

FABRIQUE DE L'ART N°5  
FABRICATE (FABRICO F) ART

ANNÉES | YEARS | 2019-22



FABRIQUE DE L'ART N°5  
FABRICATE (FABRICO) ART

The yearly publication **FABRICATE (FABRIC OF) ART** in some respects resembles our world. It reflects its beauty across its planetary stretch, from west to east, from the Americas to Asia. We can feel its vibration of multiplicity and difference. Of course, it makes no claim to offer a portrait of a "globe". But it is a unique enterprise, through the plurality it summons, and also as a singularised, and not eclectic, plurality, given that a very strong viewpoint underpins and supports it.

DENIS GUÉNOUN

during the launch of the first issue in Paris on June 20, 2016

La revue **FABRIQUE DE L'ART** ressemble par certains côtés à notre monde. Elle en a la beauté, dans son étirement planétaire, d'ouest en est, d'Amérique en Asie. On y sent vibrionner des multiplicités et des différences. Bien sûr, elle ne prétend pas donner un tableau d'un «globe» mais c'est une entreprise unique, par la pluralité qu'elle invoque, et aussi comme pluralité singularisée, pas éclectique, car un point de vue très ferme la parcourt et la soutient.

DENIS GUÉNOUN

lors du lancement du premier numéro à Paris le 20 juin 2016

**ÉDITEUR** | PUBLISHER TRIMUKHI PLATFORM ART AND CULTURAL ORGANIZATION

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

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

**COMITÉ DE RÉDACTION** | DRAFTING COMMITTEE SUKIA BAR CHEVALLIER + NATHALIE CAU + MARIE-LAURENCE CHEVALLIER + ANJUM KATYAL

**SOIN DE L'ÉDITION EN FRANÇAIS** | FRENCH PROOFREADING AND EDITING NATHALIE CAU + MARIE-LAURENCE CHEVALLIER

**SOIN DE L'ÉDITION EN ANGLAIS** | ENGLISH PROOFREADING AND EDITING ANJUM KATYAL

**ISSN** | 2395 - 7131 FABRICATE (FABRIC OF) ART - FABRIQUE DE L'ART

© TRIMUKHI PLATFORM ART AND CULTURAL ORGANIZATION | 2022

99 SARAT PALLY | KOLKATA 700070 | INDIA

[trimukhiplatform.org](http://trimukhiplatform.org) | [contact@trimukhiplatform.org](mailto:contact@trimukhiplatform.org)

[trimukhiplatform.org/fabrique delart](http://trimukhiplatform.org/fabrique delart) | [fabrique delart@trimukhiplatform.org](mailto:fabrique delart@trimukhiplatform.org)

[facebook.com/fabrique delart/fabricate/fabricofart](https://facebook.com/fabrique delart/fabricate/fabricofart) | [issuu.com/trimukhi](https://issuu.com/trimukhi)

printed and bound by CDC PRINTERS Pvt. Ltd. | Kolkata

mise en bouche | as a starter

08 | on the diversity of making with

JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALLIER

09 | de la diversité des faire avec

JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALLIER

explorations littéraires | literary explorations

24 | i don't know if i prefer here or there

ÉMILIE LECONTE

24 | je ne sais pas si je préfère ici ou là-bas

ÉMILIE LECONTE

28 | le blog d'emmanuelle

EMMANUELLE PIREYRE

34 | emmanuelle's blog

EMMANUELLE PIREYRE

40 | kawabata, the writer, the transvestite philosopher and the fish

MARIO BELLATIN

48 | sex prologue

DANIELA MORALES MONTERO

52 | les dires de tamara

JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALLIER

52 | tamara's dialogues

JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALLIER

58 | une fête pour naître, une fête pour mourir

MINA LOBATA

60 | fragmentaria: a book of notions (from the conversations)

SAMPURNA CHATTARJI

66 | lockdown triptych

ANJUM KATYAL

70 | nouveau roman and plants-children

PHILIPPE OLLÉ-LAPRUNE & SUMANA ROY

arts vivants | performing arts

76 | fabrication de textes pour le théâtre dans un village du bengale

JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALLIER

94 | fabricating texts for theatre from a tribal village in bengal

JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALLIER

110 | theatre experiences in borotalpada

PATRICE MANIGLIER

114 | expériences de théâtre à borotalpada

PATRICE MANIGLIER

120 | un aperçu de mon théâtre-paysage

ALEXANDRE KOUTCHEVSKY

126 | a slice of my theatre-landscape

ALEXANDRE KOUTCHEVSKY

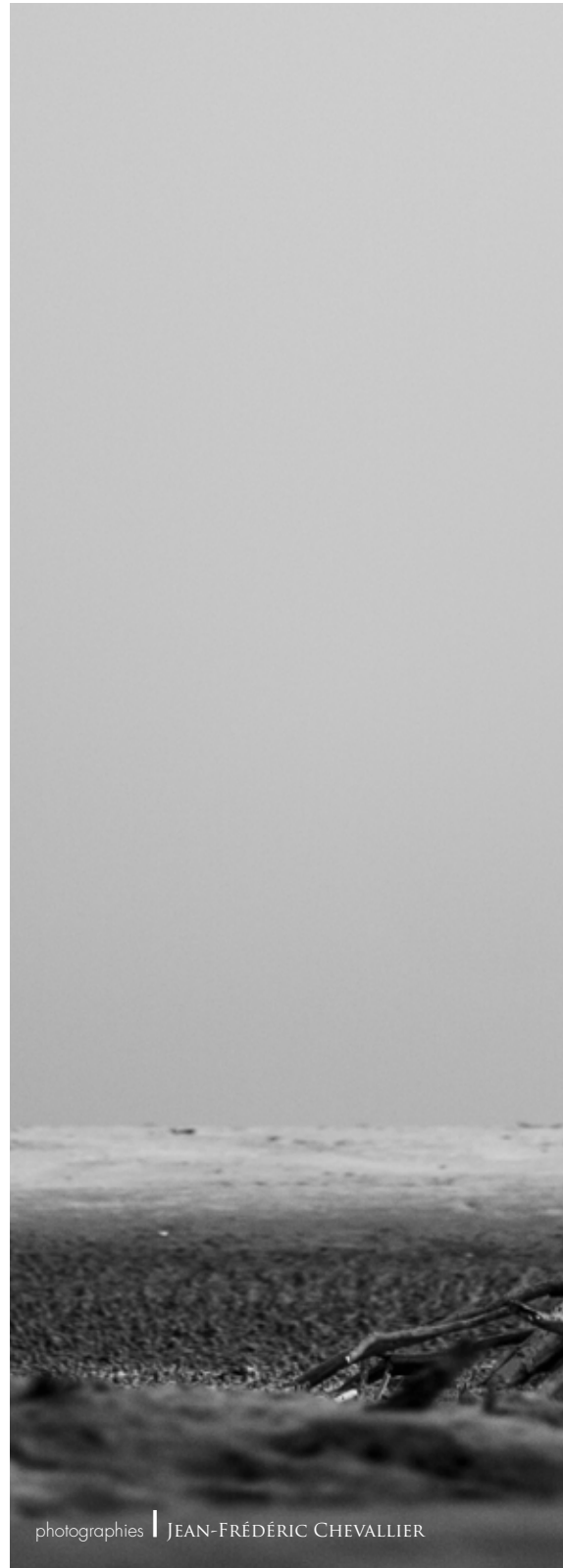
132 | s.r.e. visites guidées (notes d'une spectatrice)

ANGELES BATISTA

133 | s.r.e. guided tours (notes from a lady spectator)

ANGELES BATISTA

photographies | JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALLIER





on the cover | untimely thoughts by TRIMUKHI PLATFORM

poésie d'aujourd'hui | poetry of the day

- 140 | against feeling  
CHARLES BERNSTEIN
- 144 | a story in memory of john ashbery  
GEOFFREY O'BRIEN
- 150 | jour des rois  
CONRADO TOSTADO
- 154 | shyamalda et la pâtisserie  
AMIT CHAUDHURI
- 156 | shyamalda and sweetshop  
AMIT CHAUDHURI
- 158 | how's it going sir?  
JOSEPH DANAN
- 160 | comment ça va monsieur ?  
JOSEPH DANAN
- 162 | extracts from the song of the pack  
ANN O'ARO
- 162 | extraits du cantique de la meute  
ANN O'ARO
- 168 | l'île des douleurs aphones  
KOULSY LAMKO
- 172 | service salut saskia  
LUIS VICENTE DE AGUINAGA
- 173 | from your face  
LUIS VICENTE DE AGUINAGA
- 176 | seventy-five centilitres alphabet  
TARIK HAMDAN
- 178 | consommation cœur de rue alphabet  
TARIK HAMDAN
- 182 | visions de la montagne mouillée  
GÖZÖ YOSHIMASU

transports | architecture

- 186 | de l'importance des tramways et des bus  
JOY GOSWAMI & SAMPURNA CHATTARJI
- 188 | i make houses but i'm not an architect  
BIDYUT KUMAR ROY & JULIEN NÉNAULT

*Nous vivons des temps perturbants et confus, des temps troublants et troublés. Et quand je dis « nous », je veux dire tout le monde sur Terra. Devenir capable d'y répondre, ensemble, dans toute notre insolente disparité, telle est la tâche qui nous incombe.*

*We—all of us on Terra—live in disturbing times, mixed-up times, troubling and turbid times. The task is to become capable, with each other in all of our bumptious kinds, of response.*

Donna J. Haraway



Born in 2000 in Borotalpada village, **Surojmoni Hansda** (in the picture) and **Joba Hansda** (with her on the cover) are members of the Trimukhi Platform creative team. They made their debut in 2008, participating in *Monsoon Night Dream* performance by **Jean-Frédéric Chevallier**.



as a starter | mise en bouche

၁.

