Document generated on 08/09/2025 11:11 p.m.

ETC

Loin de l'Inde

Indian Summer, École nationale supérieure des beaux-arts, 7 octobre - 31 décembre 2005

Michèle Cohen Hadria

Number 74, June–July–August 2006

URI: https://id.erudit.org/iderudit/34932ac

See table of contents

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)
1923-3205 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Cohen Hadria, M. (2006). Review of [Loin de l'Inde / *Indian Summer*, École nationale supérieure des beaux-arts, 7 octobre - 31 décembre 2005]. *ETC*, (74), 69–71.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2006

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

N.S. Harsha, *Mass Marriage*, 2003. Acrylique sur toile; 168 x 290 cm. Courtoisie Sunitha Kumar Emmart.

Paris

Loin de l'Inde

Indian Summer/La jeune création indienne contemporaine

Indian Summer, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris. 7 octobre – 31 décembre 2005

Penchons-nous au balcon du Monde. Qu'y voir sinon un chatoiement de lucidités ? C'est bien l'Inde qui, promue à jouer un rôle clé dans une future topographie économique mondiale, nous offre, par de mordantes créations, une parfaite leçon d'assimilation, à savoir autonome et versatile. Celle, d'abord, d'un concept d'art contemporain qui, sans d'aussi dialectiques renversements, en serait peut-être à quelque autisme ethnocentriste. Outillés d'une critique visant tant les stratégies marchandes mondiales que les dilemmes d'une politique intérieure indienne, ces artistes réfléchissent à l'influence du « modèle » de l'art occidental sur leurs travaux, comme à un dessaisissement possible, au moins partiel, de ce socle. C'est que, exportée partout dans le monde, la Modernité a souffert d'une carence de contextualisation culturelle et économique que seuls des artistes du Sud sont en mesure d'adapter. À cela s'ajoute la maîtrise consommée d'un post-modernisme (dé)territorialisé, anachronique, où l'ancien, le populaire, se voient réinvestis dans la valorisation d'arts décoratifs devenus discursifs. Ainsi, Anita Dube recouvre de velours carmin, « symbolisme païen et transgressif du sang », de domestiques calligraphies murales : ciseaux, louches, pinces qui s'avèreront n'être qu'os humains... (*Thinking of Beuys*, 1999). Indexant la généralisation d'aspirations bourgeoises, Krishnaraj Chonat revêt un salon bon marché (plante grasse et lustre compris), d'une trame de perles en toc trahissant d'omniprésents simulacres mondiaux. N. S. Harsha agrandit les portraits aigres-doux d'un couple de figurines folkloriques trouvées au Musée ethnographique de Genève pour parer leur cou d'une gerbe de sites touristiques (Big Ben, Colisée, Grande Muraille de Chine, Tour Eiffel, etc.) façon Village global. Capharnaüm sémiotique qui renvoie au kaléidoscope cosmique/numérique d'architectures coloniales indo gothiques de Bombay, par Shilpa Gupta, artiste par ailleurs interventionniste, fait non anodin dans cette plus grande démocratie du monde (plus d'un milliard d'habitants), qui doit compter avec les urgentes revendications de sa société civile.

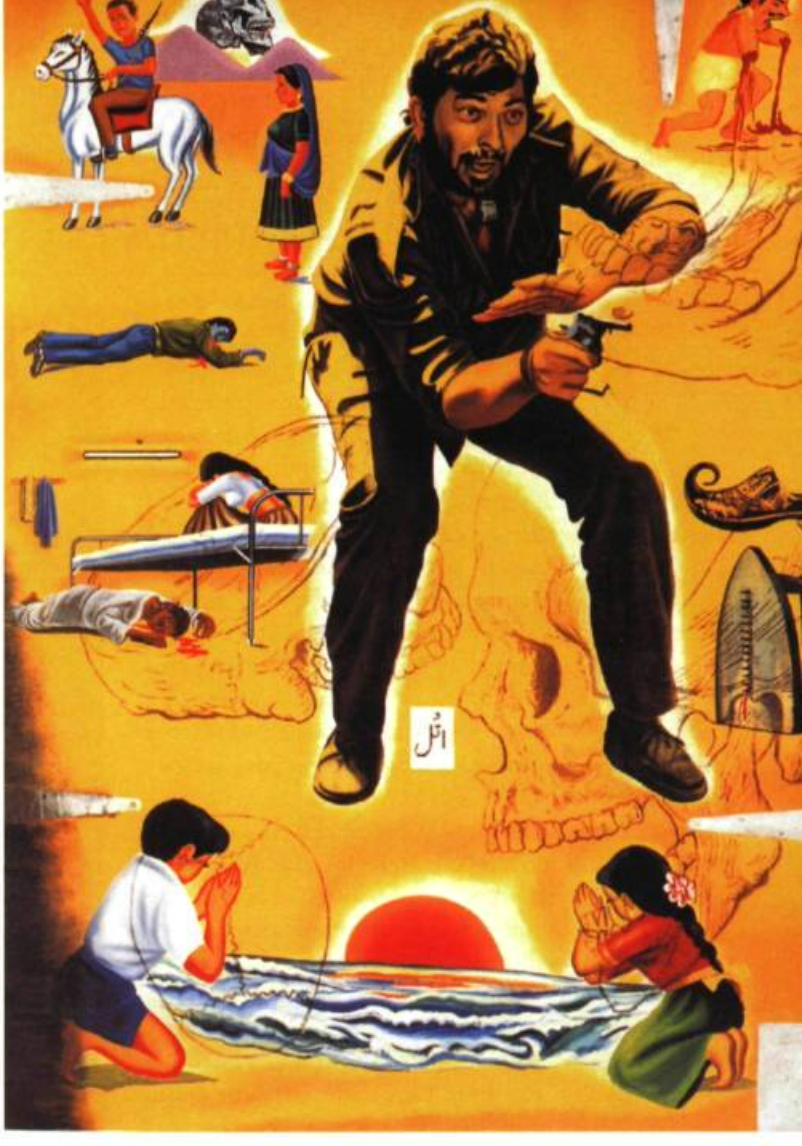
Cernant la banalisation du « modèle » de l'art occidental, N. S. Harsha a repeint la coupole des beaux-

