: (a) the film is seen by a large number of people (b) most of whom see it more than once (c) over a strikingly long period of time.

A folk movie like *3 idiots* is made in line with the Indian dramatic tradition. That can be seen in at least three aspects. First, the film triggers very strong emotions, mostly love. In the Indian tradition, the joy of watching a movie is not derived primarily from the perfection of its plot development, but from its power to trigger in the audience an arousal of emotion. That experience of emotion is essentially educational and helps the individual to forget his/her ego so that his/her personal emotion can merge in a common emotion, a process that the Natya Shastra calls *sadharanikaran*. From that experience one gets light and strength to tackle the problems of daily life.

Second, the film alludes to and exemplifies social problems. However, the film does not go into an analysis of these problems. The film is not instructional but educational through the projection of images that are models of what one should be (Rancho, Farhan and Raju)

or what one should refuse to be (Chatur and ViruS until they changed).

A third aspect of the Indian quality of the film is fantasy. Fantasy stimulates the imagination and shows freedom from the constraints of the narrative. Here are examples of fantasy in *3 idiots*:

- How Farhan manages to get down from the plane at the beginning of the film;
- Chatur's speech at the college function on Teachers' Day;
- The birth of the "vacuum cleaner baby";
- "Urine expulsion";
- Rancho's instrument for stopping people urinating;
- Ragging of the new students in the college with pants down.

From these three aspects it appears that the Indian film is more emotional and less rational than many a non-Indian movie. Of course, that does not mean that the film is irrational. It means that its priority is the arousal of emotion not the perfection of its logical development. The distinction I make between these two modes of film presentation is not a value judgement, asserting that one approach is better than the other. It only emphasizes the difference between the two. The Indian viewer of the film is free to opt for one type or the other. While doing so, however, the viewer should know the difference. The problem India is facing is that most of its population feel the difference but cannot name it for lack of an adequate "vision" – "theory". That theory is that of the traditional drama in India. Most viewers deeply enjoy the movie but remain unconscious of the theory that informs it. Hence, they cannot analyse their own experience. In other words, a life experience that really enchanted them remains unexplored and mostly unconscious.

CONCLUSION

I would suggest that Rancho can be seen as an image of a spiritual leader or guru for today. Each one, according to his/her religious faith, might see a particular historical guru. Personally I see in Rancho an image of Jesus. Why?

- His origin is mysterious.
- When beaten up by ViruS he does not resist nor does he seek revenge. On the contrary,

he helps ViruS.

- Again, when Farhan and Raju (with Pia) find him in the mountains of Ladakh, they surprisingly beat him up. Even Pia asks them to add a few blows on her behalf. Rancho does not retaliate and falls on the ground.
- His two friends keep kicking him. When they stop and help him get up he smiles at them. Immediately the harsh beating becomes the prelude to a loving embrace.
- Rancho stimulates love in everybody.
- He himself loves and helps everyone.
- He disappears and his faithful friends look for him.
- In the end, thanks to his relationship with Rancho, even Chatur understands that the success of one's life is not measured in terms of money, house, car, relations (as proclaimed by the prophets quoted in the book and film *The Secret*, 2006).
- Rancho is to be largely credited for the otherwise difficult birth of ViruS' grandson (almost a miracle).
- On that occasion there is load shedding and blackout. Ingeniously, he brings light in the room. And with the birth of the child he also brings life.
- After Chatur phones to Farhan, saying that Rancho is coming, there is this a song:
Living each moment to the full,
He touched our hearts and vanished
Where is he?

Seeing *3 idiots* immediately brings to mind *Lage Raho Munna Bhai*, a film of 2006 directed by the same Rajkumar Hirani. In that earlier movie the sublime teaching is not communicated directly as in the case of Rancho. Munna receives his spiritual direction from the late Mahatma Gandhi who appears to him whenever Munna needs him. In both the movies the spiritual vision and action are inspired by a superior being.

Watching *3 idiots* and musing over it has been such a joy for me that I cannot refrain from expressing my personal wholehearted gratitude to all concerned – an expression I beg to do without lowering my pants.

Aal izz well. Really. No doubt about it.

Follow excellence and success will follow you.

When people ask **Gaston Roberge SJ.** where he comes from, he feels like telling them: "From India". Of course, he was born in Montréal, Canada, in 1935. At the age of 26, thus in 1961, after five years in the Jesuit Order, he volunteered to go to India and he was sent to Kolkata. Why India? Maybe because when he was a kid a maternal uncle who had served in Ceylon, talked to him with such admiration and love about the Indians he had lived with, that Gaston Roberge felt like coming over and seeing it for himself. Now, after 52 years in India, he is told very kindly that he speaks beautiful ("sundar") Bengali; to which he replies: "Bengali is beautiful, so if I speak Bengali I speak beautiful Bengali". But in reality, he does not know if he speaks beautifully the beautiful Bengali. He does not deny his Canadian origin, but today, whatever he is, he feels he is an Indian, and is proud of this. A well-known scholar involved in many film institutions and academies in India, he has, since 1971, published more than 25 books, about film analysis, Indian cinema, media influence, the relationship between religions and theology. Some of his most recent titles are: *The Compassionate Face of Meaning, fragments for a Mosaic* (with icons by Chittrovanu Mazumdar, Gujarat Sahitya Prakash, 2004), *Cyberbani – being a human in the new media environment* (Gujarat Sahitya Prakash, 2005), *Satyajit Ray by Gaston Roberge* (Manohar Publishers, 2007), *Media Dancer – who sets the tune?* (Gujarat Sahitya Prakash, 2008), *The Indian Film Theory* (Sampark, 2010), *Heaven on Earth – the faith and life of a Christian today* (Sampark, 2012). "All is weel – really?" is an extract from his last book: *To View Movies the Indian Way* (InKdia, 2014).

how to pass from one image to another? what for? 8 points on godard's montage strategy

I was fourteen years old when I first heard about Jean-Luc Godard. In the south suburbs of Paris where I lived, there was a very good cine-club.¹ That evening, I was there with my mother. Before the film we came to see started, people were talking. Behind us, two middle-aged ladies were speaking about next week's screening. One said that it would be the new Jean-Luc Godard film. The other exclaimed immediately: "Oh... Godard, I've stopped going to see his films now. Before it was fine but now I don't understand anything about what he does. There is no story to follow at all, nothing. It makes me feel quite angry!" These comments raised my interest: what is a film like when it has no story at all and nothing can be understood? I was curious and excited. Straight away I asked my mother about a so-called "Jean-Luc Godard". She informed me that he was a great filmmaker. I didn't need anything else; I had made up my mind: I would come back next week and see his new film: *Soigne ta droite* [*Take care of your right*].

It was a Sunday afternoon and I was with a friend preparing a Mathematics presentation. We stopped our homework and when we reached the cine-club, I told my friend what I had heard the week before. I suggested that we lay down comfortably in our seats and take the film as it would come, in a relaxed manner. In a sense, the lady was quite right: there was no such thing as a story to follow. In one image, Godard was lying on the floor holding the second volume of Dostoyevsky's *The Idiot*. In the next image, white-grey clouds were passing through a beautiful blue sky. And then the famous Rita Mitsuko electro-rock band was rehearsing a new song.

But that lady was completely wrong also. Neither did I feel angry about the lack of story, nor did I get bored. In fact, I felt extremely joyful, as if invited in an amazing manner to participate in life.

Being only a class 9 student by that time, I did not look for any better philosophical explanations. I was satisfied with the effect the film had produced on me. Also we had not finished preparing our presentation on sinusoidal curbs. We ran back home and

stopped thinking about it. But it's true that we were in an especially good mood while fixing the last diode lights and cables on the device we would exhibit next day to our classmates.

It's with the passing of time that I began to wonder: how does such a film work?

Suppose you attend a dinner at your friend's place and suppose that evening the food is so tasty that you end up asking him or her how it was prepared. You try to discover what is the cooking secret in it.

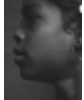
In exactly the same way, as years passed, I began to wonder about the cooking secret behind Jean-Luc Godard's images combination? How is a Godard film built? How to pass from one image (Godard on the floor with a book in his hand) to another (a blue sky with white-grey clouds)? What for? Why do that in such a way? In short: what is Godard's montage strategy?

If our lady was right to a certain extent (there was no story link to justify the passage from one image to another), the French philosopher Gilles Deleuze is even more specific. He observes a "break in the sensory-motor situations – to the benefit of [purely] optical and sound situations"². Even more: there is precisely a double break: in logical-narrative links as well as in sensory-motor links. The two kinds of links become very weak or even disappear in Godard's films.

In *Pierrot the fool* (1965) for instance, the escape sequence should follow a strong logical-narrative line, as it is a matter of escaping death. But nothing of the sort happens. First we see the two actors (Anna Karina and Jean-Paul Belmondo) running out of a Paris flat, then getting into a car and then again inside the same flat, then again in the car, etc. A little later, they stop in a pump station and, as they say to each other that they have no money to pay for the petrol, they attack the pump station worker. They drive a while and go to a bar-restaurant to enact a drama about

¹ This contribution was originally a Special Conference given on 23rd September 2011 during the Friday Seminar Group session, Department of Film Studies, Jadavpur University, Calcutta, India.

² Gilles Deleuze, *Cinema 2. The Time-Image*, tr. Hugh Tomlinson and Robert Galeta, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, p. 10, 18.



Vietnam War in order to get money (while they did not need it because they could easily steal petrol again). Back on the road, they burn the car and the audience discovers that the vehicle contained a huge amount of cash that could have been used from the beginning to pay for the petrol or even to escape by plane. The story line is completely weak – so weak that it cannot explain anything regarding the images succession order.

In *First Name: Carmen* (1983), it's not only logical-narrative links that become very fragile but sensory-motor ones too. There is a fabulous sequence where a group of young people attacks a bank. While the attack is taking place, the bullets fired here and there, the customers continue their normal activity: one reads the newspaper peacefully and another makes complicates mathematic calculations. But the “violence” of the “action” does not produce any fear. A bank employee carefully cleans the blood on the floor between two dead bodies. A policeman fires at an assailant but the latter continues running out as if no bullet had been fired. When the former catches a young woman attacker, instead of taking her to the closest police station, he kisses her passionately and drives with her to the nearest beach...

Neither the narrative cause/consequence nor the action/reaction schemes apply. Neither the second image comes as the first one's logical consequence nor as a physical result of it. That's precisely why the above-mentioned lady lost interest while watching recent Godard's films. There are no pre-established relations between images. There are no pre-established rules to go from one to another. Apparently there is not even reason for it.

But on the other hand, it would be hard to believe that Godard had chosen image 1 (the policeman catching the woman attacker) and then image 2 (they kissed) at random. In the passage from one to another, something very powerfully works. But what? How?

8

Here again Gilles Deleuze is extremely helpful. In the seventh chapter of *Cinema 2*, he explains:

In Godard's method, it is not question of association. Given one image, another image has to be chosen which will induce an interstice between the two. This is not an operation of association, but of differentiation: given one potential, another one has to be chosen, not any whatever, but in such a way that a difference of potential is established between the two, which will be productive of a third or of something new. The fissure has become primary, and as such grows larger. It is the method of BETWEEN, “between two images”. It is the method of AND, “this and then that”. The whole undergoes a mutation, because it has ceased to be the One-Being, in order to become the constitutive “and” of things, the constitutive between-two of images. The whole thus merge with that Blanchot calls the “vertigo of spacing”.³

Deleuze's analysis is not only brilliant but also surprising. To the question of how to put in relation two images incommensurably far from one another, Deleuze answers: by keeping incommensurable the distance between them.

Think about it. If I had told you: “*we don't use any logical-narrative link, we don't use any sensory-motor link, let's try to put together images*”, most probably you would have looked for similar images. Let's say the face of a woman as image 1, the neck of the same woman as image 2; or an elephant as image 1, a camel as image 2, etc. If not narrative cause/consequence and action/reaction relations, you would have looked for other kind of pre-established links. You would have searched for common points. You would have inscribed all the images in a single topic frame: the body of a woman, the animals in India, etc. You would have managed to limit the difference between the images. You would have worked on reducing the gap between them. You would even have intended to fill this gap.

Completely opposed to that, what Deleuze proposes it's to think about a combination of images without intending to reduce the differences between them, without filling the gap that separates one from another. And Deleuze proposes us to think about such a strange strategy because he believes that it is inside the gap itself that what is important in contemporary cinema is found. The difference that separates two images is the place where the whole thing happens.⁴

Each image needs by itself a certain “potential”, in other words consistency,

singularity, uniqueness, a proper strength so when it is put in relation with the next one (which also has “potential”, consistency, etc.), a third consistency may appear. Deleuze says thus a “third potential” is produced.⁵ A first potential together with a second potential gives a “third potential”.

I have to confess that it took me some years to understand properly what I am talking about now.

Actually I understood it thanks to a food experience. Take a very peculiar red wine (a nuit-saint-georges, from the French region of Bourgogne, and better if it is at least six years old) and take a specific cheese (an époisses, famous because it has a quite strong – even disgusting – smell as well as a nearly trickling appearance). Take a small piece of cheese and then sip a bit of wine. What happens? For a little while, three flavours will be coexisting in your palate: a bitter and strong one from the cheese, a dry and acid one from the wine, and a third one, the fruit of their encounter. This third flavour is close to hazelnut, rising in the back part of the mouth while the wine aroma spreads along the tongue and the cheese smell sits in the lower part of the palate.

In a very concrete manner, first, there are two different elements: a cheese and a wine; second, there is an empty space: the mouth; and third, there is an attempt to put the two different elements in relation – by chewing and sipping – in this empty space. And by doing so a third element – a third flavour – is produced.

It is important to notice that this third flavour is not a mix of cheese with wine. It is really a third flavour different from the two other ones, and present at the time. Mathematically, I should write: 1 + 1 = 3. Three elements are present at the same moment and in the same space: 1 wine, 1 cheese and what the encounter has produced: a “+”. This “+” is the third potential Deleuze was speaking about. 1 image + 1 image = 3 images – the “+” being the third image.

The third flavour of hazelnut induces a new appreciation of the cheese and the wine: I enjoyed both more because their encounter produces a third flavour; they are more

flavoursome because in between another flavour has grown. The “AND” strategy makes the two images more appreciable: Godard lying down on one hand, the sky with clouds on the other hand. Experiencing the emergence of a third image, I give to this first and that second much more importance now than before.

⌘

I discovered very recently the similarities between this idea of a third flavour and the theory of *rasa* as it appeared in the *Nāṭyaśāstra* – a theory that actually many have called “Theory of Flavour”. At least one part of this old Sanskrit treaty seems to apply perfectly for our study:

Rasa is the cumulative result of *vibhāna* (stimulus), *anubhāva* (involuntary reaction) and *Vyabhicārī bhāva* (voluntary reaction). For example, just as **when various condiments and sauces and herbs and other materials are mixed, a taste (different from the individual tastes of the components) is felt**. Because it is enjoyably tasted, it is called *rasa*. Persons who eat prepared food mixed with different condiments and sauces, etc., if they are sensitive, enjoy the different tastes and then feel pleasure (or satisfaction); the same happens with sensitive spectators.⁶

Could it be that our above-mentioned lady was not a “sensitive spectator” with the means to create flavourful links between apparently separated images? Is it because she could not taste anything that she could not “feel pleasure (or satisfaction)”?

⌘

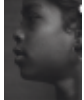
Here comes our second series of questions: Why do that? What for?

Part of the answer can be simply this idea that 1 + 1 = 3. The sensory experience of the “+” is enjoyable: the spectators will “enjoy the different tastes”. And there is not only a joy but also an awakened desire when getting this third flavour of hazelnut in the palate.

Let's take another example: an extremely short film (1 minute duration) which Jean-Luc Godard made in 2008: *A Catastrophe*. In this film, the gap between images is even huger: we see an old Russian film extract

³ | That's why in *Cinema 1. The MovementImage*, it was so important for Deleuze to give a list of the different kind of images. In his first volume about films, he spent most of his time describing one by one different kind of images, how they were built and how they worked to produce effects on the spectator. It was indispensable to see first what were the different singularities present here, before analysing what happens when they are put together. The starting point of *Cinema 2. The time-image* is: if we now enjoy pure optical and sound situations, if we take pleasure with autonomous images, why should we need to connect again? If each image is enough consistent by itself and if it doesn't pertain to any whole, why and howpass from one image to another? Cf. Gilles Deleuze, *Cinema 1. The MovementImage*, op. cit., p. 83; 95-96; 101; 118.

