



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

ত্রিমুখী PLATFORM

ANNÉE | YEAR | 2015

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

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

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

ÉDITEUR | PUBLISHER TRIMUKHI PLATFORM ART AND CULTURAL ORGANIZATION

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

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

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

COMITÉ DE RÉDACTION | DRAFTING COMMITTEE ROLF ABDELRAHIDEN + HECTOR BOURGES + DAMAYANTI LAHIRI + ALEJANDRO OROZCO

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

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

ISSN | 2395 - 7131

© TRIMUKHI PLATFORM ART AND CULTURAL ORGANIZATION | © 2015

99 SARAT PALLY | KOLKATA 700070 | INDIA

www.trimukhiplatform.com | contact@trimukhiplatform.com

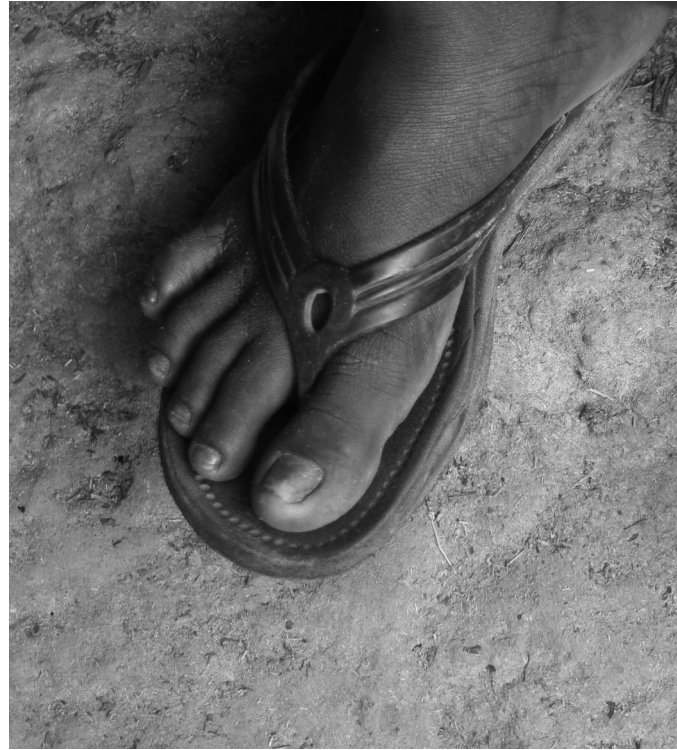
fabriquedelart.trimukhiplatform.com

fabriquedelart.trimukhiplatform.org

- 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

- 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

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





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



art visuel | digital works

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

cinéma | films

- 142 | *laal 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

theatre | théâtre



the poetics of dissent a manifesto for myself

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

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

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

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

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

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

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

It takes much more than a text to make theatre.

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

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

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

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

May art not imitate life, but life imitate art.

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

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

to listen with our mouths, and so on.

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

May meaning remain postponed or suspended.

To always prefer an intelligent error to a banal truth.

To break the comfort and reassurance of the audience.

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

To create two, three, many gazes.

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

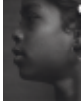
To be amoral in creation. Neither moral nor immoral. Art is amoral by nature. Then will come the ethics, when the private gaze becomes public.

To work with very fragile associations.

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

Only personal universes can become collective subjects of enunciation, private

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

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

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

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

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

To be politically incorrect.

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

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

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

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

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

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

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

To never fall in love with proper forms or ideas.

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

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

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

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

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

Subjectivity is not the same as arbitrariness.

To perform is not the same as to preform.

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

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

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

is bloody and inhuman.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



castellucci parmi les papes

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

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

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

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

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

La densité ainsi donnée au présent est telle

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

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

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



prime et, avec elle, la sensation éprouvée.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



horatio: a bottle in the sea

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

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

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

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

Heiner Müller, 1992

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

Heidi and Rolf Abderhalden, 1993

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

Scharfenberg inquired of the playwright:

Is theater dying? How long will it last? Let's say theater
is already dead, it dies constantly; it is always in the
process of dying and renovating itself again.

