



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

triennale PLATFORM

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

 TRIPLOI PLATFORM

TRIMUKHI PLATFORM

I is a notfor-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.

I 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 SUKLA BAR CHEVALIER

RÉDACTEUR EN CHEF ET DIRECTEUR ARTISTIQUE | MANAGING EDITOR AND ART DIRECTOR JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALIER

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

COMITÉ DE RÉDACTION | DRAFTING COMMITTEE ROLF ADELHAUDEN + HECTOR BOURGES + DAWAYANTI LAHIRI + ALEJANDRO OROZCO

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

SOIN DE L'ÉDITION EN ANGLAIS | ENGLISH PROOFREADING AND EDITING FUJEE 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

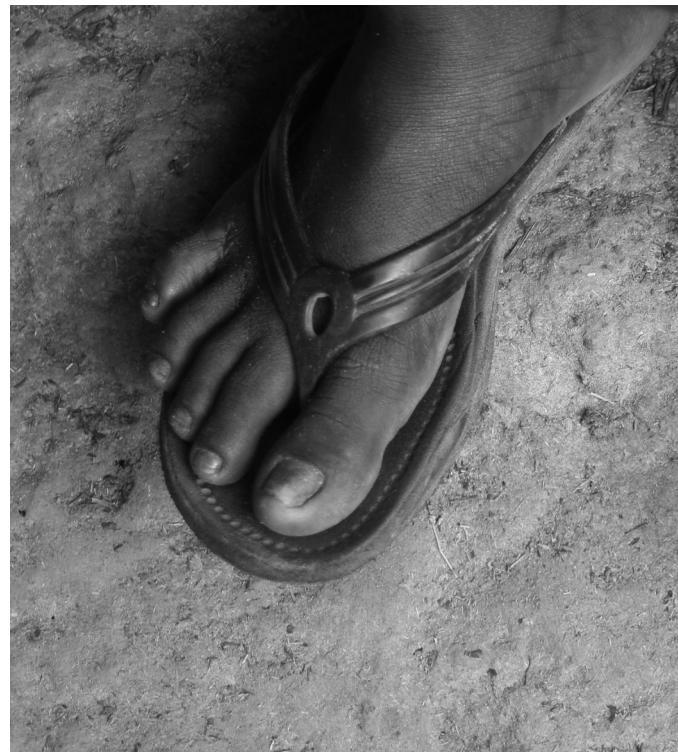
- 8 | my history of the arts
JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALLIER
- 18 | mon histoire des arts
JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALLIER
- 28 | durga puja, l'autre visage de calcutta
SAMANTAK DAS
- 32 | the edge of art
MADHUJA MUKHERJEE
- 32 | les bords de l'art
MADHUJA MUKHERJEE
- 48 | we don't ever want to see this guy again
RODRIGO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

CHITROVANU 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

miscellanées | miscellanées



my history of the arts

| 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.

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.

♪

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 Hantai's pictorial work that consists more or less in producing "acheiropoïeta 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...", Simon Hantai would insist.



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

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 Perriaux, *Les cahiers de Taizé n°16*, Ateliers et Presses de Taizé, 2011, p. 3, 23.

⁵ Sylvie Barnay, "La rétrospective de l'œuvre 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 Hantai, 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.



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 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.

Modern art modifies this relationship by allowing multiple simultaneous gazes – a kind of vision ubiquity. Through *Les Demoiselles d'Avignon* (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 “impressionism⁹”. 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 subjectivity¹⁰”. 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 individual¹¹”.

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 itself¹²”. 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.

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.

2, 3, 4, 5

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 Rancière 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*.

§ + ☽, ☽ + 8

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.

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. Nettie Mirra, "Resurgence of the storytellers", in *Tehelka* n°14, New Delhi, Anant Media, 2015, p. 45.

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.

§ - 8, ☽ - 8

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?

ॐ + ७ + ८

There are also more complex arrangements in which three or even four different regimes cohabit and/or permute. In the ephemeral temples (*pandals*) 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 expo"²⁹.

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 causality"³¹. 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.

८ = ॐ + ७ + ९ + 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 presentations"³² 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 Kierkegaardian 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.



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.

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!

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.

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

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

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'avantage d'une superposition de paradigmes.



