



HAL
open science

“ UN POUR TOUS, TOUS POUR UN ”

Denis Vidal

► **To cite this version:**

Denis Vidal. “ UN POUR TOUS, TOUS POUR UN ” : Un nouvel art pour les Gond (Inde centrale) . 2013. hal-01299349

HAL Id: hal-01299349

<https://hal.science/hal-01299349>

Preprint submitted on 7 Apr 2016

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.

« UN POUR TOUS, TOUS POUR UN »

Un nouvel art pour les Gond (Inde centrale)

Denis Vidal (IRD/URMIS-Paris Diderot)

Une exposition imposante fût organisée au Musée du Quai Branly en 2010, qui s'intitulait *Autres maîtres de l'Inde*. Cette exposition était d'autant plus intéressante qu'elle intégrait deux perspectives assez contradictoires sur l'art tribal en Inde. Il s'agissait, d'une part, de présenter un panorama condensé de l'art 'tribal' et 'populaire' dans le sous-continent indien. On pouvait voir ainsi de magnifiques sculptures en bois du XIX^{ème} siècle, en provenance du Karnataka; ou encore de petites figurines votives en bronze, traditionnellement offertes dans les sanctuaires Khonds de l'Inde centrale (Gell 1986). Mais comme l'expliquait son catalogue, le visiteur pouvait admirer également deux « expositions personnelles réunissant un nombre important de peintures de Jivya Somya Mashe et Jangarh Singh Shyam : deux des plus fameux peintres contemporains d'origine tribale » (Jain 2010)

L'exposition était organisée sous l'autorité scientifique de Jyotindra Jain : un des meilleurs spécialistes de l'art populaire en Inde, qui joua aussi un rôle de premier plan dans la création du *Art and Craft Museum* à Delhi. Aussi ne s'étonnera-t-on pas d'y trouver condensées les deux tendances principales qui ont effectivement présidé à la présentation de l'art populaire en Inde depuis plusieurs décennies maintenant. En effet, les collections permanentes de ce Musée offrent à voir au visiteur un échantillon 'représentatif' d'œuvres anonymes, censées incarner les traditions d'art 'ethnique' ou 'populaire' les plus caractéristiques du sous-continent indien. Mais Jyotindra Jain – comme d'autres intellectuels de son pays - a toujours insisté également sur la nécessité de mettre en valeur la créativité individuelle des meilleurs artistes appartenant à ces mêmes traditions. Cette volonté a d'ailleurs souvent guidé l'organisation des expositions temporaires de ce Musée ; et, plus généralement, les expositions d'art 'tribal' ou 'populaire', en Inde comme à l'étrangerⁱ.

Plus généralement aussi, une attention croissante est portée désormais à l'étude du processus ayant progressivement conduit à accorder un statut 'artistique' à tout un ensemble de pratiques culturelles diverses auxquelles un tel qualificatif avait été longtemps dénié. Tel est le cas des travaux portant sur la manière dont diverses formes d'art 'populaire' ou 'primitif' se sont vues reconnaître des qualités plus spécifiquement 'esthétiques' à partir du XIX^{ème} siècle en Europe (Dagen 1998 , Fabre 2009); ou encore de ceux qui s'intéressent plus spécifiquement à la manière dont les arts non occidentaux furent progressivement valorisés, dans un esprit plus ou moins similaireⁱⁱ.

Inutile de le préciser: dans un tel contexte, le colonialisme, l'ethnocentrisme et l'orientalisme - aussi, plus récemment, le primitivisme - font figure de 'vilains'. La valorisation esthétique de formes d'art aux provenances toujours plus diverses est présentée aujourd'hui non seulement comme une forme d'ouverture artistique ou culturelle mais aussi comme une exigence morale. Nombreux sont ceux qui considèrent qu'il sera vain de parler de la fin du colonialisme dans le domaine artistique tant que toutes les formes d'art présentées dans les Musées n'auront pas droit à une dignité équivalente, indépendamment de toute considération sur leurs origines au plan culturel, social ou géographique . Mais en dépit de prédominance dans les milieux de l'art contemporain, ce point de vue se heurte aussi à de nouvelles objections. Voyant mettre systématiquement ainsi l'accent sur la dimension 'esthétique' de pratiques culturelles qui obéissaient autrefois à des finalités très diverses, certains dénoncent le risque d'en venir, en effet, à de nouvelles formes d'ethnocentrisme et d'anachronisme . Tel est le cas, en particulier de celles ou ceux qui estiment que la présentation 'esthétique' des œuvres - ou encore l'intégration de leurs créateurs dans le monde de l'art - se font trop souvent au prix de leur décontextualisation et de leur dénaturation.

Il n'y a aucun doute, en effet, que lorsque des forme d'art populaire ou ethnique sont incluses dans le marché touristique ou dans le monde de l'art, leur statut peut être profondément altéré. Mais indépendamment de tout jugement porté sur une telle évolution, il faut reconnaître aussi qu'elle n'a pas toujours le caractère qu'on lui prête. Dans le cas de l'Inde, par exemple, il faut savoir que plusieurs formes d'art ethnique - jugées pourtant emblématiques de traditions séculaires - n'existaient simplement

pas dans le passé. Ou bien, si elles existaient, c'était sous des formes souvent très différentes de celles que l'on imagine aujourd'hui.