We no longer marvel enough at it: *the arts bind and link through the diverse*. By continually assigning them objectives and missions, we lose sight of the extreme diversity of this “diverse” that they activate. We also lose the possibility of rejoicing at and drawing inspiration from their surprising weaving forces. We have become blind, impermeable to these realities.

And yet they well and truly exist. When our performance *Homemade Theatre* was restaged in Calcutta in August 2019,<sup>1</sup> the *variety* of experiences among the audience was such that the question could have been raised as to whether all had attended the same show. Sharmistha Sarkar (cultural programmer) felt accused, her commitments to society questioned, forcing her to formulate a reply, while Anjum Katyal (editor and poet) rejoiced in being so warmly welcomed that she felt reconciled, at peace and invigorated, yearning for silence to better enjoy it. Susmit Biswas (visual artist) went through layers of mixed emotions, not opposed to but removed from one another, whereas Budhray Besra (rural dweller) resolved to apply to his daily life what he experienced watching the show, namely ridding himself of the hold that resentment had on him. There were also, just as varied, the experiences of a country school girl, a student from the city, a classic Hindustani singer, a private company head.<sup>2</sup> *Homemade Theatre* was exciting for people of different ages, beliefs, professions, social backgrounds, lifestyles. The artwork produced substantial aesthetic effects in each case, but distinct for each. Why?

A hypothesis was put forward by the director of the Goethe-Institut where the performance was restaged: those who prepared it, suggested Friso Maecker, formed a plural “us”, an “us” formed by a plurality.<sup>3</sup> It’s true that there were eight of “us” at work. The youngest was aged sixteen and the oldest around forty-six: high-school students, a pregnant lady, young

<sup>1</sup> Cf. <trimukhiplatform.org/homemadetheatre>. All the dance-theatre performances and art pieces cited are works that I elaborated with the artistic team of Trimukhi Platform. They were produced by Sukla Bar Chevallier.

<sup>2</sup> There is a video recording of this conversation with the audience moderated by Anjum Katyal that took place at Goethe-Institut Calcutta on August 28, 2019: <youtu.be/bNs4pxP82HA>. Sharmistha Sarkar: 49:07. Anjum Katyal: 56:20. Susmit Biswas: 17:38. Budhray Besra: 8:56.

<sup>3</sup> Cf. <youtu.be/bNs4pxP82HA> (35:24).

## 5.

On ne s'en émerveille plus assez : *les arts lient dans le divers*. À force de leur assigner des objectifs et des missions, on perd de vue l'extrême diversité de ce divers qu'ils mettent en jeu. On perd aussi la possibilité de se réjouir, et de là de s'inspirer, de leurs surprenantes forces tissantes. On est devenu aveugle, imperméable à ces réalités-là.

Et pourtant elles existent bel et bien. Lorsque notre spectacle *Homemade Theatre* a été repris à Calcutta en août 2019<sup>1</sup>, la *variété* des expériences vécues par les membres du public était telle que c'en était à se demander si toutes et tous avaient assisté au *même* spectacle. Sharmistha Sarkar (programmatrice culturelle) s'était sentie accusée. Ses engagements à l'égard de la société étaient, confiait-elle, remis en cause, et elle forcée d'y répondre par des mots. Anjum Katyal (éditrice) se réjouissait d'être accueillie si chaleureusement. Elle s'en trouvait réconciliée, apaisée et exaltée, requérant le silence pour mieux en jouir. Susmit Biswas (artiste visuel) expliquait, lui, avoir traversé une série de strates d'émotions mêlées, non pas opposées, précisait-il, mais distantes les unes des autres, tandis que Budhray Besra (paysan) décidait d'appliquer à sa vie quotidienne ce dont il avait fait l'expérience, à savoir se départir de l'emprise que le ressentiment avait sur lui. Il y eut, tout aussi variés, les témoignages d'une écolière de la campagne, d'une étudiante de la ville, d'une chanteuse classique hindoustani, d'un chef d'entreprise<sup>2</sup>. *Homemade Theatre* était enthousiasmant pour des personnes différentes par l'âge, la croyance, la profession, le milieu social, le lieu de vie. Le dispositif produisait des effets esthétiques consistants dans chaque cas, mais distincts pour chacun. Pourquoi ?

Une hypothèse a été proposée par le directeur du Goethe-Institut où ce spectacle était repris. Ceux qui l'ont préparé, suggérait Friso Maecker, forment un « nous » pluriel<sup>3</sup>. Il est

<sup>1</sup> Cf. <fr.trimukhiplatform.org/homemadetheatre>. Tous les spectacles et dispositifs cités sont des mises en scène que j'ai élaborées avec l'équipe artistique de Trimukhi Platform. Elles ont été produites par Sukla Bar.

<sup>2</sup> Il existe une captation vidéo de cette conversation avec les spectateurs qui s'est tenue au Goethe-Institut de Calcutta le 28 août 2019 : <youtu.be/bNs4pxP82HA>. Sharmistha Sarkar : 49:07. Anjum Katyal : 56:20. Susmit Biswas : 17:38. Budhray Besra : 8:56.

<sup>3</sup> Cf. <youtu.be/bNs4pxP82HA> (35:24).

men, single or married, who had left school to work at farming, or holders of university degrees. While many were Santhal tribal, others were Bengali or French (my case).<sup>1</sup> The Goethe-Institut employees (sweepers, librarians, photographers, technicians, members of the directive team) were part of this “us”, lending a hand in setting up the performance from the rehearsals onwards, then helping the audience to move from one space to the next. Of course, this diversity of agents would not have sufficed to make a “good” show. Yet the fact remains that if this performance, hybrid, with no narrative thread to uncoil and no message to decipher, was “good” in so many different ways, it was partly because it was made up from and by this diversity of persons.

Heterogeneity characterises the “us” composing the artwork as much as the “us” attending and/or visiting it. In 2017, an audience composed of European artists and philosophers (5%), well-off urbanites from large Indian cities (15%), small artisans and Bengali workers (15%) and tribal rural dwellers (65%) was summoned to a nocturnal wandering in the countryside near Borotalpada village. The title given to this night walk was *Try Me Under Water*.<sup>2</sup> It was punctuated with interventions, at times minimalist (young villagers hanging from and swinging under a banyan tree, bicycles passing back and forth at the intersection of two paths, rays of light streaking the vegetation then fields when the former lit up, the faces of spectators projected onto the trunk of an isolated tree, shadowy silhouettes sliding into the water), at times spectacular (a nine-track video projected in the middle of a lake, a fire blazing in a cavity about ten metres wide on a vast cleared field). The setup was all the more surprising as it assembled singularities from worlds so far apart, in terms of artistic proposals as well as the spectators discovering them.

*Try Me Under Water* was then presented in Calcutta, just as *Homemade Theatre* had first been presented in Borotalpada. And if they each carried such weight in both the city and the village, it was largely due to this double diversity, this doubled-up variety: the differences composing the art pieces and those

composing the audiences. The contemplative experience acquired its density because all those differences were assembled.

## 2.

To name these differences, there’s an advantage in speaking about “elements”. As in the expression “the elements of the problem” or “the elements of the case”, this terminology facilitates passages from one entity to another without any ontological rupture. Turning our attention to *At the Beginning of Spring War Was Over* (2020), we can, with this term, first envisage a young man and a young woman minutely executing a series of movements with their hands, legs and heads, another girl falling from the arms of another boy, twelve villagers standing in staggered rows or a group of friends from a neighbouring village come to see the show and sitting on tarp with other spectators, then, without any categorial break, a rectangular plastic film on which is projected a face in black and white, a sound composition mixing footsteps and guitar chords, then foliage trembling as a breeze stirs, a tree with water flowing down its trunk.<sup>3</sup> The assembled differences that touched the spectators were not only human differences. There was, for example, the combination of bark and drops that touched Kanai Soren, a Borotalpada tribal villager who described this moment as “the scene of the weeping tree.”<sup>4</sup>

## 3.

The mention of trees and their foliage is not a response to a fashionable trend, but the reality of a practice. Before the start of *At the Beginning of Spring...*, village women approached seven trees and left mohual liqueur to flow down them. Those trees had become elements taking part in the performance, and it was important to treat them as such. At night, they preferred tranquility, and we were asking a great deal of them.

It’s possible to speak this way now. Today, we more easily concede that the distinction between humans and non-humans holds no more meaning than the Nature/Culture one. We poke fun by going in the opposite

<sup>1</sup> For more details on the composition of our team: <trimukhiplatform.org/committee>.

<sup>2</sup> Cf. <trimukhiplatform.org/trymeunderwater> and <youtu.be/qHr\_vnwJeXY>.