⁶ | Adya Rangacharya, *The Nāṭyaśāstra – English Translation with Critical Notes*, New Delhi, Munshiram Manoharlal, 2010, p. 55. My underlining.



(Eisenstein's *Potemkin*, 1925) followed by images of a war episode followed by an extract of an old German film (Siodmak's *People on Sunday*, 1930), each series of image being interrupted by a French poem text. And it happens exactly the same: something was not here and suddenly is here, another flavour, another image, another sensation. The borders of our immanent existences are shaken up and displaced: here and now, there is more than what there is. Part of the answer to the question "what for?" can be just this: the purpose is to allow the spectator to experience the fact that, sometimes, here, there is more than what there is...

But the question "what for?" is not fully answered like that. When I watch a Jean-Luc Godard's film, be it *Soigne ta droite*, be it *First Name: Carmen* or be it *A Catastrophe*, it is not correct to say I only jump from one instant of joyful discovery to another. Something also happens in the continuity of the process, in the whole succession of images.

9

Let's come back briefly to our third (9) point. If there were logical-narrative links, the purpose would be to tell a story, to make the spectator understand through a succession of images what happened to the hero and the heroine. For instance, they were in love but could not get married because of dissimilar social backgrounds, so they decided to kill themselves but their parents felt too sad with the idea and finally stood up against the gossiping of their own communities – as in *Bobby* (1973) by Raj Kapoor.

Or, if there were a sensory-motor link to be followed as in Eisenstein's *Potemkin*, the montage purpose would be to make the spectator realise that a specific new solution has to be implemented: it's too violent to see workers treated so badly and the feudalistic Russian society should be changed from top to bottom.

In both cases, the film-director would have something to say to the audience: a story to tell, an ideology to implement. But Jean-Luc Godard has nothing to say. He believes a filmmaker should not pretend to convey any

message on the screen. What a film author wants to say has no relevance. Instead, what is important is the film itself.

Now no one speaks about what there is on the screen but only about what the author meant. What the author wanted to say doesn't have anything to do with what he shows. In the notion of author, what was interesting for us was the author's politics. The author... we did not bother about him. I don't give a damn about what Nicholas Ray wants to say by doing *Johnny Guitar*; on the other hand, the film in itself...

I knew Roberto [Rossellini], I was a guest in his family and he used to say to me: "Jean-Luc, you are impossible, you don't say anything, bah... go and do the washing up at least" and I went and did it. And I was happier because I was at Roberto's home and that for me was also cinema. I got on well with him and with his dog, he liked me very much but found me unbearable. And he held something against me too because I had invented an interview with him in *Les Cahiers du Cinéma*, about his film *India*.⁷

After watching the film *India*, Godard wrote an interview where he invented what Rossellini would have told if asked. But Rossellini was not there and Godard played both parts: the interviewer and the interviewee, the one who asks and the one who answers. The purpose was not to understand what the author wanted to say but to share what one – as spectator – wanted to express after watching the film. It is not question of understanding the mind of a supposed "author" but to speak out one's own mind.

10

Till now we have two elements for an answer: on one side, the sensorial experience of the fact that $1 + 1 = 3$ and, on the other side, the desire to speak out one's own mind. And we can put together these two elements: the spectator speaks out what he has in mind regarding the fact that $1 + 1 = 3$. The purpose for the spectators is to experience in their present world both the possibility of relations and the necessity of thinking about it, to work deepening the "BETWEEN", the "AND". One watches Godard's film for that: to experience and think about the dynamic of creating relations.

First, we are sensitively touched. If later we think about it, that is because the diversity of relations, the multiplicity of links we have

seen gave us to think. We are discovering that there are other links than pre-established ones: there are singular ones different from these before and different from those to come after.

Deleuze suggests that is what makes us able to believe again in our present world.

We observe the erasure of the unity of the man and the world. We do not believe in the events which happen to us, love, death, as if they only half concerned us. It is not we who make cinema; it is the world which looks to us a bad film. The reaction of which man has been dispossessed can be replaced only by belief. Only belief in the world can reconnect man to what he sees and hears. The cinema must film, not the world, but the belief in this world, our only link. Restoring our belief in the world – this is the power of modern cinema (when it stops being bad). Whether we are believers or atheists, in our universal schizophrenia, we need reasons to believe in this world.⁸

At the end of John's Gospel (20, 24-29), Thomas asks Jesus for the physical proof that he has resurrected. Jesus shows him the wounds in his hands. And then Thomas believes. He believes that something else is possible – in this case: resurrection. In a similar way, by sharing us concrete potential between images, some films – for instance Godard's films – give us the proof we need that creative links – and idiosyncratic relations – can be built in our present world. And we are all the more convinced because we experience it sensorily first, and personally too: we see it happens to us and we enjoy it. That's why we get the strength to believe that somewhere else, outside the movie hall, creative and lively relations between differences (different people, different ideas, different things, etc.) not only can but also should be built. We start to believe that we are also, as Godard told about himself, a "line of union" [a hyphen i.e. a *trait d'union* in French]:

My grand parents had a big property with five houses in front of the lake. My paternal family was not so rich but comfortable; they had only one house on the other side of the lake, in France. We would watch each other's house from the either side of the lake. With a telescope, we could see each other. When we went on holidays, we would say good morning to each other before lunch. There were rituals, ceremonies. My father had a boat called "Le trait d'union" [the line of union i.e. the hyphen]. So all that surely had a lot of influence on me. Myself I am only a line of union [a hyphen, a *trait d'union*]. I even have a double name.⁹

That what for Godard's films are. To help us to be producers of relations, to remember that we never stop to be hyphens.

⁸ Gilles Deleuze, *Cinema 2. The Time-Image*, op. cit., p. 171-172, 188.

⁹ Jean-Luc Godard, "Dans Marie il y a aimer" in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris, Cahiers du cinéma – l'Etoile, 1985, p. 599. The approximate translation is mine.

⁷ In "Le petit soldat: Jean-Luc Godard", interview with Jean-Luc Godard published in the magazine *Les Inrockuptibles*, Paris, November 27, 1996. The approximate translation is mine.

architecture | architecture



JULIEN NÉNAULT |

nature as seen by bidyut kumar roy la nature de bidyut kumar roy

Imagine – if you will – a bird in the shape of a man. Not shorn of its liberty, cut down from heights or chained to heaviness. Quite the opposite – emancipated, on and by the Earth; with a spirit capable of experiencing, shaping, and transfiguring matter. The melodies of zeniths, transmuted by various instruments, into a new polyphony.

Imagine him surging forth from the red earth, beside bamboo rhizomes, paddy-field water, and the leaves of plantain trees, a sylvan creature, small, hardy and sly, retaining a

Imaginez un oiseau fait homme. Non pas amputé de sa liberté, coupé des hauteurs, enchaîné à la pesanteur. Tout au contraire émancipé, sur et par la terre. Son esprit léger capable d'éprouver, de manipuler, de transfigurer la matière. La mélodie des cimes disposée à s'incarner, par de multiples instruments, dans une polyphonie nouvelle.

Imaginez-le surgir de la terre rouge, au côté des rhizomes de bambou, de l'eau des rizières, des feuilles de bananiers. Créature sylvestre, robuste et facétieuse,

bird's soaring majesty and pride. His skin is tough and sensitive, like the trunk of a coconut tree, his blood as heady as its nectar. The man-bird is, at once, firmness, softness, and drunkenness; the earth, the air, and their dazzling encounter. He is named Bidyut, 'lightning' in Bengali. Don't be taken in by his discreet and regal calmness. Unmoving, he has something of the owl about him: it is almost as if one perceives a cloak of feathers protecting him from the disturbances of the world, yet what intensity lies within! The chants of the forest, vivid and variegated, echo in his interior night. And if he jolts alive all of a sudden, the force of a thunderclap rolls off his soul like a drum. His fleshy fingers set about to tease out, arrange, dramatize a universe. And it becomes clear that this bird must have been equipped with hands so that it can perform as an orchestra conductor.

His score, nature; his instruments, artisans.

Together, today, they build nests for men.

For our conductor owes as much to birdsong as he does to the work of artisans – masons, carpenters, ironsmiths – his other fellow kind; each with their singular way of developing their art, of listening to the earth's exigencies and possibilities. Seeing them, he feels the harmony that envelops them re-forming within him; the rippling organicity which links them to one another. Thanks to them, bit by bit, he first constructs his own nest, evolving with the surrounding nature into a ceaseless, attentive, rhythmic conversation. If the wind shifts a wall, another is raised, sometimes around a tree, to enfold the landscape; or around an anthill, so as to not disturb its residents. Further away, developers attack the space, boxing up life within rigid walls and unfeeling skins. For Bidyut and his followers, the walls must resonate from their pores, vibrate with the life that surrounds them, and the same life within. So they polish the walls with a mixture of cow dung and straw, in long, tranquil half-moon strokes, until they are a shimmering, lively iridescence; so characteristic of the faces of certain Jharkhand villages. Bidyut prolongs the headiness in accordance with his whims; he arranges mud beams into an extravagant organic chapel; he raises a tiled roof into a monumental spiralling wave; he perforates

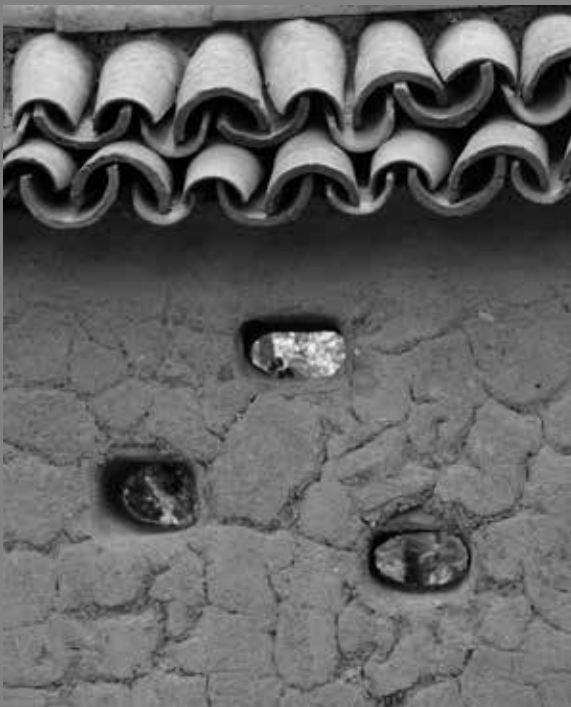
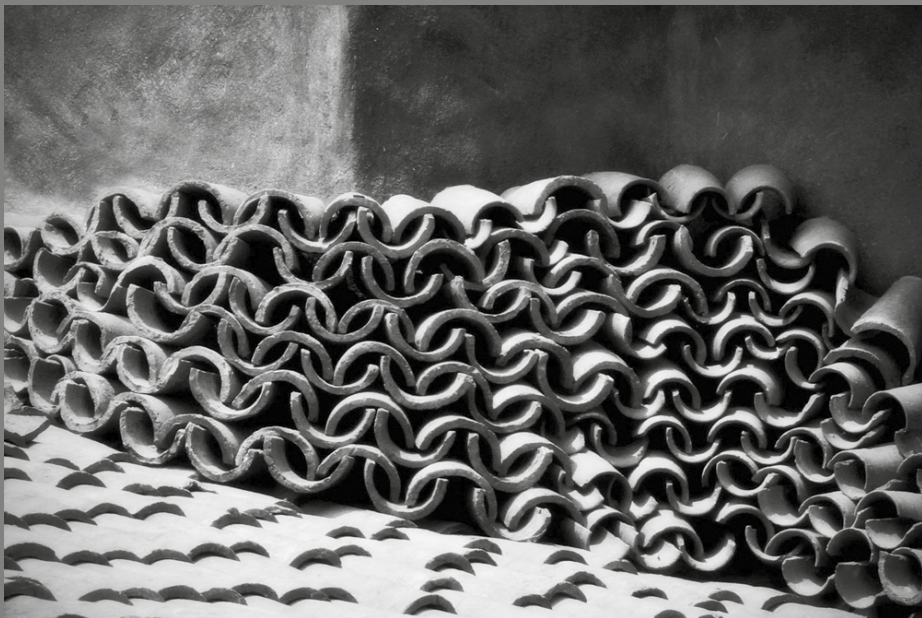
qui garde du vol de l'oiseau l'assurance magnétique et altière. La peau dure et sensible comme l'écorce du palmier, le sang capiteux comme l'alcool qu'on y puise.

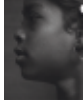
L'homme-oiseau est tout à la fois fermé, douceur, ivresse. Il est la terre, l'air et leur rencontre fulgurante. On l'a nommé Bidyut, en bengali l'éclair. Ne vous laissez pas abuser par son calme discret et souverain. Immobile, il a tout du hibou : un manteau de plumes paraît le protéger du monde. Mais en lui, quelle intensité ! Les chants de la forêt, vifs et colorés, fulminent dans sa nuit intérieure. Et s'il s'anime soudain, la force du tonnerre rebondit sur son âme comme sur un khamak. Ses doigts charnus déploient, bousculent et recomposent l'univers. Et l'on s'aperçoit qu'on a dû donner des mains à cet oiseau-là pour qu'il se fasse chef d'orchestre.

Sa partition, la nature. Ses instruments, les artisans.

Ensemble, ils bâtissent aujourd'hui des nids pour les hommes.

Car notre chef d'orchestre doit autant au chant des oiseaux qu'au travail des artisans – ses autres semblables. Il s'émerveille continuellement de toutes leurs manières d'écouter la terre. Lorsqu'il contemple les maçons, les charpentiers, les ferronniers, Bidyut embrasse l'harmonie, l'organicité vibratile qui les relie les uns aux autres. Grâce à eux, il construit d'abord son propre nid, qui évolue avec la nature alentour, dans une conversation incessante, attentive, cadencée. Si le vent abat un mur, ils en construisent un autre, parfois autour d'un arbre, pour s'enrouler sur le paysage, ou autour d'une fourmilière, pour ne pas en déranger les occupants. Plus loin les promoteurs brutalisent l'espace pour y mettre la vie en boîte, sous des parois rigides, à la peau insensible. Pour Bidyut et ses inspireurs, les murs doivent retentir par leurs pores, vibrer de la même vie que celle qui l'entoure, que celle qui l'habite. Ensemble, ils polissent les murs avec un mélange de bouse et de paille, dans un long et patient geste en demi-lune, jusqu'à leur donner ce crépitement irisé, actif, vivant, si particulier aux façades de





them with countless air holes, in the way he might have placed notes on a stave line, if he didn't already know to breathe music into clay.

One morning, he ends up being taken for an architect.

“What would be your pleasure?”

“Three bedrooms, two bathrooms, a living room, and a garden.”

It is understood; utility should be the constraint and the rule. Bidyut accepts these demands. So long as we understand that a room, a column, a beam or a sink are, first and foremost, part of nature; that they must find their place amid the greater arrangement of the living, like colours on the canvas of the world.

For our bird-orchestra conductor sees this world, first of all, as a painter. Before building nests, he spent many long years under the tutelage of KG Subramanyam, without pencils or brushes, confecting and creating cut-out forms, black on white, white on black, tirelessly in search of expression in its simplest form, to catch the rhythms, the proportions by which life cast its impression on him; to comprehend the instrument that is his body, and the vigorous, graceful music resounding within. As light-headed as a vegetable just beginning to emerge, a cloud twisting into itself, the yellow, red and green dancing upon the invisible. Bidyut, one day, became a painter. Ever since, he has known how to shape matter and volume, according to their demands and possibilities, as all artisans do. As a painter, he now constructs perches anchored to the ground, enchanted hideaways, monuments of delicacy. But let him create only what his own fantasy dictates, or else you might as well go and consult an architect.