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 huicholes*², 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 semaines.

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.



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

³ 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 (épuiser 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 Perriaux, *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.



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 ouvrirait 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 centrisme 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.

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 va d'une abstraction, ce n'est que concernant la représentation – l'artiste fait en effet abstraction de l'impératif de représenter. Piet Mondrian préférait 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.

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. C'en 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 combineraient deux termes presque trop connus, mais en ne les entendant que de manière très littérale : « expressionnisme » et « impressionnisme⁹ ». 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'individu¹¹ ».

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 soi¹² ». La modernité repose sur une reconsideration 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'autoréférence : le *Manao tupapau* (1892) de Paul Gauguin ou *Le baiser* (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.

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 détaillera 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 violemment – 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 esthétique²⁴ », 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*.

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.

(avec une majuscule). Nous sommes hors de la *mimésis*. Sous le *régime présentatif*, la géométrie du processus est inversée et l'opérateur (la *mimésis*) 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 identification, ni d'une empathie, ni d'une communication²⁶.

♪ + ♩, ♩ + 8

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 ».

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 intérieurement²⁵ ». 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

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.

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 ?

ঁ + ৩ + ৪

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 prégnance 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'infinies possibilités de jeux entre régimes, y compris avec le premier.

8 = ু + ু + ৩ + ৪ + ৪

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

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.

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.

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 naît 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 passe 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.



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'autant loin que je me souviens, 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 limitées 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 fut 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 gorgeous⁹ » 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 *quizz*¹³ les plus difficiles que j'ai 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 *quizzmaster* a toujours raison » était férolement 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 *quizz* 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 fabriquant 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.

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 *quizzmaster*, 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.

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



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

নবাবন ক্ষয়াচার্য'র উপন্যাস

১২৯

সুমন মুখোপাধ্যায়-এর চলচিত্রিয়ান

কাটাল মালবাট

গ্রাফিক নডেল

মধুজা মুখাজি



অঙ্গীর্ষ প্রকাশন



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, *Kahini* (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’entonnt de criards haut-parleurs ou encore ces hommes qui se lavent à même la rue dans leur *lungis* 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 étriqué 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, *Kahini* (réalisé par Malay Bhattacharya en 1996), on s’engageait dans un voyage mystérieux, peu à peu entraîné dans un tourbillon d’évènements 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 mendiane 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 pisser 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

চোকার পরিষার - আম্বায়াম লয়কারের বন্ধুস্থর



বেগুম জনমুহামেদ,
দণ্ডবায়িমের পাট্টনার
(১৭২৭-১৮১২)



বেগুম জনমুহামেদ,
দণ্ডবায়িমের পাট্টনার



মার্শাল ভদ্র, মিউটিনির লিডার

বেগুমি, ভদ্রের পাট্টনার

গোলাপ (গোপাল নাম), স্পাই

মরথেল, ভদ্রের তান হাত



বড়িমাম, মাঝী

কানী, রাজপুরী

নলেন,

ভদ্রের অ্যামিস্টেন্ট



ফ্যান্টাসি - উত্তুলন মানব

কবি পুরদর ডাটে

মদন, এ্যাড কোর্স

ডি এম, মদের নামে নাম

পুলিশ কমিশনার

বাজ্য প্রশাসন

ও মি, কেওড়াতলা

দুঁদে গোয়েন্দা

কমরেড স্টালিন
(১৮৭৮-১৯৫৩)

কনফিউচন্ড কমরেড

মি এম (সঃবঃ)



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 asphalte,

চোকার ও ফ্যাটাডু

ওদিকে ফ্যাটাডুদের খোঁজ শুরু হয়েছে

ডাক্তারি করে ডাক্তার
মোক্তারি করে মোক্তার
ফ্যাটাডুরা খেলে হারামির হাটে
চোক্তারি করে চোক্তার



২
গরিবের গাঁড় যারা মারে
ফ্যাটাডুরা হাগে তার ঘাড়ে

প্রশান্থাঞ্জক মৎস্যাশ নিকটবর্তী



পশ্চাতে ধাবমান শূল দেখিয়া কি প্রশান্থন রেকটাম মরাইবে ?

রাতের কলকাতা এক অন্য মম্ম।
ম্যাজিক আর মিস্টি।

ইতুম রাতের পুহুরী





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 *Choktar*, 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.

