



HAL
open science

Anish Kapoor et ses interprètes : de la mondialisation de l'art contemporain à une nouvelle figure de l'artiste universel

Denis Vidal

► To cite this version:

Denis Vidal. Anish Kapoor et ses interprètes : de la mondialisation de l'art contemporain à une nouvelle figure de l'artiste universel. *Revue Européenne des Migrations Internationales*, 2009, 10.4000/remi.4951 . hal-01299790

HAL Id: hal-01299790

<https://hal.science/hal-01299790>

Submitted on 8 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.

ANISH KAPOOR ET SES INTERPRETES

De la mondialisation de l'art contemporain à une nouvelle figure de l'artiste universel

Denis Vidal

On assiste aujourd'hui à l'émergence d'une nouvelle conception de l'art contemporain, beaucoup plus inclusive que par le passé et dont l'impact commence à se faire sentir dans la structure et l'organisation du milieu artistique. L'accent est mis, en particulier, sur les nouvelles dialectiques qui se font jour entre le local et le global, l'ethnique et l'universel, le centre et la périphérie ; et nombreux sont ceux qui célèbrent la manière dont s'instaure par ce biais, une 'géographie' inédite de l'art contemporain, qui transcenderait non seulement les catégories héritées de la période coloniale et du modernisme, mais progressivement, aussi aujourd'hui, celles du post-colonialisme et du post-modernisme¹. La réalité s'avère plus compliquée.

Ainsi est-il paradoxal de constater, par exemple, qu'en dépit mais aussi, peut-être, à cause de la mondialisation de l'art contemporain, les critères ethniques, locaux, régionaux, ou nationaux n'ont peut-être jamais été aussi déterminants et aussi systématiquement mis en avant dès lors qu'il s'agit de présenter et de commercialiser l'œuvre des artistes actuels, ou encore d'en analyser le contenu et d'en proposer des interprétations. On en veut pour témoin la multiplication des expositions à travers le monde, consacrées au renouveau de l'art contemporain ou à l'émergence de nouvelles tendances artistiques dans telle ville, tel pays, ou telle région du monde. Et même si le nationalisme n'a jamais été vraiment absent de l'art contemporain, on n'avait pas assisté, depuis un certain temps, à de tels excès dans ce domaine. L'Inde comme la Chine en offrent de bons exemples. C'est sûrement une bonne chose que les expositions se succèdent dans le monde entier pour présenter l'art, longtemps négligé, de ces deux pays. Mais cette vogue s'accompagne aussi d'une logistique impressionnante pour valoriser et commercialiser le 'made in India' ou le 'made in China' dans le milieu de l'art contemporain². La même remarque s'applique, bien sûr, à d'autres pays ; ou encore, bien sûr, au niveau supra-national, comme en témoignent la série d'expositions récentes consacrées à l' 'Afrique' ou au 'Moyen-Orient'. De tels développements ne sauraient cependant nous faire oublier qu'existe aussi bien une autre évolution, plus minoritaire, il est vrai, de la figure de l'artiste contemporain à notre époque. La personnalité comme l'œuvre d'Anish Kapoor nous en offre un formidable témoignage.

Ce dernier est justement considéré comme l'un des plus grands sculpteurs vivants, aujourd'hui³. Son art souvent fascinant - parfois aussi provocant - est notable par sa maîtrise des formes et des couleurs autant que par son usage profondément novateur des matériaux les plus variés (marbre, poudres, cire, miroirs, plastiques, etc.). Ses créations ont aussi le mérite de

¹ Voir, par exemple, le catalogue de l'exposition *Altermodern*, qui a pris place en 2009 à la Tate Modern

² voir à ce sujet l'excellent numéro de la revue *Art India* XIII. 1.

³ Pour une bonne introduction à son œuvre, voir : *Anish Kapoor*, Berkeley, Univ. Of Cal. Press, 1998 ; aussi sur un plan plus visuel : G. Celant, *Anish Kapoor*, Milan ed. Charta, 1996

laisser rarement indifférent : ce qui n'est pas un mince exploit, chez un artiste dont l'œuvre est résolument abstraite, mais qui ne pas moins toujours capter l'attention des amateurs confirmés comme celle du grand public. Aussi trouve-t-on ses sculptures dans les Musées et les collections privées du monde entier comme dans toutes sortes de lieux publics où elle sont offertes au regard de tous. D'autant que les plus spectaculaires d'entre elles – comme, par exemple, la gigantesque sculpture en miroir qui orne une des places de Chicago (*Cloud Gate*) - ont acquis d'emblée un statut iconique. Mais si j'ai choisi de faire spécifiquement référence à Anish Kapoor, c'est parce que ce dernier incarne, peut-être plus que tout autre, mon sens, l'exemple d'un sculpteur contemporain qui refuse de se laisser définir en termes identitaires. Aussi, voudrais je montrer comment, dans une époque où 'mondialisation' et 'identité' semblent faire paradoxalement bon ménage, des artistes n'en existent pas moins qui, non seulement, refusent de se prêter à un tel jeu, mais qui renouvellent la figure de l'artiste 'universel' pour notre temps.

