



FABRIQUE DE L'ART N°2  
FABRICATE (FABRIC OF) ART

# des sens au sens : les arts du présenter

Je fixais avec attention devant mon esprit quelque image qui m'avait forcé à la regarder, un nuage, un triangle, un clocher, une fleur, un caillou, en sentant qu'il y avait peut-être quelque chose de tout autre que je devais tâcher de découvrir, une pensée [...]. Il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel.

Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, 1927

Il y a ce chapitre au commencement de *Moby Dick* où le narrateur, à peine entré dans la « piteuse » auberge du *Jet de la baleine*, passe un long moment à se demander ce que « représente [...] une très grande peinture à l'huile complètement enfumée et craquelée <sup>2</sup> » qui occupe tout un mur latéral. Ce n'est qu'une fois qu'il pense l'avoir deviné (il s'agit d'une baleine) qu'il s'interroge sur ce que l'artiste a voulu dire en représentant le mammifère marin de la sorte. Souvent encore, quand on aborde une œuvre d'art, quelle qu'elle soit, on

se place du côté de la signification. Ce que l'on a vu ou entendu, on suppose que c'est l'artiste qui a voulu le dire. On oublie que ce sont d'abord nos sens qui ont été touchés et que c'est de cette mise en éveil sensible qu'est venue notre envie de donner du sens à ce qui surgissait. Comme on oublie cela, on prête à l'artiste l'intention d'avoir cherché à exprimer précisément ce que l'on a compris.<sup>3</sup>

Or, aujourd'hui et à la différence du milieu du dix-neuvième siècle où Melville publie son roman, la tâche de l'artiste ne consiste plus à nous dire quelque chose. Claude Simon insistait, dans le discours qu'il prononça lors de l'obtention du Prix Nobel de littérature, sur le fait que, lorsqu'il écrit un roman, il n'a rien à dire. Il ajoutait :

D'ailleurs, si m'avait été révélée quelque vérité importante dans l'ordre du social, de l'histoire ou du sacré, il m'eût semblé ridicule d'avoir recours pour l'exposer à une fiction inventée au lieu d'un traité raisonné de philosophie, de sociologie ou de théologie.<sup>4</sup>

Le chorégraphe Merce Cunningham y revenait aussi lors d'entretiens avec Jacqueline Lesschaeve : « *Je n'ai jamais cru à tout ce qui s'est dit de la "signification" de la musique, ou de la "signification" de la danse* »<sup>5</sup>. Plus prosaïque encore, le metteur en scène Rubén Ortiz disait, paraphrasant Bob Wilson : « *Si j'avais quelque chose à dire aux spectateurs, je leur enverrais un e-mail !* »<sup>6</sup>

C'est que la tâche de l'artiste concerne autre chose. Elle consiste à nous faire sentir de telle sorte qu'en nous naisse le désir d'en savoir davantage, non pas sur l'œuvre, non pas sur l'artiste ou ses intentions mais sur ce qui, soudainement, nous prend et nous transporte. Si, dans le film *Prénom Carmen* (1983), le passage d'un métro aérien s'accompagne des cris de mouettes – alors qu'à Paris il n'y avait pas à l'époque de tels volatiles –, ce n'est pas pour suggérer la reconstruction de la capitale française en bordure de mer.<sup>7</sup> Lorsqu'au début d'*Inferno*, le metteur en scène associé du Festival d'Avignon 2008 entre, s'arrête à l'avant-scène, dit son nom avant d'être assailli par des bergers allemands, il n'essaie pas de nous faire réfléchir sur les dangers auxquels s'expose l'humanité en cohabitant avec des animaux. L'artefact artistique n'est pas communicateur d'un signifié comme

<sup>1</sup> Une version plus détaillée de ce texte a été publiée en espagnol sous le titre « Fenomenología del presentar » dans la revue *Literatura: teoría, historia, crítica* n°13, Bogota, Université Nationale de Colombie, 2011, p. 49-83 ; puis dans la revue *Tablas* n°7, La Havane, Tablas-Alarcos, 2014, p. 84-101.

<sup>2</sup> Cf. Herman Melville, *Moby Dick*, tr. J. Giono, Paris, Gallimard (Folio), 1980, p. 52-54. Agnès Derail insiste sur le fait que le narrateur essaie d'abord plusieurs points de vue, questionne son entourage. Cette peinture, précise-t-elle, serait, en termes de style, assez similaire à une œuvre de Turner. In *La compagnie des auteurs*, France Culture, 9 février 2016.

<sup>3</sup> « Le terme d'acharnement herméneutique n'est pas exagéré pour qualifier la récurrence, l'insistance, la systématisation de ce processus de recherche de signification, associé à une imputation de celle-ci à l'objet interprété plutôt qu'au travail de l'interprète. « *Ce que ces œuvres cherchent à représenter* » (ou « *à exprimer* ») est l'une des expressions les plus communes dans les discours sur l'art contemporain, sous-entendant une intentionnalité de l'œuvre elle-même dans la quête d'un sens à communiquer entre l'esprit de l'artiste et celui du spectateur. » Nathalie Heinich, *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2015, p. 186.

<sup>4</sup> Claude Simon, *Discours de Stockholm*, Paris, Minuit, 1986, p. 24.

<sup>5</sup> Merce Cunningham, *Le Danseur et la danse. Entretiens avec Jacqueline Lesschaeve*, Paris, Belfond, 1980, p. 172.

<sup>6</sup> Rubén Ortiz expliqua cela en 2007 lors d'une rencontre avec des étudiants de l'Université Nationale du Mexique.

<sup>7</sup> Cela aurait pu être le cas. On se rappelle, il y a une vingtaine d'années, un numéro de l'hebdomadaire *Télérama* publié un premier avril où il était expliqué pourquoi il importait de déplacer le Centre Georges-Pompidou en bordure de mer. L'une des raisons avancées était que les déjections des mouettes – comparées à celles des pigeons – influeraient positivement sur la solidité du bâtiment... Depuis lors, réchauffement climatique oblige, les mouettes se sont installées à Paris.

l'affirmaient les sémiologues, ni contaminateur d'un sentiment comme l'a défendu Artaud. Le spectateur ne reçoit pas de message (« *cesse donc de vivre avec des animaux !* »), non plus qu'il n'identifie et ne reproduit un sentiment conçu depuis la scène (la sérénité de Romeo Castellucci tandis que les chiens l'attaquent). En posant côte à côte, ensemble, deux singularités distantes et distinctes, Jean-Luc Godard et Roméo Castellucci cherchent d'abord à produire en nous, ce que Nathalie Sarraute appelle des « sensations pures <sup>8</sup> ».

Il ne faut pas séparer ici le sensible de l'intelligible : le dispositif artistique est producteur de sensations et de possibilités que, de cette activité des sens, du sens surgisse. S'il s'attache principalement, par la mise en relations d'éléments différents (un homme qui parle *et* des chiens qui mordent, un métro qui passe *et* des mouettes qui crient), à produire des sensations dans l'esprit<sup>9</sup> des spectateurs, c'est pour que ces mêmes spectateurs produisent en retour du sens. Loin du « je pense donc je suis » de Descartes et à la condition, évidente, que le montage possède une efficacité esthétique suffisante, s'opère, chez les spectateurs, une sorte de « *je sens donc je pense* » – comme si chacun se disait : « *il se passe quelque chose en moi auquel je veux penser* ».

À strictement parler, une œuvre ne nous fait jamais penser mais elle *œuvre* à ce que nous voulions penser. Les sensations expérimentées – quand elles font sens comme on dit – opèrent tels des appels à réfléchir, des détonateurs de pensée. Deleuze écrivait : « On ne peut plus dire “*je vois, j'entends*” mais JE SENS, “sensation totalement physiologique”. Et c'est l'ensemble des harmoniques agissant sur le cortex qui fait naître la pensée. <sup>10</sup> »

Le cas de la musique est le plus évident. Qu'il s'agisse d'un vieux album des Pynk Flyod ou d'un concert de santoor donné par Shiv Kumar Sharma, l'écoute d'une composition où sont combinées textures de sons, vitesses d'exécution et variations des lignes mélodiques met l'auditeur dans un état tel que son esprit s'ouvre et divague en de multiples directions. Cependant, j'insiste encore : ces fugues et dérives n'ont lieu que parce que, d'abord, l'auditeur a senti et, qu'ensuite, il a conscience de ce que sentir ainsi fait sens. C'est ce qu'il advient à l'héroïne

d'Après le banquet de Yukio Mishima. Un « arrangement de nénuphars » produit, pour elle, du sens et de la pensée : contemplant le miroitement des fleurs dans l'eau, Ozu réfléchit au futur politique de son amant.<sup>11</sup>

Bien sûr, la combinaison n'est pas toujours productrice de sens. Ou si elle l'est, c'est de manière éminemment ouverte : mystérieuse et stimulante à la fois.<sup>12</sup>

Quoi qu'il en soit, apparaissent déjà, de manière certes encore un peu désordonnée, cinq gestes distincts dont la succession participe d'un même processus poético-esthétique : 1.) Mettre en rapport des singularités ; 2.) Éveiller les sens ; 3.) Sentir les sens en éveil ; 4.) Donner du sens ; 5.) Produire de la pensée. Peut-être qu'actuellement, l'étude (universitaire, théorique, critique) d'une œuvre, que celle-ci soit musicale, théâtrale, plastique, architecturale ou cinématographique (etc.), doit se limiter à lister et décrire chacune des étapes qui séparent le moment de la composition par un artiste de l'instant où, face à l'œuvre achevée, un spectateur produit de la pensée – ce qui implique de comprendre aussi les articulations, ouvertes et dynamiques, qui s'établissent entre ces différentes étapes. C'est la question du *comment* : comment analyser ce qui a lieu entre le jour (ou la nuit) où un artiste pense à faire une œuvre et celui (ou celle) au cours duquel (de laquelle) un spectateur, regardant, lisant ou écoutant celle-ci, se met à penser. Par quel processus, selon quelle chronologie chemine-t-on de la pensée de l'un à la pensée de l'autre ?