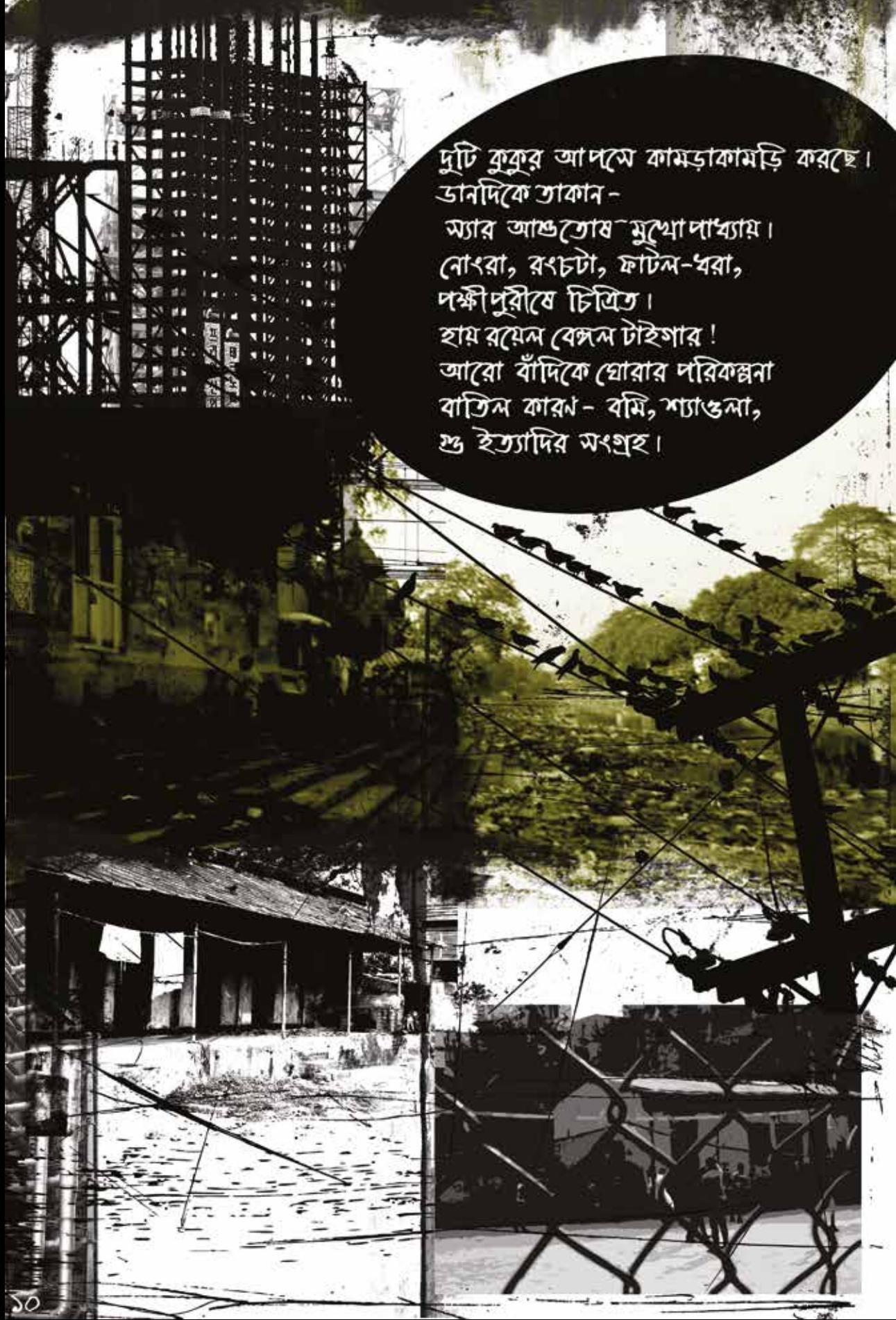
Then again, clearly the city is my hero. I have delved into this in my (graphic) essay on the city’s (mal) development, and in