Si l'on fait exception, en effet, des formes d'art décoratif pratiquées par des femmes dans un cadre domestique ou cérémoniel - une caractéristique bien connue mais insuffisamment prise en compte sur le plan analytique de l'art 'tribal' en Inde est d'avoir été rarement produit par les populations auxquelles il est généralement associé. C'est souvent, en effet, des castes d'artisans, vivant dans le voisinage de ces dernières, qui en étaient les créateurs et les exécutants.

On n'a peut-être pas de meilleur exemple de cette forme d'interaction que les magnifiques rouleaux peints, associés à la culture Santal et qui fascinèrent, durant les premières décennies du XXème siècle, les milieux culturels au Bengale par leur 'fraîcheur primitive' comme par leur 'authenticité'. Il fût rapidement découvert, cependant, que ces rouleaux peints n'étaient pas faits par les Santals eux-mêmes mais par une caste de bardes et d'artistes ambulants - les *Jadu Patua* - dont les traditions sociales et culturelles combinaient - de manière d'ailleurs tout aussi intéressante - divers éléments pris aussi bien à l'hindouisme qu'à l'Islam (De Selva 2002). Un peu de la même façon, les petits bronzes d'attribution Gond ou Khond - particulièrement populaires avec les touristes du fait de leur facture d'apparence particulièrement 'primitive' - n'étaient pas créés par ces derniers mais par des artisans venus originellement du Rajasthan : les *Ghassia* (Gell : 1986). Aussi, dans une majorité de cas, serait-on tenté de dire que l'une des caractéristiques fondamentales de l'art populaire et tribal en Inde - ou de ce qui passe pour tel aujourd'hui - ne réside pas seulement dans la manière dont ce dernier s'enracinerait dans des traditions autochtones variées ; mais tout autant dans la formidable capacité dont ses créateurs - quels qu'ils soient - ont toujours su faire preuve pour s'adapter au contexte social et culturel et aux goûts changeants de leurs commanditaires les plus variés. Et cela reste tout aussi vrai aujourd'hui que par le passé.

Ainsi, pour en revenir aux *Patuas* du Bengale, c'était d'abord à titre d'artistes itinérants qu'ils allaient de village en village et qu'ils avaient affaire aux Santals comme à d'autres populations rurales. Un des aspects centraux de leur activité - d'ailleurs chichement rémunérée - résidait alors dans la façon dont ils transcrivaient les mythes de ces derniers et dont ils illustraient leurs cérémonies pour les leur restituer sous forme de récits

chantés et de rouleaux peints qui en décrivaient les épisodes principaux (Troisi 1978, Carrin Bouez 1986 , Hembron 1996). Mais cela ne veut pas dire qu'ils aient joué, de ce fait, un rôle central dans la culture de ces derniers (Das 2001). D'ailleurs, pour retenir l'attention de leur audience, ils n'hésitaient pas à leur réciter des mythes étrangers à leurs traditions ou encore à leur présenter des images de divinités autres que les leurs. Ils ne leur offraient pas seulement ainsi un regard 'exotique' sur leur propre culture mais aussi une 'fenêtre' culturelle sur le monde extérieur (Archer 1977).

On connaît bien, aujourd'hui, la manière dont un nombre non négligeable de familles de *Patua* émigrèrent à Calcutta au début du XIX^{ème} siècle ; et comment un bon nombre d'entre elles s'installèrent aux abords du temple de Kalighat. Ce lieu de culte venait alors d'être considérablement rénové et agrandi. Et un nombre toujours croissant de pèlerins qui y s'y trouvait attirés du fait nouvelles possibilités de déplacement offertes par le développement rapide des voies ferrées, étaient particulièrement friands de souvenirs et d'images bon marché. Aussi les *Patua* surent inventer un style d'imagerie largement inédit qui leur était principalement destiné mais dont l'*intelligenstia* Bengali apprit aussi rapidement à apprécier la saveur et à reconnaître la qualité artistique (Guha Thakurta 1992). En effet, ces peintures populaires ne se limitaient pas seulement à des représentations plus ou moins stéréotypées de divinités. Elles représentaient aussi avec beaucoup de verve les aspects les plus spectaculaires et plus déroutants de la vie citadine à Calcutta et du nouveau décor urbain (Jain 1999). Conséquence indirecte, d'ailleurs, de cette réorientation professionnelle, les *patuas* furent rapidement plus connus pour leur talent de peintres que pour leurs anciennes activités de conteurs itinérants (Singh 1998 , Hauser 2002, Charley 2006, Islam 2008).

Si j'évoque brièvement ici ces quelques faits bien connus, c'est parce qu'ils permettent de mieux comprendre, à mon sens, la manière dont a émergé une nouvelle forme d'art ethnique dans le Madhya Pradesh, il y a quelques décennies de cela. Loin de tout schéma stéréotypé sur l'évolution de l'art populaire, on verra, en effet, que l'on assiste moins, en effet, dans ce dernier cas, à la dissolution progressive ou à la 'décontextualisation' d'une tradition culturelle existante qu'à l'émergence d'une nouvelle forme d'art populaire, s'adressant à un public renouvelé – un peu comme cela avait été le déjà cas avec les *patua*, plus d'un siècle auparavant .

