

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

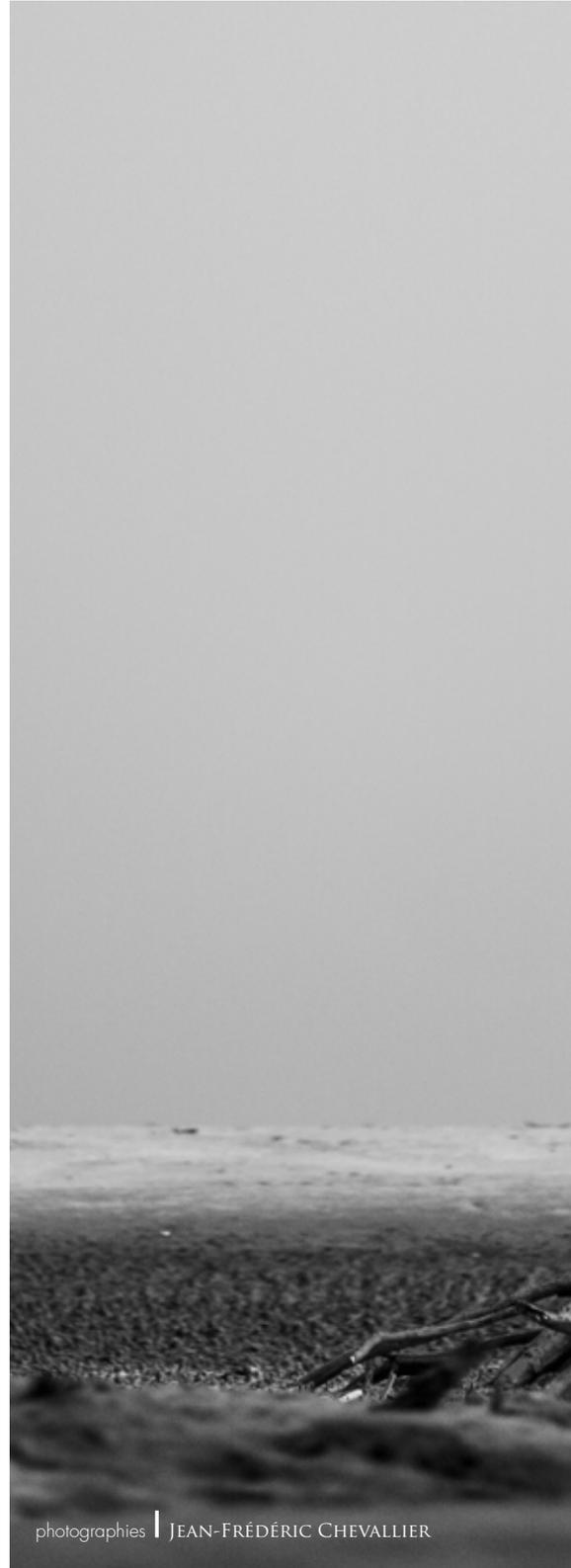
explorations littéraires | literary explorations

- 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



fabrication de textes pour le théâtre dans un village tribal du bengale

Il est une rue, ou plutôt, celle-ci n'étant pas large de quatre mètres, une route étroite. En terre battue, rouge-orangé, elle s'étend sur un peu plus d'un kilomètre. De chacun de ses côtés, elle est bordée de maisons en torchis à un ou deux étages qu'ombrent des arbres majestueux. Poules, buffles, veaux, quelques chèvres ou cochons noirâtres et boueux la parcourent souvent. Tôt le matin, de même qu'en fin d'après-midi, des enfants peu vêtus, surtout des garçons, y jouent aux billes, aux arcs et aux flèches ou – avec de vieilles chambres à air récupérées des vélos de leurs parents – au cerceau. En journée, des filles aux tuniques de couleurs vives la remontent, portant sur leur hanche les nouveaux-nés, d'autres l'eau qu'elles viennent d'aller puiser. La nuit, entre les mois d'octobre et de mars, des éléphants la traversent, en quête de fourrages, de gourmandises, de boissons fermentées.

Cette rue est celle de Borotalpada<sup>1</sup>, un village reculé du Bengale où l'on parle le santhali<sup>2</sup>.

Les Santhals forment le groupe aborigène le plus nombreux en Inde. Dans l'état du Bengale-Occidental, ils sont à peu près deux millions et demi ; à Borotalpada, ils sont exactement un demi-millier.

Chaque borotalpadien ou presque est titulaire d'une carte attestant de son statut « BPL » (*below poverty line*, sous la ligne de grande pauvreté), ce qui lui donne droit à quelques subsides en nature. Cela étant, les plus jeunes sont scolarisés et chaque famille est propriétaire de parcelles où cultiver le riz, et ce suffisamment pour se nourrir durant l'année (beaucoup en revendent d'ailleurs environ vingt pour cent au marché hebdomadaire local). Ajoutons enfin que les hospitalisations sont gratuites (l'établissement se situe à six kilomètres) mais pas les médicaments.

Depuis 2008, avec une douzaine de familles de Borotalpada, ma compagne et moi préparons et présentons des spectacles. Ils ont lieu en plein air, dans le village même ou à ses alentours. Ils mêlent danse-théâtre, art vidéo et art sonore, mur, façade, esplanade, sentier, jungle, bosquet, lac ou carrière de pierrailles.

Dans ces spectacles, il y a entre autres du « texte », du texte qui participe de la « littérature » pour deux raisons : d'une part, il est constitué de mots et, d'autre part, il est composé dans le cadre d'une démarche artistique (ici, les Arts vivants). On s'accordera en effet sur une définition simple et immédiate de ce qu'est la littérature : une combinaison de mots, souvent écrite, agencée à des fins esthétiques<sup>3</sup>.

Affirmer qu'ils participent de la « littérature », c'est insister sur le fait que ces textes ne consistent pas en élaborations pédagogiques à lire en classe, ni en traités à imprimer sous forme de livrets pour l'édification des « masses », ni non plus en études sociologiques qui ou bien seraient diffusées dans les milieux académiques ou bien serviraient de référence pour la mise en place de nouvelles politiques publiques d'assistance aux « personnes démunies », parfois les deux.

Claude Simon a souvent insisté là-dessus, en particulier dans le discours qu'il a prononcé en recevant le prix Nobel de littérature :

[En tant qu'auteur de littérature], je n'ai rien à dire. 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 [la littérature] au lieu d'un traité raisonné de philosophie, de sociologie ou de théologie.

Quelques années plus tard, le romancier éclairait son propos d'une anecdote :

Invité à Moscou par l'Union des Écrivains 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>4</sup>

Par exemple, alors qu'il travaillait à son roman *L'Acacia*, Claude Simon a longtemps cherché comment conclure une phrase où il était question d'un entassement pyramidal. Il fit de nombreux essais, et, procédant par élimination, choisit un terme qui combinait efficacement avec la série de mots qu'il avait jusque-là couchée sur le papier. À sa grande surprise, ce terme était celui de « bicyclette ». Il n'avait que fort peu à voir avec le début de la phrase. Au contraire, il posait une distance.

À Borotalpada, nous opérons ainsi : nous essayons, au cours des répétitions, différentes phrases. Nous en ébauchons de nouvelles si celles que nous avons retenues ne fonctionnent pas. Nous modifions des paragraphes, des mots, tel ou tel signe de ponctuation. Nous établissons des écarts entre des groupes verbaux et observons ce que ceux-ci produisent, ou ne produisent pas. Nous agençons, ré-agençons, changeons d'agencement.

Les années passant, il apparaît que de cette « littérature »-là, de cette pratique bricolée, instable, non-définitive et mouvante qui est la nôtre, on peut proposer une typologie – en distinguant les effets possibles de telle ou telle sorte de textes sur les spectateurs-auditeurs et leurs rôles au sein de nos dispositifs d'Arts vivants.

<sup>1</sup> Cf. <fr. trimukhiplatform.org/borotalpada> et, dans ce numéro : p. 116-121.

<sup>2</sup> Le santhali appartient à la sous-famille Munda des langues austro-asiatiques. Il est parlé par environ 8 millions de personnes en Inde (dans les états de l'Assam, du Bihar, Jharkhand, Mizoram, Odisha, Tripura et Bengale-Occidental), au Bangladesh, au Bhoutan et au Népal.

<sup>3</sup> En gardant à l'esprit que « ni Virgile, ni Shakespeare, ni Cao Xueqin, l'auteur chinois du *Rêve dans le pavillon rouge*, ne disposent du mot *littérature* ou du moins d'un équivalent exact, et [que] l'action qui consiste à réunir des textes aussi éloignés que la "littérature" assyro-babylonienne, les poèmes des troubadours et les fanfictions sur Wattpad pour les aligner sur le programme littéraire [...] de Baudelaire n'est pas un geste évident, dont les effets de distorsion ne sauraient être sous-estimés. » (Alexandre Gefen, *L'idée de littérature : de l'art pour l'art aux écritures d'intervention*, Paris, José Corti, 2021, p. 77).

<sup>4</sup> Claude Simon, *Discours de Stockholm*, Paris, Minuit, 1986, p. 24 ; « Littérature et mémoire », *Quatre Conférences*, Paris, Minuit, 2012, p. 123.

<sup>5</sup> J'ai développé ce point dans « Des sens au sens : les arts du présenter », *Fabrique de l'art*, n°2, Calcutta, Trimukhi Platform, 2016, p. 8-24 et dans *Le Théâtre du présenter*, Strasbourg, Circé, 2020, p. 217-320.

S'agissant d'un art d'aujourd'hui, il y va des sens, bien sûr<sup>5</sup>. Mais, dépliée de part en part, cette typologie met en évidence également une gradation de l'art littéraire vers le non-sens – un non-sens réjouissant, stimulant, exaltant : une excitation du désir par les mots.

annoncer

[Dans un micro, l'acteur est assis sur une bicyclette, il porte des lunettes de soleil.] Nous sommes face à un problème : habituellement, quand nous mettons en scène un spectacle, nous n'avons rien à y exprimer, ni message, ni histoire. Mais cette fois la situation est différente : il y a douze mois de cela, Chumki s'en est allée au Paradis et, il y a cinq mois à peine, Kajol l'y a rejointe. Pour cette raison, ici et maintenant, nous voudrions essayer de construire quelque chose un peu autrement.<sup>1</sup>

[Dans un mégaphone, l'acteur se tient debout au milieu d'un terre-plein, il porte un masque de plongée.] Veuillez venir vous asseoir près de l'eau. La lumière du crépuscule nous est nécessaire pour commencer. Merci.<sup>2</sup>

Voilà deux textes que tout le monde comprend, des séries de mots qui ne semblent avoir été composées que dans ce but-là : être comprises. Pour cette raison, ce ne sont d'ailleurs peut-être pas *stricto sensu* des textes « littéraires ». Ce sont en tout cas ce que l'on pourrait appeler des *textes-annonces*, des textes qui, en annonçant, créent des attentes chez le spectateur. Et ces attentes, bien sûr – sinon il n'y aurait aucun intérêt à recourir à ces textes de piètre facture – sont susceptibles d'être déjouées. C'est qu'en créant une attente, les mots entraînent une attention à ce qui vient, quand bien même ce qui vient n'aurait rien à voir avec ce que le *texte-annonce* en laissait supposer. Dans la séquence qui suit le premier extrait, quatre jeunes santhals mangent des nouilles chinoises – ce dont ils n'ont pas l'habitude – en se servant tout d'abord de baguettes, puis ensuite de fourchettes – ce qu'ils ne font jamais : à Borotalpada, on mange avec la main droite<sup>3</sup>. Au cours de la séquence qui succède au second extrait, la nuit tombe déjà.

Telle une signalisation dont les signaux ne sont, au fond, signes de rien ou de peu, ce que l'une et l'autre annonces permettent, c'est un détournement ludique de l'attention

du public. Plus exactement : en créant une attente, l'annonce produit une attention sans pour autant lui assigner une direction précise. Certes il est question de Chumki et Kajol, mais surtout de « *construire [...] autrement* ».

J'ai ébauché ces textes pour les répétitions au village, quelques jours avant que celles-ci ne débutent. En d'autres occasions, il s'agit de textes que j'ai écrits il y a dix ou vingt ans, à Paris par exemple, ou à Calcutta plus récemment – des textes qui n'avaient donc pas pour visée d'enrichir l'un de nos spectacles.

Dans un cas comme dans l'autre, lors des répétitions à Borotalpada, parce que ces textes semblent susceptibles de nous être utiles, nous les traduisons en bengali et en santhali. Ils sont ensuite « dits » par plusieurs personnes de l'équipe. Ils sont mis en bouche dans différentes bouches, essayés dans des textures, des tonalités et des débits de voix qui varient.

Si ces textes ainsi mis à l'épreuve semblent convenir au spectacle que nous préparons, il ne reste alors qu'à re-préciser certains mots, en retirer d'autres, ou modifier l'ordre des phrases. Ce qui nous guide pour opérer, ce sont les sonorités et le rythme.

questionner

[L'actrice est dos au lac et face au public qu'elle regarde dans les yeux.] Dans le noir, ne pensez pas sans arrêter de faire à penser pour vos enfants, que vos enfants, seuls vos enfants, sont vos enfants. Sinon tout irait de mal en pis et ce serait tant pis pour vous. Ne mourez pas ce soir. Vous pourriez perdre vos dents. Et ce serait tant pis pour vous. Ne partez pas sans me dire pourquoi vous restiez. N'allez pas dire, n'allez pas faire ce que bon vous semble. Il n'y semblerait plus rien de bon à ça. Et la main qui tend de mort vers toi ? Et la main ? 'Sais plus. 'Sais plus. C'est comme ça que je me souviens le mieux.<sup>4</sup>

[Dans un micro, le buste et le visage de l'actrice apparaissent dans le cadre d'une fenêtre quelques mètres au-dessus des spectateurs qu'elle regarde dans les yeux.] Je voudrais que vous fassiez un trou, en vous, avec de l'eau et du sel, pour moi, et que de la terre, là-haut, avec votre clef, vous m'ouvriez la porte de votre chambre.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Essay on Seasonal Variation in Santhal Society (2016-2017). C'est un texte que je disais. Cf. <fr.trimukhiplatform.org/essayonseasonalvariationinsanthalsociety/> et <youtu.be/9idq234fd0w> (0:38).

<sup>2</sup> La Vie dans l'eau (2018). Texte composé par Sukla Bar, Jean-Frédéric Chevallier et Dhananjoy Hansda, dit par Ramjit Hansda. Cf. <fr.trimukhiplatform.org/laviedansleau>.

<sup>3</sup> Cf. Jean-Frédéric Chevallier, « Relations théâtrales : un récit analyse depuis un village en Inde », *Fabrique de l'art*, n°3/4, Calcutta, Trimukhi Platform, 2017-2018, p. 141-147.

<sup>4</sup> *Guignol'Dol* (2012). Texte de Jean-Frédéric Chevallier dit par Surojmoni Hansda. Cf. <fr.trimukhiplatform.org/guignolsdol> et <youtu.be/EPeknG5MleE> (1:26).

<sup>5</sup> *Homemade Theatre* (2019). Texte de Jean-Frédéric Chevallier dit par Sumita Besra : <fr.trimukhiplatform.org/homemadetheatre>. Version un peu différente au Goethe-Institut de Calcutta : <youtu.be/qAuZoDF9jnM> (39:32).

Voilà deux textes qui, à la différence des précédents, ne communiquent pas de significations claires. Au contraire, ils frappent par leur étrangeté. La bizarrerie des agencements de phrases, parce qu'alors on ne les comprend pas tout à fait, nous mettent à mal en nous obligeant à penser. Parfois, comme c'est le cas du premier, ils forcent beaucoup la grammaire.

Je les appelle des *textes-questions* : des séries de mots qui invitent chacun des spectateurs à se poser des questions. Ces dernières peuvent concerner le texte en train d'être dit et entendu ou projeté et lu. Elles peuvent concerner ce dont les spectateurs font l'expérience tandis qu'ils découvrent le texte. Elles peuvent concerner quelque chose qui n'a rien à voir ni avec le texte ni avec ce qui a lieu sur le plateau tandis qu'on entend ou lit le texte. Car les questions que chacun se pose sont des questions personnelles.

Un mois et demi après avoir assisté à *Guignol's Dol* (dont le premier des deux passages est extrait), une spectatrice, Indrani Mallick m'a confié quelle avait été la nature de son expérience :

Il est très difficile d'entrevoir ce que nous réserve l'avenir. Certes, il y a un halo de lumière, lointain, que l'on perçoit à peine, mais, celui-ci étant nimbé d'obscurité, on n'en distingue pas les traits. [...]

Ce qui nous adviendra peut être bon ou peut être mauvais, nous ne pouvons le savoir. Cette incertitude provoque un trouble qui devient malaise. Lorsque j'entends "vous pourriez perdre vos dents et ce serait tant pis pour vous", je comprends que l'on soit toujours en danger de perdre l'esthétique de sa propre vie — être sans dents, c'est être sans beauté, c'est continuer de vivre, mais avec l'esprit déjà mort.<sup>1</sup>

À l'écoute du texte, la spectatrice s'attelle à autre chose qu'à l'identification d'une signification pré-établie. La succession de mots ne lui communique pas un message. Elle produit en elle des sensations, des sensations intérieures. Ce qui a, pour elle, de l'importance, c'est ce dont elle fait l'expérience sensible, ce qu'elle sent alors qu'elle entend ces mots, ce qu'elle se dit à elle-même alors qu'elle fait cette expérience-là.

Cependant, lorsqu'Indrani entend « *ne pensez pas sans arrêter de faire à penser pour vos enfants, que vos enfants, seuls vos enfants, sont vos enfants* », le cours de sa réflexion s'infléchit.

L'incertitude ouverte jusqu'alors se recentre maintenant : la spectatrice pense à l'éducation de ses enfants – de jeunes adultes étudiant les arts graphiques. « *Est-ce une bonne idée, se demande-t-elle, de les avoir incités à passer leurs journées à peindre et à dessiner ?* » Le trouble qu'elle éprouvait se réduit à présent à cette question-là, il y est circonscrit.

Cette phrase incite-t-elle trop à certaines associations d'idées ? Orientait-elle à l'excès les sensations et les pensées ? Car il n'a été besoin que de quelques mots pour diriger celles d'Indrani Mallick dans une direction donnée, au mépris peut-être des autres directions possibles.

Le titre d'un spectacle y suffit parfois. Dans onze des quatorze témoignages recueillis auprès de spectateurs de *Mon corps est un autre paysage* (je reviendrai sur deux d'entre eux dans la neuvième section), il était fait mention du paysage. Était-ce la preuve de la grande pertinence de la formulation eu égard au dispositif proposé ou le signe d'une réduction drastique du nombre de façons qu'il y aurait eu d'en faire l'expérience ?

questionner littéralement ou déconcentrer

Pour éviter cet écueil, il nous est quelque fois arrivé de formuler *littéralement* des questions, de proposer une succession d'interrogations directes qui, certes, invitait la pensée à se mettre en mouvement mais, de par les variations de nature de l'une à l'autre, sans assigner à cette pensée d'objectif identifiable.