arts d'un vert semé de palmes d'or immortalisant un firmament d'écoles de la Renaissance italienne, pour mieux nous rappeler l'échec d'un monde resté terriblement bipolaire. En effet – fracas virtuel ou déchirure muette – son idéale constellation, surplombant un mausolée dédié à l'inventeur du ready-made, voit la roue d'un chariot délavé (comme accidentellement détachée de son moyeu dans un marché populaire) crever, de biais, sa toile verte (*Beautification of Marcel Duchamp*, 2004). Dans des pays du Sud tenus de régler leur pas sur la déferlante de la mondialisation, de tels anachronismes sont pourtant légion. Au plan culturel, économique, ces strates d'ancien et de moderne ont toujours coexisté au cœur de situations sociales contrastées, irrésolues. C'est à un dur réveil qu'invite aussi Anant Joshi, dont l'aimable *Camera Obscura* étale un indéfinissable jeu d'échec de céramiques chromatiques embryonnaires, projetant un halo argenté en crêtes de favelas... Précarité analogue dans ce trajet de Subodh Gupta vers sa ville natale, *I Go Home Every Day* (2004), la tension urbain/rural étant pleinement assumée par cet artiste qui se revendique comme « provincial »[1]. Au terme d'un voyage dans un wagon délabré, aux abords d'une gare, nous suivons son regard sur maints étals de fortune (éventails, tourniquets de papier) qu'il enjambe lestement pour nous mener, via un dédale de patios, à un humble logis. Trajet certes plus littéral que l'ubiquité de toiles électroniques survolant (de bien trop haut) ces larges poches de misère du monde. Au reste, l'œuvre de Navin Thomas (ici insuffisamment représentée), campe un excentrique voisin sur le plan d'un quartier de Bangalore, que ponctuent de lumineux « Call Centers » comme autant de « financescapes » décrits par Arjun Appadurai[2]. Hélas non diffusées, ses partitions mixent les voix d'employés surdiplômés de centres d'appels d'un « marché/monde », dont le haut débit de communications jure avec une croissante dévalorisation du travail et un regain d'exploitation humaine. Atul Dodiya trace sur des toiles de Mondrian une géopolitique régionale (névralgique depuis l'Indépendance en 1947), qu'il raccorde à des conduits d'eau : problème crucial de populations rurales et urbaines déshéritées (*Cracks in Mondrian*, 2005). Ce motif néo plasticien se répercute dans le vitrage d'une vidéo installation attenante du Raqs Media Collective. Un jeune homme s'y vêt, s'y dévêt, s'y masque, s'y démasque. Une tête de vache sur une étagère près d'un chapeau melon façon Magritte, des murs de films en noir et blanc proches des expérimentations avant-gardistes du début du XX^{e} siècle laissent transparaître un vieux nomade, rémanence absolue de ce jeu d'oublis et d'emprunts qui provoque comme un défi souffrant dans les gestes du performer.

