

**Construction identitaire de l'art tribal contemporain indien :
Jangarh Singh Shyam et Jyvia Soma Mashe**

Julia Marchand

M2 - Histoire de l'art contemporain

Paris I Panthéon-Sorbonne

Printemps 2011

Sous la direction de Philippe Dagen



Peinture murale de Jangarh Singh Shyam lors de l'exposition *Magiciens de la Terre*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1989. Copyright Prakash Hatvalne

« Il n'y a rien que le postmodernisme global ne préfère qu'une certaine différence, un peu d'ethnicité, une bouchée d'exotisme » (Stuart Hall)

Remerciements

Je tiens à remercier les personnes suivantes pour le temps qu'elles m'ont consacré, leur accompagnement dans ce projet de recherche et leurs témoignages précieux qui m'ont permis d'appréhender ce sujet complexe :

Akhilesh Varma, artiste, Bhopal

Ranjit Hoskote, poète critique et commissaire d'exposition, Mumbai

Yashodhara Dalmia, historienne de l'art, New Delhi

Jaya Jaitly, fondatrice du Dilli Haat, New Delhi

Shireen et Korshed Gandhi, propriétaires de la galerie Chemould, Mumbai

Navjot Altaf, artiste, Mumbai

Vikas Bhatt, anthropologue, Bhopal

Nancy Adajania, commissaire d'exposition et critique, Mumbai

Hervé Perdrille, marchand d'art tribal contemporain indien, Paris

Frank-André Jamme, poète et commissaire d'exposition, Paris

Denis Vidal, anthropologue EHESS, Paris

Raphaël Rousseleau, anthropologue, Paris

Domitille Barbe, doctorante à Paris I Panthéon Sorbonne

Et je tiens à remercier tout particulièrement mon directeur de recherche, Mr. Philippe Dagan pour son encadrement.

Introduction

A. Les réponses de J. Swaminathan et de Dr. Jain aux approches coloniales

de l'art tribalp. 5

A.1. La réponse institutionnelle de Swaminathan: le Bharat Bhavan de Bhopal.....p. 15

A.2. La définition de l'art tribal contemporain indien exposée par Jyotindra Jain dans l'exposition *Other Masters*.....p. 16

B. Singulariser l'identité de l'artiste au sein de sa communauté : Jyvia Soma Mashe....p. 33

B.1. L'exploration de l'identité individuelle artistique.....p. 34

B.2. La légitimation de l'identité tribale de Jyvia Soma Mashe.....p. 41

C. Singulariser l'identité de l'artiste déraciné de sa communauté d'origine :

Jangarh Singh Shyamp. 44

C.1. L'originalité de l'œuvre et de la personnalité de Jangarh Singh Shyam.....p. 45

C.2. Le suicide de Jangarh : emblème d'une communauté exploitée.....p. 50

D. L'interaction problématique entre tradition communautaire et créativité

individuelle : le style Jangarh.....p. 56

D.1. La construction de Jangarh en sauveur et en initiateur de la tradition Pardhan Gond par Udayan Vajpeyi et Vivek.....p. 58

D.2. L'exploration des différences individuelles au sein d'un genre artistique donné par Ranjit Hoskote.....p. 63

D.3. La caractérisation de l'identité de l'artiste d'origine tribale : le concept « postéthnique » par Jyotindra Jain.....p. 67

Conclusion.....p.

Annexes	p. 81
Bibliographie, webographie.....	p. 82
Illustrations.....	p. 86

Table des matières

Introduction

Le choix de Jangarh Singh Shyam, artiste originaire du village de Patangarh dans le Madhya Pradesh et de Jyvia Soma Mashe, artiste originaire de la tribu Warli dans le Thane District pour représenter la création contemporaine indienne dans l'exposition *Magiciens de La Terre* de 1989, révélait d'une volonté d'arracher de l'anonymat des artistes non occidentaux, qui avaient été assignés au rang de créateurs anonymes par l'Occident. Dans un contexte postmoderne, la contemporanéité des « manifestations d'art archaïque ou d'art premier » qui a été pendant longtemps reléguée dans une « catégorie de survivance de traditions ancestrales » avait trouvé en Jyvia Soma Mashe et Jangarh Singh Shyam des supports idéaux.

À peu près à la même époque en Inde, les jugements occidentaux à l'origine du déni de contemporanéité et de créativité des cultures tribales sont remis en cause. En réponse à une idéologie coloniale encore active dans l'Inde indépendante, un mouvement de revendications a émergé à Bhopal et à New Delhi. L'artiste Jagdish Swaminathan de Bhopal et l'anthropologue et ancien directeur du Crafts Museum de New Delhi Jyontindra Jain, prônaient les capacités créatrices des artistes indiens d'origine tribale, qu'incarnaient notamment Jyvia Soma Mashe et Jangarh Singh Shyam. Ils ont mené un combat pour que l'artiste d'origine tribale ne soit plus associé dans les mentalités à un valet anonyme de la tradition communautaire, fabriquant des objets selon des règles ancestrales.

Au début des années 1980, ces deux acteurs du monde culturel ont initié un mouvement pour apporter une nouvelle compréhension des productions artistiques et des sociétés tribales dont les termes avaient été construits à l'époque coloniale britannique.

En effet, la répartition de la population de l'Inde en « castes » ou en « tribus » par les colons avait conduit, sur le plan sociologique et culturel, à une mauvaise représentation de cette population. Le terme « tribu » n'avait jamais été défini avec précision. Il semblerait que les colonisateurs aient appliqué une méthode de classification formée à partir des tribus africaines sur celles indiennes. De surcroît, le terme « tribu » excluait une appellation plus juste au regard de

l'histoire ancienne du subcontinent. En effet, les soixante millions d'individus appartenant aux communautés tribales sont considérés comme les descendants des peuples aborigènes de l'Inde, raison pour laquelle on les appelle également *âdivâsis* (premier habitant en sanskrit). Ils auraient été déplacés dans les hauts plateaux par les envahisseurs apportant avec eux le sanskrit et le système de castes, dont les communautés tribales sont exclues. Sur le plan sociologique, l'ancienne autonomie des populations tribales n'était pas conforme à la réalité puisque la plupart des populations indiennes dites tribales ont vécu à proximité de leurs voisins, alimentant des contacts avec eux.

Le terme actuel de « tribus répertoriées » (« Scheduled Tribes ») fait référence à une liste originelle de deux cent douze groupes (nombre qui a augmenté depuis) par la Constitution de l'Inde rédigée en 1950, et ouvrant droit à des emplois réservés dans l'administration.

Comme le terme « tribu », l'art *âdivâsî* ou « art tribal de l'Inde » reste une catégorie aux contours vastes et flous.

Il revient à l'anthropologue Verrier Elwin (1902 – 1964), la création de la catégorie d'art tribal indien sur le modèle des arts d'Afrique et d'Océanie, valorisés d'un point de vue esthétique. Bien que Verrier Elwin ait adopté un regard « esthétique » sur les artefacts produits par ces communautés tribales, il s'y intéressait pour leurs intérêts ethnographiques et « primitifs ». Dans l'un de ces principaux ouvrages *The Tribal Art of Middle India de 1951*, Verrier Elwin établit des liens entre les thèmes géométriques des arts tribaux et ceux d'une civilisation protohistorique. Selon lui, les thèmes ressembleraient davantage aux styles des peintures sur poteries de la vallée de l'Indus qu'aux autres styles d'art tribal ou « primitif » dans le monde. Il remarque que l'art tribal indien ne montre pas la même richesse et la diversité des arts d'Océanie, d'Afrique ou d'Amérique (pour lesquels Verrier Elwin cite Raymond Firth, *Art and Life in New Guinea*, Sir Michael Sadler, *Arts of West Africa*, et Franz Boas sans référence précise). De plus, l'auteur insiste sur le caractère « fonctionnel » de l'art tribal qui vise souvent un but religieux ou magique. Il illustre ses arguments par une collection personnelle d'artefacts qu'il avait recueillis ou photographiés dans l'Inde Centrale et reproduites dans *The Tribal Art of Middle India*. Dans ce livre sont représentés des colliers, des décorations corporelles, des bijoux mais aussi ses objets liés au cycle de vie (peintures murales de mariages, piliers funéraires et sacrificiels) et enfin des formes d'art spécifiques (rare statue de la tribu saora, masque gond et bhuiya etc...).

La catégorie d'art tribal que Verrier Elwin a instaurée se caractérise notamment par une absence de changement historique et par un rattachement à des conceptions religieuses et mythologiques. De fait, aux yeux des défenseurs des capacités d'innovation et de l'individualité de l'artiste d'origine tribale cette catégorie pouvait apparaître problématique.

Il y a un autre pan de la production tribale qu'il convient de nommer : celle artisanale. Cependant celle-ci porte moins les traces du colonialisme que celle d'une utopie nationaliste que conteste Jyontindra Jain. Pupul Jayak (1915-1997), Responsable de l'organisation de l'exportation des textiles (Handicrafts & Handlooms Exports Corporation of India) s'imposa à l'arrivée au pouvoir d'Indira Gandhi en 1966. Fidèle à l'Utopie Gandhienne des villages indiens, elle favorisa le développement de l'artisanat en Inde dans les années 1960 dans le but d'améliorer les conditions de vie de ces peintres autochtones et d'alimenter le marché urbain indien et étranger. Des initiatives avaient été entreprises par des chefs de projet du Gouvernement pour sillonner les villages afin de fournir les matériaux nécessaires à la réalisation de peintures rituelles sur des supports transportables. Les peintures de mariage tribales passèrent alors de la surface murale au papier, bouleversant la raison d'être de l'image et l'esthétique indigène. Dès lors considéré comme des formes d'artisanat d'art, l'art tribal était produit en grand nombre, standardisé et commercialisé et exporté car elles correspondaient à une la notion imaginaire de « tradition de l'Inde éternelle » (Jyontindra Jain).

Jyontindra Jain a dénoncé cette vision archaïsante de Pupul Jayakar dans des articles sur lesquels nous reviendrons. Toutefois il reconnaît que l'initiative gouvernementale a permis l'émergence d'une production artistique. L'introduction du papier dans plusieurs régions où la peinture murale est d'ordre rituel a eu des effets inattendus sur ces formes d'art :

« En plus d'augmenter les opportunités commerciales, l'arrivée du papier a ouvert d'innombrables possibilités d'expression quant au sujet, à l'imagerie, à l'échelle et à la texture, comme en témoignent les peintures Mithila ou Warli ».

Et c'est dans ce cadre que Jyvia Soma Mashe fut découvert dans les années 1970 par Kulkarni, chargé de mission pour le Gouvernement.