[Dans un micro, devant la fumée d'un feu de feuilles séchées, l'actrice est assise sur un lit de corde, le visage tourné vers le public et un acteur repose la tête sur ses genoux.] Quand tu avais deux ans, pensais-tu à te marier ? As-tu déjà vu un cochon conduire une moto tout en feuilletant un livre ? Un paquebot sombrer dans le lac de Borotalpada ? Que préfères-tu : manger du bœuf ou te manger toi ? Un chien est-il capable de grimper le long d'une tige de riz ? Est-ce que tu veux vraiment vivre ?<sup>2</sup>

Ce texte-là a été composé en répétition alors que la structure de la première moitié du spectacle était à peu près établie : il s'agissait de trouver comment le poursuivre. Après plusieurs essais, nous avons découvert qu'il y avait de fortes probabilités pour que poser

<sup>1</sup> | Témoignage recueilli en anglais lors d'une conversation téléphonique en mars 2012 à Calcutta.

<sup>2</sup> | *Essay on Seasonal Variation in Santhal Society* (2016-2017). Texte dit par Dhani Hansda. Cf. <youtu.be/NeoBcl8vQl8> (3:41).

des questions étranges à ce moment-là nous permette de continuer. Il fallut préciser les questions : les quelles conserver, modifier, quoi ajouter et dans quel ordre ?

J'ai élaboré une partie de ces questions, celles qu'on dirait plus « philosophiques », et Dhani Hansda, âgée alors de 17 ans, l'autre partie, composée d'interrogations qu'on dirait plus « terre à terre ». Nous les avons traduites et retraduites ensemble, du bengali au santhali et du santhali au bengali, aiguisant dans le passage d'une langue à une autre les formulations, assurant par alternances et variations d'une part leurs diversités (pour ainsi diminuer le risque de l'assignation précise à la pensée d'une zone où s'exercer), d'autre part (du fait de son apparente incohérence) la dimension énigmatique de l'ensemble. Pour effacer davantage encore les repères, nous avons quelquefois mêlé la série de Dhani avec la mienne : « *Que préfères-tu : manger du bœuf ou te manger toi ?* » – une interrogation qui, sans que nous l'ayons su, fait écho à une autre, célèbre, de Donna J. Haraway<sup>1</sup>. *In fine*, l'éclatement des points de vue, la dérangement étrange de l'assemblage assureraient, nous l'espérons, une multitude de possibilités.

densifier / fermer / envoyer voir ailleurs

Il nous est arrivé d'opérer à l'inverse en cherchant à garantir une diversité d'expériences non par éclatement et dispersion mais par densification extrême, en formulant un propos si fortement homogène – non pas uniforme mais plein –, qu'à l'entendre, le spectateur s'en allait presque aussitôt penser ailleurs. Une intervention que nous réalisions dans les jardins de l'Institut français à New Delhi s'intitulait :

Tu sentais en toi le flux s'arrêter, puis repartir, filer tout droit, s'infléchir, tourner et décrire des cercles et enfin s'apaiser. Ce ne furent ni des images, ni des sonorités mais un rythme, qui, par moments, simulait les deux à la fois. Alors seulement tu te mis à percevoir la maison à laquelle tu n'avais pas jusque-là prêté attention. [*Projeté côté gauche sur un mur de l'Institut français, côté droit sur grand écran, les danseurs évoluant sous les arcades entre les deux.*]<sup>2</sup>

Cette formulation, tirée de *La Courte lettre pour un long adieu* de Peter Handke<sup>3</sup> visait à constituer un *mur de mots* si dur qu'à son contact le spectateur rebondisse, repoussé mais sans heurt, sans se faire mal en rien : dès lors qu'il n'y avait ni creux où demeurer, ni faille où se glisser, il était comme entraîné à penser ailleurs, où bon lui semblait, et d'entrée.

Ce texte, je l'avais quelque peu modifié : substituant la deuxième personne du singulier à la première et remplaçant le mot « ville » par celui de « maison ». Lorsqu'un mois plus tard l'ébauche devenait un spectacle à part entière, un extrait de « De la ritournelle » de Gilles Deleuze et Félix Guattari s'y trouvait, lui, non seulement condensé mais aussi grandement transformé.

[*Dans un micro, l'actrice fait tourner une ampoule de faible intensité.*] Tu es un enfant. Tu es dans le noir. Tu te rassures en chantonnant. Tu marches. Tu t'arrêtes au gré de ta chanson. Perdu, tu t'abrites comme tu peux. Tu t'orientes tant bien que mal avec ta petite chanson. Elle est comme l'esquisse de quelque chose d'apaisant et de vivant. Peut-être un centre, incertain encore.

Là, maintenant, tu es chez toi. Mais ton chez toi ne préexiste pas. Il t'a fallu tracer un cercle autour du centre, fragile et incertain, organiser un espace limité. Beaucoup de composantes diverses interviennent : repères, marques, lignes, désirs, regards de toutes sortes. Il y a toute une activité de sélection, d'élimination, d'extraction pour que les forces intimes, intérieures ne soient pas submergées, qu'elles puissent résister. Tu es un artiste sonore : tu combines des briques de sons. Tu es un enfant : tu chantonnes pour recueillir en toi les forces du travail scolaire à fournir. Tu es une femme à la maison : tu chantonnes ou tu mets la radio en même temps que tu dresses les forces de ton ouvrage.

Écoute la chanson que tu chantonnes. Car tu chantonnes une chanson qui n'est pas une chanson. Brique après brique, ligne après ligne, force sur force, c'est ta maison.<sup>4</sup>

Eu égard à l'original, le texte ci-dessus a été écourté, prolongé, dévié et complété. Le processus fut progressif. Pour l'ébauche à New Delhi, si la deuxième personne du singulier se substituait à la troisième, les coupes comme les ajouts étaient en nombre limité. C'est en passant de l'anglais au bengali, et d'une bouche à une autre, que la composition textuelle a été bouleversée. Une actrice du village – fort compétente – ayant exprimé le désir de proférer du Deleuze, c'est elle qui reprenait le « rôle » que tenait à New Delhi une danseuse citadine. La réécriture

<sup>1</sup> Donna J. Haraway disait que « le monde a toujours été pris dans un processus d'entre-dévoration et d'indigestion, comme si nous étions conviés à un dîner où il s'avère que nous nous mangeons les uns les autres, mais où nous nous assimilons et nous digérons toujours seulement partiellement » (*Habiter le trouble avec Donna Haraway*, éd. F. Caeymaex, V. Despret et J. Pieron, Bellevaux, Dehors, 2019, p. 71).

<sup>2</sup> C'était à l'occasion de la Nuit des idées 2019. Cf. <fr.trimukhiplatform.org/tusensentoileflux> et <youtu.be/nlCiYyaóh3Y> (1:32).

<sup>3</sup> Cf. Peter Handke, *La Courte lettre pour un long adieu*, tr. G.-A. Goldschmidt, Paris, Gallimard, « Folio », 1997, p. 45.

<sup>4</sup> Cf. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1980, p. 382-383.

tenait compte, d'une part, de son débit de paroles et de l'importance qu'elle accordait au fait d'être comprise par les autres villageois et, d'autre part, du souci que j'avais du rythme des structures grammaticales bengalies, de la sonorité, dans cette langue-là, de certains substantifs ou adjectifs. Pour autant, il ne s'agissait pas de simplifier la série de mots mais de la faire passer par un procédé qu'on dirait en chimie de *réduction*. Il importait d'assurer une densité philosophique maximale qui entraîne une clôture sans rejet. Il fallait disposer une fermeture qui stimule, une sorte d'hermétisme accueillant parce qu'enthousiasmant. L'exact inverse d'un point de focalisation : en focalisant sur cette série de mots-là, chacun des membres du public était entraîné à s'en défocaliser pour refocaliser dans d'autres directions, à son gré et à son goût. Au lieu de penser la ritournelle, chacun pensait à ce qu'il ou elle voulait.

Cela a semblé fonctionner : parmi les spectateurs qui ont partagé leurs impressions, une seule (Aheli Halder) a fait référence aux notions de maison et de foyer<sup>1</sup>.

Point important : tandis que Dhani Hansda égrainait en santhali la série variante de questions ou que Sumita Besra proférait en bengali un passage *réduit* inspiré de *Mille Plateaux*, une traduction était projetée, au sol ou au mur. Ainsi, chaque spectateur, quelles que soient les langues qu'il employait, avait la possibilité de tisser ses propres lignes de fuite.

troubler / différencier / relier

Il est des cas où tous les spectateurs ne sont pas en mesure de saisir la teneur des mots. Seule une partie d'entre eux le peut.

OKOYAG CHÈD ÉIDARI. AKODOKO MONÉ KA  
AA ALEYAG NOWA DO. APEYAG DO JIBON RE  
BANG. BANG HUYUG AA AR BANG HUYUG  
AA. CHED ÉIDARI TAPÉ NODÉ AR NODÉ. INJ  
DO ADIVASHI SANTHAL KURI KINJI. MENKHAN  
EKDOM APE JHOTO CHITI BITI PEYA. INJ THE  
DO NOKAN AASPORDA BANG BARAG TAPEYA.  
EKAL BANGA. EKAL BANGA. EKAL BANGA.<sup>2</sup>

La transcription en lettres capitales et alphabet latin a pour but de vous donner

une idée des sonorités du santhali. Quelques indications de prononciation : E correspond au son « eu » en français, U au son « ou » et R à un « r » roulé. Je suggère en outre d'interrompre votre lecture un instant et de regarder l'extrait vidéo suivant : <youtu.be/Zqvqq-DPb0>, en commençant à la deuxième minute, onzième seconde. Ce sera sans doute plus « parlant ».

Ce texte-là a été fabriqué au cours des répétitions : puisque quelque chose semble potentiellement pouvoir fonctionner lorsque l'on introduit l'ensemble de mots, on développe celui-ci, on le déplie, le réduit, le dévie, l'écourte jusqu'à obtenir une succession de phrases dont la structure, la durée, le rythme, la musicalité enrichissent de fait (i.e. dans les faits) la séquence du spectacle sur laquelle nous travaillons. La série de mots a été composée par Kajol Hansda. Si *stricto sensu* elle ne l'a pas « écrite », car elle est analphabète, elle l'a rigoureusement mémorisée alors qu'elle la construisait. Car c'est aussi elle qui la disait.

Cette fois nous décidons de ne pas projeter de surtitres. Dès lors, une partie seulement du public comprend ce qui est proféré. Lors de la première, ceux qui le comprenaient étaient les habitants de Borotalpada et des villages santhals alentours – deux cent personnes environ. Mais plus d'une centaine d'autres n'y comprenaient rien : les spectateurs venus de Calcutta, les artistes d'Inde et d'ailleurs qui participaient à notre Nuit de Théâtre<sup>3</sup>, et les habitants de villages bengalis de la région – il y a aussi des villages bengalis dans la *zone tribale* depuis laquelle nous opérons.

Quel intérêt y-a-t-il à partager des mots si ceux-ci ne peuvent être saisis par *tous* <sup>4</sup>? C'est que, derrière l'aberration apparente du geste, il y a un pari. Si ce qu'on appelle le *public* ne consiste pas en un *Tout* au sens d'une totalité close, uniforme et cohérente mais en une assemblée hétérogène, un assemblage de personnes dissemblables, alors la fonction d'un tel texte serait d'activer certaines de leurs différences. Si, lorsque, après sa proclamation, Kajol Hansda gémit, se frotte le visage, et s'assoit, *tous* les spectateurs assistent à la *même* série d'actions, en revanche quand elle parle, une différence

<sup>1</sup> Cf. <youtu.be/bNs4pxP82HA?t=174> (2:54).

<sup>2</sup> *The Thing That Exists When We Aren't There* (2013). Texte dit par Kajol Hansda. Cf. <fr.trimukhiplatform.org/the-thing-that-exists-when-we-arent-here>.

<sup>3</sup> La Nuit du Théâtre est un festival d'Arts vivants, contemporains et collaboratifs que nous organisons chaque année dans le village de Borotalpada. Cf. <fr.trimukhiplatform.org/tag/nuit-du-theatre>.

<sup>4</sup> Cinq étudiants de l'Université de Jadavpur se sont plaints de ne rien comprendre à deux de nos spectacles, au village puis en ville. L'une d'eux observait : «Lorsque vous recourez à une langue ou à une autre, vous essayez en réalité de produire un sens. [Les mots dits] ont un sens, en français ou en santhali. Mais nous ne pouvons pas comprendre la langue à laquelle vous recourez, par conséquent le sens ne nous parvient pas.» (Ariane Mnouchkine, Jean-Frédéric Chevallier, Samantak Das, Budhray Besra, «Theatre Today», *Fabrique de l'art*, n°3/4, op. cit., p. 167.)

s'active qui distingue ceux qui peuvent employer la langue qu'elle emploie de ceux qui sont sans emploi dans cette langue-là. Et, cette différence de position entraîne des manières d'être présent différentes.

En termes d'origine géographique, de pratique culturelle, de statut socio-professionnel, plus le public est divers, plus une telle fonction trouve à opérer. Peut-être les mots ne réveillent-ils que des différences déjà présentes, des dissemblances de fait.

Quoiqu'il en soit, c'est grâce à cette combinaison d'emploi et de sans-emploi qu'il active, que le texte produit une sorte d'effet second : il invite les personnes qui œuvrent dans la langue à établir des liens avec celles qui n'y œuvrent pas. Il incite les unes à aller vers les autres. C'est que le texte de Kajol Hansda est d'une nature particulière. On pourrait parler à son propos d'un « manifeste affectif ». À plus de soixante ans passés, cette paysanne santhal proclamait ceci :

Qui a le droit et quel droit ? Vous vous êtes dits "c'est à nous !" Mais ce n'est pas à vous. Rien, jamais, n'est à vous. Rien. Qu'est-ce qui est à vous ici aujourd'hui ? Moi, je suis une fille de Santhals. Et je vous mettrai en pièces. Je ne laisserai pas grossir votre prétention à posséder et à exclure. Je ne vous laisserai pas. Jamais. Tous ceux, présents ici parmi nous maintenant, qui viennent d'ailleurs ou qui viennent de Calcutta, seront toujours les bienvenus chez moi. Les accueillir dans nos maisons, c'est être fidèle à nous-mêmes.

Il n'est pas difficile de l'imaginer : une telle déclaration a produit ses effets. L'attitude corporelle de l'actrice, l'énergie qu'elle déployait y étaient aussi pour quelque chose, son âge également – selon la tradition du village, il faut écouter la parole des aînés. Et, cette parole œuvrait à construire des relations entre les présences que l'oratrice avait, elle-même, différenciées. Le texte était la fois un *texte-différenciateur* et un *texte-relation* : un texte qui conviait une partie des spectateurs à entrer en relation avec une autre partie dont la différence était devenue manifeste en étant différenciée. Les mots invitaient à porter l'attention sur la question de la co-présence, à pratiquer celle-ci, concrètement et immédiatement. Car, pour ceux qui ne comprenaient pas le santhali, quelque chose avait lieu aussi cette nuit-là : l'attention d'autres spectateurs à leur endroit changeait.

Il faut insister : une telle série de mots n'aurait pas porté à ces conséquences si l'ensemble du public l'avait comprise. Elle serait passée aux yeux de beaucoup pour une pompeuse leçon de vie imposée à un public artificiellement homogénéisé. Si la perception du texte avait été de même nature pour tous, celui-ci aurait perdu ses caractéristiques littéraires : il aurait échoué à différencier et à lier.

Metteur en scène du spectacle, il ne m'est jamais venu à l'esprit de demander à l'actrice de traduire en bengali, pour moi, ce qu'elle avait composé en santhali. Tandis que nous répétitions, outre que Kajol faisait confiance à mes choix et que je lui faisais confiance dans les siens, j'entendais que le texte avait trouvé sa forme et son rythme, je percevais que quelque chose de profond avait lieu ; il ne m'en fallait pas davantage pour travailler. C'est après la première que, les effets des mots sur les villageois ayant été si forts, l'un d'entre eux choisit de me les expliquer.

Il est vrai que ces mots-là étaient particulièrement troublants. C'est ce trouble qui mettait en branle l'attitude différenciante. C'est parce que certains des spectateurs étaient d'abord troublés qu'ils s'attelaient ensuite à différencier. Pour préciser mieux la chronologie, il importerait de mentionner l'apparition de ce trouble<sup>1</sup>.

Lors d'un travail scénique éclair conçu avec un groupe d'étudiants de Calcutta, j'avais proposé à Abhirupa Haldar, Ananya Kanjilal et Indrasena Mukhopadhyay de murmurer en milieu de spectacle à l'oreille des spectateurs que chacune choisirait, la phrase suivante :

Si vous étiez moi et que je sois vous, que feriez-vous si je vous disais que je veux coucher avec vous et que sans cela je mourrais car le désir que j'ai de vous est si grand qu'il ne peut vous tromper non plus que vous ne pouvez vous tromper sur mon intention qui est de vous voir au comble de la joie dans mes bras ?<sup>2</sup>

Pour ce qui est de la dynamique d'usage des mots, on retrouve, comme dans le texte de Kajol Hansda : 1.) une partialité, 2.) un « nous », 3.) un trouble, 4.) une différenciation ou activation des différences (un des-assemblage par soulignement des dissemblances), 5.) un redoublement du trouble du fait de cette activation et, de là,

<sup>1</sup> Une piste possible consisterait à reprendre une part des propositions théoriques que formulent

Donna J. Haraway : « Chaque fois que je trace un enchevêtrement et ajoute quelques fils qui, au premier abord semblaient bizarres, mais se sont avérés être essentiels pour le tissu, je conçois un peu plus fermement que le fait de rester avec le trouble d'un *devenir-du-monde* complexe est le nom du jeu par lequel, ensemble, nous vivons bien (et nous mourrons bien) » (*Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Londres, Duke University Press, 2016, p. 29 - tr. V. Despret).

<sup>2</sup> *R/T Poetry 1* (*dédiction du corps volumineux*) (2011) : <fr.trimukhiplatform.org/rtpoetry1> et <youtu.be/9VJbVllciFU> (8:40). C'est là une phrase que j'avais écrite au milieu des années 90' pour un spectacle que je mettais en scène à la Grande Bouvèche à Orsay. Elle a été ensuite reprise en français et en espagnol dans un spectacle que je présentais à Mexico de 2005 à 2007 : voir *infra* « Diversifier les expériences ».

6.) un dédoublement du procès différenciant, conduisant à 7.) un souci des mises en relation.

