
N° 1 | 2026

Marges et contre-voies(x). De la liste au tweet : les micro-textes au sein des écritures scéniques et textuelles contemporaines

Typologie de micro-textes composés dans un village Santhal

Jean-Frédéric CHEVALLIER *Metteur en scène*
Indépendant

Édition électronique :

URL :

<https://plateaux21.numerev.com/articles/revue-1/3541-typologie-de-micro-textes-composes-dans-un-village-santhal>

ISSN : 3131-0273

Date de publication : 15/04/2026

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : CHEVALLIER, J.-F. (2026) Typologie de micro-textes composés dans un village Santhal. *Plateaux 21*, (1). <https://doi.org/10.34745/>

Poursuivant l'étude des modalités de fabrication et des effets esthétiques des mots sur les scènes contemporaines, Jean-Frédéric Chevallier s'attache à analyser les micro-textes composés collectivement en santhali, bengali, anglais ou français pour les spectacles de danse-théâtre qu'il a mis en scène dans le village tribal de Borotalpada, au Bengale (Inde), de 2008 à 2023. Afin d'aborder de manière dynamique les natures variées de ces interventions langagières et de ces paroles éclatées, il dresse la typologie de leurs modes opératoires et met en avant une gradation allant d'une série de mots compréhensible d'emblée par toutes et tous à une autre qui n'est compréhensible que pour une partie du public, et, de là, à une autre encore dont la structure d'énonciation retarde le moment de la compréhension logique et donne ainsi à chaque spectateur et spectatrice d'approfondir, hors de tout canon majoritariste, sa propre expérience singulière.

Delving deeper into the study of how texts are fabricated on contemporary performing arts stages and the aesthetic effects that words produce on the audience, Jean-Frédéric Chevallier analyses several short texts collectively composed in Santali, Bengali, English, or French for the dance-theatre performances he directed in the Santhal tribal village of Borotalpada, West Bengal, India, between 2008 and 2023. To approach the varied natures of these texts and their different ways of operating, Chevallier sketches a typology, highlighting a gradation ranging from a words series that everyone can understand at first sight to another one which must be understandable only for a part of the audience, to yet another one whose dynamic of enunciation delays the moment of 'logical' comprehension and, by doing so, opens towards a diversity of *unmainstreamed* desires, inviting each spectator to deepen and enrich the experience lived meanwhile in the present moment.

Mots-clés :

Micro-texte, Théâtre du présent, Littérature mineure, Danse-théâtre, Village Santhal

La bambina è completamente diversa: ciò che le piace di più sono le combinazioni di parole. [La fillette est radicalement différente : ce qu'elle aime le plus, ce sont les assemblages de mots.]

Federico Fellini, *La Dolce Vita* (1960) (01''20''16')

Ah oui, d'accord : se parler comme si les mots étaient des sons et de la matière !

Pour s'y rendre, il faut prendre le train, puis le bus, traverser un fleuve ensablé l'hiver, en crue durant la mousson, reprendre un bus ou bien une jeep collective, et marcher ensuite dans une lande d'où affleurent des roches plates ou de gros cailloux : situé au sud de l'État du Bengale Occidental, à la frontière avec l'État de l'Orissa, Borotalpada est un village reculé^[1]. Ses habitants, au nombre d'un demi-millier, sont des paysans santhals. Officiellement reconnus par la constitution comme « tribu répertoriée », les Santhals forment, en Inde, le groupe *Ādivāsī* le plus nombreux. En langues sanskritiques, *ādi* signifie « origine » ou « avant » et *vās* « habiter », « résider » – i. e. « ceux qui résidaient là avant », les « premiers habitants » ou les peuples autochtones.

J'ai travaillé seize ans à Borotalpada^[2], avec les membres d'une quinzaine de familles appartenant aux clans Hansda, Soren, Hembrom, Murmu et Besra (la société Santhal compte douze clans). Ensemble, nous avons conçu vingt-deux spectacles et interventions performatives. Nous les répétions et présentions en plein air, dans le village même ou à ses alentours. S'y mêlaient danse-théâtre, art vidéo et art sonore, environnements humains et non-humains. Y assistaient les habitants du village, ceux d'autres hameaux de la région, ainsi que des citadins endurants et curieux (et à même de surmonter leurs *a priori* de castes ou prétendants l'être une vingtaine d'heures durant) venus de Calcutta, de Delhi ou d'ailleurs, en compagnie de journalistes, de responsables culturels et de diplomates.

Au cours de ces spectacles et interventions, des paroles étaient prononcées, parfois chantonnées, des lignes de textes étaient projetées. On peut convenir que les unes comme les autres participaient de la littérature : d'une part, parce qu'elles étaient constituées de mots et, d'autre part, parce qu'elles étaient composées et agencées entre elles dans le cadre d'une démarche artistique (les arts vivants)^[3].

Ces interventions langagières, textuelles, ces paroles éclatées se caractérisaient par leur brièveté, l'irrégularité de leurs apparitions, le fait que toujours elles étaient adressées à des spectateurs-destinataires. Leurs formes et attributs variaient : communication d'instructions, annonce, énumérations diverses, prise de position, déclaration, témoignage, interrogation, aphorisme, poème, chanson, partage d'impressions, de souvenirs. L'esthétique dans laquelle elles s'inscrivaient n'était pas à proprement parler fragmentaire : l'assemblage produisait *in fine* l'effet d'une cohérence, voire d'une harmonie, quand bien même dissonante – telle celle qui suit la dégustation d'un repas gastronomique à l'élaboration complexe et aux mets multiples. Il y allait d'une esthétique du montage, d'un travail d'agencement empirique et collégial

animé par la pensée du « et » et du « entre » que développe Gilles Deleuze à partir de l'œuvre cinématographique de Jean-Luc Godard (Chevallier, 2015, p. 102-106 ; 2020, p. 223-224, 240-247). Concrètement : bien qu'avec l'équipe nous sentions que les éléments que nous retenions pour composer tel ou tel de nos spectacles n'avaient apparemment rien à voir entre eux, nous sentions « quelque chose » en les regardant réunis – un « quelque chose » de radical et de prégnant qui semblait surgir de leur assemblage ; dépareillés, ces éléments allaient si bien ensemble qu'on en éprouvait une tendresse irrationnelle ou un trouble stimulant (Chevallier, 2025, p. 11-14).

