



Passage à l'art. L'adaptation d'un culte sud-indien au patronage artistique

Gilles Tarabout

► To cite this version:

Gilles Tarabout. Passage à l'art. L'adaptation d'un culte sud-indien au patronage artistique. Yolaine Escande, Jean-Marie Schaeffer. L'Esthétique: Europe, Chine, et ailleurs, You-Feng, pp.37-60 + 156-157, 2003. hal-00524450

HAL Id: hal-00524450

<https://hal.science/hal-00524450>

Submitted on 7 Oct 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

[Publié in : *L'Esthétique : Europe, Chine et ailleurs*, sous la direction de Yolaine Escande et de Jean-Marie Schaeffer, Paris, Editions You-Feng, 2003, pp.37-60 (+photos pp.156-157)]

/p.37/

Passage à l'art.

L'adaptation d'un culte sud-indien au patronage artistique

Gilles Tarabout (CNRS, CEIAS)

Chris Marker, dans le commentaire qu'il écrivit pour le film réalisé en 1953 par Alain Resnais, *Les statues meurent aussi*, avait cette belle formule : " Quand les hommes sont morts, ils entrent dans l'histoire. Quand les statues sont mortes, elles entrent dans l'art ". L'expression, cependant, explique-t-elle tout de ce passage à l'art ?

Les pages suivantes vont proposer une autre approche de la reconfiguration d'un "rituel" en "art", à partir d'un exemple sud-indien*. Ce glissement d'une catégorie à une autre offre en effet la possibilité de saisir concrètement certaines modalités de l'attribution du label "art", tout en suggérant quelques réflexions sur les catégories esthétiques elles-mêmes. Nous verrons alors que le destin artistique des rites étudiés tient davantage de la cacophonie que d'un silence funèbre.

Les vies multiples des objets

Que les statues puissent mourir, voilà une perception souvent exprimée. Mais elle ne caractérise peut-être pas tant le fait de devenir art qu'une mise au musée – tout musée. A Londres en 1862, un étudiant indien, Rakhal Das Halder, témoigne de sa tristesse en visitant une collection des objets de son pays, " des châles sans bébés ; des instruments de musique sans Hindou pour les jouer ; [...] et par dessus-tout, des hookahs sans leur fumée aux formes fantastiques (without the fume of **/p.38/** fantastic shapes) " (cité in Desmond 1982 : 91). Plus récemment, à propos de l'inauguration du musée de la Musique à Paris en janvier 1997, Alain Lompech s'emportait

* Je remercie pour leur lecture critique L. Aubert, D. Berti, Y. Escande, C. Guillebaud, S. Houdart et C. Jumel. J'ai en particulier beaucoup bénéficié des remarques de C. Guillebaud, qui m'a en outre généreusement fait profiter des résultats de la recherche qu'elle mène au Kérala sur des castes impliquées dans les pratiques ici étudiées. Toute ma reconnaissance va aussi aux artistes concernés, et spécialement à Haridasan Kurup, qui assume avec simplicité le fait d'appartenir à plusieurs mondes.

contre ceux qui voulaient y retenir les instruments “prisonniers” et demandait “peut-on enfermer un Stradivarius sous cloche ?” : “Exposés, les plus beaux instruments à cordes ne sont rien d’autre qu’un assemblage de pièces de bois ” (*Le Monde*, 19/20.01.1997).

Pourtant, les objets ne font pas que mourir, ou du moins l’au-delà de leur mort se déroule-t-il encore et toujours parmi nous, en vies différentes et multiples. Richard Davis, dans un livre remarquable¹, a ainsi étudié les vies successives d’images et de sculptures de l’Inde, par exemple une figure féminine bouddhique du III^e siècle avant notre ère, découverte ensevelie dans le limon du Gange au début du XX^e siècle par des villageois et réappropriée en tant que déesse hindoue, récupérée *manu militari* par le conservateur d’un musée local, et actuellement l’un des fleurons des expositions internationales d’art indien. Une telle multiplicité de destins est un trait absolument général, comme le souligne Bernard Cohn :

Un tesson de poterie exhumé et placé dans un musée, pourvu d’une étiquette qui l’identifie et le date, devient un spécimen parmi des milliers d’autres qui permettent à l’archéologue d’établir une histoire. Un os trouvé dans une formation géologique donnée devient un fossile pour le paléontologue, qui l’interprète dans le cadre d’une séquence évolutive. Pour quelqu’un d’autre, cet os, pulvérisé, devient un aphrodisiaque. La feuille de papier peinte est un dieu ; à une autre époque et dans un autre lieu c’est une œuvre d’art. [...] Un morceau de tissu porté par un chef religieux au moment de sa mort possède des pouvoirs magiques, que des générations vont vénérer comme une relique. (Cohn 1982 : 301).

Dans ces déplacements, des dynamiques plus complexes qu’une simple “mort” de l’objet sont à l’œuvre. L’exemple traité dans les pages suivantes, en particulier, met en jeu des spécialistes rituels qui participent eux-mêmes activement au reclassement en “art” de ce qu’ils exécutent. Ce changement, ils le ressentent comme un renouveau, et le revendiquent.

La réflexion prendra pour exemple un rite (ou un art) de l’Inde du Sud, au cours duquel de grandes “peintures” sont réalisées au sol au moyen de poudres colorées. Ces figures sont le support d’une “présentification” d’un dieu ou d’une déesse. Depuis une vingtaine d’années, elles sont également devenues, en Inde même, des objets artistiques autonomes, /p.39/ détachés des autres dimensions de leur réalisation et du contexte des cultes. Plus récemment, elles ont pu être admirées par différents publics hors de l’Inde. En France, l’une des premières occasions fut sans doute en 1992 la réalisation de telles “peintures” en association avec une création chorégra-

¹ R. Davis, *Lives of Indian Images*, 1997. Voir aussi le livre coordonné par A. Appadurai (1986) sur “la vie sociale des choses” ; l’accent qui y est porté sur la double notion de marchandise et de consommation, à travers le terme anglais de *commodity*, me paraît cependant réducteur.

phique de la compagnie Keli intitulée *La Sensitive* (d'après le poème de Shelley). D'autres initiatives ont suivi, parmi lesquelles celle du commissaire Jean-Hubert Martin, organisateur de l'exposition *Partage d'exotismes* à la Biennale d'Art Contemporain de Lyon en 2000, ou bien la manifestation culturelle *Latitudes, Inde du Sud*, en juin 2001 à la Villette. Et la recherche sur internet par Google donne actuellement (mars 2002) 355 liens les concernant.

Si la tension entre rite et art, dans le cadre d'un processus d'internationalisation, est au cœur de la présente contribution, les questions que j'aimerais soulever ne sont pas centrées sur l'opposition entre collections ethnographiques et collections d'art, comme le veut un débat actuel en France². Il s'agira plutôt de s'interroger sur ce qui se produit, précisément, lorsqu'il y a passage de la notion de culte à celle d'art, deux catégories qui, en Inde même, sont anciennement distinguées. Il faudra pour cela examiner le rôle des acteurs sociaux qui y sont impliqués, en s'intéressant aux différentes valeurs qu'eux-mêmes mettent en avant. En quoi ces valeurs nous parlent-elles d'"art" ?

Je m'appuierai sur des points de vue exprimés en Inde, plutôt que sur ceux du public occidental (ce qui demanderait une autre étude), en me fondant sur des observations personnelles et sur des coupures de presse extraites de publications indiennes. Trois articles de journaux serviront d'armature à l'exposé. Ils ont été publiés chacun à environ dix années d'intervalle, le premier en 1981, le plus récent en 2000. Ce ne sont pas des textes-événements, et c'est au contraire leur banalité même qui les fera considérer comme des jalons utilisables pour la réflexion. Ils sont écrits en anglais, par des anglophones pour des anglophones – autant dire une petite élite qui, sans être forcément occidentalisée, participe d'une culture à la fois pan-indienne et internationale marquée par les catégories véhiculées par cette langue. Ce milieu est restreint, mais joue un rôle crucial dans les évolutions considérées.