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 *Choktar*, parce qu’il est

দুটি কুকুর আপনে কামড়াকামড়ি করছে।
ডানদিকে শ্রাকান -
ম্যার আক্ষগ্রোহ - মুখ্যোদায়াম।
নোংরা, রংচটা, ছাটল-ধরা,
দক্ষীপুরীষে চিত্রিত।
হাম বয়েল বেসন টাইগার !
আরো বাঁদিকে ঘোরার দীরিকল্পনা
বাতিল কারণ - বমি, শ্চাওলা,
শুইত্যাদির মৎস্যহ।



গুমনটা ঘটেছিল বছর প্রিয়শক আগে।
চাকতির খেলা শুরু হলে চোক্তার ও ফ্যাটার্ডুরা হাত মেলায়।

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

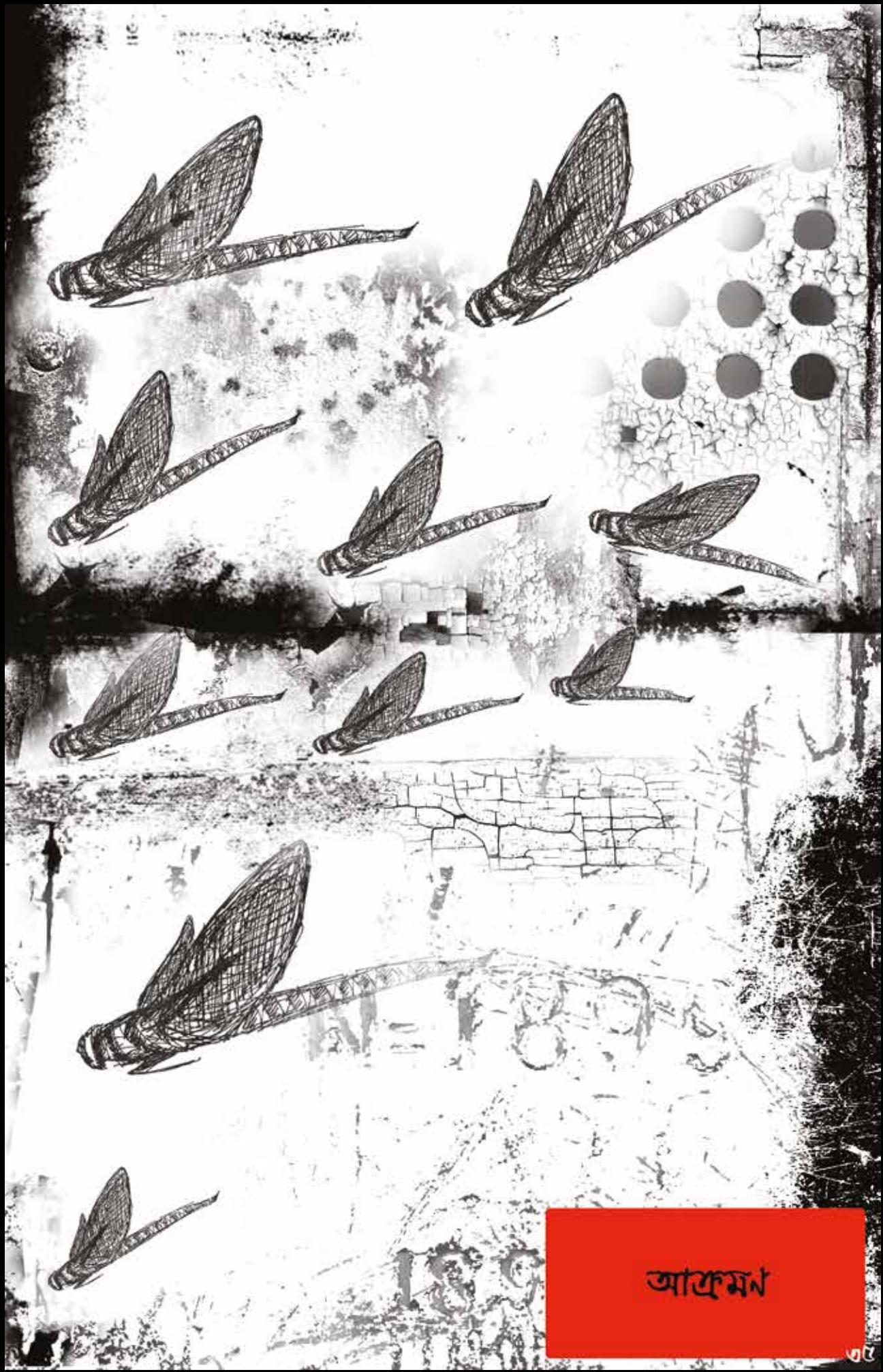
প্রথমে, ড্যানিঃ স্কালম;
তারদর, চাকতির ঘর,
আর এখন ফ্যাটার্ডুরা
চোক্তারদের কস্টোলে।