La venue de Jyvia Soma Mashe dans le monde culturel a permis aux auteurs de fabriquer un discours autour de sa figure artistique. D'une manière analogue à celle qui a intégré Jyvia à

l'intérieur d'un environnement urbain et marchand, l'apparition soudaine de Jangarh Singh Shyam dans le monde artistique a permis aux acteurs culturels d'étayer leurs théories.

La « découverte » de Jyvia Soma Mashe et de Jangarh Singh Shyam a eu des effets positifs qui les ont introduits dans des galeries d'art indiennes et dans des institutions françaises et étrangères. Un bref rappel des contextes liés à leur découverte, des circuits qu'ils ont pénétrés et des œuvres produites a pour fonction d'évoquer la série de patronages institutionnels qu'ils ont connus. Il offre aussi une première compréhension de leur travail.

Suite au prix qu'il reçut en 1976, le *National Award of the Tribal Art*, son succès en tant que peintre Warli, réformateur de la tradition, fut retentissant. Sa première exposition importante fut en 1984 à la galerie Chemould de Bombay. Il est réputé pour avoir transformé la tradition picturale Warli, qui était avant 1970, une pratique exclusivement réservée aux femmes et destinée à vénérer les divinités locales lors de cérémonies religieuses (mariages, fête de la Mousson, le festival Narandev). En effet, l'unique forme de peinture que pratiquaient les femmes Warli (Sahvasinis) consistait à décorer le mur intérieur au centre de leur hutte au toit de chaume en y représentant la déesse du mariage, la déesse Palighat, insérée dans une enceinte sacrée (*illustrations 1 et 2*). Ce motif traditionnel est connu sous le nom de Chawk et est peint à l'aide de pâte de riz sur un fond sombre (généralement de la bouse de vache). La déesse Palghat est représentée à l'aide de deux grands triangles de façon à former un sablier symbolisant un buste, d'où émerge une tête minuscule, des mains et des jambes filiformes. Autour de l'espace sacré se déploient des motifs illustrant la forêt et la vie quotidienne, toujours représentés à une échelle largement inférieure à la déesse. Malgré le cadre esthétique traditionnel, les jeunes filles célibataires qui peignent sous le regard avisé d'une femme mariée plus accomplie, ont le droit de jouir d'une certaine liberté d'expression individuelle. Ceci, tout en respectant l'iconographie générale de l'espace et de l'image.

Avec l'arrivée du papier dans les années 1970, Jyvia ne fut pas le seul à expérimenter sur un nouveau support le traitement du motif traditionnel Chawk et celui, novateur, de l'arbre. De vieilles femmes auraient également eu la possibilité d'exprimer leurs capacités créatrices. Contrairement à ces femmes, Jyvia bénéficia d'un accueil au sein d'une structure commerciale et artistique.

Son exposition en 1984 à la galerie Chemould a été la première d'une longue série d'expositions : les *Magiciens de la Terre* en 1989, *Other Masters, Five contemporary Folk and Tribal Artists of India* au Craft Museum en 1998, *Nek Chand et Jyvia Soma Mashe* à la Halle Saint Pierre en 2007, *Autres Maîtres de L'Inde au musée du quai Branly* en 2010 pour ne citer que les plus importantes. Certaines de ses toiles ont été mises sur le marché de l'art français (tell *Ant Spiral (illustration 13)* réalisée en 2007 et vendue en 2008 à Artcurial pour 13 600 euros). Grâce au travail du marchand parisien Hervé Perdiolle, ses œuvres ont intégré également d'importantes collections (le *Double Fishnet (illustration 12)* de 2008, appartient à Agnès B). En 2009, Jyvia Soma Mashe a reçu le prix Prince Claus Award.

Ses peintures, telles *My life (illustrations 11 et 10)* ou *The Greedy Tiger (illustration 5)* se caractérisent par une construction peu conventionnelle de l'espace pictural où il cherche à placer le temps dans la narration. Il divise souvent l'espace pictural en son centre de manière horizontale ou verticale. Au sein de cet espace pictural, la distance spatiale permet d'indiquer la distance temporelle. Chaque élément est ainsi intégré à l'ensemble narratif tout en trouvant son propre espace dans la peinture. La technique reste assez fidèle à celle des peintures rituelles : le fond brun est fait à partir de bouse de vache et les motifs blancs peints tantôt avec de la pâte de riz ou de l'acrylique.

Jangarh Singh Shyam (1962 – 2001) partage avec Jyvia une institutionnalisation de son travail dans son pays d'origine et à l'étranger : participation aux expositions *Magiciens de la Terre* en 1989, *Other Masters* en 1998, *Nine contemporary Indian artistes* en Hollande en 1992, *Indian Songs, Multiple Streams of Contemporary Indian Art*, Australie 1993, *Expéditions Indiennes*, Musée des Arts Décoratifs, Paris 1998, *Autre Maîtres de l'Inde* en 2010. Il aurait participé à une biennale (Biennial of Indian Contemporary Art, Bharat Bhavan en 1989) à des expositions collectives (Faculty of Fine Arts, M.S. University Baroda, 1985 ; Indian Contemporary Art, Bharat Bhavan, Bhopal, à la Jehangir Art Gallery de Bombay) et dans des galeries d'arts (Chemould en 1992).

Comme Jyvia, il aurait été « découvert » et encouragé à développer son potentiel créatif. Ceci à l'exception près que le contexte de découverte de Jangarh n'est pas lié au développement de l'artisanat mais à la construction du complexe muséographique de Bhopal, le Bharat Bhavan, au début des années 1980. Indépendamment du fait qu'ils sont nés dans deux cultures tribales très éloignées l'une de l'autre, ce qui distingue Jangarh de Jyvia est l'implantation du premier dans un

environnement urbain à un âge propice au développement personnel. Jangarh quitta son village natal Patangarh, berceau de la tribu Pardhan Gond, à l'âge de 16 ans. Cependant, le village où habite Jyvia, Kalambipada, n'est pas très excentré de Mumbai, lui permettant des allers et retours entre la galerie Chemould et sa tribu.

Contrairement à Jyvia soma Mashe, Jangarh n'hérite d'aucune tradition picturale (si l'on exclut les bas-reliefs décoratifs des maisons du village Patangarh) (illustration 13). Jangarh aurait réalisé ses premières « œuvres » sur les murs de sa maison du village Patangarh et sur le sable lorsque l'équipe envoyée par Samantha l'a découvert.

Ses peintures se caractérisent par la représentation de la faune et de la flore, de chimères mécaniques et organiques, des divinités de sa communauté ou du panthéon hindou (*illustrations 16 à 29*). Elles se caractérisent aussi par l'utilisation de couleurs vives. Le style qu'il a créé à partir de 1981 est intitulé de différentes manières : peinture Gond, Jangarh Kalam (style de Jangarh). Cela est dû, comme nous le verrons, au nombre de peintres qui se réclament actuellement de ce style.

La promotion de ces artistes au sein de la scène artistique indienne et étrangère a permis aux premiers défenseurs d'élaborer leur discours autour de l'identité artistique tribale contemporaine indienne. De la même manière que The Subaltern Studies Group (SSG) a revendiqué dans les années 1980 les capacités de résistance, d'auto-libération et d'innovation des couches populaires (les paysans), l'artiste J. Swaminathan et l'anthropologue Dr. Jain ont défendu un espace pour l'expression artistique individuelle des créateurs d'origine tribale. À partir des années 1980, ils ont cherché à mettre en avant une identité artistique tribale défini à l'aune de nouveaux concepts afin de rompre avec une idéologie coloniale encore dominante dans l'Inde indépendante.

On peut aisément deviner la difficulté de la tâche au regard de la mentalité indienne marquée par l'ancien système de castes et la complexité propre au pays, écartelé entre les revendications de ses valeurs traditionnelles et l'appel vers une industrialisation accélérée. Dans ce contexte, la problématique de l'identité tribale indienne peut sembler secondaire au regard de la priorité de bâtir une puissance économique capable de rivaliser avec ces homologues occidentaux.

L'enjeu de ce mémoire sera donc de suivre le cheminement de l'identité artistique tribale contemporaine indienne telle qu'elle a été élaborée à partir des années 1980, en prenant compte des problématiques internes (la persistance d'une pensée discriminante) et externes (l'héritage colonial) à cette question et le rôle de Jangarh Singh Shyam et de Jyvia Soma Mashe.

En d'autres termes, qui ont été les acteurs qui ont donné à voir à travers les figures de Jangarh Singh Shyam et de Jyvia Soma Mashe le(s) nouveau(x) visage(s) de l'art tribal contemporain indien et les contradictions qui y sont liées ? L'émergence d'une identité univoque a-t-elle été possible au sein du subcontinent indien ?

Parce que l'objet de ce mémoire est d'étudier les discours autour des productions artistiques de Jangarh Singh Shyam et de Jyvia Soma Mashe, j'exclus de mon analyse, les objets « ethnographiques ». En effet, le présent propos n'est ni d'étudier la création « ethnique » ni la production artisanale. De plus, les productions artisanales vendues lors des foires sont souvent associées à de « l'airport art », dépourvu de qualité esthétique intrinsèque. De fait, ils ne pouvaient pas présenter les caractéristiques nécessaires pour devenir le support des nouvelles théories esthétiques.

Un de mes objectifs de ce mémoire est de comprendre le fonctionnement d'une mentalité indienne et comment celle-ci agit en Inde. Par conséquent, seule la « littérature grise » écrite par des auteurs indiens sera analysée.

Bien entendu, afin d'éviter une vision atrophiée et inappropriée par rapport à la circulation globale des œuvres de Jangarh Singh Shyam et de Jyvia Soma Mashe, je ferai référence à des acteurs et à des expositions étrangères. Dans ce sens, l'évocation de l'exposition *Magiciens de la Terre* avait pour fonction de lancer le débat sur l'apparente sortie de l'anonymat de peintres « primitifs », mais ceci dans un contexte international « postmoderne ». Le pendant « postcolonial indien » de ce débat nous concernera dans ce mémoire.

L'analyse commencera à partir des années 1980, car cette période coïncide avec l'émergence d'un discours en faveur de la contemporanéité et de la créativité des artistes d'origine tribale. Le cadre temporel est celui qui a vu naître les productions artistiques institutionnalisées de Jangarh Singh Shyam et de Jyvia Soma Mashe. Ces mêmes productions

étayeront mon argumentation comme elles ont servi de supports aux théories que nous analyserons.