↳

Robert Ryman expliquait : « Mon tableau est exactement ce que l'on voit : de la peinture sur papier gaufré, la couleur du papier, la façon dont c'est fait et *la sensation que cela donne*, voilà ce qui s'y trouve. <sup>13</sup> » Nathalie Sarraute est plus spécifique encore : « Il s'agit, écrite, d'*entrer dans un contact* d'où jailliront des *sensations neuves* <sup>14</sup> ». Pour que l'on puisse parler d'art, une sensation jusque là inconnue doit émerger, une sensation proprement esthétique et que nous croyons n'avoir jamais éprouvée auparavant. Si une sensation commune est reproduite, il s'agit alors, poursuit Sarraute, de divertissement. Ou disons, en

<sup>8</sup> Nathalie Sarraute, « Le langage dans l'art du roman » in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1996, p. 1693.

<sup>9</sup> Le terme *esprit* est à entendre de manière large, comme la chair qui se pense.

<sup>10</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 2 – L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 206.

<sup>11</sup> Yukio Mishima, *Après le banquet*, tr. G. Renondeau, Paris, Gallimard (Folio), 1965, p. 201, 202.

<sup>12</sup> Cf. Yukio Mishima, *Après le banquet*, op. cit., p. 23, 273-274.

<sup>13</sup> *Catalogue Robert Ryman*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1981, p. 17. C'est moi qui souligne.

<sup>14</sup> Nathalie Sarraute, « Forme et contenu du roman » in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1675. C'est moi qui souligne.

donnant toute son importance à l'expression « entrer dans un contact », que l'art donne la possibilité d'expérimenter des sensations – que celles-ci soient inédites ou pas – d'une autre manière. Peut-être est-ce précisément cette *autreté* esthétique qui fait de l'expérience de l'art une aventure particulière, « neuve », à la fois intime, profonde et singulière.

Pour décrire en quoi consiste cette autre manière de l'art, il faut comprendre premièrement *comment* une œuvre en arrive à produire des sensations. De quel « contact » parlons-nous ?

Je reprends l'analyse en amont : premièrement, on voit la trame d'un métro aérien traverser l'écran et, dans le même temps, on entend des cris de mouettes. Ou encore : premièrement, on voit Roméo Castellucci en avant-scène dire « *je m'appelle Romeo Castellucci* » puis se reculer en fond de scène, se vêtir de quelques protections et recevoir, impassible, la morsure des chiens.<sup>15</sup> Deuxièmement, on voit bien que, selon le *sens commun*, le premier élément ou la première action *n'a rien à voir* avec le second ou la seconde. Cependant, on sent quelque chose. Autrement dit : *bien que l'on voie des choses dont on sent bien qu'elles n'ont rien à voir entre elles, on sent quelque chose en les regardant ensemble*. Et, ce quelque chose que l'on sent est de l'ordre d'une sensation, inédite peut-être, en tout cas profonde – une sensation qui nous (spectateurs ou lecteurs) met en jeu au plus profond de nous-mêmes.

De là ma question : y'a-t-il un rapport entre le fait que *l'on voie des choses dont on sent qu'elles n'ont rien à voir entre elles* et le fait que *l'on sente quelque chose de profond en les regardant ensemble* ? De là aussi mon hypothèse de départ : dans *Inferno* comme dans *Prénom Carmen*, le travail du metteur en scène consiste à sélectionner et à mettre en relation. Roméo Castellucci dans un cas et Jean-Luc Godard dans l'autre choisissent des éléments (une image et un son, des présences humaines et des présences animales) dont la *mise en contact* produira des sensations.

Il n'y a pas qu'au théâtre ou au cinéma que l'efficacité esthétique dépend du rapport entre des différences. La littérature aussi présente des combinaisons dont les composantes

n'ont, a priori, aucun lien entre elles mais qui, mises en contact, éveillent en nous des sensations. C'est ce qui survient entre le mot « cœur » et le mot « temps », le mot « temps » et les mots « air », « feu », « sable », tels qu'ils nous apparaissent à la lecture des deux premiers vers d'un poème de Samuel Beckett :

musique de l'indifférence  
cœur temps air feu sable<sup>16</sup>

Pour autant, il n'y va pas d'un cadavre exquis.<sup>17</sup> Trouver le rapport qui convient entre des différences nécessite de choisir avec une extrême minutie chacune d'elles. Si, comme le note Lyotard, « le matériau ne vaut que comme relation, il n'y a que relation <sup>18</sup> », il reste à trouver les matériaux adéquats pour que ces relations aient lieu.

Dans ce contexte, le travail de l'artiste ne consiste qu'à *sentir la possibilité de sentir*. Chittrovanu Mazumdar subodore que la mise en relation des éléments qu'il retient dans sa composition visuelle (par exemple, dans la série *Un kilomètre carré*, l'immixtion de la chair animale au sein de la noirceur d'une surface métallique<sup>19</sup>) tend à produire des sensations, sans savoir avec certitude encore ni leur degré ni leur nature. D'autant que, comme Jean Dubuffet le confiait, « il se peut bien que [l'artiste] reste seul à en éprouver l'effet.<sup>20</sup> » Ingmar Bergman reconnaît la dimension parfois frustrante d'un tel labeur et aussi l'humilité que celui-ci requiert :

J'observe, j'enregistre, je constate, je contrôle. Je propose, j'interpelle, j'encourage ou je refuse. Rien de spontané chez moi, rien d'impulsif. Si je disais ce que réellement je sens, mes camarades se retourneraient contre moi. Pourtant je ne dissimule jamais. Mon intuition parle vite et clair. Je suis tout entier présent.<sup>21</sup>

Le regard (observer, enregistrer, constater, contrôler) se porte sur la relation potentielle – et sur le potentiel de cette relation, c'est-à-dire sa force possible. Mais, et c'est là la source de sempiternels ratés, l'action (proposer, interpeller, encourager, refuser) porte sur chacun des éléments qui entrent dans ce rapport. Bergman peut modifier le pliement du bras d'un acteur ou la manière que ce dernier a de dire un texte. S'il le fait, ce sera dans le but d'accroître la potentialité du rapport entre ce mouvement et cette phrase. Mais il ne peut agir sur le rapport en tant

<sup>15</sup> Sur *Prénom Carmen*, cf. Jean-Frédéric Chevallier, *Deleuze et le théâtre. Rompre avec la représentation*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015, p. 103. Sur *Inferno*, cf. Joseph Danan, « Castellucci parmi les Papes », *Fabrique de l'art* n°1, Calcutta, Trimukhi Platform, 2015, p. 76-79.

<sup>16</sup> Samuel Beckett, *Poèmes*, Paris, Minuit, 1999, p. 12.

<sup>17</sup> Lorsque j'enseignais au Mexique à l'Université nationale, de jeunes apprentis metteurs en scène, découvrant un peu vite ces nouvelles possibilités de « montage », s'affairaient ensuite à mélanger n'importe quoi avec n'importe quoi – ce qui, on peut l'imaginer, ne donnait rien de bien intéressant ; c'était même plutôt navrant.

<sup>18</sup> Jean-François Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, 1994, p. 103.

<sup>19</sup> Cette œuvre a été reproduite dans *Fabrique de l'art* n°1, op. cit., p. 134.

<sup>20</sup> Jean Dubuffet, Claude Simon, *Correspondances 1970-1984*, Paris, L'Échoppe, 1994, p. 53.

<sup>21</sup> Ingmar Bergman, *Laterna magica*, tr. C.G. Bjurström, L. Albertini, Paris, Gallimard (Folio), p. 52.

que tel. La complication vient de là : *l'action de l'artiste s'attache à des éléments réels alors que son regard est dirigé vers des relations potentielles – relations sur lesquelles il n'a finalement pas, ou très peu, de pouvoir.* C'est pour cette raison que Bergman ne peut pas dire ce qu'il sent aux comédiens car ce n'est là qu'une possibilité.

Imaginons un précipice et un pont à construire pour le traverser. La tâche de l'artiste consiste à affermir (faut-il dire aussi affirmer ?) les deux bords, les zones d'appui : un animal ensanglanté d'un côté, une surface striée, réfléchissante et sombre de l'autre. Mais l'artiste n'intervient ni dans le dessin ni dans la construction du pont qui enjambrera peut-être le gouffre. S'il le faisait, il réduirait la relation potentielle à une seule forme de rapport, il *rabattrait* la possibilité d'un pont sur un seul type de pont – celui dont il aurait décidé à l'avance la construction.<sup>22</sup>

Claude Simon, de façon tout aussi plaisante qu'éclairante pour notre propos, relatait cette anecdote :

Invité à Moscou par l'Union des Ecrivains d'URSS (c'était avant Gorbatchev), j'ai subi à leur siège, une sorte de bizarre interrogatoire au cours duquel, entre autres questions, on m'a demandé quels étaient les principaux problèmes qui me préoccupaient. J'ai alors répondu que ces problèmes étaient au nombre de trois : le premier : commencer une phrase ; le deuxième : la continuer ; le troisième : la terminer, ce qui, comme on peut le deviner, a jeté un froid.<sup>23</sup>

En travaillant au début, au milieu et à la fin d'une phrase, l'écrivain s'attache à construire les piliers du pont. Sans trop en faire, sans présumer de ce qui ne peut l'être. Un « ajout supplémentaire, précise Claude Simon, n'aboutirait qu'à un affaiblissement de l'intensité et de la subtilité des rapports <sup>24</sup> ». On revient à la question centrale, celle du rapport, celle du passage. C'est la question à traiter mais avec strabisme – sur un mode détourné. *Le regard est tendu vers quelque chose alors que les mains s'attèlent à autre chose.* L'artiste regarde au passage d'un élément visuel à un autre, d'une séquence à une autre, d'un groupe de mots à un autre groupe de mots. Mais la manière qu'il a d'y travailler, c'est de considérer cet élément visuel ou cet autre, ce début ou ce milieu de la phrase.