La double identité artistique d'Anish Kapoor

Anish Kapoor est généralement présenté par ceux qui s'intéressent à son œuvre comme un artiste indien vivant en Angleterre ; ou encore comme un artiste anglais d'origine indienne. Aucune de ces assomptions n'est d'ailleurs choquante si l'on prend en compte les données de base de son identité. Ainsi tout d'abord, en ce qui concerne son indianité, il faut savoir que celui-ci est né à Bombay en 1954 et qu'il a toujours conservé son passeport indien. Lorsqu'on le questionne sur son identité, il répond aussi le plus souvent qu'il est indien, même s'il précise parfois qu'il se considère surtout comme un habitant de Mumbai (*a Bombay wallah*)⁴. De même, pendant les années 80 qui correspondent plus ou moins à la période où il s'est fait vraiment connaître, les critiques et les interprètes de son œuvre ont toujours insisté sur ses origines. Un tel rapprochement est d'autant plus naturel que ce qui avait retenu l'attention du public à l'époque, était d'abord l'usage très spécifique qu'il faisait de poudres de couleurs vivement colorées, en s'en servant pour recouvrir des reliefs de plâtre aux formes abstraites qu'il dispersait à même le sol, à l'occasion de chacune de ses exposition⁵. Et il est difficile, en effet, de ne pas faire immédiatement le lien entre de telles sculptures et les origines indienne d'Anish Kapoor surtout quand l'on connaît l'importance du rôle dévolu aux poudres colorées en Inde, aussi bien dans les rituels religieux que pour honorer les images sacrées ou dans d'autres circonstances festives (marie, rites de Holi). D'ailleurs plusieurs des sculptures et des installations d'Anish Kapoor, à cette époque, portent des titres qui renvoient de manière implicite à la culture de l'Inde et à l'hindouisme. D'autre part, ce dernier insistait volontiers alors sur ses origines pour expliquer la genèse du style très particulier auquel il dû initialement sa renommée⁶.

Venons en maintenant à son anglicité, qui constitue l'autre aspect, tout aussi manifeste, de son identité d'artiste. Car il n'est pas moins légitime, en effet, de considérer Anish Kapoor comme un artiste britannique (*'a British artist'*) que comme un artiste indien. Il faut savoir que

⁴ L'expression connote le fait qu'il s'agit d'un (vrai) habitant de Bombay, même si on utiliserait plutôt en Inde aujourd'hui le terme de *Mumbai wallah* que celui de *Bombay wallah*, mais la transcription n'a peut-être pas été fidèle.

⁵ Voir par exemple : *As if to celebrate, I discovered a mountain blooming with red flowers* 1981

⁶ « "J'ai été en Inde au début de 1979 . . . et j'ai réalisé soudainement que tout ce que j'avais fait dans des écoles d'art puis dans mon studio étaient en relation étroite avec ce que j'avais vu en Inde." entretien avec Charlotte Higgins, Guardian, 8.11.2008.

ce dernier vint en Angleterre en 1973, quand il n'avait que 19 ans. Et que Londres a été sa résidence principale depuis lors. C'est aussi dans cette ville qu'il reçut sa formation artistique : d'abord au *Hornsey College of Art* (1973-1977), puis à la *Chelsea School of Art* (1978-1980). Mais surtout, contrairement aux générations précédentes d'artistes originaires du sous-continent indien, immigrés en Angleterre, il serait difficile de trouver la moindre preuve de discrimination explicite à son égard⁷. Non seulement, a-t-il été rapidement choisi, dès les débuts de sa carrière artistique, pour représenter l'Angleterre lors de diverses manifestations internationales (biennale de Paris en 1982, biennale de Venise en 1990) ; mais il fût aussi très vite admis au coeur de l'Establishment Britannique, et cela non seulement à titre d'artiste, mais aussi pour y détenir des rôles plus spécifiquement institutionnels. C'est ainsi, par exemple, qu'il fût longtemps membre du *Art Council*, la plus importante institution d'État pour le patronage des arts en Grande-Bretagne ; et qu'il est un des membres du Conseil de supervision de la Tate Modern, le plus important des Musées d'art contemporain du pays Ajoutons à cela qu'une exposition lui a été exclusivement consacrée à la Hayward Gallery, un des lieux d'exposition les plus importants à Londres (en 1998) ; et qu'une commande particulièrement prestigieuse lui a été faite en 2002 pour présenter de manière temporaire une œuvre gigantesque (*Marsyas*) dans le Grand Hall de la Tate Modern. Aussi ce dernier a-t-il cumulé jusqu'à ce jour pratiquement tous les honneurs et toutes les responsabilités qui peuvent être conférées à un artiste contemporain dans l'Angleterre d'aujourd'hui.