Mes critères de sélection qui ont présidé aux choix de ces artistes se basent essentiellement sur l'exposition au musée du quai Branly au printemps 2010, *Autres Maîtres de l'Inde* dont Jyontindra Jain est l'un des commissaires d'exposition. Une des dernières sections, la section monographique avait été consacrée aux seules peintures de Jangarh Singh Shyam et de Jyvia Soma Mashe. C'est à partir de ce moment que je me suis interrogée sur la logique d'institutionnalisation de ces deux artistes et sur leur singularité. **Qu'avaient-ils apporté à la compréhension et à la définition de l'art tribal contemporain pour la représenter ?**

Jyvia Soma Mashe et Jangarh Singh Shyam ne sont pas les seuls à représenter la première génération d'artistes d'origine tribale ou populaire. D'autres noms sont apparus également à la même époque : Ganga Devi, Sona Bai, Khemraj Kumhar, Chano Devi. La plupart d'entre eux ont été représentés lors d'une exposition au Crafts Museum de New Delhi en 1998 : *Other Masters, five contemporary folk and tribal artists of India*.

Pour solutionner le problème d'une sélection trop drastique, je ferai mention de leurs travaux pour établir des parallèles. **Cependant l'essentiel de mon analyse tournera autour des représentations de Jangarh Singh Shyam et de Jyvia Soma Mashe et des méthodes employées par leurs commentateurs pour leur attribuer un statut autre que « peintre anonyme ».**

Pour suivre l'évolution des modes d'argumentation depuis les années 1980, je propose un plan en quatre parties qui suivra une évolution chronologique, focalisant sur l'un ou l'autre des deux artistes.

Dans un premier temps, je reviendrai sur le contexte idéologique qui a vu naître un discours en faveur de la contemporanéité et de la créativité des artistes d'origine tribale. En réponse à l'idéologie occidentale, les premiers défenseurs ont apporté une nouvelle grille de lecture pour comprendre l'identité artistique tribale contemporaine.

Ce discours postcolonial émerge à partir des années 1980 et a été incarné par deux figures culturelles très importantes : l'artiste Swaminathan et l'anthropologue Jyontindra Jain. Au-delà de théories conçues vis-à-vis de l'héritage colonial, tous deux ont offert un accueil institutionnel aux artistes Jangarh Singh Shyam et Jyvia Soma Mashe. Le Bharat Bhavan, véritable déclaration institutionnelle postcoloniale, a permis la concrétisation des théories de Swaminathan et a offert

l'environnement artistique idéal pour Jangarh Singh Shyam. C'est au travers d'une exposition, *Other Masters, five contemporary folk and tribal artists of India* que Jyontindra Jain a posé les bases d'une théorie sur la sensibilité et l'individualité artistique du créateur d'origine tribale.

Dans la deuxième partie, nous analyserons les méthodes employées par l'auteur Yashodhara Dalmia pour mettre en avant une identité artistique à la fois distincte et intégrante d'une communauté traditionnelle. Les œuvres et la personnalité artistique de Jyvia Soma Mashe ont été les supports des arguments de l'auteur sur l'individuation de l'artiste.

À l'aide de Jangarh Singh Shyam, nous étudierons dans une troisième partie la singularité d'un artiste déraciné de la communauté dans laquelle il est né, la tribu Pardhan Gond. Nous analyserons la manière dont cette singularité est présentée par Gulammohammed Sheikh et comment elle est récupérée par un discours médiatique suite au suicide de l'artiste. L'indépendance vis-à-vis de la communauté Pardhan Gond qui semblait être la caractéristique de Jangarh, a subi en 2001 un élan inverse. Il est devenu le porte-parole des communautés tribales exploitées.

Enfin, nous nous attarderons sur les différents arguments présentés par trois auteurs pour légitimer l'identité artistique d'une nouvelle communauté qui s'est formée à Bhopal, suite au succès et au suicide de l'artiste Jangarh Singh Shyam. Nous recentrerons la focale sur le cas de la « peinture Gond », pratiquée par différents artistes qui parviennent à se faire reconnaître à l'intérieur d'un discours esthétique. Cette nouvelle école nous renseignera également sur la nature du rapport entre identité artistique individuelle et pratique communautaire « traditionnelle ».

A. Les réponses de Swaminathan et de Dr. Jain aux approches coloniales de l'art tribal

Pour prôner les capacités créatrices de l'artiste d'origine tribale

À partir des années 1980, un discours défendant les capacités d'innovation et de création des artistes d'origine tribale a émergé.

Pour contester l'idée courante dans la conception occidentale d'un art primitif produit sans intention intellectuelle et créativité, Jagdish Swaminathan et Jyontindra Jain ont offert un accueil institutionnel aux artistes d'origine tribale. L'idée sous-jacente était de créer des espaces culturels dans lesquels les membres d'une communauté tribale pouvaient exprimer leur créativité et développer une identité artistique. Le Roopankar du Bharat Bhavan de Bhopal a été conçu à la manière d'une plateforme révélatrice de talents des âdivâsis. C'est dans ce contexte qu'est né

l'artiste Jangarh Singh Shyam. Swaminathan a aussi défendu sa vision indienne de la contemporanéité.

À l'aide de l'exposition *Other Masters* au Crafts Museum en 1998, Jyotindra Jain a élaboré une nouvelle définition de l'artiste d'origine tribale à l'aune de nouveaux concepts. À l'instar de Swaminathan, il a défendu la contemporanéité de l'artiste tribal. De plus, il a attiré l'attention sur son l'individualité et sensibilité, caractéristiques de l'identité artistique tribale.

A.1. La réponse institutionnelle de Swaminathan : le Bharat Bhavan de Bhopal

Le Roopankar de Bhopal dans le Madhya-Pradesh est l'œuvre de l'artiste Swaminathan (1923-1994), reconnu aussi bien pour son œuvre artistique que pour ses qualités de chef de file, d'agitateur d'idées dans les milieux culturels indiens et son idéologie imprégnée des théories marxistes.

Dans le catalogue du Roopankar, *Perceiving Fingers* J. Swaminathan fait référence aux auteurs occidentaux (William Robin, Frans Boas, Dean McConnell) qui dénonçaient le déni de contemporanéité et de créativité des artistes et des sociétés tribales. Par ses références, il ancre sa théorie dans une histoire du regard non-discriminant occidental envers ses sociétés.

Par ailleurs, il admet que l'héritage colonial est à l'origine d'une mauvaise représentation des cultures tribales dans son pays. Deux importantes institutions culturelles indiennes, le Crafts Museum et la National Gallery de New Delhi, reproduiraient selon lui l'impérialisme anthropologique colonial.

En réponse à ces institutions, il a proposé un complexe culturel typiquement indien dans lequel s'exprimeraient les deux versions artistiques de la contemporanéité : celle tribale et celle moderne. À la première version, il lui préfère le terme d'âdivâsi pour des raisons de connotation. Construit vers le début des années 1980, le Roopankar devait abriter une collection d'artefacts d'âdivasis et d'art moderne. Pour constituer la collection d'art tribal, Swaminathan a initié une excursion dans le Madhya Pradesh où les potentiels artistes identifiés étaient invités à migrer temporairement vers Bhopal. Seul Jangarh Singh Shyam s'y est installé définitivement où il s'est vu offert des opportunités de travail pour développer son identité artistique.

L'exposition « ethnocentrique » *Primitivism in 20th Century* de William Robin en 1984 au Museum of Modern Art de New York a trouvé à la même époque en Inde son pendant « postcolonial ». Paradoxalement, Swaminathan s'est inspiré de ce mouvement occidental de revalorisation des cultures tribales sur le plan esthétique, pour défendre leur place dans la scène artistique indienne. Dans la préface de *Perceiving Fingers* de 1987, Swaminathan évoque en effet Picasso et l'exposition de 1984 de William Robin :

« In the very beginning of the century, Picasso 'questionned' the European legacy, and the result was as shattering as spectacular. Tribal art from Africa and Oceania invaded the modern scene (...) Far from being 'curio objects', tribal art works became powerful presences ».

Swaminathan ne s'encombre pas à passer en revue l'idéologie derrière une telle exposition. Oubli involontaire ou désintéressé complet, il omet d'analyser le travers qui joue sur la perception populaire occidentale de ce qui est primitif ou moderne en matière d'art. Dans *Arts primitifs, regards civilisés*, Sally Price remarque qu'une telle exposition amène les spectateurs à penser :

« que le seul lien entre l'art africain et l'art moderne est que le second s'est approprié le premier. »

Ce que Swaminathan retient de cette appropriation par les artistes modernes des artistes tribaux n'est pas le caractère unilatéral de l'interaction culturelle, mais l'intégration dans un

discours esthétique des objets non occidentaux. Et, c'est en tant que peintre, qu'il va porter ce même regard sur les créations plastiques des tribus du Madya Pradesh :

« The subject of my talk is not a descriptive or analytical presentation of the Tribal art of Madya Pradesh. Instead, what I have chosen to do is to indicate an approach to its appreciation as art *per se* ».

Pour envisager la revalorisation des cultures dites « tribales » et de leurs productions plastiques, il fait référence aux acteurs qui ont contribué à repenser les idées reçues sur « l'Autre Primitif » notamment comme artiste. Il cite le professeur américain Dean MacCannel, l'historien de l'art américain William Robin, l'anthropologue américain Franz Boas et l'ethnologue français Claude Lévi-Strauss.

Il reprend à son compte les arguments qui vont dans le sens de sa théorie de la contemporanéité des cultures tribales. À travers les auteurs qu'il cite, il insinue que la réputation de non historicité des sociétés primitives est due aux préjugés culturels occidentaux, à la doctrine évolutionniste et plus implicitement à la notion de progrès et d'histoire marxiste :

« I hope that at least in so far as it pertains to work of the human spirit, the evolutionary prejudice is clearly absurd » (William Robin)

« And, as far back as 1927, Franz Boas had pointed out that « Anyone who has lived with primitive tribals (...), will agree that there is no such thing as 'primitive mind' or 'magical'(..) but each individual in 'primitive' society is a man, a woman, a child (...) acting as man, woman or child in our society »

« He (Swaminathan) was deeply immersed in Marxist reading but seriously doubted the Marxist notions of history. Without questioning these notions of history and progress, you could possibly accommodate the folk and tribal art streams in the contemporary scene ».

En écartant l'argument d'une culture arriérée et rétrograde, il invite à les repenser comme contemporaines de notre société. De manière analogue, il ancre les créateurs de ces sociétés dans un temps contemporain :

« In dealing with tribal art, we are dealing with the art of people very much with us and of us, forming a sizeable part of our population, living under the same skies and on the same earth ».

Au lieu d'une perspective linéaire de l'histoire propre à l'Occident, il soutient une perspective cyclique du temps qui caractérise la vision indienne.

