

Relations théâtrales Un récit-analyse depuis un village en Inde

Jean-Frédéric Chevallier

Number 9, Fall 2017

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/87139ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Diversité artistique Montréal (DAM)

ISSN

2292-101X (print)

2371-4875 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Chevallier, J.-F. (2017). Relations théâtrales : un récit-analyse depuis un village en Inde. *TicArtToc*, (9), 66–71.

VARIA

C'EST UN ARTICLE **HORS THÈME** QUI ALIMENTE
UNE RÉFLEXION, UN SUJET, UNE IDÉE DANS L'AIR DU TEMPS.
LE VARIA EST DIFFÉRENT DE L'ENSEMBLE DE LA THÉMATIQUE
DE LA REVUE. IL PEUT MÊME N'Y AVOIR AUCUNE CAUSALITÉ,
C'EST JUSTE UN APPORT DE PLUS QUI ENRICHIT.




Photo : Elodie Guignard pour Trimukhi Platform

Essay on Seasonal Variation in Santhal Society
présenté par Trimukhi Platform dans le village
de Borotalpada lors de la *Nuit du Théâtre n°9 –*
La Nuit des idées le 28 janvier 2017.

Relations théâtrales

Un récit-analyse depuis un village en Inde

Jean-Frédéric Chevallier



À partir de l'analyse d'un spectacle qu'il a récemment co-mis en scène dans un village tribal indien et des pistes de réflexions suggérées par Gilles Deleuze dans *Différence et répétition*, Jean-Frédéric Chevallier propose d'envisager le théâtre comme l'activité consistant à agencer des présences singulières – activité qui, ce faisant, ouvre la possibilité de tisser des liens entre des différences : un *geste combinatoire* qui donne à voir des *relations théâtrales*. Caractériser de la sorte les pratiques scéniques contemporaines conduit à réintroduire la dimension visionnaire du théâtre.



Jean-Frédéric Chevallier, né en 1973, est metteur en scène et philosophe. Titulaire de trois maîtrises et d'un doctorat, il a été, durant deux ans, chargé de cours à l'Université de la Sorbonne Nouvelle et, plus longuement, professeur à l'Université nationale du Mexique. Il vit depuis 2008 en Inde. Il y co-dirige, avec sa femme Sukla Bar, l'organisation Trimukhi Platform et la revue bilingue *Fabrique de l'art*. Il a publié notamment *Deleuze et le théâtre. Rompre avec la représentation* (Les Solitaires Intempestifs, 2015). Pour plus d'information : fr.trimukhiplatform.org

Photo : Sukla Bar

Le théâtre n'a pas bonne presse aujourd'hui, le terme de « théâtre » en tout cas. Lorsque l'on essaie de le définir, on bute sur un problème : la négation. On dira, quelquefois avec nostalgie, que ses traits caractéristiques ne sont plus ni le dialogue, ni le conflit, ni le personnage, ni l'histoire et le message que celle-ci véhicule. Ou bien, pour sortir de la négation, on lui préfère d'autres expressions : celle de « performance » par exemple. Ou bien encore, pour inciter à l'invention de formes artistiques hybrides, moins cloisonnées, on évacue le substantif : on parle alors de « transdisciplinarité ». Et l'on n'a pas tort d'opérer de la sorte, car ce dont il s'agit, c'est de dépoussiérer les concepts, les mettre à l'épreuve des pratiques, en dialogue avec ce dont nous faisons réellement l'expérience.

Reste que, au regard de ces pratiques justement et de nos manières de les vivre, on peut aussi procéder à l'inverse : non plus évacuer le mot « théâtre » ou ne l'envisager que comme pure négation, mais le placer au cœur de la réflexion sur les arts vivants.

~

Prenons le commencement d'*Essay on Seasonal Variation in Santhal Society*, le spectacle que nous avons créé en janvier 2017 dans le village tribal de Borotalpada, en Inde, à l'occasion de notre neuvième *Nuit du Théâtre*¹. Y apparaissent les éléments suivants : quatre jeunes Santhals, trois garçons et une fille sont en train de manger ; il y a également des baguettes, des fourchettes, des nouilles chinoises, une table en bois, des écriteaux où figurent des noms de viande, une vidéo projetée d'une femme qui mange puis danse, l'enregistrement audio d'un homme partageant les souvenirs qu'il a d'une femme du village (témoignage que, dès lors qu'il est en français, personne ou presque ne comprend), une chanson au rythme entraînant, une plate-forme de terre rouge, de la poussière soulevée par les pas de danse, de l'eau qu'un jeune se verse sur la tête, des arbres, des arbustes, etc. (Car tout se passe en extérieur, à l'orée du village).