Une identité artistique en réserve

Qu'il s'agisse de son indianité ou de son intégration dans le milieu de l'art en Grande-Bretagne, tout semble ainsi concourir pour définir Anish Kapoor comme un artiste d'origine indienne, vivant en Angleterre. Mais comme on le verra maintenant, la réalité est plus complexe. Car si tel était vraiment le cas, comment se fait-il alors que dans pratiquement tous ses interviews – et il n'en est pas avare – ce dernier semble avoir toujours pris un malin plaisir à réfuter ou à minimiser une telle définition de soi. Voilà ce qui est dit, par exemple, avec son approbation, dans le catalogue de la Tate collection à propos de l'une des ses premières oeuvre: *"In 1979 , Kapoor returned to India for a visit after some year's absence. He feels , that in the past, too much has been made of his trip in relation to subsequent developments in his technique and imagery (which has been seen as having a specifically Indian quality or character) "* (1986) .⁸ Un de ses entretiens récents est plus explicite encore à ce sujet: *« Ultimately, Kapoor says he resents classification, especially by his Indian origins. ``I think we have to resist being*

⁷ sur les discriminations des artistes du commonwealth en Angleterre jusqu'aux années 80, l'ouvrage de référence est celui de Eddie Chambers, David Bailey, Ian Baucom, and Sonia Boyce (ed.) *Shades of Black: Assembling Black Arts in 1980s Britain* , A John Hope Franklin Center Book, Paperback, 2005

⁸ « En 1979, Kapoor retourna pour une visite en Inde, après quelques années d'absence. Il pense , que dans le passé, on a fait jouer un rôle excessif à ce voyage pour expliquer les développements qui ont suivi dans son œuvre et dans son imagerie (dont on a considéré alors le caractère comme s'il était spécifiquement indien) » *The Tate Gallery 1982-84: Illustrated Catalogue of Acquisitions*, London 1986.

*pigeonholed," he says. "I'm not interested in being an Indian artist. I don't need that as a peg to hang on."*⁹

On pourrait multiplier les références mais ce n'est pas nécessaire, tant est grande la constance de Anish Kapoor à ce sujet. Et c'est ainsi que, progressivement, toutes les interprétations faites sur son œuvre vont se caractériser, année après année, par une sorte de logique en deux temps : il sera toujours précisé qu'Anish Kapoor est un artiste anglais d'origine indienne et que la culture de l'Inde, tout comme le contexte de l'art contemporain en Angleterre, ont joué des rôles déterminants dans son œuvre. Mais une telle logique d'interprétation sera presque aussitôt minimisée dans les phrases qui suivront. Et Anish Kapoor - ou son interprète qui aura désormais bien appris sa leçon - s'empresseront d'ajouter qu'il ne faudrait pas cependant surestimer l'importance de ces facteurs pour définir son oeuvre. Aussi, peut-on se demander plus précisément de quoi une telle casuistique est véritablement le symptôme ? C'est ce que je voudrais faire ici, en commençant par suggérer une série d'explications toutes également plausibles, selon le registre d'interprétation que l'on aura choisi de privilégier.

LES INTERPRÉTATIONS POSSIBLES D'UN DOUBLE-BIND

une explication biographique

Sachant qu'aujourd'hui encore, en dépit des critiques répétées à l'encontre de cette sorte d'approches, une majorité d'analystes abordent les oeuvres d'art dans une perspective que l'on peut résumer par la formule: "l'homme et son oeuvre", je commencerai, à mon tour, par une explication d'ordre biographique. D'autant qu'un tel angle d'analyse n'est pas sans intérêt si l'on cherche à expliquer les réserves d'Anish Kapoor vis-à-vis de toute tentative pour définir son oeuvre sur la base de ses origines indiennes ou de sa nouvelle identité en Angleterre

Anish Kapoor, n'est pas, véritablement, un indien typique, à supposer qu'un tel terme ait un sens. Certes son père est bien un indien de pure souche. Mais son fils le définit toujours par la radicalité de son athéisme ; et c'est déjà beaucoup moins commun en Inde. L'identité de sa mère est cependant plus compliquée. Elle est, en effet, originaire d'Irak et elle est née dans une famille juive. Son père, qui était cantor dans une synagogue, est venu se réfugier à Bombay à cause de l'antisémitisme régnant en Irak dans les années 30. Cependant, toujours au dire d'Anish Kapoor, la judéité de sa mère s'exprime moins, semble-t-il, par de véritables penchants religieux que par un sens aigu de son appartenance 'communautaire'. Si de tels faits méritent d'être mentionnés, ce n'est pas seulement parce qu'Anish Kapoor y fait lui-même référence dans plusieurs des entretiens qu'il a donnés ; c'est aussi parce qu'il décrit comme sa vocation de sculpteur comme étant largement inspirée par la démarche spirituelle qui est la sienne. Et, surtout, de tels faits prennent toute leur importance si l'on y voit la raison principale pour laquelle - alors qu'on le définit régulièrement par son indianité - ce dernier dit ne s'être jamais complètement reconnu