/p.40/ Les *kalam*

Le 13 octobre 2000, un journal publié au Punjab, *The Tribune*, fait paraître un court article intitulé *Kerala art form* ("Une forme d'art du Kerala"). Il s'agit d'un large extrait d'une dépêche de l'agence de presse indienne United News of India (UNI) datée du 3 août – elle est consultable

² Débat qui n'est pas sans caricaturer, à l'occasion, les relations ambiguës qui lient depuis la fin du XIX^e siècle art et anthropologie – cf. les analyses de J. Clifford (1988) sur ce qu'il appelle "le système art-culture", formation historique particulière dans laquelle anthropologie et art moderne apparaissent comme des lieux de pouvoir (discursifs, institutionnels) permettant des appropriations (occidentales) du monde qui s'avèrent complémentaires. Voir également sur ce point Foster 1996.

sur le site internet “Sholay.com”³. Le Kérala, Etat de l’Union indienne situé à 2500 kilomètres plus au sud, est ma région de spécialisation : je lis donc, et découvre le texte que voici – seul le début en est pour l’instant présenté, la suite le sera un peu plus loin :

Une forme d’art du Kérala

Une forme d’art du Kérala vieille de 2000 ans, symbolisant le processus incessant de “srishti, sthithi [sic] et samharam” (création, maintien et destruction), s’est trouvée récemment sous le feu des projecteurs dans le cadre de la prestigieuse “Biennale de l’Art Contemporain de Lyon”, en France.

Selon N. Radhakrishnan, l’amateur d’art réputé, l’art du Kérala du “Kalamezhuthu”, une des deux seules formes représentant les arts traditionnels de l’Inde au cours de cette fête, a été regardé par plus de 60000 personnes à Lyon (*The Tribune*, Chandigarh, 13 octobre 2000).

Il faudra revenir sur certains points de ce discours : antiquité et symbolisme des *kalam*, rôle spécifique de N. Radhakrishnan. Pour l’instant, voyons ce qu’il faut entendre par “kalamezhuthu”, le nom sous lequel cet “art” est présenté.

En malayalam, la langue du Kérala, l’expression signifie littéralement “écriture d’une aire”. Il s’agit de la réalisation sur le sol d’une “peinture”, le *kalam*, au moyen de fines poudres de couleur. Les interlocuteurs rencontrés affirment qu’il en existe cinq qui sont traditionnelles : le blanc (de la farine de riz), le jaune (des racines de curcuma pulvérisées), le rouge (résultat d’une réaction entre poudre de curcuma et chaux), le vert (des feuilles pilées – différentes variétés de plantes peuvent servir), et le noir (obtenu à partir de la calcination de balle de riz). D’autres couleurs, produites par l’industrie chimique – des roses, oranges, jaunes, verts et bleus très vifs – sont parfois maintenant utilisées : mais c’est là l’objet de controverses locales. Certains, plutôt des spécialistes appartenant à des castes de relativement haut statut, affirment qu’elles ne conviennent pas aux divinités, qui peuvent même s’en irriter. D’autres, et le /p.41/ cas est assez fréquent parmi les spécialistes de castes au statut dévalorisé, n’hésitent pas à y recourir afin de réaliser, disent-ils, des dessins “plus beaux”. Elles servent alors soit à l’élaboration d’éléments décoratifs (motifs géométriques, ou figuratifs – paon, cygne, éléphant, tigre, fleur de lotus) en bordure de *kalam*, soit à celle de l’ensemble du *kalam* lui-même. C’est là l’une des sources d’innovation à l’heure actuelle, en contexte de culte, alors même que folkloristes, universitaires ou milieux artistiques

³ *Sholay*, “Les flammes”, est le premier film hindi en 70 mm stéréo, produit en 1975. Ce “curry-western” a connu un extraordinaire succès – le plus grand de l’histoire du cinéma indien, selon certains.

dénient à ces couleurs, et aux *kalam* qui les incorporent, toute “authenticité”⁴.

Exécuter un *kalam* demande une très grande habileté. Quelques traits de construction à la farine de riz, tracés sur un fond noirci, déterminent les symétries, les rapports principaux de surface, les positions des attributs divins lorsque le dessin est figuratif. Puis on couvre l'ensemble de l'aire ainsi délimitée au moyen des poudres colorées, par des traits, des points ou des aspersions à plat. Tout se fait à la main, parfois en s'aidant de demi coques de noix de coco perforées selon un motif géométrique : remplies de poudre, elles laissent l'empreinte correspondante chaque fois qu'elles sont appliquées au sol.

Les *kalam* sont de taille variable, mais toujours de plusieurs mètres carrés. Ils peuvent être purement géométriques, ou figurer diverses puissances divines. Leur exécution demande plusieurs heures, et il n'est pas rare que toute une équipe (généralement les membres d'une même famille) s'y mette, sous la direction de celui dont l'expertise est reconnue, véritable maître d'œuvre qui accomplit les opérations les plus délicates et distribue aux autres leurs tâches au fur et à mesure. C'est avant tout un travail fait par les hommes, mais les femmes peuvent y participer pour réaliser détails et "remplissage" (par exemple en maniant les demi noix de coco mentionnées). Dans la société des castes du Kérala, les *kalam* ne sont pas exécutés par n'importe qui : ce sont des groupes bien précis qui en ont à la fois la charge et l'exclusivité. Quelques unes de ces castes ont un statut local “respectable” et officient dans les temples ou au domicile des hautes castes – c'est le cas d'un groupe que nous retrouverons plus loin, les Kurup. La plupart sont cependant de statut dévalorisé, autrefois considérées comme “intouchables”. Chacune de ces castes, peu ou prou, a sa spécialité de *kalam* : il en existe ainsi une très grande diversité.

Une première remarque s'impose. Le tracé d'un *kalam*, dans son contexte d'origine, s'accompagne toujours de chants effectués par les mêmes spécialistes. Ces chants décrivent la divinité à laquelle le *kalam* est consacré, l'invitent à y résider et, dans certains cas et à une étape ultérieure du rituel, racontent sa geste. Ils sont au cœur de la procédure qui rend la /p.42/ divinité présente, et le rituel est souvent connu d'après leur intitulé : le “chant de la déesse Bhagavati”, par exemple, désigne l'ensemble d'une telle cérémonie consacrée à cette déesse, et présuppose le dessin d'un *kalam* la figurant. L'intitulé générique complet du rituel est d'ailleurs “chant et dessin de *kalam*”, parfois abrégé en “chant de *kalam*”. Il est significatif que, dans le cadre de la Biennale de Lyon (et dans pratiquement tous les contextes similaires), le dessin, seul, ait été mentionné et présenté. De leur côté, les chants concernés sont séparément répertoriés par les folkloristes au Kérala,

⁴ La question de “l'authenticité” fait l'objet d'un travail en cours, et ne sera pas abordée ici.

ou enregistrés et diffusés par la All India Radio⁵. Cette disjonction observée entre dessin et chant – que le rite associe nécessairement – découle ainsi directement des catégorisations de l’activité artistique en domaines distincts (musique, arts plastiques), ce qui correspond à des réseaux de diffusion différents et à des institutions gouvernementales séparées (en Inde : Sangeet Natak Akademi pour la musique et le théâtre, Lalit Kala Akademi pour les beaux-arts). En passant à l’art, la complexité esthétique du rituel passe donc également à la moulinette, afin de s’adapter à l’organisation actuelle de la pratique artistique⁶.

Deuxième remarque. Tracer un *kalam* et chanter la divinité n’est pas un but en soi mais vise à rendre un culte. Ce peut être lors d’une fête de temple, d’un culte privé occasionnel, de la consultation d’un médium possédé, ou d’un exorcisme⁷. Une fois la puissance divine installée sur le *kalam*, une série d’offrandes a lieu sur le dessin lui-même, ou à la tête de celui-ci dans les cas où l’on y a installé une autre représentation de la divinité (épée, miroir, ceinture de grelots, etc.). Souvent, tout un panthéon secondaire est conçu comme entourant cette divinité, sur les bords du *kalam*, et reçoit sa part des hommages. Une fois le culte fini, le *kalam* est rituellement effacé : à l’inverse de l’idée d’une conservation en musée ou d’une exposition prolongée (l’un des *kalam* réalisés lors de la Biennale de Lyon est resté pendant deux mois), il est destiné à être éphémère (quelques heures au plus).

/p.43/ Pour les protagonistes – spécialistes ou organisateurs du culte – tracer un *kalam* dans ce cadre n’était pas, jusqu’à récemment, une activité qui pouvait se percevoir comme étant uniquement artistique. Certes, sa dimension esthétique était parfaitement reconnue et affirmée lors des rituels, et était liée, comme elle l’est maintenant, à l’existence de maîtres réputés et de critères permettant de juger modèles et exécution. Mais ces qualités esthétiques explicites sont aussi conçues, plus généralement, en termes d’efficacité du culte⁸. Un beau dessin et un beau chant “fonction-nent” mieux pour rendre présentes les puissances invitées et contribuer à les satisfaire. La beauté d’un *kalam*, au cours des cultes, est une beauté active,

⁵ Cf. la recherche doctorale en cours de C. Guillebaud (Paris X).