<sup>22</sup> Une telle disposition implique, de la part de l'artiste, une mise entre parenthèses de tous les liens habituels tels le lien logique (cause, conséquence), le lien chronologique (avant, après), le lien psychomoteur (action, réaction) et même le lien métaphorique (toute métaphore est bouclée sur sa référence d'origine, ce dont quoi elle est la comparaison), les déclinaisons thématiques (de la cuillère à la soupière via la cuisine) et l'associations d'idées (du biberon oblong au phallus). Il n'y a aucune règle posée *a priori* pour établir des relations.

<sup>23</sup> Claude Simon, « Littérature et mémoire » in *Quatre Conférences*, Paris, Minuit, 2012, p. 123.

<sup>24</sup> Claude Simon, « L'absente de tous bouquets » in *Quatre Conférences*, op. cit., p. 56.

On peut parler d'un pont. On peut parler d'un « et » aussi : entre une image *et* un

son, un mouvement *et* une phrase, un mot *et* un autre mot, etc. Ce sont ces « et » qui importent. L'intuition de l'artiste (l'intuition dont Bergman dit qu'elle « parle vite et clair », cette intuition qu'il s'agit de « mettre en pratique » expliquait de Kooning<sup>25</sup>) concerne ces « et ». Mais la zone d'intervention de l'artiste, ce n'est pas le « et », ce sont les bords du « et », ce qui est placé de chaque côté de la conjonction : cette image d'un côté, ce son de l'autre ou le sursaut de la main d'une part, la vitesse d'élocution d'autre part. Georges Braque expliquait : « C'est justement le rapport de ces objets entre eux et de l'objet avec l'*entre-deux* qui constitue le sujet. Comment pourrais-je dire ce que "représente" le tableau alors que les rapports sont des choses toujours différentes ? <sup>26</sup> » L'artiste travaille en regardant des rapports toujours changeants car non encore advenus – des rapports qui ne sont là qu'en puissance. Il œuvre à les potentialiser, à en augmenter le potentiel conjonctif.

Pour le comprendre, il est une expérience simple à réaliser. Elle est de nature gastronomique.<sup>27</sup> Elle nécessite d'avoir par devant soi : ou bien un époisses (un fromage de Bourgogne célèbre pour son odeur et sa consistance) *et* une bouteille de Nuits-Saint-Georges rouge (un grand vin de la même région), ou bien un vieux Chambolle-Musigny *et* une bouteille de Morey-Saint-Denis (tous deux également produits de Bourgogne), ou bien encore des queues de langouste cuites à l'eau *et* une bouteille de Pessac-Léognan (blanc, servi froid), ou même une part de vacherin aux fruits rouges *et* un verre de Martini Gold. Il faudra s'assurer de la qualité, autrement dit de la singularité de l'aliment comme du breuvage : par exemple il importera que l'époisses ou le vieux Chambolle-Musigny soit suffisamment *fait*, que le Nuits-Saint-Georges, le Morey-Saint-Denis ou le Pessac-Léognan soit d'un bon crû – dans la cas du Morey-Saint-Denis, un premier crû *Les Ruchots* est recommandé. On déguste alors une petite bouchée d'époisses (à la cuillère) ou de vieux Chambolle-Musigny (servi sur un peu de pain), puis (la bouteille, si l'expérience a lieu en soirée, aura été ouverte dès le matin et, si elle a lieu au déjeuner, on aura passé le vin en carafe) on boit une gorgée de Nuits-Saint-Georges ou de Morey-Saint-Denis. Trois

choses surviennent alors : on apprécie le goût du fromage, puis, ensuite, l'arôme du vin, et, c'est là qu'on découvre une troisième saveur, surprenante, inédite. Celle-ci est le produit de la rencontre entre le goût du fromage *et* l'arôme du vin. Elle n'est pas le résultat de la somme de ce goût et de cette saveur – telle par exemple, la couleur verte qui résulterait du mélange du bleu avec le jaune. La troisième saveur n'est pas non plus la conséquence de l'encadrement, la mise en valeur d'un goût par un arôme – par exemple, si l'on combine un foie gras mi-cuit servi chaud avec une gorgée de Cadillac servi frais, c'est le goût du foie gras qui s'en trouve souligné.

La troisième saveur tout à la fois cohabite avec les deux premiers parfums, s'y superpose, et est le produit exact de leur entrecroisement. Elle n'a rien à voir ni avec l'amertume aigre du fromage ni avec la chaleur prolongée du vin. Elle est tout autre. Dans le cas de l'époisses et du Nuits-Saint-Georges : un doux relent de noix. Et, si l'époisses est combiné avec un Clos-Saint-Denis (grand crû), le troisième goût est amandé.

C'est comme si l'on pouvait écrire que  $1 + 1 = 3$ , en considérant le signe « + » comme l'une des trois figures composant la partie gauche de la formule mathématique : le goût du fromage (« 1 »), le relent noiseté ou amandé (« + »), la saveur du vin (« 1 »), ce sont là trois parfums (« = 3 »). Alors que l'on n'en avait introduit seulement deux – « 1 » et « 1 » –, dans le présent de leur mise en relation, il y en a trois. Entre les deux premiers en est apparu un autre : le « + ».

Il faut toutefois se garder d'*essentialiser* ou de fixer le tiers surgissant. Si l'on parle d'un premier, d'un deuxième et d'un troisième élément, le troisième élément n'est pas de même nature que le premier et le deuxième. Le fromage et le vin sont des aliments. Le petit relent de noix est une saveur, la sensation d'une saveur. On peut le dire autrement : les deux premiers éléments sont des mouvements, le troisième est une force dont la sensation est le signe, un combiné de forces, une « association de forces <sup>28</sup> » – c'est-à-dire un devenir, le devenir étant lié ici à une « augmentation ou diminution de puissance (quantité virtuelle) <sup>29</sup> ».

<sup>25</sup> Cf. Willem de Kooning, « What abstract art mean to me », New York, Museum of Modern Art, vol. XVIII, n°3, 1951.

<sup>26</sup> Georges Braque, in Georges Charbonnier, *Le Monologue du peintre*, Paris, Editions de la Villette, 2002, p. 27.

<sup>27</sup> Je reprends là avec quelques variations et ajouts un exemple que j'ai donné dans *Deleuze et le théâtre. Rompre avec la représentation*, op. cit., p. 99 et dans « How to pass from one image to another? », *Fabrique de l'art* n°1, op. cit., p. 149. Je reprends cet exemple car je n'en ai pas de plus parlant.

<sup>28</sup> Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 165.

<sup>29</sup> Gilles Deleuze, « L'immanence : une vie... » in *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Minuit, 2003, p. 359.

Claude Simon confiait à Jean Dubuffet : « C'est bien aussi d'assemblages et de combinaisons qu'il s'agit dans mes bouquins. [...] Mon travail me fait penser à ce titre du premier cours par lequel on attaque les math' sup' et qui s'intitule : *Arrangements, Permutations, Combinaisons* ». Le peintre de répondre un mois plus tard à l'écrivain : « *Arrangements, Permutations, Combinaisons*. Très exactement notre affaire. » Et l'écrivain d'ajouter la semaine suivante : « En littérature, Joyce et Proust ont été les premiers à ne pas cacher qu'il s'agissait de travaux d'assemblages<sup>30</sup> ». L'art de l'artiste – sa *tekhnē* – consiste à choisir les éléments à disposer de chaque côté de la conjonction (étant entendu que cette conjonction peut avoir plus de deux côtés) et à les modifier de sorte qu'elle déborde – ou tende, potentiellement, à déborder. Jean-François Lyotard l'a formulé admirablement : « l'artiste essaie des combinaisons qui permettent l'événement<sup>31</sup> », des combinaisons qui aident à ce que quelque chose ait lieu, à commencer par des sensations.

Pour augmenter la probabilité que l'interstice soit producteur de tiers, qu'il déborde, il faut travailler la singularité de ses côtés. Si l'époisses n'est pas assez *fait* (ou bien s'il est fait à partir de lait pasteurisé), si le Nuits-Saint-Georges est encore trop jeune (ou bien si cette année-là les vendanges n'ont pas été satisfaisantes), le « et » (le « + ») ne deviendra pas un tiers réel. Si l'écart recherché, la différence nécessaire entre le goût du vin *et* celui du fromage n'est pas atteinte, on ne sentira dans le palais qu'un goût mélangé de vin et de fromage sans grand intérêt. Si le vin (ou bien le fromage) est trop faible face au fromage (ou bien au vin), le goût du second envahira la bouche et ne laissera aucune place au goût du premier – celui-ci ne produisant autre chose qu'un parasitage du goût majeur. En outre dans ce cas, on souffre de la rencontre : le vin (ou le fromage) seul aurait été mieux apprécié.