⁹ « Kapoor insiste sur le fait qu'il n'aime pas ces sortes d'e-classifications, surtout quand elles portent sur ses origines indiennes : ' Je pense que nous devons résister à cette catégorisations ; cela ne m'intéresse pas d'être un artiste indien ; je n'ai pas besoin de définition de ce genre à laquelle m'accrocher' ». entretien avec Farah Nayeri, Bloomberg News, 30 October 2008.

comme tel, même avant de venir en Angleterre : “*my own particular story , even when I was growing up, was always one of being slightly outside. There are not that many jews in India , and there were none of all at my school. I always felt slightly outside the main social framework*”¹⁰. D’ailleurs, avant de choisir de s’installer en Angleterre, il résidera d’abord en Israël, où il passera deux années de 1971 à 1973 dans un kibboutz, soit de sa dix-septième à sa dix-neuvième année.

Comme on peut l’imaginer, ce sentiment d’être un *outsider* n’avait pas de raison de se dissiper avec sa venue à Londres. Et ce sentiment survivra pendant la vingtaine d’années qui précéderont la naissance de ses enfants: “*I found it very disorientating, very difficult.....but I think that’s an old story, being in a foreign place where one has to reevaluate one’s sense of belonging. It took me twenty years to have that sense in London.*”¹¹. Comme il l’indique aussi, le fait de se marier en Angleterre avec une épouse d’origine allemande ne fera qu’ajouter une trame de plus à l’identité culturelle déjà complexe qui était la sienne. Peut-on considérer dès lors que l’ambivalence en termes culturels de l’oeuvre de Anish Kapoor puisse au moins partiellement s’expliquer en fonction des complexités de son identité propre? Il faut bien reconnaître qu’une telle interprétation n’est pas absurde. Elle l’est d’autant moins que dans ses entretiens comme dans les titres qu’il donne à ses oeuvres mais aussi dans les explications qu’il offre à leur sujet, il fait fréquemment référence aux différentes traditions spirituelles dont il peut s’inspirer du fait de ses origines. Tel est le cas, par exemple, lorsqu’il associe le thème du seuil, que l’on retrouve fréquemment dans ses œuvres, avec la tradition juïque . Mais c’est là , précisément que surgit une nouvelle difficulté. Car le fait que son oeuvre puisse faire référence à l’hindouisme ou au judaïsme ne signifie pas pour autant, selon lui, que l’on pourrait analyser cette dernière en fonction de sa biographie : “*It does not have anything to do with my psycho-biography*”¹²

Son interprète malin ne se laissera pas, pour autant, dérouter par une telle déclaration; il lui faut bien reconnaître par exemple, que dans son oeuvre, Anish Kapoor n’hésite effectivement pas à faire référence, non plus au christianisme , avec lequel il a moins à voir , en apparence, qu’avec l’hindouisme ou avec le judaïsme. Mais heureusement pour son analyste, une autre dimension tout aussi décisive de sa vie ne saurait, non plus, être ignorée: c’est le fait que la quête spirituelle qui l’anime, l’ait finalement conduit dans sa maturité, non pas tant à se rapprocher de l’hindouisme ou du judaïsme de ses origines, comme on pourrait l’imaginer, mais - peut-être pour le plaisir de brouiller encore un peu plus les pistes - à devenir un bouddhiste pratiquant. Or qu’il y- a-t-il précisément de plus bouddhiste que de nier son identité propre et de revendiquer un caractère dépersonnalisé pour son oeuvre. Le problème, une fois de plus cependant, est qu’Anish Kapoor refuse tout aussi explicitement une telle interprétation quand elle lui est proposée: “*I don’t want to make buddhist art*” he protests . « *You can’t set out to make*

¹⁰ Mon histoire particulière a toujours été, depuis mon enfance, de me sentir quelque peu étranger. Il n’y a pas tant de juifs que cela en Inde, et il n’y en avait aucun dans mon école. Je me suis toujours senti légèrement en dehors des normes sociales » ‘Anish Kapoor : smooth operator’*The Independent*, 24 November 2003.