Today, from Hyderabad to the border of Nepal, from West Bengal to Andalusia, men and women offer him the rare and precious liberty he demands. For they know, without a doubt, that the eccentricities of this indomitable soul remain ever faithful to the attentive humility of a farmer waiting on the nature around him. Like a bird composing

its nest from neighbouring grasses and branches, the peasant, who only has basic means, gathers up the earth and water, bamboo, wood and leaves. Bidyut admires and respects this countryside art – so much so that he lifts it onto a pedestal, like a pile of clay placed on a pedestal of stone. He gives it space and time, creating delightful combinations, and ends up polishing it, fervently, like the first jewellers might have polished the most modest of pebbles.

Thus a house is born, and lives, and dies, like every other living organism. It will live for however long her inhabitants know how to live in consonance with nature; or infuse it with a sensibility that stays responsive, alert. As they would have learned from Bidyut, harmony is a quest; the oeuvre lies in vital, dynamic action, making itself forever new.

Julien Nénault has been wandering the roads of tribal India for the last ten years, first to re-learn what it means to eat, dress and find shelter, but also and above all, to re-learn how to look at things. Guided by artisans from the heart of the countryside, he collects myths and images that he subsequently presents in the courts of the contemporary world. Here, some take him for an art critic, others for a photographer. He is also known as a performance artist. He himself prefers to call himself a “global minstrel”. His sole desire, is to recount his encounters, with his body, with images or words, to praise those who have eyes. He cares little about what the materials he uses or what institutions he works with. He writes for specialist journals, is designing a multimedia installation for Lille 3000, decorates the walls of the Agence Française du Développement with triptychs, writes texts for boards drawn when staying with Adivasi painters under the aegis of the French Ministry of Foreign Affairs, is directing a play in a centre for political refugees in Mexico City, organises happenings from New Delhi to Buenos Aires... provided that he is allowed to sing of those who are still thirsty for beauty.

certains villages du Jarkhand. Et Bidyut de prolonger l'ivresse à sa fantaisie : il arrange des poutres de boues en une extravagante chapelle organique ; il élève un toit de tuiles en une monumentale vague volutée ; il perce les cloisons d'innombrables respirations, comme il placerait des notes sur une portée, s'il ne savait pas imprimer ainsi la musique dans l'argile. On finit un matin par le confondre avec un architecte.

« Que désirez-vous ? »

« Trois chambres, deux salles de bains, un séjour et un jardin. »

C'est entendu, l'usage doit être la contrainte et la règle. Bidyut accepte les commandes. Mais qu'on comprenne bien qu'une pièce, une colonne, une poutre ou un évier font d'abord partie de la nature. Il faut les accorder au sein du vivant, comme les couleurs sur la toile du monde.

Car notre oiseau chef d'orchestre perçoit d'abord le monde en peintre. Avant de bâtir des nids il passe de longues années, sur le conseil de KG Subramaniam, sans un crayon, sans un pinceau, à seulement assembler des formes découpées, noires sur blanches, blanches sur noires, à inlassablement rechercher l'expression la plus simple, afin d'appréhender le rythme, les proportions par lesquelles la vie s'imprime en lui, afin de comprendre cet instrument qu'est son corps et comment y résonne la musique énergique, gracieuse, enjouée d'un légume qui montre sa tête, d'un nuage qui vrille sur lui-même, du jaune du rouge et du vert qui dansent sur l'invisible. Bidyut un jour devient peintre. Il sait désormais arranger les volumes et les matières, selon leurs exigences et leurs possibilités, comme tous les artisans. En peintre, il construit désormais des perchoirs enracinés, des retraites enchantées, des monuments de délicatesse. Mais qu'on le laisse composer à sa guise. Sinon, qu'on aille voir un architecte.

Aujourd'hui, d'Hyderabad à la frontière du Népal, du Bengale à l'Andalousie, il y a des hommes et des femmes pour lui offrir la si rare et si précieuse liberté qu'il exige. Parce qu'ils savent, sans doute, que les excentricités

de cet indomptable restent toujours fidèles à l'humilité attentive du paysan devant la nature qui l'environne. Comme l'oiseau fait son nid des herbes et des branches voisines, le paysan, qui n'a que les moyens du nécessaire, agence l'eau et la terre, le bambou, le bois et les feuilles alentour. Bidyut admire et respecte cet art des campagnes jusqu'à le hisser sur un piédestal, comme un monceau d'argile sur un socle de pierre. Il lui donne l'espace et le temps, la volupté des combinaisons, et finit par le polir, passionnément, comme le premier des bijoutiers devait polir le caillou le plus modeste.

Ainsi une maison naît, et vit, et meurt, comme tous les organismes vivants. Elle vit le temps que ses habitants savent jouer au diapason de la nature.

Parce qu'ils apprennent de Bidyut que l'harmonie est une quête, et que l'"Œuvre" est dans l'acte vivant, sans cesse renouvelé.

Julien Nénault sillonne les routes de l'Inde tribale depuis dix ans, d'une part pour réapprendre ce que veut dire manger, s'habiller ou s'abriter mais aussi et surtout, pour réapprendre à regarder. Guidé par les artisans de l'extrême ruralité, il collecte des mythes et des images, qu'il présente ensuite dans les cours du monde contemporain. Là, certains le prennent pour un critique d'art, d'autres pour un photographe. On le connaît aussi en plasticien-performeur. Lui se définit plutôt comme un « ménestrel global ». Il entend seulement, conter ses rencontres, avec le corps, les images ou les mots, et faire l'éloge de ceux qui ont des yeux. Peu lui importe le support et peu lui importe l'institution. Il écrit pour des revues spécialisées, conçoit une installation multimédia pour Lille 3000, garnit de triptyques les murs de l'Agence française du développement, scénarise des planches dessinées chez des peintres adivasi sous l'égide du ministère des affaires étrangères, met en scène une pièce de théâtre dans une maison de réfugiés politiques à Mexico, organise des happenings à domicile de New-Delhi à Buenos Aires... pourvu qu'on lui permette de chanter ceux qui ont encore soif de beauté.



je fais des maisons mais je ne suis pas architecte entretien avec bidyut kumar roy

JULIEN NÉNAULT : Comment présenteriez-vous votre pratique d'architecte ?

BIDYUT KUMAR ROY : Je fais des maisons, mais je ne suis pas architecte. Je suis un artisan. Je travaille avec un forgeron, un charpentier et un maçon. Nous formons une équipe. Je suis juste celui qui assemble les erreurs de l'un ou de l'autre comme des perles sur un collier.

Les gens des villages sont généralement attirés par mes maisons ; un vieil homme de la tribu voisine est venu jusqu'à me dire que j'étais un grand esprit. Je lui ai répondu : « Non, c'est vous, je ne suis que votre écho ; je n'invente rien, tout vient de la terre et des hommes. »

JN : Vous ne faites d'ailleurs pas ou peu de maquette.

BKR : Je travaille comme un primitif, sur le terrain, pas sur la table. Maintenant tout est écrit, planifié sur le papier, et on ne se rend qu'ensuite sur le site pour construire. Je n'ai pas besoin de maquette parce que la composition se fait au fur et à mesure.

JN : Quelle est la part de l'imagination dans votre travail ?

BKR : Quand je me rends pour la première fois sur le site, j'aime chercher un indice, un point de départ, comme une première énigme à résoudre. Mettons par exemple que le terrain soit couvert d'arbres, je me demande alors comment je vais positionner la maison. Vient ensuite un nouveau problème, et, avec lui, une nouvelle composition. Petit à petit les choses se mettent en place. Ce que je veux, c'est présenter une composition finale, issue d'une évolution organique de compositions successives. Je ne pars pas avec l'image d'une structure en tête. Je ne fabrique pas des minarets. Je veux dire que je ne prédéfinis pas une forme reproductible dans n'importe quel contexte. Je commence par penser l'usage, à un endroit donné, à un moment donné. Sans plan, sans méthode, et tout se développe très naturellement.

Je n'imagine rien avant de découvrir le site. Je m'y rends, je m'assois, j'observe et je réfléchis aux besoins des futurs habitants. Je

me pose la question de l'usage, et j'arrange ensuite la chose à ma manière au fur et à mesure. Vous voulez une véranda ? Je trouve sa place dans l'espace, un motif émerge, je lui réponds et la forme évolue dans un dialogue continu, jusqu'à ce qu'il n'y ait plus rien à rajouter.

JN : Vous parliez aussi d'« assembler les erreurs. »

BKR : Mes formes naissent, comme dans les manuscrits de Rabindranath Tagore, de ces ratures qu'on transforme en dessins. Je suis ouvert aux erreurs, à me développer à partir d'elles. Je vais dans une direction, je me trompe, et je grandis comme une plante à partir de là. Je ne cherche pas l'erreur, mais elle se présente toujours, ici ou là. Au lieu de la corriger, je cherche à la mettre en valeur. Je compose avec elle, je la tords sans la contraindre.

Je ne dessine pas des chaussures adaptées au millimètre à la taille de vos pieds, ou des emballages qui doivent contenir exactement cent grammes de je ne sais quoi. Ça, c'est un travail d'ingénieur. Je ne mesure pas, je ne vais pas tout droit. Je travaille avec des artisans qui n'ont pas le savoir, la technique, le sens mécanique contemporain. Mon travail n'a rien de scientifique. La science, c'est injecter de l'énergie et la machine fonctionne. Mais l'esthétique, c'est une foi. C'est une toute autre approche - il s'agit d'accompagner la vie.

JN : Comment expliqueriez-vous votre art de la composition ?

BKR : Si vous êtes très qualifié, vous pouvez faire passer de l'argile pour de la pierre ou du métal pour de l'argile. Ce n'est pas ce que je recherche. Je veux qu'une matière exprime ce qu'elle est. Je la manipule à peine. Je n'en perturbe pas le caractère. Je n'aime pas voir des pommes plus vraies que nature en peinture et j'aime voir de vraies pommes sur de vrais arbres. Je respecte l'essence d'une chose et je m'en sers quand j'en ai besoin.

Ensuite, il suffit de comprendre les situations. On ne peut pas superposer les toits comme du béton. Prenez l'aquarelle : il faut connaître le caractère qu'a l'eau de se répandre. Le



matériel vous donne beaucoup de positif et de négatif. Je pars du négatif pour chercher le contraste ou le transformer en positif. Surtout, j'accepte ce qui se présente, que je me trompe ou pas. Je peux à la rigueur équilibrer en décorant un peu. Mais ce que je ne peux pas faire, c'est déplacer mon ouvrage dans un autre endroit. Ce que j'ai composé s'est composé au présent dans une histoire et une géographie particulières. Comme une pièce de théâtre conçue pour n'être qu'une seule et unique performance.

JN : Vous parlez beaucoup du présent, de votre acceptation de ce qui arrive au présent.

BKR : Le design dépend du vent, de la lumière, de l'humidité. Ce que les humains veulent, c'est se protéger du froid, de la chaleur, des tempêtes, des moussons. Il leur faut s'abriter, pour une raison ou pour une autre. C'est mon point de départ.

J'écoute donc l'histoire, la géographie, les besoins des habitants. Je dois connaître, comprendre intimement ces besoins. Je reviens par exemple des Sunderbans où j'ai construit des structures très basses, avec des toits comme des ailes d'oiseaux qui planent. C'est une manière de répondre aux rafales de vent, qui peuvent être très fortes là-bas. J'ai compris ça en écoutant la nature et ceux qui l'habitent.

Si j'écoute ce qui m'entoure, alors je peux développer des formes. C'est d'abord ça, accepter ce qui se présente.

Ensuite, les artisans avec qui je travaille ont chacun leur mode d'expression, je n'ai pas de contrôle là-dessus. On est tous au même diapason, mais je leur laisse leur liberté. Les designs, les compositions se font aussi à partir des différences qui se présentent entre nous, ou une fois encore, à partir des erreurs propres à chacun. Si je demande à un maçon un pilier droit et qu'il m'en fait un tordu, je l'intègre, il fait partie de la vie de la maison, et on évolue ensemble à partir de là.

Surtout, quand l'ouvrage est terminé, j'ai besoin de rester seul dans la maison, de prendre le temps, une semaine au moins, de l'habiter. J'y cuisine, je m'y lave, j'y dors, je veille à ce que tout fonctionne. Je suis à

l'écoute du lieu, de mes sensations. Et au besoin, je parachève ici et là le design, par quelques ornements.

JN : Et comment articulez-vous, justement, le fonctionnel et l'esthétique ?

BKR : Je pense l'usage, et je laisse pousser la poésie. Je ne pose que la question des fonctionnalités, mais je ne m'y arrête pas tout à fait. C'est mon côté oriental. Nous avons ce sens inné de l'ornementation. Alors je décore, pas trop, mais je décore. Et je mélange au fur et à mesure la fonction à mon ressenti, en une forme d'hallucination. Mon approche de la fonctionnalité, c'est vrai, n'est pas celle du Bauhaus.

JN : Habiter une de vos maisons exige de partager tout à fait votre conception organique de la vie. Vous construisez des pièces autour d'arbres qui peuvent pousser ou pourrir. Vos murs d'argile demandent beaucoup d'entretien. Et les matériaux utilisés, comme le bambou, ont parfois une durée de vie limitée. Comment font vos clients ? Qui sont-ils ?

BKR : Si vous voulez insuffler de la vie dans un design, sachez qu'elle change toujours en se développant. Si vous voulez quelque chose de statique, vous obtiendrez peut-être un motif, mais pas un motif vivant. Je veux grandir et respirer avec la nature dans mes maisons, pas construire des cellules mortes.

Avec mes clients, il y a souvent un malentendu. Pour certains, il s'agit juste d'un habit de fête, d'un bijou pour parader. Ils ne recherchent pas un endroit où vivre mais juste pour y venir occasionnellement. Ou bien ils font de la maison une guesthouse « eco-friendly » et « low cost », comme si c'était nouveau. L'Inde est eco-friendly partout et celui qui me parle d'eco-friendly c'est celui qui a perdu l'éco et le friendly.

Il faut savoir choisir ses clients. Je n'ai qu'un critère, j'attends qu'ils viennent à moi, qu'ils me réclament. Alors je prends mon temps. S'ils perdent patience, c'est qu'ils ne me laisseront pas la liberté dont j'ai besoin. S'ils savent m'attendre, je peux envisager de travailler pour eux.

JN : Vous moquez l'expression « low cost », mais vous partagez avec un architecte comme Laurie Baker sa conception de la construction à coût réduit. Vous préférez tout de même qu'on respecte les matières simples au déluge de béton et à l'architecture de promoteurs.

BKR : Bien sûr. Laurie Baker a raison. Mais sa vision est insuffisante si vous voulez mener une vie poétique.

Les gens des villages font des maisons avec les matériaux disponibles, la terre, les feuilles, les branches. Eux s'arrêtent à l'utilité, à la nécessité. Mais ce qu'ils trouvent ordinaire et abordable, pour moi, c'est ce qu'il y a de plus précieux. C'est la vie même. Et je m'emploie à en montrer la beauté.

Si je pars de l'usage des villageois, c'est aussi parce qu'ils se servent encore des matériaux proprement. Les riches utilisent du ciment ou du marbre juste parce qu'ils sont riches. Vous avez besoin de ciment, utilisez-en. Je n'ai rien contre. C'est waterproof. Si vous désirez faire un bassin ou une salle de bains je trouve ça très bien, mais n'en mettez pas à tout bout de champ, dans chaque structure.

Ce que je fais a beaucoup à dire sur la frontière des riches et des pauvres. Les riches veulent mettre de la crème partout. J'aime la crème. Mais – mon dieu – je ne veux pas en manger tous les jours.

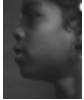
JN : Qu'aimeriez-vous transmettre aux générations futures ?

BKR : L'essentiel, c'est qu'elles sachent regarder comment poussent les arbres, et qu'elles se rappellent que la qualité des fruits dépend des minéraux dans la terre.