⁶ Le fait est plus général et reflète une fragmentation des activités, et leur reconfiguration, dans les sociétés industrielles – comparer, par exemple, Coffre-Baneux 1999.

⁷ Quelques références en anglais ou en français sur ces rituels : Kerala Varma Thampuran 1936, Raghavan 1947, Ravi Varma 1971, Kurup 1972, Vidyarthi 1976, *Folks Art Directory* 1978, Jones 1982, Tarabout 1986, Neff 1995, Caldwell 1999, Kokkonen 1999. Deux recherches universitaires sont en cours à Paris (C. Guillebaud à Paris X, C. Jumel à l’EPHE-V^e section). Consulter également les sites internet (par exemple par Google, avec la combinaison des mots clés “*kalam*, art, Kerala”).

⁸ Sur le lien entre élaboration esthétique et efficacité rituelle voir D. Berti (sous presse).

support efficient des divinités et hommage charmeur qui leur est adressé, au cours de rites dont la “peinture” ne constitue qu’une séquence, essentielle et temporaire⁹. En ce sens, cette activité ne se distingue pas, dans son principe, de toutes celles qui peuvent concourir au succès de la célébration des dieux. De fait, autrefois, ces spécialistes n’étaient pas appelés “artistes”, mais simplement désignés par leur nom de caste.

Aujourd’hui, ce sont les mêmes qui sont officiants rituels lors des cultes rendus aux puissances divines, et artistes pour les présentations “culturelles” de *kalam*. L’histoire du possible passage des *kalam* à l’art est donc celle d’une décontextualisation “fragmentée” de leur réalisation (fragmentée en ce sens que les “artistes” continuent à être des officiants en dehors des expositions), et de leur recontextualisation selon les catégories occidentales de l’art et de la culture, où ils acquièrent des valeurs différentes. Un tel processus s’est d’abord opéré au Kérala même.

“ Un nouveau souffle de vie ”

Une deuxième coupure de presse servira de jalon. Elle date de 1981 (vingt ans avant le premier texte présenté) et provient d’un quotidien pan-indien, l’*Indian Express*, dans son édition régionale de Cochin, au Kérala. Son lectorat est local, mais toujours anglophone. Il comporte trois reproductions de *kalam* en noir et blanc et s’intitule *New lease of life for folk art* /p.44/ (“ Un nouveau souffle de vie pour un art folklorique ”)¹⁰. La première moitié de l’article est consacrée à la narration du mythe principal de la Déesse au Kérala, présentée comme donnant lieu à l’image la plus marquante parmi les *kalam* exposés. Mais d’autres *kalam* sont dits être “ également attractifs ” et sont énumérés d’après le nom des divinités qu’ils représentent.

Tout en notant l’importance accordée ici à l’évocation des personnalités divines que les *kalam* figurent, et dont les noms ne sont guère connus en dehors du Kérala, d’autres aspects de l’article vont nous retenir, et tout d’abord l’information fournie sur le contexte de ce “spectacle” (show) de *kalam*. Le lieu est un ancien petit palais royal de la capitale du Kérala (Thiruvananthapuram, ou Trivandrum), utilisé pour diverses manifestations culturelles. Le moment correspond aux célébrations de la “ semaine

⁹ Par leurs caractéristiques techniques et iconographiques, comme par leur fonction de support temporaire d’un culte, les *kalam* appartiennent à la catégorie générale des “diagrammes” dénommés en sanskrit *mandala* (cf. Brunner 1986). Le dessin des *kalam* est cependant propre à la région du Kérala (et au pays Tulu limitrophe). La pratique de dessins au sol avec des poudres (qui ne sont pas nécessairement des *mandala*) est par contre générale en Inde, sans que cela entraîne toujours un culte. Mentionnons, pour mémoire, les *mandala* méditatifs et initiatiques du Tibet, réalisés avec du sable coloré, dont la fonction est bien différente.

¹⁰ Je traduis dans les pages qui suivent “folk” par “folklorique”, et non “populaire”, ce qui me semble mieux correspondre à l’usage du terme dans les textes cités.

touristique” (Tourist Week Celebrations), organisée annuellement à l’occasion de la fête d’Onam, la “fête nationale du Kérala”. Il n’est pas possible ici de s’étendre sur cette fête, ni sur son importance dans le développement d’une identité kéralaise depuis que le Kérala a été constitué, sur une base linguistique, en tant qu’Etat de l’Union indienne en 1956. Disons simplement qu’elle a été soutenue par les gouvernements régionaux successifs, notamment par les coalitions dirigées par les partis communistes locaux¹¹, qui organisent régulièrement à cette occasion, depuis 1961, des programmes culturels dans la capitale et dans les principales villes.

La fête devient alors l’un des moyens par lesquels se construit un sentiment d’unité régionale qui se veut au-delà des distinctions de caste (ce qui n’est pas sans rapport avec l’intérêt manifesté par les communistes). Emblématique d’un Kérala égalitariste, uni et heureux, elle a été et demeure un cadre privilégié dans lequel de multiples “arts” folkloriques, essentiellement ruraux et pratiqués par des spécialistes de bas statut, sont présentés sur des scènes théâtrales aux citoyens de la région. Il ne s’agit plus, alors, de mettre en valeur leur logique rituelle, et pas encore d’interagir avec l’art contemporain, mais de susciter un sentiment d’appartenance à une culture enracinée dans un terroir, afin de renforcer une identité politique. Les *kalam*, par exemple, sont donc déjà de l’art, mais pas de l’art tout seul ni avec un grand “A”. Il faut au mot une qualification : folklorique, de temple. /p. 45/L’esthétique est celle d’un héritage, où la “beauté” relève principalement d’un discours sur l’histoire et la société locales.

En devenant folklore, les activités concernées sont radicalement reconfigurées pour s’adapter à leurs nouvelles conditions de présentation. Laurent Aubert, conservateur au musée d’Ethnographie de Genève, fournit ainsi une excellente description des “différents aspects du formatage” d’un rituel du Kérala qu’il a contribué à faire venir en Europe (Aubert 2001a : 58 sqq.). Il distingue les phases suivantes :

- échantillonnage (choix de séquences à présenter)
- filtrage (élimination des éléments jugés non pertinents... ou contraires aux règlements de sécurité)
- réduction de la durée (parfois de plus d’un jour ou une nuit, au format standard de deux heures)
- réduction de l’espace utilisé
- “questions d’interaction” (prendre en compte la situation de spectacle à l’occidentale, avec son public – par exemple venir le saluer à la fin du spectacle)

¹¹ Le Kérala eut son heure de célébrité en 1957 en étant le deuxième Etat au monde (après la République de San Marino) à avoir un gouvernement élu dirigé par un parti communiste. Depuis, deux coalitions, l’une menée par des partis communistes, l’autre par des partis “centristes”, alternent régulièrement au pouvoir.

- déritualisation (adaptation d'un culte à une situation " d'évocation à caractère culturel ", tout à fait explicite pour les participants)¹².

Il n'est pas inintéressant de noter, par rapport à l'argument de la présente contribution, que ces opérations " ont été systématiquement soumises à l'approbation du maître du Tirayattam [le rituel en question], seul garant en la matière " (*id.*, p. 59) : ce dernier est donc partie prenante des opérations, conduites sur place par l'intermédiaire d'un "collaborateur", Ravi Gopalan Nair, médiateur local " qui était à la fois bon connaisseur du rituel et familier de la scène occidentale " (*ibid.*). C'est là un point sur lequel il faudra revenir.

L'exposition des *kalam* dans la capitale en 1981 participe de cette logique. Leur reconfiguration "artistique" est pratiquement complète, et incorpore l'ensemble des innovations qui permettent à cette "tradition" d'être *représentée* en tant que telle : si les noms des divinités sont encore maintenus et indiqués, seuls les dessins, à l'exclusion des chants et des cultes, sont montrés ; conservés, sans être effacés, durant toute la durée de l'exposition, ils sont disposés côte à côte sur le sol, comme le seraient des tableaux accrochés à un mur, et le public défile devant eux.

Revenons à la coupure de presse les concernant. La suite du texte développe un discours tout à fait caractéristique du processus de folklorisation :

/p.46/

L'un des aspects les plus positifs de ces célébrations est d'avoir insufflé un nouveau souffle de vie à de nombreux arts folkloriques ou de temple. Certains d'entre eux étaient sur le point de disparaître, d'autres, comme le "kalamezhuthu", un art de temple, en train de s'éteindre peu à peu.