¹¹ J’ai trouvé cela très désorientant, très difficile Mais c’est une histoire commune, le fait de se rerouver ainsi dans un endroit étranger, où l’on doit retrouver un nouveau sens d’appartenance. Cela m’a pris vingt ans pour retrouver un tel sentiment » *Guardian*, 23 September 2006

¹² « cela n’a rien à voir avec ma psycho-biographie ». *ibid.*

spiritual art. What a joke. It's either there or not there. You can't make it happen. I don't have an agenda for the work. It would just get in the way.”¹³

Une explication psychanalytique

Faute ainsi de chercher à avoir recours à une explication basée sur une interprétation trop littérale des données factuelles de sa biographie, ne peut-on pas avoir recours alors à une explication d'ordre plus psychologique; ou même psychanalytique. Là, encore, une telle approche ne semble pas devoir être écartée a priori. Il faut savoir en effet, qu'Anish Kapoor a fait une psychanalyse pendant plus de dix ans et qu'il reconnaît volontiers l'influence décisive que cette dernière a pu avoir dans sa vie comme sur son art. Par ailleurs, les titres qu'il a donné à certaines de ses œuvres, tout autant que le caractère plus ou moins évocateur de plusieurs d'entre elles, peut laisser penser qu'il s'agit, en effet, d'une bonne voie d'interprétation. Et une telle perspective n'a pas entièrement échappé à ses interprètes, comme le montre bien le sous-titre d'un article consacré à son œuvre dans le *Guardian* : une sorte d'équivalent britannique du *Monde*: « *Sculptor Anish Kapoor invites Simon Hattenstone to his studio to talk size, price tags and whether his art is really about vaginas* »¹⁴. Le problème, cependant, est que l'on ne saurait aller trop loin dans cette direction sans trahir, une fois de plus, le point de vue d'Anish Kapoor. Car tout comme en ce qui concerne son identité culturelle, celui-ci a beau être le premier à admettre que la psychologie et la sexualité jouent un rôle dans son œuvre, il n'en refuse pas systématiquement l'idée qu'on pourrait la déchiffrer en termes de ses pulsions sous-jacentes. Et s'il ne refuse pas l'idée que des sentiments intimes puissent jouer un rôle décisif dans son inspiration, c'est d'une manière tout à fait caractéristique de lui, en soulignant, par exemple, le rôle qu'ont pu jouer certaines sensations qu'il avait dans le genou dans la genèse de l'une ou l'autre de ses œuvres, mettant aussi l'accent de cette façon sur une explication en termes d'ordre plutôt biomorphique que purement psychanalytique.

une explication interne à l'histoire de l'art

Peut-être alors qu'à défaut d'une interprétation qui passe par la biographie personnelle de l'artiste ou par sa psychologie profonde, il faudrait adopter la sorte d'approche privilégiée, par exemple, par Ernest Gombrich ; et analyser plutôt l'oeuvre d'Anish Kapoor en fonction de la place qu'elle occupe dans l'histoire de l'art, sans trop chercher à y voir l'expression directe d'une milieu, d'une période ou d'un artiste particulier. Il n'est pas difficile de montrer, là encore, qu'une telle stratégie d'interprétation peut sembler féconde. Notre artiste, toujours aussi peu avare en informations sur lui-même ou sur son œuvre, a donné, en effet, de nombreuses indications sur les maîtres comme sur les artistes qu'il admire ou qui ont pu l'influencer, à une période ou une autre de sa carrière. C'est ainsi, par exemple, qu'il reconnaît toujours généreusement ce qu'il doit au maître qui l'a formé - Paul Neagu - un sculpteur d'origine roumaine. Disciple direct de Brancusi, celui-ci est resté peu connu du grand public, mais qui a

¹³ « je ne veux pas faire d'art bouddhiste » proteste-t-il ! « Vous ne pouvez pas décider comme cela de faire de l'art religieux (*spiritual*), Quelle plaisanterie. C'est là où ça n'y est pas. Mais cela ne dépend pas de vous. Je n'ai pas d'agenda dans mon travail. Ce ne serait qu'une gêne » *ibid.*

¹⁴ *Guardian*, 23 September 2006

joué un rôle central dans la formation de toute la génération de sculpteurs qui formés en Angleterre, en même temps que Anish Kapoor. Ce dernier décrit aussi d'ailleurs, avec une grande acuité, tout ce qui le rapproche mais aussi tout ce qui le distingue d'autres grands artistes comme Brancusi ou Barnett Newman à qui il voue une admiration particulière.

On peut reprendre, de ce point de vue la question du symbolisme sexuel dans son œuvre. Il est remarquable de constater, en effet, non seulement l'importance centrale qu'il toujours accordé aux notions de vide, d'espace interne, de cavité dans son œuvre ; mais aussi la manière dont il a toujours accepté d'y reconnaître une forme de symbolisme lié à la 'féminité'. *My art is upside down and inside out. I've always said that. You might be quoting me there, hahaha*¹⁵. Ce faisant, il y voit cependant moins, comme on l'a vu précédemment, une caractéristique 'freudienne' de son œuvre qu'une donnée esthétique fondamentale de cette dernière, qui l'oppose à la conception dominante caractéristique selon lui du 'modernisme' en sculpture : *I would say that to make new art, you need to make new space . The modernist space, all the great modern art, has been like the rocket, phallic onwards and upwards.*¹⁶C'est ainsi qu'il contraste ouvertement son œuvre, en partant de cette opposition entre 'masculin' et 'féminin' avec celle de Brancusi, qui est représentative, à ses yeux de la tendance opposée. Et cette sorte de contraste est plus évidente, encore, quand on contraste son travail à celui d'Antony Gormley, dont le nom est pratiquement toujours évoqué avec le sien quand il s'agit de définir les deux ou trois sculpteurs contemporains anglais les plus influents dans l'Angleterre d'aujourd'hui. Et l'on peut souligner aussi que Kapoor voit dans un tel contraste, non seulement, une caractéristique du passage du modernisme à une autre forme de modernité dans le domaine esthétique, mais aussi le signe d'une évolution plus fondamentale qui caractérise notre société dans son ensemble. C'est ainsi qu'il n'hésite pas à comparer la manière dont il s'efforce de créer de 'nouveaux espaces' à ce qui se passe, par exemple, avec l'internet.