Bidyut Kumar Roy est né en 1959 à Dumka, dans l'état du Jarkhand en Inde. Il a étudié la peinture au Government College of Arts and Craft de Calcutta avant d'obtenir un Master en peintures murales au Kala Bhavan de Santiniketan. Il vit depuis à Boner Pukur Danga, un village santhal en bordure de Santiniketan, avec Lipi, sa femme – céramiste – et leur fille Katayani, connue sous le nom de Muni par tous les voisins. Quand Bidyut Kumar Roy a construit leur maison à tous les trois, en procédant d'abord comme un peintre qui agence des formes que comme un architecte qui fixe des places, avec le souci de donner vie aux murs et aux espaces, les demandes ont commencé à se multiplier. Et ils sont maintenant une quinzaine, au Bengale, en Orissa comme en Andhra Pradesh, à avoir voulu que Bidyut – qui ne se considère toujours pas comme un architecte – leur construise un lieu à habiter.

Le résumé biographique de Julien Nénault se trouve page 159.

music | musique



freedom and sound this time it's personal musique et liberté cette fois, c'est personnel

The last time my soprano saxophone was overhauled, the new pads had been given a special coating intended to keep moisture out of the leather. The instrument has been awkward to play ever since. Half way through a sweaty concert the pads start sticking to the tone holes, and I'm forever having to clean them. It will soon be taken back to the workshop. But last February I played a concert in a quartet that included no-input mixing desk expert Toshimaru Nakamura. The music was extremely quiet, and after a while I stopped blowing into the instrument and worked instead with the sound of the pads as they audibly unstuck and then leapt open under the spring action. This sonic material seemed to interact satisfyingly with the other musicians' input, and had a surprising vitality. The previous week I'd played in the same venue, Cafe Oto in Dalston, with Matthew Shipp, the American jazz (in the broadest sense) pianist. Sticky pad sounds would have been a ridiculous contribution. Equally, most of what I found myself playing in this duo would have sounded nonsensical in the Nakamura quartet. So, what can the

La dernière fois que j'ai donné mon saxophone soprano à réviser, je l'ai récupéré avec de nouvelles clés enduites d'un produit spécial pour préserver le cuir de l'humidité.¹ Depuis, ça a été assez compliqué d'en jouer. Au milieu d'un concert à l'atmosphère un peu moite, les clés se mettent à adhérer à l'instrument, et je me retrouve à devoir les nettoyer tout le temps. Le saxo sera bientôt renvoyé à l'atelier. Mais en février dernier j'ai participé à un concert, un quatuor où jouait Toshimaru Nakamura – expert en table de mixage « *no-imput* ». La musique était extrêmement calme, et au bout d'un certain temps j'ai cessé de souffler dans l'instrument : à la place, j'ai utilisé le son que les clés produisaient en se détachant des trous, par effet de ressort. Ce type de sons s'harmonisait bien avec ce que jouaient les autres musiciens, et donnait à l'ensemble une surprenante vitalité. La semaine d'avant j'avais joué dans la même salle, le Cafe Oto à Dalston, avec Matthew Shipp, le pianiste de « jazz » (au sens le plus large) américain. Le son des clés se détachant de l'instrument aurait été une contribution

free in free-improvisation possibly mean?

The choice of how to play in each concert was up to me, and I decided upon what, at first glance, might seem to be quite different approaches. I wasn't, I hope, just being a chameleon. Given a blindfold test, I think anyone who follows this scene would have recognised that I was the saxophonist in both concerts. The freedom that comes with improvisation is actually the freedom to recognise and respect the uniqueness of each individual playing situation. Doing this entails making specific and restricting choices, intimately connected to thoughts about whom you are playing with (and what you do and don't know about them), the acoustic of the environment and your own personal history. Most decisions relate to concerns that have evolved over many years but some are truly formed in the moment. Part of this means continually addressing the question of how to keep your own musical personality without bringing too fixed an agenda to each performance. How to get the right balance between playing what you know and what you don't yet know.

At its core, improvisation, as I practise it, means applying musical methods and thinking that have their origins in actual performance. Some ideas may only be hinted at in a concert yet they plant a mental seed that is then developed back at home, in the routine of private experimentation. The results can be fed back later, forming an ever-evolving loop of experience-experiment-consolidation-experience. I've found that many practical ideas have first appeared comparatively spontaneously, through trying to forget that I'm playing a saxophone and instead thinking "what sound and contribution do I want to make at this point in the music". All of this leads to the store of ideas and memories one draws upon, and anything that might prove workable in the longer term has usually accrued in small increments. Slowly, the pieces come together. Big ideas are of little value in improvisation.

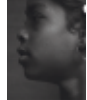
A characteristic of much improvisation of the last four or five decades has been the utilization of "new" sound. Musicians and composers in all realms usually have a passion for sound in the abstract, but

pour le moins grotesque. De la même façon, la plupart des choses que j'ai jouées dans ce duo auraient semblé absurdes dans le quatuor de Nakamura. Alors, quand on dit « improvisation libre », que veut dire le mot « libre » ?

Il n'appartenait qu'à moi de décider comment jouer pour chaque concert, et j'ai choisi deux approches qui peuvent au premier coup d'œil sembler très différentes. Pourtant je ne faisais pas le caméléon – du moins je l'espère. Quiconque s'y connaît un peu en saxo aurait deviné, à entendre les deux concerts, que c'était moi qui jouais dans les deux cas. La liberté de l'improvisation est en fait la liberté de reconnaître et de respecter la singularité de chaque situation sonore. Ça signifie que le musicien élimine des possibilités et fasse des choix, intimement liés à ce que qu'il pense de ceux avec qui il joue, à ce qu'il sait et ignore d'eux, à l'acoustique de l'endroit, et à sa propre histoire. La plupart des décisions viennent de préoccupations qui datent de plusieurs années, mais certains choix sont réellement faits sur le moment. Ce qui est en jeu, c'est de parvenir à garder sa propre personnalité musicale tout en résistant à la tentation d'appliquer un même schéma rigide à toutes les situations : il s'agit de trouver un juste milieu entre jouer ce que l'on sait et jouer ce dont on n'a encore aucune idée.

Par essence, l'improvisation, telle que je la pratique, veut dire appliquer des méthodes et des idées musicales qui trouvent leurs origines dans l'acte de jouer lui-même. Certaines idées qui ne sont qu'effleurées lors d'un concert sèment une graine qui germe plus tard, à la maison, dans la routine des expérimentations personnelles. Puis le résultat est à nouveau expérimenté dans une autre situation, formant un cercle qui va sans cesse de l'avant : de l'expérience naît un essai, et cet essai à son tour consolide l'expérience. Je me suis aperçu que beaucoup d'idées concrètes me sont venues relativement spontanément, quand j'essayais d'oublier que j'avais un saxophone dans les mains et que je me disais à moi-même : « quel son veux-tu produire, et quelle contribution as-tu envie d'apporter à la musique à ce moment précis ? » Tout cela crée finalement une réserve d'idées et de souvenirs dans laquelle on

¹ Cet essai a été originellement écrit pour le livre *Aspekte der Freien Improvisation in der Musik* (Wolke Verlags, publisher; Dieter Nanz, editor) où il figure en traduction allemande. Cf. www.wolke-verlag.de/aspekte-der-freien-improvisation.html



improvisers have a special, and practical, recognition of how less common sounds lead to new concepts of performance (and visa versa). With conventional instruments the term extended technique is often used and it is one I particularly dislike. It seems to derive from the reducibility of the pen-on-paper composer's world where an instrument plays fixed notes and, after referral to the published lists of possibilities, certain extra colours and articulations are then bolted on. Because they are rarely derived from the player's own needs and personality they invariably end up sounding like the awkward appendages they are. One wouldn't describe Jimi Hendrix's use of feedback, Son House's percussive attacks and bottleneck, or Albert Ayler's over-blowing as extended techniques. They are all an intrinsic, inseparable part of the music and a completely necessary part of the artist's sound. Then there's also the extraordinary use of sound in traditions less concerned with personal expression, such as the overtone manipulation of the Aboriginal didjeridu or Inuit mouth singing games.

It's clear that for many improvisers, the personalisation of sound has been an important driving force. Terms like language and voice are often used, but this has more to do with the listener becoming familiar with a particular player's inclinations and sonic material, rather than with any consensus on what might actually be being "said". Nevertheless, voice is a useful shorthand term for an individual's sound and ways of playing. Inevitably it is created by particular circumstances and times. Formative experiences for me had a lot to do with whom I chose to play with in younger days. I was fortunate to be living in London when there were a number of musicians around my own age interested in exploring ways into free improvisation. It wasn't necessary to try to play with more established figures and this helped the urge to experiment, since falling flat on your face didn't seem so much like the end of the world.

With John Russell and Phil Durrant one thing I struggled with was to find out how to work more transparently with the subtleties of acoustic violin and guitar, how to allow their details to penetrate through my own sound. Working with Chris Burn suggested

ways of interacting with the overtones and attacks of inside-piano, how to think in terms of colour as much as direct pitch. This kind of learning process is ongoing and additive, with many technical and conceptual modifications being fed by new collaborations. Playing with electronic musicians usually involved tackling how to deal with the absence of overtly physical cause and effect. This attitude has itself fed back into more acoustic groups like Polwechsel and the Contest of Pleasures. Of course, it's possible that this kind of approach may lead one away from one's primary instrument, but I've always felt it useful to restrict myself to sonic material rooted in the saxophone's acoustics. To be aware of its traditions but to play with an ear for what lies hidden around the corner. I'm continually engaged with the mechanical and acoustic properties of a tube of metal in my hands and a piece of wood vibrating in my mouth. Even when I work with saxophone controlled feedback (nothing more than a microphone in the instrument's bell connected to an amplifier) it still sounds like a saxophone to me because of the overtone structure embedded in its design and the use of pads and tone holes to change resonances. I'd been playing as an improviser for 10 years before I came to work with any of the 1960s innovators. But the feeling of performing with Derek Bailey or John Stevens had much more to do with responding to their own personalized sounds than with thinking "we're improvising." The small drum kit that Stevens used in the Spontaneous Music Ensemble was perfectly selected to simultaneously allow great rhythmic drive and acoustic transparency. Form and function were completely sympathetic. It wasn't John Stevens improvising on a drum kit; it was John Stevens playing his music with his sound, his voice. What I'm getting at is that the process seemed so natural and intrinsic to the music we wanted to play that the label improvisation tells so little of the story. I was also playing with Anton Webern and Phil Seamen, whom John Stevens revered, adapted, modified, chewed up and made his own. I mean, one sometimes feels aware of the convoluted set of musicians who have been important to a fellow player. Composers also have a wide range of influences, but the collaborative aspect of group improvisation can make the stage feel much more crowded


pioche par la suite, et les choses qui marchent à long terme se sont en général formées par ajouts successifs. Petit à petit, les pièces forment un tout. Les grandes idées ne sont pas d'un grand secours pour l'improvisation.

Ces quatre ou cinq dernières décennies, on a vu apparaître une mode pour les «nouveaux» sons en improvisation. Les musiciens et compositeurs de tous les domaines entretiennent généralement une passion pour le son dans l'absolu, mais ceux qui pratiquent l'improvisation ont une conscience particulière et concrète du fait que les sons rares conduisent à de nouveaux concepts de jeu musical (et *vice versa*). Pour les instruments traditionnels on parle souvent d'« extension de technique », mais cette expression me déplaît singulièrement. Elle semble tout droit venue de l'univers réductionniste d'un compositeur en fauteuil, pour lequel un instrument est destiné à jouer un certain nombre de notes, toujours les mêmes, auxquelles on peut éventuellement, d'une manière secondaire et seulement en référence à la liste finie des possibilités, ajouter quelques nuances et variations. Mais comme elles proviennent rarement de la personnalité et des préoccupations réelles du musicien, ces variations sonnent invariablement comme les appendices maladroits qu'elles sont en réalité. Qui aurait l'idée de parler du *feedback* de Jimi Hendrix, de la *percussive attack* et du *bottleneck* de Son House, ou encore de l'*overblowing* d'Albert Ayler en termes d'« extension de technique » ? Tous ces procédés font partie intégrante de la musique et sont absolument indispensables à l'univers sonore d'un artiste. Dans le même genre, certaines traditions qui attachent moins d'importance à l'expression personnelle savent faire un usage extraordinaire du son : je pense à la montée dans les aigus du traditionnel *didjeridou*, ou aux chants de gorge des Inuits.

Il est clair que pour beaucoup d'improvisateurs, rendre le son plus personnel est une motivation importante. Des termes comme « langage » et « voix » sont beaucoup utilisés, mais cela a plus à voir avec la familiarité de celui qui écoute avec l'univers sonore et les goûts particuliers de l'artiste qu'avec un réel consensus sur ce qui est réellement en train d'être «

dit». Toutefois, le terme de « voix » est un raccourci utile pour parler de la façon de jouer d'un musicien. Inévitablement, cette voix provient de circonstances particulières. Dans mon cas, les expériences formatrices que j'ai eues sont très liées aux partenaires musicaux avec qui j'ai choisi de jouer étant jeune. J'ai eu la chance de vivre à Londres à une époque où beaucoup de musiciens à peu près de mon âge s'intéressaient à la pratique de l'improvisation libre. Je n'avais pas besoin d'essayer de jouer avec des artistes plus reconnus, et cela contribuait à mon désir d'expérimentation : je me plantais complètement, je n'en faisais pas une maladie.

Avec John Russell et Phil Durrant, une chose qui me posait problème était de trouver un moyen de travailler de manière plus transparente les subtilités du violon acoustique et de la guitare, et de permettre à leurs détails de s'intégrer à mon propre son. Travailler avec Chris Burn m'a permis de comprendre comment interagir avec les harmoniques et les attaques d'un piano intérieur, comment penser en termes de teintes plutôt que de simples tons. Ce phénomène d'apprentissage est progressif et incrémentiel, car, au fur et à mesure que l'on trouve de nouveaux partenaires, des modifications techniques et conceptuelles se font jour. Jouer sur de la musique électronique implique de s'habituer à l'absence de liens de cause à effet ouvertement physiques. Cette attitude s'est répandue parmi des formations plus acoustiques comme *Polwechsel* et *The Contest of Pleasures*. Bien sûr, cette approche peut éloigner un musicien de son instrument, mais je me suis toujours restreint à des sons appartenant vraiment à l'acoustique du saxophone : je suis conscient des traditions de l'instrument, tout en prêtant l'oreille à ce qui pourrait apparaître. Je suis continuellement aux prises avec les propriétés acoustiques et métalliques d'un tube de métal entre mes mains et d'une lamelle de bois vibrant sur mes lèvres. Même quand je travaille avec un *feedback* (rien de plus qu'un micro dans l'embouchure de l'instrument relié à un ampli), c'est toujours du saxophone pour moi, car la structure des résonances est inscrite dans la forme de l'instrument, l'usage des clés pour modifier les sons ne change pas.



than it actually is. In performance one has an extraordinarily complex matrix of influences, intentions, innovations, visions, idiosyncrasies, habits, and insights filtered and fed through different intelligences into the music of the actual moment.

In some ways, perhaps connected to electronics, the search for, and use of, new sound for its own sake has risen up the agenda. I can't help but contrast this with an attitude I had in the 1980s. If I discovered something that was, to me, sonically new I would worry that it was too distracting to use. I felt reluctant to introduce it, as I thought drawing attention to the sound might get in the way of hearing what the music was doing. I recognise now that this is a false distinction, but I think it says something about the question of how much we present sound, that is, just let it exist, and how much we put sound to work. This is a continuum, with even the former allowing for both exhibitionism and Cageian absence of intention, but how much we "use" sound and how much we improvise are deeply connected. At the time when Morton Feldman told Stockhausen "I don't push the sounds around", he could have been describing the exact opposite of improvisation. But the situation now is a lot less clear, with much music being "improvised" that has a strong sense of allowing sounds to be themselves. Such music needs a strong consensus amongst the players about what they want the music to sound like. This is nothing new. It could equally apply to many highly interactive, gestural improvising groups. But moves to deliberately step back from the sounding material, to de-emphasise the personal voice also tends to de-emphasise the improvisational input, certainly from the listener's perspective. This isn't a value judgement about the resulting music, more a comment on an interesting blurring of aims.