Pas plus qu'aucune des autres composantes, les séries de mots n'étaient la base, ni le point de départ, ni l'élément de référence de nos compositions scéniques. Elles n'avaient ni plus ni moins d'importance que la forme d'un arbre, la présence d'un acteur, les mouvements d'une danseuse, l'entrée en scène d'une vache, la sonorité d'un violon. *Couturés*^[4] à toutes ces autres composantes, nos micro-textes participaient du ciselage de l'œuvre dans laquelle nous les inscrivions.

Ces textes n'avaient donc pas pour fonction de casser un modèle de déroulement dramatique, celui-ci étant absent du contexte opératoire qui fut le nôtre^[5]. Ils étaient des « éléments qui ne relev[ai]ent pas à proprement parler du dialogue et dont les traits caractéristiques [étaient d'œuvrer] au profit de la présentation » (Le Pors, 2016, p. 104). Ils ne s'inséraient pas, pour en dévier le flot ou le complexifier, dans un macro-texte ou un long poème scénique. Non, ils étaient les uniques éléments textuels. En ouvrant des voies de traverse au sein de dispositifs d'entrée peu logocentrés, ils tissaient plus avant dans le divers, accentuant l'aspect hybride de nos présentations théâtrales.

Rétrospectivement, il apparaît que de cette pratique littéraire bricolée, instable, peut-être *post-dramatique*, en tout cas non-définitive et mouvante qui fut la nôtre, je peux proposer une typologie – en distinguant les effets possibles de telle ou telle sorte de micro-textes sur nos spectateurs-auditeurs. Une fois dépliée, cette typologie dessinera un cheminement gradué vers une forme de non-sens – un non-sens réjouissant : un éveil ou une excitation, un ancrage ou une mise en mouvement par les mots.

Brèves descriptions des performances

Je vais m'intéresser à six de nos spectacles, créés à l'occasion des *Nuits du théâtre*^[6] (quatre d'entre eux ont fait l'objet de tournées en Inde). Afin d'accompagner le lecteur ou la lectrice dans sa figuration du projet artistique au sein duquel ces propositions ont pris corps, j'en évoque brièvement quelques aspects factuels^[7].

Le « plateau » de *La Vie dans l'eau*, c'est le lac de Borotalpada. Une heure durant, vingt-trois personnes s'y aventurent (sept interprètes de l'équipe, deux jeunes voisines borotalpadiennes dont les parents désiraient qu'elles participent, et quatorze santhals de la région, choisies parmi cinq cents lycéennes au sortir d'un atelier d'écriture créative et de danse-théâtre que nous avons organisé dans le pensionnat public d'un bourg voisin). Pour finir, un radeau en feu dérive au gré de la poussée que lui imprime un nageur ; à la chaleur de bougies suspendues, de petites montgolfières de papier coloré s'élèvent depuis le rivage opposé à celui où les spectateurs ont pris place.

Guignol's Dol (« dol » désigne en bengali une équipe) débute presque au même endroit : tout en s'ébrouant dans le liquide boueux, un chanteur entonne une aria de César Franck ; sur la terre ferme, une jeune fille s'adresse au public en souriant. Le spectacle se poursuit le long d'un sentier argileux pour se conclure sur l'esplanade de terre vernie du Centre culturel que nous avons commencer de bâtir ensemble.

The Thing That Exists When We Aren't There est une phrase tirée du *Journal* de Virginia Woolf (1980, p. 114). « La chose », c'est le Centre culturel qui, reconstruit après le passage d'un cyclone, a maintenant belle allure : les surfaces des murs rouges frangés de noir, les encoignures des pièces aux larges ouvertures béantes car sans portes ni volets, la terre aplanie de la véranda qui les borde, les poteaux en bambous qui supportent le toit de paille, les ampoules électriques nues suspendues aux poutres de la charpente, c'est à tout cela que, assis le long de l'esplanade, le public fait face.

Essay on Seasonal Variation in Santhal Society – qui documente la vie de deux villageoises récemment décédées – se déroule sur l'esplanade du Centre (reconstruit une troisième fois), le public disposé non plus en longueur mais en largeur et d'un côté seulement : les regards peuvent ainsi se tourner vers le bosquet qui jouxte l'esplanade au milieu duquel certaines séquences ont lieu.

Dans *Bachchader Experimentum* (l'expérimentation des – ou par les – enfants – *bachcha* en bengali), huit interprètes et cinq régisseurs son, lumière et vidéo (la plus jeune a 6 ans et le plus âgé 24) sont répartis dans trois espaces équidistants : un terre-plein

déboisé, une pièce ouverte (i. e. ne comptant que trois murs) et un banian tricentenaire. Le public est distribué en trois groupes et les trois séquences sont présentées simultanément trois fois.

Homemade Theatre se déroule devant et sur la façade d'une majestueuse maison en torchis récemment construite : des vidéos y sont projetées, tandis que huit comédiens danseurs évoluent dans la cour avant de se hisser jusqu'aux fenêtres de l'étage supérieur.

Ces six spectacles sont ce que j'appelle des « dispositifs de théâtre-danse *cum situ* » (Chevallier et Camargo, 2024).

Texte-annonce

Dans un micro, en bengali. Au milieu du bosquet qui jouxte le Centre culturel. Je suis assis sur une bicyclette et 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 ; il y a cinq mois, Kajol l'y a rejointe. Pour cette raison, ici et maintenant, nous voudrions essayer de construire les choses un peu autrement. (*Essay on Seasonal Variation in Santhal Society*, 2016-2017)[⁸]

Dans un mégaphone, en bengali, santhali et anglais. Le visage couvert par un masque de plongée, Ramjit Hansda se tient debout au milieu du vaste terre-plein qui borde le lac de Borotalpada.

Veillez venir vous asseoir près de l'eau. La lumière du crépuscule nous est nécessaire pour commencer. Merci. (*La Vie dans l'eau*, 2018)[⁹]

Voilà deux séries de mots qui ne semblent avoir été composées que dans le but d'être comprises. Elles sont des *textes-annonces* : des textes qui, en annonçant, créent des attentes chez le spectateur. Ces attentes, bien sûr – sinon il n'y aurait aucun intérêt à recourir à ces textes de piètre facture – sont susceptibles d'être déjouées. 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. Au cours de la séquence qui succède au second extrait, la nuit tombe déjà. Telle une signalisation dont les signaux ne sont signes de rien ou de peu, ces annonces permettent un détournement ludique de l’attention. Elles créent une attention sans pour autant assigner à celle-ci une direction précise. Certes, il est question de deux villageoises mortes récemment, mais surtout de « construire [...] autrement ». Certes, il faut « venir [s’]asseoir près de l’eau », mais l’acteur s’apprête-t-il à y plonger ?