<sup>3</sup> Cf. <trimukhiplatform.org/atthebeginningofspringwarwasover> and <youtu.be/QFza22qlomo>.

<sup>4</sup> Testimony from Borotalpada during the Night of Theatre n°12, on March 7, 2020.

vrai que « nous » étions huit à l'œuvre. Le plus jeune avait seize ans, le plus âgé trente de plus : des lycéens, une femme enceinte, des jeunes hommes, célibataires ou en couple, qui avaient abandonné le collège pour travailler dans les champs, des titulaires de diplômes universitaires. Si beaucoup étaient aborigènes santhals, d'autres étaient bengalis ou français (c'est mon cas)<sup>1</sup>. Les salariés du Goethe-Institut (balayeurs, bibliothécaires, photographes, techniciens, membres de l'équipe de direction) faisaient partie de ce « nous », intervenant dans la mise en place du spectacle dès les répétitions, ensuite aidant le public à transiter d'un espace à l'autre. Certes, cette diversité des agents n'aurait pas suffi à faire un *bon* spectacle. Reste que si ce spectacle-là, hybride, sans fil narratif à dérouler et sans message à déchiffrer, était *bon* de si différentes façons, c'était en partie parce qu'il était fait de et par cette diversité de personnes.

L'hétérogénéité caractérise autant le « nous » qui compose le dispositif que le « nous » qui y assiste. En 2017, était convié à une dérive nocturne dans la campagne environnant Borotalpada un public composé d'artistes et de philosophes européens (5%), de citadins aisés des grandes villes indiennes (15%), de petits artisans et ouvriers bengalis (15%) et de paysans tribaux (65%). Le parcours avait pour titre *Try Me Under Water*<sup>2</sup>. Il était ponctué d'interventions tantôt minimalistes (de jeunes villageoises suspendues oscillaient sous un banyan, des bicyclettes passaient et repassaient à la croisée de deux chemins, des rais de lumière striaient la végétation puis les champs lorsque celle-ci s'éclaircissait, les visages de spectateurs étaient projetés sur le tronc d'un arbre esseulé, des silhouettes ombrées se glissaient dans l'eau), tantôt plus spectaculaires (une boucle vidéo de neuf pistes était projetée au milieu d'un lac, un feu embrasait une cavité large d'une dizaine de mètres sur un vaste terre-plein déboisé). L'agencement était d'autant plus surprenant qu'il assemblait des singularités issues de mondes fort éloignés tant en ce qui concernait la proposition artistique qu'en ce qui concernait les spectateurs qui la découvraient. *Try Me Under Water* fut présenté à Calcutta ensuite, *Homemade Theatre* l'avait été à Borotalpada auparavant.

Si l'un et l'autre avaient une prégnance aussi forte en ville qu'au village, c'était, pour une grande part, du fait de cette double diversité: les différences composant les dispositifs et celles composant les publics. L'expérience contemplative acquérait sa densité parce que toutes ces différences-là se trouvaient assemblées.

## 2.

Pour nommer ces différences, il y a un avantage à parler d'« éléments ». Comme dans les expressions « les éléments du problème » ou « les éléments du dossier », la terminologie facilite les passages d'une entité à une autre sans rupture ontologique. Si l'on s'intéresse à *Au début du printemps la guerre était finie* (2020), on peut, avec ce terme, envisager d'abord un jeune homme et une jeune femme qui exécutent minutieusement une série de mouvements avec leurs mains, jambes et têtes, une autre fille qui tombe des bras d'un autre garçon, douze villageois debout en quinconce ou un groupe d'amis venus d'un bourg voisin assister au spectacle et assis ensemble sur une bâche parmi d'autres spectateurs, puis, sans cassure catégorielle, un film plastique rectangulaire sur lequel est projeté un visage en noir et blanc, une composition sonore mêlant bruits de pas et accords de guitare, ensuite un feuillage qui frémit parce que le vent s'est levé, un arbre sur le tronc duquel s'écoule de l'eau<sup>3</sup>. Les différences agencées qui touchent les spectateurs assemblés ne sont pas seulement des différences humaines. C'est par exemple la combinaison de l'écorce et des gouttes qui émouvait Kanaï Soren. Le paysan de Borotalpada en parlait comme de « *la scène de l'arbre qui pleure* »<sup>4</sup>.

## 3.

Mentionner les arbres, leur feuillage, ne répond pas à une mode mais à la réalité d'une pratique. Avant que ne débute *Au début du printemps...*, des femmes du village s'approchaient de sept arbres et laissaient s'écouler à leur pied un peu de liqueur de mohua (prononcez « *mo-ou-ba* »). Dès lors que ces arbres-là étaient des éléments partie prenante du spectacle, il importait de les traiter en conséquence. La nuit, ils préfèrent la tranquillité, et nous les sollicitons beaucoup.

<sup>1</sup> Pour plus de détails sur la composition de notre équipe : <fr.trimukhiplatform.org/lequipe>.

<sup>2</sup> Cf. <fr.trimukhiplatform.org/trymeunderwater/> et <youtu.be/qHr\_vnwjexY>.

<sup>3</sup> Cf. <fr.trimukhiplatform.org/audebutduprintempsla guerreetaifinie/> et <youtu.be/QFza22qlomo>.

<sup>4</sup> Témoignage recueilli à Borotalpada au cours de la Nuit du Théâtre n°12, le 7 mars 2020.

<sup>1</sup> Bruno Latour, *Facing Gaia. Six lectures on the political theology of nature*, Version 10-3-13, Edinburgh, Gifford Lectures, 2013, p. 67.

<sup>2</sup> Philippe Descola, *Beyond Nature and Culture*, University of Chicago Press, 2013, p. 30.

<sup>3</sup> See the following list: <trimukhiplatform.org/performingarts>.

<sup>4</sup> Eduardo Viveiros de Castro, *Cannibal Metaphysics*, University of Minnesota Press, 2015, p. 10.

<sup>5</sup> In comparison, by naming the landscape “mountain(s)-water(s)”, Chinese language takes out such biases. It speaks of the correlation of the top and the bottom, of the still and the moving, of what has form and what is formless, or of what we see and what we hear. Landscape is no longer a matter of sight, but of living. Cf. François Julien, *Living Off Landscape Or the Unthought-of in Reason*, London, Rowman & Littlefield, 2018.

<sup>6</sup> Baptiste Morizot, *Manières d'être vivant*, Arles, Actes Sud, 2020, p. 96, 28-29.

<sup>7</sup> Bruno Latour, *Facing Gaia*, op. cit., p. 17, 24.

<sup>8</sup> Bruno Latour borrows the notions of “agency” and “agency distribution” – in French literally “powers to act” or “power of action” (used only once in English in *Facing Gaia*, p. 54) – from Deleuze and Guattari (*A Thousand Plateaus*, London, University of Minnesota Press, 1987, p. 256) who took it from Spinoza (*Ethics*, London, Global Grey, 2021, p. 119-122).

direction: “what begs for an explanation is not the extension of intentionality to non-humans but rather how it is that some humans have *withdrawn* intentionality from the living world imagining that they were playing on the planks of an inanimate stage. The enigma is not that there are people who still believe in animism, but the persistence of belief in *inanimism*.”<sup>1</sup> We recall that “the way in which the modern West envisages nature is the world’s least widely shared thing.”<sup>2</sup> (On this note, we still need to agree on what is covered by the notion of “modern West”: my neighbours opposite me in Calcutta are crazy about asphalt, cement and plastic.)

## 8.

In short, to capture in a single word both a tree and a dancer, the term “element” has the merit of being vague: it can designate a lake or a table, or else the actors crossing to sit down or stand on it (*Jol I Jibon*, 2018), or the movements that dancers execute such as running then pouring water over one’s own head (*Essay on Seasonal Variation in Santbal Society*, 2016-2018); it also designates pickaxes and umbrellas (*Cooking Stone*, 2020), a cow in the middle of an earthen house courtyard or a video projected on a reddening facade of this house (*Homemade Theatre*), words that are heard without necessarily being understood (*Bachbader Experimentum*, 2015-2016), the bewitching rhythm of tribal drums (*Monsoon Night Dream*, 2008-2009).<sup>3</sup>

To say this is to recognise that these artworks are not performances *in situ* but *cum situ* – with the site, “cum” meaning “with” in Latin. The environments (lake, facade or esplanade of majestic mud houses, jungle, grove, path, stone quarry, grassy embankment) are elements among other elements, also in action, and also entering into the combinatorial game, with neither more nor less importance than the others.

To state that our performances are *cum situ* is to “question the all-encompassing ontological divisions [...], especially the one separating ‘humanity’ from the ‘environment’.”<sup>4</sup> This is a change in “modern West” perspective<sup>5</sup> whose decisive character was perceived by Baptiste Morizot: “the myriad life forms that

constitute our donor setups are not a decor for our human tribulations: as for what they make through their presence, [they] are inhabitants of the world in their own right.” In fact, there are no more habitats than there are inert decors: territoriality is not something that exists in itself. “The habitat of a living creature is only the weaving of other living ones.”<sup>6</sup>

## G.

It is in this respect that recourse to the notion of “element” presents itself with a disadvantage: it does not sufficiently convey the forces present and the movements that these produce when they are placed in relationship together. When we say “element”, we can of course understand that these forces may be non-human, but we lose a large part of the subtlety and richness that are deployed when they interact.