We all know that intense scrutiny can turn the smallest element into an entire vocabulary. Sachiko M is a Japanese performer who, for periods, has worked almost exclusively with sine-waves; mostly high pitched, of long duration and with only slight manipulation. She has applied this concept to important effect in many situations. I would say that she has made this sound area her own, even though, for long stretches, she just sets up

the existence of the sound. I've heard a solo performance where, for minutes at a time, the principle variation is achieved by the listener becoming the improviser, adopting different head positions to hear the complex ways a single pitch is being reflected within the room. This microscopic area of focus, space and silence is fascinating, generating fresh approaches to listening and concentration. But it is very fragile, and highlights the variable degrees to which different methods might actually serve an improvisational ethos, or not.

In 2006 at the "All Ears Festival for Improvised Music" in Oslo I heard a first time duo of Sachiko M and Lisa Dillan. I didn't know Lisa Dillan's work before, but this occasion made it clear that she is an impressive and experienced singer with a wide ranging technique and an interest in expressive, interactive performance. In the duo the two were like chalk and cheese. Most of what Lisa Dillan was doing caused no obvious aural response from Sachiko M, who played as if she was surrounded by silence. Maybe I imagined feeling the singer's frustration grow, but when, near the end, she began scraping her chair noisily around the stage it was a sure sign that all else had failed. I wondered about the cultural differences in how they'd arrived at their musical voices. On the face of it Lisa Dillan was improvising more than Sachiko M. Perhaps her approach, her actual vocabulary made improvisation more possible, but it could also be argued that they were both equally trapped within their preconceptions. Their different personalisations of sound had developed to serve very different purposes, and floundered outside of the contexts that had produced them. This wasn't just a mismatch of minimalism and expression, but a disagreement about what it means to improvise together. As an aside, I've an amused admiration for the solution to conceptual chasms presented at the famous 1986 Coney Island concert billed as "John Cage meets Sun Ra". The two simply alternated pieces and never performed together. It proves to be a very enjoyable and illuminating listen.


Although most useful improvisational methods are formed in the hot house of actually playing, it seems that they can't always be

J'improvisais déjà depuis bien dix ans quand j'ai commencé à travailler avec les innovateurs des années soixante. Mais avec Derek Bailey ou John Stephens, je prenais plus plaisir à répondre à leur propres impros qu'à penser qu'on improvisait. La petite batterie que Stevens utilisait dans le Spontaneous Music Ensemble était parfaitement adaptée pour permettre à la fois un bon entraînement rythmique et une transparence acoustique. Le fond et la forme s'accordaient parfaitement. Ce n'était pas John Stevens improvisant à la batterie, c'était John Stevens jouant sa musique avec sa « voix » propre. Là où je veux en venir, c'est que ça semblait si naturel et intrinsèque à la musique qu'on voulait jouer, que le mot « improvisation » correspond mal à ce qui se passait. Je jouais aussi avec Anton Webern et Phil Seamen, dont John Stevens admirait énormément la musique : il l'adaptait, la modifiait, la malaxait jusqu'à la faire complètement sienne. On se rend parfois compte soudainement des influences multiples et complexes qui ont marqué un musicien avec qui l'on joue. Les compositeurs, eux aussi, sont influencés par diverses choses, mais l'aspect collaboratif d'un groupe d'improvisation peut donner l'impression qu'il y a beaucoup plus de monde sur scène qu'il n'y en a en réalité. Au moment de jouer, une matrice extraordinairement complexe d'influences, d'intentions, d'innovations, de projets, d'idiosyncrasies, d'habitudes et d'intentions est nourrie et filtrée par la rencontre d'autres intelligences pour aboutir à la musique du moment présent.

Par certains côtés, et peut-être en lien avec la musique électronique, l'utilisation de nouvelles sonorités pour elles-mêmes est devenue à la mode. Je ne peux pas m'empêcher de comparer ça à une attitude que j'avais dans les années soixante : si je découvrais un son qui me semblait nouveau, je m'en méfiais comme d'un élément trop perturbant. J'hésitais à l'introduire, car je pensais qu'attirer l'attention sur le son pouvait empêcher de percevoir où allait le reste de la musique. Je reconnais à présent qu'il s'agit d'une fausse distinction, mais je crois que c'est révélateur de la différence entre le fait de présenter le son, de le laisser exister, et le fait d'« utiliser » le son. C'est un

continuum, et même la simple présentation des sons permet d'exhiber quelque chose tout en restant dans une « absence d'intention », comme aurait dit Cage – mais utiliser le son et improviser sont deux choses intimement liées. Quand Morton Fredman a dit à Stockhausen : « je ne force pas les notes dans la musique », il décrivait peut-être l'exact opposé de l'improvisation. Mais la situation est à présent beaucoup moins claire, puisque beaucoup de musiques « improvisées » cherchent à laisser exister les sons. De telles musiques supposent un solide consensus parmi ceux qui les jouent sur le résultat qu'ils veulent obtenir. Ce n'est pas nouveau, ça pourrait aussi s'appliquer à beaucoup de groupes d'improvisation gestuelle. Mais le fait de se désengager de l'usage du son, d'insister sur autre chose que sur la « voix personnelle » rend automatiquement moins évidente la dimension d'improvisation, en tout cas pour celui qui écoute. Je n'émet pas de jugement de valeur sur la musique qui en résulte, mais je souligne le phénomène intéressant de l'effacement des frontières que cette façon de jouer entraîne.

Chacun sait qu'une observation très attentive peut transformer le plus petit élément en un vocabulaire à part entière. Sachiko M est une artiste japonaise qui, à un moment, travaillait uniquement avec des ondes sinusoïdales, le plus souvent aiguës, de longue durée et assez peu modifiées. Elle a appliqué ce concept à de nombreuses situations, produisant souvent un effet considérable. Je dirai qu'elle a réussi à s'approprier le son, même si pendant de longs moments elle laisse simplement ce son s'installer. J'ai assisté à un solo où, pendant des séquences de plusieurs minutes, la variation principale advient du fait du public, qui devient responsable de l'improvisation en adoptant différentes positions pour entendre les différentes façons dont une fréquence se réverbère sur les murs d'une salle. Cette zone microscopique de concentration, d'espace et de silence est fascinante, redéfinissant ce que c'est que l'écoute et la concentration. Mais elle est très fragile, et met en lumière comment différentes méthodes peuvent servir – ou ne pas servir – l'ethos de l'improvisation.



successfully transplanted too far away from their origins. Another example was a 1997 concert I heard in London's Purcell Room. Derek Bailey joined the Japanese drums and bass duo The Ruins, and, although overall more successful, I felt that The Ruins made the core of Derek Bailey's guitar playing rather meaningless. Bailey always brought a great sense of pitch organisation to his encounters. It was intrinsic to his view that the guitar itself was the material of his music. But his sophisticated use of harmonics and different attacks and the consequent register leaps and timbral changes often draws attention away from the pitch sequences and brings us closer to hearing his lines as colour — almost Klangfarbenmelodie. The Ruins played with incredible rhythmic attention, but seemed to only respond to the colour of Bailey's sound, smothering so much of the detail in his work, and flattening out the changes in tension that close attention to pitch brings. However, when Bailey worked with more out-and-out noise the music certainly took off. These extreme noise parts were quite radical, so I was surprised to overhear two teenagers outside say "That was pretty good, although the old guy was a bit of a jazzier".

I don't want to give the impression that different cultural backgrounds necessarily impede musicians working together, more that free improvisation has been around for a long time now, and many distinctive and sometimes incompatible aesthetics are at work. Which again begs the question, what is this freedom actually about? I recall with fondness a one-off trio in the 1992 Company week in London. I played with Reggie Workman, the American bass player who worked with John Coltrane in the early 1960s, and Jin Hi Kim, the Korean komungo player. Despite our different histories, the fact that we could meet on stage for the first time and create something that was more than the sum of its parts (as I recall) says something about the potential strengths of free improvisation. Perhaps it hinges on the question of flexibility. Too much destroys the music, but too little destroys the improvisation.

The special value of being willing to change your mind during an actual performance is intrinsic to improvisation. Almost unconsciously you find yourself engaging

with things you hadn't expected, hadn't planned. It's always exciting when the music arrives in a place that no single player could have imagined, or instructed to happen, beforehand, even if this produces the awkward feeling of "if I'd known that was what I was going to do I'd have done it better". One tries to be prepared physically and psychologically for everything except the details of what it is that one will actually play. Whilst ideas gestate long before an actual performance, they have a nebulous quality with no real existence until their execution. Alongside the more considered moment by moment adjustments of intention that occur, the creative use of the accidental is important. My own playing often includes material that exists right on the edge of instrumental stability and control. If it flips to the unexpected side, the need to make sense of the new direction is a good antidote to complacency. So is thinking about one's failures.

A couple of situations (amongst many) where I have been disappointed with my own contribution brought home how much my own way of playing relies on assumptions about improvisation that have little to do with style or technique. One was a performance with the Viennese trio Radian, who had composed a piece that I then improvised with. The other was an improvisation to Paul Bavister's sound installation, which played back repeating sine tones at frequencies chosen to match the fundamental and harmonic wavelengths of the room we were in. In the former I had problems with the the pre-arranged discourse of the composition and in the latter the static and recurrent nature of the almost self-sufficient sound work. What they both had in common was that they weren't responding to me, all the flexibility was one way. If I returned to these situations I'm sure the results would be better, but then we're moving away from improvisation and towards composition.

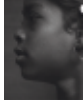
The interaction between players in group improvisation is complex and subtle. A duo is often the clearest, but notably more involved than one improviser plus a fixed entity. With more people the situation has some analogy with the many-body problem in Newton's theory of gravity. The law is precisely known,

En 2006, pendant le All Ears Festival for Improvised Music, j'ai entendu Sachiko M et Lisa Dillan jouer pour la première fois en duo. Je ne connaissais pas Lisa Dillan auparavant, mais ce concert m'a convaincu qu'elle était une chanteuse vraiment expérimentée, disposant d'un vaste répertoire technique, prêtant un grand intérêt à la dimension expressive et interactive du son. Ce duo représentait un peu le mariage de la carpe et du lapin. Ce que Lisa Dillan faisait ne suscitait aucune réaction audible chez Sachiko M, qui jouait comme entourée de silence. Il m'a semblé sentir que la frustration de la chanteuse augmentait — c'était peut-être une impression, mais quand, vers la fin, elle s'est mise à racler bruyamment sa chaise sur le sol, ça m'a semblé un signe certain que tout le reste avait échoué. Je me suis interrogé sur le rôle que les différences de culture avaient joué dans l'élaboration de leurs voix musicales respectives. A première vue, Lisa Dillan improvisait davantage que Sachiko M. Peut-être que son approche, le vocabulaire dont elle disposait la rendait plus apte à improviser, mais on peut aussi penser que toutes deux étaient également coincées par leur propre système. Leurs univers musicaux respectifs servaient des objectifs différents, et s'effondraient une fois sortis (ou « hors ») du contexte qui les avait produits. Ce n'était pas seulement une mésalliance entre un minimalisme et un expressionnisme, mais un désaccord sur ce que cela signifie d'improviser ensemble. (Je porte d'ailleurs un regard admiratif et amusé sur la solution aux fossés conceptuels proposée lors du célèbre concert à Coney Island intitulé « John Cage rencontre Sun Ra » : les deux musiciens se contentaient de jouer en alternance, sans jamais se retrouver ensemble sur scène. Ce fut un concert tout à fait enthousiasmant.)

Bien que la plupart des méthodes d'improvisation soient formées dans le feu de l'action, il semble qu'elles ne puissent pas toujours être transportées bien loin de leur lieu d'origine. J'en ai un autre exemple, un concert auquel j'ai assisté en 1997 dans la Purcell Room, à Londres. Derek Bailey s'était joint au duo japonais *The Ruins* (batterie et basse) et, bien que l'ensemble ait été moins raté, il m'a semblé que *The Ruins* rendait un

peu insignifiant l'essentiel du jeu de Derek Bailey. Bailey apporte toujours un grand sens de l'organisation tonale aux concerts auxquels il participe. Son univers implique que la guitare elle-même soit le matériau de la musique. Mais son usage sophistiqué des harmoniques, des différentes attaques, et les changements de registres et de tons qui en résultent, détournent souvent l'attention des séquences de notes et nous amènent à entendre sa musique comme une couleur — presque comme une *Klangfarbenmelodie*. *The Ruins* jouaient en prêtant une incroyable attention au rythme, mais ne semblaient répondre qu'à la couleur des sons produits par Bailey, étouffant les détails de sa musique et nivelant les variations d'intensité que permet une attention soutenue à la tonalité. Toutefois, lorsque Bailey s'est montré plus audacieux en termes de sorties tonales, la musique a complètement décollé. Ces moments extrêmes étaient assez radicaux, de sorte que j'ai été surpris d'entendre deux adolescents commenter, à la sortie : « c'était bien, même si le vieux était un peu trop *jazzy*. »

Je ne voudrais pas donner l'impression que des origines culturelles différentes empêchent nécessairement les musiciens de travailler ensemble, mais l'improvisation libre existe depuis un bout de temps à présent, et un grand nombre de principes esthétiques y sont à l'œuvre, parfois incompatibles entre eux. Ce qui nous ramène à la question, qu'est-ce au juste que cette « liberté » à l'œuvre dans l'improvisation ? Je me souviens avec émotion d'un trio de la Company Week, en 1992 à Londres. J'y ai accompagné Reggie Workman, le bassiste américain qui a travaillé avec John Coltrane au début des années soixante, et Jin Hi Kim, le joueur de Komungo coréen. En dépit de nos histoires différentes, la première fois que nous nous sommes retrouvés sur scène, nous avons réussi à créer un tout qui était plus que la somme de ses parties (d'après le souvenir que j'en ai) — et c'est révélateur des forces potentielles de l'improvisation libre. Peut-être que tout repose sur un bon dosage de la souplesse. Trop de souplesse détruit la musique, mais trop peu tue l'imagination.



but for more than two bodies it cannot be solved to give complete solutions. Even specific three-body solutions result in chaotic motion with no obvious sign of a repetitious path. There is also a spectrum of philosophies and sensibilities about group interplay, ranging from allowing responses to be overt and demonstrative to actively disregarding another player's input. The various resulting musics are often aesthetically antagonistic, but, away from the extremes, some features remain surprisingly similar.

The trio of Alex von Schlippenbach, Evan Parker and Paul Lovens comprises three powerful and distinctive voices. The sound of each musician is easily recognised, and has been for the 30-plus years of the trio's existence. To some it's a paradigm of free improvisation, but in many ways it works as a compositional unit where the details and life-energy come from improvisation, usually involving very fast reactions. The instrumentation (saxophone, bass, drums) makes it possible for each member to adopt a clear role, which they all choose to do, and their group history generates the structure. I'm sure the players would say that they have exactly the right amount of freedom needed to make the music they want to make.

The Sealed Knot (Burkhard Beins, Rhodri Davies and Mark Wastell) create vastly different music, but would probably say the same regarding their freedom. Each also has a personalized sound, and it is clear who is doing what, but the presentation of three individual voices is minimal, their sound worlds overlap and there is little in the way of speedy back and forth responsiveness. Time feels compressed with the older group and stretched with the younger one. Subjectively, and slightly fancifully, when I listen it sounds as though The Sealed Knot are obeying some precise instructions given from outside the group, whilst the Schlippenbach trio are following some fuzzier plan derived from inside. I like both groups very much, and what they clearly have in common is a sense of mutual intention, of agreement. They don't exercise any spurious notions of freedom to go off the rails they have laid down for themselves. Their improvisations specifically create a very particular kind of music. Moment by moment, both groups


La capacité à accepter de changer d'avis alors même qu'on est en train de jouer fait partie intégrante de l'improvisation. Presque inconsciemment, on se trouve entraîné dans des choses qu'on n'avait pas prévues, pas imaginées. C'est toujours excitant quand la musique en arrive à un point auquel aucun musicien n'aurait pu parvenir individuellement, ou prédire à l'avance – même si ça produit une sensation inconfortable, qu'on pourrait exprimer ainsi : « si j'avais su ce que j'allais faire, je l'aurais fait mieux ». Le musicien peut essayer de se préparer physiquement et psychologiquement à tout, sauf aux détails de ce qu'il va vraiment jouer. Les idées, qui mûrissent longtemps avant d'être jouées, n'ont qu'une existence nébuleuse avant leur exécution proprement dite. En plus des ajustements qui se font de façon réfléchie au fur et à mesure que la musique progresse, il est important de faire un usage créatif de l'accident. Mon propre jeu inclut du matériel qui se trouve tout au bord de la stabilité instrumentale, à la limite du contrôle. Si ça bascule de l'autre côté de la barrière, la nécessité de se réajuster est un bon antidote au contentement de soi. Tout comme le fait de réfléchir à ses échecs.