Une partialité car les mots ne s'adressent qu'à certains spectateurs (ceux habitant un village santhal ou ceux à qui une actrice susurre à l'oreille). Un « nous » car les mots instaurent un « toi et moi » ou un « vous et moi » : le « nous » inclut la personne qui parle et chacun de ceux qui l'entendent, au double sens de percevoir les sons et de comprendre. Un trouble d'une part parce que la constitution de ce « nous » instaure à la fois une intimité exclusive et distanciante (eu égard aux autres spectateurs qui ne savent pas la langue ou à qui on n'a pas susurré à l'oreille) et une intimité sans proximité (particulièrement dans le deuxième cas). Un trouble d'autre part parce que le propos est déstabilisant (« rien, jamais, n'est à vous [...] je vous mettrai en pièces ») ou, pour le moins, ouvre abruptement un monde de possibles (« que feriez-vous si je vous disais que je veux coucher avec vous et que sans cela je mourrais »)<sup>1</sup>. Une différenciation s'en suit qui conduit ceux qui sont troublés à voir les autres autrement : « qu'irait penser ce spectateur de Calcutta assis à côté de moi sur la bûche en plastique s'il comprenait ce qu'on me crie ? » ; « que dirait ma compagne si elle apprenait ce que cette belle jeune fille me propose mais ne réalisera jamais ? » Une dissemblance est posée, presque imposée, mais dans un sens strict et large. Il n'y a entre les dissemblants ni opposition, ni conflit. Simplement, comme l'on distinguerait entre ceux qui perçoivent l'infrarouge ou l'ultraviolet et ceux qui ne le perçoivent pas, les premiers se rendent soudain compte que les seconds n'ont vu aucune de ces deux couleurs. Le procès de différenciation est redoublé dès lors que ceux qui n'ont pas été troublés par les mots perçoivent cependant chez ceux qui l'ont été les symptômes de leur trouble et les voient en retour autrement. « Qu'est-ce qui leur arrive ? » se demandent les derniers. Le processus offre *in fine* la possibilité de relier : ces autres dissemblants qu'en différenciant on a rendu à leur distance véritable d'avec soi, eh bien, on veut aussi être en lien avec eux<sup>2</sup>.

retarder la compréhension

Le procédé peut gagner en complexité aboutissant à un texte que tous finissent par comprendre certes, mais plus tard. Non pas que les formulations soient absconses et qu'il faille prendre du temps pour les assimiler et, de là, en déduire une signification, mais parce que le dispositif des mots est organisé de telle sorte que la compréhension est retardée, pour certains ou pour tous. Par exemple, les spectateurs entendront en santhali :

[Dans un micro, l'actrice est à demi agenouillée sur une grande table en bois disposée dans un lac.] GNĒLMÉ. ALOM GNĒLA. TANGUÏMÉ. OKTO ALOM BILOMA. TANGI ALOM TAHĒNA. KUHU KUHU MÉ. CHÉRO BÉROMÉ. POT POTAMÉ. LANDAÏMÉ. DJALKAOMÉ. KULIYMÉ. [Dans un micro, l'acteur est étendu sous la table, le corps partiellement dans l'eau.] ALOM KULĪĀ. ALOM KULI KOA. LANDAÏMÉ. NITOHO LANDAÏMÉ. INEGĒ. NASÉ TCHAHABMÉ. INE KHAN BITIRKO GNĒLA. INE TAÏOM SAHAMÉ.<sup>3</sup>

Là encore, ceux des spectateurs qui sont santhalophones ont écouté des mots et ceux qui ne le sont pas ont perçu des sons. Mais, une dizaine de minutes plus tard, deux acteurs disent en bengali :

[Dans des micros, l'actrice est assise sous la table, les jambes dans l'eau ; assis sur un tabouret, l'acteur est attablé du côté droit.] Regarde. Ne regarde pas. Attends. Ne perds pas ton temps. N'attends pas. Roucoule. Pérore. Jacasse. Souris. Illumine. Demande. Ne demande pas. Ne demande rien. Souris. Cette fois oui, souris. Ne souris plus. Ouvre un peu la bouche, les lèvres de tes doigts. Laisse-les voir dedans. Et puis va-t'en.<sup>4</sup>

À présent, aux santhalophones s'ajoutent les bengalophones. Et, les premiers parlant à peu près la langue des seconds, ils saisissent sans mal qu'il y va du même texte mais traduit. Ne restent donc à n'avoir rien compris que ceux qui ne connaissent ni le santhali ni le bengali. Une dizaine de minutes s'écoulent et des sous-titres apparaissent en français et en anglais. À ce moment-là, oui, tout le monde a compris.

Grâce à ces laps de temps séparant une langue d'une autre, la structure textuelle a imposé à une partie du public un retard dans la compréhension de dix minutes, et de vingt minutes à une autre.

<sup>1</sup> Le trouble est en réalité de plus de deux sortes. Un des cinq étudiants (cf. *supra*, p. 81, note 4) insistait : « Il semble y avoir un ludisme conscient avec le sens sémantique du texte. Vous maintenez une certaine ambiguïté. N'est-ce pas un problème ? Vous vous éloignez de la symétrie de la signification. Vous voulez que chacun interprète les choses à sa manière. Et parfois l'ambiguïté est dérangeante car elle ne correspond pas au raisonnement logique. Moi, cela me trouble. » (« Theatre Today », art. cit., p. 164.) Le malaise ici manifesté n'a rien de léger. Au cours de la première de *La Vie dans l'eau*, les étudiants s'interrogeaient bruyamment, perturbant l'attention des spectateurs autour d'eux, en particulier ceux de Borotalpada pour qui le passage d'une langue à une autre et le retard dans la compréhension ne participent pas de l'incongruité mais d'un voyage esthétique..

<sup>2</sup> Philippe Descola analyse une dynamique similaire dans *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, « Folio », 2005, p. 242.

<sup>3</sup> *La Vie dans l'eau* (2018) : cf. <fr.trimukhi-platform.org/lavie-dansleau> et <youtu.be/RpVOVKWhYml> (6:51).

<sup>4</sup> *La Vie dans l'eau* (2018). Texte dit par Chintamani, Ramjit et Surajmoni Hansda : <youtu.be/RpVOVKWhYml> (10:53). J'ai composé ce texte à partir d'extraits de poèmes que j'avais écrits bien avant. Nous les avons traduits en bengali avec Sukla Bar, puis en santhali avec l'équipe. Pour lire le texte complet, cf. « জল ই জীবন I la vie dans l'eau », *Fabrique de l'art*, n°3/4, op. cit., p. 180-189.

Courts ou longs, ces retards dans la saisie d'une *signification* ont pour fonction d'augmenter la possibilité que quelque chose de *significatif* advienne à chacun des membres du public. Ce n'est pas, comme dans le cas du *mur de mots*, que le spectateur regarde ailleurs ; c'est simplement qu'il regarde et écoute autrement. Cela a lieu au cinéma : une *même* image ne sera pas perçue de la *même* façon si la bande-son change. C'est la qualité de l'attention des spectateurs, leur disponibilité autant que leur sensibilité qui s'en trouvent aiguës. Non seulement on voit autrement, sans doute mieux, celui ou celle qui dit des mots dès lors qu'on ne les comprend pas d'emblée mais on voit aussi différemment ce qui l'entoure<sup>1</sup>.

Soit un agencement de phrases composé pendant les répétitions, à ma demande, par Pini Soren, alors âgée de 11 ans. Budhray Besra, âgé de 24 ans, l'aide à structurer son texte. À partir de ce qu'elle conte de ses journées, il choisit les passages les plus saillants et les met en ordre par écrit. Il les traduit ensuite en bengali à mon intention. La préparation des sous-titres en anglais me conduit à modifier le texte, sa structure, les durées de ses parties. Budhray reporte ces modifications dans la version en santhali de Pini. Voici ces sous-titres, projetés douze minutes après que la séquence ait commencé :

Elle s'appelle Pini. Elle vit à Borotalpada. Elle a 9 ans. C'est elle qui parle face à vous. Tôt le matin, une fois réveillée, elle se brosse les dents avec une branchette de nimier. Elle s'amuse avec ses copines. Elle se lave dans l'étang. Elle revient chez elle pour petit-déjeuner. Les assiettes ne sont pas lavées. Elle demande pourquoi. Sa belle-sœur se met en colère et l'envoie faire la vaisselle. Pini a un peu peur. Elle est triste aussi. Mais elle garde le silence. Elle lave les plats. Elle mange seule, ne parle à personne, prend ses livres, ses cahiers et s'en va à l'école. Elle appelle ses copines. Elles poursuivent le chemin ensemble. Elles aperçoivent un serpent, pas très gros. Pini ne veut pas qu'on le tue. Ses amies veulent le tuer. Le temps qu'elles passent à en discuter, le serpent en profite pour s'échapper. Elles arrivent à l'école. Elles s'assoient dans la salle de classe. Pini n'a pas fait ses devoirs. L'instituteur le lui reproche. Elle ne répond pas. Pour elle, dans sa tête, ce qu'il dit n'a aucune importance. L'instituteur lui demande d'avoir ses devoirs faits pour le lendemain. L'instituteur appelle les enfants pour le déjeuner. Tout le monde s'assoie pour manger. Au menu : du riz et un curry de légumes. À côté de Pini est assis un petit garçon. Il pleure. Il n'a pas eu assez de légumes. L'instituteur demande à Pini ce qu'il

se passe. Pini lui explique que, s'il pleure, c'est parce qu'il n'a pas assez à manger. L'instituteur ordonne qu'on lui serve une autre cuillerée de curry. Mais quand, une fois resservi, le garçon se remet à manger, il renverse son assiette et tout le curry tombe par terre. Il pleure de plus belle. Pini revient à la maison. Elle range ses livres et va jouer dans les champs. Chez elle, sa petite nièce n'en finit pas de geindre. La belle-sœur de Pini ne peut pas hacher les légumes en paix. Elle va aux champs et rappelle Pini. Pini interrompt ses jeux dans les champs et rentre organiser d'autres jeux avec sa petite nièce devant la maison.<sup>2</sup>

Lors des présentations du spectacle à Calcutta, que se passait-il ? Personne ne sachant rien de la langue santhali (considérée, en ville, comme un dialecte bien qu'il s'agisse d'une langue à part entière), la signification était différée : elle n'advenait qu'avec la projection des sous-titres. À nouveau, la structure du texte et le dispositif de son énonciation imposaient un délai dans la compréhension. Au cours des douze premières minutes, Pini Soren parlait à bâtons rompus, s'interrompait soudainement pour chanter puis danser, se désaltérer, manger un biscuit, s'approcher des spectateurs, murmurer quelque chose à l'oreille de l'un ou caresser la main d'un autre. Durant ces douze premières minutes, le public entendait le texte mais n'avait pas accès à sa teneur.

Si les sous-titres avaient été projetés dès le début de la séquence, l'effet produit aurait été fort distinct. Lire en anglais le récit d'une journée de vie d'une fillette santhali est bien plus *signifiant* – « lourdement signifiant <sup>3</sup> » – dès lors qu'on a été tout d'abord bercé par le son de sa voix, qu'on a longuement contemplé son visage (face à soi et sur un mur où son image filmée en direct était projetée), pris plaisir à ses mouvements, ses approches, ses retraits, ses regards. L'expérience est « plus signifiante » parce qu'elle est plus profonde – la profondeur de l'expérience étant la conséquence du retard de douze minutes dans l'apparition des sous-titres. Le temps passé à ne pas comprendre donne le temps de creuser dans le présent. La compréhension devient peu à peu personnelle, singulière ; elle finit par mettre en jeu ce que chacune et chacun des membres du public sentent et pensent ici et maintenant. Pour preuve, voilà ce qu'une spectatrice (Payal Trivedi) nous a écrit :

Lorsque les sous-titres en anglais apparaissent à l'écran, facilitant le processus de compréhension du récit de Pini, ils orientent indéniablement la réflexion. Au départ, je déconstruis la compréhension stéréotypée de la jeune fille jouant sur la scène et interprète les actions de Pini comme autant de gestes ludiques, innocents, une insouciance de jouer, de se divertir avec nous. Lorsque les sous-titres apparaissent, ils me donnent un certain itinéraire et je commence à élaborer à partir du fait que c'est l'histoire de Pini et de sa belle-sœur, de l'écolier qui pleure pour obtenir davantage à manger. À un niveau basique, comprendre la langue, me donne accès à la signification littérale de ce qui est dit. C'est important, certes, mais ce qui l'est davantage, c'est la possibilité [que] s'ouvre pour moi une nouvelle voie d'exploration. Alors que nous commençons à comprendre que Pini est en train de raconter sa propre histoire, on a envie d'interpréter son sens et sa sensibilité sous une lumière différente, basée sur ce qu'elle dit mais sans adhérer outre mesure à ses mots et aux définitions de ceux-ci telles que les rapporte le dictionnaire. Par son recours à une langue tribale [le santhali] et aux sous-titres en anglais, *Bachchader Experimentum* nous met face, et ce admirablement, à un intéressant paradoxe. La possibilité nous est donnée de passer outre l'obligation de comprendre le langage de manière littérale — d'en faire la « bonne » interprétation. En même temps, le dispositif atteste que le langage est nécessaire pour produire des significations nouvelles — mais ce à partir de la littéralité des actes. Dans un cas comme dans l'autre, notre tendance au logocentrisme est minée.<sup>4</sup>

Pour les possibilités qu'offre instaurer un retard dans la compréhension, nous avons souvent recours à un tel procédé. Dans *Au début du printemps la guerre était finie* (2020), le texte est d'abord dit par un acteur en anglais, puis, peu après et partiellement seulement, par un autre en santhali et, enfin, vingt minutes plus tard, par une actrice en bengali. En donnant une durée à l'incompréhension, on donne une profondeur à l'appréhension. C'est la durée qui fait changer les motifs ; c'est elle qui entraîne à modifier, à mesure qu'ils durent, la nature des motifs initialement considérés.

des gradations dans l'incompréhension

Vous vous rendez probablement compte que je propose une gradation :

– premièrement, un *texte-annonce* que tous peuvent comprendre d'emblée mais qui cependant crée des attentes susceptibles ensuite d'être déjouées dès lors que l'attente catalysée devient une attention non orientée ;

<sup>1</sup> La philosophe Vinciane Dépret soulignait combien ce que l'on entend diffère de ce que l'on voit. «Le visuel, c'est de l'ordre de la certitude ("il faut le voir pour le croire") alors qu'avec le sonore il y a un [mystère] qui se crée. Le son vous pousse à aller voir, à aller voir plus loin ; il vous met en quête. [...] La quête de son est une quête de curiosité qui respecte le fait qu'on ne sait pas tout et qu'on n'a pas accès à tout. Dans le sonore on doit rester des apprentis.» Ce qui veut dire aussi qu'en introduisant du sonore, «on permet au visuel de regagner en fragilité, de perdre un peu en certitude. Quelque chose se déjoue pour que des relations se rejouent autrement et nouvellement.» («La grande table des idées», France Culture, 23 février 2021 — rediffusion de janvier 2019.)

<sup>2</sup> *Bachchader Experimentum* (2015-2016). Texte dit en santhali par Pini Soren. Cf. <fr.trimukhiplatform.org/bachchaderexperimentum> et <youtu.be/ON3AU58MsU> (19:50).

<sup>3</sup> «Il importe, disait Hans-Thies Lehmann, que l'on ne comprenne pas tout d'emblée. Par principe, la signification demeure différée. L'accessoire et le non-signifiant en apparence sont exactement enregistrés justement parce que, dans leur non-signification immédiate, ils peuvent s'avérer lourdement signifiants.» (*Le Théâtre postdramatique*, tr. P.-H. Ledru, Paris, L'Arche, 2002, p. 137.) Et Jean-François Lyotard d'être plus précis encore : «La demande de clarté doit être déçue avec force ; elle exige le pouvoir de celui qui aime, ou qui parle, sur ses intensités. [...] Il s'agirait justement de ne pas analyser [...], dans un discours qui sera forcément de savoir.» (*Économie libidinale*, Paris, Minuit, 1974, p. 306-307.) C'est là ce que Jean-Luc Nancy et Mathilde Monnier appellent «l'enjeu de la non-signifiante» (*Allitérations. Conversations sur la danse*, Paris, Galilée, 2005, p. 34).

<sup>4</sup> Traduction d'un extrait du témoignage-analyse que Payal Trivedi nous a adressé en anglais et par courriel le 24 janvier 2016, intitulé «Trimukhi Platform's *Bachchader Experimentum*: A Landmark in Contemporary Indian Theatre». Elle l'a publié en ligne le 31 juillet 2016 sous le titre «Where innocence meets excellence: Trimukhi Platform's *Bachchader Experimentum*»: <linkedin.com/pulse/where-innocence-meets-excellence-trimukhi-platforms-dr-payaltrivedi>.

- deuxièmement, un *texte-question* dont on saisit les mots sans pour autant que ces derniers mis ensemble soient immédiatement vecteurs de sens – un texte qui invite ainsi chacun à s'interroger, à penser de manière plus personnelle ;
- troisièmement, un *mur de mots* densifié qui, le raisonnement qu'il expose étant bouclé sur lui-même sans pour autant produire la sensation d'un rejet, invite à aller penser ailleurs ;
- quatrièmement, un *texte-relation* qui ne peut et ne doit être compréhensible qu'à une partie des spectateurs afin de produire ou d'éveiller (par le trouble) des différences au sein du public et d'inviter (en redoublant le trouble) à tisser des relations entre ces différences ;
- cinquièmement, un *texte-retardant* dont la structure et le dispositif d'énonciation retardent le moment de la compréhension « logique » et, en opérant ainsi, conduit à approfondir l'expérience vécue jusque là.

Mis bout-à-bout, ces tropismes forment un spectre de possibilités, un *continuum* polarisé de possibles. Et, c'est un point que je n'ai pas détaillé, les formes mixtes abondent. Imaginons par exemple un *texte-question* et *retardant*, etc.

comprendre qu'il ne faut pas comprendre

Faisons un pas de plus. Interrompez à nouveau votre lecture et visionnez – en portant l'oreille aux paroles qui s'y prononcent – l'extrait vidéo suivant : <[youtu.be/Z3qqCtrwjjk](https://youtu.be/Z3qqCtrwjjk)>, en commençant à la sixième minute et cinquante-troisième seconde.

Il s'agit de la dernière séquence de *Bachbader Experimentum* lors de l'une des présentations à Calcutta. Quatre jeunes sont perchés en haut d'un arbre. S'adressant continuellement au public, ils conversent en santhali, à voix basse au début puis presque en criant sur la fin. Voilà un texte qui ne satisfait pas les attentes de compréhension. Au contraire. Composé au cours des répétitions par les quatre acteurs (Joba, Ramjit, Sukul et Surojmoni Hansda) à partir d'indications que je leur avais données, ce texte aidait les spectateurs de la ville à *comprendre qu'il n'y avait rien à comprendre*, en

tout cas rien d'imposé d'emblée quant au sens. Les mots, l'augmentation progressive du volume des voix les prononçant, modifiaient la qualité de l'attention du public en ce qu'ils l'intensifiaient. Il y allait d'une invitation insistante.