Non seulement ces éléments sont distincts les uns des autres, mais ils sont aussi distants : si des jeunes de Borotalpada mangent sur la scène, ils n'y mangent pas comme ils en ont l'habitude. Dans le village, on ne mange ni avec une fourchette ni avec des baguettes, mais avec la main droite. Apparaît ici un trait caractéristique de ce que j'appelle le *geste*

*théâtral contemporain*² : il s'agit de conjurer des différences. Il y va d'une conjonction, d'une combinaison, d'un *agencement* de différences.

Il n'est pas question pour autant de combiner n'importe quoi. Il faut tout à la fois choisir les différents éléments à agencer et déterminer les distances entre eux. Si Deleuze insistait sur le fait que le « théâtre [...] extrait le mouvement réel³ », c'est qu'il importe de n'intégrer dans la composition que ce qui produit *réellement* du mouvement.

Ces opérations d'extraction, de sélection et d'intégration, nous les réalisons pendant les répétitions. Avec Surujmoni Hansda, villageoise santhal de 15 ans qui co-met en scène le spectacle avec moi, nous nous sommes demandé par exemple quelles activités pouvaient succéder à la danse et aux traversées réitérées sur la plate-forme de terre rouge. Par élimination, nous en sommes venus à changer d'espace. Nous nous sommes tournés du côté des arbres. Surujmoni a suggéré d'utiliser un petit récipient qu'elle avait aperçu caché entre des racines. J'ai essayé en y mettant de l'eau. Puis un autre membre de notre équipe a repris les mêmes mouvements. Nous avons comparé : sa présence apportait une consistance que la mienne n'avait pas. J'ai tenté d'y ajouter une cigarette : c'était sans intérêt. Surujmoni a tendu une serviette : quelque chose avait lieu, à la condition de ne s'en servir que d'une seule main – avec deux, une symétrie peu convaincante s'installait, le mouvement s'estompait.

Travailler les différences, c'est aussi rendre chacune d'elles encore plus différente. Dans *Différence et répétition*, Deleuze proposait que la différence se convertisse en un élément renvoyant à d'autres différences qui ne l'identifient pas, ne la fixent pas, mais la différencient. « Il faut, écrivait-il, que chaque terme d'une série, étant déjà différence, soit mis en rapport variable avec d'autres termes, et constitue par-là d'autres séries dénuées de centre et de convergence⁴. » Lorsque, dans notre spectacle, un jeune homme se verse de l'eau sur la tête, l'arrivée d'une petite fille qui cherche à attraper la cruche qu'il utilise participe de cela : introduire un « autre terme » qui maintient actif le « rapport variable » à l'intérieur de la même série tout en travaillant à ce que cette dernière diverge jusqu'à se transformer en une autre série. C'est également le cas avec l'arrivée d'un second garçon pour porter dans ses bras la petite : son geste

assure que, tout en trouvant à se prolonger, le mouvement diverge à nouveau et échappe ainsi à la fixité.

Gilles Deleuze avançait l'idée qu'une œuvre d'art, quand elle parvient à « montrer la différence allant *différent* », « devient en ce sens un véritable *théâtre* ». Il ajoutait aussitôt : « Théâtre sans rien de fixe [...]. L'œuvre d'art quitte le domaine de la représentation pour devenir « expérience », [...] ou science du sensible⁵. » Posture radicale : ce n'est pas que le théâtre soit comme les autres arts, c'est, à l'inverse, qu'une œuvre d'art, dans la mesure où elle donne à voir la différence devenant toujours plus différente, participe de l'art théâtral ; elle est théâtre. (Et, pour pousser le raisonnement jusqu'au bout, on dira que le théâtre devient ainsi une sorte de *parangon des arts*⁶.)