Bruno Latour has objected to the simplifying effect of language consisting in designating some elements as animate, others as inanimate, depriving some called “material” of much of their real activity while over-animating others called “humans”, endowing them with admirable capacities for action.

The contradiction resides in the very words employed: an agency, an actant, by definition is what acts, what has, what is endowed with agency. [...] It’s not by adding the word ‘soul’ to an agency that you will make it do something more, nor is it by calling it ‘inanimate’ that you will deprive it of its action and of its animation and make it do something less. Actants are acting. You may try to ‘over-animate’ them or, on the contrary, attempt to ‘de-animate’ them; all the same, they will stubbornly remain actants.<sup>7</sup>

None of the elements that I listed above is inert. Whether it’s a small automaton-doll spinning (*Per Ruptam Silvam*, 2014), a mound of soil (*The Thing That Exists When We Aren’t Here*, 2013), the luminosity of an LED lamp covered with a lead plate placed in a pot or a dancer throwing herself to the ground (*At The Beginning...*), *agency distributions*, “powers to act”<sup>8</sup> are at work, in different modes of course, and in varying manners, but at work each time.

Parler de la sorte est possible à présent. On convient plus aisément aujourd'hui que « la distinction des humains et des non-humains n'a pas plus de sens que celle de la Nature-Culture ». On ironise dans l'autre sens : « L'une des grandes énigmes de l'histoire occidentale n'est pas qu'il y ait encore des gens assez naïfs pour croire à l'“animisme”, mais la croyance plutôt naïve que beaucoup de gens ont encore en un “monde matériel” prétendument désanimé <sup>1</sup> ». On rappelle que « la manière dont l'Occident moderne se représente la nature est la chose du monde la moins bien partagée<sup>2</sup> ». (Encore faut-il s'entendre sur ce que recouvre la notion d'«Occident moderne» : mes voisins d'en face à Calcutta sont férus d'asphalte, de ciment et de plastique.)

## 8.

Bref, pour appréhender d'un même mot autant un arbre qu'un danseur, le terme d'« élément » a ce mérite qu'il est vague : il désigne aussi bien un lac ou une table que les acteurs qui le traversent pour s'asseoir ou se dresser sur elle (*La Vie dans l'eau*, 2018), les mouvements que des danseurs exécutent tel courir puis se verser de l'eau sur la tête (*Essay on Seasonal Variation in Santhal Society*, 2016-2018) ; il peut désigner des bêches et des parapluies (*Cooking Stone*, 2020), une vache au milieu du patio d'une maison en terre ou une vidéo projetée sur la façade rougeoyante de cette maison (*Homemade Theatre*), des mots que l'on entend sans nécessairement les comprendre (*Bachbader Experimentum*, 2015-2016), le rythme envoutant de percussions tribales (*Monsoon Night Dream*, 2008-2009)<sup>3</sup>.

Dire cela, c'est reconnaître que ces dispositifs ne sont pas des spectacles *in situ* mais *cum situ* – avec le site. Les environnements (lac, façade ou esplanade de majestueuses demeures en torchis, jungle, bosquet, chemin, carrière de pierre, terre-plein herbeux) sont des éléments parmi d'autres éléments, agissant eux aussi, et entrant eux aussi dans le jeu combinatoire, avec ni plus ni moins d'importance que les autres.

Affirmer que nos spectacles sont *cum situ*, c'est « remettre en cause les partages ontologiques englobants [...], en particulier celui qui sépare

l'“humanité” de l'“environnement”<sup>4</sup> ». C'est là un changement de perspective dont Baptiste Morizot a su percevoir le caractère décisif : « la myriade de formes de vie qui constitue nos milieux donateurs [ne] sont pas, dit-il, un décor pour nos tribulations humaines : pour ce qu'il font par leur présence, [ils] sont les habitants de plein droit du monde ». Il n'y a pas davantage d'habitat qu'il n'y a de décor inerte : la territorialité en soi n'existe pas. « L'habitat d'un vivant n'est que le tissage des autres vivants <sup>5</sup> », présence qui fait.

## G.

C'est en ce point que recourir à la notion d'«élément» comporte un désavantage : on n'y entend pas assez les forces et les mouvements qui jaillissent lorsque plusieurs d'entre eux sont mis en relation. Quand on dit «éléments», certes on entend que ces forces peuvent être inhumaines, mais on perd une grande part de la subtilité et de la richesse déployées lors de leurs entrecroisements.

Bruno Latour s'est élevé contre l'« effet stylistique [du langage consistant à] simplifier la répartition des acteurs en désignant [...] les uns comme animés et les autres comme inanimés, [...] à désanimer certains protagonistes appelés “matériels” en les privant de leur activité et à suranimer certains autres appelés “humains” en leur confiant d'admirables capacités d'action. <sup>6</sup> » Aucun des éléments dont j'ai donné la liste plus haut n'est inerte. Qu'il y aille d'une petite poupée-automate tournant sur elle-même (*Per Ruptam Silvam*, 2014), d'un monticule de terre (*The Thing That Exists When We Aren't Here*, 2013), de la luminosité d'une ampoule LED couverte d'une assiette de zinc placée dans une poterie ou d'une danseuse se jetant brusquement au sol (*Au début du printemps...*), des *puissances d'agir*<sup>7</sup> sont à l'œuvre, selon des modalités différentes bien sûr et selon des manières qui varient, mais à l'œuvre à chaque fois.

Ou vaut-il mieux en revenir à la notion d'«acteurs» ? L'étymologie le dit : un acteur agit. Un autre problème apparaît alors : la tendance malheureusement répandue à considérer l'acteur comme un comédien qui interprète un personnage. Ce sont Maria Da Silva et Nicolas Dutour qui annonceront

<sup>1</sup> Bruno Latour, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le Nouveau Régime Climatique*, Paris, La Découverte, 2015, p. 79, 94-95.

<sup>2</sup> Philippe Descola, *Pardelà nature et culture*, Paris, Gallimard, «folio», 2005, p. 70.

<sup>3</sup> Pour visionner des vidéos de ces spectacles, se reporter à la liste suivante : <fr.trimukhiplatform.org/tag/theatredupresenter>.

<sup>4</sup> Eduardo Viveiros de Castro, *Métaphysiques Cannibales. Lignes d'anthropologie post-structurale*, tr. O. Bonilla, Paris, PUF, 2009, p. 10.

<sup>5</sup> Baptiste Morizot, *Manières d'être vivant*, Arles, Actes Sud, 2020, p. 96, 28-29.

<sup>6</sup> Bruno Latour, *Face à Gaïa*, op. cit., p. 92.

<sup>7</sup> Bruno Latour emprunte la notion de *puissance d'agir* à Deleuze et Guattari qui eux la tenaient de Spinoza. Cf. Bruno Latour, *Face à Gaïa*, op. cit., p. 81-132 ; Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitaliste et schizophrénie 2*, Paris, Minit, 1980, p. 314 ; Baruch Spinoza, *Éthique*, tr. Ch. Appuhn, Paris, Vrin, 1983, p. 292.

Is it any better to simply return to the notion of “actors”? The etymology makes it clear: an actor acts. But another problem appears: the unfortunately widespread tendency to consider an actor as a performer in a drama interpreting (representing) a fictional character. Maria Da Silva and Nicolas Dutour have gone on to announce: “*Our wager is to experiment with the potentialities of a landscape defined as a drama character*”.<sup>1</sup> And when the term is not, *stricto sensu*, taken as such, it is nevertheless assigned the function of communicating a message or a narrative. Yvane Chapuis is keen on “*tracking what can make a narrative in landscapes*.”<sup>2</sup> Yet what I am speaking about doesn’t work this way at all: *the arts* that I say are *of presentation* participate neither in representation nor expression. They are practices in which the “generation of relationships as well as that which we are participating in precedes all explanations: the experience of being touched is felt and [...] it is generative. Everything starts this way.”<sup>3</sup>

An example. Once a year, ephemeral temples are set up all over the place in the city of Calcutta in honour of the goddess Durga. Astonishing – and gigantic – art installations appear.<sup>4</sup> The hundreds of thousands of spectators who crisscross the capital of Bengal over five to seven nights to discover them fall into two types. First, there are those who wonder what the installation they see represents and signifies: this public operates in the mode of representation and expression. Second are the spectators who simply wonder how the installation was made. Yet if they ask themselves this question, it is because they have first been touched aesthetically. They have not first deciphered a representation, received a message or assimilated a story, they have simply started off by being touched, moved, questioned, interested, etc. Next, they have wondered what this composition that has touched, moved, questioned, interested, etc. them, is made of (television screen parts, terracotta bowls, painted string, rice straw). Enthusiasm is great among these spectators – of which, the reader will have grasped, I am one. A father whispering into his daughter’s ear in Hindi: “*Do you think that they’re ten-litre mustard containers?*” Three metres behind, an elderly lady in an elegant ochre and blue sari cries out to them: “*They’re lentil boxes cut up in*

*the middle!*” A boy in a t-shirt, jeans and plastic sandals joins in the conversation, this time in Bengali. And all four rejoice as they continue their impromptu exchange.