Deux cas précis (parmi d'autres) où j'ai été déçu de ma propre contribution m'ont fait comprendre combien ma façon de jouer repose sur des idées concernant l'improvisation qui ont peu à voir avec le style ou la technique. Dans l'un de ces cas, j'accompagnais le trio viennois Radian, qui avait composé un morceau sur lequel je devais improviser. Dans un autre, je jouais sur une installation sonore de Paul Bavister, qui diffusait en boucle des sinusoïdes dont la fréquence était choisie pour s'accorder avec les ondes sonores fondamentales et harmoniques de la pièce. Dans le premier cas, j'avais des difficultés avec le discours fixe de la composition, et dans le second cas, avec la nature récurrente d'un système sonore presque autosuffisant. Ce que les deux avaient en commun était qu'ils ne réagissaient pas à ce que je jouais, toute la souplesse devait venir de moi. Si je devais jouer à nouveau dans ces conditions, je suis certain que les résultats seraient meilleurs, mais ce serait s'éloigner de l'improvisation

pour entrer dans le domaine de la composition.

L'interaction entre les musiciens d'un groupe d'improvisation est une chose complexe et subtile. Le duo est la situation la plus claire, bien que nettement plus engagée qu'un musicien improvisant sur une composition fixe. Avec plus de musiciens, la situation commence à ressembler au problème des corps multiples dans la théorie gravitationnelle de Newton. La loi elle-même est connue en détail, mais quand elle s'applique à plus de deux éléments, elle ne permet pas d'obtenir un résultat satisfaisant. Même des ensembles déterminés de trois corps créent un mouvement chaotique ne donnant pas de signe clair d'un schéma régulier. Il existe tout un spectre de philosophies et de sensibilités concernant la façon de jouer en groupe : à un extrême, on trouve ceux qui encouragent les réactions ouvertes et démonstratives, et à l'autre extrême, ceux qui préfèrent ignorer délibérément le jeu des autres. Les différentes musiques qui en résultent sont souvent esthétiquement conflictuelles, mais si l'on ne donne pas dans les extrêmes, bien des caractéristiques restent les mêmes.

Le trio d'Alex von Schlippenbach, Evan Parker et Paul Lovens est composé de trois voix puissantes et particulières. L'univers sonore de chaque musicien est facile à reconnaître et l'est resté pendant toute l'existence du trio, trente années au moins. Pour certains, cela représente un paradigme d'improvisation libre, mais par bien des aspects l'ensemble fonctionne comme une unité composée où les détails et l'énergie vitale viennent de l'improvisation, impliquant souvent des réactions très rapides. L'instrumentation (saxophone, basse, batterie) permet à chaque musicien d'adopter un rôle précis, ce qu'ils choisissent tous de faire, et l'histoire de leur groupe a formé la structure qu'ils adoptent. Je suis convaincu que les musiciens diraient qu'ils disposent de l'exacte quantité de liberté requise pour jouer la musique qu'ils veulent jouer.



don't have too many 'right' choices of what to do. I'm pleased about this. When A could have worked just as well with C to Z as it did with B the music is usually vapid.

Responding and collaborating with other musical intelligences creates a wealth of improvisational possibilities. But what about solo? The degree to which one actually improvises when playing solo is open to question. These days I try to begin each solo with an empty mind, but I have certainly planned things in the past, and I remember them. Room acoustics have a big effect. All musicians modify their playing according to the acoustic they're in, but improvisers have the advantage of actually being able to create the music specifically for their sonic environment. We've all heard orchestral groups struggling to play compositions in rooms with the wrong acoustics for the piece chosen. Playing solo in extreme acoustics, such as on my 2006 "Resonant Spaces" tour of Scotland, highlighted these issues. Each space, including an underground reservoir, a sea-cave, and a giant oil tank, required a different approach. Something that worked in one could rarely be transplanted to another. In a way, this was an amplification of factors involved in more conventional settings. One often finds that something that worked one night fails the next because the room's acoustic is too different, and you have to move the music along a different direction. A psychological corollary to this is that I've noticed on some solo tours a tendency to back off from any material that was too much like the night before, even if it's going well. Only I know this, but it feels necessary to the improvisational process. No matter that it's all a matter of degree, one shouldn't underestimate the importance of not knowing what the music you're playing will sound like a few minutes hence. The brain must be operating in a very different way than when you've mapped things out, let alone when one reads music. This is one of the problems of combining improvisation with imposed structure, it continually pulls you back and forth between different cognitive systems. Often one hears improvisation inside formally structured pieces that seems to be just filling in the space, waiting for the next instruction.

An interesting piece of research recently

suggested that our brains seem to be wired up in a way that makes visual reactions faster than conscious thought. When two pseudo-gunslingers fought a dual the one who drew second pulled his gun out the fastest. That is, the one who consciously decided to draw was slower than the one who just responded to seeing the other draw. Equally, people with Parkinson's disease often find reactive movements easier than intentional movements. I don't know how far an analogy can be made with aural systems, but one of the freedoms of improvisation lies in the possibility of bypassing conscious thought. Very often it's intuition and experience that seem to be making all the decisions. Most players have been in the situation of making a recording, stopping and thinking "that was good, but let's do it again". Nearly always, any attempt to get too close to the original thing fails. Not technically, but in spirit, because a different cognitive system is in operation compared to the one that first created the music. Scientist's at John Hopkin's University have begun to use MRI scans to observe differences in brain activity when jazz musicians play memorized scales compared to their own improvisations. Unsurprisingly, when improvising, part of the prefrontal cortex linked to planned actions and self-censoring (as in choosing your words carefully) is seen to slow down in activity, but we're a long way from a neurological picture of the possible states of mind involving sound production and reception. I do know that it's often only when I'm improvising music that I feel like I'm really existing in the present.

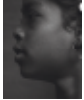
In the notes to *Thirteen Friendly Numbers*, my first solo CD in 1992, I wrote: "Despite their special and distinctive properties, improvisation and composition are not neatly separated activities. For the 'improviser' this becomes clearest with solo-playing, where personal concerns are unmodulated by other musicians' input." I now think that the ambiguity in these categories stretches even wider. If I consider the improvisers who have meant the most to me, following their improvising is a bit like noticing that you have to blow air through a trumpet to get a sound (usually). It's necessary, but it's not the main thing you pay attention to, as a player or listener. For instance, Derek Bailey had a highly personal method of

Les Sealed Knot (Burkhard Beins, Rhodri Davies et Mark Wastell) créent une musique bien différente, mais diraient probablement la même chose concernant leur liberté. Chaque musicien du groupe a un univers sonore particulier, mais les trois voix individuelles ressortent peu, leurs mondes musicaux se recoupent et leur jeu n'est jamais vraiment du type action-réaction. Le premier trio semble jouer dans une temporalité compressée, le second dans une temporalité étendue. Subjectivement, et d'une manière un peu fantaisiste, quand je les écoute, il me semble que les Sealed Knot obéissent à des instructions ordonnées de l'extérieur, tandis que le trio de Schlippenbach suit un plan plus imprécis provenant de l'intérieur du groupe. J'aime beaucoup ces deux formations, et ce qu'ils ont clairement en commun est un sens de l'intention mutuelle, de l'accord. Les musiciens n'entretiennent pas cette notion douteuse de la liberté qui leur permettrait de suivre une voie qu'ils n'auraient tracée qu'à leur intention propre. Leurs improvisations produisent une variété de musique bien particulière. Au fil de la musique, ces groupes n'ont pas trop de "bons choix" à faire, et ça me plaît. Quand A aurait pu marcher aussi bien avec C ou Z qu'il a marché avec B, la musique est généralement insignifiante.

Collaborer avec d'autres intelligences musicales crée une multitude de possibilités d'improvisation. Mais qu'en est-il des solos? La part d'improvisation qui entre dans le jeu d'un musicien quand il se produit en solo est une question qui vaut la peine d'être posée. À ce stade de ma carrière, j'essaie de commencer chaque solo avec l'esprit vide, mais par le passé il m'est arrivé de prévoir les choses que j'allais jouer, je m'en souviens encore. L'acoustique d'une salle a une grande importance. Tous les musiciens adaptent leur jeu à leur entourage acoustique, mais ceux qui improvisent ont l'avantage de pouvoir créer une musique spécialement pour tel ou tel environnement sonore. Nous avons tous entendu des orchestres s'efforcer de jouer tel ou tel morceau dans un lieu à l'acoustique inappropriée. Jouer en solo dans des conditions acoustiques extrêmes, comme en 2006 lors de ma tournée en Ecosse, "Lieux de résonance", m'a permis d'aborder ces problèmes. Chaque lieu, parmi lesquels un

réservoir souterrain, une cavité formée par l'érosion des vagues, et un réservoir de pétrole géant, imposait une approche différente. Quelque chose qui marchait à tel endroit pouvait rarement être réutilisé dans un autre. En un sens, c'était une amplification de ce qui se passe dans des lieux plus conventionnels. On se rend souvent compte que quelque chose qui marche un soir rate un autre soir, parce que l'acoustique de l'endroit est différente, et la musique doit être entraînée dans une autre direction. Le corollaire psychologique de cela, je l'ai remarqué lors de certaines tournées solo, est une tendance à se retenir de jouer quelque chose qui ressemble à ce qu'on a joué la veille, même si ça marche bien. Je suis le seul à le savoir quand je joue, mais c'est essentiel au processus d'improvisation. Peu importe que ce soit juste une question de degrés, il est très important de ne pas savoir à quoi la musique que l'on est en train de jouer ressemblera dans quelques minutes. C'est l'un des problèmes de combiner l'improvisation avec une structure fixe – cette situation tirelle le musicien entre des systèmes cognitifs différents. Souvent, on entend des improvisations à l'intérieur de morceaux formellement structurés : elles semblent juste remplir le vide en attendant que le reste arrive.

Une étude intéressante a montré récemment que nos cerveaux sont faits de telle façon que les réactions visuelles sont plus rapides que la pensée consciente. Une expérience impliquant deux tireurs en situation de duel a montré que celui qui dégaine en second est celui qui tire le premier. En d'autres termes, celui qui décide consciemment de tirer est plus lent que celui qui réagit à l'action de l'autre. De la même façon, les gens atteints de la maladie de Parkinson ont moins de difficultés à réagir qu'à entreprendre une action. Je ne sais pas jusqu'où tient l'analogie avec le système auditif, mais l'une des libertés permises par l'improvisation est la possibilité de court-circuiter la pensée consciente. Bien souvent, c'est l'intuition et l'expérience qui semblent prendre toutes les décisions. La plupart des musiciens ont fait l'expérience de s'enregistrer, de trouver ça bien, et de penser, « tiens, bien joué, je vais essayer de remettre ça ». Presque toujours, les tentatives de s'approcher trop près de



guitar playing whose internal ingredients were fascinatingly distinctive and malleable. In fact he said that he was involved with “a search for whatever is endlessly variable”. Obviously he wouldn’t have taken this approach if his musical thinking didn’t go hand in glove with a desire to improvise, but it’s his music and his personalisation of the guitar that I hear first, not his improvising. The transience of performance based creation often leads to devalued cultural estimates of it. The improviser’s art occurs in real time but the musician’s oeuvre often only falls into place over many years. Eventually we recognise that their contribution adds up to something as personal and formed as that of a conventional composer, albeit one who has chosen to go out night after night to recreate, hone, challenge and expand their own music.¹

¹ This essay was originally commissioned for the book *Aspekte der Freien Improvisation in der Musik* (Wolke Verlags, publisher; Dieter Nanz, editor), where it appears in German translation. The web address is: www.wolke-verlag.de/aspekte-der-freien-improvisation.html

Originally a theoretical physicist, **John Butcher** published his Ph.D. (1982) on charmed quarks and then left academia for music. His work now ranges through improvisation, his own compositions, multitracked pieces and explorations with feedback and extreme acoustics. He has since collaborated worldwide with hundreds of musicians, mostly involved with improvisation – including Derek Bailey, John Stevens, Polwechsel, Rhodri Davies, Toshimaru Nakamura, Eddie Prevost, Christian Marclay and Andy Moor. Compositions include *Penny Wands* for reconstructed Futurist Intonarumori, *Tarab Cut* for saxophone and Arabic 78rpm recordings, and two larger scale HCMF commissions – *somethingtobesaid* for the John Butcher Group, and *Isola* for Cranes and Freighters. In 2011 he was a recipient of a Paul Hamlyn Foundation Award for Composers. Butcher is also well known as a solo saxophonist who attempts to engage with a sense of place. The well-received *Resonant Spaces* CD is a collection of site-specific performances recorded during a tour of unusual locations in Scotland and the Orkney Islands. www.johnbutcher.org.uk

Associated listening:

- Toshimaru Nakamura. *Dance Music* (Bottrop-Boy)
- Matthew Shipp. *4D* (Thirsty Ear)
- Butcher/Durrant/Russell. *The Scenic Route* (Emanem)
- The Spontaneous Music Ensemble. *A New Distance* (Emanem)
- Sachiko M. *Bar Sachiko* (IMJ)
- Derek Bailey. *Lot 74* (Incus)
- Schlippenbach Trio. *Gold is where you find it* (Intakt)
- The Sealed Knot. *and we disappear* (Another Timbre)
- John Butcher. *Resonant Spaces* (Confront)

ce qui a déjà été joué sont vouées à l’échec. Pas techniquement, mais dans la tête, parce que ça met en jeu un système cognitif différent de celui qui a été mobilisé pour créer la musique. Des scientifiques de John Hopkins University ont utilisé des scanners IRM pour observer des différences dans l’activité du cerveau quand des musiciens de jazz jouent des gammes mémorisées ou au contraire leurs propres improvisations. Sans surprise, quand on improvise, une partie du cortex frontal lié aux actions prévues et à l’autocensure (comme choisir ses mots soigneusement) semble se mettre en veilleuse, mais nous sommes loin de disposer d’un tableau neurologique des différents états de conscience impliquant la production et la réception du son. Je sais toutefois que souvent c’est seulement quand j’improvise que je me sens vraiment exister dans le présent.

Dans les notes de *Thirteen Friendly Numbers*, mon premier CD solo de 1992, j’écrivais: « malgré leurs différentes propriétés, l’improvisation et la composition ne sont pas des activités nettement séparées. Pour celui qui improvise, cela devient plus clair encore quand il joue en solo, puisque nul autre musicien ne vient interférer avec les préoccupations personnelles de l’artiste. » Je pense à présent que ces catégories sont encore plus ambiguës que je ne l’envisageais. Si je passe en revue les improvisateurs qui ont le plus compté pour moi, m’intéresser à la façon dont ils improvisent est un peu comme remarquer qu’il faut souffler dans une trompette pour obtenir un son. C’est une chose nécessaire, mais ce n’est pas la principale chose à laquelle on prête attention, que l’on soit musicien ou spectateur. Par exemple, Derek Bailey avait une façon très personnelle de jouer de la guitare, une méthode dont les ingrédients internes étaient incroyablement distinctifs et malléables. Il disait, en fait, qu’il était engagé dans « une quête de tout ce qui est infiniment variable ». Bien sûr, il n’aurait pas adopté cette approche si ses théories musicales n’allaient pas de pair avec un désir d’improviser, mais c’est sa musique et sa façon de s’approprier la guitare que j’entends en premier, et non pas le fait qu’il improvise. Comme les créations « sur le moment » sont éphémères, elles sont souvent

tenues en faible estime culturellement. L’art de l’improvisateur se déroule en temps réel, mais l’œuvre du musicien ne se constitue vraiment comme telle qu’au bout de plusieurs années. Nous reconnaissons finalement que leur contribution finit par aboutir à quelque chose d’aussi personnel et organisé que celle d’un compositeur traditionnel... Mais les artistes qui ont choisi l’improvisation sont ceux qui sortent nuit après nuit pour récréer, affûter, défier et élargir leur propre musique.