Autre point important : il y va d'un « théâtre sans rien de fixe ». Cette affirmation il faut l'entendre de deux manières complémentaires. D'une part, il s'agit de la non-*fixité* que j'évoquais : un jeune homme se verse de l'eau sur la tête, une petite fille essaie d'attraper la cruche, un autre garçon la porte dans ses bras. D'autre part, il s'agit d'insister sur le fait que le théâtre ne possède rien de manière *fixe*, il n'a rien qui lui soit propre. Manger des nouilles chinoises ou se verser de l'eau sur la tête ne sont pas des activités propres au théâtre. Elles ne lui appartiennent pas. La vidéo projetée ou le morceau de musique diffusé ne sont pas non plus des propriétés du théâtre : on peut regarder la vidéo à la maison, écouter la chanson dans le bus. Lors d'une présentation de l'avancée du travail, nous nous étions ensuite servis de la table pour fêter un anniversaire – preuve que cette table n'était pas, elle non plus, un élément propre du théâtre. Il s'agit d'un jeu combinatoire où les éléments qui entrent en jeu dans la combinaison sont extraits d'autres domaines que celui du théâtre : les arts (vidéo, musique), l'artisanat (menuiserie), le quotidien (manger) ou l'extra-quotidien (se verser de l'eau sur la tête), etc. Il s'agit d'un jeu « extensif⁷ » dira plus tard Deleuze : on peut y mettre en relation des éléments appartenant à des domaines très éloignés les uns des autres. Ce qui n'est possible que par ce jeu combinatoire est d'une extrême variabilité. Il s'agit d'un jeu sans *a priori* sur la nature du rapport qui s'établira, peut-être, dans l'esprit de chacun des spectateurs.

Pour insister sur la singularité d'un tel rapport, je propose de parler de *relations théâtrales*. (Et l'on nommerait « théâtre » tout dispositif artistique qui met en jeu des *relations théâtrales*.)

Au commencement d'*Essay on Seasonal Variation*... apparaissent des relations évidentes, des liens obviés entre certains des éléments de la combinaison. Quand, dans la projection, une femme mange, autour de la table, les jeunes mangent aussi. Quand elle danse, deux d'entre eux dansent aussi. Mais ces liens triviaux (ici des rapports mimétiques) sont des liens faibles, formels, rythmiques. Ils sont transparents. Ils ne font pas diminuer le degré d'hétérogénéité de la composition.

... une œuvre d'art, dans la mesure où elle donne à voir la différence devenant toujours plus différente, participe de l'art théâtral ; elle est théâtre.

Sur les écriteaux figurent des noms d'animaux à manger, et ce, dans deux langues de sorte que l'ensemble des spectateurs (les anglophones et les santhalophones) puisse les lire. Mais rien de ce que ces écriteaux indiquent (« bœuf », « rat », « fourmis », « porc », « poulet chimique », « oisillon que Dulal a chassé au lance-pierre le matin ») n'est présent sur scène : les jeunes sont en train de manger des nouilles chinoises. Ces liens faibles ont néanmoins une fonction : ils aident à regarder avec tranquillité l'hétérogénéité des relations théâtrales. Ce sont des éléments de signalisation qui ne signalent rien, qui n'indiquent rien, mais qui, du fait de leur présence, aident les spectateurs à ne pas se préoccuper de ce qui est en train de se produire en eux.

Faisons-nous spectateurs. Que nous arrive-t-il quand, l'esprit détendu, nous regardons ces *relations théâtrales* ? Nous voyons des jeunes de différentes tailles qui mangent, des jeunes filles qui se glissent derrière eux et les caressent, emportent la table pour que deux d'entre eux, un petit et un grand, dansent, que tous traversent la plate-forme en courant, qu'ailleurs un autre se verse de l'eau sur la tête, puis qu'un autre recommence à manger. Nous voyons aussi que, selon le sens *commun*, la première activité (manger) n'a rien

à voir avec la deuxième (caresser) et celle-là avec la troisième (danser), ni avec la quatrième (courir), ni la cinquième (se verser de l'eau sur la tête), etc. Cependant, bien qu'on sente que ces éléments n'ont apparemment rien à voir entre eux, on sent quelque chose à les regarder ensemble. (C'est d'ailleurs là le critère que nous avons retenu avec Surujmoni pour choisir des éléments, mesurer des différences, supputer les possibilités que leurs mises en rapport produisent des mouvements intérieurs.)