« Instead of the linear historical perspective, he suggested a cyclical one, with evolution or whetever as one of the viewpoints, but not the only one »

D'après Ashok Vajpeyi, ancien secrétaire du Département de la Culture du Madya Pradesh et proche de Swaminathan, cette redéfinition du temps est la contribution la plus essentielle de l'artiste au milieu intellectuel et philosophique dans l'Inde indépendante. La perception cyclique renouerait avec une vision du temps propre à l'Inde. À travers cet argument, il a pu annoncer la théorie de la simultanéité des cultures. Dans ce nouveau schéma de pensée, la vision anhistorique des cultures tribales et de leur créateur perd son efficacité :

« He expressed the simultaneous validity of cultures, where one was not going to say that this is forward or backward but that they are together and this is what constitue the world of man »

Malgré sa critique de la réputation dans l'esprit occidental du caractère anhistorique des sociétés tribales, Swaminathan semble accorder peu d'importance à l'évolution chronologique de la carrière d'un artiste. Puisqu'il attribue davantage d'importance à l'esthétique propre à l'image, l'historicité de celle-ci se trouve relayer au second plan :

« My concern here, whether representation or otherwise, is with that expressive, evocative and if you allow me the expression, magical-magical not in a social-anthropological but in aesthetic sens-dimension of tribal art »

Ses premières préoccupations sont davantage liées à la créativité des sociétés tribales et leur rapport à la beauté, qui ne doit pas être l'apanage de l'élite artistique moderne. Plus précisément, il conteste les canons de beauté légués par le colonialisme. Le monopole du jugement esthétique, qui considère le naturalisme des sculptures antiques comme l'idéal de beauté, empêche l'appréciation de l'art tribal :

« Yes the early English ruler's dictum still holds in many of our art schools and students still draw from plaster casts of Greek and Roman statuary. And unknowingly and willy-nilly, our urban intelligentsia seems to have acquired the naturalistic blinkers of the former English mentors, with regards to their approach to art, whether modern or tribal »

L'objet de son article écrit en 1990 posera les bases d'une nouvelle appréciation de l'art tribal à condition de dépasser la doctrine esthétique naturaliste occidentale. Il prône une approche post naturaliste afin d'apprécier l'art tribal qui ne rentre dans aucun critère esthétique colonial.

« *Pre-naturalistic Art and Postnaturalistic Vision : An Approach to the Appreciation of Tribal Art* ».

L'art des âdivâsis répondrait par conséquent à une autre grille de lecture, vierges d'une esthétique coloniale. Il y a dans cette quête d'une esthétique typiquement indienne, une idéologie esthétique nationaliste qui réfute une appréciation formatée par le regard colonial.

De plus, la volonté de renouer avec une culture indienne vierge des traces du colonialisme se manifeste également dans l'emploi du terme sanskrit « âdivâsis ».

Le déni de créativité des cultures tribales est dû également aux anthropologues. J. Swaminathan cite Dean MacCannell pour dénoncer la perpétuation du système de jugement occidental par les chercheurs à travers notamment leur quête de l'authenticité. Dans la pensée de Dean MacCannell, ce que les anthropologues pensent être comme authentique les fait en réalité passer à côté de la créativité des cultures tribales qui s'expriment par la voie artistique.

« Moreover, Dean MacCannell rightly remarks that is especially ironic that some anthropologists should continue to cling so tightly to the noble savage, and the myth of cultural authenticity as existing elsewhere »

En suivant cette perspective, il n'y a qu'un pas entre le déni de créativité et le caractère inchangé et hermétique des cultures tribales. Ce préjugé est l'une des raisons qui poussent Swaminathan à présenter ces sociétés comme des systèmes ouverts accueillant en leurs seins des cultures différentes. Sur le plan esthétique, l'interaction entre deux cultures différentes peut être à l'origine d'un enrichissement. En revanche, sur le plan sociologique, cette métamorphose est signe de déclin des sociétés tribales. Il se base sur ses excursions dans les tribus du Madya Pradesh pour argumenter son propos. Son constat est le même qu'avait effectué Verrier Elwin vingt ans plus tôt : les cultures tribales sont en train de vivre une transition difficile, occasionnée par des échanges avec les cultures hindoues voisines et le dogme du consumérisme :

« For example, the Gonds, the largest tribe in Madhya Pradesh of India, excepting for some of their sub-tribal communities, have managed to achieve a certain degree of interactive coexistence with the dominant Hindu culture ».

« The Hill Korwas, having virtually lost their traditional modes and means of livelihood, are passing through a soul-shattering experience of a total moral, cultural and social crisis. The all pervading tentacles of the modern and technological thrust, sanctified by the blind goddess of history and goaded by the avarice of consumerism, has destroyed and is destroying whole culture and reducing people who lived in freedom and austerity to wage-slavery and poverty »

Nonobstant son affiliation avec une utopie anthropologique des années 40, il reproche l'intégration des objets des cultures tribales à l'intérieur de musées qui s'inventent le droit de les représenter en objets de curiosité ethnographique.

Sur le plan institutionnel, J. Swaminathan a donc souhaité abolir la distinction entre ce qui était considéré sur le plan ethnographique et sur le plan conceptuel comme de l'art primitif « traditionnel » et ce qui pouvait se prévaloir officiellement du label « art moderne ». En réponse à deux institutions indiennes qui reproduisaient une vision anthropologique impérialiste, il a défini une politique institutionnelle postcoloniale.

Pour J. Swaminathan the National Gallery of Modern Art et le Crafts Museum de New Delhi perpétuaient la vision coloniale à l'origine de la hiérarchisation entre un art majeur « urbain », (l'art moderne) et l'art mineur « rural » (comprenant les objets de fabrication artisanale). Le lieu le plus emprunt d'une vision anthropologique et discriminante était, aux yeux de Swaminathan, le National Museum of Man (Indira Gandhi Rashtriya Manav Sangrala) de Bhopal.

« In this museum, he (Swaminathan) was questioning the notions of Western anthropology which has its beginnings in the colonial ethos and which considered some cultures historically backward and the European Man is the apex of human civilisation »

Swaminathan a été le directeur de ce musée pendant deux ans, de 1992 à 1994. Pour l'avoir visité, il m'est apparu tout aussi étonnant qu'effrayant de voir ce type de musée, dans la ville qui a vu naître le Roopankar. Une simple description objective du lieu suffit à identifier la mentalité qui a dû présider à sa construction. le National Museum of Man est composé d'un musée en plein air et d'une galerie couverte. Le musée en plein air accueille des reproductions

d'habitations tribales du Madya Pradesh que viennent entretenir régulièrement les tribus. La galerie couverte se décompose en deux entités : l'une retrace l'évolution de l'homme depuis son état « primitif » jusqu'au stade le plus avancé sur l'échelle du progrès. La deuxième entité expose des artefacts, des objets rituels et votifs, des peintures murales et des reproductions d'habitations. La muséologie n'a probablement pas fait l'objet d'une amélioration. Elle crée une atmosphère particulière où l'artefact devient, au même titre que les membres des communautés tribales présentes dans le musée, des objets de curiosité ethnographique.

Pour créer un contre-pied à ces institutions, il lui fallait créer un centre artistique dont l'une des missions serait d'attirer l'attention sur les capacités créatrices des artistes tribaux au même titre que les artistes modernes. Et c'est en 1980, que Swaminathan a pu manifester sa vision postcoloniale.

Quand le Département de la Culture du Gouvernement du Madya Pradesh demanda à Swaminathan de faire une galerie gouvernementale d'art moderne, celui-ci accepta à la seule condition que le lieu soit conçu de manière à mettre sur le même pied d'égalité les artistes connus et les artistes issus des milieux tribaux du centre de l'Inde. L'idée de mettre sur pied une galerie gouvernementale fut délaissée en faveur d'un plus grand projet institutionnel : compléter la construction du Bharat Bhavan.

Ashok Vajpeyi, alors secrétaire du Département de la Culture et Swaminathan entreprit la conception d'une structure qui avait pour mission d'abriter en un même lieu, différentes pratiques artistiques. L'architecte Charles Correa dessina un bâtiment unique au monde qui réunissait sous un même toit une galerie d'art (le Roopankar), une librairie pour la poésie et pour la musique et un théâtre. L'impact le plus significatif a été la contribution de Swaminathan dans l'élaboration d'une collection pour la galerie : le Roopankar. La collection de cette entité devait refléter la définition de la contemporanéité de Swaminathan et les capacités créatrices des artistes âdivâsis.

La tentative d'explorer la créativité individuelle de l'artiste tribal est analogue aux idées de Franz Boas. Mais à la différence de l'anthropologue américain, il ne l'étudie pas à l'intérieur du seul contexte de la tradition communautaire. Le rôle de la virtuosité, l'importance du processus artistique et de la forme achevée sont à prendre en considération à l'intérieur d'un cadre institutionnel. En effet, Swaminathan considérait qu'il fallait leur offrir la possibilité d'exprimer leurs capacités créatrices au-delà des contextes traditionnels.

Dans la même logique, il n'hésita pas à envoyer une trentaine d'étudiants d'écoles des beaux-arts parcourir les régions du Madhya Pradesh à la recherche d'artistes tribaux créatifs. Ce n'était pas, d'ailleurs, la première fois qu'une telle initiative avait été prise en Inde ; mais vers 1960, elle avait été prise plutôt avec la volonté de concevoir des moyens de survie pour des formes de culture traditionnelle et pour alimenter le marché de l'artisanat d'art. Au contraire, dans l'esprit de Swaminathan, l'objectif d'une telle entreprise était de révéler les capacités artistiques des artistes issus de communautés tribales.

C'est dans ce contexte que Jangarh fut découvert à l'âge de seize ans, dessinant sur le sable des divinités de sa communauté. Swaminathan averti, serait alors venu chercher l'adolescent pour le ramener à Bhopal et faire de lui l'artiste que nous connaissons.

Jangarh a eu des opportunités de travail par la commande de nouvelles œuvres (*Aroplan, illustration 26*) et a eu à sa disposition des techniques et des matériaux nouveaux avec lesquels il n'était pas familier. Il est intéressant de constater la manière dont a été conçu l'art tribal contemporain indien au regard du « cas Jangarh Singh Shyam ». Sa carrière artistique a été possible parce qu'il a reçu un accueil institutionnel favorable dans lequel il a pu découvrir le monde de l'art moderne et ses techniques. Ce premier patronage institutionnel n'a été que le début d'une longue série qui ont conduit Jangarh dans de nombreuses villes et institutions en Inde et à l'étranger.

Ce qui a été notoire dans la carrière artistique de Jangarh est son apprentissage dès 1981 au sein d'ateliers de sérigraphie et de « workshop » au Bharat Bhavan, où il a pu travailler aux côtés d'artistes modernes et tribaux en utilisant de nouvelles techniques. (Il est resté cependant dans les mentalités un autodidacte).