En espagnol, existent le verbe « *presenciar* » et le substantif « *presentificación* »<sup>1</sup>. Peut-être *présencie-t-on* mieux, peut-être apprécie-t-on davantage la présence de ce qui est là comme de ce qui vient, peut-être est-on plus à l'écoute de ce qui se présente au présent lorsque les mots qu'on écoute semblent à première vue ne nous dire rien. Car, d'une certaine manière, ce qu'ils nous disent alors c'est : « *vous ne devez rien comprendre* » si vous souhaitez apprécier les présences avec qui ces mots-là composent. Et puis : « *si vous nous compreniez, ou bien si vous passiez votre temps à vous demander ce que nous voudrions supposément dire (et à vous en satisfaire), vous cesseriez aussitôt d'être à l'écoute ; nous ne vous porterions ou trans-porterions plus* ». Lorsqu'elle opère ainsi, la série de mots contribue à éviter que les spectateurs ne s'installent d'eux-mêmes dans une situation de communication, s'immobilisent pour le restant du spectacle dans une opération d'intellection qu'ils répéteraient en boucle.

Les mots sont des incitateurs pour cesser de penser comme une perte l'indifférence quant à la signification. Alors le manque n'est plus un manque : il est un espace à habiter, un lieu où tisser autrement des relations. Payal Trivedi observait :

Mon incapacité à comprendre la langue [santhali] me permet d'échapper à l'obligation de plaquer obstinément des significations sur les mots — une habitude qui nous conditionne : celle de voir des signes logo-centrés valant pour des choses signifiées.<sup>2</sup>

Si les textes aident dans cette tâche, c'est précisément parce qu'ils sont composés de mots – les mots étant ce sur quoi on suppose qu'il faut, en priorité, « plaquer obstinément des significations ». Lorsqu'ils invitent à considérer leurs successions comme *a-signifiantes*, ils deviennent des outils énergétiques pour assurer pratiquement un creusement et/ou un élargissement de l'expérience que l'on fait en les entendant. Leur efficacité est libidinale : ils aiguisent les sens des spectateurs, les mettent en mouvement, en mouvement intérieur.

<sup>1</sup> Cf. Jean-Frédéric Chevallier, *Le Théâtre du présenter*, op. cit., p. 49.

<sup>2</sup> Autre extrait du témoignage que Payal Trivedi nous a adressé par courriel le 24 janvier 2016.

On peut être plus précis. Le texte auquel nous avons eu recours dans la séquence de l'arbre, je l'ai mentionné, participe d'un procédé d'intensification. D'emblée, c'est-à-dire sans que l'on ne s'arrête jamais sur la signification des mots (prononcés dans une langue étrangère à laquelle on ne comprend rien), on est entraîné par le flot des paroles. Il y va d'une densification rythmique que la démultiplication des voix démultiplie encore, accentue, fortifie. L'auditeur n'a ni le temps ni l'espace pour se détendre. Il est comme constamment poussé en avant. Ici, la combinaison de mots forme un *texte-fort*. C'est la propulsion par débordements. C'est la stratégie de l'amphitryon qui frappe son invité à l'épaule pour, lui faisant ainsi perdre l'équilibre, l'obliger à bouger.

Ou bien le procédé participera de l'évidement. C'est l'hôte bienveillant qui, au seuil de sa demeure, se retire pour permettre au spectateur-invité d'entrer, le laissant vagabonder à sa guise. C'est la place qu'on laisse vacante à table en Pologne de même que selon les coutumes d'hospitalité nomade. Dans le texte, ne sont pas ménagés des pleins mais des vides. Il y a *trouement*, et le trou aspire parce qu'il évide : on s'immisce dans l'espace laissé béant entre les mots, les groupes de mots, les phrases ou les groupes de phrases. Ces silences, ces vides, ces pauses, ces brèches, ces écarts de langue participent de la faiblesse. Le *texte* est *faible* parce qu'il ménage des espaces vides, nombreux, à l'intérieur du flux des mots. En voici un exemple :

[Enregistrement diffusé tandis que quatre danseurs tombent, se relèvent, tombent à nouveau et qu'un autre s'appuie sur un arbre.] Als dit de aarde is zou ik het anders noemen. Niet dat er iets mis mee is. Het is enigszins beschimmeld. Er zitten rauwe randjes aan. Niet dat dat ook erg is. Maar ergens heeft het iets vies. Het borrelt en bruist. Alsof er geen begin en einde is. Maar ergens in het midden. Zag ik dat het anders kon zijn. In den beginne was de aarde. Een wereld die borrelde en bruiste van energie. Maar misschien was het ook wel een wereld van regenwormen. Die zich door het duister drongen. En langzaam gaatjes prikten in het heelal. Alles daartussen zou je kunnen noemen een vorm van zijn. Een vorm van zijn die nog geen vorm mag hebben. Zachtjes alsof god niet bestond. En alles godvergeten verlaten was. Regenwormen, blubber, rauwe randjes, gras, het idee van een boom, viezigheid. Viezigheid is eigenlijk als je alles nog niet hebt opgeruimd. Een rommeltje, deze wereld

is een rommeltje voor dat die bestond. Er waren nog geen categorieën. Er was geen onderscheid tussen donker en licht. Geen onderscheid tussen goed en kwaad. Tussen man en vrouw. Tussen kind en volwassene. Tussen dier en mens. En daartussen een wereld van stenen, gas, energie en planten. Wat zou het kunnen zijn een wereld die nog niet de juiste vorm had gevonden. Als dit de aarde is zou ik het anders noemen. Alles van waarde is weerloos zeggen ze. Maar ik weet het nog niet. Je kunt het eindeloos herhalen. Maar in den beginne was er niks. In den beginne was er geen licht en donker.

Was er geen heel al. En toen ik hier aankwam dacht ik wat is het hier smerig. Er zitten wat rauwe randjes aan. Heel veel modder. Heel veel wormen die zich langzaam door je lichaam bijten. En alles verteren. Het kan verkeren dacht ik. Het kan anders. Als dit de aarde is zou ik het anders noemen. Vuurvliegjes die zich langzamerhand door het zwarte heelal boren. Alles borrelt en bruist. Als een soep die nog geen vorm heeft gevonden. Op de achtergrond het gezang van krekels. Een vieze smerige soep. Die nog geen vorm heeft gevonden. Ik roer en het borrelt en bruist. Als dit de aarde is zou ik het anders noemen. Alles bij elkaar is meer een optelsom. Ik voel de aarde onder mij. En achter mij is het heelal. Ik zie rond in de wereld. Waarin de stenen rusten. De planten levend groeien. En de dieren voelend leven. Waarin de mens bezielde de geest een woning geeft. En daarna wist ik het niet meer. Het was het begin van het allereerste soort gebed dat ik leerde.<sup>1</sup>

Pour que ce texte porte tous ses fruits, que son pouvoir aspirant (et inspirant) s'exerce adéquatement, il importe que vous ne compreniez rien au néerlandais...

diversifier les expériences

...Et même si cette condition-là est remplie, il est probable que vous ne saisissiez pas encore en quoi ce texte-là participerait de l'évidement, du retrait et de la béance accueillante. Il y a deux raisons. Première raison : lire ce texte et l'entendre sont des expériences distinctes. Voir des phrases ou les écouter prononcées sont des activités *différentes* qui en appellent à des dispositions d'attention *différentes*. Si, lorsque nous préparions *Au début du printemps la guerre était finie*, cette série de mots-là nous a paru à tous venir fort à propos, c'était en l'entendant prononcée par Ruchama Noorda – qui l'avait composée – et non pas en la lisant. D'autant que cette série, comme celles dont Kajol Hansda et les acteurs dans l'arbre étaient les auteurs, a été composée oralement, c'est-à-dire sans passer par l'étape de l'écrit.

<sup>1</sup> | *Au début du printemps la guerre était finie* (2020). Cf. <fr. trimukhiplatform.org/au-debut-du-printemps-la-guerre-etait-finie>.

Écoutez-là maintenant : <youtu.be/QFza22qlomo> (en commençant à la quinzième minute, trentième seconde).

L'extrait vous aura permis de le comprendre. Le mode opératoire de cette série de mots-là s'apparente à celle d'un *texte-faible* pour cette seconde raison que la série est prise dans un agencement où s'inscrivent des danseurs en mouvement, des arbres, des bruits de pas et d'insectes ou d'oiseaux. Appréhendée seule, la série n'entraîne pas ces effets-là.

Et, l'observation doit être rapportée à tous les textes étudiés. La série qui débute par « *Si vous étiez moi et que je sois vous...* » ne produisait pas les mêmes effets lorsque l'actrice qui la disait (Émilie Leconte, en France au cours de la seconde moitié des années 1990) exécutait une partition de mouvements tandis qu'une projection vidéo la donnait à voir en répétition ou quand une autre qui la disait aussi (Dulce Sánchez, au Mexique au milieu des années 2000), était, elle, quasi immobile dans la pénombre, tenant à bout du bras une ampoule allumée. Le mode opératoire était autre encore si la phrase, prononcée par les mêmes comédiennes (en français) vingt-deux ou (en bengali) neuf ans plus tard, participait d'un dispositif purement sonore ; et il était autre encore s'il y allait d'un dispositif vidéo-sonore. Pour s'en convaincre, il n'est que de comparer la capsule poétique réalisée pour notre série #HomemadeJoy par Rogelio Sosa (<soundcloud.com/trimukhiplatform/poetrytrack7>) au vidéo-poème que j'ai à sa suite édité (<youtu.be/Q5MvzF028II>)<sup>1</sup>. Dès lors que le dispositif incluant un *même* texte n'est pas le *même*, ce texte-là a des effets *différents* en fonction des *différents* agencements dans lequel il trouve à s'inscrire.

Plus généralement, le calcul des effets d'un texte est un calcul utopique, *u-topos*, une hypothèse sans lieu réel d'application. Elle est cependant une hypothèse nécessaire parce que stratégique. Nommer des différences est une manière de diversifier les possibles. Et nommer plus particulièrement des différences de flux permet de prendre en compte leur multiplicité de fait, en tout cas d'en élargir le champ d'exercice et de faire croître ainsi la probabilité que l'un ou l'autre de ces flux soit mis en branle et, par-là, activé.

Certes, il paraîtra aberrant de qualifier de *texte-fort* la série de phrases prononcées du haut d'un arbre alors qu'une spectatrice (Payal Trivedi) insiste sur le « *sentiment un peu aérien d'un bonheur profond* » dont, en l'entendant, elle a fait l'expérience puis qu'elle détaille l'expansion en elle d'une « *joie telle celle que l'art de la danse peut procurer* » et décrive l'« *extase* <sup>2</sup> » que celle-ci entraîne. Éprouver un sentiment aérien n'a rien à voir avec sentir s'exercer sur soi la densité d'une poussée. Peu importe. Ce n'est pas que mon hypothèse eût été fautive, c'est qu'elle est demeurée sans lieu : le lieu où ce qui a lieu a réellement lieu est le for intérieur de cette spectatrice-là et celui-ci est un endroit dont le metteur en scène que je suis ne possèdera jamais les coordonnées exactes. Il me faut reconnaître à l'autodétermination ontologique des autres que sont les spectateurs une consistance propre, et, pour cette raison, accepter que cette autodétermination demeure impossible à transposer dans mon monde à moi<sup>3</sup>. Choisir des mots, c'est alors simplement faire bouger ces conditions d'autodétermination, sans jamais trop savoir dans quelles directions.

C'est pour cela que l'hypothèse, toute *u-topique* qu'elle soit, m'est nécessaire, à moi, pour entr'apercevoir des virtualités, les potentiels qui éventuellement surgiraient, pour d'autres, à composer de la sorte avec les mots. Nommer précisément ce texte-ci dans cet agencement-là permet de le différencier d'un autre dans un autre. Dire celui-ci (*texte-fort*) est différent de celui-là (*texte-faible*), c'est déjà en dénombrer deux. Dire ensuite celui-là est distinct de cet autre (*texte-annonce*), c'est en dénombrer un troisième. Plus simplement encore : l'*abduction* (i.e. la formulation d'une hypothèse de travail) permet, en ce qu'elle oriente le travail, de s'orienter soi et donc de se déplacer pour faire varier en retour ce travail. Ce sont des sensations personnelles (ou leurs absences) qui renseignent sur l'état de ce travail. Y être attentif entraîne à *prévoir* le plus qu'il soit possible afin qu'il y ait place pour l'*imprévu*. Les noms que je donne aux séries de mots sont autant d'outils dont je dispose pour diversifier le divers et en faire surgir les imprévisibles. En nommant à ma manière les *différences* que je sens, j'ai commencé déjà à diversifier la diversité, à faciliter l'advenu d'expériences *différentes* pour d'autres.

<sup>1</sup> #HomemadeJoy (2020). Cf. <fr.trimukhiplatform.org/homemadejoy/> (il s'agit de la septième capsule poétique et du septième vidéo-poème).

<sup>2</sup> Dans le même témoignage adressé par courriel.

<sup>3</sup> Cf. Eduardo Viveiros de Castro, *Politiques des multiplicités*, tr. J. Pallotta, Bellevaux, Dehors, 2019, p. 43.

En ce sens, la typologie que j'ébauche n'est rien de plus qu'une palette de couleurs, de teintes, de textures, d'angles de vue à partir de laquelle s'attendre à *tout* revient à travailler à ce que *tout autre chose* advienne. D'autant que je ne suis pas seul : au cours des répétitions, nous sommes plusieurs *autres* à opérer ensemble, et chacun singulièrement. C'est ainsi que la diversité devient imprévisible, grande et même incommensurable.

Un exemple. Soit deux spectateurs : l'une (Marie-Laurence Chevallier) de nationalité française, l'autre (Jonson Bomzone) de nationalité indienne. Tous deux, après avoir vu *Mon corps est un autre paysage*, notent leurs impressions. Voici celles de la première :

La traversée des corps dans l'eau, sur l'eau, sur terre, dans les arbres, autour des arbres, dans le paysage... Le corps partie intégrante de la nature, dans un sens ou dans l'autre... La traversée de l'eau avec les animaux... Comme un passage obligé ou l'animal porté ou lavé comme un enfant... La femme qui met et enlève ses lunettes de soleil. Quelles lunettes porter ? Le couple plus âgé qui nous montre à voir... Sont-ils à un seuil de ce que nous allons voir ? Mouvement de l'eau, dans l'eau, de la nature, des corps qui apparaissent, disparaissent... Le mouvement de la main de la jeune fille vers le ciel... Le garçon qui fait pareil... Le visage projeté sur le tronc d'arbre, l'arbre devenu miroir d'un autre nous-même... Et puis, un élément du quotidien : le tabouret, pour s'asseoir... Les gestes des garçons, qui caressent le visage et montent vers le ciel... Le haut du ciel et le bas de la terre, des pieds, sur et sous l'eau... Les mouvements, déplacements et l'absence de mouvement, l'observation, le regard... Allongé, debout... J'ai moi-même accompli une traversée. Je ne sais pas bien laquelle, mais ce fut une belle traversée.<sup>1</sup>

Voici les impressions du second :

C'est une histoire d'amour entre la nature et les humains et une autre entre des personnages humains. Mais le plus marquant restait pour moi que la fille était confuse, sans parvenir à exprimer ses sentiments aux garçons et que la manière, pour elle, de résoudre le problème était de prendre une décision et d'en vivre les conséquences.<sup>2</sup>

Ce dont rend compte l'une des membres du comité éditorial de *Fabrique de l'art* n'a rien à voir ou presque avec ce que relate l'étudiant de licence en littérature. Les géographies diffèrent (la vallée de Chevreuse et les contreforts himalayens), les âges divergent (un demi-siècle les sépare), les modes d'attention ne sont pas les mêmes : ouverts pour elle, plus scolaires pour lui. Ce

sont aussi les langues : la première n'est pas anglophone, le second l'est. L'une a entendu des sons, l'autre a écouté ces mots :

Nous ne sommes pas des personnes mais le chiffre de notre propre combinaison. Nos devenirs opèrent en silence, ils sont presque imperceptibles. On pense trop en termes d'histoire, personnelle ou universelle. Les devenirs, c'est de la géographie, ce sont des orientations, des directions, des entrées et des sorties. Devenir, ce n'est jamais imiter, ni faire comme, ni se conformer à un modèle. Les gens pensent toujours à un avenir majoritaire. Alors que le problème est celui d'un devenir minoritaire : non pas faire semblant, non pas faire comme ou imiter. C'est comme pour la vie. Il y a dans la vie une sorte de gaucherie, de fragilité de santé, de constitution faible, de bégaiement vital qui est le charme de quelqu'un. La vie, ce n'est pas votre histoire : ceux qui n'ont pas de charme n'ont pas de vie, ils sont comme morts. Seulement, le charme n'est pas du tout la personne. C'est ce qui fait tenir les personnes comme autant de combinaisons. À travers chaque combinaison fragile, c'est une puissance de vie qui s'affirme, avec une force, une obstination, une persévérance sans égale. Nous ne sommes pas des personnes mais le chiffre de notre propre combinaison.<sup>3</sup>

Ce texte possède-t-il exactement les traits d'un *mur de mots* ou bien, opère-t-il davantage sous le mode d'un *texte-question* ? Pour nous, *fabricants*, le doute a son importance, le manque d'assurance en tout cas. Il importe de ne pas être sûr, ni certain. Assuré, oui, mais sûr de rien. Il nous faut être déterminé, certes, mais pas déterminant. C'est à cette seconde condition que nous permettons qu'il y ait du jeu. Et même : c'est à cette seconde condition que nous rendons le jeu jouable. Pour Jonson Bomzone avec qui j'en ai discuté longuement, le texte a ouvert trois horizons qui ne sont ni tout à fait de l'ordre du *mur de mots* ni tout à fait de celui du *texte-question* :

– satisfaire les attentes que l'étudiant avait quant à obtenir au plus vite la formulation verbale d'une signification : il souffrait d'abord de ne pas comprendre de quoi il était supposément question, ne parvenant pas, selon ses termes, à « identifier d'émotions précises sur le visage des interprètes » qui l'auraient mis sur la piste d'un éventuel message ou discours que le dispositif aurait eu pour objectif de lui transmettre ; avoir l'impression d'obtenir satisfaction le laissait plus libre et plus détendu pour passer à un mode actif d'attention ;  
– être dans une relation d'intimité avec ce qu'il voyait : « se connecter », insistait-il ;

<sup>1</sup> | Témoignage écrit reçu par e-mail le 13 décembre 2020.

<sup>2</sup> | Témoignage écrit reçu par e-mail le 18 décembre 2020.