LE NOUVEL ART DES GONDS

les motivations des artistes et des intellectuels indiens qui 'découvrirent' diverses formes d'art populaire au début du XXème étaient multiples. En s'inspirant ouvertement de ces derniers, ils entendaient montrer que l'art moderne indien n'avait nul besoin, pour exister, de se fonder sur des formes artificielles de renaissance de son passé artistique comme l'avaient prôné, durant les décennies précédentes, les tenants de l'Ecole du Bengale. Mais ils voulaient démontrer également que l'art moderne en Inde n'était pas condamné, non plus, à s'inspirer servilement des courants artistiques des avant-gardes européennes. Ils entendaient prouver, en particulier, que la culture indienne – et le Bengale, plus spécifiquement- possédaient des formes d'art 'populaire' ou 'tribal' qui n'avaient rien à envier à l'art 'nègre' ou à aucune autre forme d'art 'primitif' ou 'contemporain'. Or il est remarquable de constater qu'un tel état d'esprit n'a pas disparu après l'Indépendance et qu'il n'a cessé, peut-être, de se renforcer, au contraire, jusqu'à ce jour. Il n'y en a peut-être pas de meilleure illustration que le projet de Musée d'art contemporain, entrepris au Madhya Pradesh dans les années 1980 sous l'égide d'artistes et d'administrateurs 'éclairés' (Ashok Vajpayee en particulier)ⁱⁱⁱ

Jagdish Swaminathan, qui en fut le véritable inspirateur, était réputé en Inde, non seulement pour ses qualités de peintre mais aussi pour son militantisme culturel affiché. Aussi quand il reçut, au début des années 1980, une invitation du gouvernement du Madhya Pradesh à piloter la création d'un nouveau musée d'art contemporain à Bhopal (le *Bharat Bhawan*), il accepta de le faire à la seule condition que des artistes d'origine locale - totalement ignorés - y bénéficient des mêmes espaces d'exposition que les peintres contemporains indiens les plus connus et que leurs œuvres y seraient présentées avec une attention équivalente à celles de ces derniers. Ce qu'il cherchait ainsi à imposer, de manière tout à fait explicite, était l'abolition de toute distinction critique ou institutionnelle entre l'art 'moderne' et l'art 'populaire'. Il voulait que les artistes 'traditionnels' soient pleinement considérés - et aussi rémunérés - comme des créateurs individuels à part entière ; et non plus seulement comme les représentants anonymes et interchangeable de traditions culturelles immémoriales. Il tenait également à ce que leur soit offerte la possibilité d'exercer leur créativité au-delà du contexte local dans lequel ils avaient évolué jusqu'alors. Il les incitait, par exemple, à utiliser de nouveaux médiums (papier, lithographie, peinture acrylique, etc.). Et il chercha activement à

mieux faire connaître leur travail dans un vaste milieu, en Inde comme à l'étranger, ainsi qu' à trouver pour eux des commanditaires variés.

Ce n'était pas vraiment la première fois, cependant, qu'une initiative de la sorte était prise en Inde. En témoigne, par exemple, la manière dont avaient été promues diverses formes d'art populaire ou ethnique dès les premières années de l'Indépendance. C'était souvent fait aussi, sous le patronage attentif de fortes personnalités culturelles de l'époque : Pupul Jayakar - une amie personnelle de Nehru et d'Indira Gandhi- en est un bon exemple. Mais la nouveauté de l'entreprise tenait plutôt au fait qu'il s'agissait moins dans ce dernier cas de préserver des traditions artistiques en déclin ou, encore, de porter assistance à des communautés locales, en ayant une visée essentiellement socio-économique en tête. Il s'agissait véritablement, aux yeux de Swaminathan, de faire émerger le potentiel créatif individuel, incarné par les artistes d'origine populaire qui participaient à son projet.

Les initiatives prises par Swaminathan et par quelques autres acteurs de la scène culturelle au début des années 1980 eurent un impact non négligeable sur la scène de l'art indien. Elles contribuèrent à faire changer localement les perceptions sur l'art populaire, même si ce fût de manière plus lente que ce dernier le souhaitait. Elles affectèrent beaucoup plus brutalement, en revanche, la vie comme la carrière d'un petit nombre d'artistes d'origine 'tribale' qui participèrent à cette aventure institutionnelle. Tel fût particulièrement le cas pour Jangarh Singh, un des artistes 'découverts' par Swaminathan au début des années 1980, à l'époque où je suivais son activité à Bhopal.