So if we decided to take recourse to the notion of “actors”, we would once again need to add that those actors are neither characters (according to the order of representation), nor communicators (according to the order of expression). They are presences, at work, because they are in a relationship.

To avoid this pitfall, Deleuze seized onto the notion of “operator” which he applied to *minoration*.<sup>5</sup> The operator executes a withdrawal, a subtraction of that which, coming from himself, would risk imposing itself too much on others, like music at such a high volume that it renders the spinning turns of a dancer invisible.

The question then is the following: what is the minimum required (quantity of components, complexity of the setup, etc.) for each spectator to come across something substantial? How can the least possible be done so that something important happens to everyone – on the understanding that the experience of each will be distinct from that of everyone else. Despite the diversity and density of effects that it produced, *Homemade Theatre* only consisted of a reduced number of components: the walls, the windows, the doors of the earthen house newly constructed in the village, texts in Bengali by Gilles Deleuze and Félix Guattari, others in Hindi, English and Santhali by Peter Handke,<sup>6</sup> video projections of a young woman cutting up small branches in the jungle, then children frantically putting on socks, and another girl, even younger, sweeping leaves fallen from a tree, techno music, actors twisting old-fashioned electric bulbs, executing Santhal dances before climbing up the house’s facade. That was all. But it was this small amount of ingredients that produced all those effects.



Conversely, enough differences are required in order for there to be appreciation of their being placed in contact. This is how each of them can then be better savoured. If the ten

<sup>1</sup> Maria Da Silva, Nicolas Dutour, “Théâtre et paysage”, *Le Journal de la recherche*, n°2, Lausanne, La Manufacture – Haute école des arts de la scène, 2021, p. 3.

<sup>2</sup> Yvane Chapuis, “Éditorial” in *Le Journal de la recherche*, n°2, op. cit., p. 2.

<sup>3</sup> Isabelle Stengers, *Résister au désastre*, Marseille, Wildproject, 2019, p. 59. I emphasised this in the second issue of *Fabrique de l’art*: see “From Senses to Sense: The Arts of Presenting” (p. 26-41).

<sup>4</sup> See, in the first issue of *Fabrique de l’art*: Jean-Frédéric Chevallier, “My History of the Arts” (p. 15).

<sup>5</sup> What Deleuze calls *minoration* is basically a hunting in which the hunted prey is the fixity. In “One Manifesto Less”, the philosopher asks: “How to operate a minoration (a term used by mathematicians), how to impose a minor treatment so to reveal becomings [*devenir*s] against the History, lives against the culture, thoughts against the doctrine, grace and disgrace against the dogma?” (“Un Manifeste de moins” in *Superpositions*, Paris, Minuit, 1979, p. 97.) See also: Jean-Frédéric Chevallier, “Why Deleuze spoke so little about theatre?” in *Deleuze, Guattari and India*, ed. I. Buchanan, G. Varghese K, Manoj N. Y., New Delhi, Routledge, 2022, p. 260-270.

<sup>6</sup> See, in this issue, p. 98-99.



que leur « gageure est d'expérimenter les potentialités d'un paysage défini comme acteur ou personnage <sup>1</sup> ». Et, quand il n'est pas *stricto sensu* pris pour tel, on assignera tout de même au terme la fonction de communiquer un message ou un récit. C'est Yvane Chapuis qui s'attachera à « pister ce qui peut faire récit dans des paysages <sup>2</sup> ». Or, ce dont je parle n'opère en rien ainsi : les *arts* que j'appelle *du présenter* ne participent ni de la représentation, ni de l'expression. Ce sont là des pratiques où la « génération de rapports comme ce à quoi nous participons vient avant toute explication : l'expérience d'être touché, l'être humain la ressent et il sait qu'elle est générative. Tout commence par là. <sup>3</sup> »

Un exemple. Une fois l'an, des temples éphémères sont dressés un peu partout dans la ville de Calcutta pour honorer la déesse Durga. Il y va d'étonnantes – et gigantesques – installations d'art<sup>4</sup>. Les centaines de milliers de spectateurs qui sillonnent la capitale du Bengale pendant cinq à sept nuits pour les découvrir sont de deux sortes. D'une part, il y a ceux qui s'interrogent sur ce que l'installation qu'ils découvrent représente et signifie ; ce public-là opère dans la représentation et l'expression. D'autre part, il y a les spectateurs qui se demandent simplement comment l'installation a été fabriquée. S'ils se posent cette question, c'est qu'ils ont préalablement été touchés esthétiquement. Ils n'ont pas d'abord déchiffré une représentation, reçu un message ou assimilé une histoire, ils ont simplement commencé d'être émus, bouleversés, intrigués, intéressés, etc. Ils se sont demandés ensuite de quoi ceci qui les touchait, émouvait, bouleversait, intriguait, intéressait, était composé (de téléviseurs démontés, de coupelles en terre cuite, de ficelles peintes, de paille de riz). L'enthousiasme est grand parmi ces spectateurs-là – dont, le lecteur ou la lectrice l'aura compris, je fais partie. Un père glissera à l'oreille de sa fille en hindi : « *Tu crois que ce sont des boîtes de dix litres d'huile de moutarde..?* » Trois mètres en retrait, une dame âgée vêtue d'un élégant sari ocre et bleu criera en anglais à leur intention : « *Ce sont des caissons de lentilles coupés à la moitié!* » Un garçon en teeshirt, jeans et sandalettes de plastique s'immisce dans la conversation, cette fois en bengali. Et tous les quatre jubilent tandis qu'ils poursuivent leur échange impromptu.

Ainsi, si l'on décidait de recourir à la notion d'« acteurs », il faudrait derechef ajouter que ces acteurs-là ne sont ni des personnages (suivant l'ordre de la représentation), ni des communicants (suivant l'ordre de l'expression). Ils sont des présences, à l'œuvre, parce qu'en relation.

Pour éviter cet écueil, Deleuze, lui, avait retenu la notion d'« opérateur » pour l'appliquer à la *minoration*<sup>5</sup>. L'opérateur effectue un retrait, une soustraction de ce qui, venant de lui-même, risquerait de s'imposer trop sur les autres, telle une musique au volume si élevé qu'elle invisibilise les tournoisements d'un danseur.

La question est la suivante : quel est le minimum requis (quantité de composants, complexité de l'agencement, etc.) pour qu'il adienne quelque chose de consistant à chaque spectateur ? Comment en faire le moins possible de sorte qu'il en arrive davantage à chacun ? – étant entendu que l'expérience de chacun sera distincte de celles des autres. Malgré la diversité et la densité des effets qu'il produisait, le spectacle *Homemade Theatre* ne comportait qu'un nombre réduit de composants : les murs, les fenêtres, les portes de la maison en terre nouvellement construite dans le village, des textes en bengali de Gilles Deleuze et Félix Guattari, d'autres en hindi, anglais et santhali de Peter Handke<sup>6</sup>, des projections vidéos où apparaissaient une jeune femme coupant des branchettes dans la jungle puis des enfants enfilant frénétiquement des chaussettes et une autre, plus jeune encore, balayant les feuilles tombées d'un arbre, de la musique techno, des acteurs faisant tourner des ampoules électriques d'antan, exécutant des danses santhals avant d'escalader la façade de la maison. C'était tout. Seulement, c'était ce peu-là qui produisait tous ces effets.

### ↳

À l'inverse, il faut suffisamment de différences pour jouir de leur mise en contact. C'est alors chacune d'elles que l'on apprécie mieux. Si les dix capsules poétiques et sonores qui forment la série *#HomemadeJoy* (2020) tiennent la route, c'est parce que les agencements voix/sons d'une capsule, riches

<sup>1</sup> Maria Da Silva, Nicolas Dutour, «Théâtre et paysage», *Le Journal de la recherche*, n°2, Lausanne, La Manufacture – Haute école des arts de la scène, 2021, p. 3.

<sup>2</sup> Yvane Chapuis, «Éditorial» in *Le Journal de la recherche*, n°2, *op. cit.*, p. 2.

<sup>3</sup> Isabelle Stengers, *Résister au désastre. Dialogue avec Marin Schaffner*, Marseille, Wildproject, 2019, p. 59. J'y insistais dans *Deleuze et le théâtre. Rompre avec la représentation*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015 (p. 23, 26, 36) et dans *Le Théâtre du présenter*, Strasbourg, Circé, 2020 (p. 10, 43, 149, 155, 221, 307, 311).

<sup>4</sup> Voir, dans le premier numéro de *Fabrique de l'art* : Jean-Frédéric «Mon histoire des arts» (p. 25) et Samantak Das, «Durga Puja, l'autre visage de Calcutta» (p. 28-30).

<sup>5</sup> Cf. Gilles Deleuze, «Un Manifeste de moins» in *Superpositions*, Paris, Minit, 1979, p. 89. Voir aussi : Jean-Frédéric Chevallier, *Deleuze et le théâtre*, *op. cit.*, p. 67-68.

<sup>6</sup> Voir, dans ce numéro, p. 80-81.

poetic and sound tracks making up the series *#HomemadeJoy* (2020) work, it's because the voice/sound combinations in the one capsule, rich when taken separately, can be appreciated all the more when listened to successively.<sup>1</sup> Their diversity deepens and carries the listening, as if the movement from the first to the tenth tracks transported this listening beyond itself. The multiplicity of the whole exalts the uniqueness and singularity of each. To follow this succession is to embark on a journey to a world of diversity while rejoicing in the singularity of each piece.