আমরা অবরের কাগজে নেই, টিকিতে নেই - ওমব বালের কোথাও নেই।

হবে কী করে?
এ শব্দে প্রথম এপিমোড।

খোলমা হলো না





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.

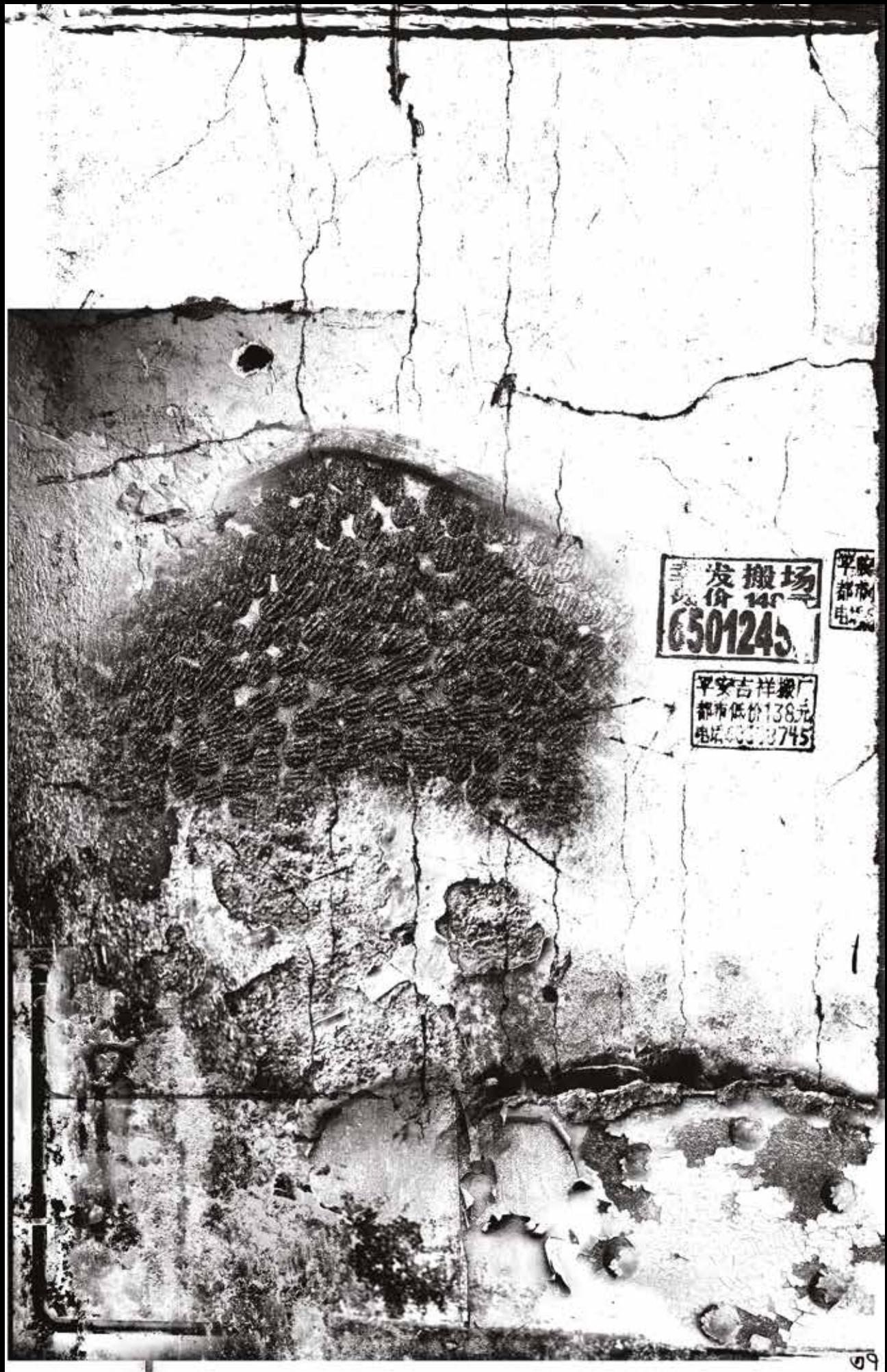
The childhood memories of **Madhuja Mukherjee**, born in Calcutta, are marked by the aftermath of Emergency and the subsequent political turmoil of the 1980s. Going to school in Delhi, she aspired to be a teacher, an artist or a bird. Later, Madhuja completed