L'absence de patronage, qui a progressivement tué ces arts au cours des ans, était également bien visible durant les célébrations. Peu de natifs (sic) visitaient les expositions [consacrées] aux arts folkloriques ou aux arts du temple, alors qu'ils débarquaient en troupe là où se déroulaient des spectacles de variétés. Pendant ce temps, les étrangers qui avaient eu suffisamment de chance pour assister à la fête d'Onam évitaient soigneusement ces programmes populaires (popular), et se pressaient là où les arts folkloriques et les arts du temple étaient présentés (*Indian Express*, Cochin, 21 septembre 1981).

L'annonce d'une extinction imminente de ces "arts" est une prophétie régulière accompagnant la mise en folklore. Elle n'est pas forcément inexacte, mais il s'en faut que tous les "arts" concernés soient menacés de la même manière. Dans le cas des *kalam*, les cultes correspondants existent toujours, et les *kalam* continuent donc à y être régulièrement exécutés. Le problème, quand il y en a un, vient plutôt, au sein

¹² Cette typologie est complétée in Aubert 2001b.

même des castes de spécialistes, de la désaffection éventuelle des jeunes générations, attirées par des activités plus prestigieuses et mieux rémunérées.

Par ailleurs, la déclaration finale de l'article peut surprendre. Voici "les étrangers" (entendez, les Occidentaux) devenus planche de salut des arts kéralais au bord du gouffre ! Il convient de nuancer. D'une part, étant présent à l'époque sur les lieux, il ne me semble pas que "les étrangers" aient été à l'époque très nombreux à visiter l'exposition. D'autre part, si l'intérêt de l'Occident pour les "arts folkloriques", en général, a été pour beaucoup dans leur constitution et leur promotion en Inde (et ailleurs dans le monde), et si la catégorie du "folklore" est précisément partie prenante d'une conception de la "culture" élaborée initialement en Europe, les acteurs principaux de cette évolution, depuis plus de cinquante ans, ne sont pas pour autant nécessairement occidentaux.

En l'occurrence, l'organisation de la fête d'Onam, la décision d'y faire figurer des *kalam*, la réalisation concrète de cette exposition, la rédaction de l'article du journal (et sa lecture), tout se passe entre kéralais. La dénonciation du désintérêt supposé des "natifs", et la valorisation contraire de l'appréciation attribuée aux "étrangers", est ainsi à interpréter comme un mécanisme discursif dont l'effet, sans que cela soit nécessairement délibéré, est de susciter une réaction des kéralais eux-mêmes, entraînant leur soutien. D'autres dimensions entrent en jeu. L'une est l'existence d'un précédent jugé exemplaire, celui de la revalorisation d'une forme locale de théâtre dansé, le Kathakali, largement fondée sur sa **p. 47**/diffusion internationale depuis les années soixante. Un autre élément tient au lien qui existe, plus généralement, entre opérations de "relance" et opérations "patrimoniales". Ces dernières, comme le soulignent C. Bromberger et D. Chevallier (1999), s'appuient entre autre sur des formes de "découverte culturelle" et contribuent à "transformer les fabrications locales en emblèmes"¹³. Que les informations internet sur les *kalam* se rencontrent souvent sur des sites "touristiques" ("keralatourism.org", "allkeralatours.com", "keralaeverything.com", etc.) ne doit ainsi pas faire trop illusion : loin de démontrer un réel impact sur une clientèle occidentale de passage, de tels sites correspondent, me semble-t-il, à des opérations de constitution d'emblèmes culturels dont les principaux consommateurs sont les kéralais eux-mêmes, et notamment les kéralais émigrés, fort nombreux. C'est au plan des représentations que les acteurs locaux se font des processus de valorisation, et de la source possible d'un "nouveau souffle de vie", que tourisme et public occidental tiennent une place de choix. Et dans cette dynamique, la notion d'art folklorique paraît surtout au service de la diffusion d'icônes du Kérala.

¹³ Voir à ce propos les analyses de F. Clavairolle (1999), N. Coffre-Baneux (1999), C. Delfosse & M.-T. Letablier (1999), E. Dutertre (1999).

L'exposition de 1981 témoigne néanmoins d'un regard nouveau, qui envisage le dessin des *kalam* en tant que culture et non plus seulement comme phase d'un culte. Il s'agit là de la première étape, fondamentale, de leur décontextualisation, hors de tout rapport à l'art contemporain international. Ce changement de regard est par ailleurs corrélé à un changement qui porte sur la façon de conférer une identité aux pratiques concernées. Du culte à une divinité bien précise, pour laquelle seuls certains *kalam* conviennent et qui les spécifie, on passe à la notion d'échantillon d'une culture régionale : le référent est le Kerala, non une puissance divine, et chaque *kalam* n'est qu'un exemplaire dans la collection potentielle de tous les *kalam*.

Les médiateurs

Ce destin des *kalam* participe d'un mouvement général, qui, dans le cas du Kerala, a concerné avant eux bien d'autres activités (théâtres, cultes de possession, arts martiaux), promues au rang d'emblèmes culturels depuis les années quarante¹⁴. L'ethnologue M.D. Raghavan fut l'un des premiers à promouvoir un tel programme dans un opuscule publié en 1947 sur les "dances et théâtres folkloriques du Kerala" (une brève description de *kalam* /p.48/de divinités-serpents y est incluse). L'auteur raconte comment, jeune étudiant en Angleterre, il assista à "un magnifique spectacle de dances et de théâtres folkloriques sur le pittoresque terrain de Blenheim Palace dans la banlieue d'Oxford durant l'été de 1931". Ce spectacle

ouvrit les yeux de l'auteur, seul Indien parmi les spectateurs, et le convainquit de la nécessité d'une revitalisation générale des arts, des théâtres et des dances folkloriques, ici en Inde, où l'avancement des études rurales est tellement crucial pour le bien-être de ses populations. (Raghavan 1947 : i sq.).

Raghavan, natif du Kerala et diplômé d'Oxford, est un exemple de ces médiateurs ou intermédiaires culturels qui, appartenant à deux mondes, cherchent à mettre en œuvre un projet de passage ou de "traduction" d'une culture à l'autre, en en définissant des enjeux et en s'inscrivant dans un "champ de lutte" (Clavairolle 1999 : 138 sqq.). Dans le cas des *kalam*, ce n'est que vers les années cinquante, dans des textes portant sur d'autres rituels, qu'apparaissent de brèves descriptions journalistiques ou universitaires. La première véritable étude, due à l'historien d'art américain Clifford Jones, date, elle, de 1982 – elle est donc contemporaine de l'article cité.

¹⁴ Sur les "recodages" successifs d'un culte de possession du nord du Kerala, voir surtout Ashley (1993), ainsi que Tarabout (1997, 1999). Sur la promotion d'un art martial de la région, cf. Zarrilli (1996).

Dans ces années-là, les découvreurs et les promoteurs du folklore au Kérala sont aussi bien des journalistes ou des universitaires (comme c'était le cas de Raghavan) que des producteurs-réalisateurs de spectacles, qui savent combiner "savoir-faire" et "savoir-circuler" (Bromberger & Chevallier 1999). L'un d'entre eux, Kavalam Narayana Panikkar, auteur dramatique et metteur en scène auquel les occidentaux de passage étaient systématiquement renvoyés à l'époque par leurs interlocuteurs indiens (et ce jusque dans les années quatre-vingt dix), produisait aussi bien des pièces sanskrites que des pièces modernes, s'inspirant pour sa propre dramaturgie du folklore régional dont il affirmait connaître la plupart des artistes – il a effectivement contribué à l'invitation de nombre d'entre eux aux célébrations de la "semaine du tourisme". Il présidait l'association et troupe théâtrale "Thiruvarang", constituée en 1964, dont le but était de collecter le folklore du Kérala, de mener des recherches sur les traditions locales, de monter et jouer des pièces de théâtre expérimentales, de recréer des pièces folkloriques ou bien du théâtre sanskrit ancien "dans sa pureté originelle", d'organiser des festivals, etc. (*Thiruvarang* 1978, *Thiruvarang* 1979). Plusieurs personnalités du monde du théâtre et du cinéma sont passées par cette troupe, totalement intégrée à l'élite locale (intellectuels, commerçants, associations comme le Rotary Club) qui en a sponsorisé les publications. Une telle valorisation des "arts folkloriques" s'inscrit alors dans un projet différent de la simple patrimonialisation. Tout en se /p.49/ légitimant dans cette dernière, afin d'assurer une "authenticité", il s'agit également de mettre en évidence des qualités expressives et esthétiques en tant que telles pour les utiliser le cas échéant. Les "arts folkloriques" sont alors source d'inspiration, combinant fraîcheur primitiviste et affirmation d'une originalité kéralaise.