Texte-question

Surojmoni Hansda 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 ? [...] (*Guignol’s Dol*, 2012)^[10]

À la différence des précédents, ce texte ne communique pas de significations claires. Au contraire, il frappe par son étrangeté. Les phrases sont agencées bizarrement ; certaines forcent un peu la grammaire. Parce qu’on ne le comprend pas tout à fait, l’enchaînement des mots nous met à mal en nous obligeant à penser. Il y va de ce que j’appelle un *texte-question* : une série de mots qui invite chaque spectateur et spectatrice à se poser des questions. Ces dernières peuvent concerner le texte en train d’être dit (ou projeté). Elles peuvent concerner ce dont les spectateurs font l’expérience tandis qu’ils découvrent le texte. Elles peuvent aussi n’avoir rien à voir ni avec le texte ni avec ce qui a lieu tandis qu’on l’entend (ou le lit^[11]). Les questions qui surgissent sont d’ordre personnel.

Un mois après avoir assisté à *Guignol’s Dol*, une spectatrice (Indrani Mallick) me confie quelle a été la nature de son expérience de pensée :

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.^[12]

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. Ce qui a, pour elle, de l'importance, c'est ce qu'elle sent alors qu'elle entend ces mots et 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...* », le cours de sa réflexion s'infléchit. Elle pense maintenant 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 seule question.

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 d'autres directions possibles.

Liste de questions

Pour éviter l'écueil, nous recourons quelque fois aux listes – telle cette liste d'interrogations directes :

Dans un micro, en santhali tandis qu'une traduction en anglais est projetée au sol. Devant la fumée d'un feu de feuilles séchées que par intermittence elle asperge d'eau pour que s'en dégage de la vapeur, Dhany Hansda est assise sur un lit de

corde, le visage tourné vers le public. Autour d'elle, se dressent les fûts amincis de jeunes acacias oreilles.

T'est-il arrivé de voir cet énorme cochon noir qui conduisait une moto rutilante tout en feuilletant un manuel scolaire périmé ? Quand tu avais deux ans, pensais-tu déjà à te marier ? As-tu entraperçu le paquebot qui sombrait dans le lac de Borotalpada le jour où Kajol discutait en français avec Jean-Frédéric ? 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, vraiment, tu as envie de vivre ? (*Essay on Seasonal Variation in Santhal Society*, 2016-2017)

Le texte est composé en répétition alors que la structure de la première moitié du spectacle est vaille-que-vaille établie : il s'agit de trouver comment poursuivre. Après plusieurs essais, nous découvrons que dérouler une liste d'interrogations étranges serait adéquat. Dans notre jargon : « cela a l'air de fonctionner ». Reste à préciser les formulations.

J'élabore une partie des questions, celles qu'on dirait « existentielles », et Dhany l'autre partie, composée d'interrogations qu'on dirait « absurdes ». Nous les traduisons et retraduisons ensemble, du bengali au santhali et du santhali au bengali, aiguisant dans le passage d'une langue à une autre les énoncés, assurant par alternances et variations leur diversité et la dimension énigmatique de l'enchaînement. L'éclatement des points de vue, l'« hétérogénéité pour le moins saugrenue » (Le Pors, 2016, p. 109) de l'énumération et sa dérangement étrange, réduiront, nous l'espérons, le risque d'une assignation à la pensée d'une zone précise où s'exercer.

Mur de mots

Nous opérons parfois à l'inverse : en cherchant à garantir une diversité d'expériences non par dispersion mais par densification, en élaborant un propos si pleinement chevillé qu'à l'entendre le spectateur s'en va aussitôt penser ailleurs. Tel ce passage transformé de « De la ritournelle » de Gilles Deleuze et Félix Guattari :

Dans un micro, en bengali tandis qu'une traduction en anglais est projetée sur la façade de la maison dans la cour de laquelle le spectacle a lieu. Sumita Besra 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, 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 es une femme. 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. (*Homemade Theatre*, 2019)

Comparé à l'original (Deleuze et Guattari, 1980, p. 382), le texte ci-dessus est écourté, dévié et prolongé. La deuxième personne du singulier a remplacé la troisième. La réécriture tient compte du débit de paroles de Sumita Besra (c'est elle qui a exprimé le désir de proférer ce texte) et de l'importance qu'elle accorde au fait d'être comprise par les autres villageois qui, le bengali n'étant pas leur langue maternelle, ont une connaissance limitée de celle-ci. S'y ajoute le souci que j'ai du rythme des structures grammaticales bengalies, de la sonorité, dans cette langue-là, de certains substantifs ou adjectifs. Il ne s'agit pas de simplifier la série de mots mais de la faire passer par un procédé qu'on dirait en chimie de *réduction*. Il importe d'assurer une densité philosophique telle qu'elle entraîne une clôture sans rejet, une fermeture – ou un hermétisme – qui stimule. L'exact inverse d'un point de focalisation : en focalisant sur cette série de mots-là, chacun des membres du public doit être entraîné à s'en défocaliser pour refocaliser dans d'autres directions, à son gré et à son goût. Au lieu de penser la « ritournelle » ou la « maison », chacun doit réfléchir à ce qu'il ou elle veut...

Cela a paru « fonctionner » : parmi les membres du public qui ont partagé leurs impressions, une seule personne (Aheli Halder) a fait référence aux notions de « demeure » et de « foyer »^[13]. Mieux encore : la variété des expériences relatées était telle que c'en était à se demander si toutes et tous avaient assisté au même spectacle.

Texte-détente (ou texte-ritournelle)

Pour favoriser les dérives, on peut aussi commencer par faciliter le relâchement.

Je donne un exemple. La séquence se déroule dans une clairière où les villageois ont coutume de prélever chaque année de quoi enduire les murs de leur maison en torchis d'une fraîche couche d'un mélange de terre, de paille brûlée, de bouse et d'eau. Le rouge-ocre des franges de terre argileuse récemment raclées contraste avec le vert des herbes hautes qui poussent alentour. Au milieu d'une ouverture creusée de plus ou moins un demi mètre à la forme de rectangle arrondi, Chintamoni Hansda-Soren esquisse des pas de danse Santhal tout en entonnant en boucle une chanson où deux phrases en bengali alternent avec deux phrases en santhali.

Chantonné en bengali.

Dans les grandes rivières, il y a de grands poissons et dans les petites rivières, de petits poissons. Dans le fleuve Subornorekha, il n'y a que du sable et des poissons barbus !