L 'INVENTION D'UN ARTISTE 'ETHNIQUE'

Jangarh Singh est souvent considéré aujourd'hui comme le plus talentueux des artistes indiens d'origine 'tribale'. Et ce n'est pas un hasard si ses promoteurs aiment à comparer son œuvre à celle d'artistes aborigènes australiens ou, de manière plus inattendue, à celles d'artistes 'urbains' comme Jean-Michel Basquiat. La première de ces comparaisons ne repose pas seulement sur des bases sociologiques. Elle renvoie aussi à des considérations d'ordre stylistique. De nombreux commentateurs ont noté, en effet, que le style bien particulier de Jangarh Singh était plutôt éloigné en réalité, de toute forme d'inspiration purement locale ; mais qu'il avait de

surprenantes affinités, en revanche, avec celui des peintres aborigènes australiens. Or un tel rapprochement ne relève pas d'une pure analogie. Non seulement Jangarh Singh avait été invité à visiter l'Australie pour y rencontrer des peintres aborigènes. Mais on lui avait demandé de créer des œuvres communes avec ces derniers quand ils s'étaient rendus à leur tour en Inde, à l'occasion d'un festival organisé entre les deux pays.

On n'a pas affaire ainsi dans ce cas à un simple phénomène d' 'influence' artistique, au sens banal du terme. On est confronté à un processus culturel nettement plus inédit que l'on pourrait peut-être qualifier ironiquement de *tribal fusion painting* s'il est permis de forger un tel anglicisme pour rendre compte de cette forme d'interaction, quand-même, assez singulière. Mais quelque soit le terme utilisé pour décrire la manière dont un artiste 'tribal' indien et un artiste aborigène australien furent ainsi réunis pour peindre des tableaux en commun, il s'agit certainement d'un exemple plutôt caricatural de la manière dont la notion de primitivisme se trouve réinventée aujourd'hui. La référence à Jean-Michel Basquiat appelle également une autre sorte de commentaire.

Jangarh Singh se suicida, en effet, en 2001 à l'âge de quarante et un ans. Il commit ce geste pour des raisons encore mal élucidées alors qu'il séjournait au Japon à titre d'artiste résident dans le cadre du *Mithila Museum*. Ce petit Musée, entièrement consacré à l'art populaire indien, est isolé en pleine nature. Aussi a-t-on tenté d'expliquer le suicide de Jangarh Singh en soulignant son isolement psychologique dans ces lieux plutôt déroutants; également, en mettant en avant des malentendus administratifs portant sur des questions de visa, et qui avaient suscité sa crainte de voir prolonger la durée de son séjour au Japon à son insu. Mais quel qu'ait pu en être le motif véritable de son geste, il n'y a pas de doute qu'il ait contribué maintenant à renforcer sa notoriété posthume et – plus cyniquement aussi – la valeur financière de ses œuvres; d'où le rapprochement imaginable, de ce point de vue, avec Basquiat et avec d'autres artistes, morts jeunes ou ayant connu le même destin. Jangarh Singh n'est pas seulement, en effet, un des artistes 'tribaux' indiens les plus appréciés, aujourd'hui; c'est aussi celui dont les œuvres sont nettement les plus cotées sur le marché de l'art. Cela tient d'ailleurs, aussi, à l'insistance mise par ses promoteurs auprès des collectionneurs (indiens, en particulier) sur le fait que sa peinture, tout comme celle des autres artistes 'tribaux' en Inde, reste néanmoins sous-évaluée. Aussi leur est-il vivement suggéré de s'intéresser à leurs œuvres,

non seulement par nationalisme culturel ; mais aussi pour des motifs d'ordre financier.

ARTIFICATION

Le rôle joué par Swaminathan comme l'œuvre de Jangarh Singh semblent illustrer parfaitement ainsi la manière dont de nouvelles formes d'art 'ethnique' sont incorporées aujourd'hui dans l'art mondialisé. Nathalie Heinich et ses collègues ont bien analysé un tel processus qu'elles désignent par le terme d'*artification* dans la perspective sociologique qui leur est propre (Shapiro 2004, Heinich et al. 2012) . Elles en ont étudié les différents ressorts, montrant en particulier comment toutes sortes d'artefacts et de pratiques culturelles sont redéfinies par ce biais, que ce soit en mettant en avant leurs 'qualités' esthétiques mais aussi en soulignant leur 'spécificité culturelle' et en insistant sur leur 'rareté' comme sur 'leur authenticité'. Elles ont également insisté sur la manière dont l'identification entre les œuvres et les 'artistes' qui les produisaient, était systématiquement renforcée dans ce contexte. De telles analyses permettent effectivement de mieux saisir la manière dont certaines formes d'art 'ethnique' ou 'populaire' ont été promues dans le monde de l'art, en Inde comme dans d'autres régions du monde, depuis plus d'un siècle maintenant. Je voudrais suggérer cependant que ce processus peut prendre parfois des formes très distinctes sur le plan sociologique comme sur le plan artistique demandant dès lors à être analysé dans une perspective assez différente.