Au cours d'un entretien avec l'anthropologue Raphaël Rousselau, celui-ci m'a renseigné sur la motivation de Swaminathan derrière une telle initiative. Le directeur du Bharat Bhavan souhaitait que s'exprime l'être culturel des tribaux à travers des médiums contemporains. Au regard des premières œuvres de Jangarh Singh Shyam, cet argument peut nous apparaître cohérent.

Les deux illustrations du début des années 1980, de la principale divinité du village Patangarh, Bada Dev nous montre deux factures différentes qui attestent de l'expérimentation de

techniques modernes : une gravure et une peinture, probablement à l'acrylique. (Mara Dev *Bada Dev*, illustration 16 et 17). Toutes les trois se caractérisent par un remplissage en rayure de la figure de la divinité qui se détache sur un fond monochrome. Il est difficile de savoir si ces thèmes ont été proposés par Swaminathan ou si Jangarh a décidé par lui-même. À la lecture de l'entretien réalisé pour l'exposition *Magiciens de la Terre*, il semble que la deuxième option soit la bonne :

« Ceci dans l'intention d'appeler les divinités sur les foyers. J'étais tellement effrayé par ces dieux que j'ai pensé devoir essayer de les représenter sous des formes qui me seraient personnelles ».

À partir de 1983, Jangarh Singh Shyam a opté pour un autre traitement des figures, sans pour autant délaisser le thème des divinités de sa communauté. Les illustrations 18, 19, 20 et 21 montrent un changement dans le revêtement de la figure qui se caractérise par la succession de petits points. Dr. Jain avance l'hypothèse d'un voyage en Australie, au cours de ses deux premières années au Bharat Bhavan, où il aurait eu l'occasion de découvrir les œuvres des artistes aborigènes. Akhilesh Varma au contraire, affirme qu'il n'a pas rencontré de peintres aborigènes au début de son apprentissage.

Durant ses premières années d'adaptation à un autre mode de vie et une autre culture, il a intégré les éléments iconographiques de son nouvel environnement (*Ganesha as a crab*, illustration 21). Avec des dessins à l'encre sur papier, il a expérimenté plusieurs revêtements dont les thèmes varient entre la faune et les divinités hindoues (illustrations 20, 21, 22). Dans les années 90, s'opère un changement radical : ses œuvres sont de plus grandes dimensions, son répertoire iconographique s'étend à des scènes complexes où se mélangent chimères et animaux, sa palette chromatique se fixe ainsi que le motif en écailles de poissons semi-circulaires. (*Aeroplane* de 1996, *Paysage avec araignée* de 1990 ; *Leaping Tiger* de 1996 ; illustrations 26, 27, 29). Il n'a pas délaissé cependant, la pratique de la sérigraphie qui le conduit à des variations chromatiques extraordinaires (*Tigers* ; illustration 25).

Pour le peintre Akhilesh, ce style statique en écailles semi-circulaires, aurait perdu toute la vibration et l'énergie créatrice qui habitaient les premiers dessins de Jangarh. Le style tardif de Jangarh traduirait selon lui, le goût des commanditaires qui préféraient à un rendu « brouillon » un rendu plus statique, au design plat.

Le déclin du style de Jangarh était probablement en dehors du contrôle de Swaminathan qui refusait toutes formes d'autorité. D'autant plus que celui-ci est mort en 1994. Il m'a été décrit par Akhilesh Varma, comme une personne d'une mansuétude et d'une modestie extrêmes. Akhilesh m'a raconté également l'importance que représentait la signature aux yeux de Swaminathan qui incita Jangarh et d'autres artistes à faire de même. C'était l'une des autres méthodes pour sortir l'artiste tribal de l'obscurité où son identité avait été plongée. Au même titre que les artistes modernes indiens, les artistes tribaux possédaient une identité artistique dont la signature en était le sceau.

A.2. La définition de l'art tribal contemporain indien exposée par Jyontindra Jain dans l'exposition *Other Masters*

Au cours des années 80-90, les initiatives de Swaminathan ont trouvé un puissant relais à Delhi dans ce qui est l'équivalent du Musée de l'artisanat, le Crafts Museum. Ceci en particulier, grâce à l'anthropologue Jyontindra Jain qui en était le directeur, de 1984 à 2001. Ce docteur en anthropologie et indologie à l'université de Vienne a instauré un deuxième volet à la politique institutionnelle déjà existante. Il compléta la politique d'aide aux artisans, instaurée depuis

l'origine du musée (1952-53), par une programmation favorisant le mécénat de peintres sortant de l'anonymat.

L'exposition de 1998 *Other Masters, Five contemporary Folk and Tribal Artists of India* sert de puissant témoignage pour explorer le raisonnement de Jyotindra Jain. Dans un premier temps il s'appuie sur les écrits de Sally Price et de James Clifford pour rappeler les présupposés occidentaux autour des notions de « maître » et d'artiste « primitif ». Il en suit une association d'idées péjoratives pour l'artiste tribal. La place qui lui est attribuée dans la conception occidentale est celle d'un valet anonyme de la tradition conservatrice communautaire.

Il dénonce aussi une histoire du regard propre à l'Inde et les initiatives gouvernementales de la fin des années 1960. Il retient principalement des écrits de l'historien Coosmarawamy la connotation péjorative du terme de tradition. Son souhait était donc de rompre avec ce regard péjoratif à l'origine d'une vision généraliste de la communauté tribale. Il invite à identifier les différences individuelles artistiques au sein de la communauté et à les reconnaître en prônant alors l'individualité et la sensibilité de l'artiste d'origine tribale. Selon lui, cette individualité se reconnaît par l'évolution stylistique à l'intérieur d'un genre donné.

À l'instar de Swaminathan, Jyotindra Jain fustige l'idéologie coloniale et rétrograde que représentait à ses yeux la mythologie de l'artiste « primitif », gardien anonyme de la tradition, entretenant des rapports plus ou moins enchantés avec la nature environnante, et vivant dans un univers statique largement éloigné de la modernité. Il conteste également l'idée courante dans la conception occidentale d'un art primitif produit avec moins de réflexion – moins d'intentions artistiques que les œuvres signées par des occidentaux. En suivant ce schéma de pensée, l'analogie est vite établie entre la notion de manque de créativité individuelle des artistes tribaux et leur manque d'identité et l'idée d'un art qui exprime un sentiment collectif plutôt qu'individuel.

En cela, son argumentaire sonne à l'unisson avec d'autres discours occidentaux postcoloniaux, qui déconstruisent les préjugés autour de l'art primitif.

Jyontindra Jain, cite en effet à plusieurs reprises Sally Price, notamment son ouvrage « Others Art – Our Art » et « The Others : Beyond the Salvage Paradigm » de James Clifford, tous deux publiés dans *Third Text*. Il cite également le célèbre ouvrage *The Predicament of Culture*. À l'aide de ces auteurs, il se positionne très clairement contre les lieux communs autour des notions de « maîtres » et « d'art primitif ». Ce schéma de pensée occidentale serait encore très actif dans les mentalités indiennes :

« For historical reasons, in our minds and the actual practice of Western art-history, the term 'master' has been used to imply a unique ingenuity or talent, turning individuals into celebrities. In contrast, anonymity has been considered to be the chief characteristic of the artistic ethos of non-western societies. Here 'individuality' as opposed to 'anonymity' is almost directly linked with the so-called 'élite' as opposed to the 'primitive'. Another set of equally divide terms often invoked comprises 'indivuality' versus 'ethnic collectivity'. In this scheme of things, 'masters' roll out of the elitist, well-organised nexus between artist, salesman, media and market, while tribals, for example in India, are forced into a collective idenity, imbued with an exalted notion of a hoary tradition ».

En écho aux critiques de James Clifford et dans la lignée de celles de Swaminathan, il critique la mentalité ethnocentrique dans sa quête de l'authenticité :

« He must not depart from his 'authentic' tradition to enter the realm of innovative (individual expression)»

Jain implique que la perspective ethnocentrique a empêché l'identité artistique des membres d'une communauté tribale d'être reconnue car on leurs interdisait l'expression artistique individuelle. L'innovation qui porte le nom d'avant garde en Occident, porte alors le nom péjoratif et encombré d'ethnocentrisme « d'inauthenticité ». .

Ce système de jugement présuppose aussi un monde en quête de préservation que critique Jyontindra Jain renouant de nouveau avec les écrits de James Clifford :

« In the words of James Clifford, this discourse « assumes a primitive world in need of preservation, redemption and representation. The concrete inventive existence of tribal cultures and artists is suppressed in the process of...constituting authentic 'traditional' worlds.. ».

Jyotindra fait explicitement référence aux objectifs de Lalit Kala Academy de News Delhi tels qu'ils apparaissent dans les documents de la constitution :

« It does not recognize the contemporary artistic existence of tribal and village communities but aims « to promote : study, research and survey folk, tribal and traditional art and craft techniques ... »

Mais le discours anthropologique n'est pas l'unique à s'arroger un monde primitif en quête de préservation. James Clifford parlait dans son ouvrage *The Predicament of culture*, de l'opposition systématique de deux discours, esthétique et anthropologique, qui présupposent tous deux un « ensemble sous-jacent d'attitudes envers le « tribal ». Ainsi, le discours esthétique invente un monde primitif en quête de rédemption dont l'un des moyens est l'analogie de l'art tribal avec l'art moderne.

« In other words, a piece of folk or tribal art can be appreciated on account of its affinity with the modern and not on its own terms ».

La stratégie rhétorique de Jyotindra Jain rattache le sort des tribus en Inde à celui des cultures primitives qui ont fait l'objet des études postcoloniales. L'art tribal indien devient le nouveau visage de l'art primitif, victime d'un regard discriminatoire qu'auraient perpétué les acteurs culturels (théoriciens et politiciens) indiens.

L'historien A.K Coomaraswamy est spécifiquement visé dans la critique d'une mauvaise interprétation de la tradition et du statut de l'artiste tribal :

« A.K Coomaraswamy who has unhesitatingly expressed that « The traditional art is not, in any current sense of the world, a 'self-expression'. Whoever insists upon his own way is rather an egoist than an artist... »

Dans un article de 1984, *Painted Mythes of Creation : Art and Ritual of an Indian Tribe*, publié dans la revue de Lalit Kala Academy, Jain critiquait déjà l'utilisation de termes tels que « fertilité », « magique ». Des termes qui font référence à la vision archaïsante de Pupul Jayakar qui se manifeste dans son ouvrage *The Earth Mother* de 1989. Dans cet ouvrage emblématique, Pupul Jayakar annonce sa thèse. Pour elle, tous les arts ruraux indiens sont inspirés par une « vision primordiale » de la « Terre Mère » nationale. Les traces de la culture « archaïque », celle de la civilisation de l'Indus marquée par un droit maternel et un culte de la fertilité dont les

femmes auraient été les prêtresses, n'auraient survécu à l'attaque des invasions des nomades aryens, que dans les zones tribales et dans les rituels domestiques féminins (dessins de sol, peintures murales). Il faut aussi voir dans ce scénario, l'aspiration de la classe élitiste sous le gouvernement d'Indira Gandhi à renouer avec les valeurs authentiquement indiennes. Dans une Inde, fraîchement libérée du joug de colonialisme, il s'agissait alors de glorifier outre mesure une conception réifiées des cultures tribales et de préserver l'héritage à l'abri de toute influence culturelle extérieure ou changement. En somme, prôner ces formes d'art authentique inspiré d'une vision mystique s'adaptait au contexte ambiant de nationalisme culturel.