Or, il ne faudrait pas dénoncer trop rapidement la naïveté d'une telle opposition entre un art 'féminin' et un art 'masculin' ; et les implications qu'en tirent, non seulement des critiques en mal d'interprétations, mais Anish Kapoor lui-même. En effet, Svetlana Alpers, a remarquablement montré dans un de ses ouvrages sur Rubens comment l'opposition, largement arbitraire d'ailleurs dans ce cas, entre un Rubens plus 'féminin' et un Poussin plus masculin, avait profondément structuré l'histoire de l'art et le goût en peinture, en tout cas, dans le cas français.¹⁷

Une explication en termes de sociologie de l'art

Après l'histoire de l'art, venons en à la sociologie de l'art. Même si l'on est conscient des limites de cette discipline telle qu'elle est généralement pratiquée, cela ne veut pas dire pour autant que l'on puisse totalement l'ignorer. Et comme dans le cas des autres approches mentionnées ici, il n'y pas de doute que l'on puisse éclairer certains aspects de la réception

¹⁵ « Mon art est sens dessus, sens dessous, et tourné de l'intérieur vers l'extérieur. Vous pouvez m'en citer sur ce point : ahahah. *ibid.*

¹⁶ « Je dirais que, pour faire un art qui soit nouveau vous devez créer une autre notion de l'espace. L'espace moderniste, tout l'art moderne, en fait, est comme une fusée, phallique, allant de l'avant et vers le haut » *ibid.*

¹⁷ S. Alpers, *La création de Rubens*, Paris, Gallimard, 1996.

initiale de l'œuvre d'Anish Kapoor, en la situant par rapport à la place occupée par les artistes originaires de l'Empire dans l'histoire de l'art moderne et contemporain en Grande-Bretagne. Sans pouvoir entrer ici dans le détail d'une telle analyse, on peut distinguer deux ou trois étapes relativement distinctes dans l'évolution qui a pris place, de ce point de vue, au cours des récentes décennies.

Jusqu'au début des années 80, en effet, une majorité d'artistes originaires de l'ancien Empire Britannique ont souffert de la situation qui leur était faite dans la métropole et qui était vécue par beaucoup d'entre eux comme une alternative peu réjouissante entre le risque d'être marginalisés et celui de se voir catalogués dans des cases ethniques qu'ils ne revendiquaient pas nécessairement¹⁸. A partir des années 80, cependant, ces artistes adopteront souvent deux attitudes antinomiques entre elles mais qui peuvent être également considérées comme des réactions par rapport à la période précédente. Soit que ces derniers reprennent, mais en les assumant totalement désormais, les formes d'assignation ethnique plus ou moins explicites qui ont pu peser sur eux jusqu'alors ('*black art*'¹⁹); soient qu'ils manifestent, au contraire, avec une énergie renouvelée, leur refus de voir juger leurs travaux en fonction de leur identité ou de leurs origines spécifiques²⁰. Enfin, la dernière étape, qui débute au début des années 90 se caractérise par la place toujours plus centrale accordée aux artistes d'origine non occidentale dans l'art contemporain. Or, c'est bien au cours de ces deux dernières périodes que l'œuvre de Anish Kapoor s'est d'abord vu reconnaître; puis que son importance n'a cessé de croître, jusqu'à atteindre, aujourd'hui, le firmament de la renommée artistique. Aussi, à condition de garder en tête la périodisation que je viens sommairement d'esquisser, on peut mieux comprendre, je crois, comment certaines des contradictions apparentes de son œuvre aussi bien que certaines des raisons sociologiques de son succès.