Chantonné en Santhali.

Faut mettre de côté de la bière de riz et tuer une poule [pour l'en-cas qui accompagne la bière]. Et s'il y a aussi des épinards et de la sauge, ce sera parfait !
(*Bachchader Experimentum*, 2015-2016)

J'ai suggéré de recourir à une chanson pour ouvrir la séquence. Chintamoni, Surojmoni et Joba Hansda (toutes trois nées en 2002) viennent d'en discuter et ont arrêté leur choix sur celle-là^[14]. Elle est tirée d'une pièce de théâtre à laquelle les adolescentes ont assisté deux ans plus tôt, à l'occasion d'une festivité organisée par leur école. L'entonnaient deux acteurs interprétant des trentenaires saouls divaguant au bord du fleuve.

Je m'interromps pour expliciter un aspect de notre mode opératoire. Il faut une chanson : quelle pourrait-elle être ? La question peut s'avérer erronée et une chanson ne pas être l'ingrédient à ajouter : il en faut un autre, d'une autre nature (textuelle ou pas), ou il n'en faut aucun. Ceci n'enlève rien à l'importance de l'élément finalement retenu. Au contraire, cela en souligne la nécessité. La présence des mots ne répondant à aucun modèle pré-définie que nous suivrions, si des mots prennent place à tel moment de notre spectacle, c'est que, sans eux, nous ne pourrions poursuivre le déroulé de ce dernier.

Après deux trois essais, le choix de la chanson est confirmé par tous. Si cette chanson est inconnue tant du public villageois que du public citadin, et si elle fonctionne pour tous comme une ritournelle, ce n'est pas tout-à-fait de la même manière pour chacun.

Pour les spectateurs des villes (qui ne savent rien du santhali, le considérant comme un dialecte alors qu'il s'agit d'une langue à part entière^[15]), c'est la dimension enfantine du couplet en bengali qui prévaut. Dans l'article qu'elle publie dans *The Times of India*, la journaliste Rakhi Chakrabarty évoque des « vers dont la simplicité prend une dimension onirique dans la lumière déclinante [du soleil] » (Chakrabarty, 2016, p. 7, ma traduction), simplicité et dimension onirique qu'elle associe à l'âge tendre de Chintamoni. Tandis que les spectateurs de Borotalpada sont coutumiers de la réjouissance alcoolisée à laquelle fait référence l'autre couplet : dans la société santhal, la bière de riz coule souvent à flot et n'est consommée qu'accompagnée d'un en-cas savamment préparé. Dès lors, quand Chintamoni pousse un cri aigu et disparaît en courant, ce cri marque, pour le public bengali, une rupture d'avec la chanson, il l'interrompt brusquement, tandis que pour le public santhal, il en indique presque le climax, il en est comme la conclusion attendu.

Deleuze et Guattari ont souligné que la ritournelle comporte trois modalités de fonctionnement, comme « trois aspects d'une même chose », plus ou moins accentués, simultanés ou mélangés dans des proportions qui varient : 1) « le chaos est un immense trou noir, et l'on s'efforce d'y fixer un point fragile comme centre » ; 2) « on organise autour du point une "allure" (plutôt qu'une forme) calme et stable », le trou noir devenant alors un chez-soi ; 3) à partir des forces qu'elle nous a données, « on greffe une échappée sur cette allure, hors du trou noir » (1980, p. 383)^[16]. Pour les bengalophones, c'est le deuxième aspect qui domine ; pour les santhalophones, ce sont le premier et le troisième. La ritournelle exerce une « fonction apaisante » et douce sur les uns, elle « vivifie la présence » (Le Pors, 2011, p. 174) des autres. Soit la caresse affectueuse, soit les chatouilles – dans les deux cas, il s'agit d'ancrer l'auditoire dans l'ici et maintenant, sans que cela n'implique qu'il ne fournisse d'efforts. Il s'agit de le solliciter par la détente. (J'aurais d'ailleurs pu organiser ma typologie différemment et réfléchir au *texte-détente* immédiatement après avoir évoqué le *texte-annonce*.)

Texte-différentiateur et texte-relation

Agitant les bras de haut en bas, Kajol Hansda s'avance le long de la véranda d'une demeure en torchis couverte d'un toit de paille de riz (le Centre culturel).

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. (*The Thing That Exists When We Aren't There*,

Eu égard aux fonctions qu'il remplit, ce texte aurait pu être le *tweet* d'une « personnalité » (artiste, philosophe ou politique). 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 : <https://youtu.be/Zqvqq-DP5B0?t=131>. Ce sera sans doute plus « parlant ».)

Ce *tweet* qui n'en est pas un est composé par Kajol Hansda. Si, *stricto sensu*, elle ne l'écrit pas (d'une part Kajol ne sait ni lire ni écrire, d'autre part l'oralité prime dans la société Santhal), elle le mémorise rigoureusement alors qu'elle l'élabore en le criant. Quelque chose semble potentiellement « fonctionner » lorsqu'on introduit cet ensemble de mots-là. On le développe donc, le déplie ou l'écourte, le dévie, jusqu'à obtenir une succession de phrases dont la structure, la durée, le rythme, la musicalité enrichissent de fait la séquence du spectacle sur laquelle nous travaillons.

Cette fois, nous décidons de ne pas projeter de surtitres (pour les raisons évoquées plus haut mais il y en a pour accompagner les autres micro-textes du spectacle). Dès lors, une partie seulement du public comprend ce qui est si véhémentement proféré : les habitants de Borotalpada et des villages santhals voisins – deux cents personnes environ. Mais plus d'une centaine de personnes n'y comprennent strictement rien : les spectateurs venus de Calcutta, les artistes d'Inde et d'ailleurs qui participent à notre *Nuit de Théâtre*, et les habitants de villages bengalis de la région.

Quel intérêt y-a-t-il à partager des mots si ces derniers ne peuvent être saisis par tous ^[17]? C'est que, derrière l'aberration apparente du geste, il y a un pari. Si ce que l'on appelle le « public » ne consiste pas en une totalité close, uniforme et cohérente mais en une assemblée hétérogène, un assemblage de personnes dissemblables, alors la fonction d'un tel texte est d'activer certaines de leurs différences. Si, lorsque, après sa proclamation, Kajol Hansda gémit, se frotte le visage, et s'assoit, *tous* les spectateurs perçoivent la *même* série d'actions, en revanche quand elle parle, une différence s'active qui distingue ceux qui peuvent employer la langue qu'elle emploie de ceux qui sont sans emploi dans cette langue-là. Cette différence de position entraîne des manières d'être présentes différentes^[18].