Jyotindra Jain brise la ligne de pensée traditionnaliste qui voulait que les seuls souvenirs ou thèmes qui préoccupent la mémoire des artistes tribaux et leurs créations soient ceux mythologiques ou religieux. En rejetant l'origine mystique des œuvres, le caractère répétitif et anhistorique de la tradition et l'anonymat de l'artiste présenté par A.K Coomaraswamy, Jain invite à considérer ces derniers comme des artistes individuels, qui n'ont aucune raison de ne pas exprimer leur créativité propre. De manière similaire à l'artiste dans la conception occidentale et ethnocentrique, ces artistes ont la capacité de rendre compte – s'il le désirent – de l'environnement social et culturel en pleine mutation dans lequel ils sont plongés :

« He (Coomarasawmy) was least interested in the question of style and the processus which led to individual artistic innovation and expression, or in an artist's response to the changing contemporary environment of his period which may have governed his style or mode of rendering ».

L'aptitude à réagir à leur environnement contemporain et à l'interpréter en images est le signe de la capacité d'innovation et de l'individualité de l'artiste d'origine tribale. Elle permet aussi de leur attribuer la qualité de contemporain. La « sensibilité » de l'artiste tribal, entendu comme la réception active de celui-ci des éléments environnants, est la preuve de sa personnalité artistique :

« The exhibition has been conceived with a view to explore the sensibility of those contemporary folk and tribal artists ... The works of all five artists selected for the exhibition are highly individualistic rather than derivative »

À travers la dédicace, il célèbre l'individualité de cinq artistes d'origine tribale ou populaire, incarnation du talent individuel dans la conception indienne. En effet, la mention de

« Other Masters » présuppose la quête d'un équivalent postcolonial à l'artiste dans la conception occidentale. De la sorte, il attribue l'une des caractéristiques principales de l'artiste moderne aux artistes tribaux : l'individualité affirmée par le nom.

« Dedicated to « Other Masters »

Ganga Devi

Sonabai

Jyvia Soma Mashe

Neelamani Devi

Jangarh Singh Shyam »

Par ailleurs, il invite à identifier les différences individuelles des artistes d'origine tribale à la lumière des changements stylistiques qui s'opèrent dans un cadre esthétique déterminé. Tout changement d'ordre pictural suppose pour l'auteur une intention intellectuelle :

« It is this individuality, comprehensive of a certain intellectual intention, which provides the explanation for stylistic change that occurs in a given artistic genre ».

L'importance donnée à la signature comme preuve du « statut d'artiste » de l'auteur dans la conception occidentale, est évacuée. Il propose de se concentrer sur le style seul de l'artiste et à considérer la compréhension esthétique consciente non comme la simple spécificité de l'esprit artistique occidental mais aussi de l'artiste des sociétés dites « traditionnelles ».

« ... they have consciously re-used tradition in completely different pictorial or narrative context ».

À la différence de Swaminathan, Jyontindra Jain regarde de plus près la place du créateur au sein de sa communauté et ses propositions artistiques au regard du cadre esthétique préalablement défini par l'imagerie traditionnelle. L'un des principaux arguments qu'il met en avant pour décrire l'artiste Sonabai, artiste autodidacte (*illustration 42*) démontre sa théorie où l'individualité artistique n'est pas antinomique d'une société traditionnelle :

« This speaks of a very fine sensibility and highly innovative tendency in a traditional village »

La définition qu'il donne de la « tradition » pose les bases d'une nouvelle compréhension du rôle de l'artiste tribal dans le contexte de la tradition communautaire culturelle. À la tradition entendue comme anhistorique et statique, il propose une définition où la tradition ne signifie pas « immobilité ». La définition qu'il en donne étant trop imparfaite en 1998, il est préférable de la compléter à l'aide des textes rédigés pour l'exposition *Autres Maitres de l'Inde* au musée du quai Branly :

« Tradition is not a stable cultural product of the past. It has been undergoing various modifications caused by multi channel exchanges within a framework of politically tense situations ».

En ce sens, la tradition peut être renouvelée par l'artiste issu de communautés tribales et ou populaires. La singularité de ces artistes réside dans leurs interprétations personnelles de la tradition picturale préexistante (à l'exception peut être de Jangarh Singh Shyam).

« They have not allowed the inherited collective style or creating visual form or the inherited ritual or mythological conventions to act as constraint leading to repetitive reproduction of the familiar, but have consciously re-used tradition in completely different pictorial or narrative contexts ».

B. Singulariser l'identité de l'artiste au sein de sa communauté :

Jyvia Soma Mashe

Pour concilier l'identité tribale et le créateur individuel

Le raisonnement de Ychsodara Dalmia, principale commentatrice du travail de Jyvia Soma Mashe concorde avec la théorie d'une individualité artistique de Jain. Elle choisit d'employer le terme de « processus d'individuation » pour mettre l'accent sur l'identité singulière de Jyvia Soma Mashe en artiste par rapport au reste de la communauté warli. Lors d'un séjour au village Kalambipada au début des années 1980, elle explore la subjectivité de l'artiste. Ses constats sont similaires à ceux d'Ulli Beier qu'elle cite dans ses ouvrages.

Elle utilise également le terme de « processus d'individuation » au sens jungien pour sous-entendre la prise de conscience de Jyvia de sa profonde individualité. Tout son travail est alors analysé à la lumière de sa perception consciente.

La référence à un article de l'anthropologue français Denis Vidal amène l'idée d'un art tribal contemporain indien formé pour et à partir des vœux des commentateurs. En ce sens la

représentation de la ville dans les peintures tribales (*My Life* de Jyvia) répond au désir de reconnaître leurs capacités d'interprétation.

Dans un mouvement inverse, la marginalité de Jyvia Soma Mashe est récupérée pour clamer la créativité et la contemporanéité de toutes les communautés tribales en Inde.

B.1. L'exploration de l'identité individuelle artistique

Yashodhara Dalmia démontre qu'en devenant artiste, Jyvia Soma Mashe se distingue du reste de la communauté à laquelle il appartient.

Elle cherche à explorer le processus qui distingue Jyvia du reste la tribu warli sans pour autant s'en émanciper. La notion de Jung du processus d'individuation et un texte d'Ulli Beier ont été repris à son compte pour interpréter les œuvres *Fishnet et My life (illustrations 13 et 14)* de Jyvia Soma Mashe. Par l'emploi de ce terme, elle suppose la prise de conscience de Jyvia de sa profonde individualité.

A l'aide de la première peinture, elle explique le processus de distinction de Jyvia, qui reste cependant attaché à sa communauté. Le mode de rendu lui permet d'explorer sa personnalité artistique.

La deuxième peinture témoigne selon l'auteur d'une perception aigüe de Jyvia sur son environnement en mutation. La commentatrice renoue ici avec la théorie sur la sensibilité de l'artiste d'origine tribale exposée par Jyontindra Jain. Jyvia Soma Mashe donnerait à voir sa vision de la modernité. L'intégration d'éléments urbains au sein de sa peinture témoigne de sa capacité d'innovation et d'absorption de cultures étrangères.

Cette caractéristique propre à Jyvia, l'aptitude à réagir à son environnement et à l'interpréter, est devenue celle d'autres artistes d'origine rurale. L'anthropologue français Denis Vidal, explique que ces peintures représentent une des « formes du primitivisme en Inde ». La rencontre artistique entre deux mondes serait incitée par les défenseurs de l'art tribal contemporain indien afin de défendre leurs théories. Ainsi, la représentation de la ville devient une constante pour illustrer l'individualité de l'artiste d'origine tribale qui nous offre un regard personnel sur la modernité.

Dans le chapitre « Jyvia Soma Mashe : A sense of self » du catalogue de l'exposition de 1998, l'historienne et philosophe Yashodhara Dalmia explique le traitement des images dans l'espace pictural de *Fishnet* (illustration 14) à la lumière du processus d'individuation de Jyvia Soma Mashe :

« While a sense of the unity of all life is preserved there is a sharp awareness of the differences that constitute the whole. This reflected Mashe's own process of individuation where he became acutely aware of himself as a person distinct and different from others while retaining a constant knowledge of a larger, unified reality »

Cette peinture de 1982 représente un filet de pêche qui occupe la majeure partie de l'espace, retenu en son extrémité par une menue figurine. Le tableau est remarquable par la précision avec laquelle Jyvia a dépeint chaque maille du filet, qui recouvre à certains endroits des animaux marins. Les mailles signalées par des boucles s'entrecroisent et se distinguent les unes des autres par leurs traitements et leurs tailles. Le tout émet une sorte de vibration statique qui transforme ce filet de forme conique en une montagne sacrée. Yashodhara Dalmia interprète le traitement de ce filet, où l'unité d'ensemble est préservée, à l'aide d'un portrait psychologique de Jyvia. L'artiste serait telles les boucles de ce filet, qui ont leur autonomie propre et pourtant font partie intégrante d'un ensemble. En cela, l'identité artistique de Jyvia dont il prend conscience au fur et à mesure n'est pas antinomique à son appartenance à la communauté Warli.

Par ailleurs, elle explique chaque étape du processus d'individuation à la lumière des changements stylistiques. La perception consciente de son individualité et du monde qui l'entoure résulterait en une facture plus détaillée :

« With the next batch of painting, however, where realize that it is nothing short of a changed sensibility which had taken place. As a result of a sharper perception of an external world, sheer quantity had resulted in a qualititative change ».

La première apparition d'une description où Jyvia apparaît comme marginale date de 1977 dans un article publié par Ulli Beier au Port Moresby. Yashodhara Dalmia y fera référence dans le catalogue d'exposition de 1998 et dans *The Painted World of the Warli's art and ritual of the Warli tribes of Maharastra* publié par Lalit Kala Academy en 1988.

L'article d'Ulli Beier *Some Mashe and others Warli Painters* donne à voir un artiste au talent inné, ayant subi des traumatismes lors de son enfance qui seraient à l'origine d'un besoin vital d'expression artistique.