Heiner Müller's answer astounded us:

There was a performance that I regrettably missed;
I read a report on it. It took place in a prison in
Bogota, I'm not entirely sure. It was in a prison which
mainly held people sentenced to death, murderers...
and some social worker, or whoever it was, staged
Mauser and acted with them. And it was a fantastic
experience for everyone because *Mauser* is about
killing; so the real boundary became clear to me ... it's
important to think about this: What does it mean when
this boundary is transgressed? ...

In the play someone will be executed, fictitiously,
naturally. Theater is fiction: the person executed in
the play can later walk to the front of the stage for a
curtain call. Now suppose this performance were to
become a ritual: someone is sentenced to death and
that someone plays the part of who will be executed
in the end... and he is actually killed. What does

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

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

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

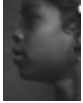
On December 10, 1993 and April 22, 1994, in the middle and at the end of this *laboratory*, eight of the nine inmates were allowed out of jail for a few hours to (re)present *The Horatio* in a downtown Bogota theater.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

¹⁴ | The ninth intern, charged with a "State crime" was not allowed out of prison.

¹⁵ | Opening night of the play was December 10 at the Camarín del Carmen Theater in Bogotá. The play was staged again in April 1994, during the Iberoamerican Theater Festival of Bogotá. About the play, Serge Michel, wrote: "In a country with 30,000 deaths per year due to violence, Mapa Teatro's theatrical experience in La Picota jail intended to show something else: the life impulses and sensibilities of its people. But if detainees were so sensitive, it was also because Heiner Müller's text shook them because *The Horatio* is the story of a man who kills twice. The overwhelming value of this experience is that it allowed prisoners to be something other than murderers. They suddenly became worthy of the gaze of others and perhaps, also, of their own eyes." *Le Nouveau Quotidien*, Geneva, Switzerland, April 1994. Perhaps, as the critic positively noted, this has been an *effect* of the event, but it never was the *intent* of our laboratory. The direct relationship between cause and *effect* is problematic and, in our view, susceptible of *instrumentalization* in art. An unresolved paradox which we will have to face, in different ways, with each new creation process.

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

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

"What does it mean when this boundary is transgressed?"¹⁷

"What does it mean to transgress this boundary of representation?"

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



DENIS GUÉNOUN | JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALLIER

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

LE 19 MARS 2013 (JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALLIER)

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

LE 20 AVRIL 2013 (DENIS GUÉNOUN)

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

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

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

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

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

LE 23 AVRIL (JFC)

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



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

8

LE 30 JUIN (DG)

Il est très difficile de décrire la fabrication. En ce qui me concerne, voici ce qui se passe. Un acteur doit parler. (Je n'ai, pour l'instant, que très rarement construit des moments de théâtre vraiment dépourvus de texte. Je m'y prépare : le spectacle prévu pour 2015 à Chaillot, qui s'intitulera *Aux corps prochains*, sera une méditation sur la célèbre phrase de Spinoza : « Nul ne sait ce que peut un corps » (*Ethique*, III, 2) – phrase à laquelle, comme tu sais, Deleuze revenait souvent. Dans ce projet, une grande partie du spectacle (les deux premiers tiers ?) devrait se dérouler sans texte. C'est du moins ce que j'imagine. Bien sûr il y a ladite phrase : mais justement le projet n'est pas, ce coup-ci, d'un texte que les acteurs auraient, d'abord et avant tout, à dire. À la différence de notre récent spectacle sur Augustin, par exemple.) Donc, le plus souvent, un acteur doit parler. Il me semble que la question que je me pose, et qui engage la fabrication, peut être formulée ainsi : comment un groupe de mots peut-il être prononcé dans un rapport juste avec l'espace nu de la scène ? Quel engagement dans l'espace nu ce groupe de mots demande-t-il ? Ceci entraîne diverses conséquences :

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

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

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

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

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



LE 22 JUILLET (JFC)

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

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

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

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

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



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



LE 28 JUILLET (DG)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

q

LE 2 AOÛT (JFC)

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

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

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

tr

LE 9 AOÛT (DG)

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

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

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

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



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

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

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

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

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

C'est très provisoirement dit, et à tâtons.



LE 16 AOÛT (JFC)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Je tâtonne aussi...

So

LE 17 AOÛT (DG)

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

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

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

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



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

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

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

Bien à toi.