LA CRÉATION D'UN NOUVEL ART 'ETHNIQUE'

On ne doit pas sous-estimer l'importance des questions de chronologie. Hans Belting – historien de l'art bien connu - estime, par exemple, que l'on a dû attendre L'exposition 'Magiciens de la terre' (présentée au Centre Pompidou à Paris en 1989) pour que des artistes 'tribaux' ou 'populaires' d'origine non-occidentale soient reconnus à leur juste valeur sur la scène de l'art contemporain (Belting 2010). Il insiste sur la nécessité de les traiter sur un pied d'égalité avec les autres artistes contemporains comme sur l'importance de ne pas les exposer seulement dans une perspective 'ethnographique' ou, encore, à seul titre de sources

d'inspiration pour des artistes occidentaux. C'est d'ailleurs ce qui le conduisit – comme beaucoup d'autres critiques - à dénoncer vivement la manière dont 'l'art primitif' avait été présenté lors d'une exposition fameuse - *Primitivism in twentieth century Art* - au Museum of Modern Art, en 1984, à New-York.^{iv}

Si l'on garde en tête des initiatives comme celle de Swaminathan à Bhopal, le paradoxe d'analyses comme celle de Belting est de prêter à leur tour, cependant, à l'accusation d'ethnocentrisme. L'accent systématiquement mis par les critiques 'progressistes' de notre époque sur quelques expositions organisées à New-York ou dans les centres les mieux établis de l'art contemporain – quand ils analysent la réception récente des œuvres d'art populaire d'origine non occidentale - risque de faire oublier que les expositions en question ne font souvent que populariser des tendances déjà existantes ailleurs qu'en Occident; et qu'elles représentent parfois aussi une régression vis-à-vis de ces dernières. La réception faite à l'œuvre de Jangarh Singh en offre une parfaite illustration.

Comme on l'a vu précédemment, en effet, ce dernier avait été 'découvert' et reconnu par Swaminathan comme un artiste contemporain à part entière dès le début des années 1980. Et c'est précisément cette reconnaissance qui lui valut d'être exposé, une dizaine d'années plus tard à Paris, à l'occasion de l'exposition 'Magiciens de la terre' en compagnie d'autres artistes indiens d'origine tribale ou populaire ; et plus récemment, aussi au Musée du Quai Branly. Or, on peut se demander si la manière dont son œuvre a été successivement présentée dans le cadre de ces deux expositions ne représente pas, de manière paradoxale, une 'régression' sur le plan muséographique. Tel est certainement le cas si l'on prend en considération point de vue de Jagdish Swaminathan sur la place qui devait revenir à l'art d'origine tribale ou populaire dans le monde contemporain.

L'œuvre de Jangarh Singh et d'autres artistes 'tribaux' ou 'populaires' furent, en effet, présentée à l'exposition *Magiciens de la terre*, à Paris, en mettant l'accent sur les origines ethniques respectives de leurs créateurs, même si, par ailleurs, leurs travaux y côtoyaient effectivement ceux d'artistes contemporains d'origine occidentale. En revanche, dans le cas de l'exposition récente qui a pris place au Musée du Quai Branly, leurs créations se trouvèrent dûment réintégrées dans un vaste ensemble d'œuvres 'tribales' et 'populaires', caractéristiques du sous-continent indien. Cela a pu être lié, en partie, à des raisons d'ordre fortuit. Mais il n'y a

pas de doute que l'on en soit ainsi revenu subrepticement, dans ce cas, à une situation où l'origine 'ethnique' des artistes concernés était, à nouveau, considérée comme le critère décisif présidant à leur sélection et au cadre muséographique dans lequel leurs travaux étaient présentés. Le paradoxe, cependant est que cette réinscription progressive de l'œuvre de Jangarh Singh dans 'son' contexte 'ethnique' n'est pas uniquement d'ordre muséographique ; et qu'elle n'a pas pris place exclusivement en Occident. Une évolution largement comparable a pris place, en effet, comme on le verra maintenant, au sein même de la communauté Gond dont Jangarh Singh était originaire.

LA DESINDIVIDUALISATION D'UNE OEUVRE SINGULIÈRE

Jangarh Singh s'était fait assister régulièrement dans son travail d'artiste par des membres de sa famille qu'il avait lui-même formés. Aussi ne s'étonnera-t-on pas que plusieurs de ces derniers se soient inspirés de son oeuvre et qu'ils aient adopté un style artistique proche du sien. Tel est le cas, par exemple, de sa femme : Nankusia Shyam ; ou encore de Bhajju Ram, un de ses neveux les plus talentueux ; Il est plus remarquable de constater, en revanche, que son style ait aussidirectement inspiré plus d'une cinquantaine de peintres au sein de sa communauté d'origine : les Pardhan Gonds ; d'autant que leurs traditions culturelles semblaient être plutôt marquées jusqu'alors, par leur aniconisme en comparaison des autres populations de cette région (Elwin 1951).

On peut, certes, considérer un tel flot de vocations comme le plus bel hommage posthume qui pouvait être fait à Jangarh Singh ; aussi, à un moindre degré, comme une forme de reconnaissance vis-à-vis travail accompli par ceux qui – à la manière de Swaminathan, Jyotindra Jain ou Hervé Perdriolles – ont œuvré sans relâche pour promouvoir son oeuvre et celle de ses successeurs. Mais il n'en demeure pas moins, là encore, qu'une telle évolution ne correspond nullement à la manière dont Swaminathan, par exemple, avait envisagé le devenir de l'art populaire dans l'Inde contemporaine. Or, c'est bien un tel hiatus qui mérite réflexion, aujourd'hui.