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.

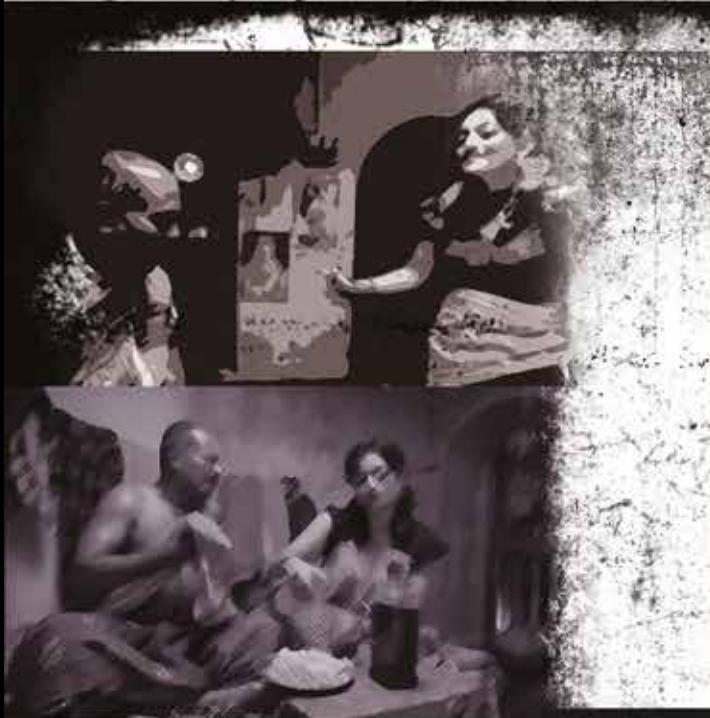
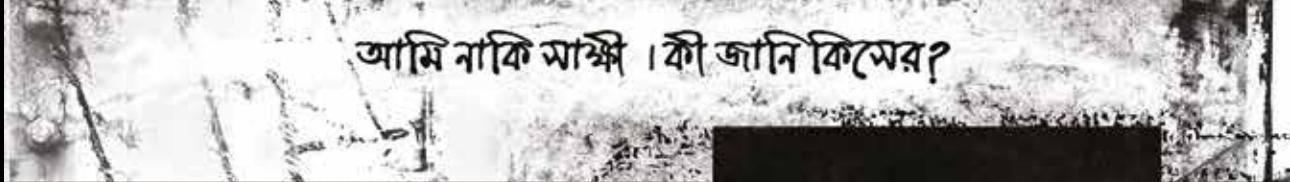
She has written films (*Qissa*, with the director Anup Singh, 2013), and her directorial venture *Carnival* (2012) was premiered at the 41st International Film Festival Rotterdam. Her media-installations have been presented at international platforms. And, her first graphic novel in Bengali, *Kangal Malsat* (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 Malsat* dont quelques planches sont présentées ici.