Grâce à cette combinaison d'emploi et de sans-emploi qu'il active, 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. En effet, le texte de Kajol Hansda est d'une nature particulière. C'est un manifeste. À plus de soixante ans passés, cette paysanne santhal proclame :

Vous vous êtes dit "c'est à nous !" Mais ce n'est pas à vous ! Et moi, fille de Santhals, je vous mettrai en pièces ! Je ne laisserai pas grossir votre prétention à posséder et à exclure. Jamais ! Ces personnes qui viennent de Calcutta ou de plus loin et qui ce soir sont présentes parmi nous seront toujours les bienvenues chez moi. Les accueillir dans nos maisons, c'est demeurer fidèle à nous-mêmes [¹⁹]!!
(*The Thing That Exists When We Aren't There*, 2013)

Une telle déclaration produit ses effets. L'attitude corporelle de l'actrice, l'énergie qu'elle déploie y sont aussi pour quelque chose. Son âge également : selon la tradition du village, il faut écouter la parole des aînés. Et, cette parole œuvre à construire des relations entre les présences que l'oratrice a, elle-même, différenciées. Le texte est la fois un *texte-différenciateur* et un *texte-relation* : un texte qui convie une partie des spectateurs à entrer en rapport avec une autre partie (pour accueillir chez soi un autre il faut commencer par s'en approcher^[20]) dont la différence est devenue manifeste en étant différenciée. Les mots invitent à porter l'attention sur la question de la co-présence au sein du public, à pratiquer celle-ci.

Pour ceux qui ne comprennent pas le santhali, quelque chose aussi a lieu : tel un courant dont l'origine et la direction demeurent cachées, l'attention d'autres spectateurs à leur endroit change. Lorsque, perché sur un muret latéral et suspendu à un madrier, Chandraï Murmu tend une pomme à Falguni Hansda, un spectateur venu de Calcutta (Rajesh Shaw) se lève et s'agenouille devant elle, bouleversé. Il est poussé à ce geste parce que les mots de Kajol – auxquels il n'a rien compris – accentuent – pour lui – la radicalité du dispositif de notre *Nuit* 2013, fait tout à la fois d'hospitalité et de déterritorialisation (chacun y a un lieu où advenir et pourtant personne ne reste tout à fait dans son lieu^[21]). Dix ans plus tard, il m'invitera chez lui pour m'en parler davantage. Et son trouble n'aura pas disparu.

Pour préciser mieux la dynamique qu'induit le texte de Kajol Hansda, il importe de mentionner l'apparition de ce trouble^[22]. La chronologie du processus serait la suivante : 1) une partialité (les mots ne s'adressent qu'à certains spectateurs) ; 2) un « nous » (incluant la locutrice et ceux qui l'entendent, au double sens de percevoir les sons et de comprendre) ; 3) un trouble (outre qu'il crée une intimité dérangeante, le propos est déstabilisant – « rien n'est à personne [...] je vous mettrai en pièces ») ; 4) une

activation des différences (un des-assemblage par soulignement des dissemblances) ; 5) un redoublement du trouble du fait de cette activation (ceux qui n'ont pas été troublés par les mots perçoivent cependant chez ceux qui l'ont été les symptômes d'un trouble qui les troublent en retour) – et, de là, 6) un dédoublement du procès différenciant (ces derniers voient les premiers autrement), conduisant à 7) un souci des mises en relation (ces autres dissemblants, eh bien, on veut tisser des liens avec eux).

Retarder la compréhension « logique »

Soit une énumération d'activités quotidiennes composée à ma demande par Pini Soren, alors âgée de 11 ans. À partir de ce qu'elle conte de ses journées, Budhray Besra, âgé de 24 ans, choisit les passages les plus saillants et les met en ordre par écrit. Il les traduit ensuite en bengali à mon intention. La rédaction des sous-titres en anglais me conduit à modifier le texte, sa structure, les durées de ses parties, accentuer les ruptures entre elles. Par exemple :

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.
Elle lave les plats. Elle mange seule, ne parle à personne, prend ses livres, ses cahiers.
Elle appelle ses copines. Elles font le chemin ensemble.
Elles aperçoivent un serpent, pas très gros.
Ses amies veulent le tuer. Pini ne veut pas.
Le temps qu'elles passent à en discuter, le serpent en profite pour s'échapper.
(*Bachchader Experimentum*, 2015-2016)

Budhray reporte ces modifications dans la version originale en santhali.

Lors des présentations (à Borotalpada et à Calcutta), Pini parle à bâtons rompus, s'interrompt soudainement pour chanter en dansant^[23], se désaltérer ou manger un biscuit, s'approcher des spectateurs, murmurer quelque chose à l'oreille de l'un ou saisir la main d'une autre. Puis elle reprend le micro et poursuit, avant de s'interrompre à nouveau, etc. Mais ce n'est qu'au bout de douze minutes que la traduction en anglais apparaît sur le mur du fond. Le dispositif impose donc un délai dans la compréhension au public citadin qui entend le texte mais n'a pas accès à sa teneur.

Si les sous-titres avaient été donnés dès le début de la séquence, l'effet produit aurait été fort distinct. Il y va de ce que Mathilde Monier et Jean-Luc Nancy appellent « l'enjeu de la non-signifiante » (2005, p. 34). Lire en anglais le récit d'une journée de vie d'une fillette Santhal est bien plus *signifiant* – « lourdement signifiant » (Lehmann, 2002, p. 137^[24]) – 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 le mur du fond où son image filmée en direct est projetée), prit 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 dans l'apparition de la traduction. Le temps passé à ne pas comprendre donne le temps de creuser dans le présent. Le délai dans la compréhension met peu à peu en jeu ce que chacun dans le public éprouve ici et maintenant. Pour preuve, voilà ce qu'une spectatrice (Payal Trivedi) nous a écrit :

Lorsque les sous-titres en anglais apparaissent [...] 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. [...] À un niveau basique, comprendre la langue, me donne accès à la signification littérale de ce qui est dit. C'est important, 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 indique le dictionnaire. [...] 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 à partir de la littéralité des actes. Dans un cas comme dans l'autre, notre tendance au logocentrisme est minée^[25].