<sup>3</sup> | Texte composé à partir de passages modifiés de Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, «Champs», 1996, p. 8, 11-12. Dit par Abhirupa Haldar, Maïa Nicolas et Ruchama Noorda.

– entreprendre à son tour de dérouler une pensée de l'existence : il parlait du « *concept de la vie* » ; il soulignait qu'en ce sens l'écoute du texte avait ajouté un niveau supplémentaire à son expérience<sup>1</sup>.

La série de mots faisaient donc office pour ce spectateur de *texte-détente* tout en ayant une fonction inchoative. Elle l'entraînait à passer d'un rien « abstrait » (ne rien comprendre) à quelque chose de concret : l'activité de sentir et de penser par soi-même. Cette activité commençait grâce aux mots et durait après eux : nombreuses furent les impressions qu'il eut et les pensées qu'il ébaucha ensuite. Étrangement, en me les partageant, il semblait fasciné par la pure conceptualité de ses propres ébauches : tout entier focalisé sur la beauté du geste de faire défiler, en les emboitant, des idées – non pas dans la visée de les mettre en pratique mais pour le plaisir qu'il prenait à la virtuosité de l'enchaînement qu'il en proposait<sup>2</sup>.

On pourrait reprendre, presque littéralement, ce que l'anthropologue Eduardo Viveiros De Castro disait des Indiens d'Amazonie : ce ne sont que des perspectives différentes sur un monde de mots composé du même stock d'éléments ou de séries, lesquels changent de nature en fonction des spécificités du spectateur-auditeur à l'origine de l'affect, du percept ou du concept<sup>3</sup>. Reste que conclure de là que l'écoute des mots induit une action différente selon la forme de vie de celui qui les perçoit – les prend avec soi et les prend en lui – serait exact mais néanmoins incomplet. Car nous pouvons laisser les mots se déposer au fond de nous pour qu'ils travaillent à faire de nous d'autres vivants. Le pendant expérientiel de notre typologie, c'est le vécu d'un basculement de points de vue – l'expérience donne de subir une modulation de la subjectivité, une intensification qualitative de la disposition telle que le spectateur-auditeur accède pour un temps à l'intériorité d'un corps qu'on dirait *autre*.

exapter

Il faut revenir maintenant à la notion que j'emprunte à Baptiste Morizot qui, lui, la

tenait de Stephan Jay Gould : l'*exaptation*<sup>4</sup>. Deux types de traits peuvent constituer des *exaptations* : ou bien des traits caractéristiques d'une certaine fonction du texte rendus disponibles pour une autre fonction du fait de la participation du texte à tel ou tel agencement scénique, ou bien des particularités d'agencement induites (collatérales du texte) par l'émergence d'un trait donné disponibles pour acquérir une nouvelle fonction ou un nouvel usage. On distingue ainsi *exaptation* de fonction et *exaptation* d'usage. La première qualifie le moment où un trait acquiert une nouvelle fonction au sens où il est pris dans un processus nouveau. Les plumes des dinosaures ancêtres des oiseaux trouvent leur origine dans la thermorégulation et la parade amoureuse. Ses fonctions ont été détournées vers le vol du fait de nouvelles pressions propres à cette fonction-là. La seconde qualifie le moment où un trait est détourné vers un nouvel usage par un individu sans être soumis à une quelconque pression. Ce serait, comme y invitait Gilles Deleuze, choisir de faire travailler un concept dans un champ ou un terrain différent de ceux dans et pour lesquels un philosophe l'a mise en place : je suis en train d'*exapter* la notion d'*exaptation*.

Appliquons cette analyse non plus aux facultés des spectateurs que les mots détourneraient mais aux usages des textes que les spectateurs incurveraient. Un membre du public *exapterait* ou bien du fait d'un agencement dans lequel les mots et lui-même sont pris, ou bien parce qu'il en aurait la volonté, l'envie ou le désir. Dans ce second cas, ce dont ce spectateur-ci ou cette spectatrice-là veut ou a envie n'est pas ce qui advient : Jonson veut comprendre, il en obtient l'illusion et commence alors lui-même à penser. Le spectateur a *exapté* par volonté, puis s'est trouvé en retour *exapté* par l'agencement.

Ainsi, les usages de fait étant bien souvent des détournements d'usages, chaque série de mots constitue une réserve *exaptative* de traits qui n'étaient pas destinés à faire ce que présentement un spectateur fait avec, mais qui cependant ont rendu possible ce nouveau *faire avec*. Un texte donné est disponible pour un remaniement d'usages par celui qui l'entend ou le lit. Construit pour un certain ensemble de fonctions, il trouve à fonctionner

I Propos recueillis lors d'un échange de messages WhatsApp le 15 février 2021.

2 | C'est la manière dont Patrice Maniglier («Du conceptuel dans l'art et dans la philosophie en particulier», *Fresh Théorie II*, éd. M. Alizart et C. Kihm, Paris, Léo Sheer, 2006, p. 495-516) aborde ce qui serait le pendant, en philosophie, de l'art conceptuel.

3 | Cf. Eduardo Viveiros De Castro et Anne-Christine Taylor, «Un corps fait de regard», *Qu'est-ce qu'un corps ? Afrique de l'Ouest, Europe occidentale, Nouvelle-Guinée, Amazonie*, éd. S. Breton et M. Coquet, Paris, Flammarion / Musée du quai Branly, 2006, p. 155.

4 | Cf. Baptiste Morizot, *Sur la Piste animale*, Arles, Actes Sud, 2018, p. 105, 107, 109, 175, 178-183, 197.

d'autres façons. Ou bien, certaines de ses fonctions opèrent *comme prévu* tandis que d'autres sont détournées vers des usages inouïs. (Et l'*exaptation* n'est pas une modalité coextensive à l'une ou l'autre série de mots de la typologie mais à toutes. Il n'y a pas de limite aux variations des fonctions et des usages.)

Au fond notre rôle d'artisans fabricant des textes n'aura consisté qu'à bricoler avec détermination des mots pour que les spectateurs bricolent ensuite avec eux selon d'autres déterminations.

### décentrer

Les textes auxquels nous recourons pour nos présentations théâtrales (ou de danse-théâtre) déplacent, questionnent, retardent et parfois même annulent la possibilité d'une compréhension logique et donnent de faire autrement des expériences d'art. En cela, ils décentrent chaque spectateur. Ils œuvrent à diversifier ses expériences. Ils entraînent l'odyssée des sens à se creuser et le sens à se produire ou à advenir autrement, de manière plus singulière, plus unique – agencée différemment pour chacun – et plus intérieure, à advenir ailleurs qu'en un centre que l'on croyait être celui-ci ou celui-là.

Ces textes décentrent également l'idée même de « texte ». Car les témoignages de Marie-Laurence Chevallier et de Jonson Bomzone sont, eux-aussi, des textes, longs d'une page ou d'un paragraphe à peine, et parfois de beaucoup plus : Payal Trivedi nous a adressé en trois fois un texte qui totalisait 3814 mots. À la différence des nôtres, ces élaborations écrites-là sont fabriquées *après* le théâtre, *depuis* l'expérience qu'un spectateur en a faite. Elles ne déconstruisent pas la compréhension *pour tous* mais en construisent une autre à *partir d'une personne* (qui souvent pense aux *autres*). Elles questionnent moins la possibilité du sens qu'elles n'en apportent. En les rédigeant, leurs auteurs s'attachent à habiter leur expérience, à rendre compte de la manière qu'ils ont eu d'y demeurer. Les spectateurs écrivant font se succéder des phrases pour essayer de donner du sens et, par-là, de la consistance à ce qu'ils ont

vécu. Ils mettent en place, à leur tour, de la littérature.

Si l'on en doute, on se souviendra de Marcel Proust qui, parce qu'une cuillère frappe sur une assiette et qu'il en éprouve aussitôt « la joie du réel retrouvé », prend la décision « d'interpréter les sensations [...], en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce qu'[il] avai[t] senti, de le concevoir en un équivalent spirituel. <sup>1</sup>» Personne ne niera que ce que fabrique alors Marcel Proust – *À la Recherche du temps perdu* – participe de la pure littérature.

Qu'un texte *littéraire* se construise après que l'expérience vécue du théâtre ait eu lieu, un texte comme le point d'arrivée de cette expérience vécue, son dénouement ou son prolongement – son *devenir-littéraire* –, c'est là un phénomène qui décentre le lieu de fabrication de la littérature. Mais, étendre ainsi le champ d'exercice de la littérature, cela ne veut pas dire en revenir à l'idée que tout serait « texte » et que l'ensemble du vécu serait à appréhender en tant que langage. En aucune façon. S'il y a décentrement de la littérature, c'est aussi en cela que parfois la littérature ne sert pas, ou bien peu. Dans l'agencement dans lequel il est pris, le texte n'est pas tout, et, quelque fois, il n'est rien. Comble de l'insignifiance, l'important qui advient n'a pas dépendu de lui.

[Enregistrement diffusé alors qu'une danseuse grimpe à un arbre.] Dans la longueur du temps, dans la lourdeur de l'attente, dans le ré-cu-pé-rage des fictions qui reviennent sans cesse, dans l'approfondissement peureux du cœur, dans le pas à pas du toucher, dans tout ça, je t'ai retrouvée. Tu étais là, toute entière. Je n'ai pas eu à crier.<sup>2</sup>

Cette série-là que le public entendait en bengali n'a eu aucun effet sur Marie-Laurence. Jonson, lui, n'en a retenu que les mots « temps », « attente », « fictions », « tout » et « crier » – des termes qui n'ont pas contribué beaucoup à enrichir son expérience : deux mois après, il avait oublié qu'ils avaient été prononcés. À ce moment-là, l'intéressait davantage le mouvement des danseurs. Un spectateur mexicain (Rubén Ortiz) était lui « *particulièrement touché* » (*dixit*) par le passage de petites fourmis. Ayant assisté à la première, un paysan de Borotalpa me disait que ce qu'il avait préféré d'*Au début du printemps...*, c'était

<sup>1</sup> Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, «Folio», 1990, p. 186, 185.

<sup>2</sup> *Mon corps est un autre paysage* (2020). Texte de Jean-Frédéric Chevallier lu par Abhirupa Haldar. Cf. <youtu.be/9i1ii00UxjM > [26:43].

«*l'arbre qui pleure*» : de l'eau coulait sur l'écorce faiblement éclairée, et, dans le silence de la nuit, on entendait les gouttelettes s'éparpiller sur les feuilles séchées<sup>1</sup>. (Resterait néanmoins à déterminer dans quelle mesure le plaisir à regarder de l'eau s'écouler sur l'écorce ou des fourmis grimper le long d'un arbrisseau était tributaire de l'écoute de mots plus tôt.)

multiplier les auteurs  
pour multiplier les « avec »

Décentrer le lieu de fabrication de la littérature, c'est aussi en multiplier les auteurs. Qui, à présent, est l'écrivain ? Qui sont les compositeurs de ces textes littéraires ? Une villageoise santhal (Kajol Hansda) ou un lauréat du prix Nobel de littérature (Peter Handke) ? Une enseignante de littérature française à la retraite (Marie-Laurence Chevallier) ou des jeunes fort mal scolarisés au Bengale (Pini Soren, Surojmoni Hansda, Jonson Bomzone) ? Un metteur en scène mondialisé (moi) ou les membres d'une *scheduled tribe* (Ramjit et Sukul Hansda) ? Une critique d'arts issue des hautes castes traditionnelles (Payal Trivedi) ou un philosophe tel Gilles Deleuze ?

Tous bien sûr. Ou plutôt : chacun d'entre eux séparément. Car il ne s'agit pas d'une communauté d'« auteurs », sauf dans des cas précis – par exemple, lorsqu'ensemble nous élaborions à douze le texte choral qui en santhali, français et bengali concluait *Essay on Seasonal Variation in Santhal Society*. Mais toujours il est question d'une mise en relation multipliant. Ce qui se multiplie en multipliant les « auteurs », ce qui se joue, est de l'ordre du don et de la mise en relation. Le miracle de la multiplication des pains dans les évangiles n'est miraculeux que parce qu'il met les gens en relation. À l'époque au Moyen-Orient, s'il était question d'aller écouter un orateur parler, tout le monde apportait à manger. Ce qui est miraculeux, ce n'est pas le nombre de pains sans levain ou de poissons grillés mais la quantité des *avec*. Ce sont eux qui apparaissent comme venant de nulle part. De même, démultiplier les écrivains, c'est relativiser l'importance de chacun pour souligner celle du tissage entre

eux. Sans cette diversité de personnes, des riches et des pauvres, les unes employées à quelque chose et les autres oisives, issues du haut comme du bas de l'échelle sociale, titulaires de doctorat ou déscolarisées, sans cette multiplicité, aucun de ces textes n'aurait trouvé à jouer pleinement le jeu qu'il a joué – *exapté*, métissé, aux liens poreux et surprenants. Sans les textes de Pini Soren, Surojmoni, Joba, Sukul et Ramjit Hansda, les trois textes de Payal Trivedi n'auraient jamais été écrits. Cette dernière n'en aurait pas senti le désir. Et même : aurait-elle eu un quelconque désir ?

Voilà pourquoi fabriquer des textes comme nous le faisons à Borotalpada : pour (re) donner le désir à d'autres d'écrire d'autres textes – c'est-à-dire en ce sens, oui, pour étendre le *champ de la littérature* (non pas comme une invasion mais comme un espace de partage, et de partage d'autre chose que de la littérature), lui rendre la profondeur et la hauteur, la noblesse et la largesse, la multiplicité inouïe et réjouissante, l'humilité et la sensibilité qui lui reviennent<sup>2</sup>.

Participer à la fonction de *compositeur littéraire* ne positionne néanmoins pas le spectateur en surplomb, au-dessus des autres (au-dessus du « reste » du public par exemple), mais le plonge irrémédiablement parmi eux, en plein milieu, sans jamais d'exceptionnalisme. Devenir « auteur », c'est jouer plus avant des puissances relationnelles, sentir mieux – parce que le pratiquant davantage – comment l'entremêlement se comporte ; c'est s'offrir à la perplexité de déterminer quoi faire de ces puissances. Devenir « auteur » n'est pas signe d'élection mais preuve de bizarrerie, c'est accepter l'impératif de l'anormalité : il n'y a pas de normes en littérature, il n'y a pas de règles *a priori* pour composer dans le divers.

Et puis, parce que multiplié, parce que mis en relation, aucun auteur n'est réductible à la fonction « auteur ». La relation multipliant active bien d'autres activités bien d'autres fonctions que seulement celle-là<sup>3</sup>. D'autant que mettre en question la notion d'« auteur » littéraire participe de la mise en question de celle de « spectateur » – et *vice versa* : mettre en question la notion de « spectateur » revient à décentrer celle d'« auteur ».

<sup>1</sup> Cf, dans ce numéro, p. 11.

<sup>2</sup> Dans *L'idée de littérature* (op. cit.), Alexandre Gefen décrit et analyse tant en termes de dynamiques que de géographies « l'extension de l'idée de littérature » (p. 30, suiv.), sa « mondialisation » (p. 93, suiv.) et « démocratisation » (p. 244, suiv.), insistant sur la nécessité de porter l'attention aux pratiques ordinaires, amateurs, numériques, sociales ainsi qu'aux pratiques hors du livre du livre.

<sup>3</sup> « On a tous dit [...] que "auteur" c'était une fonction : ce n'était pas un nom et que finalement, ce n'était pas la seule fonction, et que dans le domaine de la création il y avait bien autre chose que le fonction auteur [...] : il y a la fonction producteur, la fonction metteur en scène, et bien d'autres fonctions » (Gilles Deleuze, « Il était une étoile de groupe », *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, éd. D. Lapoujade, Paris, Minuit, 2003, p. 249).

S'intéresser à ces deux directions est un geste moins ingénu qu'il n'en a l'air. Aujourd'hui, en Amérique du nord et du sud, en Europe de l'ouest et de l'est, en Afrique comme en Asie, on entend que le racisme *is a must* et que faire de l'argent *is the best*. Ces dynamiques font la preuve que c'est aussi en étant pauvre (pauvre en compréhension et donc pauvre en *a priori*) que l'on devient riche (riche de nouvelles façons de produire du sens, plus vivantes, plus vivifiantes), en étant sans emploi, dépourvu des outils adéquats, qu'une multitude d'autres manières de s'employer surgissent, plus joyeuses, nous invitant à fabriquer d'autres outils, multiples, variés, pour habiter ensemble notre monde, pour y être présent, tous et chacun, cette fois pour de vrai.

(Ma typologie *littéraire* est de portée limitée. Il est nécessaire qu'elle le demeure. Il n'y a eu de littérature ici que parce qu'il y a eu du théâtre pour aller avec – de même qu'il y a eu de la littérature pour aller avec du théâtre, l'accompagner. Certes, ma conception du théâtre en tant que *théâtre du présenter* est extensive puisqu'elle inclut danse, dérive nocturne, installation vidéo ou traversée nocturne. Mais elle est aussi restrictive parce qu'intensive : il y va de dispositifs où la représentation narrative et la figuration discursive sont minorées de sorte à intensifier les puissances de ces arts que l'on dit vivants. Les singularités fonctionnelles des textes étudiés n'ont de pertinence et de réalité que prises dans tel ou tel agencement de ce théâtre-là qui demeure, en extension comme en intensité, du théâtre. Pourquoi, dans *Mon corps est un autre paysage*, *le mur de mots* en anglais et le *texte-question* en bengali n'ont pu fonctionner comme *textes-relation* ? Tout simplement parce que les uns les autres confinés en Asie, en Europe ou aux Amériques et donc visionnant le film sur internet depuis chez eux, il n'y a pas eu « assemblément » de spectateurs. Sans « assemblément » théâtral pas de *texte-relation*. Plus généralement, l'expérience du théâtre n'est pas une robinsonnade solitaire. Être ensemble assemblé intensifie la qualité d'attention et donc la prégnance des puissances que chacun éprouve. Y compris ces instants où l'un ou l'autre dans le public est dans une sorte de recueillement profond et solitaire, son expérience sensible demeure bigarrée, cosmopolite presque, puisque traversée des pluralités voisines. Ne serait-ce que celle-là : la joie, impérieuse aujourd'hui, d'être réunis.)

La notice biographique de **Jean-Frédéric Chevallier** se trouve en page 21.

Le présent texte est la version ré-élaborée d'une conférence donnée en anglais le 28 janvier 2015 à l'Université de Jadavpur (Calcutta) dans le cadre du colloque «Pauvreté, non-emploi et emploi, un regard sur la littérature indienne» organisé par le Département de sanskrit, puis en français à la Pulperie de Chicoutimi (au Québec) le 29 septembre 2016 dans le cadre du colloque «Les pratiques contemporaines de l'écriture textuelle pour la scène» organisé par la Chaire de recherche du Canada en Dramaturgie sonore, à nouveau en anglais le 24 février 2018 à l'India International Centre (New Delhi) dans le cadre du symposium «Contre le storytelling» organisé par l'écrivain Amit Chaudhury avec les Universités d'Ashoka et d'East Anglia, et, enfin, le 19 mars 2019 à l'Université de Vidyasagar (Medinipur), dans le cadre du colloque «Situation des narratives populaires dans les genres littéraires est-indiens» organisé par le Département d'anglais.