Les personnalités comparables à K.N. Panikkar sont fréquentes au Kérala – rappelons-nous le collaborateur mentionné par L. Aubert, Ravi Gopalan Nair, familier à la fois des rituels kéralais et de la scène occidentale. Le communiqué concernant la Biennale de Lyon, en 2000, suggère une situation qui paraît très semblable. En effet, l'extrait présenté(cf. *supra*) mentionnait un certain N. Radhakrishnan, "amateur d'art réputé". Le texte précise :

Radhakrishnan, qui a produit six documentaires pour l'Indira Gandhi National Centre for Arts (IGNCA) et pour la Sangeet Natak Akademi¹⁵ [...] était invité à Lyon avec un groupe de trois artistes.

Les autres membres étaient [le maître] Sri Kallate Parameswara Kurup, Unnikrishnan et Manikantan.

L'artiste sexagénaire espère que l'attention portée au Kalamezhuthu donnera un coup de fouet à cet art antique, qui est sur le point de s'éteindre

¹⁵ Institution gouvernementale de défense et de promotion de la musique et de la danse.

car il n'est plus pratiqué que par une poignée d'artistes (*The Tribune*, Chandigarh, 13 octobre 2000).

La version complète, sur internet, est encore plus explicite :

Cette forme d'art connaît des jours difficiles et seules 15 familles, au Kérala, la maîtrisent. [...] Le Kalamezhuthu est un art qui se meurt. Nous espérons que l'intérêt récemment montré par les français donnera un élan aux efforts [entrepris] pour le tenir en vie (keep it going).

L'écho de ce qui s'écrivait vingt ans plus tôt est donc tout à fait perceptible : même discours catastrophiste, même espoir placé dans l'attention reçue en Occident. Quant au médiateur, ici N. Radhakrishnan, il est, comme ceux qui ont été auparavant évoqués, kéralais, anglophone (alors que le maître ne l'est pas forcément), animé par un projet de défense d'un patrimoine menacé, amateur d'art et documentariste, faisant le pont entre culture locale et patronage international. Un fait nouveau est cependant repérable : ce médiateur a accès à des institutions gouvernementales au niveau de New-Delhi – un atout sans doute majeur pour que les *kalam* soient l'un des deux arts présentés par l'Inde à la biennale, et pour /p.50/ que l'information trouve son chemin jusqu'à l'agence de presse United News of India.

Institutions et artistes

Le rapport aux institutions gouvernementales est devenu un enjeu essentiel. La Sangeet Natak Akademi, par exemple, patronne des festivals, publie des études et des revues, distribue des prix annuels, appréciés à la fois par le titre qu'ils confèrent et par la somme qu'ils représentent. Elle offre des bourses aux “ artistes folkloriques ”, ainsi qu'à ceux qui les étudient, et verse enfin une retraite régulière aux experts qu'elle a sélectionnés. A la fois dispensatrice de reconnaissance officielle et de manne financière, elle charpente, avec d'autres institutions similaires, les réseaux par lesquels s'effectue localement la reconfiguration des rites en art.

Les artistes eux-mêmes se sont pour cela organisés. A titre d'exemple, j'utiliserai une coupure de presse publiée au début des années quatre-vingt dix (remise par un ami, je ne peux la dater avec précision). Elle concerne la ville de Trichur, dans le centre du Kérala. L'article, intitulé *Superb artistry, rustic simplicity* (“ Sens artistique superbe, simplicité rustique ”) comporte deux photos, dont une de *kalam*. Il est signé par G.S. Paul, journaliste à *The Hindu*, l'un des plus importants quotidiens de l'Inde, publié depuis Madras. G.S. Paul y tient des chroniques culturelles, notamment sur la musique. Son article est le compte-rendu d'un symposium réunissant divers artistes, “ en l'absence des chercheurs et des universitaires spécialisés dans le folklore ”. Plus précisément :

Une réunion de deux jours organisée par le Folklore Research and Training Centre de Cherpu, à 10 kms de Trichur, a rassemblé plus de 150 artistes, qui en ont profité pour exprimer leurs doléances. Plus d'une douzaine d'arts indigènes (sic) différents ont également été présentés.

De tels centres sont aujourd'hui très nombreux au Kérala, et le plus souvent en rivalité les uns avec les autres. Le Folklore Research and Training Centre de Cherpu semble regrouper un certain nombre d'artistes appartenant à des castes de statut très dévalorisé, aussi bien des hindous que des musulmans. Les arts folkloriques mentionnés dans le corps du texte sont, à quelques exceptions près, des arts que la plupart des folkloristes du Kérala considèrent comme mineurs, et qui n'ont guère bénéficié d'études.

Le Centre a été fondé en 1987 à Ammadam, un hameau reculé du district de Trichur, et possède 19 unités affiliées, principalement dans le nord du Kérala. Il constitue un exemple frappant d'artistes comptant sur leurs propres forces pour la promotion des arts, et est financé par la maigre contribution des artistes eux-mêmes.

/p.51/

Pour ces gens, vraisemblablement pauvres et déconsidérés dans la société locale, le passage à l'art apparaît essentiel pour valoriser leur activité et, sinon en retirer un avantage matériel, du moins se faire reconnaître comme "artistes". Leur principale doléance consiste alors à déplorer le manque de reconnaissance institutionnelle :

Présentant un exposé sur les artistes folkloriques et leurs problèmes, Monsieur A.K. Valluvan Master, Président de l'organisation, a regretté l'absence d'institution gouvernementale susceptible de promouvoir ces arts. [...] "Tous nos efforts pour obtenir une aide du gouvernement se sont heurtés aux embrouillaminis bureaucratiques", a déclaré Monsieur E.A. Kuttappan, Directeur du Centre et lui-même artiste de cheval-jupon, par ailleurs titulaire d'un diplôme d'ingénieur. "En dehors de la promotion des arts et des artistes, nous nous proposons de développer envers eux une approche scientifique, afin d'augmenter ainsi le progrès social", a-t-il dit dans son discours de bienvenue.

Monsieur Kuttappan, qui a mené sa troupe dans de nombreux festivals d'arts de la région, a déploré la discrimination affectant les artistes folkloriques durant ces événements, en contraste saisissant avec le traitement préférentiel accordé à leurs confrères dans le domaine classique."

Ces lignes sont révélatrices d'une aspiration profonde à être déclarés artistes, et si possible à parité égale avec ceux de la catégorie "classique" – la radio, par exemple, distingue "classique", "light music" et "folk" (devenu

“indigenous” depuis peu), ce qui recoupe en partie une évaluation en termes de qualité technique A, B (où une subdivision “high” est établie) et C, influant directement sur la rémunération¹⁶. L’authentification par une institution gouvernementale permet par ailleurs de devenir artiste “officiel”.

Revendiquer un statut d’artiste, dans ce contexte, n’a pas pour but d’édifier une culture nationale à travers des emblèmes culturels (même s’il existe une grande fierté à ce propos), ni de participer aux débats de l’art contemporain. Il s’agit avant tout, pour les intéressés, d’acquérir une définition valorisée et universaliste de l’activité pratiquée, tandis qu’une définition purement rituelle de celle-ci condamne le spécialiste à son inscription dans les seuls rapports sociaux de la société des castes, où il est dans bien des cas en situation infériorisée. Les intéressés s’organisent donc en réseaux multiples, afin de peser sur les institutions et, par la presse, de faire connaître leurs revendications. On notera en passant la complexité de /p.52/ certains personnages, comme monsieur Kuttappan, animateur, artiste et ingénieur, qui apparaît dans ce cas comme l’intermédiaire rendant cette organisation possible.

Le fait qu’un maître de *kalam* vienne à la Biennale de Lyon est ainsi une réussite enviable dans le milieu de tous ceux qui, au Kérala, cherchent à se faire reconnaître comme artistes. Mais monsieur Kurup (son nom l’indique) n’est pas d’une caste autrefois considérée comme intouchable. Son statut est respectable dans la société locale, ce qui a pu faciliter son contact avec les milieux médiateurs des folkloristes – on notera, dans cette perspective, que ce sont d’autres artistes, mais également des Kurup (qui plus est, de la même famille), qui ont réalisé des *kalam* en 1992 pour *La Sensitive*, puis en juin 2001 à Paris à la Villette. Le souci d’échapper aux discriminations ne saurait donc avoir pour lui la même importance que pour les personnes évoquées à l’instant. Néanmoins, le fait de se déclarer artiste demeure prestigieux, car cela renvoie à une catégorie universaliste définie en termes esthétiques¹⁷, ce que le service rituel, particularisé et socialement restrictif, ne comporte pas. Une telle redéfinition n’est pas sans conséquences sur le “sens” qui est attribué à “l’œuvre d’art”, ici le *kalam*.