মেই রাতে। কালী ও বড়লাল।

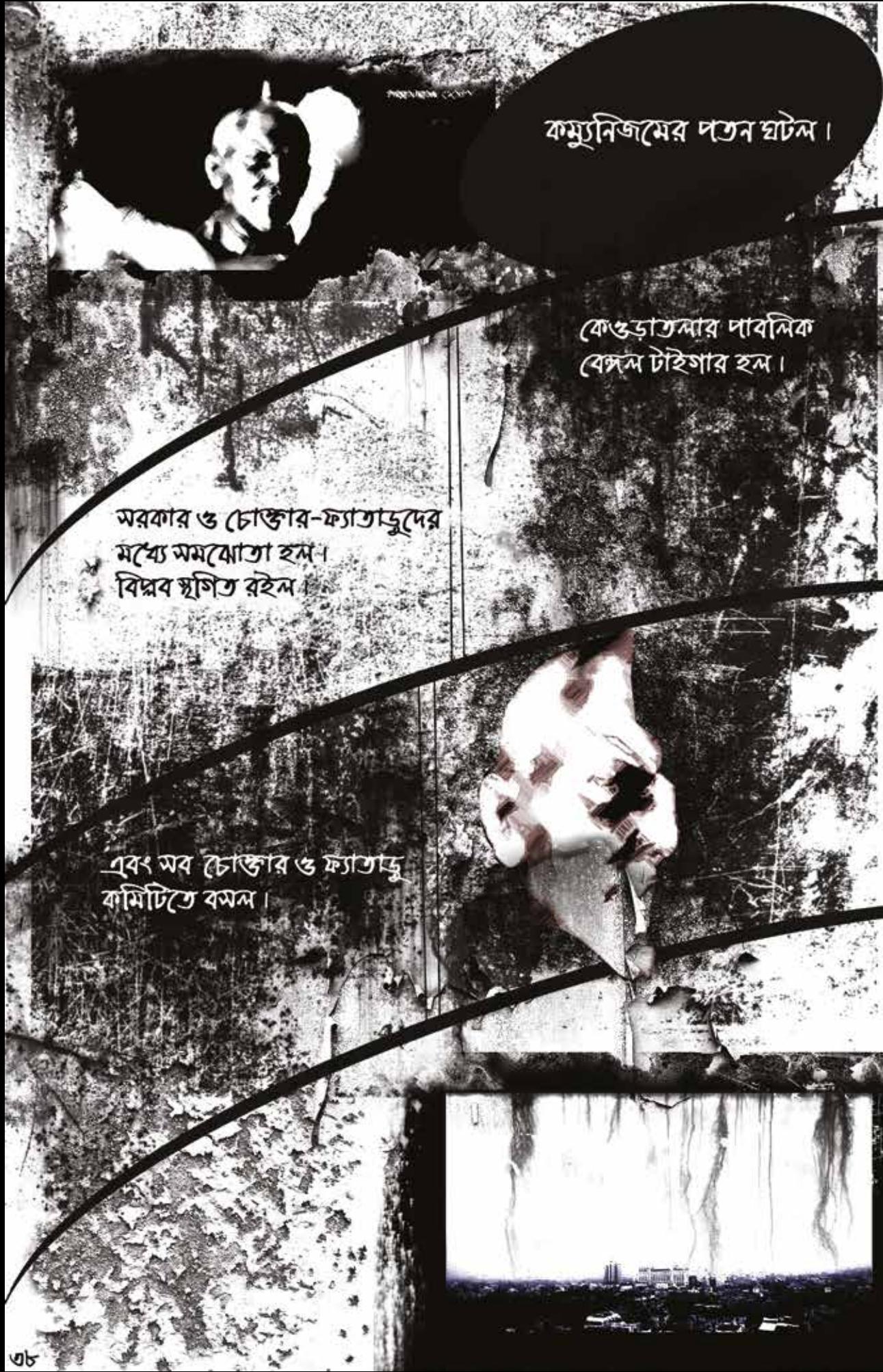


বড়লাল-
আমি একটা
হৃষে চক্ষে পড়েছি।

মানুষ উঠছে,
কি যেন নাম ফ্যাগান্দু
গারপর চোকার।

দাঁড়কাক কথা বলছে,
চাকতি আমছে ঘাছে।

কোথা থেকে ভাঙ থেয়ে এমেছ বলো গো?





RODRIGO GARCÍA | translated from Spanish by Jean-Frédéric Chevallier

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.

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

un lieu a lieu

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 creusée.

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. À 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 trimukhienne.

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 Borotlapada, 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 inhabit 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 Borotlapada, au Bengale Occidental, 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 reconsiderer le monde, les mondes, et tous ces autres qui les habitent.

ତ୍ରିମୁଖୀ PLATFORM

www.trimukhiplatform.com
www.trimukhiplatform.org
www.trimukhiplatform.in



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

INR 985.00

ISSN 2395 - 7131