Le milieu de l'art contemporain en Angleterre, aujourd'hui, est largement gouverné, en effet, par le 'politiquement correct', même si ce terme n'a pas tout à fait le même sens dans ce pays qu'aux Etats-Unis. Ainsi, certaines provocations (à connotation sexuelle ou politique) y sont admises, par exemple, plus aisément. Aussi, dans un tel contexte, le milieu de l'art doit-il éviter fondamentalement deux écueils: Le premier d'entre eux serait d'ignorer ou de ne pas valoriser suffisamment les artistes d'origine non occidentale. Mais le deuxième défaut, jugé tout aussi grave désormais, serait de les exotiser indûment²¹. Or l'une des caractéristiques de l'œuvre d'Anish Kapoor, est qu'elle permet d'éviter également ces deux écueils. Quoi que puisse dire Anish Kapoor à ce sujet, il était évident, aux yeux de tous, surtout dans les années 80, que son œuvre était celle d'un artiste d'origine 'indienne' et que c'était à cette aune que l'on devait la considérer. Ses origines ont certainement accru ainsi la légitimité d'Anish Kapoor dans le milieu de l'art contemporain, à l'époque où son œuvre commençait de percer. Mais, en même temps, pour un ensemble de raisons que j'ai brièvement énumérées, ses interprètes ont dû toujours

¹⁸ un témoignage en même temps que l'une de ses plus importantes réflexions à propos de cette période se trouve dans Naseem Khan : *the art Britain ignores : the Art of Ethnic Minorities in Britain*, Community Relations Commission, 1976.

¹⁹ Voir : Eddie Chambers, David Bailey, Ian Baucom, and Sonia Boyce (2005), *op. cit.*

²⁰ exposition : *The other story : Afro-Asian Artists in Post War Britain* (Rasheed Aareen, 1989)

²¹ une telle réserve s'impose dans la mesure où rien n'interdit, en revanche, aux artistes d'origine occidentale de joer eux-mêmes sur l'exotisme, de manière plus ou moins parodique, avec différentes formes d'exotisme.

reconnaître que son œuvre transcendait aussi toute identité précise que l'on pouvait être tenté de lui accoler.

Faut-il en conclure, dès lors, que le succès d'Anish Kapoor puisse s'expliquer essentiellement par son positionnement en termes de '*political correctness*'. Une telle analyse serait non seulement fondamentalement injuste, dans la mesure où je crois véritablement que son œuvre doit fondamentalement son importance à sa force comme à son originalité intrinsèque. Mais elle n'est pas même vraiment tenable sociologiquement, dans la mesure où son succès a très vite dépassé le seul milieu de l'art et de ses connaisseurs, et que sa popularité – comme celle, d'ailleurs, d'Anthony Gormley, aujourd'hui, atteint, en réalité, un public qui se soucie fort peu de savoir ce qui serait politiquement correct et ce qui ne le serait pas. Aussi faut-il changer, une fois encore, de niveau d'analyse si l'on veut comprendre véritablement ce qui se joue véritablement dans son œuvre.

Relance

Etant donné la défiance systématiquement affichée par Anish Kapoor envers toute dimension narrative dans son œuvre, le principe même de sa collaboration avec Salman Rushdie, à l'occasion d'une œuvre intitulée "*Blood Relations, or an Interrogation of the Arabian Nights*", présentée à la Lisson Gallery de Londres, en 2006, peut sembler problématique. Ce travail collectif consiste, en effet, en une sorte de grand coffrage de bronze au fond duquel se trouve une sorte de magma rouge qui évoque nettement l'image d'un tas d'entrailles sanguinolentes. L'évocation n'est pas gratuite puisqu'elle renvoie à un extrait de texte rédigé par Salman Rushdie, gravé sur le bord extérieur de ce coffrage, et qui introduit un récit des 'Mille et une nuits' au cours duquel quantités de vierges sont violées et assassinées. Comment interpréter dès lors cette œuvre, destinée à rester, selon les dires mêmes de l'artiste, une exception dans son travail créateur ?

La première explication qu'en donne Anish Kapoor renvoie à des données purement circonstancielles : à savoir, à son amitié de longue date avec Rushdie, originaire comme lui de Bombay ; et leur désir réciproque de faire quelque chose ensemble, depuis plus de vingt ans maintenant. Mais, cela n'empêche pas Anish Kapoor de rester fidèle à sa propre démarche. C'est ainsi qu'il explique, au cours d'un entretien, que l'idée précise de cette œuvre est venue, en fait, dans un premier temps, à Rushdie plutôt qu'à lui-même, après que ce dernier ait vu, dans son atelier, un ensemble de peintures qu'il venait d'effectuer et dont la couleur rouge était encore en train de dégouliner. Ainsi même, dans ce cas, son travail ne peut être considéré comme le simple support ou l'illustration d'un texte antérieur; il en est aussi bien l'inspiration.

D'autre part, celui-ci explique avoir conçu cette œuvre « comme une espèce de sanctuaire ». Il évoque, en particulier, le fait que « dans la partie du monde d'où il vient » on fait communément des circulations autour des lieux sacrés. Et il établit un parallèle avec la manière dont on doit effectuer six fois et demi le tour du coffrage en bronze pour être en mesure de déchiffrer le texte de Rushdie. Mais c'est aussi la manière dont s'opère une telle déambulation qui constitue, à ses yeux, le véritable *punctum*. Car, comme il le fait remarquer, l'exigence 'incontournable' des rites de circulation en Asie est de s'effectuer dans le sens inverse de celui des aiguilles d'une montre. Or ce qui caractérise la circulation autour de cette œuvre commune est qu'elle doit tout aussi impérativement se faire dans le sens inverse à celui qui est traditionnel, si l'on entend vraiment déchiffrer le texte de Rushdie, ce dernier ayant été rédigé en anglais.