A l'inverse, l'époisses et le Nuits-Saint-Georges acquièrent de l'importance et de la valeur aux yeux du convive dès lors qu'un troisième goût est né de leur rencontre. « La sensation est colorante<sup>32</sup> », écrivaient Deleuze et Guattari. On se souvient avec attendrissement de ces images extraites du *Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein et de *People*

*on Sunday* de Siodmak depuis qu'on a vu ce que Godard en a fait dans *Une Catastrophe* : connecter les unes sur un match de tennis et les autres sur de la poésie allemande et produire ainsi en nous un profond tressaillement.<sup>33</sup> C'est parce que la conjonction débordait que nous reconsidérerons les pôles qui la composent. L'opération de différenciation est un processus nous conduisant à savourer *rétrospectivement* chacun des éléments qui ont participé de cette opération, à en apprécier davantage les singularités respectives, à jouir pleinement des différences.

Σ

Il faut détailler encore la chronologie. Car, en réalité, *ce que le spectateur sent tout d'abord, ce n'est pas le troisième élément mais la possibilité concrète que fait apparaître le surgissement de ce troisième élément*. Qu'il y ait un interstice producteur de tiers, c'est cette possibilité-là que le spectateur sent en premier. Bien que le convive apprécie immédiatement le doux relent de noix, en réalité il perçoit tout d'abord quelque chose d'antérieur à cette saveur – ou disons qu'il commence par prendre le temps de percevoir cela et de s'en réjouir. C'est qu'il découvre alors que  $1 + 1 = 3$ . Autrement dit : il découvre *qu'ici et maintenant il y a plus que ce qu'il y a*.

Comme on opérerait en cuisine, avant que de le servir, et pour s'assurer que sa composition est, de fait, une réussite, le spectateur goûte un peu à la saveur du plat, mais il ne va pas plus avant dans la dégustation. Son attention oblique et se concentre sur la découverte en elle-même : il existe réellement un interstice producteur de tiers. L'importance de ce constat est telle qu'il accapare toute l'attention. *La saveur de l'élément tiers surgit mais c'est d'abord pour nous ouvrir – nous rendre sensibles à sa réalité, nous ouvrir à l'ouverture*. Henri Michaux décrit avec minutie cette expérience radicale :

Comme s'il y avait une ouverture, une ouverture qui serait un rassemblement, qui serait un monde, qui serait qu'il peut arriver quelque chose, qu'il peut arriver beaucoup de choses, qu'il y a foule, qu'il y a grouillement dans le possible, que toutes les possibilités sont atteintes de fourmillements, que la personne que j'entends vaguement marcher à côté pourrait sonner, pourrait entrer, pourrait mettre le feu, pourrait grimper au toit, pourrait se jeter en hurlant sur le pavé de la cour. Pourrait tout, n'importe quoi, sans choix et sans qu'une de ces actions ait la préférence sur l'autre. [...] C'est "pourrait" qui compte,

<sup>30</sup> Jean Dubuffet, Claude Simon, *Correspondances 1970-1984*, op. cit., p. 33-37. Deleuze et Guattari expliquaient : « Ce qui rend un matériau de plus en plus riche, c'est ce qui fait tenir ensemble des hétérogènes sans qu'ils cessent d'être hétérogènes » [Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 406]. Ils notaient aussi, dans *L'Anti-Œdipe* : « Les contiguïtés sont des distances et les distances des affirmations » [Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1973, p. 51]. Il importe de trouver, continuait Deleuze, « une Réunion qui sépare » [Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002, p. 81].

<sup>31</sup> Jean-François Lyotard, « Le sublime et l'avant-garde » in *L'inhumain*, Paris, Galilée, 1988, p. 112.

<sup>32</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991, p. 157.

<sup>33</sup> Pour une analyse détaillée d'*Une Catastrophe*, cf. Jean-Frédéric Chevallier, « How to pass from one image to another? », art. cit., p. 149-150.

cette prodigieuse poussée de possibilités devenues énormes, et qui se multiplient encore.<sup>34</sup>

On dira d'Henri Michaux qu'il est ici quelque peu exalté. Ce sera vrai. Outre qu'il est sous l'emprise de la mescaline, il y va, précisément, littéralement, d'une exaltation. Exalter vient du verbe latin *exaltare* et celui-ci de l'adjectif *altus*, haut. Or, c'est bien de cela qu'il s'agit : l'excitation naît de l'impression d'une hauteur. Certes, l'interstice introduit à un mouvement qui est horizontal puisque l'on peut « marcher à côté », l'on peut « entrer ». Mais le mouvement est également vertical : on peut aussi « grimper au toit » ou « se jeter sur le pavé de la cour ». Il n'y va pas seulement de l'horizontalité (un mot à côté d'un autre, une seconde image à la suite d'une première) ; il y va aussi de la verticalité – une verticalité de notre monde : c'est le doux relent de noix qui remonte dans notre bouche, depuis la langue vers le palais.

Deleuze et Guattari notaient : « Entre les choses ne désigne pas une relation localisable qui va de l'une à l'autre et réciproquement, mais une direction perpendiculaire, un mouvement transversal qui les emporte l'une et l'autre, ruisseau sans début ni fin.<sup>35</sup> » C'est là la seconde raison qui explique le vertige et l'excitation – l'exaltation – que l'on éprouve. Cette soudaine conviction que se multiplient les possibilités – elles sont ruisseaux, elles sont fleuves – comporte un caractère d'ordre spatial. Le « et », lorsqu'il devient producteur, découvre de nouvelles options de déplacements car il ouvre l'espace ; il en fait apparaître la hauteur. On ne se dit plus seulement : « il y a davantage que ce qu'il y a » ; on se dit également : « il y a d'autres espaces au travers desquels cheminer » – c'est d'ailleurs le cheminement qui constitue ces espaces et non l'inverse. On peut cheminer comme l'on « pourrait sonner » ou « mettre le feu ». Pour autant, ces actions ne sont pas induites ni même suggérées. L'interstice devenu producteur de tiers donne à sentir simplement qu'il y a davantage de possibilités de traverser, autrement dit, étymologiquement, de *faire l'expérience de...* Si la dimension verticale s'ajoute à la dimension horizontale, ce n'est que pour nous donner à sentir qu'il y va toujours de plus d'une dimension et qu'il y a « croissances des dimensions dans une multiplicité qui change nécessairement de nature à mesure

qu'elle augmente ses connexions <sup>36</sup> ».

Robert Musil, à la fin du premier tome de *L'homme sans qualités*, aborde cette autre dimension sur laquelle débouche la découverte vertigineuse :

L'état dans lequel nous vivons offre des fissures par lesquelles apparaît un autre état, un état en quelque sorte impossible. [...] La paresse, ou seulement l'habitude, nous fait éviter de regarder ce trou. Eh bien ! le reste va de soi : c'est par ce trou qu'il faut sortir. Et je le peux ! Il y a des jours où j'arrive à me glisser hors de moi-même !<sup>37</sup>

Pour une part, la découverte vertigineuse se formule de manière générale, impersonnelle, sans sujet déterminé. C'est le « on », c'est « la personne », c'est le constat : *on* peut relier des singularités, *on* peut manger du fromage et boire du vin, éprouver le potentiel de l'interstice, *la personne* peut traverser la pièce, sauter dans la cour, percevoir la hauteur et donc la profondeur. Dans un second temps, cette découverte trouve à s'énoncer de manière singulière, personnelle, engagée – c'est-à-dire au travers d'un « je », qui plus est affirmé : « Je le peux ! J'arrive à me glisser hors de moi-même ! » On passe d'une *possibilité en soi* à une *possibilité pour soi* : pour moi, pour chacun d'entre nous. Et, le fait qu'apparaisse finalement une *possibilité pour soi* rend rétrospectivement envisageable la conjugaison de la formulation antérieure à la première personne du singulier. Affirmer « *j'arrive à me glisser hors de moi-même* » nous conduit à reconnaître que « *je le peux* » et, de là, nous sommes en mesure de dire : « *je peux entrer, je peux sonner, je peux mettre le feu, grimper au toit* », etc. Ce dont on a fait la découverte en second nous entraîne à faire de ce que l'on avait découvert en premier quelque chose de personnel. Le nœud de l'affaire est là ; l'instant où le processus bascule véritablement, c'est lorsque le spectateur en vient à se dire : « *moi, je peux aussi mettre en relation, créer des rapports, chercher entre des éléments différents les distances adéquates à la production de tiers* ».

On résumerait la double découverte en une formule ramassée : il existe des interstices producteurs par lesquels un spectateur a loisir de passer – le passage étant aussi un tissage et le tissage expliquant cette poussée hors de soi même. Voilà les deux aspects de la découverte que les spectateurs font

<sup>34</sup> | Henri Michaux, *Misérable miracle. La mescaline*, Paris, Gallimard (Poésie), 1972, p. 20.

<sup>35</sup> | Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 37.

<sup>36</sup> | Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Ibid*, p. 15.