This series was born from the lockdown. When it began in Calcutta, I said to myself: "*what can be done, not in spite of the situation forcing everyone to stay at home, but thanks to it?*" What world of possibilities wouldn't, without the lockdown, have the chance to see the light of day? What can be woven, that we wouldn't otherwise weave? What can we undertake that we wouldn't if not for this situation? At that time, the Trimukhi Platform committee had eight artists: six confined in Borotalpada village and two in Calcutta. How could we multiply this "us", enlarge it even if the situation seemed to be an invitation to isolation, to solitude, or else to online shows of narcissism?

I didn't set out with a "project". Having a "project" would imply having a set objective or even a "mission", which would have prevented the deployment of a collective – nothing can be done together on the basis of a unified goal.<sup>2</sup> Instead, I tried to set off a dynamic that would wake up flows of intensity. I say that I tried, but actually I fumbled around. Drafting this, experimenting with that. Finally, to recordings that I found of a reading that North American poet Charles Bernstein had made for me, I added sounds and rhythms. The first attempt was far from conclusive. But I sent it to Charles, asking him if he would agree to a sequence of this kind, but duly reworked, being uploaded to our website. One hour and seventeen minutes later, as dawn broke in Brooklyn, the poet replied, "*Yes!*" It's this affirmation, this readiness for such a *making*, formulated by someone *other* than us that gave us the impetus to start it.

I contacted (by email or phone messages) sound artists, musicians, writers, actors, editors, dancers, visual artists, locked down in Asia, Europe, Africa and the Americas. I invited them to join an "us" which gradually changed in dimension. I stressed that it was a game: on the one hand, only those who wanted to play should play (it was not an obligation or an exchange of services); furthermore, only those who would enjoy this game should play (I emphasised the importance of joy); finally, only those who were truly confined could play (when the lockdown ended in Rome, writer Matthieu Mével based there left the game while actresses Maïa Nicolas in Boston and Abhirupa Haldar in Calcutta continued their recordings.)

It was a matter of an artistic work, accompanied by what working in the arts entails of exigence, failed attempts requiring reworking, and lost time. There were occasions when we went over the same paragraph dozens of times, changing the readers and so the countries. It was only by opening up the spectre of possibilities this way that we discovered which voice textures or rhythms worked better with one type of writing and less well with another. This couldn't be predicted in advance: it was necessary to try. Some sent off their drafts. A group of us commented on them. We woke up over here when night was falling over there. Without having breakfast or going to bed, we went through the sound compositions, the voice inflections, the texts unfolding, the translations, the languages. There were some tracks that we decided not to publish: they lacked coherency and singularity. For their diversity to be collectively joyful, it was important for each to be sufficiently unique.

Here again, the diversity that the game brought into play was also reflected by its participants: thirty-seven artists and writers of different origins (New York, USA and Borotalpada, India; the monster-city Mexico and a peaceful Catalan village named Rocallaura), different ages (one poet was aged seventy while one dancer was seventeen), a range of professions (an

<sup>1</sup> Cf. <trimukhiplatform.org/homemadejoy/> and <soundcloud.com/trimukhiplatform/sets/poetry-tracks>.

<sup>2</sup> It was Patrice Maniglier who helped me to formulate this idea.

quand abordés séparément, s'apprécient bien davantage quand écoutés successivement<sup>1</sup>. Leur diversité creuse et déploie l'écoute, comme si le cheminement de la première à la dixième capsule portait cette écoute au-delà d'elle-même. La multiplicité de l'ensemble exalte l'unicité et la singularité de chacune. Traverser leur enchaînement, c'est entreprendre un voyage dans un monde de diversité tout en se réjouissant de la différence propre à chaque œuvre.

Cette série est née du confinement. Lorsque celui-ci débute à Calcutta, je me suis interrogé : « *que faire, non pas malgré le dispositif qui oblige à rester chacun chez soi, mais grâce à lui ?* » Quel monde de possibles n'aurait pas, sans le confinement, l'occasion de voir le jour ? Que tisser que nous ne tisserions pas autrement ? Que pouvons-nous entreprendre que nous n'entreprendrions pas si nous n'étions pas dans cette situation-là ? Le comité de Trimukhi Platform comptait alors huit artistes : six confinés à Borotalpada et deux à Calcutta. Comment démultiplier ce « nous », l'élargir alors que la situation semblait inviter à l'isolement, à la solitude, ou bien à la monstration égotiste en ligne ?

Je n'ai pas imaginé de « projet ». Avoir un « projet » aurait impliqué de préétablir un objectif, voire une « mission », ce qui aurait empêché le déploiement d'un collectif : l'on ne peut rien faire ensemble sur la base de l'unité d'un but<sup>2</sup>. Aussi, j'ai plutôt essayé de mettre sur pieds une dynamique qui réveillerait des flux d'intensité. Je dis que j'ai essayé car je tâtonnais, ébauchant ceci, expérimentant cela. Finalement, à des enregistrements que je retrouvais d'une lecture que le poète nord-américain Charles Bernstein avait réalisée pour moi, j'ajoutais des sons que je composais à la va-vite. La première esquisse était loin d'être convaincante. Je l'envoyais néanmoins à Charles, lui demandant s'il accepterait que, une fois dûment retravaillée, une telle séquence soit mise en ligne sur notre site. Une heure et dix-sept minutes plus tard, alors que l'aube pointait sur Brooklyn, le poète répondait : « *oui !* ». Cette affirmation d'une disposition à *faire* énoncée par *un autre* nous a donné l'élan pour commencer.

Par courriels ou par messages, je contactais artistes sonores, musiciens, écrivains, acteurs, éditeurs, danseurs, plasticiens, confinés en Asie, en Europe, en Afrique et aux Amériques. Je les invitais à se joindre à un « nous » qui au fur-et-à-mesure changeait de dimension. J'insistais sur le fait qu'il y allait d'un jeu. D'une part n'y jouait que celui ou celle qui voulait y jouer (il ne s'agissait pas d'une obligation ou d'un échange de service). D'autre part, n'y jouait que celui qui prenait plaisir à ce jeu (je soulignais l'importance de la joie). Enfin, l'on ne pouvait y jouer que tant que l'on était réellement confiné (lorsque Rome déconfinait, l'écrivain Matthieu Mével qui y habite, se retira du jeu, alors que les actrices Maïa Nicolas à Boston et Abhirupa Haldar à Calcutta poursuivaient leurs enregistrements).

Il y allait d'un travail artistique, avec ce que travailler en arts requiert d'exigences, de tentatives ratées mais à reprendre, et de temps perdu. Il nous est arrivé de revenir des dizaines de fois sur un même paragraphe en variant les lecteurs et donc les pays. Ce n'est qu'en ouvrant ainsi le spectre des possibilités que nous avons découvert que telles textures ou tels rythmes de voix fonctionnaient davantage avec telle sorte d'écriture et moins avec telle autre. Il n'était pas possible de le prédire d'avance : il fallait essayer. Les uns envoyaient leurs ébauches. À plusieurs, nous les commentions. On se réveillait ici quand la nuit commençait là-bas. Sans petit-déjeuner ni se mettre au lit, nous revenions aux compositions des sons, aux inflexions des voix, aux déroulés des textes, aux traductions, aux langues. Il y eut des capsules que nous avons renoncées à publier. Il leurs manquait cohérence et singularité. Pour que leur diversité ensemble soit réjouissante, il importait que chacune soit suffisamment unique.

Ici encore, la diversité que le jeu mettait en jeu était aussi celle des participants : trente-sept artistes et écrivains d'origines diverses (New York aux États-Unis, et Borotalpada en Inde ; Mexico, la ville-monstre, et Rocallaura, un village paisible de Catalogne), d'âges différents (un poète avait soixante-dix ans tandis qu'un danseur en avait dix-sept), de métiers variés (un professeur

<sup>1</sup> Cf. <fr.trimukhiplatform.org/homemadejoy/> et <soundcloud.com/trimukhiplatform/sets/poetrytracks>.

<sup>2</sup> C'est Patrice Maniglier qui m'a aidé à formuler cette idée.

emeritus professor from a reputed university alongside a junior graduate from an unknown public school, a sound artist composing from the recordings of a rural dweller) and contrasting daily practices (some were hyper-connected while others stayed clear of computers and “social” media).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> They were Sukla Bar, Amit Chaudhuri, Jean-Frédéric Chevallier, Abhirupa Haldar, Koyel Karmakar, Anjum Katyal, Shreya Mallick, Swastika Mukherjee (Calcutta), Sumita Besra, Dhananjoy Hansda, Joba Hansda, Ramjit Hansda, Sukul Hansda, Surojmoni Hansda (Borotalpada), Joseph Danan (Paris), Pierre Katuszewski (Bordeaux), Philippe Manoury (Strasbourg), Nicolas Sanhes (Trappes), Jacques Di Donato (Merhes) and Émilie Leconte (Lamativie), Gabrielle Couillard, Chantal Dumas, André Éric Létourneau (Montreal), Mario Gauthier (Dorval) and Michel Desrochers (Saint Alphone Rodriguez), Charles Bernstein, Antoine Jockey (New York) and Maia Nicolas (Boston), Sandra Milena Gomez, Jean-Luc Lacarrière, Philippe Ollé-Laprune, Andrés Solís (Mexico City), Luis Vicente de Aguinaga (Guadalajara) and Rogelio Sosa (Valle de Bravo), Yazel Parra Nahmens (Rocallaura), Matthieu Mével (Rome), Ikue Nakagawa (Brussels).

