



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

त्रिमुखी PLATFORM

ANNÉE | YEAR | 2015

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**ISSN** | 2395 - 7131

© TRIMUKHI PLATFORM ART AND CULTURAL ORGANIZATION | © 2015

99 SARAT PALLY | KOLKATA 700070 | INDIA

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

[fabriquedelart.trimukhiplatform.com](http://fabriquedelart.trimukhiplatform.com)

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

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

- 56 | chant des esprits  
JOSEPH DANAN
- 60 | i was pretending to be a tree, a cat, a knife  
MATTHIEU MÉVEL
- 62 | je jouais à être un arbre, un chat, un couteau  
MATTHIEU MÉVEL
- 64 | paysage(s)  
VÍCTOR VIVIESCAS

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





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



art visuel | digital works

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

cinéma | films

- 142 | *laal izz well really?*  
GASTON ROBERGE S.J.
- 146 | *how to pass from one image to another?*  
JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALLIER

architecture

- 154 | *la nature de bidyut kumar roy*  
JULIEN NÉNAULT
- 154 | *nature as seen by bidyut kumar roy*  
JULIEN NÉNAULT
- 160 | *je fais des maisons mais je ne suis pas architecte*  
BIDYUT KUMAR ROY + JULIEN NÉNAULT

musique | music

- 166 | *freedom and sound*  
JOHN BUTCHER
- 166 | *musique et liberté*  
JOHN BUTCHER
- 180 | *dance me till the end of time*  
NILANJANA GUPTA



DENIS GUÉNOUN | JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALLIER

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

5

LE 19 MARS 2013 (JEAN-FRÉDÉRIC  
CHEVALLIER)

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

2

LE 20 AVRIL 2013 (DENIS GUÉNOUN)

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

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

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

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

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

9

LE 23 AVRIL (JFC)

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





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

## 8

### LE 30 JUIN (DG)

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

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

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

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

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

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



## LE 22 JUILLET (JFC)

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

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

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

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

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



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



## LE 28 JUILLET (DG)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

9

## LE 2 AOÛT (JFC)

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

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

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

↳

## LE 9 AOÛT (DG)

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

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

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

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



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

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

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

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

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

C'est très provisoirement dit, et à tâtons.

♪

## LE 16 AOÛT (JFC)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Je tâtonne aussi...

So

## LE 17 AOÛT (DG)

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

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

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

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



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

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

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

Bien à toi.

SS

LE 23 AOÛT (JFC)

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

En fait de dissentiment, je ne sais trop que

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

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

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

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

LE 25 AOÛT (DG)

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

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

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

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

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

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





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

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



## LE 27 AOÛT (JFC)

J'en reviens à la « fabrique » ou plutôt donc à l'*assemblage*. Si on considère la scène, le plateau : ce qui s'assemble – et que cette *assemblée* voit – est-il davantage de l'ordre de la machine ou de l'ordre de l'agencement ? La différence entre les deux réside d'une part dans la manière d'user (et de ne pas user) de la saturation (Lyotard dit « intensification ») et, d'autre part, dans le calcul d'effets (la volonté que l'on a ou n'a pas que se produise cet effet-là). C'est Deleuze qui remarquait, un peu inquiet, « les effets du machinisme musical<sup>4</sup> ». Et peut-être faudrait-il ensuite reposer la question cette fois pour l'assemblée théâtrale (je veux dire l'ensemble des spectateurs réunis ce soir-là) : cette assemblée-là fait-elle machine ou fait-elle agencement, machine-t-elle ou agence-t-elle ?



## LE 28 AOÛT (DG)

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

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

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

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

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

<sup>4</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 430.

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

irrémédiablement.

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

∞

LE 20 SEPTEMBRE (JFC)

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

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

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

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

Lorsque **Jean-Frédéric Chevallier**, né en France en 1973, s'essaie à relire sa propre histoire, deux chiffres lui viennent immédiatement à l'esprit : le chiffre 2 et le chiffre 3. Le chiffre 2, non tant parce que Jean-Frédéric Chevallier n'a jamais su choisir entre les 2 options suivantes : 1.) vivre en ville ou bien 2.) vivre à la campagne, mais plutôt parce qu'il *passé son temps à passer* de 1.) la théorie à 2.) la pratique – *et vice versa*. S'il lui arrive d'écrire des essais sur les arts aujourd'hui (en particulier les arts vivants), il met aussi en scène des spectacles de « théâtre » où la présentation l'emporte de beaucoup sur la représentation ; s'il donne conférences et séminaires sur ces problématiques, il réalise aussi des film-essais. Et le chiffre 3 donc..., non tant parce que JFC a suivi assidûment trois cursus pour obtenir des maîtrises en 1.) philosophie, 2.) sociologie et 3.) études théâtrales et qu'il a combiné les trois pour produire sa thèse de doctorat sur le tragique contemporain, mais plutôt parce qu'il a vécu et travaillé 1.) en France, puis 2.) au Mexique et maintenant 3.) en Inde – et qu'à chaque occasion, il a co-fondé et animé un collectif d'artistes et de chercheurs : Feu Faux Lait à Paris à partir de 1992, Proyecto 3 à Mexico à partir de 2002 et Trimukhi Platform à Calcutta depuis 2008.

त्रिमूर्ती PLATFORM

[www.trimukhiplatform.com](http://www.trimukhiplatform.com)

[www.trimukhiplatform.org](http://www.trimukhiplatform.org)

[www.trimukhiplatform.in](http://www.trimukhiplatform.in)

ROLF ABDERHALDEN | COLOMBIA | SUISSE  
MARÍA JOSÉ ARGENZIO | ECUADOR  
HENRI BARANDE | FRANCE | SUISSE  
HÉCTOR BOURGES | MÉXICO  
JOHN BUTCHER | GREAT BRITAIN  
JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALLIER | FRANCE | INDIA  
JOSEPH DANAN | FRANCE  
SAMANTAK DAS | INDIA  
MIGUEL FERRAO | PORTUGAL  
RODRIGO GARCÍA | ESPAÑA | FRANCE  
EMILIO GARCÍA WEHBI | ARGENTINA  
DENIS GUÉNOUN | FRANCE  
NILANJANA GUPTA | INDIA  
BIDYUT KUMAR ROY | INDIA  
CHITTROVANU MAZUMDAR | FRANCE | INDIA  
MATTHIEU MÉVEL | FRANCE | ITALIA  
MADHUJA MUKHERJEE | INDIA  
JULIEN NÉNAULT | FRANCE | INDIA  
GASTON ROBERGE S.J. | CANADA | INDIA  
VÍCTOR VIVIESCAS | COLOMBIA

FABRIQUEDELART.TRIMUKHIPLATFORM.COM  
FABRIQUEDELART.TRIMUKHIPLATFORM.ORG

ISSN 2395 - 7131

INR 985.00