SS

LE 23 AOÛT (JFC)

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

En fait de dissentiment, je ne sais trop que

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

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

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

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

LE 25 AOÛT (DG)

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

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

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

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

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

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



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

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



LE 27 AOÛT (JFC)

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



LE 28 AOÛT (DG)

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

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

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

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

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

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

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

irréremédiablement.

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

Σ

LE 20 SEPTEMBRE (JFC)

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

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

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

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



there is no sightseeing possibility

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

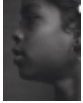
Unless you were already aware of the excerpt later introduced by *Musa paradisiaca* to the rest of the volunteer participants, this direct reference to the “*Milky Way*” could be read in at least two different ways — *Milky Way* as the light band crossing our night skies since time immemorial, our galaxy,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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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.

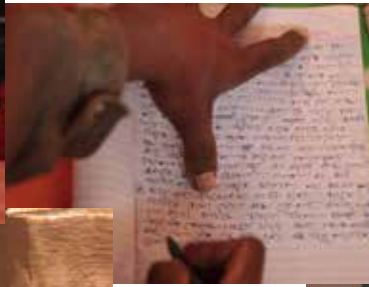
— Marc Hatzfeld

*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 devenir 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 creusées.

Dix-huit familles avec lesquelles Trimukhi Platform était en lien depuis 2008 intégrèrent l'association. Partageant leur savoir traditionnel, elles travaillèrent ensemble à la construction du bâtiment.

En avril 2012, un toit de paille de riz était posé sur une structure en bambou.

En octobre 2013, le centre fut endommagé par le passage d'un cyclone. Les réparations commencèrent le 6 janvier 2014. A la fin du mois juillet, tous les murs avaient été surélevés et l'installation d'un toit de tôle achevée. En décembre 2015, la pièce attenante, supposée devenir un bureau, était déconstruite pour être transformée en plateforme, une plateforme trimukhiennne.

Souvent, les plateformes culturelles sont situées dans les beaux quartiers et dans les grandes villes. Là, il s'est agi de faire l'exact inverse : situer le centre dans un village reculé et sans ressource, ouvrir à la périphérie un lieu consacré aux pratiques artistiques contemporaines. Et de le faire de telle sorte que ceux qui coordonnent une telle plateforme soient précisément ceux-là qui habituellement ne coordonnent rien parce qu'ils sont, telles les populations tribales en Inde, des personnes périphériques.



Night of Theatre

The Night of Theatre is an annual event first produced by Proyecto3 in Mexico and then by Trimukhi Platform in India. Since 2012, the night-long festival has taken place in the Santhal village of Borotalpada, 220 kms south west of Kolkata, where Trimukhi Platform has been building a Cultural Centre together with the villagers. Artists from India, Europe, North and South America work together with tribal actors, dancers and musicians to prepare theatre, music and dance performances, photo exhibitions, video projections, sound and/or visual installations that they showcase throughout the night.

The Night of Theatre is the occasion for discovering singular art propositions and for widening the field of sensory experiences: a concrete way to reconsider the world, the many worlds and the many others who inhabited them.

Nuit du Théâtre

La Nuit du Théâtre est un événement annuel, produit de 2002 à 2009 par Proyecto 3 au Mexique et ensuite par Trimukhi Platform en Inde. Depuis 2012, ce festival a lieu dans le village santhal de Borotalpada, au Bengale Occidentale, 220 kilomètres au sud-ouest de Calcutta, où Trimukhi Platform a construit avec les villageois un centre culturel. Des artistes d'Inde, d'Europe, d'Amérique du Nord et du Sud travaillent avec des acteurs, danseurs et musiciens tribaux à la préparation de performances théâtrales, pièces chorégraphiques, expositions de photographies, projections vidéo, installations visuelles et/ou sonores qu'ils présentent tout au long de la nuit.

La Nuit du Théâtre est l'occasion de découvrir des propositions artistiques singulières et, par là, d'ouvrir grand le champ des expériences sensibles : une manière concrète de reconsidérer le monde, les mondes, et tous ces autres qui les habitent.

त्रिमूची 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

ISSN 2395 - 7131

INR 985.00