Féministe corrosive dans sa vidéo pseudo sadomasochiste, Tejal Shah vise, de façon plus sensible, la réception des médias en Inde, invitant des chalands à tirer sur des ballons rouges et jaunes formant les

Tejal Shah, *I love my India*, 2003. Vidéo; 10 mn.
Courtoisie Tejal Shah. Collection de l'artiste.

mots « I Love My India ». Sur les élections ou les pogroms antimusulmans survenus en 2002 dans l'État du Gujarat, ceux-ci se prononcent tantôt avec précision, tantôt évasivement. Conscience/inconscience attestant de subtiles orchestrations médiatiques dont usent la plupart des démocraties se targuant d'informer, sans se priver de faire l'impasse sur tout élément fauteur de trouble. Dans une salle noire où nos pas semblent nous mener au bord d'un gouffre, Sharmila Samant privilégie une collision entre labels et effets traditionnels. *Global Clones* (1998), vidéo au sol aux babouches mimant une marche que talonnent des baskets Nike posés à même l'écran, signale un flux de produits standards mondiaux (avec, pour avatars, délocalisations au sud-est de la planète, chômage en Europe, esclavagisme industriel en Asie). Ailleurs, l'artiste confronte des images d'ablutions religieuses à de troubles rites de purification politique et ethnique, projetant des gravures ou films attestant de quelques fléaux de notre (in)humanité : du Massacre des Innocents à la Shoah. Son analyse anthropologique/idéologique de tels désastres mêle des vues de douches à gaz nazies à des bains de pureté religieux, comme au credo d'un concept d'hygiène occidental aboutissant à une pléthore publicitaire d'ordre « magique » (Raymond Williams), parfums, crèmes, shampoings instaurant la tyrannie d'une « beautécratie » avant tout consumériste. Sonia Khurana, solarisée, joue de son embonpoint pour miner ce concept de beauté qu'elle consacre par ses chutes loufoques. La femme anti-sentimentale n'est donc guère en reste dans ces mises en abîme d'une Bollywood qui puisa aux traditions classiques indiennes, musicales, théâtrales, mythologiques. Le *Studio photographique* d'actrices, emprunté ou parodié, de Pushpamala N., les spirales de télévisions nacrées de Sheba Chhachhi (qui passe de stars tragiques à de moins célèbres femmes ascètes ou *sanyasin*), la désinvolte subversion de devantures de cinémas, de Suresh Kumar, jouent des romans-fleuves d'une industrie populaire qui créo-



Atul Dodiya, *Missing – III*, 2004. Rideau métallique peint ; 275 x 183 cm. Courtoisie Suresh and Saroj Bhayana Family Collection, Delhi.

lisa – si fondamentalement – les grands standards du film américain.[3]

Toutefois, observant le cas de la Chine qui, depuis son entrée à l'OMC, ne se prive pas de mixer économie de marché et autoritarisme, on est fondé à penser que c'est au moment où des pays du Sud sont pressentis par un très pragmatique Occident comme puissances (consommatrices) de demain, que l'on se penche sur l'effective véracité de leurs créateurs. Ce décollage promis de l'Inde, à travers ses industries pharmaceutiques, ses hôpitaux et ses sous-traitances technologiques appelle pourtant quelques bémols. Si, en raison de disparités sociales endémiques (pauvreté), d'infrastructures lacunaires (eau, électricité), cet envol promis ne suivait pas, du moins pas aussi vite que ne le souhaitent les investisseurs étrangers[4], se détournera-t-on (comme on le fit devant la féconde création russe post 1989), d'œuvres aussi informées, métissées, en phase avec un cosmopolitisme démocratique appelant désormais une « politique intérieure mondiale » ?[5] Une tacite condition d'alignement idéologique restant de mise[6], l'art contemporain indien, malgré ces réservoirs d'aussi vives critiques, serait-il condamné à ne devoir sa visibilité mondiale et partagée qu'à une corrélation à l'attribut (ingrat) de puissance montante ?

MICHÈLE COHEN HADRIA

NOTES

1 Nancy Adajania se définit elle-même comme « régionaliste critique ». Cf. « Indian Sister », revue *Art 21*, n°4, oct.-nov. 2005.

2 De flexibles « ethnoscapes », « mediascapes », « technoscapes », « financescapes » et « idéoscapes » supplantant l'ancien topos géopolitique mondial. Cf. Arjun Appadurai, *Après le colonialisme, Les conséquences culturelles de la globalisation*, University Minnesota Press, 1996/Payot & Rivages, Paris, 2005, p. 70.

3 Wimal Dissanayake, « Rethingking Indian Popular cinema/Toward newers Frames of understanding », dans Anthony R. Guneratne & Wimal Dissanayake (éd.) *Rethinking Third Cinema*, Routledge, 2003, New York, p. 208-210.

4 N. D. Batra, « L'Inde face aux espoirs qu'elle suscite », *La revue de l'Inde*, n°1, Paris, oct.-déc. 2005, p. 62-72.

5 Ulrich Beck, *Pouvoirs et contre pouvoir à l'heure de la mondialisation*, Paris, Flammarion, 2003, p. 7-13.

6 Cédric Vincent, « Une absence à remarquer, l'art contemporain indien et les années 90 », in *Indian Summer*, Éditions Ensba, 2005, p. 90 et 95.