<sup>2</sup> Philippe Ollé-Laprune, “Bitácora del encierro”, UAM Cuajimalapa, Mexico, 2020: <bitacoraencierro.org/portada-editorial/transformar-la-experiencia>.

<sup>3</sup> Baptiste Morizot, *Manières d'être vivant*, op. cit., p. 96.

<sup>4</sup> See the chapter “Sympoiesis” in Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, London, Duke University Press, 2016, p. 56-98.

What the dynamic specific to this game wove were relationships between these differences, relationships from – and thanks to – the distances separating them. One example. It was morning in Calcutta, evening in Mexico City. We were talking on Zoom, Amit Chaudhuri, Andrés Solís and I. We were looking to see what last touches to bring to the capsule for which the Bengali writer composed the text and the Mexican artist arranged the sounds. Barely had our discussion began than the poet and musician started a frenetic exchange via WhatsApp of recordings and re-edited versions. This sudden creative frenzy was nurtured by the lockdown situation. There was, as editor Philippe Ollé-Laprune pointed out, a “forced solidarity”,<sup>2</sup> spontaneous, rigorous and playful.

Putting one artist in relationship with another also helped each to realise that no stage in the process was more important than any other. At first, sure enough, there was the “author”, the “musician” or the “actor” who thought that his or her contribution was the main centre around which the work of other participants would hierarchically be organised. But gradually, by playing the game of being placed in relationship, the imperative for each to remain a minority became clear to all. It was the condition for the spectator-listeners to perceive a type of gratuity, that of a special gift given without any majoritarian intention, without the possibility of identification. An unexplainable gift, for while belonging to neither one or the other, it offered itself to others.

## ৯.

Does this study going from *Homemade Theatre* to #*Homemadejoy* ultimately allow an appropriate term to be put forward to describe and reflect on how each was set up? Does any terminology exist that is more dynamic

than “elements” or “entities”, yet also more open than “actors” or “operators”?

Wouldn't it be more judicious to simply speak of “making” (*faire* in French)? The substantive verb applies adequately to the last example. We can say: during the nine weeks of the #*Homemadejoy* adventure, we together combined *makings* – arranging the *making* of sounds with the *making* of voices with the *making* of writings. By stating that making art is making with a diversity of makings, we are the closest that we can get to the etymology of the word “poetry”: *poiesis* is derived from the Ancient Greek *poiein* which means “to make”, “to fabricate”. The arts would then be a question of makings, of fabricating – a matter of *poietics*.

But an objection from before rears its head again: what about the tree, the facade of the house, the loose stones in the quarry or the water in the lake? For these “elements” are also contributors to this *making* offered by the arts. Perhaps the answer was slipped inside a phrase coined by Baptiste Morizot, mentioned in relation to the environments with which the arts make (when I said that our performances are *cum situ* artworks). Those elements, we considered them regarding “what they make through their presence.”<sup>3</sup> We could therefore speak of *presences that make*: what the presence of a sound makes, what the presence of a dance-theatre performer makes, what the presence of a cow makes, what the presence of a voice makes, of a leaf, of a projected video image.

And perhaps it's important to be even more specific and to refrain from removing from the expression the preposition “with”: the *making* of (or the *fabricating* of) sounds *with* the *making* of voices, etc. Therefore let's speak of *presences that make with*, that *fabricate together*. Here, we approach the notion of “*sympoiesis*” developed by Donna J. Haraway, which precisely means *making with* or *making thanks to others*, humans and *others-than-humans* alike.<sup>4</sup> Completing the formulation this way would help us not to forget that what is made, is made in and through a relationship. It is not what the

émérite d'une université réputée côtoyait un étudiant diplômé d'un collège public oublié, un artiste sonore composait à partir des enregistrements d'un paysan) et de pratiques quotidiennes dissemblables (certains étaient hyper-connectés tandis que d'autres se maintenaient à l'écart des ordinateurs et des médias « sociaux »)<sup>1</sup>.

Ce que la dynamique propre à ce jeu-là a donné de tisser, ce sont des relations entre ces différences, des relations depuis et grâce aux distances qui les séparaient. Un exemple. C'était en matinée à Calcutta, en soirée à Mexico. Nous conversions, *via* Zoom, Amit Chaudhuri, Andrés Solís et moi. Nous cherchions quelles dernières retouches apporter à la capsule pour laquelle l'écrivain bengali avait composé le texte et l'artiste mexicain agencé les sons. À peine notre discussion avait-elle débuté que poète et musicien échangeaient frénétiquement *via* WhatsApp fichiers d'enregistrements et versions ré-éditées. Cette soudaine fièvre créative, c'est le dispositif de confinement qui l'a favorisée. Il y allait, comme l'a souligné l'éditeur Philippe Ollé-Laprune, d'une «solidarité obligatoire»<sup>2</sup>, spontanée, exigeante et ludique.

Mettre en relation un artiste avec un autre a également aidé chacun à réaliser qu'aucune des étapes du processus n'était de plus grande importance. Au début, il n'a pas manqué l'«auteur», l'«artiste» sonore ou l'«acteur» pour estimer que sa contribution à lui était le centre autour duquel allait s'organiser hiérarchiquement le travail du reste des intervenants. Mais peu à peu, en jouant le jeu des mises en relation, l'impératif pour chacun de demeurer minorité est apparu manifeste à tous. C'était la condition pour que les spectateurs-auditeurs éprouvent une forme de gratuité, celle d'un don particulier offert sans intention majoritaire, sans possibilité d'identification. Un don inexplicable car, n'appartenant pas à l'un ou à l'autre, il trouvait cependant à se donner à d'autres.

## ๓.

Cette étude d'*Homemade Theatre* à #*Homemadejoy* permet-elle *in fine* de proposer un vocable approprié pour décrire et penser

chacun de ces dispositifs ? Existe-t-il une terminologie à la fois plus dynamique que celle d'«éléments» ou d'«entités» et à la fois plus ouverte que celle d'«acteurs» ou d'«opérateurs» ?

Ne serait-il pas judicieux de parler simplement de « faire » ? Le verbe substantivé s'applique adéquatement au dernier exemple. On peut dire : au cours des neuf semaines qu'a duré l'aventure d'#*Homemadejoy*, nous avons ensemble combiner des faire – agencer le faire des sons (des *musicaliser* ou des *sonoriser*) avec le faire des voix (des *parler*) avec le faire des écritures (avec des *écrire*). En affirmant que, faire de l'art, c'est faire avec une diversité de faire, on est au plus près de l'étymologie du mot « poésie » : *poiesis* dérive du grec ancien *poiên* qui signifie « faire », « fabriquer ». Il y irait du *faire*, du *fabriquer* des arts – des *poïétiques*.

Pointe une dernière fois l'objection de tout à l'heure : *quid* de l'arbre, de la façade de la maison, de la pierraille de la carrière ou de l'eau du lac ? Car, ces « éléments » sont aussi partie prenante de ce *faire* que proposent les arts. Peut-être la réponse était-elle glissée dans une formulation de Baptiste Morizot mentionnée à propos des environnements avec qui les arts font (lorsque je disais de nos spectacles qu'ils sont des dispositif *cum situ*). Ces éléments-là, nous les avons considérés « pour ce qu'ils font par leur présence <sup>3</sup> ». Il en irait ainsi de *présences qui font* : ce que fait la présence d'un son, ce que fait la présence d'un acteur, ce que fait la présence d'une vache, ce que fait la présence d'une voix, d'une feuille, d'une image projetée. (D'autant qu'en français le verbe a également un usage réflexif : *ce que me fait* cette voix, i.e. *ce qui se fait en moi* quand je l'entends.)

Et peut-être importe-t-il d'être plus précis et de ne pas ôter à l'expression la préposition « avec » : le *faire* (ou le *fabriquer*) des sons avec le *faire* des voix, etc. Parlons donc de *présences qui font avec*. On s'approche là de la notion de « sympoïèse » que détaille Donna J. Haraway et qui signifie précisément *faire avec* ou *faire grâce aux autres*, humains comme *autres-que-humains*<sup>4</sup>. Compléter de cette manière la formulation donnerait de ne pas perdre de vue que, ce qui se fait, se fabrique

<sup>1</sup> Il s'agit de Sukla Bar, Amit Chaudhuri, Jean-Frédéric Chevallier, Abhirupa Haldar, Koyel Karmakar, Anjum Katyak, Shreya Mallick, Swastika Mukherjee (Calcutta), Sumita Besra, Dhananjoy Hansda, Joba Hansda, Ramjit Hansda, Sukul Hansda, Surojmoni Hansda (Borotalpada, Joseph Danan (Paris), Pierre Katuszewski (Bordeaux), Philippe Manoury (Strasbourg), Nicolas Sanhes (Trappes), Jacques Di Donato (Merhes) et Émilie Leconte (Lamatiévie), Gabrielle Couillard, Chantal Dumas, André Éric Létourneau (Montréal), Mario Gauthier (Dorval) et Michel Desrochers (Saint Alphonse Rodriguez), Charles Bernstein, Antoine Jockey (New York) et Maia Nicolas (Boston), Sandra Milena Gomez, Jean-Luc Lacarrière, Philippe Ollé-Laprune, Andrés Solís (Mexico), Luis Vicente de Aguinaga (Guadalajara) et Rogelio Sosa (Valle de Bravo), Yazel Parra Nahmens (Rocallaura), Matthieu Mével (Rome, Ikue Nakagawa (Bruxelles).