Ainsi, même dans un tel cas, le symbolisme culturel, lié à ses origines, ne suffit-il à lui seul, à expliciter le sens implicite de son oeuvre. D'ailleurs quand on lui demande de s'expliquer à ce sujet, il ne s'attarde vraiment, ni sur les connotations contemporaines que l'on pourrait aisément associer à la citation de Rushdie, ni un sens plus ésotérique qui pourrait s'y trouver mis en jeu. Et c'est aussi ce qui distingue une oeuvre comme la sienne de celle d'autres artistes qui ont pu donner à leurs oeuvre un sens implicite, seulement accessible pour les *happy few*.²² S'il est néanmoins licite, faire référence à un tel symbolisme, c'est plutôt à cause de la manière dont certaines de ses créations semblent inviter leur audience – à l'instar de celle que l'on vient de mentionner – à participer à une logique d'interprétation qui déjoue, en réalité, aussi bien sa culture d'origine que celle à laquelle il a choisi de participer.

Une réserve de sens

Je suis parti de l'idée, qu'existait une sorte de malentendu aussi bien que de décalage permanent entre Anish Kapoor et ses interprètes : ces derniers ne cessant de revenir sur les origines et la biographie de ce dernier pour expliquer son oeuvre alors que lui-même semblait éprouver un malin plaisir à multiplier les indices dans son oeuvre qui invitaient effectivement à de telles explications tout en s'en démarquant aussi systématiquement. Et s'il existe de la sorte, autant d'interprétations possibles de son oeuvre c'est précisément parce que ses créations invitent à y déceler toutes sortes de connotations aussi bien d'ordre religieux et symbolique qu'ethnique et culturel, ou encore esthétique et psychanalytique, sans jamais cependant s'y réduire vraiment. Je voudrais ainsi suggérer qu'un tel décalage, loin de marquer l'existence d'un véritable malentendu entre Anish Kapoor et son audience ou ses interprètes, représente, au contraire, une des raisons fondamentales de son succès, non seulement auprès des critiques mais aussi, auprès du public ordinaire. Un des ressorts de sa formidable popularité d'artiste semble ainsi résider plus précisément dans l'art avec lequel il sait créer des oeuvres qui incitent à les interpréter tout en les déjouant. ; et le génie très particulier d'Anish Kapoor réside dans l'art avec lequel ses sculptures parviennent ainsi à échapper toujours à toute référence établie sans cesser pour autant de les suggérer toutes.

Bien entendu, en disant cela, je ne fais, dans une certaine mesure, que revenir à l'une des caractéristiques traditionnellement utilisées pour définir le génie artistique, surtout à partir de l'époque romantique en Europe: c'est à dire à la capacité du grand créateur à transcender toute forme de déterminisme social, culturel ou historique pour s'adresser de la sorte à chacun d'entre nous. Mais l'originalité d'Anish Kapoor est peut-être précisément de s'en tenir aussi fermement à une telle conception de 'l'artiste universel' dans le contexte culturel d'aujourd'hui où l'idée même d'autonomie artistique est généralement considérée avec la plus grande suspicion²³. Car ainsi que je l'avais fait remarquer au début de cet article, la conséquence de la mondialisation a moins été, jusqu'à présent, de promouvoir de nouvelles figures de l'artiste universel que d'universaliser la figure de l'artiste. Aussi, dans un telle perspective, la problématique dominante est celle qui consiste à analyser les trajectoires des artistes et leurs oeuvres en fonction d'une dialectique entre le local et le global, l'ethnique et le cosmopolitique, le particulier et

²² Voir à ce sujet, par exemple, l'admirable monographie de Salvatore Settis sur la Tempête de Giorgone, Settis S. *La Tempête " de Giorgione*, Paris, Minuit, 1987

²³ voir, à ce sujet, les analyses stimulantes de Hal Foster, *Design and Crime (and other diatribes)*

l'universel. Or la force d' Anish Kapoor réside, au contraire, dans la résolution avec laquelle il parvient à défier une telle logique, que ce soit en réfutant toute forme de sociologisme interprétatif, ou encore en revendiquant pour son œuvre une absence de signification *en trompe-l'oeil*, qui capte d'autant plus l'attention que ses créations ne cessent d'inviter, au contraire, les interprétations les plus variées.

*In fact,
I feel very passionately
that I do not have anything to say as an artist
that the moment I do have something to say,
the game is lost,
the space is closed up²⁴*

²⁴ BBC Radio 3 Interview d'Anish Kapoor par Joan Bakewell -Jan 5th, 2001