Une place inhabituelle au sein d'une communauté qui expliquerait le talent de cet artiste hors du commun, qui transforma à lui tout seul l'entière tradition picturale par le simple fait de pratiquer un art qui était exclusivement réservé aux femmes :

« For a man to begin practising, what for centuries has been a woman's art form is surprisingly unorthodox. No ordinary man could have attempted this, without fearing the loss of status among his fellow men. But then Jyvia Soma Mase is not an ordinary man. The history of his life is an unusual as his bold decision. Mase was only three years old when his mother died. His father remarried and because the new wife did not like the children, they were given, to a farmer, far way from home, to help him look after his cows. Mase was too young to work and was poorly fed. His older brothers and sisters soon ran away, but Mase was too young to take along. The experience shocked him so deeply that he could not speak until his fourth year. He retreated into himself and began to draw signs into the sand. The need for self expression stayed with him. Even though he later married into the village and became accepted by the community, he had remained sufficiently an outsider, to attempt something new and unconventional »

Ulli Beier collabora avec la galerie Chemould dans les années 1970. Cette dernière avait d'ailleurs chargé Jyvia au début des années 1980, de mener un vaste projet d'illustrations des légendes Warli, grâce auxquelles il transforma les schémas iconographiques traditionnels en une peinture narrative et fluide. La visite de Yashodhara Dalmia coïncide avec la date de production de ces peintures illustratives. La création d'un nouveau répertoire iconographique a donc été décisive dans la présentation de Jyvia Soma Mashe en artiste marginal. Elle a aussi permis de libérer de nouvelles possibilités d'expression picturale. Les peintures exécutées à la demande de Korshed Gandhi ont fait l'objet d'un catalogue en 1984 : *The Warlis, Tribal Paintings and Legends*. Elles ont fait par la suite l'objet d'un don au Craft Museum. Aux côtés de légendes warli (*The farmer and the ghosts, The Greedy Tiger, The Naughty Wife* ; illustration 4, 5, 6) Jyvia a représenté les activités de sa communauté : la prière avant la récolte (*the Harvest* ; illustration 7), la danse rituelle tarpa (*Divali Night illustration 9*), le mariage (*Warli wedding illustration 8*) ect. Ils ont aussi fait l'objet d'un ouvrage à caractère anthropologique, publié par Lalit Kala Academy en 1988 dans lequel l'auteur raconte son séjour chez les Warlis, notamment aux côtés de Jyvia.

Comparons l'interprétation de *Fishnet* de 1982, produite à l'époque de la commande de Korshed Gandhi, avec une œuvre réalisée dans le cadre d'une autre commande : *My life* de 1997. Pour l'exposition *Other Masters* Jyotindra Jain lui a offert des possibilités de travail en lui commandant de nouvelles œuvres, dont la peinture murale *My life* de 1997 (*illustrations 10 et 11*). Cette large oeuvre composée de deux grandes peintures sur carton, représente la venue d'un train dans son village natal et la visite de Jyvia au Crafts Museum de New Delhi. Dans le premier volet de ce dyptique, Jyvia a représenté plusieurs évènements qui semblent se dérouler simultanément. La peinture est divisée horizontalement en son milieu par un train, autour duquel se déploie la vie rurale. Les habitations sommaires et la végétation sont disposées le long du chemin de fer. Les compartiments du train, l'élément principal de la peinture, montrent différentes activités humaines. Le train est encerclé par une forme rectangulaire qui n'est pas sans rappeler, pour l'auteur Y. Dalmia, l'espace qui délimite le sacré du profane. Une séparation spatiale et métaphorique que l'on retrouve dans les peintures traditionnelles Warli. La comparaison n'est pas explicite, mais elle se devine aisément. D'autres activités humaines se

déroulent à l'intérieur de ce cadre sacré. À l'extérieur de celui-ci, Jyvia a représenté des policiers armés jusqu'aux dents, tenant des voleurs menottés. Le second volet représenterait le souvenir que l'artiste a gardé de sa première visite à Mumbai, son arrivée à la gare centrale envahie d'une foule de gens arrivant ou en partance. La description objective de la peinture cède la place une interprétation hypothétique, qui renoue avec une lecture biographique et psychologique de la figure artistique :

« Jyvia's personal biography is mapped by his journey to the Museum, where he is shown sitting inside one of the buildings and painting ».

À la lecture du texte de Yashodhara Dalmia, on devine que l'originalité de Jyvia réside dans sa facilité à représenter des éléments issus d'une culture étrangère (citadine) mais aussi en sa faculté de se représenter comme le personnage principal de « cette œuvre épique ». L'œuvre *My life* souligne la prise de conscience de Jyvia de sa propre individualité au sein d'un environnement étrangers : ici New Delhi. Ce regard analytique sur l'extérieur et sur lui-même lui vaudrait alors la qualité de « contemporain »

« To be contemporary is to be aware of one's own history and its links with other cultures ».

Le portrait psychologique de Jyvia, artiste créatif doté d'une individualité, n'aurait pu être illustré à l'aide de peintures représentant les légendes et les activités communautaires des Warli. Nous pouvons donc supposer qu'une des méthodes pour inscrire Jyvia dans le champ de la sensibilité artistique a été de lui commander une œuvre au travers de laquelle il exprimerait sa vision d'un monde « urbain ». Le processus d'ouverture sur la modernité est enclenché à partir du moment où la perception de l'artiste - de sa propre réalité et celle environnante - s'affine. Systématiquement, l'œuvre est le réceptacle d'un souvenir d'un voyage dans un monde étranger.

Dans le catalogue de l'exposition au musée du quai Branly, Dr Jain est allé même jusqu'à la décrire comme « une œuvre sur la mémoire, mémoire de fragmentation et de peur » qui traduit la vision de l'artiste du monde urbain. Cette expérience devait alors « ouvrir de larges perspectives d'expression à Jyvia, d'autant que ses fréquentes visites à New Delhi lui a fait découvrir la métropole moderne, dont les images n'ont cessé de hanter son esprit pour réapparaître dans son œuvre depuis lors ». L'œuvre *My life* était la plus appropriée pour soutenir la thèse de l'identité et de la sensibilité artistique de Jyvia Soma Mashe.

L'absence de commentaires de ces peintures illustrant la vie agricole et les légendes de la communauté dans le catalogue de 1998 s'explique par la motivation de l'auteur : présenter Jyvia en artiste contemporain créatif doté d'une individualité et d'une sensibilité. Tout commentaire approfondi sur *The Greedy Tiger : illustration to a Warli Legend* aurait donné une tonalité « anthropologique » au commentaire de Yashodhara Dalmia. Elle n'aurait pas pu affirmer avec autant de sûreté l'identité artistique de Jyvia Soma Mashe, à la fois autonome et indépendant de sa communauté. Une œuvre comme *The Greedy Tiger*, aurait davantage renseigné le lecteur sur les croyances de la tribu Warli

De même, *Fishnet* n'aurait pu souligner avec tant de conviction la réponse d'un artiste créatif individualisé à l'évolution de son environnement contemporain.

Ces œuvres nous renseignent également sur le devenir de la nature de l'art tribal contemporain indien. *My Life* de Jyvia Soma Mashe nous donnerait à voir l'interprétation singulière d'un artiste d'un environnement qui lui serait étranger. Cette rencontre artistique entre deux mondes, l'un symbolisant « la modernité » l'autre « les sociétés tribales », est présenté par l'anthropologue Devis Vidal comme une « forme de primitivisme » qui a émergé à partir des années 1980. La connotation du primitivisme dans le contexte indien est différente de celle occidentale, où le primitivisme constituait une des tendances artistiques controversées au XX^{ème} siècle. L'anthropologue cite à titre d'exemple l'exposition *Primitivism in 20th century* de William Rubin. Il précise que l'une des dimensions essentielles du primitivisme, celle la moins sujette à des polémiques, est la volonté d'ouverture des artistes vers l'esthétique propre à d'autres cultures. Une autre forme de primitivisme propre à l'Inde dans les années 1980 jusqu'à nos jours est apparue. Elle se caractérise par la manière dont va être valorisée la culture tribale :

« Ce sera moins la manière dont cette dernière aurait su éviter la modernité et la mondialisation des cultures mais plutôt celle dont les peintres « primitifs » sont censés s'être confronté à cette dernière tout en préservant leur identité et leur intégrité ».

L'œuvre de Jyvia Soma Mashe témoigne effectivement de la confrontation d'un homme d'origine tribale avec la modernité que représentent les moyens de communication des grands centres urbains. Qu'elle soit forcée ou accidentelle, cette rencontre entre deux mondes prétendus

« étrangers » vient illustrer la capacité d'innovation et le mode de réception actif des artistes ruraux. Ainsi, l'interaction culturelle unilatérale qui avait pu transparaître lors d'une exposition telle *Primitivism* est ici inversée. L'appropriation de l'imagerie moderne par l'artiste tribal prouve que ce phénomène culturel est bilatéral et que les artistes d'origine tribale offrent à leur tour, un regard non occidental sur la modernité.

À la lecture des titres d'œuvres présentées dans le catalogue de l'exposition *Other Masters*, l'argument d'une « perception de la civilisation moderne » commence à devenir une constante. En effet, nous retrouvons le même mode d'argumentation pour les œuvres qui représentent le thème de la ville ou de la modernité. Ainsi, au travers de la peinture murale *La ville supplante le village* (illustration 41) de Khemraj Kumhar conçue pour cette exposition, l'artiste aurait représenté « le lent processus d'absorption des villages par les villes tentaculaires ». L'exposition *Other Masters* n'est pas le seul cadre qui ait donné lieu à une certaine conception de l'art tribal. Dès 1985, Ganga Devi fut invitée aux Etats-Unis pour participer à une exposition sur l'art populaire et tribal à Washington. Elle réalisa dans le cadre de cette commande une série de peintures s'intitulant *American Series*. La peinture *Festival of American Folk Life* de 1986 (illustration 42) est l'une d'elles.

Quant à la préservation de leur identité et de leur intégrité dont parle Denis Vidal, elle est possible à condition que l'artiste soit le représentant d'une communauté traditionnelle.

B.2. La légitimation de l'identité tribale de Jyvia Soma Mashe

Dans cette sous-partie il est question du lien qui unit Jyvia à une plus large communauté. Il peut être d'une part celui qui légitime la pratique artistique individuelle de Jyvia Soma Mashe au sein de la tradition Warli. En postulant que la tradition Warli a toujours accueilli en son sein les manifestations individuelles, Yashodhara Dalmia nous indique que l'identité artistique de Jyvia cohabite avec celle tribale.

Or, elle établit aussi le lien avec l'ensemble des communautés tribales. Elle renforce ainsi son « ethnicité » et l'intègre dans une lecture anthropologique. Une des spécificités de Jyvia, celle d'intégrer les éléments d'une culture étrangère dans son travail, devient commune aux autres sociétés tribales.