Ce n'est pas, comme dans le cas du *mur de mots*, que notre spectatrice regarde ailleurs ; c'est simplement qu'elle regarde et écoute autrement. La qualité de son attention, sa disponibilité autant que sa sensibilité s'en trouvent aiguisées. On voit différemment, sans doute mieux, celui ou celle qui dit des mots dès lors qu'on ne les comprend pas d'emblée. Et on regarde différemment, sans doute mieux, ce qui l'entoure.

Gradation dans l'incompréhension

Ce que je vous ai proposé, c'est donc une gradation : un *texte-annonce* que tous peuvent comprendre d'emblée mais qui cependant crée des attentes susceptibles d'être déjouées dès lors que l'attente catalysée devient une attention non orientée ; un *texte-question* dont on saisit les mots sans pour autant que ces derniers mis ensemble soient immédiatement vecteurs de sens ; un *texte-énumération* qui questionne également et qui, par son apparente incongruité, invite chacun à penser de manière personnelle ; un *mur de mots* 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 ; un *texte-détente* (ou *texte-ritournelle*) qui favorise des dérives différenciées sans requérir d'effort ; un *texte-différenciateur* (doublé d'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 ; un *texte-retardant* dont la structure et le dispositif d'énonciation retardent le moment de la compréhension « logique » et, en opérant ainsi, conduit à intensifier l'expérience vécue jusque là.

Formes mixtes

Les formes mixtes abondent. Pini Soren interrompt à plusieurs reprises l'énumération des moments de sa journée pour chanter (il s'agit d'un tube santhali dont les villageois ont diffusé le vidéo clip sur un lecteur DVD et un poste de télévision qu'ils louaient pour des nuits du cinéma qu'avant l'apparition des antennes satellites et des *smartphones* ils organisaient régulièrement^[26]). Si le surgissement réitéré de la chanson « témoigne d'un goût prononcé pour le processus » (Le Pors, p. 178 – et Pini y prend un plaisir indéniable), la relative incongruité de l'énumération est estompée par les ponctuations chantées (si on connaît le tube) ou accentuée par elles (si on ne le connaît pas).

De manière générale, chaque micro-texte est susceptible de devenir le contrepoint d'un ou de plusieurs autres. Lorsqu'une série d'une nature donnée devient l'élément d'une autre d'une autre nature, le mode de fonctionnement des deux se modifie, accentuant la plasticité de nos propositions scéniques (et des effets de nos compositions verbales). Un exemple :

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. (*La Vie dans l'eau*, 2018)^[27]

La première moitié est murmurée en santhali dans un micro sans fil par Surojmoni, à demi agenouillée sur le plateau d'une grande table en bois disposée dans le lac, la seconde moitié par Chintamoni, étendue sous la table, le corps à demi dans l'eau. Dix minutes plus tard, elles énumèrent en bengali les mêmes instructions, Surojmoni à présent assise sous la table, et Chintamoni sur un tabouret, attablée. Plus avant, des sous-titres en français et en anglais sont projetés.

L'effet de listage de ce *texte-énumération* induira soit, d'entrée, une plus grande concentration (sur le mode du *texte-question*), soit, s'il est différé (pour un citadin bengali par exemple), d'abord une détente car la première énumération en santhali sera perçue comme une forme de scansion parlée au lieu d'être chantée : l'apparente similitude des sonorités (accentuée par la similitude des dictiones et des timbres de voix des comédiennes danseuses) conduisant, si l'on y est peu familier, à fondre les deux en une seule et même ritournelle.

Graphie et lecture

S'ajoute une autre dimension encore : la dimension graphique. Car, lorsque ces textes sont projetés, il n'y va jamais d'un simple surtitrage. Il y a le choix des typographies, des tailles de caractères, de l'espacement des lignes, bien sûr, mais aussi le choix de leur emplacement, du rythme de leur succession, de leur combinaison ou non avec des images en mouvement. Les traductions des injonctions poétiques que je viens de mentionner (« Regarde. Ne regarde pas... ») apparaissent sur le haut du cadre de la table placée à quatre mètres du rivage, puis, lorsque celle-ci verse, sur son plateau maintenant en position verticale – les bouts de phrases alternant alors avec des superpositions de corps, immergés ou surgissant des flots, des silhouettes d'arbres que la surface du lac reflète. L'énumération en anglais des activités quotidiennes de la jeune Pini est intégrée à une séquence pré-enregistrée et montée de son visage. La projection du passage *réduit* de « De la ritournelle » occupe une bonne part de la haute façade mais esquivé les encoignures de fenêtres comme de portes, et est mêlée à trois séquences vidéo : la comédienne cheminant dans la jungle et coupant des branchettes de margousiers, sa fille balayant des feuilles mortes, des enfants enfilant et retirant des

chaussettes trop grandes^[28].

De même qu'entendre des mots dans une langue inconnue conduit à s'attacher à l'aspect sonore de leur profération, les voir devant soi sans savoir les lire incite à apprécier la qualité visuelle de leur graphie et de leur disposition – et ce d'autant plus qu'ils sont partie prenante d'un agencement d'art vidéo projeté sur des surfaces inattendues. Dans un cas comme dans l'autre, ce qui est offert aux personnes qui ne les comprennent pas, c'est la pure matérialité des mots. Et cette mise en avant de la nature esthétique de leur présence à l'ouïe ou au regard relève d'un degré ce « non-sens » réjouissant et ouvert qui oriente le déplié de ma typologie.

Enfin, outre du fait du retard temporel déjà évoqué, l'expérience des spectateurs à même de lire les phrases projetées se distingue de celle de ceux qui les ont comprises lorsqu'elles ont été prononcées simplement parce que l'acte de lecture est une opération perceptive d'un ordre distinct : si Payal Trivedi éprouve à la fois la prégnance du logocentrisme (dans sa vie) et le besoin impérieux de le mettre à distance (au théâtre), c'est, dans une certaine mesure, parce que la signification des mots prononcés par Pini lui a été communiquée par écrit. La dynamique opératoire de ce que j'ai nommé le *texte-différenciateur* est ici redoublée ou accentuée.