<sup>37</sup> | Robert Musil, *L'Homme sans qualités* t. 1, tr. P. Jacottet, Paris, Seuil (Point), 1995, p. 828.

initialement. Et, parce qu'ils la font – sous les deux aspects –, ils peuvent sentir leurs sens s'éveiller. La double découverte est une condition nécessaire à cet éveil car elle est, pour les spectateurs, la preuve concrète qu'ils en ont la possibilité. Cette preuve est donnée aux sens – elle ne fait pas l'objet d'un discours ou d'une annonce au public avant de commencer le spectacle... Parce qu'elle n'est pas discursivement mais pratiquement vécue, cette preuve est réjouissante. C'est Henri Michaux encore, qui en vient à affirmer, dans une sorte de cri de joie :

Je voudrais. Je voudrais m'en aller. Je voudrais être débarrassé de tout cela. Je voudrais repartir à zéro. Je voudrais en sortir. Pas sortir par une sortie. Je voudrais un sortir multiple, en éventail. Un sortir qui ne cesse pas, un sortir idéal qui soit tel que, sorti, je recommence aussitôt à sortir.<sup>38</sup>

Ce « je voudrais » réitéré six fois est la réaffirmation d'un désir propre. C'est cela qui permet au spectateur d'en venir à sentir : il sentira parce qu'il veut sentir, parce qu'il en a le désir. Tout l'apparent détour que nous venons d'effectuer nous mène en ce point : le désir. Les « corps, souligne Jacques Rancière, sont engagés dans les relations actives du désir amoureux au lieu d'être enfermés dans la relation passive du spectacle<sup>39</sup> ». Les spectateurs sont actifs parce que, à cet instant précis, ils font ce qu'ils désirent faire, amoureuxment.



Devant une œuvre d'Heinz Mack Lichtroren pour le moins « abstraite », *Sonne des Meeres* (1967) exposé au Musée National d'Art Moderne à Paris, une fillette de cinq ans dit à sa mère: « *J'aimerais bien qu'on ait le même à la maison !*<sup>40</sup> » Voilà une belle exclamation qui appelle deux remarques. Premièrement : qu'on ne vienne pas affirmer qu'il faut être « éduqué » à l'art pour l'« apprécier ». Ce dont il y a besoin, c'est d'une plateforme où se sentir accueilli pour sentir librement. Les quatre membres de la famille s'étaient arrêtés ensemble devant l'œuvre, la mère avait lu le titre à voix haute. Deuxièmement : la petite fille n'a pas dit « *c'est beau* » ou « *j'aime ça* ». Elle a formulé un commentaire qui est, à mon sens, la manière la plus juste d'entrer en relation avec une œuvre d'art contemporain : « *cette œuvre que je regarde, est-ce que j'aurais envie de la*

<sup>38</sup> | Henri Michaux, *Misérable miracle. La mescaline*, op. cit., p. 31.

<sup>39</sup> | Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 97.

<sup>40</sup> | C'était le 1<sup>er</sup> juin 2013, un dimanche après-midi : l'entrée des collections permanentes du Centre Georges-Pompidou était libre. De ce fait, sociologiquement parlant, le public était varié.

*regarder encore, de l'avoir chez moi, de la faire mienne, de quotidiennement sentir à son contact ? »*

Quelques minutes plus tard, cette fois devant une sculpture composée de tubulures et de rondelles métalliques en mouvement, un garçon d'une dizaine d'années demande : « *Papa, ça sert à quoi ?* » Son père, tendu, fatigué, sans doute énervé, ou peut-être simplement dépité, lui répond sèchement : « *Ça sert à rien !* ». Ce qui est vrai, certes, mais qui, dit de la sorte, ôte la possibilité au jeune spectateur de constituer une plateforme où « travaille[r] sur lui-même, avec et contre lui-même, pour se tenir accessible à l'éventualité <sup>41</sup> ».

C'est là le problème de l'œuvre, pas de son public. C'est au dispositif artistique de prendre en charge la question de la disponibilité des spectateurs. C'est aux artistes qu'il revient de travailler à ce que les spectateurs veuillent, qu'ils soient en confiance pour vouloir, qu'ils s'écrient, comme Michaux, avec la même profondeur terrible : « *je voudrais !* » – et qu'ils s'attèlent ensuite à ce vouloir. L'art a à sa charge l'éveil ou le réveil du désir de ceux qui y assistent. Si j'ai pris autant de temps pour détailler cette étape du processus artistique qui débouche sur un désir formulé à la première personne du singulier (et non par l'artiste), c'était précisément pour montrer que la résolution du problème (celle de la confiance en l'expérimentation sensible<sup>42</sup>) est physique, concrète, et qu'elle a lieu. La visée de l'artiste, qui sélectionne des éléments, en accentue la singularité et les dispose de telle sorte qu'il y ait, entre eux, de possibles interstices producteurs de tiers, est de réveiller le vouloir sensible et sensuel de chaque spectateur. *Ce que l'artiste veut, c'est que le spectateur veuille, qu'il veuille vouloir, qu'il désire désirer.*<sup>43</sup>

Il est instructif d'étudier les débuts d'œuvres car ceux-ci, fort souvent, consistent bel et bien en une préparation des spectateurs (ou des lecteurs, des auditeurs) – une sorte d'échauffement comme en font les danseurs ou les acrobates.<sup>44</sup> C'est, par exemple, le commencement de *Nous avons les machines* (2012) du collectif Les chiens de Navarre, où les spectateurs, à peine assis, reçoivent, de la part d'acteurs déchaînés,

<sup>41</sup> Jean-François Lyotard, *Moralités postmodernes*, Paris, Galilée, 2005, p. 186.

<sup>42</sup> Au delà, il s'agit de « renouveler notre capacité à vivre des expériences » [Marianne Massin, *Expérience esthétique et art contemporain*, Rennes, PUR, 2013, p. 151]. Car, être en confiance, c'est aussi cesser de craindre, de douter, de « soupçonner l'actualité de notre expérience esthétique présente » [*Ibid.*, p. 94].

<sup>43</sup> Monroe Curtis Beardsley notait : « Une expérience possède un caractère esthétique marqué lorsqu'elle présente certains des traits suivants, y compris le premier : une attention fermement fixée sur un objet perceptuel ou intentionnel ; un sentiment de liberté à l'égard de nos intérêts extérieurs à cet objet ; un affect avéré, détaché de toute fin pratique ; le sens d'un exercice de nos pouvoirs de découverte et l'intégration du soi et de ses expériences. » Monroe Curtis Beardsley, « Quelques problèmes anciens dans de nouvelles perspectives », in *Esthétique contemporaine. Art, représentation et fiction*, éd. J-P. Cometti, J. Morizot et R. Pouivet, Paris, Vrin, 2005, p. 97.

<sup>44</sup> En 1997, avec le collectif Feu Faux Lait, nous avons poussé cette idée jusqu'à la littéralité : nous propositions à ceux du public qui le souhaitaient, et avant que ne commence le spectacle que nous présentions alors, de participer aux échauffements avec les comédiens. C'était sans doute un peu didactique. Reste que cela favorisait ensuite l'entrée des spectateurs dans le dispositif présenté. Nous avons pu le confirmer.

coincés dans l'encoignure d'une porte en fond de scène, à demi nus, affublés de masques improbables, une avalanche d'instructions (sur la manière de se comporter lors de ce qui va suivre), de commentaires (sur le théâtre subventionné français et ses nombreux travers), d'annonces (le sang qui sera utilisé, entend-on, est celui des menstruations des comédiennes, patiemment collecté au cours des six derniers mois) et d'invectives (à ceux qui ne sont là que parce qu'ils ont lu une critique du spectacle dans *Les Inrockuptibles* et qui, dès lors, se considèrent « très branchés ») telle que la majeure partie d'entre eux (les trois quarts de la salle ce soir-là) est littéralement pliée de rire pendant une dizaine de minutes. C'est aussi la très longue introduction que comportent les Ragas. Pendant les vingt premières minutes de *Raag Multani* (2011), la chanteuse Manjusha Patil revient sur une même phrase qu'elle enrichit peu à peu de variations, celles-ci s'étirant, montant *crescendo* au bout d'un quart d'heure, mais seulement un court instant, puis au fur et à mesure davantage. Enfin, dans le dernier tiers de cette composition qui dure trente-quatre minutes, la phrase éclate de toutes parts : on assiste à une improvisation surpuissante faite de sons d'une magnifique étrangeté. Julien Nénault notait l'importance de ce moment où « la douceur mute en fièvre, et l'œil et le tympan vrillent, emportés par le rythme, ses extases virtuoses, comme un papillon qui virevolte et s'enivre à la lumière <sup>45</sup> ». La structure du Raga comporte ainsi une phase dont la visée est d'apaiser l'auditoire de sorte qu'il soit en mesure d'écouter ensuite avec toute l'attention requise ce qui ne tient plus du tout de l'apaisement mais, au contraire, de l'excitation frénétique : un « geste sonore qui excède l'audible ». Et Lyotard d'ajouter : « le geste musical atteint l'oreille, ainsi préparée à l'impréparation, comme un évènement <sup>46</sup> ».

## 8

Une fois que les spectateurs en sont là, c'est-à-dire au moment où à peine pointée la saveur de l'élément tiers déclenchant la succession de ces étapes préliminaires qui les entraînent à pouvoir dire « *je veux vouloir* », apparaît un sentiment qui marque l'achèvement du processus d'entrée dans un rapport singulier à l'œuvre : le « sentiment d'une fissure <sup>47</sup> ». Nous avons le sentiment d'une fissure car

<sup>45</sup> | Julien Nénault, *La musique de Philippe Dubuc*, non publié.