*fabricating texts for theatre from a tribal village in bengal*

Imagine a street, or better still – this one being less than four metres wide – imagine a narrow road made of hard-packed reddish soil stretched over about a kilometre, and lined on both sides with one or two storey mud houses shaded by majestic trees. Often, chickens, buffaloes, calves, a few goats and some blackish-muddy pigs roam it. Early morning, as well as late afternoon, scantily clad children, especially boys, play marbles, bows and arrows or – with old inner tubes recovered from their parents' cycles – roll the hoop. All day long, girls in brightly coloured tunics and women in garish sarees wind up it, carrying newborns on their hips, or the water they have just drawn from the well. Late at night, between October and March, elephants cross it in search of paddy delicacies and fermented drinks.

This street is Borotalpada,<sup>1</sup> a remote village in Bengal whose denizens speak Santhali.<sup>2</sup>

The Santhals are the largest Aboriginal group in India. In the state of West Bengal, there are about two and a half million. In Borotalpada there are exactly half a thousand.

Almost every Borotalpadian is a “BPL” (below poverty line) card holder entitled to some subsidies both in kind and cash in return for accepting the implementation of policies half the time inaccurate. However, the young go to school, the teenagers to boarding school, while to continue studying girls received from the local government small monthly stipends insofar as their parents don't use the money for covering the remaining expenses of their brothers' marriage. Each family owns plots of land to grow paddy, producing enough rice at least to feed themselves throughout the year. Many sell about twenty percent of their harvest at the local weekly market. Hospital admissions are free (the recently built establishment being six kilometres away) but not the medicines.

With a dozen families from Borotalpada, art producer Sukla Bar and I have been, since 2008, preparing and showcasing performances and installations. They take place in the open, inside the village itself or on its outskirts. They combine dance-theatre, video and sound arts, wall, facade, esplanade, path, jungle, grove, lake or stone quarry.

In these artworks we composed together, often text is involved. Text that we can put under the category of “literature”: first because it is composed with words and second because it is composed with an artistic purpose in sight. A simple definition of “literature” being: a combination of words, often written, used with an artistic purpose.<sup>3</sup>

Speaking about “literature” is a way to say that we haven't been preparing pedagogical texts to read in a conference, treaties to print in a book, sociological studies for academic purposes or welfare policy implementation.

Claude Simon insisted, in his acceptance lecture for his Nobel Prize in Literature (1985), that when writing a novel, he has nothing to say. And he added:

Even if some important truth of a social, historical, or sacred nature had been revealed to me, it would have seemed to me a burlesque proceeding, at the very least, to have [used literature] to express it, rather than by a reasoned philosophical, sociological, or theological thesis.<sup>4</sup>

Some years later, he shared an amusing and clarifying anecdote:

Invited to Moscow by the Union of Writers of the USSR (it was before Gorbachev), I underwent a strange type of interrogation at their headquarters, during which, among other questions, I was asked what were the main problems that I faced [as a writer]. I then replied that I could count three such problems. The first, starting a sentence; the second, continuing it; the third, ending it. [A replied] which, as one might guess, cast a chill around me.<sup>5</sup>

For example, when writing the novel *L'Acacia*, Claude Simon had to spend a long time looking for a proper way to complete a sentence which dealt with a pyramidal pile of objects and bodies. He finally managed to find a term that combined efficiently with earlier words. To his surprise, this term was “bicycle” and had very little to do with the beginning and middle of the phrase. On the contrary it was introducing a quite huge distance.

In Borotalpada, we are operating in the same way: rehearsing different texts, composing new parts when some previous ones are not efficient enough, modifying sentences, words, punctuation, even languages: this paragraph in Santhali instead of English, that phrase

<sup>1</sup> Cf. <trimukhiplatform.org/borotalpada> and, in this issue, p. 110-113.

<sup>2</sup> Santhali belongs to the Munda subfamily of Austro-Asiatic languages. It is spoken by around 8 million people in India (in the states of Assam, Bihar, Jharkhand, Mizoram, Odisha, Tripura and West Bengal), Bangladesh, Bhutan and Nepal.

<sup>3</sup> Having in mind, of course, that “neither Virgil, nor Shakespeare, nor Cao Xueqin, the Chinese author of *The Dream in the Red Flag*, have the word literature or at least an exact equivalent, and [that] bringing together texts as distant as the Assyro-Babylonian ‘literature’, troubadours' poems, Waitpad fictions and Baudelaire's literary programme is not an obvious gesture, the distorting effects of which cannot be underestimated” (Alexandre Gefen, *L'idée de la littérature. De l'art pour l'art aux écritures d'interventions*, Paris, Corti, 2021, p. 77).

<sup>4</sup> Nobel Lecture December 9, 1985. Claude Simon, *Discours de Stockholm*, Paris, Minuit, 1986, p. 24.

<sup>5</sup> Claude Simon, “Littérature et mémoire” in *Quatre Conférences*, Paris, Minuit, 2012, p. 123.

in French instead of Bengali. We increase or decrease verbal distances and observe what then is produced or not produced. We arrange, rearrange, change the layouts of words until getting finally an artefact that we hope may work.

With the years passing, it appears that of such a strange “literature”, of this tinkered with, unstable, non-definitive and moving “literary” practice that is ours, we can propose a typology. A typology that would distinguish between both the effect each kind of text may produce on the spectators-listeners or readers and their respective roles within our art pieces.

Of course, as it’s all about today’s arts, senses are involved.<sup>1</sup> But it’s more: once fully unfolded, my typology will highlight a gradation of the literature towards the nonsense – a cheerful, stimulating, uplifting nonsense which consists in arousing, through words, a diversity of *unmainstreamed* desires.

<sup>1</sup> I have developed this point in “From Senses to Sense: The Arts of Presenting”, *Fabrique de l’art*, n°2, Calcutta, Trimukhi Platform, 2016, p. 26-41.

<sup>2</sup> *Essay on Seasonal Variation in Santhal Society* (2016-2017). It’s a text that I was saying. Cf. <trimukhiplatform.org/essayonseasonalvariationinsanthalociety> and <youtu.be/9idq234fd0w> (0:38).

<sup>3</sup> *Jol I Jibon - La Vie dans l’eau* (2018). Text said by Ramjit Hansda. Cf. <trimukhiplatform.org/jolijibon>.

<sup>4</sup> Cf. Jean-Frédéric Chevallier, “Theatre Relations: from a Tribal Village in India”, *Fabrique de l’art*, n°3/4, Calcutta, Trimukhi Platform, 2017-2018, p. 148-153.

<sup>5</sup> *Guignol/Dol* (2012). Text written by me and said by Surojmoni Hansda. Cf. <trimukhiplatform.org/guignoldol> and <youtu.be/EPeknG5MleE> (1:26).

announcing

[With a microphone; the performer, sitting on a bicycle, is wearing sunglasses.] We are faced with a problem: usually, when we put on a theatre performance, we have nothing to express, no message to convey nor history to tell. But this time the situation is different: twelve months ago, Chumki went to Paradise. Five months ago, Kajol joined her. For this reason, here and now we would like to try building things a little differently.<sup>2</sup>

[With a megaphone; the performer is standing in the middle of huge open field and wearing a diving mask.] Please do come and sit near the water. We need the dusk light to begin. Thank you.<sup>3</sup>

Here you have two texts that you understand from beginning to end, texts that seem to have been composed only for that purpose: to be understood. They could be called *announcement-texts*: texts that, by announcing something, create expectations in the mind of the audience. Expectations that, of course can be thwarted, deceived or twisted; otherwise there would be no point in resorting to these poorly made texts. By generating expectation, the words create an attention towards what is coming next though it has nothing to do with what the *announcement-text* seemed to have been announcing.

In the sequence that follows the saying of the first text, four Santhals, aged 9 to 18, eat Chinese noodles – which they usually do not do – first using chopsticks as in East Asian countries and then forks as in Europe or North America – which they normally never do. In Borotalpada, you eat with your right hand!<sup>4</sup> And during the sequence that follows the saying of the second text, night has already come.

Both texts are signals that do not signal anything, or at least very little. They give indications that indicate almost nothing but that help the spectators not only not to worry about what is happening next but also to look at it with an active attention.

With the help of Sukla Bar, I drafted these texts in Bengali a few days before starting the rehearsals in the village. On other occasions, we take from texts that I wrote ten or twenty years ago, in Paris for example, or in Calcutta more recently, that is to say writings which weren’t originally ment to enrich one or the other of our dance-theatre performances.

Whatever the way, during rehearsals in Borotalpada, because these texts are likely to be of some use for us, we translate them into Bengali and Santhali. Then they are “said” by several performers from the team. They are put in different mouths, tried in a diversity of textures, tones and rates of voices. If a text thus put to the test seem finally to “fit” in the artwork we are preparing, then all that remains to do is to re-specify certain expressions, remove others, or change the sentence order. What mainly guides us are questions of sound and rhythm.

questioning

[The actress with her back to the lake is facing the audience.] In the dark, do not think without stopping to think for your children, that your children, only your children, are your children. Otherwise everything would go from bad to worse and it would be too bad for you. Don’t die tonight. You could lose your teeth and that would be too bad for you. Don’t leave without telling me why you were staying.<sup>5</sup>

[With a microphone; the actress’ bust and face appear through a window a few meters above the spectators whom she is looking in the eyes.] I would

like you to make a hole in you, with water and salt, for me, and from the ground with your key, to open the door of your room.<sup>1</sup>

Here again are texts that everyone can understand: they are said in Bengali, a language known by the Adivasi villagers as well as by the audience from Calcutta. But, though everyone can understand them, these texts do not convey a clear meaning. On the contrary, it's their strangeness and inchoateness that first strike us. There is a sort of bizarre arrangements of words which – as we do not fully comprehend them – put us in an unstable position where somehow we are forced to think.

I call them *question-texts*: series of words that invite each member of the audience to question herself or himself. The questions one asks oneself may concern the text that one is listening to or reading. It may well concern what one is experimenting with at that moment. And it may concern something that has nothing to do either with the text nor with the performance. Because the interrogations at stake here are personal ones.

About two months after having seen *Guignol's Dol* (from which the first series is extracted), Indrani Mallick gave me interesting details about her experience:

It is very difficult to foresee what the future holds.

Certainly, there is a halo of light, at a distance, that one hardly perceives, but this light is shrouded by darkness: there is no distinction in the features.

What will happen to us can be good or can be bad, we can't know. Such an uncertainty produces a disturbance which becomes a distress. When I listen 'You could lose your teeth', I understand that one is always in danger of losing the aesthetic of life: to be without teeth is to be without beauty, it's to continue living but with a spirit already dead.<sup>2</sup>

Here the spectator is doing something other than identifying a pre-established signification. The text doesn't communicate a meaning but produces inner sensations. What seems to be relevant for Indrani is what she experiences and feels while listening: what she says to herself while experiencing and feeling what she is experiencing and feeling while hearing this series of words.

Nevertheless, when Indrani hears "*do not think without stopping to think for your children,*

*that your children, only your children, are your children*", the course of her thinking bends. The open uncertainty she was experiencing now concerns exclusively the education of her children – young adults studying graphic arts –. "*Was it a good thing*", she asks to herself, "*to have pushed them to spend their days painting and drawing?*" The trouble is no more multiple but focused on that one question; it is reduced to it.

Is the sentence encourage over-orienting feelings and thoughts? For it took a few words to steer Indrani's reflexion in a given direction, disregarding other possible courses.

Sometimes the performance title itself imposes. In eleven of the fourteen testimonies collected from the audience after the première of *My Body is Another Landscape*, the "landscape" was mentioned. Was this a proof of the great accuracy of the name we gave or a sign of a drastic limitation in the number of ways that there would have been to experience the artwork?

questioning literally or distracting

To avoid this pitfall, sometimes we literally compose a series of questions: a succession of interrogations that invites thought to be set in motion, but playing with variations so as not to assign to it any identifiable goal.

[*With a microphone, in front of the smoke from a fire of dried leaves; the actress sits on a bed of rope, her face turned towards the audience, and an actor rests his head on her knees.*] Did you even hear Kajol talking in French with Jean-da? When you were two years old, were you already thinking about marriage? Did you ever see a pig riding a motorcycle? Would you prefer to eat beef or to eat yourself? Do you really want to live?<sup>3</sup>

This time, the text is composed when we have already begun rehearsing. The first part of the performance is more or less defined and we are wondering how to continue. After a few trials in Santhali, we discover that asking strange questions could work. So we needed to choose what questions to keep, what questions to modify, what questions to add, and in which order.

<sup>1</sup> | *Homemade Theatre* (2019). Text written by me and said by Sumita Besra. Cf. <trimukhiplatform.org/homemadetheatre>. Version, slightly different, at Goethe-Institut Calcutta : <youtu.be/qAuZoDF9jnM> (39:32).

<sup>2</sup> | Testimony shared with me during a phone conversation in March 2012 in Calcutta.

<sup>3</sup> | *Essay on Seasonal Variation in Santhal Society* (2016-2017). Text said by Dhani Hansda. Cf. <youtu.be/NeoBcl8vQl8> (3:41).

I elaborated one part, let say the “speculative” one, and Dhani Hansda (she was at that time 17) put on the part sounding more “down to earth”. We translated and retranslated everything together, from Bengali to Santhali and from Santhali to Bengali. Passing from one language to another helped us to sharpen the formulations and to ensure both their diversity and the intriguing dimension of the whole. Once or twice we mixed Dhani’s series with mine. In this line for example: “*Would you prefer to eat beef or to eat yourself?*”<sup>1</sup> Ultimately, the disturbing strangeness of the assemblage would provide, we hoped, a multitude of possibilities.

densifying so to send thinking elsewhere

In seeking to guarantee a diversity of experiences, sometimes we didn’t operate through dispersion but through extreme densification. A theatrical intervention carried out in the gardens of the French Institute in New Delhi has for a title the following sentences:

You feel the flow stopping, then starting again, going straight, bending, turning and drawing circles, and finally being appeased. These are neither images nor sounds, but a rhythm that, in moments, simulates both at the same time. Then, only then you begin to perceive a city, a village, a home. [*Projected left side on a wall at the Institut français, right side on a large screen, the dancers moving under the arches in between.*]<sup>2</sup>

I would call such a combination of phrases a *words wall*: a composition of sentences so strongly full (neither uniform nor daunting but with no cracks and no hole to slip into) that hearing it, the spectator almost immediately will feel not weary but compelled to leave and go thinking elsewhere (figuratively speaking). The text is taken from *Short Letter for a Long Farewell* by Peter Handke<sup>3</sup> and slightly modified: I replaced “I” with “you” and added “village” and “home”. A month later, when this first stage draft became a complete dance-theatre performance to be premiered in Borotalpada, another extract, this one taken from “Of the Refrain” by Gilles Deleuze and Félix Guattari, was transformed at a much greater range.

[*Speaking into a microphone, the actress twirls a low-intensity light bulb.*] You are a child. You are in

the dark. You are gripped with fear. You comfort yourself by singing. You sing under your breath. You walk and halt to your song. Lost, you take shelter and orient yourself with your little song. You are at home now. Your home does not preexist. You had to draw a circle around that uncertain and fragile center, to organise a limited space. Many, very diverse, components have a part in this. You are a sound artist: you combine sonic bricks. You are a child: you hum to summon the strength for the schoolwork you have to hand in. You are a housewife: you sing to yourself, or listen to the radio, as you marshal the anti-chaos forces of your work. Before destroying your home, you have to build your house. Go on moving, with your eyes blinking. Listen to the song you sing. Because you sing a song that is not a song. Bricks after bricks, layers after layers, it is your home.<sup>4</sup>

In view of the original, the above series has been shortened, diverted and extended. The process was gradual. For the draft in New Delhi, while “you” substituted for “he” or “she”, cuts and additions remained limited. It was in passing from English to Bengali, and from one mouth to another, that the textual composition started to be really transformed. A Tribal actress from Borotalpada (who expressed the desire of proclaiming Deleuze and Guattari’s phrases) took over the “role” played in New Delhi by a Calcuttan dancer. The rewriting took into account the villager’s speech flow and the importance she attached to being understood by her fellow villagers (who, Bengali not being their mother tongue, have a limited vocabulary). It took also into account my concern for the rhythm of the Bengali grammatical structures as well as the sounding of certain substantives and adjectives in this language. It was not a question of simplifying the series of words but of passing it through a process which in chemistry would be called *reduction*.<sup>5</sup> It was important to ensure a maximum philosophical density and to reach a kind of stimulative hermeticism that would be welcoming because exciting. In this sense, the *words wall* is the exact opposite of a focus point. With the *wall*, each member of the audience is focusing on a series of words that cannot be focused on. By doing so, one is carried along towards defocusing and then refocusing, at will and taste, in other directions. Instead of thinking about “refrain”, one thinks of what one wants. Obviously, the literary plasticity of the original text (let’s say the Deleuze-Guattari’s style) greatly facilitates these unforeseen changes in usage.

And it seemed to have worked quite well: among the many spectators who shared their impressions, only one (Aheli Halder) made reference to the notions of “house” and “home”.<sup>6</sup>

Important point: while Dhani Hansda was enumerating questions in Santhali or Sumita Besra uttering in Bengali a *reduced* passage inspired by *A Thousand Plateaus*, translations were projected, respectively on the ground in front and on the wall behind the performer. Thus, each one in the audience, whatever the languages she or he was comfortable with, had the opportunity to weave her or his own lines of flight.

troubling / differentiating / linking

There are cases where not everyone can grasp the meaning of the words. Only a part of the audience is able to do it.

OKOYAG CHÈD ÉIDARI. AKODOKO MONÉ KA  
AA ALEYAG NOWA DO. APEYAG DO JIBON RE  
BANG. BANG HUYUG AA AR BANG HUYUG  
AA. CHED ÉIDARI TAPÉ NODÉ AR NODÉ. INJ  
DO ADIVASHI SANTHAL KURI KINJI. MENKHAN  
EKDOM APE JHOTO CHITI BITI PEYA. INJ THE  
DO NOKAN AASPORDA BANG BARAG TAPEYA.  
EKAL BANGA. EKAL BANGA. EKAL BANGA.<sup>7</sup>

The purpose of the transcription in capital letters in Latin alphabet is to give you an idea of the sounds of the Santhali. Some indications of pronunciation: E corresponds to the sound “é” in French and “e” in Bengali, U and R respectively to the sound “u” and to a rolled “r” in Bengali and Spanish. I further suggest interrupting your reading for a moment and watching twenty seconds of the following video clip: <youtu.be/Zqvq-DPsB0>, starting at the second minute, eleventh second.