On assiste, en effet, depuis plusieurs années, à une évolution profonde de la manière dont l'œuvre de Jangarh Singh a été réinterprétée au fur et à mesure qu'elle a été popularisée et imitée par d'autres artistes Gond. Alors

qu'un consensus avait été établi auparavant parmi ses critiques et ses admirateurs pour souligner la singularité profonde de son inspiration, de nouvelles interprétations ont vu le jour, qui ont lié toujours plus systématiquement son oeuvre à la culture collective des Gond. Ainsi, pour n'en donner qu'un exemple, certaines caractéristiques formelles de son style sont maintenant étroitement mises en rapport – sans fondement anthropologique véritable – avec les caractéristiques 'shamaniques' de la culture en question.

La question se pose ainsi de savoir s'il faut voir dans l'oeuvre de Jangarh Singh et de ses imitateurs l'expression d'une nouvelle 'école' artistique que l'on pourrait désigner alors - comme certains le proposent désormais - sous le terme générique de *Jangarh Singh School of Art* ? Ou s'il ne faut pas y voir plutôt l'expression d'une nouvelle forme d'expression visuelle de la culture Gond aujourd'hui ? La question est d'autant plus d'actualité que l'on peut remarquer, la difficulté vécue par la plupart des artistes qui s'inspirent de Jangarh Singh pour se voir reconnaître à leur tour une identité artistique bien individualisée; et ne pas être réduits, une fois de plus, à être considérés seulement comme les représentants anonymes d'une tradition ethnique prédéterminée.

Quand j'ai rencontré des artistes Gond au *Craft Museum* à Delhi, plusieurs d'entre eux, par exemple, n'avaient pas signé individuellement leurs oeuvres. Certains étaient aussi venus avec des piles entières de peintures, faites par d'autres artistes Gond qui les avaient chargé de les vendre pour eux. Aussi, malgré la diversité et la créativité bien réelle dont témoignaient plusieurs de ces oeuvres, ils avaient souvent les plus grandes difficultés, eux-mêmes, à en identifier les auteurs. Par ailleurs, certains d'entre eux n'hésitaient pas, non plus - comme l'avaient d'ailleurs fait les *Patuas* avant eux, au Bengale - à simplifier la facture des peintures qu'ils faisaient sur place pour pouvoir les achever plus rapidement et les vendre à meilleur marché de sorte à les écouler plus aisément auprès des touristes qui visitaient le Musée.

UN NOUVEL ART GOND ?

Comme d'autres formes d'art populaire en Inde ou ailleurs, l'art inspiré de Jangarh Singh se trouve ainsi confronté aujourd'hui à un tournant décisif dans son évolution. Un nombre croissant de propriétaires

de galeries mais aussi de collectionneurs, de critiques d'art, de conservateurs ou d'ethnologues, ont développé à son sujet des formes de discours et d'expertise qui permettent de le populariser comme d'en rehausser le statut dans le monde de l'art, contribuant aussi potentiellement à en accroître la valeur sur le plan financier. Mais un nombre croissant d'artistes Gond se montrent aussi enclins à multiplier avec plus ou moins de discernement les peintures dans ce même style, cherchant plutôt, en ce qui les concerne, à en tirer un profit modeste mais régulier. Or si dernière tendance prévaut - quelque puisse être le talent des uns ou des autres - il y a peu de chances que ces successeurs de Janghar Singh acquièrent une réputation égale à la sienne. Mais il se pourrait bien, en revanche, que son œuvre acquière, de ce fait, une forme inattendue de légitimité. Sa manière de peindre est en passe de devenir aujourd'hui, en effet, une des formes d'expression visuelle les plus emblématiques non seulement de la culture Gond mais aussi, dans une certaine mesure, de l'art visuel au Madhya Pradesh.

Un tel processus semble aussi aller à l'encontre de celui qui a été décrit par Nathalie Heinich et par d'autres sociologues sous le terme d'*artification*. L'art des Gond risque, en effet, de perdre rapidement sa légitimité 'artistique' récemment acquise, au fur et à mesure que se multiplie une production toujours plus homogénéisée. Alors que l'œuvre de Janghar Singh avait été initialement valorisée en mettant en avant la singularité de style, de son itinéraire biographique et de son inspiration, on ne saurait en dire de même en ce qui concerne la plupart des artistes qui s'inspirent de son œuvre. On assiste en effet, de plus en plus souvent, dans leurs œuvres, à la récurrence de stéréotypes formels et iconographiques qui en viennent à caractériser un style plus ou moins commun à tous.