<sup>46</sup> | Jean-François Lyotard, *Moralités postmodernes*, op. cit. p. 186. Une observation ici. On confond souvent *construction esthétique et représentation*. On suppose qu'il existe une connexion logique et automatique entre préparation et représentation. On en vient à dire que toute représentation d'une construction préalable est re-présentation. On renie alors l'idée de préparation au nom d'une supposée pureté de l'ici et maintenant. C'est là une grande erreur. Le présent se construit, et même : il se prépare. Dans un contexte artistique, préparer le présenter signifie augmenter la probabilité que surgisse l'imprévisible, augmenter les virtualités. En ce sens, l'artiste doit faire tout son possible, c'est-à-dire préparer tout ce qui peut l'être (y compris le spectateur) pour aider à ce que le spectateur fasse surgir de l'inespéré. En peu de mots : il importe de préparer l'œuvre de sorte qu'avec le spectateur surgisse du non préparé, que « l'impréparation » ait lieu.

<sup>47</sup> | Henri Michaux, *Misérable miracle. La mescaline*, op. cit., p. 24.

nous réalisons que ces « trous » à traverser, ces « entre » ouverts desquels surgissent des éléments tiers se situent tout autant dans l'œuvre qu'aux tréfonds de nous-mêmes. Il y a des trous dans l'œuvre et il y a des trous en nous. On peut passer par les trous de l'œuvre, on peut aussi passer par les trous qui sont en nous tandis que les surgissements de tiers, dans l'œuvre, surgissent aussi en nous, si bien que nous sommes traversés et créateurs – et nous ne savons plus bien par quoi ni de quoi. La fissure est nôtre et la fissure est autre.

Le « sentiment d'une fissure » s'expérimente en même temps que l'on atteint à une deuxième conviction sensible : tout d'un coup, nous sommes certains qu'il y a comme une sorte de plateforme depuis laquelle nous avons liberté de sentir singulièrement – d'être traversés tout autant que de traverser. Il y a là quelque chose de la fermeté d'un sol sur lequel nous poser. Voilà expliqué ce caractère d'autreté esthétique qu'indiquait Nathalie Sarraute : « les lecteurs [...] sentent [...] la présence d'un ordre de sensations encore inconnu <sup>48</sup> ». Il y va d'un « écart avec le "normal" <sup>49</sup> ». L'art ne met en jeu que des sensations inédites parce qu'il est un lieu – celui que présentement nous occupons en contact avec l'œuvre – depuis lequel sentir sans restriction. L'expérience esthétique se convertit en une aventure particulière, intime et révélatrice, dès lors que nous l'envisageons depuis une plateforme où la singularité et la profondeur importent. Quand se constitue une sorte de trampoline des désirs, une aire d'accueil depuis laquelle vouloir vouloir, et que nous nous y plaçons de notre propre gré (tel est notre bon vouloir, ainsi va notre désir profond), à partir de ce moment alors, nous commençons, à proprement parler, à sentir.



Après avoir assisté à une mise en scène d'*Hamlet-Machine* que nous proposons avec le collectif Proyecto 3 dans une nef du Musée national des cultures à Mexico en 2004, une spectatrice se mit à pleurer. Elle expliqua ensuite que ce qu'elle avait vu et entendu lui avait « parlé » (ce sont ses mots) de son enfermement dans la ville<sup>50</sup>. Là, expliquait-elle, dans ce grand agglomérat urbain, elle se sentait comme dans une prison. Et, de manière surprenante, elle concluait en affirmant qu'elle

devait à présent se comporter différemment avec ses enfants. (J'ajoute que c'était la première fois que cette mère de famille, issue d'un milieu social peu favorisé, se rendait au théâtre.) Notre dispositif, qui combinait le texte d'Heiner Müller avec des séquences d'acrobatie, des chorégraphies minimalistes, des déplacements du public d'un côté à l'autre de la nef, des jeter de chaises pliables et de meubles dépareillés, ne « parlait » ni de la ville de Mexico ni ne donnait des conseils éducatifs aux parents<sup>51</sup>. Ce sens (« je me sens ici comme dans une prison ») et cette pensée (« je me comporterai différemment avec mes enfants ») furent produits par cette spectatrice qui, en voyant notre travail, expérimenta des sensations tout aussi réelles qu'uniques. C'est ce que la mise en branle que celles-ci entraînent dans son esprit produisit. De la pensée avait surgi parce que la série de sensations vécues avait fini par faire sens.

Faire sens, c'est davantage que regarder ou même contempler des relations, celles qui existent déjà et celles que les spectateurs produisent. Le sens se donne quand les spectateurs adoptent les relations, quand ils les font leurs – comme s'ils décidaient de chevaucher un moment cet enchevêtrement de fils qu'elles tissent. Jean-Luc Nancy dans *Le sens du monde* a abondamment décrit le mécanisme : produire du sens consiste à articuler entre eux les différents fils sensibles que nous expérimentons, à opérer l'« articulation différentielle de singularités qui font sens en s'articulant, à même leur articulation <sup>52</sup> ».

Si le dispositif artistique parvient à ce que du sens surgisse, s'il joue un rôle dans ce processus, ce n'est pourtant pas ce dispositif qui le produit. Jacques Rancière insistait sur le fait qu'il y va de « la suspension de toute relation déterminable entre l'intention d'un artiste, une forme sensible présentée dans un lieu d'art, le regard d'un spectateur et un état de la communauté <sup>53</sup> ». Car c'est dans la mesure où ce que les spectateurs perçoivent n'est pas recadré par un discours normatif *préétabli* que ceux-ci ont la possibilité d'*établir* – ou de *rétablir* – une continuité entre leur perception et leur expérience, de mettre en relation la première avec la seconde, et ainsi de s'appréhender eux-mêmes en propre et en tant que *continuum* – un être vivant en train de

<sup>48</sup> | Nathalie Sarraute, « Forme et contenu du roman », art. cit., p. 1672.

<sup>49</sup> | Marianne Massin, *Expérience esthétique et art contemporain*, op. cit., p. 110.

<sup>50</sup> | On peut, dans un premier temps, s'en tenir aux pleurs, telle Kazu dans *Après le banquet* : « Kazu se donnait rarement la peine d'analyser ce qu'elle faisait sur le moment ; sa nature lui disait qu'elle y réfléchirait plus tard. Par exemple, si en partant elle se mettait à pleurer, elle ne comprenait pas sur le moment la raison de ses larmes. » Yukio Mishima, *Après le banquet*, op. cit., 1965, p. 43.

<sup>51</sup> | Quelques extraits vidéos sont disponibles. Cf. <<http://www.proyecto3.net/maquina-hamlet-a922477>> et <<https://youtu.be/eN87KxPY3TU>>

<sup>52</sup> | Jean-Luc Nancy précise : « articulation doit se prendre à la fois au sens mécanique de jointure et de jeu, au sens de la profération parlante et au sens de la distribution en articles distincts ». Jean-Luc Nancy, *Le Sens du monde*, Paris, Galilée, 1993, p. 126.

<sup>53</sup> | Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 61.

vivre. C'est là la première note de sens. Jacques Rancière précisait : le spectateur « compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui <sup>54</sup> ». Par exemple : la ville de Mexico transformée en centre pénitentiaire.

Un autre dispositif que nous présentions avec le collectif Proyecto 3 concluait par la chute d'oranges le long du majestueux escalier d'une maison d'architecture coloniale<sup>55</sup>. Cet événement, qui avait nécessité de très longues répétitions de sorte que les fruits roulent convenablement sur les marches, provoqua la fugue – ou la dérive – d'un spectateur jusqu'au nord de l'Afrique. Ce dernier n'était plus au Mexique, mais, affirmait-il, en Algérie, dans un village bordé par la Méditerranée. Outre l'exactitude et le rythme, nous avons travaillé dans notre présent (celui des répétitions) à ménager des trous entre cette séquence (celle des oranges), la séquence antérieure (la projection d'un extrait de film où des femmes de classe moyenne s'entraînaient dans un gymnase) et la séquence suivante (la comédienne glissait à son tour le long de l'escalier, puis se déshabillait). Le spectateur pour sa part, depuis son présent (celui de la présentation théâtrale), travaillait à la constitution d'une continuité qui l'emportait dans le Maghreb rural.

Ce que ce spectateur voyait (un paysage méditerranéen), c'étaient les « et » qu'il avait lui-même composés, les intervalles entre des oranges *et* des marches d'escalier. Ce qu'il sentait, c'est ce qui se produisait dans l'interstice (la mer, l'air sec, les oliviers) et qui faisait qu'ici et maintenant, il y avait plus que ce qu'il y avait : il y avait un autre pays, l'Algérie. Et ce qu'il a compris, c'est que du sens était en train de se donner.

Ou bien faut-il le dire ainsi : *quand il sent que cela fait sens d'être là, le spectateur donne sens au fait d'être là*. Cela fait sens pour le spectateur d'être là quand il donne sens à ce qui relie le dedans de l'artefact *et* son dehors (qui n'est autre que son dedans à lui), quand il sent qu'il y a du sens à mettre en rapport, comme le notait Deleuze, « une pluralité de mondes simultanés, à une simultanéité de présents dans différents mondes <sup>56</sup> ». Jacques Rancière détaillait encore : « Le spectateur agit [...]. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a

<sup>54</sup> | Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 19.

<sup>55</sup> | Il s'agissait de *Sin título*, présenté à la Casa Refugio Citlaltépetl en février et mars 2006. Cf. <<https://youtu.be/Jt8W9bKoNas>>

<sup>56</sup> | Gilles Deleuze, *Cinéma 2 – L'image-temps*, op. cit., p. 135.

vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux.<sup>57</sup> » La connexion du dedans avec ce dehors qui est aussi un autre dedans fait émerger à la surface l'impression d'une réalité plus profonde qui se déploie – depuis l'interstice – en des dimensions jusque-là insoupçonnées. Ce sont la profondeur tout autant que le volume et donc la radicalité de cette réalité qui conduisent à la production de sens. On pourrait presque affirmer que le sens est l'impact laissé par cette profondeur et cette radicalité ; ou bien qu'il apparaît lorsque le spectateur, à son tour, se fait artiste : lorsqu'il compose à son gré, lorsqu'il devient combinateur.