Minorités, minoration, devenir-mineur

Ces changements et variations, ces incrémentations et accentuations n'ont été possibles que parce qu'aucune modalité textuelle n'a pris le pas sur les autres. Aucune n'était majoritaire, toutes étaient des modalités mineures : des séries de mots pour opérer en mode mineur plutôt que des modalités textuelles minorées – le logocentrisme ou le dramatique n'étant pas des modalités de notre travail. Et j'y insiste : tant en ce qui concerne la conception des déroulés des spectacles qu'en ce qui touche à la fabrication des micro-textes qu'ils comportaient, le mode opératoire a été collégial. La fonction auctoriale a circulé, prise en charge tantôt par l'un, tantôt par l'autre d'un « nous » qui n'était lui-même composé que de « minorités » : les populations tribales et les non-indiens ne se situant pas « en bas » de l'échelle des castes mais « en dehors », autrement dit en-dessous du dessous (voire hors schéma social). C'était là une position singulière qui « nous » offrait une liberté, sans doute relative, pour opérer autrement. En tout cas, c'était une position propice pour solliciter, parmi nos spectateurs, des devenir-mineurs, des forces de vie singulières, « de nouvelles consistances » (Chevallier, 2015, p. 59).

Nos *consistances* textuelles, incitatrices de pluralité, des sens autant que des pensées, ont surgi de ce contexte triplement mineur où l'incapacité à « comprendre » – selon des critères majoritaires voire *majoritaristes* (Jaffrelot, 2019, p. 41-67) – avait cessé d'être une incapacité : tout au contraire, elle était devenue une chance.

Bibliographie

- CHAKRABARTY, Rakhi (2016). Mind Theatre. *The Times of India (Kolkata Xtra!)*, 2 janvier 2016.
- CHEVALLIER, Jean-Frédéric (2025). Arts vivants dans la Jungle Mohol (en 29 épisodes). *In Vivo Arts*, no 2, en ligne.
- (2020). *Le Théâtre du présenter*. Strasbourg : Circé, « Penser le théâtre ».
- (2015). *Deleuze et le théâtre : rompre avec la représentation*. Besançon : Les solitaires intempestifs, « Expériences philosophiques ».
- et CAMARGO, Mariana (2024). Un geste artistique singulier : le théâtre-danse « cum situ » de Jean-Frédéric Chevallier. *Percées*, no 12, en ligne.
- DELEUZE, Gilles (1979). Un manifeste de moins. *Superpositions*, Carmelo Bene et Gilles Deleuze. Paris : Minuit.
- DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix (1980). *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris : Minuit, « Critique ».
- DERRIDA, Jacques, et DUFOURMANTELLE, Anne (1997). *De l'hospitalité*. Paris : Calmann-Lévy, « Petite bibliothèque des idées ».
- GEFEN, Alexandre (2021). *L'Idée de littérature : de l'art pour l'art aux écritures d'intervention*. Paris : José Corti, « Les Essais ».
- HARAWAY, Donna J. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Londres : Duke University Press.
- JAFFRELOT, Christophe (2019). A De Facto Ethnic Democracy? Obliterating and Targeting the Other. Hindu Vigilantes, and the Ethno-State. *Majoritarian State: How Hindu Nationalism is Changing India*, dir. Angana P. Chatterji, Thomas Blom Hansen et Christophe Jaffrelot. Noida : Harper Collin, 41-67.
- NANCY, Jean-Luc Nancy et MONNIER, Mathilde (2005). *Allitérations. Conversations sur la danse*. Paris : Galilée, « Incises ».
- LEHMANN, Hans (2002). *Le Théâtre postdramatique*. trad. Philippe-Henri Ledru. Paris : L'Arche.
- LE PORS, Sandrine (2011). Le texte théâtral contemporain et la chanson. *Les interactions entre musique et théâtre*, dir. Guy Freixe et Bertrand Porot. Montpellier : L'Entretemps, « Les points dans les poches », 172-186.
- (2016). Que souffle la liste sur son passage ? Énumérations et effets de listage dans les écritures théâtrales pour la jeunesse. *Théâtre d'enfance et de jeunesse*, dir. Isabelle

De Peretti et Béatrice Ferrier. Arras : Artois Presses Université, 99-110.

MANIGLIER, Patrice (2022). Expériences de théâtre à Borotalpada. *Fabrique de l'art*, no 5, 114-119.

MNOUCHKINE, Ariane et CHEVALLIER, Jean-Frédéric et DAS, Samantak (2018). Theatre Today. *Fabrique de l'art*, no 3/4, 154-171.

TRIVEDI, Payal (2016). *Where Innocence Meets Excellence : Trimukhi Platform's Bachchader Experimentum*.
<https://www.linkedin.com/pulse/where-innocence-meets-excellence-trimukhi-platforms-d-r-payal-trivedi>

WOOLF, Virginia (1980). *The Diary of Virginia Woolf. Vol. 3 (1925-1930)*. éd. Anne Olivier Bell. Londres : The Hogarth Press.

Productions Trimukhi Platform

Bachchader Experimentum. (2015-2016).
<https://fr.trimukhiplatform.org/bachchaderexperimentum>

Essay on Seasonal Variation in Santhal Society. (2016-2017).
<https://fr.trimukhiplatform.org/essayonseasonalvariationinsanthalsociety/>

Guignol'Dol. (2012). <https://fr.trimukhiplatform.org/guignolsdol/>

Homemade Theatre. (2019). <https://fr.trimukhiplatform.org/homemadetheatre/>

The Thing That Exists When We Aren't There. (2013).
<https://fr.trimukhiplatform.org/the-thing-that-exists-when-we-arent-there/>

La Vie dans l'eau. (2018). <https://fr.trimukhiplatform.org/laviedansleau/> et (pour le texte complet du spectacle)
<https://trimukhiplatform.org/wp-content/uploads/2019/04/FdA34-LS-Joli-Jibon.pdf>

Notes

¹ Le présent article est une refonte – élaguée et enrichie – d'un essai paru en anglais

sous le titre « Fabricating Texts for Theatre from a Tribal Village in Bengal » dans l'ouvrage collectif *Against Storytelling* publié sous la direction de l'écrivain indien Amit Chaudhuri par les éditions Westland Books et l'Université d'Ashoka (coll. « Literary Activism », Chennai, 2024, p. 107-136).

² Pour une approche concrète et diachronique de cette aventure, voir « Arts vivants dans la jungle mogol » (Chevallier, 2025).

³ Une définition simple et immédiate de la littérature pourrait en effet être la suivante : une combinaison de mots, souvent écrite, agencée à des fins esthétiques. Il importe toutefois de garder 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 » (Gefen, 2021, p. 77).

⁴ J'emprunte le beau verbe « couturer » à Sandrine Le Pors (2016) et en élargi le champ d'application à la composition d'un spectacle dans son ensemble.

⁵ Si les habitants de Borotalpada assistaient régulièrement à des natok (pièces dramatiques) et des jatra (spectacles dramatico-épiques), ce que nous avons élaboré ensemble de 2008 à 2023 a toujours été, en termes d'orientation artistique et d'esthétique, d'une nature singulièrement différente.