À écouter :

- Toshimaru Nakamura. *Dance Music*. (Bottrop-Boy)
- Matthew Shipp. *4D* (Thirsty Ear)
- Butcher/Durrant/Russell. *The Scenic Route* (Emanem)
- The Spontaneous Music Ensemble. *A New Distance* (Emanem)
- Sachiko M. *Bar Sachiko* (IMJ)
- Derek Bailey. *Lot 74* (Incus)
- Schlippenbach Trio. *Gold is where you find it* (Intakt)
- The Sealed Knot. *And we disappear* (Another Timbre)
- John Butcher. *Resonant Spaces* (Confront)

A l’origine chercheur en physique théorique, **John Butcher** est l’auteur d’une thèse de doctorat sur les quarks charmés (1982), qu’il a écrite avant de quitter l’université pour entrer dans le monde de la musique. Son travail recouvre à présent plusieurs domaines: l’improvisation, ses propres compositions, des morceaux à plusieurs voix et des expériences sur le *feedback* et les extrêmes de l’acoustique. Il a collaboré avec des centaines de musiciens dans le monde entier, souvent en lien avec l’improvisation, parmi lesquels Derek Bailey, John Stevens, Polwechsel, Rhidri Davies, Toshumaru Nakamura, Eddie Prevost, Christian Marclay et Andy Moor. Parmi ses compositions, on trouve *Penny wands* pour le groupe reconstitué Futurist Intonarumori, *Tarab Cut* (composition pour saxophone), et deux commandes de l’HCMF à plus grande échelle : *Something to be Said* pour le John Butcher Group et *Isola* pour Cranes and Freighters. En 2011, il a reçu le Paul Hamlyn Foundation Award for Composers. John Butcher est aussi connu comme saxophoniste solo qui tente d’adapter sa musique aux lieux dans lesquels il se produit. L’album *Resonant Spaces*, salué par la critique, se compose d’une série de concerts enregistrés dans des lieux inhabituels, en Ecosse et dans les Iles Orkney. Plus d’information: www.johnbutcher.org.uk

dance me till the end of time eavesdropping on dj cultures

All I wanna do is stay right here on the floor
Get lost in the night and dance like there's no tomorrow
Don't care about the sunrise, somebody please just hit the lights
All I wanna do is dance like there's no tomorrow
Please DJ, don't say it's the last call
Lyrics of "Dance like there's no tomorrow"
Sung by Paula Abdul

Abhishek. Age 30 years. Retired DJ. Music was and is his passion. He loved music—listening, the beats, the instruments, the voices. He knew he wanted to spend his life

with sounds. Of course, his parents thought he was crazy. They made sure he got a good education and went to engineering college to follow in his father's footsteps and become a good, regular, middle-class citizen of whom they could be proud. But his heart, his mind was never in it. He listened to whatever music he could. In pre-internet days, that was not easy for a middle-class boy from the mofussil. Bengal had an incredible range of music to offer: Hindi film music of course, but Rabindrasangeet, popular Bangla songs known as the adhunik genre, folk songs, religious songs, political songs and a rich legacy of Western music too. But for a boy from a very small town somewhere between Kolkata and Kalyani with no training, no

mentor and no real access, music had to be gathered from whatever sources possible. He had to depend on small shops selling pirated cassettes or tuning in to musical programmes on All India Radio, Radio Ceylon and BBC or Voice of America when the weather was good and the airwaves were stable.

What really electrified him and tipped the scales forever was a cassette he heard called *Jhankar Beats* in the early 90s which he then bought and listened to obsessively on his little cassette player at home as it captured the magic of music like nothing else he had heard. *Jhankar Beats* was Bally Sagoo's album of remixes of old songs from Hindi films set to a new, dynamic, throbbing rhythm. Abhishek was then in his teens and listening over and over again to the tracks, he realised that the new sound was created by overlaying the original song with a new rhythm, a throbbing exciting rhythm that gave a new life to an old favourite. The new rhythm made the listener tap her feet, sway and want to dance. Fascinated by the sound, Abhishek tried to replicate this. In the pre-digital era this was a difficult and longdrawn out, finicky process. Buying old LPs from street vendors, he would then record them onto his cassettes. Entirely self-taught, he discovered for himself how to convert the analog into the digital at the local cyber cafe where he would sit for hours on end downloading the information he needed and the rudimentary software that was available for free download. Disco beats, African drums and Indian instrumentals would completely transform an old song to toe-tapping music for the young. For his new beats Abhishek often used the sound of the tabla or the dhol.

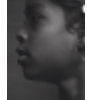
Tentatively, Abhishek asked his friends to listen to some new music he had found, not claiming yet that he had created it. His friends loved it. Experimenting and discovering techniques from the internet and from repeatedly listening to music of all kinds, he began to develop sounds of his own. Napster provided a free and easy way of circulating the music and he was amazed to see the number of downloads of his music from all over the world. Abhishek's obsession with the magical musical sounds helped him close his ears to the desperate pleas of his

parents who saw their son missing college, skipping tests and gradually moving towards that most-dreaded status of middle-class respectability—a college drop-out. Even his professors in college tried to counsel him, to explain to him that he was throwing away his future by not taking his degree seriously.

Then came a breakthrough. Abhishek was asked to be a DJ for a college fest. At once thrilled by the offer and apprehensive that he did not have the proper equipment, that he had never done this before, Abhishek used his technical knowhow to put together a sound machine that may not have been even close to professional standards, but sounded and looked good enough to keep the youngsters on their feet and shout for more.

The decision to follow his heart and his passion was perhaps taken the day he was going into his college with money in his pocket to pay the examination fees. As he passed the local CD shop it was playing new music which caught Abhishek's attention. On enquiring he was told that it was George Michael's latest album which had just reached the stores. Without a second thought, Abhishek took the money meant for his exams and bought the CD album set. Even though at that time, he did not even possess a CD player. When invited to DJ at student gigs, he would plead that taking his own equipment was too difficult so the organisers should make arrangements, though he was aware that no DJ ever worked on hired equipment. But to admit that he did not own such equipment himself would probably cause organisers to re-think their choice.

Gradually, Abhishek started to build up his own collection. He could not afford to buy a computer, so he rented one on a monthly basis. He persuaded his father to help him to buy him a CD player and contributed towards it from his own earnings from his DJ gigs. Soon, he was invited by people outside the college circuit on contracts which were more lucrative financially, but he realised that accepting all kinds of gigs just for the money was as soul-killing as becoming an engineer. The last straw was when he went



to be the DJ at a wedding in Jharkhand. Though he asked repeatedly about the crowd, the expectations of the family, the time he was to be given and other details, he was told not to worry as there was to be a dancing troupe. That made him more anxious as he felt he needed to consult with the dance troupe to be able to meet their requirements. However that was not to be, so Abhishek turned up at the venue overburdened with all possible kinds of music only to find that he was required to play any Hindi songs with a beat for the scantily clad 'dance troupe' to shake their hips in one corner of the huge pandal. After this, Abhishek decided to be more selective about his appearances and to learn from the few experts in the field.

After knocking on numerous doors, waiting for hours in the outer offices of several famous people, being rudely rebuffed for not being able to speak good English, Abhishek got the opportunity to be the junior DJ at the newly created water-based amusement park in Kolkata. Working under an established DJ, he was able to learn the tricks of the trade. This experience was also invaluable for him to learn how to judge the mood and preferences of the crowd. In his own words, he learned to be "like a bartender who tosses the wine bottles to blend and brew an array of cocktails or mocktails to pamper the mood of his clients. Or call me a mother who knows the pulse of her children at every spur of a moment and caters to their needs accordingly".

From that point there was no looking back. Assignments came pouring in from clubs, hotels, events and other new venues such as Fun City and Clown Town. Private parties, often more challenging and lucrative, began coming his way. But most exciting was the flood of assignments from fans of his music from all over the world. Abhishek's website says it all: "He has performed with Apache Indian, Jazzy B, Bally Sagoo, DJ Akeel, Atif, dj Deep Dish, DJ Murk, DJ Gavin Hardkiss for desi dance parties, desi dance cultures, Indian clubs, Desi in UK, USA and many other places²." For a boy from a small town in West Bengal, he has travelled a long way. Abhishek says that the day he performed alongside Bally Sagoo

was the day all his dreams came true. He performed with his guru, his inspiration and what more could he ever want.

For Abhishek, DJ-ing is not merely about playing continuous tracks on a CD player. A true DJ is someone who creates his/her own music. A true DJ will mix his own tracks and will have a signature style just as distinctive as any performing artist. The greatest challenge is to have everyone on the dance floor enjoying themselves to a sound, a music he has created. And, he continues, it is so fulfilling because then he feels that his music and his performance as a DJ have brought everyone together in the collective act of performance. According to him, a good DJ can help create and strengthen bonds between people as the magic of dancing together can create and strengthen a sense of community.

Abhishek may not realise it, but his story is a minor strand in the narrative of the story of music and the variety of relationships people have with music. Digitalisation of sound, downloadable music, international music channels and Youtube have transformed the ways in which we enjoy, store, listen to and share music. While music has always travelled, these new technologies have on the one hand speeded up its traveling, and on the other, made it possible for more and more people all over the world to access music much more easily than ever before. The astounding success of the *gangnam* song is a recent example of this phenomenon as there have been billions of views on Youtube and everyone—Noam Chomsky to Anish Kapoor to my first year students—have been dancing *gangnam* style.

However, this new dimension has also made music a form which is increasingly detached from its historic, social, political and cultural moment of creation. Thus, MIT students can do a spoof on it while Amnesty International releases "Gangnam for Freedom." In other words, music itself is much more easily transformed in today's digital global networks because manipulation is possible, technology is available and audiences are everywhere.

The hundreds and thousands of aspiring DJs in India's cities and suburbs may not be aware that disco dancing and the DJ culture started in New York and Philadelphia where some time in the early seventies, young people, especially those from marginal communities, got together to dance away the night. Though there are conflicting versions of the birth of disco music and dance, all accounts seem to agree that disco music was "...the sound of those who wanted to dance, dance, dance—blotting out everything but their bodies and the beat³." Remembering those times, a regular at the disco 12 West Franz Lebowitz says:

12 West was all the way west, and as soon as you got near enough to hear the music, we would start dancing in the street, because it was a mania to dance. It was an appetite. We would dance for hours and hours without stopping. It was so hot in there—it was a very common sight to see boys come out of these clubs and take their T-shirts off and wring them out, and a quart of water would go into the street.⁴

But, argues Adam Mattera, it was more than just about dance:

In its proud and glorious mid-70s Manhattan heyday, disco was far more than that. It was a four-on-the-four bassline, euphoric strings, fierce cowbells and a soaring vocal straight out of the church and on to the dancefloor. More importantly it created a place – or rather it soundtracked a space – outside the mainstream. A place where black, Hispanic, gay and any combination thereof could come together and dance, love and just be without fear...This wasn't a place where difference was just tolerated, it was actively celebrated. And for the first time.⁵

The disco dance halls and the DJs provided an alternative cultural space for those who were not white, heterosexual and male to enjoy themselves.

Because these spaces were created and driven by dance, DJs became stars. In place of the popularity of live bands or singers, the star DJs were those who could use two or more turntables to keep a non-stop beat for the dancers without a break in rhythm or mood. Most DJs found the singles too short for the dancers to involve themselves and searched for methods by which they could create their own sounds and beats, breaking out of the available moulds. The

regular tracks that were available were overlaid by hard, insistent beats and DJs found ways of adding interludes that kept the song—and the dance—going. The practice of 12" discs as opposed to the usual 7" disc had already become widespread in Jamaica where the trend of popular dance floor DJs had started as early as in the fifties. In America, this format became popular as DJs wanted longer songs with musical interludes and embellishments. Incidentally, it was found that the sound quality also improved and so this format encouraged even more innovation. For a while, disco sound, music and culture remained a phenomenon parallel to the popular mainstream.

Many songs of this time were popularised by the DJs and the dance clubs that played them. A famous example of this trend involves one of the greatest hits of this era "Kung Fu Fighting" a favourite on dance floors even today which became the bestselling single in 1974 and went on to sell more than eleven million records world-wide, topping charts everywhere and winning the Grammy for the Best Selling Single of the Year. Originally meant for the B side of a single, Biddu—an Indian born musician settled in England—recalls that after recording the song meant to be on the A side, he asked the singer Carl Douglas whether he had anything for the other side:

He rattled off about four or five songs...one had the lyrics for "Kung Fu Fighting". Since it was going to be a B side I said "Fine, we'll have a song called 'Kung Fu Fighting'." So I started working out some melody for it. Nothing was taken seriously...We put a lot of "hoos" and "haas!" like someone giving a karate chop.⁶

Biddu reminisces, "It was a B-side: who was going to listen? I played the A-side to the guy at Pye Records, Robin Blanchflower, and he said: 'Can I listen to the rest of the reel?' When he heard it, he said: 'This should be the A-side.' Thank God for Robin⁷." Like many disco hits, this song hardly sold in the first few weeks, but soon became a hit on dance floors as DJs found dancers enthusiastically responding to the beat. Soon it rose up the charts to No. 1 in the

³ Cf. www.vanityfair.com/culture/features/2010/02/oral-history-of-disco-201002.

⁴ Ibid.

⁵ Adam Mattera, "How disco changed music forever", *The Observer*, February 26, 2012.

⁶ Quoted in Biswarup Sen, "The Sounds of Modernity", *Global Bollywood: Travels of Hindi Song and Dance*, ed. Sangita Gopal and Sujata Moorti, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008 p. 98.

⁷ Quoted in James Ellis, "Biddu", *Metro*, October 22, 2009.

¹ Pramita Bose, "Kolkata DJ gives twist to Rabindra Sangeet", *The Asian Age*, May 27, 2007, p. 35.

² Cf. djabhi.com.

UK, the US, France, Germany, Sweden, South Africa and several other countries.

While he never had such a sensational hit again, Biddu was probably the most successful musician from India until A.R. Rahman. He captured the sensuousness and rhythms to become a truly international figure in the disco era. As Biddu muses, “All my songs had a very sensual samba rhythm, whether it was ‘I Love to Love’ by Tina Charles, ‘Made in India’ or ‘Disco Deewane’⁸.” The album *Disco Deewane* sung by the sister and brother duo Nazia and Zoheb Hassan was the first pop album in Urdu and was a huge hit across South Asia and unexpectedly in several other countries, including Brazil where it reached the number-one slot, proving yet again the international appeal that music has. Biddu also produced several hits for singers in Japan, the Philippines and Hong Kong.

Perhaps then, it was not a coincidence that when the film maker and actor Feroz Khan was looking to introduce the disco sound into Hindi films, he met Biddu and requested him to write a song for the film he was planning: *Qurbani* (1982). Although initially not too keen, Biddu agreed to write one song and also to use the teenaged singer Nazia Hassan whom Feroz Khan had recently met. The song that resulted was the huge hit “Aap Jaise Koi” which went on to win the Filmfare award for Best Female Playback singer for Nazia Hassan. The movie became the biggest hit of the year and the music was a major reason for its popularity. Perhaps most important, it ushered the disco era into Bollywood. However, while in Hindi films the disco sound became popular, the edgy, alternative ethos of the marginal that defined the original disco sound did not remain.

It was the film *Disco Dancer* (1982) with the music by Bappi Lahiri that popularised disco music in popular Indian cinema. Geeta Dayal writes: “*Disco Dancer* (1982), a film that was campy to the extreme, with a plot that was utterly ridiculous even by Bollywood standards. The soundtrack included some sublime slabs of peak-time disco, including the hit song ‘Yaad Aa Raha Hai’, produced

by Bollywood disco/funk legend Bappi Lahiri. A disco anthem for the ages, and one of the best songs Lahiri ever did⁹.”