La sensibilité, la sensorialité et la sensualité du sens tiennent aussi au fait qu'il existe un vouloir donner sens. En effet, le champ d'action du verbe « vouloir », apparu sous la plume d'Henri Michaux précédemment, s'étend maintenant : c'est le passage, du « *je veux* » au « *je veux relier* » puis, de là, à un inattendu « *je veux faire* ». Si le second (relier) combine du dedans avec du dehors (de l'œuvre), le troisième (faire) est tout entier porté vers l'extérieur (de l'œuvre) : « *je veux me comporter de manière différente avec mon fils et ma fille* », voilà une activité qui sera menée à la maison, c'est-à-dire hors du théâtre, hors du contact avec l'œuvre ; « *je veux prendre le temps de reconsidérer la relation avec ces villageoises algériennes* » nécessitera peut-être de retourner en Afrique du nord – très loin donc du lieu où la mise en scène était présentée. En voulant donner sens, nous donnons aussi, simultanément, une orientation pratique à nos mouvements, à notre *praxis*.



Donne-t-on du sens ou le sens se donne-t-il ? Produisons-nous un sens ou ce dernier se produit-il pour nous ? Une manière de décrire phénoménalement ce mystère consiste à observer qu'en même temps que du sens advient – et sans pouvoir déterminer avec assurance s'il nous advient ou si nous le faisons advenir – quelque chose court déjà au-devant, comme prenant les devants justement, comme déjà après le sens. C'est ce que j'ai appelé le *vouloir faire*. Quand du sens apparaît, apparaît aussi un désir d'action – placé comme en aval du sens, comme la résultante de son apparition et de son

écoulement – sans l'être tout à fait puisque le désir apparaît non pas après le sens mais avec lui. Christoph Theobald le soulignait : il s'agit d'un désir de « rendre la vie viable et enviable en inscrivant ce sens dans un jeu de relations individuelles et collectives ; et cela sans qu'un jour le repos définitif ne soit atteint ou le désir assouvi<sup>58</sup> ». Donner sens devient désir d'habiter l'ouverture toujours plus radicale du réel.

C'est en ce point qu'apparaît la pensée : une fois que l'expérience sensible fait sens, le spectateur peut commencer à penser. Penser est l'étape postérieure au sens donné et antérieure à l'action projetée. La pensée vient après le sens « Mexico = prison » et avant le projet d'une nouvelle action éducative. Entre le sens découvert et l'action envisagée s'ouvre un espace où il devient possible de re-penser notre environnement. Le surgissement d'un sens, seul, ne suffirait pas à motiver la production de pensée : s'il n'y avait que la ville-prison, pourquoi penser au-delà, à quoi bon ? Mais, s'il existe la possibilité d'inventer d'autres relations entre générations, cela vaut la peine de penser comment s'y prendre. Le penser s'inscrit dans l'intervalle entre le sens donné et le désir d'agir.

Martin Heidegger faisait cette constatation : « ce qui nous donne le plus à penser aujourd'hui c'est que nous ne pensons pas encore<sup>59</sup> ». L'idée est simple : l'exercice de la pensée s'exerce sur ce qui n'a pas été pensé. Or, ce qui n'a pas été pensé, aujourd'hui, c'est la relation, c'est la priorité ou l'urgence de l'action consistant à créer des relations, tisser des liens – à commencer par des liens avec ses propres enfants<sup>60</sup>. Surgit ainsi une pensée amoureuse, une pensée qui pense non pas comment rapprocher des singularités et réduire leur différence, non plus comment les fondre les unes dans les autres, ou dans une seule, majoritaire, ni, encore moins, comment remplir l'espace entre elles, mais, simplement et littéralement, comment vouloir et aimer cette différence – de telle manière que cette différence soit productrice de plus de désir encore. L'expérience est sensible. Les sens donnent ou font sens. Mais le mouvement ne s'arrête pas, il ne s'interrompt pas. Il s'élançait, il file – du sens vers la pensée, de la pensée désirante vers les sens.

<sup>57</sup> Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 19.

<sup>58</sup> Christoph Theobald, *La révélation*, Paris, Les Éditions de l'Atelier, 2001, p. 50-51.

<sup>59</sup> Martin Heidegger, *Qu'appelle-t-on penser ?*, tr. A. Becker, G. Granel, Paris, PUF (Quadrige), 1992, p. 24.

<sup>60</sup> L'insistance des institutions culturelles françaises sur la notion d'« être ensemble » est, à ce titre, symptomatique. Par exemple, le *leitmotiv* de l'édition 2015 de la Fête de la Musique était : « vivre ensemble la musique ! ».

Se pose alors une question d'actualité : pourquoi diable penser la relation et l'interstice alors que, à l'époque où nous vivons, tout rapport se doit d'être commercial : ceci en échange de cela, ceci vaut pour cela qui vaut pour de l'argent ? Deleuze et Guattari l'avaient déjà souligné : avec le capitalisme, « la conjonction [...] cesse d'être liée à la jouissance comme à l'excès <sup>61</sup> » pour se faire instance de rabattement de la diversité des flux désirants sur l'impératif d'un *produire pour produire...* de l'argent. Il y a bien un « et » mais ce « et » signifie un « pour ». La conjonction n'est plus conjonctive, elle n'est plus créatrice : le travail *pour* du capital d'une part et le capital *pour* lui-même (le chiffre d'affaires, les bénéfices nets, le taux de profit) d'autre part<sup>62</sup>. Tant et si bien que le « et » ne désigne plus un espacement mais la subordination d'un terme à un autre.

Un exemple concret. En novembre 2010, je passais une nuit avec une famille vivant sur un trottoir de Calcutta. J'y avais été invité car il y avait célébration. Nous avons dansé, jusque tard, puis nous avons dormi. Lorsque le lendemain, je m'apprêtais à partir, mes hôtes, comme il est de coutume au Bengale, entendaient me réinviter – en l'occurrence pour la clôture de leur festivité : l'immersion dans le Gange de la divinité qu'ils fêtaient (Kali). Ma maîtrise de la langue bengali étant à l'époque déficiente, un policier de garde à l'entrée du métro se mit en tête de nous aider. Il ne pouvait cependant se limiter à traduire ce que l'on cherchait à me dire – à savoir : « *reviens ce soir pour l'immersion* ». Ne parvenant à concevoir que quelqu'un comme moi (blanc, européen, etc.) soit en relation avec des gens comme eux (bien moins blancs et, qui plus est, vivant dans la rue, etc.), il chercha une explication plausible à ses yeux : le rapport entre eux et moi ne pouvait être d'autre nature que monétaire. L'officier de police inventa donc une partie de la traduction : mes hôtes, m'expliqua-t-il, demandaient une collaboration financière pour la clôture de leur festivité. Or, d'argent, entre nous, il n'en était pas question. Le traducteur *police* avait ainsi rabattu la singularité d'un rapport sur l'axe général d'un *valoir pour*. Ce n'étaient pas des hôtes *et* de leur invité dont il était

<sup>61</sup> | Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, op. cit., p. 266.

<sup>62</sup> | Dans un entretien accordé au journal *Libération* le 27 juillet 2016, l'économiste Jézabel Couppey-Soubeyran rappelait : « Cela fait longtemps que les grandes banques systémiques de la zone euro se sont détournées du financement des entreprises qui ont besoin d'elles, préférant des activités plus lucratives de marché qui ne contribuent pas du tout au financement de l'économie. » Cf. Jézabel Couppey-Soubeyran, *Blablabanque. Le discours de l'inaction*, Paris, Michalon, 2015.

question mais de l'argent d'un étranger *pour* augmenter le capital de résidents locaux.

Cette traduction du « et » en « pour du capital », c'est ce qui (nous) arrive le plus souvent. Nous passons une grande part de notre temps à traduire, à convertir des « et » en « pour ». Nous oblitérons la possibilité de la gratuité – quand bien même cette possibilité n'a de cesse d'apparaître concrètement. L'anthropologue Marc Hatzfeld y insistait :

La gratuité s'affronte à une des croyances les plus profondément ancrées dans les mentalités contemporaines, selon laquelle seuls les échanges mesurés par l'intérêt économique permettraient de réguler les relations sociales : la gratuité serait impossible ; pire, elle pourrait s'avérer nuisible à de saines relations entre les bonnes gens. Les enjeux de la gratuité sont d'une telle importance pour l'appareil idéologique et économique actuel, reposant sur les échanges monétarisés, qu'ils suscitent des oppositions n'hésitant devant aucune menace, aucun moyen, aucune limite morale. [...] La gratuité est plus délibérément transgressive encore dans un contexte où l'on ne parvient pas même à imaginer qu'une activité puisse échapper à sa mesure marchande. Non seulement l'eau et l'air sont devenus des objets marchands, mais les solidarités de voisinage et les amitiés de quartier tendent à se faire supplanter par des « services de proximité » formatés dont on espère tirer des profits économiques. Rien n'échappe apparemment à la détermination de l'appareil marchand à marchandiser tout ce qu'il touche.<sup>63</sup>

L'art a ici valeur de trouble-fête. Ce qu'il trouble, dans la fête capitaliste, c'est la transformation du « et » en « pour », du « + » en « € ». En art, il nous (spectateurs) arrive de faire l'expérience d'une gratuité radicale, d'un don inconditionnel. Lyotard rappelait que « l'artiste est devenu le simple réalisateur d'intensités qui ne lui appartiennent pas <sup>64</sup> ». Autrement dit : l'artiste devenu artisan-combinateur donne ce qu'il ne possède pas<sup>65</sup>. Et c'est précisément cette sur-gratuité du don que l'on sent au contact de son travail qui nous entraîne alors – parce qu'elle fait sens <sup>66</sup>.