⁶ La Nuit du Théâtre est un festival international d'arts vivants, contemporains et collaboratifs, que nous organisons chaque année jusqu'en 2023 dans le village de Borotalpada : <https://fr.trimukhiplatform.org/tag/nuit-du-theatre>

⁷ Je donne en fin d'article une liste de liens internet pour accéder aux descriptifs détaillés de ces spectacles ainsi qu'à leurs captations vidéo.

⁸ J'ai ébauché ce texte en bengali quelques jours avant que les répétitions ne débutent. Il a été modifié au cours de celles-ci.

⁹ Nous avons composé ces phrases à trois : Sukla Bar et moi en anglais et bengali, Dhananjoy Hansda en santhali.

¹⁰ J'ai écrit ce texte quinze ans plus tôt, en France. Sukla Bar l'a traduit en bengali au cours des répétitions.

¹¹ Je reviens sur la lecture de micro-textes projetés dans la 11ème section.

¹² Ma traduction du témoignage recueilli en anglais lors d'une conversation téléphonique en mars 2012 à Calcutta.

¹³ Les impressions du public ont été recueillies lors d'une rencontre organisée à l'Institut Goethe de Calcutta, le 28 août 2018. Ici la captation : <https://youtu.be/bNs4pxP82HA> (2''54''' pour le témoignage d'Aheli Halder).

¹⁴ Chintamani m'a expliqué la raison de leur choix alors que je préparais l'article que vous lisez : si, dans le trou creusé où elle chantait en dansant, il y avait eu de l'eau (c'est le cas à la saison des pluies), des poissons barbus (puthi mach en bengali, puntius chola en latin) auraient pu y nager ; quant à la mention du Subornorekha, elle introduit du familier : le fleuve passant à une dizaine de kilomètres du village, c'est dans son courant que la fleur de l'occiput des Santhals décédés est immergée.

¹⁵ Le santhali est une langue austro-asiatique distincte des langues sanskritiques et

dravidiennes majoritaires en Inde.

¹⁶ Le premier aspect est évoqué dans le premier paragraphe du passage que j'ai cité précédemment (celui commençant par « Tu es un enfant »), le deuxième dans le deuxième paragraphe (« Là, maintenant »).

¹⁷ La question n'est pas rhétorique. 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. » (Mnouchkine, Chevallier et Das, 2018, p. 167.)

¹⁸ En termes d'origine géographique, de pratique culturelle, de statut socio-professionnel, plus le public est divers, plus une telle fonction trouve à opérer. Sans doute les mots ne réveillent-ils que des différences déjà présentes, des dissemblances pré-avérées. Mais peut-être en produisent-ils hic et nunc de nouvelles. Qui sait ?

¹⁹ Kajol conclut en répétant plusieurs fois « jamais ».

²⁰ Ce texte est peu ou prou un appel à ce que Jacques Derrida nomme « l'hospitalité absolue ou inconditionnelle » qui « exige que j'ouvre mon chez-moi et que je donne [...] à l'autre absolu, inconnu, anonyme, et que je lui donne lieu, que je le laisse [...] avoir lieu dans le lieu que je lui offre, sans lui demander réciprocité » (1997, p. 29). Voir aussi : Chevallier, 2020, 124-125.

²¹ Il y va d'accueil au sens de donner son lieu à l'autre notamment parce que, parmi les moments qui composent une Nuit du théâtre, il y a celui du lavement des pieds des spectateurs venus du dehors : c'est la manière santhal d'accueillir un invité. La succession de propositions artistiques se déroulant dans un environnement tribal et un cadre rural produit bien davantage qu'un simple dépaysement (géographique et/ou esthétique). Le dispositif de nos Nuits participe d'un « mouvement de déterritorialisation » (Deleuze et Guattari, 1980, p. 477). Le philosophe Patrice Maniglier en parle comme d'« une technique pour déposséder les gens de leurs coordonnées [...] : une manière de permettre des déplacements dans des sens aussi variés qu'il y a de points de départ, c'est-à-dire de personnes. Au lieu de vous guider vers un point qu'on a imaginé pour vous, on met en place une expérience, un branchement et on voit quels mouvements plus ou moins aberrants se réalisent dans cette situation. Cela est pour moi très lié à Borotalpada – ce lieu où précisément nul ne reste dans son lieu. » (2022, p. 115).

²² Une piste possible pour détailler davantage le rôle du trouble ici consisterait à reprendre une proposition théorique que formule 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) » (2016, p. 29 – traduction de Vinciane Despret et Raphaël Larrère).

²³ Je donne des détails sur la nature de la chanson qu'interprète Pini dans la 10ème section ainsi qu'en note 26.

²⁴ « 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. » (2002, p. 137.)

²⁵ Ma traduction d'un extrait du long témoignage-analyse que Payal Trivedi nous a adressé 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 » : <https://www.linkedin.com/pulse/where-innocence-meets-excellence-trimukhi-platforms-d-r-payal-trivedi>

²⁶ Cette chanson a pour titre Kocha Barge Kapurmali. Elle date d'il y a une trentaine d'années. Les paroles sont de G. Murmu. Interprétée par Kalpana Hansda, la chanson devient en 2011 un vidéo clip (<https://youtu.be/pEf6piw6dgs>) abonnement diffusé dans les villages Santhals de l'Inde. Chanson et chorégraphie sont reprises également à Bombay en 2013 lors des rencontres annuelles de la Santhal Welfare Association (<https://youtu.be/jH6EITU5PBs>).

²⁷ J'ai composé ce texte à partir d'extraits de poèmes que j'avais rédigés bien avant et de d'autres au cours des répétitions. Nous les avons traduits en bengali avec Sukla Bar, puis en santhali avec l'équipe. L'ensemble des textes de La Vie dans l'eau a été publié dans la revue Fabrique de l'art en 2018 : <https://trimukhiplatform.org/wp-content/uploads/2019/04/FdA34-LS-Joli-jibon.pdf>

²⁸ Au cours de la séquence des nouilles chinoises d'Essay on Seasonal Variation..., des écriteaux sont déposés devant la table. Y sont inscrits en anglais, bengali et santhali, les noms de animaux dont la viande est appréciée à Borotalpada. Ici, les mots lus venaient, selon les personnes, perturber l'écoute du témoignage enregistré qui était alors diffusé ou complexifier le regard posé sur la scène du repas.