Le sens de l’œuvre

Dans l’article kéralais de 1981, nombre de particularismes locaux étaient encore évoqués : le mythe de la Déesse, les noms de diverses divinités figurées par les *kalam*. Ils faisaient sens tant pour le rédacteur que pour la plupart de ses lecteurs. L’article des années quatre-vingt dix, concernant le Centre folklorique de Cherpu, demeure également à un plan local, en énumérant des formes artistiques très peu connues en dehors des

¹⁶ Je remercie C. Guillebaud pour cette information.

¹⁷ Ce qui ne veut pas dire que les possibilités d’accès à cette catégorie sont les mêmes pour tous dans la société des castes, comme cet exemple même le suggère.

zones rurales où on les pratique. Par contraste, et de façon prévisible, le communiqué concernant la Biennale de Lyon en 2000, communiqué d'une agence de presse nationale reproduit dans un journal publié à des milliers de kilomètres du Kérala, ne s'attarde pas à de tels particularismes. Il va en outre significativement plus loin en proposant une lecture symbolique du *kalam*. Souvenons-nous : dès la première phrase, nous apprenons que cet art illustre "le processus incessant de "srishti, sthithi et samharam" (création, maintien et destruction)". La même idée est répétée une deuxième fois, et développée, dans le communiqué (non dans l'article) :

Kalamezhuthu symbolise aussi le processus incessant de création, maintien et destruction. Tandis que le dessin des images symbolise la création, les rites [adressés] aux divinités signifient le maintien, et /p.53/ l'effacement de l'image marque la destruction ", a déclaré M. N. Radha-krishnan.

L'article fait encore référence aux divinités, mais de façon vague : " Prenant son origine dans le rituel sacré des temples, kalamezhuthu est considéré comme un précurseur du culte des idoles ", ou bien " L'art dépeint essentiellement dix-huit divinités Sivaïtes ". Aussitôt après, il revient à un discours portant sur le symbolisme des couleurs employées :

Les cinq couleurs représentent les " pancha bhootas " (sic), les cinq éléments fondamentaux [de l'univers], l'air, l'eau, le feu, la terre et le ciel. Les couleurs signifient également les " pancha lohas ", les cinq métaux, c'est-à-dire l'or, l'argent, le cuivre, le fer et le plomb.

Ce type de glose est tout à fait plausible dans des contextes ésotériques en Inde, mais il est significatif qu'il prenne ici le pas sur toute évocation particulariste de tel ou tel *kalam*. Cela l'est surtout du fait même de proposer une exégèse : le *kalam* ne peut rester dépourvu de signification. Il veut forcément " dire quelque chose ". Puisque ce n'est plus la divinité qu'il représente qui est susceptible de fournir un sens satisfaisant pour les visiteurs de la Biennale ou les lecteurs du nord de l'Inde, la signification tend à être construite à un niveau beaucoup plus général : celui d'un symbolisme philosophique à vocation universelle, par exemple l'évocation de cycles cosmiques alternant création, maintien et destruction des mondes¹⁸,

¹⁸ La destruction d'images temporaires de culte est un trait répandu en Inde. James Preston (1985 : 29), à propos de figures en bois ou en argile périodiquement créées et détruites, interprète ce processus comme témoignant d'une " emphase théologique de la non-permanence ". Je ne suis pas sûr que cette analyse n'extrapole pas à partir, peut-être, d'une théologie plutôt bouddhique (la symbolique de "l'impermanence" est ainsi explicite dans les *mandala* méditatifs tibétains). Dans le cas des pratiques populaires hindoues, me semble-t-il, bien des raisons différentes peuvent rendre compte de la destruction d'images éphémères. Pour ce qui est des

ou la liste des éléments constitutifs de l'univers. Dans ce nouveau cadre, le culte rendu aux puissances divines peut bien, à nouveau, être évoqué : mais ce n'est que pour être réduit au rang de simple symbole, pointant vers une réalité philosophique d'ordre supérieur, la phase de "maintien" des mondes.

/p.54/ Les *kalam* sont donc ici soumis à une "sémantisation", pour reprendre une expression de Helle Bundgaard à propos de toiles peintes dans une autre région de l'Inde. Par ce terme, l'auteur désigne le fait de " pourvoir les objets d'art d'un "sens" (*meaning*) fourni par l'exégèse et l'esthétique ", en contraste avec les évaluations locales que font les peintres de leurs travaux et qui sont essentiellement contextuelles. Selon Bundgaard, la qualité d'une œuvre est jugée d'après le niveau attendu de la part d'un apprenti ou d'un maître, d'après le temps disponible pour sa réalisation, d'après le montant du paiement, et varie selon le contexte d'exécution du travail et la nature des destinataires. Une telle "signification" (*significance*) locale, " déterminée en contexte par l'identité de l'artiste et le réseau de relations sociales ", se voit en fait " élaguée lors du processus de "sémantisation" par l'élite du monde artistique et, plus encore, peut-être, dans le discours universitaire " (Bundgaard 1996 : 123). Une dynamique comparable semble à l'œuvre dans le cas des *kalam*. Le passage à l'art ne fait pas que les dépouiller de leur raison d'être comme élément d'un culte : il conduit à négliger les critères d'évaluation qui font que ces *kalam* sont localement appréciés, en les pourvoyant d'un "sens" prétendument supérieur et caché. Notons au passage qu'un tel souci de symbolisme s'accommode en effet fort bien du recours aux cinq couleurs dites traditionnelles, mais aurait plus de mal à intégrer l'usage actuel, parmi les spécialistes de bas statut, des roses bonbon, des verts printemps et des bleus électrique – rassurons-nous, ces *kalam*-là, trop peu "authentiques" pour faire partie du patrimoine, sont écartés par les divers médiateurs en position d'autorité, et ne parviennent même pas à la connaissance des organisateurs des expositions internationales (paradoxalement, ils ne sont donc réalisés que dans le cadre de cultes !).

Conclusion : culte, culture, exotisme

Le glissement d'une catégorie à une autre – du culte à l'art – est ainsi directement lié à un changement des réseaux de patronage. Tandis que le service rituel dont font partie les *kalam* est effectué dans le cadre de relations sociales marquées par de fortes inégalités statutaires, les *kalam* devenus objets d'art sont patronnés par divers amateurs (chercheurs-

kalam, leur effacement est souvent immédiatement suivi de la possession rituelle d'un officiant par la divinité du *kalam* ; c'en est même la condition. Plutôt que d'une mise en valeur de la "non-permanence", en tant que telle, ou d'une "destruction des mondes" comme le suggère Radhakrishnan, il paraît alors plus simple d'y voir – en contexte rituel – une étape dans la circulation de la puissance divine, du dessin au corps du possédé.

défenseurs en folklore, universitaires, documentaristes), ou par des institutions privées ou gouvernementales. Ces relations restent inégalitaires à certains égards, mais sont en principe moins marquées par la hiérarchie des castes (encore que, dans la pratique, des corrélations s'observent). La constitution de ce nouveau type de réseau est indissociable d'autres changements, en particulier du développement d'un nouveau regard. Pour simplifier, le culte a fait place à la culture, définie dans ce cas initialement comme patrimoine permettant d'affirmer une identité régionale, puis /p. 55/ comme ensemble d'arts ayant une valeur esthétique propre, source éventuelle de renouvellement créatif.

Changement de regard (et de classification) et constitution de réseau sont mis en œuvre par différents acteurs sociaux, qui se mobilisent pour des projets parfois fort divers : nationalisme régional, valorisation des castes défavorisées, primitivisme artistique, etc. Les discours tenus, et les systèmes de valeurs ainsi explicités, sont hétérogènes, tout en étant articulés les uns aux autres par la réalité même des réseaux¹⁹. Les critères d'appréciation esthétique de l'art contemporain, par exemple, ne sont pas ceux des spécialistes de *kalam*, pas plus que ne le sont leurs projets – et de très loin. Si le parallélisme des discours et des pratiques ne reste pas indéfini, c'est qu'il existe des médiateurs qui en assurent l'intersection, et dont la position est cruciale pour mettre en relation des mondes esthétiques très différents. Indiscutablement, le flou même de la notion d'"art", en couvrant d'un label unificateur des visions et des intérêts très contrastés, est un atout essentiel dans ces circulations.