Je me souviens d'avoir eu de cela la conviction sensible. C'était en contemplant un acteur qui s'approchait de l'avant-scène, s'asseyait, sortait un petit mouchoir d'un blanc immaculé, le déplaçait sur ces genoux, caressait tendrement le bout de viande sanguinolente que celui-ci contenait, alors

<sup>63</sup> | Marc Hatzfeld, *Les Lascars. Une jeunesse en colère*, Paris, Autrement, 2011, p. 52-52, 58.

<sup>64</sup> | Jean-François Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, 1994, p. 105.

<sup>65</sup> | En ce sens, la figure du curateur est emblématique : il s'agit pour lui de disposer, combiner des œuvres dont il n'est cependant pas l'auteur Cf. Laurent Jeanpierre, Séverine Sofio, *Les commissaires d'exposition d'art contemporain en France. Parcours social*, Paris, Rapport d'enquête remis à l'association Commissaires d'exposition associés, 2009.

<sup>66</sup> | Andreï Tarkovski disait de l'artiste qu'il est un serviteur. Cf. *Le Temps scellé*, tr. A. Kichilov, Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2004, p. 4.

que, plus en retrait, trois actrices déchaînées frappaient à l'aide de lourdes pelles des rails d'acier disposés sur le plateau. C'était en 1993 ; c'était une mise en scène de *Macbeth* par Serge Noyal au Théâtre de Châtillon. Qu'il me soit offert un présent de cette sorte, dans un monde où chacun, d'une manière ou d'une autre, prétend augmenter ses parts de marché, cela me donne à penser. Lorsque l'expérience qui consiste à sentir que le sens se donne est réelle, alors, cette expérience conduit à penser à ce que « nous ne pensons pas encore » : le sens-lien, le sens qui relie tout autant qu'il se donne. Ce que fait l'art quand il fait quelque chose, c'est de rendre au « et » son potentiel créatif. Si l'expérience esthétique acquiert les traits d'une révélation (un après l'expérience qui n'a rien à voir avec son avant), c'est lorsqu'elle donne de vivre un « et » qui n'est plus un « pour ».

Si une présentation artistique peut conduire à une révélation, ce ne sont pas les artistes qui décident du contenu de la révélation ; ils n'opèrent que sur la présentation. C'est là la part la plus étonnante de la réponse à la question de savoir ce qui a lieu entre le moment où un artiste pense produire une œuvre et le moment où un spectateur pense à partir d'elle : la nécessaire absence de lien entre la première et la seconde pensée. Ultime paradoxe donc : le processus esthétique ne trouve à fonctionner qu'à la condition de suspendre tout déterminisme, tout calcul d'effets qui lierait une pensée à une autre pensée. La dynamique des relations ne fonctionne qu'à la condition que la relation entre le premier moment du processus (l'artiste pensant à faire une œuvre) et le dernier (le spectateur pensant devant cette œuvre) ne soit pas établie et, d'une certaine manière, qu'elle n'existe pas. Il faut, pour qu'il y ait des relations, en enlever une – celle qui, couvrant l'ensemble du processus, de son commencement à son achèvement, ne ferait autre chose qu'écraser toutes les autres. Si les arts redeviennent convaincants, c'est précisément parce qu'ils ne cherchent plus à convaincre.

Car, tel Saint Thomas, l'apôtre qui avait besoin de preuve tangible avant que de continuer plus avant dans la création de liens de vie, à nous aussi, spectateurs, il faut nous donner des preuves. Nous avons besoin de raisons

concrètes de croire. Autrement nous cessons de penser – qu'est-ce que le capitalisme financier d'aujourd'hui sinon une cessation généralisée de la pensée ? Et certaines fois, au contact d'un film, d'une mise en scène, d'un livre, etc., il nous est donné la preuve sensible (donc tangible) qui nous faisait défaut. Que l'*entre-deux-singularités* soit devenu producteur de tiers, que nous, spectateurs, ayons été participants du processus, qu'il y ait un sens donné à cela et que nous en venions, de là, à penser... tous ces événements sont réels et agissent telles des preuves : ils donnent de croire en la possibilité non seulement de sentir et de penser mais aussi d'agir en ce monde qui est le nôtre, en relation à ce monde, en créant des relations dans ce monde.

↳

Aujourd'hui, ce qui nous lie, ce qui nous rassemble (telle une manifestation pour la légalisation des droits des sans-papiers, l'accueil des réfugiés), ce qui nous touche davantage (telle une danse santhal au déroulement de laquelle nous ne connaissons strictement rien), c'est ce qui nous sépare, nous différencie, nous rend, chacun, unique<sup>67</sup>. C'est là notre condition d'étant créateur, telle que l'art nous apprend à le sentir, à l'aimer, à l'habiter, à l'activer de notre désir.

<sup>67</sup> Cf. Jean-Frédéric Chevallier, *Deleuze et le théâtre. Rompre avec la représentation*, op. cit., p. 36-37.

Comme **Jean-Frédéric Chevallier** est né en 1973, c'est-à-dire peu après mai 68, il a reçu une éducation excessivement stimulante. Il a certes depuis quasiment abandonné la guitare, le dessin, l'invention culinaire et la construction de robots, mais il continue, entre autres choses, à mettre en scène des spectacles où s'entrecroisent la danse et le théâtre (dernier en date, co-dirigé en Inde avec Surujmoni Hansda, une jeune villageoise santhal âgée de 15 ans : *Essay on Seasonal Variation in Santhal Society*), à réaliser des films-essais (exemple franco-indien : *Drowning Princess*, co-réalisé avec la chorégraphe Maïa Nicolas - DVD L'Harmattan, 2009), concevoir des installations (exemple, en bord de rivière québécoise : *Try Me Under Water Version Pulperie de Chicoutimi*), écrire des livres en français (dernier en date : *Deleuze et le théâtre. Rompre avec la représentation*, Les Solitaires Intempestifs, 2015) ou en espagnol (exemple mexicain : *El Teatro hoy : una tipologia posible*, Paso de Gato, 2011), passer, de temps en temps, quelques jours dans la communauté œcuménique de Taizé, dicter, des Indes aux Amériques via l'Europe, des conférences qu'il espère aussi stimulantes que l'a été son éducation, coordonner un festival très « contemporain » dans un village tribal du Bengale, etc. Mais, quand il faut avoir l'air sérieux, Jean-Frédéric Chevallier se borne à expliquer succinctement qu'il est metteur en scène et philosophe, qu'il possède trois maîtrises et un doctorat, qu'il a enseigné brièvement à l'Université de la Sorbonne Nouvelle et, plus longuement, à l'Université Nationale du Mexique et que, vivant depuis 2008 en Inde, il y co-dirige, avec sa femme Sukla Bar, l'organisation à but non lucratif **Trimukhi Platform** et la revue bilingue *Fabrique de l'art*.







ENGLISH [trimukhiplatform.org](http://trimukhiplatform.org)  
FRANÇAIS [fr.trimukhiplatform.org](http://fr.trimukhiplatform.org)

YOUTUBE/[trimukhiplatform](https://www.youtube.com/trimukhiplatform)

FACEBOOK/[trimukhi](https://www.facebook.com/trimukhi)

TWITTER/[trimukhi](https://twitter.com/trimukhi)

[contact@trimukhiplatform.org](mailto:contact@trimukhiplatform.org)

LORENA ANCONA | MÉXICO  
MAX DE CARVALHO | BRASIL | FRANCE  
ROMEO CASTELLUCCI | ITALIA  
PALLABI CHAKRAVORTY | INDIA | USA  
JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALLIER | FRANCE | INDIA  
JOSEPH DANAN | FRANCE  
NABANEETA DEV SEN | INDIA  
NANDANA DEV SEN | INDIA | USA | GREAT BRITAIN  
CLAUDE FRONTISI | FRANCE  
SABINA GILIANI | PAKISTAN | FRANCE  
NATHALIE HEINICH | FRANCE  
KOULSY LAMKO | TCHAD | MÉXICO  
PHILIPPE MANOURY | FRANCE | USA  
MATTHIEU MÉVEL | FRANCE | ITALIA  
IZUMI MIYAZAKI | JAPAN  
IKUE NAKAGAWA | JAPAN | BELGIQUE  
EMMANUELLE PIREYRE | FRANCE  
JEAN-PAUL QUÉINNEC | FRANCE | CANADA  
SOUMYA SANKAR BOSE | INDIA  
ROGELIO SOSA | MÉXICO  
PIERRE SOULAGES | FRANCE  
BRUNO TACKELS | FRANCE | COLOMBIA  
SANDA VOÏCA | RUMANIA | FRANCE

**DAP**  
**TAGORE**  
www.bibliofrance.in

this issue is published with the support of the Publication Assistance Programmes of the Institut français  
ce numéro a bénéficié du soutien des Programmes d'aide à la publication de l'Institut français

FABRICOFART.TRIMUKHIPLATFORM.ORG  
FABRIQUEDELART.TRIMUKHIPLATFORM.ORG

ISSN 2395 - 7131

distributed by SAMPARK Global Media

INR 998.00  
EUR 24 USD 26