Lors d'une rencontre publique après une première présentation du travail, Samantak Das, professeur de littérature comparée dans une université de Calcutta, nous expliqua ce qu'il avait ressenti lorsqu'il avait observé ces éléments réunis, des éléments qui apparemment n'avaient rien à voir entre eux. Il a parlé d'amour⁸. Il a longuement insisté sur la profondeur de cet amour. Ce que produisent les relations théâtrales, leur effet esthétique,

C'est dans la mesure où chaque spectateur est pleinement présent (disponible) au moment présent (l'ici et maintenant), que le présent s'ouvre pour lui comme un présent (un don).

c'est ce que les spectateurs ressentent. Le geste théâtral, en tant que geste combinatoire agençant des présences différentes, tend à produire des sensations. S'il y a ensuite production de sens, c'est à partir de cet éveil des sens. Car, parler d'amour, ce n'est pas seulement nommer une ou des sensations, c'est aussi leur donner sens, et par là donner sens aux relations qui les ont fait surgir.

C'est parce que le spectateur est ancré dans l'*ici et maintenant* de son expérience sensible qu'une expérience intérieure de cet ordre trouve à se déployer. Opérer des mises en relation inédites, se laisser porter par ce que celles-ci produisent, exige une attention et une disponibilité au présent, c'est-à-dire à ce qui est présent de manière manifeste et à ce qui peut surgir de ce présent de manière imprévue. Et il n'est sans doute pas anodin que notre spectacle soit précédé d'un geste d'accueil: l'*Atang Daram*. Selon la tradition santhal, lorsqu'un invité entre chez soi, il faut, avant toute autre chose, lui laver les pieds,

les sécher puis les enduire d'huile⁹. C'est ce que nous proposons chaque année aux spectateurs citadins qui, après un long voyage depuis Calcutta (en train, puis en bus, puis à pied), atteignent Borotalpada – avant qu'ils ne s'assoient sur des bâches en plastique à côté des spectateurs villageois, pour assister ensemble à notre *Nuit du théâtre*. C'est dans la mesure où chaque spectateur est pleinement *présent* (disponible) au moment *présent* (l'ici et maintenant), que le *présent* s'ouvre pour lui comme un *présent* (un don).

Si autrefois, pour qualifier une telle dynamique, je proposais l'expression « *théâtre du présenter*¹⁰ », on peut tout aussi bien parler aujourd'hui de « *théâtre contemporain* », à la condition toutefois de jouer avec la redondance et d'assumer la littéralité de l'expression. Une personne qui m'est con-temporaine, c'est une personne qui est avec (*con-*) moi, *ici*, qui m'accompagne, *maintenant*, alors qu'a lieu ce qu'*ici et maintenant* a lieu. Qui m'accompagne sans complaisance. Qui est attentive et critique, amoureuse et exigeante. Un théâtre est contemporain pour les mêmes deux raisons: l'attention affectueuse et la critique vigilante. Ne pas chercher à communiquer quoi que ce soit au public, alors que nous vivons dans des sociétés de communication à outrance, est une démarche très exigeante. C'est aussi une disposition amoureuse parce qu'opérer de la sorte implique de considérer chaque spectateur comme une personne à part entière et non comme un consommateur qu'il faudrait convaincre qu'il sera plus heureux si la bouteille de son shampoing est striée de raies vertes. De même, travailler à agencer sur le plateau des éléments distants les uns des autres sans édicter de règles préétablies pour les mettre en relation est une prise de position forte: dans notre monde globalisé, toutes les relations se devraient d'être rabattues sur l'axe unique de l'échange capitaliste.

Il y a une dizaine d'années, en analysant, à l'instar de Jean-François Lyotard, le travail du spectateur face à une « représentation théâtrale », j'en arrivais à une plaisante boutade. Déchiffrer une représentation dramatique, expliquais-je, revient à s'entraîner à être un agent efficace du néolibéralisme¹¹. Si la couleur rouge *vaut pour* le sang, si la tension dans la main droite de l'acteur *vaut pour* le souvenir qu'a le personnage principal de cet instant fatidique où il découvrit que son oncle était un assassin, c'est que, dans les deux cas,

la diversité des mises en relation possibles a été réduite à une seule : « ceci vaut pour cela ».