Dans cette dynamique, les praticiens sont loin d'être passifs. Ils y voient l'espoir d'une survie de leur activité (même transformée) et d'une amélioration de leur sort – matériel et en termes de considération. Ayant parfaitement intériorisé la définition de leur activité comme "art", leur aspiration est de devenir des artistes institutionnellement reconnus et soutenus sur un marché de l'art plus ou moins large, en reprenant parfois à leur compte le discours des autres univers culturels susceptibles de les patronner – par exemple la "sémantisation" que les exégèses savantes substituent à la description de la fonction rituelle. Tout est donc pour le mieux dans le meilleur des mondes, à deux détails près.

D'une part, toutes les activités rituelles n'ont pas des chances équivalentes de réussir leur transformation en art – les doléances des spécialistes rituels réunis près de Trichur nous en avertissent. Il y a des gagnants et des perdants. L'évaluation esthétique est imposée par des autorités qui se placent hors de la nécessité des cultes : journalistes, hommes de spectacle, responsables d'académies artistiques, commissaires d'exposition, constituent une nouvelle structure de pouvoir, ayant la capacité

¹⁹ H. Bundgaard (1999) souligne à juste titre l'existence d'une pluralité de "mondes de l'art" en confrontation.

d'accepter ou de refuser les candidatures à "l'art", et de décerner ou de contester la qualité de "maître" dans un art donné. Beaucoup privilégient une logique d'appréciation en termes de "visibilité" minimale que doit posséder une activité pour être de l'art, et en termes de virtuosité individuelle pour être un vrai artiste (Aubert 2001a : 97). Il faut cependant se garder de toute simplification : les courants de l'art contemporain, par /p.56/ exemple, sont suffisamment multiples pour que leurs critères de sélection soient diversifiés. Une anecdote. Un commissaire chargé de préparer l'exposition inaugurale en 2001 du Museum Kunst Palast de Düsseldorf consacrée aux *Autels du monde*, exposition coordonnée par Jean-Hubert Martin (organisateur du *Partage d'exotismes* de la Biennale de Lyon), chercha à inviter un exorciste de l'Himalaya dont les accessoires et le "dispositif" rituel (très élémentaire, et hors des discours locaux sur l'art, même folklorique) constituaient à ses yeux une installation "très forte", mais rejeta divers dessins de sol effectués dans la même région et relativement élaborés. La sélection ne suivait donc ni la logique du culte, ni les critères esthétiques ou patrimoniaux locaux, mais exclusivement les priorités, bien reconnaissables, de l'art contemporain lui-même.

D'autre part, dans le cas particulier du patronage assuré par l'art contemporain, un dialogue quelque peu paradoxal s'instaure avec les spécialistes des *kalam*. Ceux-ci, lorsqu'ils exercent leur activité dans un cadre rituel, n'hésitent pas à innover (dans certaines limites), témoignant ainsi de leur inventivité esthétique. Les plus jeunes ont souvent un cahier d'esquisses, qui est à la fois consignation sur papier de la tradition familiale, lieu "expérimental" des innovations, et recueil de propositions à montrer aux éventuels patrons. Que ce soit les jeunes qui les tiennent suggère sans doute la double influence de l'instruction scolaire²⁰, avec le prestige accordé à l'écrit dans la transmission des connaissances, et d'un certain "feedback" du domaine de l'art à celui du rituel. Or ce n'est pas cette créativité qui intéresse les institutions d'art contemporain, au contraire. Les spécialistes des *kalam* ne sont invités que comme *représentants* d'une culture autre, à la rencontre de laquelle l'art occidental prétend aller selon ses propres termes. Le petit texte de la Biennale de Lyon 2000 qui introduit aux *Partages d'exotismes* est à cet égard suggestif :

L'exotisme est avant tout une question de regard. Le point de vue porté sur l'étranger engendre l'étrange. Il n'est donc en principe pas inhérent à l'œuvre. Il dépend d'une perspective qui lui est extérieure.

Le partage d'exotismes égalitaire et réciproque pourrait fonctionner dans un monde où les pouvoirs seraient égalitaires. La tentation est grande pour certains artistes qui estiment que leur clientèle est principalement en

²⁰ Le Kérala est la région de l'Inde avec le plus fort taux d'alphabétisation, proche de celui des pays développés.

Occident, d'émailler leurs œuvres d'éléments exotiques pour ce public. Inversement, dénoncer chez les artistes étrangers à notre culture la moindre intrusion d'élément vernaculaire les condamne à devenir les singes de notre culture et à abandonner leur propre histoire.

/p.57/ Il n'est pas mon propos d'entrer ici dans le détail de cette rhétorique, qu'il faudrait rapprocher d'autres textes²¹. Avertie des critiques habituelles à l'égard de l'exotisme, celle-ci tente d'y parer par un discours de type humaniste, repris d'ailleurs dans l'intitulé du communiqué indien, qui proclame : “ Des artistes éminents lancent une nouvelle initiative pour l'Unité par la Culture ”.

Mais nous ne vivons pas dans un monde “ où les pouvoirs seraient égalitaires ” : le “ partage d'exotismes ” proposé ne l'est pas davantage. Ainsi, les artistes “ étrangers à notre culture ” sont tenus de conserver un élément “ vernaculaire ” sous peine de “ singer notre culture ”²² : bel euphémisme, qui fit qu'aucun peintre contemporain de l'Inde ne fut invité à la Biennale, et que, dans un site internet concernant celle-ci, les *kalam* se trouvent mentionnés entre *Exotica* d'Anne et Patrick Poirier, et *Stranger Than Paradise* de Gloria Friedmans. Dans le cadre de ce rapport inégal de pouvoir, l'altérité radicale des *kalam* n'est pas supposée résulter d'une créativité personnelle. Elle se doit de procéder du respect pointilleux d'une “ tradition ” immémoriale – souvenons-nous, l'art des *kalam* est dit dater de 2000 ans ! Artistes, oui, créateurs, non. Les *kalam* sont là comme des échantillons d'un ailleurs hors du temps. Et cet exotisme intrinsèque n'est peut être pas sans rapport avec leur contexte religieux d'origine. Le “ kitsch religieux ”, comme l'écrivait récemment Jean-Michel Normand, est devenu “ une valeur sûre ” et même “ branchée ”. L'auteur ajoute : “ l'heure serait au religieux sans la religion, à la spiritualité sans église, au mysticisme ultralight et aux talismans chics ” (*Le Monde*, 9.3.2002). Les références religieuses seraient-elles les dernières “ sensations décalées ” (*ibid.*) à la mode ?

A propos de l'objet ancien, Jean Baudrillard (1968 : 104) écrivait : “ il signifie le temps ”. Que signifient les *kalam*, lorsqu'ils passent à l'art ? Les réponses, nous l'avons vu, sont plurielles, comme le sont les modalités par lesquelles une valeur esthétique leur est accordée. Pour l'art contemporain, leur intérêt semble surtout être de figurer de l'altérité, ou

²¹ Pour une analyse de tendances récentes dans l'art contemporain vis-à-vis de “ l'Autre culturel ”, cf. Foster 1996. Pour une tentative de trouver dans la notion de “ performance ” un terrain commun à l'art contemporain et aux *kalam*, cf. Kokkonen 1999.

²² En 1883, déjà, les Britanniques avaient le souci de préserver les artisans indiens “ de l'imitation facile des méthodes et des motifs européens ” – in “ Resolution of the Government of India and Draft Scheme Regarding Museums, Exhibitions and Art Journals ” (cité in Guha-Thakurta 1997 : 27).

plutôt, pour paraphraser encore Baudrillard, une certaine *idée* de l'altérité : c'est bien celle-ci qui est *consommée*, ce qui fait de cette consommation, comme le note l'auteur, une "*pratique idéaliste totale*" (*id.*, p. 280 – emphase d'origine).

/p.58/ Et il ajoute : "L'exigence révolutionnaire est vivante, mais faute de s'actualiser dans la pratique, elle se consomme dans l'idée de la Révolution." (*id.*, p. 281). Dans sa quête de différence, qui fonde son intérêt pour les *kalam*, l'art contemporain annonce la révolution artistique permanente. Mais en ne consommant que l'idée de cette différence, ne prend-il pas le risque de ne consommer, de ce fait, que l'idée de sa remise en question ?