<sup>2</sup> Philippe Ollé-Laprune, «Bitácora del encierro», UAM Cuajimalapa, Mexico, 2020 : <bitacoraencierro.org/portada-editorial/transformar-la-experiencia>.

<sup>3</sup> Baptiste Morizot, *Manières d'être vivant*, op. cit., p. 96.

<sup>4</sup> Voir le chapitre «Sympoiesis» in Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Londres, Duke University Press, 2016, p. 56-98.

presence of water makes of itself that interests the arts, but what this presence makes in this artwork and what it makes in another. In *Jol I Jibon*, it weighs down the actors' clothing and so slows their movements. In *Try Me Under Water*, it reflects the video projection and thus doubles it. In *My Body Is Another Landscape* (2020), it adds sound to what(who) ever crosses it: a stool, a dancer, a dog, a goat, a calf, a duck, a shirt or rice straws.

## b.

Because they organise presences that fabricate with, one with the other, the arts invite us to operate differently with differences so that the existences that it falls upon us to share are truly shared by us. In practice, the arts promote, as Alain Damasio put it beautifully, "*a reempoweringness of our weaving bodies.*" They sharpen both our capacities for connections and our desire for there to be more of them.

These arts, therefore, seem to have a role to play, a click to set off in the present of our world, in our ways of acting in it. Their *savoir-faire* in making with one another should inspire our ways of operating together more.

But, and this is something too often overlooked, before driving us to think and act, the arts drive us to sense *link-making in the diverse*. They let us perceive its flavours. Without those flavours, without the concrete, subtle reality of those flavours, who would still have the desire to think and act with others?

Born in France in 1973, Jean-Frédéric Chevallier is a philosopher, dance-theatre director and video artist. A professor at the National University of Mexico for seven years, he radically changed course in 2008 by choosing to operate from a tribal village in Bengal: a unique journey that opened up the possibility of practicing the arts and thinking in a more contemporary and unpredictable way. In French, he has published the essays *Deleuze and the Theatre* (Les Solitaires Intempestifs, 2015) and *The Theatre of Presenting* (Circé, 2020). Several extracts of these books have been published in English in shorter versions in *Fabrique de l'art*: "My History of the Arts" (n°1), "From Senses to Sense: The Arts of Presenting" (n°2), "What Is Arts?" and "Theatre Relations" (n°3/4). Other parts in collective publications by Routledge India: "Why Dance Today in India?" (*Dance Matters Too*, 2018) and "Why Deleuze Spoke so little about Theatre?" (*Deleuze, Guattari and India*, 2022).

dans une relation. Ce n'est pas ce que la présence de l'eau fait en soi qui intéresse les arts mais ce que cette présence fait dans tel dispositif artistique et ce qu'elle fait dans tel autre. Dans *La Vie dans l'eau*, elle empêche les vêtements des acteurs et donc ralentit leurs mouvements. Dans *Try Me Under Water*, elle reflète la projection vidéo et donc la dédouble. Dans *Mon Corps est un autre paysage* (2020) elle sonorise tout ce(ux) qui la traverse(nt), tabouret, danseur, chien, chèvre, veau, canard, chemise ou paille de riz.

## ๒.

Parce qu'ils agencent des présences qui fabriquent ensemble, les unes avec les autres, les arts nous invitent à machiner de manière différente les différences pour que les existences qui nous échoient en partage soient partagées par nous vraiment. Par la pratique, ils favorisent, selon la belle expression d'Alain Damasio, « *un réempuissantement de nos corps tisseurs* ». Ils aiguissent et nos capacités de liens et nos désirs qu'il y en ait davantage.

Ces arts-là auraient donc un rôle à jouer, un déclic à produire dans le présent de notre monde, dans nos façons d'y agir. Leurs savoirs-faire quant au *faire avec* les uns avec les autres devraient davantage inspirer nos manières d'opérer ensemble.

Mais, et on l'a négligé trop souvent, avant que de nous donner à penser et à agir, les arts nous donnent de sentir un *faire liant dans le divers*. Ils nous offrent d'en éprouver les saveurs. Sans ces saveurs-là, sans la réalité concrète, sensible de ces saveurs-là, qui aurait encore le désir de penser et d'agir avec d'autres ?

Né en France en 1973, **Jean-Frédéric Chevallier** est philosophe, metteur en scène et vidéaste. Professeur à l'Université nationale du Mexique sept ans durant, il change radicalement de cap en 2008 en choisissant d'opérer depuis un village tribal du Bengale : un cheminement singulier qui lui ouvre la possibilité de pratiquer les arts et la pensée de manière à la fois plus contemporaine et plus intempesive. En français, il a publié les essais *Deleuze et le théâtre* (Les Solitaires Intempestifs, 2015) et *Le Théâtre du présenter* (Circé, 2020) ainsi que le recueil de poésie *Ensuite du monde quelque chose qui vient* (Trimukhi Platform, 2022). Il est rédacteur en chef et directeur artistique de la revue *Fabrique de l'art*.



Nées en 2000 dans le village tribal de Borotalpada, **Surojmoni Hansda** (ici dans l'image) et **Joba Hansda** (avec elle en couverture) sont membres du comité de direction de Trimukhi Platform. Elles ont fait leurs débuts en 2008, intervenant dans le spectacle *Monsoon Night Dream*, mis en scène par **Jean-Frédéric Chevallier**.





Born in 2008 in Borotalpada, a village in West Bengal, Trimukhi Platform is dedicated to producing contemporary arts forms, building bridges between distant worlds and stimulating the invention of out-of-the-common thought. The collective brings together families in this Santhal village (Santhal are a community of Adivasi, or “first inhabitants” – aborigines – of India) around the dance-theatre director and philosopher Jean-Frédéric Chevallier and the art producer Sukla Bar.

Trimukhi Platform a vu le jour en 2008 à Borotalpada, village de l'État du Bengale en Inde, et travaille depuis à produire différentes formes d'art contemporain, à construire des ponts entre des mondes éloignés et à stimuler l'invention de pensées singulières. Ce collectif réunit des familles de ce village Santhal (groupe Adivasi – « premiers habitants » – ou aborigènes de l'Inde) autour du metteur en scène et philosophe Jean-Frédéric Chevallier et de la productrice Sukla Bar.

ENGLISH WEBSITE [trimukhiplatform.org](http://trimukhiplatform.org)

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

SOUNDCLOUD [trimukhiplatform](https://www.soundcloud.com/trimukhiplatform)

INSTAGRAM [trimukhi\\_platform](https://www.instagram.com/trimukhi_platform)

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

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

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

LUIS VICENTE DE AGUINAGA | MÉXICO  
ANGELES BATISTA | MÉXICO  
MARIO BELLATIN | PERÚ | MÉXICO  
CHARLES BERNSTEIN | USA  
SAMPURNA CHATTARJI | ETHIOPIA | INDIA  
AMIT CHAUDHURI | INDIA  
JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALLIER | FRANCE | INDIA  
JOSEPH DANAN | FRANCE  
JOY GOSWAMI | INDIA  
TARIK HAMDAN | PALESTINE | FRANCE  
JOBHA HANSDA | INDIA  
SUROJMONI HANSDA | INDIA  
ANJUM KATYAL | INDIA  
ALEXANDRE KOUTCHEVSKY | FRANCE  
KOULSY LAMKO | TCHAD | MÉXICO  
ÉMILIE LECONTE | FRANCE  
MINA LOBATA | FRANCE  
PATRICE MANIGLIER | FRANCE  
DANIELA MORALES MONTERO | MÉXICO  
JULIEN NÉNAULT | FRANCE | VIETNAM  
ANN O'ARO | LA RÉUNION | FRANCE  
GEOFFREY O'BRIEN | USA  
PHILIPPE OLLÉ-LAPRUNE | FRANCE | MÉXICO  
EMMANUELLE PIREYRE | FRANCE  
BIDYUT KUMAR ROY | INDIA  
SUMANA ROY | INDIA  
CONRADO TOSTADO | MÉXICO  
GŌZŌ YOSHIMASU | JAPAN



this issue is published with the support of Institut français en Inde – Embassy of France in India  
ce numéro a bénéficié du soutien des Programmes d'aide à la publication de l'Institut français en Inde

[trimukhiplatform.org/fabriquedelart](http://trimukhiplatform.org/fabriquedelart)  
[fabriquedelart@trimukhiplatform.org](mailto:fabriquedelart@trimukhiplatform.org)

ISSN 2395 - 7131  
distributed by TRIMUKHI PLATFORM and SAMPARK Global Media

INR 899.00  
EUR 19 USD 18