Une telle évolution n'empêchera pas nécessairement que l'œuvre de Janghar Singh continue à bénéficier dans le futur d'une *aura* particulière. Mais si la tendance précédente s'impose et se perpétue, le mérite de Swaminathan et de quelques autres acteurs du monde de l'art contemporain, en Inde comme en Occident, n'aura peut-être pas tant été, en fin de compte, de découvrir et d'encourager des artistes d'origine populaire à exprimer pleinement leur individualité sur le plan artistique. Cela aura été - paradoxalement - d'avoir initié sans le vouloir, un processus anthropologique susceptible de conduire à l'émergence de formes nouvelles

d'art 'ethnique', inspirées, au départ, par l'œuvre singulière de quelques artistes particulièrement créatifs. La question fondamentale que l'on doit alors se poser sur la base de cet exemple est de savoir si un tel processus est véritablement exceptionnel et d'ordre purement contemporain; ou s'il n'a pas déjà eu de nombreux équivalents, à d'autres époques et dans d'autres cultures.

EPILOGUE

J'avais insisté, au début de cet essai, sur le caractère relâché du lien existant le plus souvent en Inde entre des formes d'art 'ethnique' ou 'populaire' et les cultures locales auxquelles elles étaient identifiées. L'ethnographie montre, en effet, que de nombreuses pratiques et artefacts culturels ont pu être associés à une communauté 'ethnique' particulière sans être, pour autant, créés ou même particulièrement valorisés en leur sein. Ainsi, les rouleaux peints spécifiquement faits par les Patuas pour illustrer la mythologie et les coutumes des Santals n'ont pas moins toujours conservé –semble-t-il- un statut très périphérique au sein de la culture de ces derniers.

On assiste aujourd'hui, cependant, dans certains cas, à l'émergence d'une logique quelque peu différente. Des formes d'art 'ethnique' en viennent ainsi à exister qui ne répondent pas nécessairement plus que d'autres par le passé, aux besoins sociaux ou aux exigences rituelles de populations locales ou de groupes ethniques auxquels elles sont associées. Mais ce sont bien ces communautés, en revanche, qui vont s'approprier, en dépit de cela, le rôle de créer et de commercialiser ces nouvelles formes d'art avec lesquelles elles sont désormais plus ou moins artificiellement identifiées. Les membres de ces communautés reprennent aussi dès lors à leur compte des vocations qui avaient constitué plus souvent jusqu'alors l'apanage de castes d'artisans spécialisés. Et ils apprennent aussi rapidement – comme avaient toujours su le faire les castes d'artisans concernées- à s'adapter aux demandes, aussi variées ou 'exotiques' soient-elles, de leurs acheteurs et de leurs commanditaires. Un tout dernier exemple permettra de s'en convaincre.

L'autre de l'exotisme

L'orientalisme consiste, comme on le sait, à dépeindre l' 'autre' de manière caricaturale et souvent offensante. Mais l'opposé de l'exotisme n'est pas nécessairement- comme on le dit souvent aujourd'hui - une forme ou une autre d'*occidentalisme*. C'est, plus fondamentalement, me semble-t-il, le plaisir un peu pervers, éprouvé, dans une majorité de cultures, à l'idée de se voir représenté à travers les yeux des 'autres', quand bien même cela serait de manière caricaturale. Soit encore, pour le dire autrement, c'est le plaisir spécifique qui consiste au sein d'une société, non seulement à 'exotiser' les autres mais aussi à se voir 'exotisé'.

Seule une telle velléité permet d'expliquer, par exemple, le succès d'édition non négligeable d'un ouvrage récent, illustré par Bhajju Shyam, un neveu particulièrement talentueux de Ganjar Singh Shyam. Il avait été invité à venir à Londres pour y décorer les murs d'un restaurant indien. Mais de retour dans son pays, il composa avec l'aide de ses éditeurs un récit fort bien illustré de son séjour qui fût extrêmement bien reçu en Angleterre. Il y décrivait graphiquement ses impressions sur Londres et la vie qui s'y menait^v. Or, il est difficile de ne pas faire le parallèle entre le mélange réjouissant de poésie et de douce causticité - mais aussi de vraie/fausse 'naïveté' - qui caractérise cet ouvrage et l'art tout aussi consommé avec lequel les artistes de Khalighat avaient su décrire la vie à Calcutta, plus d'un siècle auparavant. Aussi, quand on se rappelle l'admiration suscitée par la peinture de ces derniers au sein de l'intelligentsia au Bengale et le rôle effectif qu'ils ont joué dans le renouveau de l'art moderne en Inde, on comprend mieux pourquoi ce parallèle nous invite à réviser certains des clichés qui circulent aujourd'hui à propos de l'art populaire en Inde et de son évolution récente ; et, en particulier, la tendance à se désoler peut-être trop rapidement de sa décontextualisation et de sa commercialisation dans un marché de l'art mondialisé. Les générations futures auront le temps d'en juger avec plus de sérénité.

Bibliographie

- Aggarwala, A., Jain, J. (1989,) *National Handicrafts and Handlooms Museum, New Delhi*, Ahmedabad, Mapin.
- Archer, M (1977) *Indian Popular Painting*, London, Her Majesty's Stationery Office
- Shyam, B. (2004) *The London Jungle Book*, Tara Publishing,
- Carrin Bouez, Marine (1986) *La fleur et l'os, Symbolisme et rituel chez les Santal*, Paris, Cahiers de l'Homme,
- Dagen, Bruno (1998) *Le peintre, le poète, le sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art*

français, Paris, Flammarion.