Références bibliographiques

- APPADURAI, Arjun, éd., 1986, *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ASHLEY, Wayne, 1993, "Recodings : Ritual, Theatre, and Political Display in Kerala State", université de New York (thèse de Ph.D. non publiée).
- AUBERT, Laurent, 2001a, *La musique de l'autre. Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*, Genève, Georg Editeur.
- AUBERT, Laurent, 2001b, "La représentation de l'autre ou le paradoxe du spectacle", *Internationale de l'Imaginaire*, n.s., 15, pp. 43-66.
- BAUDRILLARD, Jean, 1968, *Le système des objets*, Paris, Gallimard.
- BERTI, Daniela, sous presse, "Of metal and clothes : The Location of Distinctive Features in Divine Iconography", in P. Granoff & K. Shinohara (éds), *Images in Asian Religions : Texts and Contexts*.
- BROMBERGER, Christian, & CHEVALLIER, Denis, éds., 1999, "Carrières d'objets", in C. Bromberger & D. Chevallier, éds, *Carrières d'objets. Innovations et relances*, Paris, Editions de la MSH, pp. 1-16.
- BRUNNER, Hélène, 1986, "Mandala et yantra dans le sivaïsme agamique. Définition, description, usage rituel", in A. Padoux, éd., *Mantras et diagrammes rituels dans l'Hindouisme*, Paris, Editions du CNRS, pp. 11-35.
- BUNDGAARD, Helle, 1996, "Local Discourses on Orissan Patta Paintings", *South Asia Research*, 16-2 : 111-130.
- BUNDGAARD, Helle, 1999, *Indian Art Worlds in Contention. Local, Regional and National Discourses on Orissan Patta Paintings*, Surrey, Curzon Press.
- CALDWELL, Sarah, 1999, *Oh Terrifying Mother. Sexuality, Violence and Worship of the Goddess Kali*, New Delhi, Oxford University Press.
- CLAVAIROLLE, Françoise, 1999, "La soie en Cévennes. Innovation et territoire", in C. Bromberger & D. Chevallier, éds, *Carrières d'objets. Innovations et relances*, Paris, Ed. de la MSH, pp. 135-150.
- /p.59/ CLIFFORD, James, 1988, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge (Ma.), Harvard University Press.

- COFFRE-BANEUX, Nathalie, 1999, "Le Harris tweed : renaissance ou mutation ? ", in C. Bromberger & D. Chevallier, éd., *Carrières d'objets. Innovations et relances*, Paris, Ed. de la MSH, pp. 181-203.
- COHN, Bernard S., 1982, "The Transformation of Objects into Artifacts, Antiquities, and Art in Nineteenth-Century India ", in Barbara Stole Miller, éd., *The Powers of Art : Patronage in Indian Culture*, New Delhi, Oxford University Press, pp. 301-329 (repris in B. Cohn, *Colonialism and Its Forms of Knowledge. The British in India*, Delhi, Oxford University Press, 1997, pp. 76-105).
- DAVIS, Richard H., 1997, *Lives of Indian Images*, Princeton, Princeton University Press.
- DELFOSE, Claire, & LETABLIER, Marie-Thérèse, 1999, "Comment renaissent les fromages ? L'époisses, le rocroi, le soumaintrain ", in C. Bromberger & D. Chevallier, éd., *Carrières d'objets. Innovations et relances*, Paris, Ed. de la MSH, pp. 161-180.
- DESMOND, Ray, 1982, *The India Museum, 1801-1879*, Londres (cité in Cohn 1982).
- DUTERTRE, Emmanuelle, 1999, "Le "savon de Marseille" réinventé ou comment la relance d'un produit "authentique" allie tradition et innovation ", in C. Bromberger & D. Chevallier, éd., *Carrières d'objets. Innovations et relances*, Paris, Ed. de la MSH, pp. 151-159.
- Folk Arts Directory*, 1978, Trichur, Kerala Sangeeta Academy.
- FOSTER, Hal, 1996, "L'artiste comme ethnographe, ou la "fin de l'Histoire" signifie-t-elle le retour à l'anthropologie ? ", in *Face à L'histoire, 1933-1996. L'artiste moderne devant l'événement historique*, Paris, Centre Pompidou/Flammarion, pp. 498-505.
- GUHA-THAKURTA, Tapati, 1997, "The Museumised Relic : Archaeology and the First Museum of Colonial India ", *The Indian Economic and Social History Review*, 34-1, pp. 21-51.
- JONES, Clifford R., 1982, "Kalam eLuttu : Art and Ritual in Kerala ", in G.R. Welbon & G.E. Yocum, éd., *Religious Festivals in South India and Sri Lanka*, Delhi, Manohar, pp. 269-294.
- KERALA VARMA THAMPURAN, 1936, "Kali Cult in Kerala ", *Bulletin of the Rama Varma Research Society*, IV, pp. 77-97.
- KOKKONEN, Salla, 1999, "From Ritual to Performance Art. South Indian Powder Painting Ritual and Performance Art as Performances ", in *Looking at Other Cultures. Works of Art as Icons of Memory*, Helsinki, Society for Art History in Finland, pp. 44-64.
- KURUP, K.K.N., 1972, "Kalam[p]attu, A Type of Spirit Worship in North Malabar ", *Folklore*, XIII n°9, pp. 321-323.
- /p.60/** NEFF, Deborah Lynn, 1995, "Fertility and Power in Kerala Serpent Ritual ", Madison, université du Wisconsin (thèse de Ph.D. non publiée).
- PRESTON, James J., 1985, "Creation of the Sacred Image : Apotheosis and Destruction in Hinduism ", in J. P. Waghorne & N. Cutler, éd., *Gods of Flesh, Gods of Stone. The Embodiment of Divinity in India*, Chambersburg, Anima Publications, pp. 9-30 & 172-173.

- RAGHAVAN, M.D., 1947, *Folk Plays and Dances of Kerala*, Trichur, Rama Varma Archaeological Society.
- RAVI VARMA, L.A., 1971 [ca. 1943], "Yatra Kali and Bhadrakali Pattu (a study)", *Bulletin of the Rama Varma Research Society*, XI, 1, pp. 13-32.
- TARABOUT, Gilles, 1986, *Sacrifier et donner à voir en pays Malabar. Les fêtes de temple au Kérala (Inde du Sud) : étude anthropologique*, Paris, Ecole Française d'Extrême-Orient.
- TARABOUT, Gilles, 1997, "La mise en culture des rites", *Cultures en mouvement*, 5, pp. 40-43.
- TARABOUT, Gilles, 1999, "Ideas of Development, Identities, and the Definition of "Culture" in Kerala", communication non publiée présentée au colloque annuel du South Asian Anthropology Group, Londres.
- Thiruvarang*, 1978, Trivandrum, Thiruvarang.
- Thiruvarang*, 1979, Trivandrum, Thiruvarang
- VIDYARTHI, Govind, 1976, "Mudiettu, Rare Ritual Theatre of Kerala", *Sangeet Natak*, 42, pp. 51-63.
- ZARRILLI, Phillip B., 1996, "History, Kingship and the Heroic : Kalarippayattu, the "Kerala Heritage", and State Formation", in C. Brakel, éd., *Performing Arts of Asia. The Performer as (Inter) Cultural Transmitter*, Leyde, IIAS, pp. 79-105.



planche 1 : La brèche de la deesse
Deux *kalam* (A) et (B) de la déesse Bhadrakali réalisés au Kérala par Kallate Handasan Kurup, pour un même culte privé, les 24 et 27 mars 1994.

Ces *kalam* sont faits avec les cinq couleurs jugées traditionnelles. Le *kalam* (B) a été exécuté pour clorre "en beauté" une semaine de cultes (un *kalam* par jour). Selon Handasan, il est plus élaboré, plus long à faire, et plus beau que (A), réalisé l'un des jours précédents, ce qui se remarque aux détails supplémentaires de la coiffe, du halo, du collier, du nœud, de la "robe", etc. L'appréciation esthétique et l'impact rituel dépendent de telles variations, mises en œuvre selon les circonstances.

Par ailleurs, Handasan a sans doute été le premier à réaliser des *kalam* en France, à partir de 1992, en dehors de tout culte ; il participait à l'exposition *Latitudes* à la Villette en 2001 (selon lui, ces occasions lui permettent d'exécuter de plus grands *kalam*, dans une version particulièrement soignée et satisfaisante).



planche 2 : Utiliser de nouvelles couleurs, imaginer de nouveaux motifs
Kalam pour un culte privé rendu à des ancêtres, réalisé en mars 1994 par le groupe Ayyankolpati Kocummon & Paray (appartenant à une caste de bas statut). Il est fait avec des couleurs vives produites par l'industrie chimique, et comporte des motifs décoratifs librement associés, pour faire "plus beau". De tels *kalam* sont cependant dépréciés, car non "authentiques", par les spécialistes de castes de plus haut statut (comme les Kurup), et écartés par les milieux "autorisés" : folkloristes, académies d'art indiennes, médiateurs divers – si bien que, dans la pratique, ils n'ont d'autre contexte d'exécution que les rituels.