J'ai maintenant une autre idée provocatrice. Elle prend appui sur une définition que donnait Gilles Deleuze :

« Être de gauche [...] c'est percevoir... On dit que les Japonais ne perçoivent pas comme nous. Ils perçoivent d'abord le pourtour. Alors, ils diraient : le monde, l'Europe, la France, la rue de Bizerte, moi. C'est un phénomène de perception. On perçoit d'abord l'horizon. On perçoit à l'horizon¹². »

Autrement dit : en regardant des *relations théâtrales*, et, ce faisant, en se laissant aller à sentir, les spectateurs s'entraînent à être de gauche... parce qu'ils pratiquent – et prennent plaisir à pratiquer – la mise en relation d'une différence avec une autre qui leur est lointaine. Et, de là, ils s'émerveillent de ce qui nous différencie les uns des autres, de nos distances, de nos singularités. Peut-être parfois en viennent-ils à réaliser que c'est précisément parce que nous sommes différents que nous entrons en relation, que ce sont nos distances qui nous réunissent, que ce qui, aujourd'hui, nous rapproche, c'est exactement ce qui nous éloigne.

~

Recourir ainsi, pour caractériser les pratiques scéniques contemporaines, à la notion de *relation théâtrale* conduit à réintroduire la possibilité d'une dimension visionnaire du théâtre. *Theatron*, on s'en souvient, désigne en grec ancien le lieu depuis lequel on regarde, on voit. Or, si, ce que nous regardons depuis le *theatron*, ce sont des relations de singularité à singularité, et si, ce que nous voyons en les regardant, c'est l'actualité du rapport entre nos différences, sa force, son pouvoir de création, c'est bien qu'une invitation impérieuse, une sommation presque, nous est lancée, un appel à chercher plus loin et plus profondément, des motifs d'exister : un appel à « être capable non seulement de fixer le regard sur l'obscurité de l'époque, mais aussi de percevoir dans cette obscurité une lumière¹³ ». L'art des relations théâtrales enjoint ceux qui les regardent et les voient à devenir – sans plus attendre – des visionnaires de vie. TOC

1. Je recommande de visionner tout d'abord cet extrait du spectacle : https://youtu.be/zVr_6btUvZg; puis de poursuivre la lecture. Pour plus d'information : <http://fr.trimukhiplatform.org/essayonseasonalvariationinsanthalsociety/>.

2. Cf. Jean-Frédéric Chevallier, « Le geste théâtral contemporain : entre présentation et symbole », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 36, Montréal, SQET/UQAM, 2004, pp. 27-43; « La crise est finie (introduction) », *Registres*, n°14, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2010, pp. 38-41.
3. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 18.
4. Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 79.
5. Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 79.
6. Cf. Jean-Frédéric Chevallier, *Deleuze et le théâtre. Rompre avec la représentation*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015, pp. 132-143.
7. L'« unité extensive des arts forme un théâtre universel ». Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988, p. 168.
8. Cf. Samantak Das, « Conversation after the Night », *Fabricate (Fabric of) Art • Fabrique de l'Art*, n°2, Calcutta, Trimukhi Platform, 2016, pp. 186-191.
9. Je recommande, avant de poursuivre la lecture, de visionner cet extrait d'une répétition générale où le rite du lavement des pieds était combiné à un dispositif sonore en quadriphonie : <https://youtu.be/vqplJ0mAuK4>. Pour plus d'information : <http://fr.trimukhiplatform.org/ifeachdayiloveyoumoreonedaywillyouexplode>.
10. Cf. Jean-Frédéric Chevallier, « Le geste théâtral contemporain », *Frictions*, n°10, Paris, 2006, pp. 38-45.
11. Cf. Jean-Frédéric Chevallier, « Teatro del presentar y resistencia al neoliberalismo » [*Théâtre du présenter et résistance au néolibéralisme*], *Líneas de fuga*, n°20, Mexico, Casa Refugio Citlaltépetl, 2006, p. 6-22. Voir aussi : Jean-François Lyotard, « La dent, la paume » (1974), repris dans *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, 1994, pp. 91-98.
12. Extrait de Gilles Deleuze, « G pour Gauche », *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, Claire Parnet, Pierre-André Boutang, Paris, Éditions Montparnasse, 2004 (DVD).
13. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, traduit par Maxime Rovere, Paris, Rivages poche, 2008, pp. 24-25.

Essay on Seasonal Variation in Santhal Society présenté par Trimukhi Platform dans le village de Borotalpada lors de la **Nuit du Théâtre n°9 – La Nuit des idées** le 28 janvier 2017.