This is another case of a text made during rehearsals on the same principle as for Dhani's one: something seems to work so we develop it, unfolding it until we get a text whose structure, duration, rhythm are suitable for this or that moment of the performance. It is Kajol Hansda who composed this word series and it is she who says it. If she did not write it (not knowing how to write), she memorised it while she was elaborating it. As her

<sup>1</sup> It's a question which, we didn't know at that time, echoes a famous one formulated by philosopher Donna J. Haraway: “Critters interpenetrate one another, loop around and through one another, eat each other, get indigestion, and partially digest and partially assimilate one another, and thereby establish *sympoietic* arrangements.” (*Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, London, Duke University Press, 2016, p. 58.)

<sup>2</sup> It was on January 31, 2019, on the occasion of the *Nuit des idées 2019*. Cf. <trimukhiplatform.org/youfeeltheflow> and <youtu.be/nlCiYyaóh3Y> (1:32).

<sup>3</sup> Cf. Peter Handke, *La Courte lettre pour un long adieu*, Paris, Gallimard, “Folio”, 1997, p. 45.

<sup>4</sup> Partly modified extracts taken from Gilles Deleuze, Félix Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, London, University of Minnesota Press, 1987, p. 311-312. My translation

<sup>5</sup> In chemistry, a reduction is any of a class of chemical reactions in which the number of electrons associated with an atom or a group of atoms is increased.

<sup>6</sup> Cf. <youtu.be/bNs4pxP82HA> (2:54).

<sup>7</sup> *The Thing That Exists When We Aren't There* (2013): <trimukhiplatform.org/thethingthatexistswhenwearenthere>.

composition is in Santhali, and we purposely don't project any subtitles, only one part of the audience understands it. In February 2013 in Borotalpada, around hundred and fifty people got what Kajol was saying: the audience from the village and from the surrounding Santhal area. And hundred people approximatively did not understand anything: the audience from Calcutta, the guest artists from abroad involved in the festival and the Bengali inhabitants of the local area (there are also Bengali villages in the "tribal area" from where we operate).

What is the point of sharing words if they cannot be understood by everyone?<sup>1</sup> It is that, behind the apparent aberration of the gesture, there is a bet. If what is called "audience" or "public" does not consist of a whole in the sense of a closed, uniform and coherent entity but of a heterogeneous assembly, an agency of dissimilar people, then the function of such a text would be to activate, to accentuate, to enhance some of their differences. A *differences-accentuator-text*. Differences that disappear when the text finishes. When, after her proclamation, Kajol moans, rubs her face, and sits down, all spectators witness the same series of actions: there is no difference at all among the audience. But before, while she is speaking, there are huge differences between those who can employ the language she is using and those who, somehow unoccupied, are helpless in doing so. This difference in positions leads to different ways of being present.

Obviously, to get such a text to work properly, it's preferable to have a diversity of people among the audience, people from different geographical origins, habits, social backgrounds, etc. Maybe such a kind of text only awakens differences already present among the audience. Anyway, it is thanks to this combination of differences that the text produces a second kind of effect: inviting to build links between different presences. Because Kajol's text is of a special kind: it's an affective manifesto. She is telling (almost shouting at) her fellow Tribal villagers:

Who has the right and what right? You said to yourself '*this is ours!*' but it's not up to you. Nothing, ever, is yours. Nothing. What is yours here today? Me, I am a daughter of Santhals. And I will tear you to pieces. I will not let grow your claim to own

and to exclude. I won't let you do that, never. These people from abroad and from Kolkata who are now present among us, they will be always welcome in my house. Welcoming them in our homes is being true to ourselves.<sup>2</sup>

As you can imagine, that night, such a declaration had a strong effect on the Santhal audience. Partly because of the way Kajol was performing, partly because she was an elderly person to whom, following Santhal traditions, one has to listen and whose views one has to respect.

So here is a text that not only works on creating different ways of being present but also works on putting into relationships these different presences. A *relation-text*. A text requesting part of the audience to enter into relationships with another part of the audience, a different part. A text that invites us to focus attention on the issue of co-presence. Because, obviously, even for those who didn't understand Santhali, something among the audience around was changing and they could easily perceive it.

As director of the piece, I never asked for the meaning of the text. It never came to my mind to do so. As we rehearsed, besides Kajol trusting my choices and me trusting hers, I heard that the text had found its form and rhythm. I knew well enough that something deep was happening. I did not need more to do my work. And if finally I got it translated, it was after the première, and because the impact on the villagers had been so strong that one of them felt that he should share it with me.

The fact is the tirade would not have produced its effects if all the audience had understood it. It would have become a life lesson or lecture imposed on an artificially homogeneous public. If the perception of words becomes the same for all, the text loses its literary characteristics and fails to produce its aesthetic effects.

It's true also that these words were specially troubling. It was this trouble that was activating the *differentiator* behaviour.<sup>3</sup> It was because some spectators were first troubled that they worked on differentiating and then on weaving relationships.

Here is, maybe, an even more explicit sample. During a lightning stage work designed with a group of students from Calcutta, I suggested to Abhirupa Haldar, Ananya Kanjilal and Indrasena Mukhopadhyay to whisper in Bengali in the ears of a few city spectators whom each girl would choose, the following sentence:

If you would be me and I would be you, what would you do if I would tell you that I want to sleep with you otherwise I would die... because my desire for you is so great that it cannot deceive you neither can you go wrong on my intention which is to see you at the peak of joy in my arms?<sup>4</sup>

Regarding the dynamics at stake in the usage of words, there are, as in Kajol's text: 1.) a partiality, 2.) an "us", 3.) a trouble, 4.) a differentiation or activation of the differences (a disassembling by underlining dissimilarities), 5.) an increase of the trouble due to this activation and, from there, 6.) a duplication of the differentiating process, leading to 7.) a deep concern for weaving relationships.

A partiality because the words are addressed only to certain spectators: those living in a Santhal village or those to whom an actress whispers. An "us" because the words establish a "you people and me" or a "you seductive one and me". The "us" includes the person who speaks and each of those who hear her, in the double sense of perceiving sounds and understanding. A trouble on the one hand because the constitution of this "us" establishes both an exclusive intimacy (with regard to other spectators who do not know the language or to whom nobody has whispered in the ear) and an intimacy without proximity (particularly in the second case). A trouble on the other hand because the wording is destabilising ("*nothing, ever, is yours [...] and I will tear you to pieces*") or abruptly opened ("*what would you do if I would tell you that I want to sleep with you*").<sup>5</sup> A differentiation follows which leads those who are now troubled to see others differently: "*What would this man from Calcutta sitting next to me on the plastic tarp think if he knew what has just been yelled at us villagers?*"; "*What would my lover say on learning what this pretty girl was whispering to me?*" A dissimilarity is posited, almost imposed, but in a strict and broad sense. There is neither opposition nor conflict

<sup>1</sup> Students from Comparative Literature at Jadavpur University once complained to me: "*When you are trying to use language you are actually trying to produce some meaning. Those are not nonsense words. They have some meaning, in French or in Santhali. But we cannot understand the language so the meaning is not coming through to us.*" (Ariane Mnouchkine, Jean-Frédéric Chevallier, Samantak Das, Budhray Besra, "Theatre Today", *Fabrique de l'art*, n°3/4, *op. cit.*, p. 167.)

<sup>2</sup> Translation by Dhananjay Hansda and Chandrai Murmu.

<sup>3</sup> Here also it would be interesting to enrich my analysis with the conceptual propositions made by Donna J. Haraway in *Staying with the Trouble* (*op. cit.*): "Each time I trace a tangle and add a few threads that at first seemed whimsical but turned out to be essential to the fabric, I get a bit straighter that staying with the trouble of complex worlding is the name of the game of living and dying well together" (p. 29).

<sup>4</sup> *R/T Poetry 1 (déduction du corps volumineux)* (2011). Cf. <fr.trimukhiplatform.org/rtpoetry1> and <youtu.be/9VJbVllciFU> (8:40). I wrote these lines in the middle of the 90' for two different performances I was directing at La Grande Bouvêche in Orsay, France. The same text was then used, in French and Spanish, for another performance I directed and which was showcased in Mexico city from 2005 to 2007: see *infra* "Diversifying experiences".

<sup>5</sup> The trouble is in reality of more than two sorts. After watching three of our performances (one in Borotalpada and two in Calcutta), another student from Jadavpur University shared with us the following: "*There seems to be a conscious playfulness with meaning, with the semantic meaning of the performance text that you create. [...] Is that not a problem? You are moving away from the symmetry of meaning, you want everybody to interpret things in their own way, so... [...] sometimes the ambiguity is disturbing because it doesn't match with logical reasoning. [...] Sometimes it disturbs me.*" (Ariane Mnouchkine, Jean-Frédéric Chevallier, Samantak Das, Budhray Besra, "Theatre Today", *op. cit.*, p. 163-164.)

between the dissimilar. Simply, as one would easily be able to distinguish between those who perceive infrared or ultraviolet and those who do not, the former suddenly realise that the latter have seen neither of these two colours. The process of differentiation is redoubled when those who have not been troubled by the words nevertheless perceive in those who have been the symptoms of their trouble and in return see them differently: *"What is happening to them?"*, the last ones will ask. The process ultimately offers the possibility of weaving relationships: *"These other dissimilar people who, by differentiating them from us, have been given back their distance from ourselves, well, we also want to be in a relationship with them."*

delaying the moment of understanding

The strategy can gain in complexity so as to build a text that everyone ends up understanding, but later. Not that the formulations are abstruse and that it is necessary to take time to assimilate them to later deduce their original meaning, but because the wording would be organised in such a manner that comprehension cannot but be delayed, for some people or for all. In *Jol I Jibon / La Vie dans l'eau*, spectators will first hear in Santhali:

[With a microphone; the actress is half kneeling on a large wooden table arranged in a lake.] GNĒLMÉ.  
ALOM GNĒLA. TANGUÏMÉ. OKTO ALOM  
BILOMA. TANGI ALOM TAHÉNA. KUHU KUHU  
MÉ. CHÉRO BÉROMÉ. POT POTAMÉ. LANDAÏMÉ.  
DJALKAOMÉ. KULIYMÉ. [With a microphone;  
the actor is lying under the table, his body partially  
in the water.] ALOM KULĪA. ALOM KULI KOA.  
LANDAÏMÉ. NITOHŌ LANDAÏMÉ. INEGÉ. NASÉ  
TCHAHABMÉ. INE KHAN BITIRKO GNĒLA. INE  
TAÏOM SAHAMÉ.<sup>1</sup>

Here again, those among the audience who are Santhalophones listened to words, and those who are not, heard sounds. But, ten minutes later, two actors say in Bengali:

[Through microphones; the actress sits under the table, her legs in the water; the actor is seated on a stool at the right side of the table.] Look. Don't look. Wait.  
Don't waste your time. Don't wait. Coo. Babble, chatter, smile, give light. Ask. Don't ask, don't ask anything. Smile, this time yes, smile. Stop smiling. Open slightly your mouth, the lips with your fingers.  
Let them see inside. And then get out.<sup>2</sup>

Now, in addition to the Santhalophones, there are also the Bengalophones who understand what has been said. And, the former speaking roughly the language of the latter, they easily see that it is the same text, but translated. So far only those who do not know Santhali or Bengali remain without having understood anything. About ten minutes elapse and subtitles appear in French and English. At that point, everyone from the audience understands.

Here, the series structure imposes a delay in the understanding. Short or long, the delay is sometimes necessary as it is a condition so something significant may happen to the audience. In his essay *Post-dramatic Theatre*, Hans-Thies Lehmann insisted on it:

It's important here that we don't understand everything at once. We go by the principle that the meaning remains deferred. The accessory and the apparently non-significant are exactly recorded precisely because in their apparent meaninglessness, they can become heavily meaningful.<sup>3</sup>

It is not, as it was the case with the *words wall*, that audience is looking away; it's just that one looks and listens differently. It is the quality of the spectators' attention, their availability as much as their sensitivity to the present moment that are sharpened: not only do we see differently the one who says words when we do not understand him or her straight away, but we also see differently what surrounds him or her. As philosopher Vinciane Despret pointed out:

The visual [what we are able to see] participates in the order of certainty (as in the saying: 'you have to see it to believe it') whereas with a sound, an enigma is created: sound pushes you to go and see, to go see further, it puts you in search. [...] The quest for sound is a quest for curiosity that respects the fact that we do not know everything and that we do not have access to everything. With sounds, we must remain apprentices.

And she added that by welcoming sounds this way, "we also allow the visual to regain fragility, to lose certainties: everything regarding our relationships both fails and is replayed."<sup>4</sup>

To make this clearer, let's take an arrangement of sentences composed during rehearsals at my request by Pini Soren, then 9 years

old. Budhray Besra, 24 years old, helps her structure the text. From what she says about her day routine, he chooses the most salient passages and puts them in order in writing. He then translates them into Bengali for me. The preparation of the English subtitles leads me to modify the text, its structure, the lengths of its parts. Budhray carries over these changes to the Santhali version for Pini. Here are the subtitles, shown twelve minutes after the sequence began:

Her name is Pini. She lives in Borotalpada. She is 9 years old. She is the one speaking in front of you. Early morning after waking up she brushes her teeth with a neem twig. She plays a while with her friends then goes to the pond and bathes.

When she comes back home to eat, the plates are not washed. She asks why. Her sister-in-law gets angry and sends her to do the dishes. Pini is a little scared. She is sad too but remains silent.

She eats alone, talks to no one, takes her books and notebooks and starts for school. On the way she calls her friends so they can go together.

They see a snake. Not a big one. Pini says not to kill it. Her friends say to kill it. In the time they spend discussing the matter, the snake takes the opportunity to escape.

They reach school and sit in the class room. Pini didn't do her homework. The teacher scolds her.

She doesn't answer but thinks that whatever the guy says doesn't matter. The teacher asks her to have this homework ready for next day.

The teacher calls for the midday meal. Everybody sits down to eat rice and curry. Beside Pini there is a little boy. He is crying. The teacher asks Pini what's going on. Pini explains that the reason he's crying is because he doesn't have enough vegetables to eat. The teacher orders that he be served another spoonful but, once refilled, when the boy starts eating again, he overturns his plate and all the curry falls to the floor. So he cries even more than before.

Pini goes back home, puts away her books and goes to play in the field. At home her little niece keeps moaning. Pini's sister-in-law cannot cut vegetables peacefully. She goes to the fields and calls Pini back. Pini returns from playing in the field and organises other games with her little niece in front of the house.<sup>5</sup>

What was happening when the performances took place in Calcutta, where nobody understands a word of Santhali (considered, in town, a "dialect" even though it's a language in its own right)? The meaning remains deferred. During the first twelve minutes, Pini was talking heartily, suddenly pausing to sing or dance, quench her thirst, eat a cookie, approach the spectators, whisper something in someone's ear, stroke the hand of another,

<sup>1</sup> | *Jol I Jibon - La Vie dans l'eau* (2018): cf. <[trimukhiplatform.org/jolijibon](http://trimukhiplatform.org/jolijibon)> et <[youtu.be/RpVOVKWhYml](https://youtu.be/RpVOVKWhYml)> (6:51).

<sup>2</sup> | Text said by Chintamoni Hansda, Ramjit Hansda and Surojmoni Hansda. Cf. <[youtu.be/RpVOVKWhYml](https://youtu.be/RpVOVKWhYml)> (10:53). I composed the text with extracts from poems I had written long before. Sukla Bar and I translated them into Bengali, then with the team in Santhali. To read the full text, cf. "জল ই জীবন | La vie dans l'eau", *Fabrique de l'art*, n°3/4, *op. cit.*, p. 180-189.

<sup>3</sup> | Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 137.

<sup>4</sup> | Vinciane Despret, "La grande table des idées", France Culture radio, February 23, 2021 (January 2019 replay).

<sup>5</sup> | *Bachchader Experimentum* (2015-2016). Cf. <[trimukhiplatform.org/bachchaderexperimentum](http://trimukhiplatform.org/bachchaderexperimentum)> and <[youtu.be/ON3All58MsU](https://youtu.be/ON3All58MsU)> (19:50).

etc. During those first twelve minutes, the audience heard the text in Santhali, the sound of it, but did not have access to the translation.

If the subtitles had been given from the start, the effect would have been quite distinct; it would have simplified what is only comprehensible through intimacy and experience.<sup>1</sup> Reading in English about a little Santhal girl's day routine is much more *significant* after one has been lulled by the sound of her voice, gazed at her face for a long time (doubled on the wall behind, where her image, filmed live, was projected), taken pleasure in her movements, her approaches, withdrawals and glances. The experience is then more *meaningful* in the sense that this experience is now deeper: the depth of it being a consequence of the twelve minute delay in the subtitle's appearance. The time spent not understanding gave time to dig into the present, to make the moment more relevant and more personal. As proof, here is what a spectator (Payal Trivedi) wrote to us:

When the English subtitles appear on screen facilitating the process of understanding Pini's speech, it certainly gives a direction in which to speculate. Primarily, I deconstruct the stereotyped understanding of the girl performing on the stage and interpret Pini's attempt as a carefree, playful, innocent gesture of enjoying and entertaining together which grabs our attention and gathers our admiration. When the subtitles appear, they certainly give me a route and I start construing the fact that it is Pini's story about her sister-in-law and the school boy who cries for curry. Now, at the basic level, understanding her language undeniably does give me the literal sense of what is being spoken which is important but it together opens up a possibility to interpret it in my own way, it becomes another avenue of exploration. As we begin understanding that Pini is talking about herself we wish to interpret in a different light based on what she speaks but without adamantly adhering to her words and the dictionary meanings they bear. In its use of Tribal idiom and English subtitles, *Bachchader Experimentum* admirably gives us an interesting paradox. It provides the opportunity to dispense with the mandate of understanding language literally. Simultaneously, it also attests the need of language for generating the possibility of newer meanings. In both cases, logocentrism is undermined.<sup>2</sup>

For the possibilities offered by a delay in understanding, we often have recourse to such a strategy. In *At the Beginning of Spring War Was Over*, the text is first spoken by an actor in English, then, shortly after and only partially, by another in Santhali and,

finally, more than twenty minutes later, by an actress in Bengali.<sup>3</sup> Giving duration to *incomprehension*, it's giving depth to *apprehending* – the last term coming from late Latin *apprehendere* which translates as “to seize, to grasp”. The duration causes changes in the nature of what was initially considered.