Bappi Lahiri himself is a living exemplar of the uniquely Indian ability to borrow, steal, or recycle bits and pieces, and fuse them into something seemingly chemically transformed into something different, sometimes better than the original. The website MusicIndiaOnline may have patronisingly dismissed Lahiri with the following words “Known as the Disco King at his peak, the poor man is generally considered the Master Plagiarist¹⁰”, but his huge popularity reflected the fact that Lahiri could successfully translate not just the lyrics, but the music for the audience of popular Hindi songs.

Now though, things have changed a lot. While Lahiri was reviled as a plagiarist, today we celebrate the remix as a genuine creative act. Wikipedia defines the remix “a song that has been edited or completely recreated to sound different from the original version”. It was the remix album by Bally Sagoo that Abhishek heard and that inspired him to become a maker of music himself. The fact that remixes are now considered to be genuine, legitimate creative products in themselves can be seen in the fact that the 62nd Independence Day of India was celebrated in London by a screening of *Mother India: 21st Century Remix* created by the DJ Tigerstyle and described as a “re-imagining” of the 1957 Hindi film. The original 163 minute film has been pruned to 45 minutes and the soundtrack entirely redone. Positive reviews are witness to the high approval level of the audience—both Indian and British.

Forbes magazine carried a story in 2012 titled “DJs are the New Rock Stars” which points out that due to free downloads and music sharing, rockstars are losing their revenues while DJs are earning lots. Ninth on the list of highest-earning DJs of 2013, Skrillex is singled out for his special qualities: “DJs don’t need to create their own music—their art is curation and mixing. While Skrillex and his peers have gained popularity by producing their own music, they generally release it

free, rendering piracy, the bane of traditional artists, irrelevant¹¹,” the article says. These highly paid DJs make their performances and presence their unique selling points. In 2010, Skrillex picked up three Grammys and is happy with his work, despite music critics panning his work. “All we gotta do is keep the music and keep the vibes, he says. To continue to make good experiences, man, that’s why we live.” According to *Forbes*’ List of the World’s Highest Paid DJs, Tiesto who makes an average of \$250,000 per night was number one in 2012.

From Tiesto to Tarun Das may seem like an unimaginable leap. Tarun is young, in his early twenties and one of the dozens of young men who have learnt their tricks of the trade from Abhishek. Because of his own experiences, Abhishek has been more than willing to teach enthusiastic young boys the art of DJ-ing, with one caveat—they have to be passionate. Tarun certainly is. He lives in a very small town on the coast of Bengal called Contai, near the popular seaside resort Digha. Yet he is a sought-after DJ catering to beach parties of the corporate, the hotels lining the beach, private wedding parties and even birthday parties. He is driven by a passion for music, but plays music that he buys or downloads from several internet sites.

He has been working for about two and a half years and chooses songs that will make people dance. He says that he feels the greatest fulfilment when he sees everyone on the dance floor, moving in rhythm to the sounds he is playing. When asked what kind of music he prefers, he says that Hindi film songs or Bollywood remixes are the most popular, but he has found that trance music and house music often work well with his audience too.

In case these terms are unfamiliar, it will suffice to know that all these genres of music are strongly electronic, with 4/4 beats, aimed at and created to emphasise the rhythms and make people dance. According to Wikipedia, trance music originated in Germany around 1993 and house music in the eighties in Chicago. We always knew that music has an universal appeal, but to think of the

holiday-makers on Digha beaches swaying to such esoteric beats brought to them by young Tarun gives globalisation a new twist.

There is a sub-genre of trance music known as Goa trance which had a popular run in Europe and also reflects the way in which music and dance travel from location to location in today’s inter-connected world. First, the Goa trance stars were not Indian, but rather cultural or spiritual exiles who came to Goa from the West and believed in some form of ‘transnational neo-tribalism.’ Wikipedia has the following comments about Goa trance:

The original goal of the music was to assist the dancers in experiencing a collective state of bodily transcendence, similar to that of ancient shamanic dancing rituals, through hypnotic, pulsing melodies and rhythms. As such, it has an energetic beat, often in a standard 4/4 dance rhythm. A typical track will generally build up to a much more energetic movement in the second half then taper off fairly quickly toward the end. The tempo typically lies in the 130–150 BPM range, although some tracks may have a tempo as low as 110 or as high as 160 BPM. Generally 8–12 minutes long, Goa Trance tracks tend to focus on steadily building energy throughout, using changes in percussion patterns and more intricate and layered synth parts as the music progresses in order to build a hypnotic and intense feel.¹²

It is not surprising to find trance music in a location with a reputation of being a hippie-friendly space. Goa is also home to the Sunburn Festival, billed as the largest party in Asia and drawing about 50,000 youngsters for a dance-filled three-day non-stop party. Goa attracts some of the most expensive DJs in the world; Tarun’s Digha is a different space altogether, but it appears that DJs are doing the same things in these culturally diametrically opposite spaces and Tarun is happy to get 5000 rupees for a night’s work.

The DJ culture in India is actually multi-layered and complex. There are popular websites such as downloads4djs.co.in or djmaza.in which have 3 or 4 lakhs of followers, which offer newsfeeds and have not only music for free download but applications such as “DJ Name Generator” which will find the perfect nom de plume for you once you key in facts about yourself. An entire issue of the journal *Dancecult: Journal*

⁸ | Rachana Nakra, “Pop of the Charts”, *Live Mint and the Wall Street Journal*, February 4, 2010.

⁹ | Cf. www.theoriginalsoundtrack.com/2010/08/29/studio-84-the-history-of-disco-in-india.

¹⁰ | Quoted in Biswarup Sen, “The Sounds of Modernity”, *art. cit.*, p. 87.

¹¹ | Zack O’Malley Greenburg, “DJs are the Next Rock Stars”, *Forbes*, August 1, 2012.

¹² | Cf. en.wikipedia.org/wiki/Goa_trance.

of *Electronic Dance Music Culture* has been devoted to discussing the DJ phenomenon because, as the editors point out, DJs “have become increasingly central to popular culture in its various spatial configurations; translocally, glocally and transnationally.”

All DJs seem to celebrate the moment when the entire crowd is on the floor and dancing in a communal frenzy. However, the evocative phrases used by the DJs who claim to be able to cross the great divides of space and finances while celebrating the temporary creation of a community, ignore the reality that hierarchy, power and politics exist just as rigidly behind the mixing consoles as they do off the floor. Thus DJs are usually male and female DJs are few and rare. In India, DJs are part of the most traditional of all celebrations, that is weddings, which in turn attempt to replicate the glamour quotient and fashion standards set by Bollywood romantic comedies. At such settings, the radical and apocalyptic visions of DJs such as Goa Gil seem very far removed. He describes his vision in terms that would sound completely alien to Tarun:

For me parties have always been a kind of reprogramming session . . . so you just go with the beat, no matter what happens whether it's dark or light or it's the apocalypse. No matter what happens, you're just like dancing through it. . . . When these parties first started to happen and when that electronic body music was happening it was like nuclear disaster could have been around the corner and that was a big theme at that time . . . it was like an apocalypse culture in a way. It looked like an apocalyptic event could be 20 minutes around the corner, and so through the dance, and through going through sound vibration and so many experiences and different pictures which came up in the mind through the course of going from the dark into the light we like to hope that . . . it kind of helped us be prepared for anything that might happen and be able to deal with it.¹³

While for a few of the ‘radical’ DJs, music and dance may be an apocalyptic gesture, for most DJs like Abhishek or Tarun they are about community, togetherness and fun.

Digitisation of music has finally killed off the previous regime of music and listening to music. The ease of access and copying has opened horizons and

demolished the established musical marketplace. Many discussions took place in Kolkata tea stalls and coffee houses when this news article was published in the *Economic Times* on June 13, 2013:

The Rs 14,000 crore RP-Sanjiv Goenka group is moving out of the music retailing business for good. It is in the process of shutting down all its music retail stores under the Music World brand across India. The largest of them all, the store on Park Street in Kolkata has been a crowd puller always and the highest revenue grosser in the whole chain. Even that is planning to down shutters from July 1, 2013.

This is happening the world over. And in the new world of our interfaces with music, the DJ stands as a figure who is both an essential part of the music and dance, and yet outside it. An insider and an outsider. A performer in his own right, yet controlling the performances of the audience and the individuals within that audience. The one with his own headphones, cut off from the music pouring out of the speakers, yet the source of that music. Creating his own sounds, by recreating the already created. A luminal figure, a shaman.

Today, everyone owns music in a sense unimaginable before digitisation. We all have our favourite songs as our ringtones on our mobiles. We make people listen to songs we like when they call. We can modify, swap, mix, tamper with, recreate songs at home. As one of our friends remarked sarcastically, “Nowadays everyone is a musician.” That may be true, but how far away is the day when everyone is a DJ?

Nilanjana Gupta has been teaching, since 1991, in the Department of English, Jadavpur University for a living. However, she spends most of her time trying to figure out what the world is coming to. Perhaps that is because she has two teenage children who seem to inhabit a completely different world, mostly digital. Nilanjana has written and edited several books on topics which range from *madrasa* education to ghost stories to television in India despite her belief that the digital revolution has and will change the idea of a book and how we read: *Dance Matters: Performing India* (Routledge, 2010), *Calcutta Mosaic: Essays and Interviews on the Minority Communities of Calcutta* (Anthem, 2009), *Reading with Allah: Madrasas in West Bengal* (Routledge, 2009), *Critical Edition of Frankenstein* (Penguin, 2007), *The Weretiger: Stories of the Supernatural* (Penguin, 2002), *The Murder of Roger Ackroyd: A Collection of Critical Essays* (Worldview, 2001), *Switching Channels: Ideologies of Television in India* (Oxford University Press, 1998). She is looking forward to the day when she can laze on the beaches on the Andaman Islands without a guilty conscience.

¹³ | Quoted in Graham St John, “DJ Goa Gil: Californian Exile, Dark Yogi and Dreaded Anomaly”, *Dancecult*, vol. 3, no. 1, 2011.

We usually believe that it is the spider that spins its web, but it might be also the web appearing in the early morning light that makes the spider works. After all, what do we know about it? Similarly, doesn't the Trimukhi Cultural Centre in Borotalpada weave a network of relationships between Santhal peasants, artists and intellectuals from Calcutta, Mexican, Colombian or French project designers and children playing at the edge of the village forest? So let us be weaved together by the Cultural Centre in progress: to each one his part, his time, those who knead the clay, those who bring their thousand rupees, those who draw the plans, those who impulse, those who are still travelling and those who dance already. The first work of this Centre is the fabric of emotion, intelligence, generosity and dreams that makes shine this little piece of world under the light of a new dawn.

— Marc Hatzfeld

Marc Hatzfeld is a French anthropologist.

He has visited Borotalpada three times.

Il nous arrive de croire que c'est l'araignée qui tisse sa toile, mais n'est-ce pas, à l'inverse, la toile qui jaillit à la lumière du petit matin en faisant travailler l'araignée ? Après tout qu'en savons-nous ? De même, n'est-ce pas ce Centre Culturel de Trimukhi à Borotalpada qui tresse un réseau de relations fragiles et porteuses de devenirs entre des paysans santhals, des artistes et intellectuels de Calcutta, des concepteurs colombiens, mexicains ou français et des enfants qui jouent à la lisière de la forêt ? Laissons-nous donc tisser ensemble par le Centre Culturel en devenir : chacun sa part, chacun son temps, ceux qui pétrissent la glaise, ceux qui apportent leurs cinquante euros, ceux qui dessinent les plans, ceux qui impulsent, ceux qui voyagent encore et ceux qui dansent déjà. La première œuvre de ce Centre est bien le tissu d'émotion, d'intelligence, de générosité et de songe qui fait briller ce petit morceau du monde à la lumière d'un autre matin.

— Marc Hatzfeld

Marc Hatzfeld est un anthropologue français.

Il a séjourné à Borotalpada à trois reprises.



Trimukhi Cultural Centre

a place takes place

Once the monsoon was over, the construction of Trimukhi Cultural Centre started in Borotalpada village. It was on 28th October 2011, after almost a year of talks, usually in the form of village assemblies. A piece of land was chosen. The place was cleaned and a Santhal ritual was performed. A first draft was marked on the ground with ropes and later on with ashes. Thus the foundations were dug.

Eighteen families with whom Trimukhi Platform was involved since 2008 became part of the organisation. Sharing their traditional knowledge, they worked on the building during their free time.

In April 2012, a thatch was installed on a bamboo structure.

In October 2013, Trimukhi Cultural Centre got badly damage by Cyclone Phailin. Repairing started on 6th January 2014. By the end of July 2014, all the walls were repaired and the installation of a tin roof on the top of the building completed. In December 2015, the room, originally intended to be an office, was pulled down to be converted into a platform. A Trimukhi platform.

Usually such a cultural platform is built in a “posh” area and in a big city. Here, the aim is to do exactly the opposite: to situate the Centre in a remote village with no particular economic resources, to create at the far periphery a place for contemporary art practices. And to do it in such a way that those who coordinate this platform are those who habitually do not coordinate anything because they are peripheral peoples.

Dans le village de Borotalpada, la construction du centre culturel a débuté une fois la saison des pluies terminée. C'était le 28 octobre 2011, après presque un an de discussions, le plus souvent sous la forme d'assemblées de village. Un bout de terrain avait été choisi, le lieu débroussaillé et un rituel santhal réalisé. Une première esquisse était tracée au sol à l'aide de cordeaux puis de cendres. Les fondations étaient creusées.

Dix-huit familles avec lesquelles Trimukhi Platform était en lien depuis 2008 intégrèrent l'association. Partageant leur savoir traditionnel, elles travaillèrent ensemble à la construction du bâtiment.

En avril 2012, un toit de paille de riz était posé sur une structure en bambou.

En octobre 2013, le centre fut endommagé par le passage d'un cyclone. Les réparations commencèrent le 6 janvier 2014. A la fin du mois juillet, tous les murs avaient été surélevés et l'installation d'un toit de tôle achevée. En décembre 2015, la pièce attenante, supposée devenir un bureau, était déconstruite pour être transformée en plateforme, une plateforme trimukhiennne.

Souvent, les plateformes culturelles sont situées dans les beaux quartiers et dans les grandes villes. Là, il s'est agi de faire l'exact inverse : situer le centre dans un village reculé et sans ressource, ouvrir à la périphérie un lieu consacré aux pratiques artistiques contemporaines. Et de le faire de telle sorte que ceux qui coordonnent une telle plateforme soient précisément ceux-là qui habituellement ne coordonnent rien parce qu'ils sont, telles les populations tribales en Inde, des personnes périphériques.



Night of Theatre

The Night of Theatre is an annual event first produced by Proyecto3 in Mexico and then by Trimukhi Platform in India. Since 2012, the night-long festival has taken place in the Santhal village of Borotalpada, 220 kms south west of Kolkata, where Trimukhi Platform has been building a Cultural Centre together with the villagers. Artists from India, Europe, North and South America work together with tribal actors, dancers and musicians to prepare theatre, music and dance performances, photo exhibitions, video projections, sound and/or visual installations that they showcase throughout the night.

The Night of Theatre is the occasion for discovering singular art propositions and for widening the field of sensory experiences: a concrete way to reconsider the world, the many worlds and the many others who inhabited them.

Nuit du Théâtre

La Nuit du Théâtre est un événement annuel, produit de 2002 à 2009 par Proyecto 3 au Mexique et ensuite par Trimukhi Platform en Inde. Depuis 2012, ce festival a lieu dans le village santhal de Borotalpada, au Bengale Occidentale, 220 kilomètres au sud-ouest de Calcutta, où Trimukhi Platform a construit avec les villageois un centre culturel. Des artistes d'Inde, d'Europe, d'Amérique du Nord et du Sud travaillent avec des acteurs, danseurs et musiciens tribaux à la préparation de performances théâtrales, pièces chorégraphiques, expositions de photographies, projections vidéo, installations visuelles et/ou sonores qu'ils présentent tout au long de la nuit.

La Nuit du Théâtre est l'occasion de découvrir des propositions artistiques singulières et, par là, d'ouvrir grand le champ des expériences sensibles : une manière concrète de reconsidérer le monde, les mondes, et tous ces autres qui les habitent.

त्रिमूखी PLATFORM

www.trimukhiplatform.com
www.trimukhiplatform.org
www.trimukhiplatform.in