- Das, Nilanjana (2001) « jadupata in the context of Santhal Culture » Mathur, Nita (ed.) Worldview, Delhi, Concept pub. Comp
- Dutt, G.S., (1932) *The Tiger's god in Bengal Art*, The Modern Review
- Elwin, V (1951) *Tribal Art of Middle India*, London, Oxford University Press
- Fabre D. (2009) : « C'est de l'art » Le peuple, le primitif, l'enfant' *Gradhiva* 2009, n.9 5-37
- Gell, A. (1986) Newcomers to the world of goods: consumption among the Muria Gonds. In Appadurai, A. (ed.) *The social life of things*. Cambridge, University Press, 110-138.
- Guha-Thakurta, T. (1992) *The making of a new 'Indian' Art, Artists, aesthetics and nationalism in Bengal, 1850-1920*, Cambridge, Cambridge University Press,
- Hauser B. (2002) « from oral tradition to 'folk art' » : Reevaluating Bengali Scroll Paintings, *Asian Folklore Studies*, Vol.61.1. 105-122.
- Heinich N. et Shapiro R. (2012) : de l'artification, enquêtes sur le passage à l'art, Paris, eHess,
- Hembrom D.T. (1996) *The Santals, anthropological- theological reflections on Santali & biblical creation traditions*, Calcutta, Punthi Pustak,
- Islam, SK. Makbul (2008) « shifting identity of performing artists : the patuas of Bengal » in Charley, Kadekar (2006) *Performers and their Arts : Folk, Popular and classical genres in a changing India*, London Routledge : 44-58
- Jain, J (1997) *Ganga Devi, Tradition and Expression in Mithila Painting*, Ahmedabad, Mapin Publishing.
- Jain, J *Kalighat painting: images from a changing world*. Ahmedabad, Mapin Pub., 1999
- Jain, J (ed.) (2010) *Autres maîtres de l'Inde*, Paris, Somogy, Editions d'art
- Jain, J. (1998) *Other Masters, Five contemporary Folk and Tribal Artists of India*, Delhi, Crafts Museum,
- Mitter, P (1997) *Much Maligned Monsters, A History of european Reactions to Indian Art*. Chicago, the University of Chicago Press.
- Mitter P. *Indian Art*, Oxford University Press, 2001
- Rubin, W. (1984) Primitivism in 20th Century art, Affinity of the Tribal and the Modern, New York, Museum of Modern Art,
- De Selva, R. (2002). De la croisée des chemins au seuil de la maison. Les Patua " de village", peintres, montreurs d'images et colporteurs au Bengale (Inde). *École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses*, 115(111), 389-393.
- Shapiro Roberta (2004) Qu'est-ce que l'artification ? *XVIIème congrès de l' AISLF « l'individu social » Comité de recherche 18, Sociologie del'art*, Toulouse, Juillet
- Singh Kavita (1998) « To show, to see, to tell, to know : Patuas, Bhopas, and their Audiences » Jyotindra Jain (ed.) *Pictures showmen, insights into the narrative tradition of Indian art*, Bombay, Marg Publications,
- Troisi, J. (1978.) *Tribal religion, Religious Beliefs and Practices among the Santal*, Delhi, Manohar
- Vidal D " Les arts de l'image" in *L'Inde contemporaine de 1950 à nos jours*, Paris, Fayard, 2006, ch. XXIII, p.527-544

ⁱ Voir par exemple son catalogue de l'exposition *Other Masters, Five contemporary Folk and Tribal Artists of India*, Delhi, Crafts Museum, 1998.

ⁱⁱ Voir, à ce sujet, les belles analyses de Partha Mitter (1997).

ⁱⁱⁱ J'ai eu la chance de connaître Jagdish Swaminathan et d'être invité par lui à venir séjourner quelques semaines à Bhopal durant cette période. J'ai pu être ainsi le témoin de ce moment où le *Bharat Bhavan* venait d'être créé et où de nouveaux artistes 'tribaux' ou populaires - 'découverts' par ses soins - étaient invités à venir y séjourner pour y poursuivre leur vocation artistique en collaboration avec ce Musée.

^{iv} Tel fût aussi le cas, aussi, pour *Magiciens de la terre*, même si ce fût, pour des raisons assez différentes.

^v « *Personne de nos jours n'espère plus voyager dans le monde pour y découvrir véritablement l'inconnu (« the great unknown »). Aussi est-ce un véritable privilège de rencontrer Bhajju Shyam, un voyageur au caractère inattendu (« an unlikely traveller ») dont la vision du monde obligera même les plus blasés d'entre nous à regarder des spectacles qui nous sont familiers d'un œil complètement différent » « Bhajju est un merveilleux artiste de la tribu des Gonds en Inde centrale ; et cet ouvrage est un compte-rendu visuel de ses impressions au cours de son voyage. Combinant une innocence avec la plus grande sophistication), Bhajju transforme Londres en une sorte de jungle exotique. Il vous montrera un Londres que vous n'avez jamais vu auparavant, et restitue le sens du merveilleux au voyage. (extraits du dos de couverture de l'ouvrage de Shyam Singh : *The London Jungle Book* 2004) ».*