#### gradations in the incomprehension

Following me until now, you have realised that I am proposing a kind of amusing gradation:

- first, an *announcement-text* that everyone can understand at first sight but that creates expectations which can then be thwarted in order to keep open (even catalysed) the attention and enlarge its spectrum;
- second, a *question-text* that everybody can understand but which, for its strangeness, is not plainly understandable so inviting thinking and questioning oneself in a more personal manner;
- third, a densified thought text or *words wall* which, the reasoning it expounds being curled in on itself without producing the sensation of rejection, warmly invites us to go and think elsewhere;
- fourth, a combination of a *differences-accentuator-text* and a *relation-text* which must be understandable only for a part of the spectators so as to enhance (throughout troubling) the differences among the audience and invite (by redoubling the troubling) the weaving of relationships between these co-present differences;
- and fifth, a *delaying-text* whose dynamic of enunciation delays the moment of “logical” comprehension and, by doing so, invites each spectator to deepen and enrich the experience lived meanwhile in the present moment.

Put end to end, these tropisms form a spectrum of possibilities, a polarised *continuum* of ways to play with literature. And, this is a point that I haven't detailed, mixed forms abound. Imagine for instance a *question-text* that is also a *delaying* one.

<sup>1</sup> Thai film-maker Apitchatpong Weerasethakul explained recently: “It's a good thing not to understand; a good thing to be content enjoying a place, a moment, and synchronising with it to enjoy it” (*Liberation*, Novembre 17, 2021).

<sup>2</sup> Extract of the testimony-analysis that Payal Trivedi sent to me by e-mail on January 24, 2016.

<sup>3</sup> *At the Beginning of Spring War Was Over* (2020). Cf. <trimukhiplatform.org/atthebeginningofspringwarwasover> and <youtu.be/QFza22qlomo> (English: 4:05; Santhali: 6:22; Bengali: 30:31).

understanding  
that there is no need to understand

Let's go few steps further. Do interrupt again your reading to watch – and of course to listen to – the following video extract: <youtu.be/Z3qqCtrwjik>, starting at the sixth minute and fifty-third second.

This is the last sequence of *Bachbader Experimentum* during one of the presentations in Calcutta. Four young people are perched on a tree. Continuously addressing the audience, they converse in Santhali, quietly at the beginning and almost shouting towards the end. Here is a text which does not meet any expectations regarding comprehension. On the contrary. Composed during rehearsals by the four actors (Joba, Ramjit, Surojmoni and Sukul Hansda) from indications I had given them, this words series was helping the city spectators to understand that there was nothing to understand, at least nothing imposed from the start regarding meaning. The sentences and the gradually increasing volume of voices were modifying the quality of the audience attention. As a kind of insistent invitation whose insistent character increases.

In Spanish, there are the verb “*presenciar*” and the substantive “*presentificación*”. Perhaps we *presenciate* better, perhaps we appreciate more the presence of both what is there and what is coming, perhaps we are more attentive to what is presented and what is about to arise in the present, when the words we listen to seem at first glance to say nothing to us. Because, in a way, what they then say to us is: “*you don't have to understand anything*” if you want to appreciate the presences with which these words compose. And then: “*if you understood us, or if you spent your time wondering what we supposedly wanted to convey, you would immediately stop listening to us and we would no longer move you*”. But when it works as on top of the tree, the series of words helps to prevent the spectators from settling in a situation of communication, immobilising themselves for the rest of the performance in a lackadaisical intellect operation that they would be repeating in a loop.

Words are incentives to stop thinking of indifference to meaning as the loss of

something. The lack is no longer a lack: it is a space to inhabit, a place to forge relationships in a different way. Payal Trivedi observed:

My incapability of comprehending the [Santhali] language saves me the predicament of applying obstinate meanings to words which is a habit of logocentric sign for thing signified, which we humans are subject to.<sup>1</sup>

It is what philosopher Jean-Luc Nancy and choreographer Mathilde Monnier called “the stake of *non-significance*”.<sup>2</sup> If texts help in this task, it is precisely because they are made with words – words being what one is supposed to first be “applying obstinate meanings” to. When words invite us to consider their successions as *a-signifying*,<sup>3</sup> they become energetic tools to ensure practically a deepening and a widening of the experience that one has while listening to them. Their efficiency is libidinal: they sharpen the senses of the spectators and set them in motion, in inner movements.<sup>4</sup>

(Probably, this would be true only if one is expecting to understand the words. If we were, for example, watching a gathering of baboons “talking” to us, we would expect not to understand, and therefore there would be no shift in our inner presumptions.<sup>5</sup>)

strong or weak

And we can be more specific. The tree text participates in a process of intensification. The audience has neither time nor space to rest. Everyone is flung forward and constantly obliged to proceed, continuously pushed ahead. Driven by the flow of words spoken in a foreign language, no one has the possibility to halt and focus on their meaning. It is a question of a rhythm that the multiplication of voices accentuates and fortifies. Here, the combination of words forms what I call a *strong-text*. It's the strategy of the host who hits on the shoulder his guest and, making him or her lose balance, forces him or her to move forwards and rush inside.

Or well, the process will participate in a sort of weakness, this time as a benevolent host would do for his guest at the threshold of his home: withdrawing to allow the spectator-guest to enter at his or her whim, letting him

<sup>1</sup> Another extract taken from Payal Trivedi's testimony-analysis.

<sup>2</sup> Jean-Luc Nancy, Mathilde Monnier, *Allitérations. Conversations sur la danse*, Paris, Galilée, 2005, p. 34.

<sup>3</sup> Cf. Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Paris, Métailié, 2000, p. 23.

<sup>4</sup> Cf. Jean-François Lyotard, *Économie libidinale*, Paris, Minuit, 1974, p. 306-307.

<sup>5</sup> This last observation is the fruit of a conversation with Anjum Katyal.

or her wander as he or she pleases. It's the seat left vacant at the table in Poland, as well as according to nomadic hospitality customs. In this *weak-text*, there are neither fullness nor forces but silences, gaps, breaks and breaches. Their function is to manage empty spaces inside the flow of words so to make it easier for the listener to enter and start inhabiting the area. Here is an example:

[Records played as four dancers fall, get up, fall again while a fifth one leans on a tree.] Als dit de aarde is zou ik het anders noemen. Niet dat er iets mis mee is. Het is enigszins beschimmeld. Er zitten rauwe randjes aan. Niet dat dat ook erg is. Maar ergens heeft het iets vies. Het borrelt en bruist. Alsof er geen begin en einde is. Maar ergens in het midden.

Zag ik dat het anders kon zijn. In den beginne was de aarde. Een wereld die borrelde en bruisde van energie. Maar misschien was het ook wel een wereld van regenwormen. Die zich door het duister drongen. En langzaam gaatjes prikten in het heelal.

Alles daartussen zou je kunnen noemen een vorm van zijn. Een vorm van zijn die nog geen vorm mag hebben. Zachtjes alsof god niet bestond. En alles godvergeten verlaten was. Regenwormen, blubber, rauwe randjes, gras, het idee van een boom, viezigheid. Viezigheid is eigenlijk als je alles nog niet hebt opgeruimd. Een rommeltje, deze wereld is een rommeltje voor dat die bestond. Er waren nog geen categorieën. Er was geen onderscheid tussen donker en licht. Geen onderscheid tussen goed en kwaad. Tussen man en vrouw. Tussen kind en volwassene. Tussen dier en mens. En daartussen een wereld van stenen, gas, energie en planten. Wat zou het kunnen zijn een wereld die nog niet de juiste vorm had gevonden. Als dit de aarde is zou ik het anders noemen. Alles van waarde is weerloos zeggen ze. Maar ik weet het nog niet. Je kunt het eindeloos herhalen. Maar in den beginne was er niks. In den beginne was er geen licht en donker.

Was er geen heel al. En toen ik hier aankwam dacht ik wat is het hier smerig. Er zitten wat rauwe randjes aan. Heel veel modder. Heel veel wormen die zich langzaam door je lichaam bijten.

En alles verteren. Het kan verkeren dacht ik. Het kan anders. Als dit de aarde is zou ik het anders noemen. Vuurvliegjes die zich langzamerhand door het zwarte heelal boren. Alles borrelt en bruist. Als een soep die nog geen vorm heeft gevonden. Op de achtergrond het gezang van krekels. Een vieze smerige soep. Ik roer en het borrelt en bruist. Als dit de aarde is zou ik het anders noemen. Alles bij elkaar is meer een optelsom. Dan dat het echt een vorm heeft gevonden. Ik voel de aarde onder mij. En achter mij is het heelal. Ik zie rond in de wereld. Waarin de stenen rusten. De planten levend groeien. En de dieren voelend leven. Waarin de mens bezield de geest een woning geeft. En daarna wist ik het niet meer. Het was het begin van het allereerste soort gebed dat ik leerde.

No need to say: for this text to bear all its fruits, for its moving and inspiring powers to be properly exercised, it is necessary that you do not understand anything of the Dutch language...

diversifying experiences

... And even if this condition is fulfilled, it is likely that you do not see yet why this text would be a *weak* one, participating in a sort of recess, withdrawal and welcoming gap. There are two reasons. First reason: reading written sentences or listening to them spoken are different activities that call for different attention spans. If, when we were preparing *At the Beginning of Spring...*, this series of words seemed to come very aptly, it was when all of us heard it pronounced by Ruchama Noorda – who had composed it – and not while reading it. Especially since, like those authored by Kajol Hansda or the actors in the tree, this series was composed orally, i.e. without going through a written process.

Listen to it now: <[youtu.be/QFza22qlomo](https://youtu.be/QFza22qlomo)> (starting at the fifteenth minute, thirtieth second).

The excerpt will have enabled you to infer it: the operating mode of such a words series is similar to that of a *weak-text* for this second reason that it is part of an arrangement in which are inscribed dancers in movement, trees, insects, birds sounds, etc. Taken on its own, the series does not have these effects. And this observation applies for all the literary texts we studied. The series that begins with “*If you would be me and I would be you*” was not producing the same effects when the actress who was saying it (Émilie Leconte, in France in the second half of the 1990s) performed a score of movements while a video projection showed her in rehearsal or when another who was also saying it (Dulce Sánchez, in Mexico in the mid-2000s) was almost motionless in the semi-darkness, holding at arm's length a lighted light bulb. The *modus operandi* was still different if the phrase, pronounced later by the same actresses (in French and in Bengali) was part of a purely sound artwork; and still different if part of a film: compare the *Poetry track* elaborated for our series #*HomemadeJoy*

by Rogelio Sosa (<soundcloud.com/trimukhiplatform/poetrytrack7>) with the *Video-poem* which I subsequently edited (<youtu.be/Q5MvzF028II>). Since the artwork including the *same* text is not the *same*, the text has *different* effects depending on the *different* arrangements it is part of.

More generally, calculating the effects produced by a literary text is a completely utopian operation: it is *u-topos*, etymologically *without-a-place* to take place. It is an assumption with no real area of application. It is, however, a necessary hypothesis since it is a strategic one. Of course it would seem quite absurd to qualify as a *strong text* the series of sentences pronounced from the tree while a spectator (Payal Trivedi) insists on the “feeling of ethereal bliss” she experienced, details the expansion within her of a “joy that art of dance brings” and describes the “ecstasy” that it entails. Having an airy and ecstatic feeling has nothing to do with experiencing the density of a strong push. No matter: it is not that my hypothesis could have been false, it is that the place where what takes place finally does take place is the heart of a specific spectator. And this is an area the exact coordinates of which, as a director, I will never have. But the hypothesis, however *u-topical* it may be, is for me necessary to glimpse at the diversity of what would eventually arise, for others, while we compose with words. Naming this kind of text precisely in this specific composition helps to differentiate it from another kind in another composition. Saying this (*strong-text*) is different from that (*weak-text*), it is already counting two sorts of series. Then to say this one is distinct from that other one (*announcing-text*) is to count a third one. The names I give to these series are tools at my disposal to diversify diversity. Naming differences is a way of opening the range of possibilities.

And I am not alone: during rehearsals, we are several “others” operating together. This is how diversity becomes unpredictable, huge and even incommensurable.

decentring

The texts we use in our contemporary dance-theatre performances, sound art pieces and video installations displace, question, delay, and even cancel out the possibility of logical understanding. They force the odyssey of senses to deepen and sense to be fabricated differently, in a more singular and deeper way. In this, our literary texts decentre each spectator. They work to broaden his or her own experiences, opening possibilities for these experiences to occur elsewhere than in such or such centre that one would have believed to be the main and only one.

These texts are texts *for* theatre (or *for* film-theatre, screen dance, etc). They are fabricated before or during rehearsals. But, there are also texts fabricated after the performance has happened. Payal Trivedi’s is one of these. Here is another one written by Marie-Laurence Chevallier (story-teller and French editor of *Fabrique de l’art*) after watching *My Body Is Another Landscape*:

Crossing of bodies in water, on water, on earth, in trees, around trees, in the landscape. Body as an integral part of nature, in one direction or another.

Crossing water with animals. Like a mandatory passage or the animal carried or washed as a child.

The woman who puts on and off her sunglasses.

What glasses to wear? The older couple who show us how to watch. Are they a threshold of what we are going to see? Movement of water, in water, of nature, bodies that appear, disappear. The movement of a young girl’s hand towards the sky. The boy who does the same. Face projected on the tree trunk. A tree that has become a mirror of another ourselves.

And then, an everyday element: the stool, to sit on and... the gestures of the boys who caress their own face and rise to the sky. The top of the sky and the bottom of the earth, feet, on and under water.

Movements, displacements and absence of movement, observation, gaze. Lying down, standing. I have myself too made a crossing. I’m not sure which one, but it was a beautiful crossing.<sup>1</sup>

Marie-Laurence’s writing was about a page long while Payal Trivedi’s totalled 3,814 words. In their turn, both of them decentre the very idea of “literary text”. They are not texts *for* theatre but texts *from* theatre, not being written *before* the artwork but *after*, not *deconstructing* the comprehension but *constructing* another one, not *questioning* but *answering*, bringing meaning in a personal way by making sense out of an aesthetic experience.

<sup>1</sup> | Written testimony received by e-mail on December 13, 2020.

<sup>1</sup> Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, "Folio", 1990, p. 186, 185.

<sup>2</sup> The date of death of the semiotic is September 1972 with the lecture "The tooth, the palm" that Jean-François Lyotard gave in Venice.

<sup>3</sup> On the one hand, "young people in Europe and North America in particular, but increasingly throughout the world, are being psychologically prepared for useless jobs, trained in how to pretend to work, and then by various means shepherded into jobs that almost nobody really believes serve any meaningful purpose. [...] Economies around the world have, increasingly, become vast engines for producing nonsense." (David Graeber, *Bullshit Jobs. A Theory*, London, Penguin, 2018, p. 143, 146.) On the other hand, racism "is an imaginary structure that escapes the limitation of the concrete reality, of the senses. [...] For a racist person, to see a 'Nigger', it's not to see that he is not here; that he doesn't exist; that he is only the pathological fixation point of a lack of relationship." (Achille Mbembe, *Critique de la raison nègre*, Paris, La Découverte, "Poche", 2015, p. 57, 58.) Assigning someone a racial identity is only possible if you don't really look at him or her or look at him or her without seeing him or her. It's to be blind to reality. In this sense, it is also nonsense.

Payal and Marie-Laurence are in the same situation as Marcel Proust who, at the end of *In Search of Lost Time*, because a spoon hits a plate, feels "the joy of the real found again" and decides to start writing. Proust decides to compose a long series of words because "it was necessary to try to interpret the sensations [...], to try to think, that is to say to draw out from the penumbra what [he] had felt, and to convert it into a spiritual equivalent."<sup>1</sup> And nobody will deny that what Marcel Proust will write, *In Search of Lost Time*, is an eminently literary text.

So, let's insist: there is a literary text that is not the starting point of a theatre or a video-dance preparation but its point of arrival. Not at first but at last. Not the cause but the consequence. Not literature becoming theatre or film but film or theatre becoming literature. That is to say: the place where literature is fabricated is also decentred.

But extending the scope of literature does not mean going back to the idea that everything would be in one way or another a "text" (or a "textuality") and that all lively experiences should be understood as a "language" that semioticians would dissect.<sup>2</sup> No way: in the arrangement in which it is taken, the text is not everything but one specific element, and often it is nothing. For instance when whatever important is happening doesn't depend on words: one of the texts from *My Body...* has no effect at all on Marie-Laurence's experience, not even a musical one.

multiplying the authors  
in order to multiply the "with"

Decentring the place where literature is fabricated also means multiplying its "authors". Because who is the "writer" now? Who are the "composers" of these "literary" lines? A rural farmer (Kajol Hansda), a city-dweller (Indrani Mallick) or a Nobel Prize for Literature winner (Peter Handke)? A French director over-graduated (me) or a very poorly educated Santhal girl (Pini Soren)? An art critic from the "traditional high castes" (Payal Trivedi), a philosopher coming from an "average" middle-class (Gilles Deleuze) or members of "scheduled

tribes" (Ramjit, Sukul, Surojmoni Hansda)? The answer is: all of them, all of us. Because without this diversity of people, these texts would not have come to life. Without Pini, Surojmoni, Joba, Sukul and Ramjit's texts, Payal's texts would not have been written. Payal would not have felt such a strong desire to do it. In fact, she would not have felt any desire at all.

Being a literary composer nevertheless does not position one as hanging above the others (above the "rest" of the public let say) but as irremediably immersed among them. Becoming an "author" means playing more and more the weaving relationships game. It is not a sign of election but a proof of oddity. It is accepting the imperative of abnormality, of constant changes. In the same way there is no general and permanent typology for characterising literary compositions, there are no standards in literature. And there are no *a priori* rules to compose with diversity.

Even more since today, from North and South America, Western and Eastern Europe, from Africa as from Asia, we are told that racism is *a must* and that making money is *the best*. That's why my locally circumscribed literary typology is far less innocent than what it seems. Its dynamic consists in proposing to work with warmly meaningful nonsenses, nonsenses radically different from the double meaninglessness ruling our *marketed* and *right-winged* societies.<sup>3</sup>

And here is the why to fabricating literary texts as we do in Borotalpada: to give the desire to others to write other texts. That is to say, yes, to extend the field of literature, not as an invasion but as a space for sharing, and sharing something other, other even than literature itself: a sense of agency. If only this one: the joy, more than compelling today, of gathering and weaving together.

**Jean-Frédéric Chevallier's** biographical note can be found on page 20.

This text is the developed version of a lecture given in English on January 28, 2015 at Jadavpur University (Calcutta) as part of the conference "Poverty, non-employment and employment: a look at Indian literature" organised by the Department of Sanskrit, in French at the Pulperie de Chicoutimi (in Quebec, Canada) on September 29, 2016 as part of the symposium "Contemporary practices of textual writing for the stage" organised by the Canada Research Chair in Sound Dramaturgy, then again in English on February 24, 2018 at the India International Center (New Delhi) as part of the symposium "Against storytelling" organised by Amit Chaudhuri with Ashoka and East Anglia Universities, and, finally, on March 19, 2019 in Medinipur (West Bengal) as part of the colloquium "Situation of popular narratives in East Indian literary genres" organised by the English Department of Vidyasagar University.



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