Yashodhara Dalmia rattache l'initiative artistique de Jyvia au reste de la communauté tribale Warli.

Dans le catalogue d'exposition *Other Masters* de 1998, la rhétorique de Yashodha Dalmia apparaît efficace. Elle émet, dès les premières lignes de son argumentation un postulat :

« The tradition of Warli paintings has always incorporated the sensibility of the individual and its manifest expression ».

Une affirmation qui est à l'opposé de son raisonnement de 1988 où elle soutient que l'art de Jyvia ne peut en aucun cas être comparé à celui des Warli :

« His work, however, can in now way be equated with Warli art ».

La représentation de thèmes qui n'a rien à voir avec les dieux a démarqué complètement l'art de Jyvia de celui des femmes Warli. En 1998, son propos n'est pas le même puisque son objectif et celui de Jyontindra Jain était d'attirer l'attention sur le rôle de Jyvia dans le contexte communautaire de la tradition. Dans ce cadre, il est fort probable que la tradition renvoie à la pratique de la peinture Warli qui accepte, dans une certaine mesure, la liberté d'expression des peintres. C'est du moins, l'explication qu'en donne Jyontindra Jain : les jeunes filles qui peignent le motif traditionnel ont le droit de jouir d'une certaine liberté d'expression malgré le cadre esthétique traditionnel. Jyvia n'est alors pas différent du reste de la communauté quand il exprime sa sensibilité au travers de son art.

Or, cette théorie peut nous conduire à identifier quelques paradoxes dans la nature du lien qui unit Jyvia à la communauté. Le rôle de l'artiste dépasse largement le cadre d'une pratique artistique souple communautaire. Il devient le vecteur de toutes les sociétés tribales. À travers Jyvia, sa commentatrice parle aux noms de ces cultures subalternes. La carrière de Jyvia est englobée dans une lecture anthropologique où son œuvre et sa personnalité nous renseignent sur la société tribale.

Ainsi, l'interprétation du monde moderne, présentée au départ comme une caractéristique de la personnalité artistique de Jyvia, va devenir le tronc commun de tous les individus tribaux :

« It is also remembering that tribal societies are contemporary societies and that tribals perceive « modern » civilisation from their own point of view. Far from being isolated, new technologies are being incorporated into their own systems and there is a constant interaction with cultures of the industrials present »

L'univers tribal accueillant en son sein des éléments qui lui sont étrangers renoue avec le raisonnement de Jyotindra Jain sur l'aptitude des artistes d'origine tribale à réagir et à absorber une imagerie étrangère. Elle illustre également l'analyse de Denis Vidal sur l'invention d'une forme de primitivisme où les artistes tribaux se confrontent à un monde marqué par la modernité (l'essor de la ville, des voix de communication).

Il y a là sans doute les traces d'un automatisme de la pensée, qui positionne une description à mi-chemin entre un discours esthétique - accordant une place centrale au créateur - et un discours anthropologique.

Dans le sillage de Verrier Elwin et de J. Swaminathan, Y. Dalmia évoque la perte de repères des sociétés tribales qui assimilent la culture dominante. Dans un entretien avec l'historienne, celle-ci me racontait que l'une des raisons qui l'avaient poussée à étudier les warlis, était la nécessité de documenter une société tribale avant sa disparition. Jyvia, en tant qu'élément important de cette communauté devait être documenté.

Au regard des critiques précédentes sur la quête d'un bon primitif authentique, il peut nous apparaître que la démarche de Yashodhara Dalmia s'inscrit dans une histoire du regard « occidentale ». Dans ce contexte la publication de *The Painted World of the Warli* par Lalit Kala Academy en 1988 prend tout son sens. Les objectifs exposés dans les documents de sa constitution avaient été le support des invectives de Jyotindra Jain dans la préface du catalogue de 1998.

C. Singulariser l'identité de l'artiste déraciné de sa communauté d'origine : Jangarh Singh Shyam

De l'impossibilité de la catégorisation à l'incarcération catégorielle

Jangarh Singh Shyam n'hérite pas d'une tradition picturale et a grandi dans un environnement urbain. Invité par Swaminathan, il a quitté son village natal à 16 ans pour rejoindre le Roopankar.

L'image de Jangarh que nous donne à voir Gulammohammed Sheik dans le catalogue de l'exposition *Other Masters* est proche de la réalité. C'est celle d'un artiste singulier, positionné entre deux univers. En effet, l'auteur n'occulte pas ses origines tribales et il reconnaît que le style de Jangarh ne peut se résumer à une tradition artistique préexistante.

Avant sa mort, l'identité tribale de Jangarh Singh Shyam est très peu renforcée. On nous donne à voir un artiste qui a fusionné deux cultures : celle tribale et celle urbaine.

Après le suicide de Jangarh, sa singularité est effacée. De nombreux journalistes le transforment en emblème d'une collectivité ethnique exploitée par le monde marchand.

Les nombreux articles nous dévoilent aussi les considérations sociopolitiques à prendre en compte dans l'étude de l'art tribal contemporain. Ils ont également fait office de freins dans l'émergence de l'identité artistique de Jangarh. La carrière artistique de ce dernier a été pratiquement mise de côté.

C.1. L'originalité de l'œuvre et de la personnalité de Jangarh Singh Shyam

Le célèbre peintre Gulammohammed Sheikh nous donne à voir une figure d'artiste singulière dont l'œuvre ne peut se résumer à la réinterprétation d'un style pictural préexistant ni à l'univers visuel urbain. En opposition aux idées reçues sur l'anonymat et le caractère anhistorique de l'art tribal, il présente l'évolution du travail de l'artiste et insiste sur la réception active de celui-ci.

Le corpus d'œuvres sélectionné représente les dieux de la communauté Pardhan Gond, dont Jangarh est originaire, aux côtés de celles du panthéon hindoue et des représentations de la ville. L'élargissement de son répertoire iconographique s'accompagne de variations dans les modes de rendu. L'auteur finit par l'interprétation d'une peinture murale à la lumière de l'auto-perception de l'artiste.

En somme, avant sa mort, Jangarh Singh Shyam est une exception dont l'œuvre à multi-facettes est à l'image de son identité.

Il s'avère plus difficile de retracer la carrière artistique de Jangarh Singh Shyam compte tenu du peu de documentations écrites sur l'artiste. Le croisement de différentes sources textuelles pour identifier les stratégies mises en œuvre pour présenter Jangarh en créateur, est lacunaire.

Du vivant de Jangarh, seul le chapitre « the world of Jangarh Singh Shyam », écrit par le célèbre peintre Gulammohammed dans le catalogue de l'exposition *Other Masters*, nous éclaire sur les mécanismes d'émancipation de Jangarh de la catégorie « art tribal collectif ».

L'histoire personnelle de l'artiste restituée par Gulammohammed Sheikh est similaire aux versions que j'ai entendues lors de mon séjour en Inde. Ces versions s'accordent sur l'implantation de Jangarh Singh Shyam dans un environnement urbain où il a passé environ vingt années dans l'institution d'art à Bhopal, au contact d'artistes et de matériaux modernes. L'argument d'une migration irraisonnée et d'une implantation délibérée dans l'univers urbain est le premier facteur, avancé par Gulammohammed Sheikh, qui distingue Jangarh du reste de la communauté des peintres tribaux.

« Jangarh's however is not an isolated instance : many practitioners from tribal-rural regions find alternative venues for their work in the city-circuits. Discovered as it were, most such artists-artisans however visit cities sporadically for their exhibitions but continue to live and work in their village habitats. ... Jangarh's career is uncommon because he has made the conscious choice of settling in the city of Bhopal » «

A l'argument du processus d'individuation utilisé pour Jyvia, celui du choix délibéré d'un mode de vie citadin est employé pour Jangarh. Contrairement à Jyvia Soma Mashe qui fut « découvert » lorsqu'il avait une quarantaine d'années, Jangarh Singh Shyam n'avait que seize ans quand il a suivi Swaminathan :

« It is also important to note that he has grown in age and aspirations in the milieu of an urban centre from adolescence to maturity »

Avant son suicide, Jangarh en « artiste créatif » était probablement la seule figure publique possible. À Bhopal, et plus précisément au Bharat Bhavn, il est devenu un homme et un artiste.

Éloigné d'un mode de vie tribal, il lui a fallu cependant se battre contre une incarcération dont son plus honnête commentateur se fait le témoin. Pour Gulammohammed Sheikh, Jangarh Singh Shyam serait victime d'une perception anhistorique. De la même manière, il dénonce l'idée encore très présente dans les mentalités selon laquelle l'artiste tribal assimilerait de manière passive les normes visuelles de la culture urbaine.

Jangarh Singh Shyam est présenté comme le parfait contre-exemple. Gulammohammed Sheikh s'appuie sur l'interprétation d'un même thème (le paon), décliné en deux versions différentes qui contredit l'idée d'un art statique. Le poster *Peacock- I* de 1985 (*illustration 23*), reproduit en noir et blanc dans le catalogue d'exposition répond au *Peacock-II* de 1988 (*illustration 21*), peint à l'encre sur papier.

Trois ans séparent la production de ces deux œuvres à la facture différente. Le premier paon est dépeint telle une masse organique imposante dont le camouflage de l'oiseau se confond avec son plumage. L'apposition de tirets épais pour créer un mouvement ondulant sur le revêtement de l'oiseau, crée une vibration, que renforce l'alternance de couleurs. Du second dessin émane une délicatesse qui a été possible par l'utilisation d'un outil plus fin que la peinture (acrylique) du premier dessin. Jangarh a délimité le contour de l'oiseau, qui se détache nettement du fond gris hachuré en délicates lignes. Pour affirmer le caractère historique des œuvres, il est légitime que Gulammohammed Sheikh tente d'expliquer l'intention artistique de Jangarh, ses choix esthétiques et l'évolution d'un même thème entre différentes périodes de sa vie. En sommes, ces critères intrinsèques à l'histoire de l'art sont appliqués à Jangarh. Bien que l'auteur n'ait pas mentionné explicitement les différentes périodes de sa vie correspondants à chacune de ses peintures, il insinue qu'une intention artistique aurait précédé le traitement de ce sujet :

« Whereas the former exudes confidence in familiar formulation, the latter – though faltering – shows the courage of taking risks ».

Le deuxième dessin témoignerait alors d'une prise de risque, d'une volonté d'émettre une proposition artistique différente des premières œuvres.

La théorie d'un processus d'absorption et d'assimilation d'une imagerie urbaine pleinement consciente permet à l'auteur de présenter Jangarh en créatif individuel.

« Jangarh in his own way has accepted and changed the nature of the urban imagery he has received and appropriated ».

L'auteur parle du dynamisme de l'interface qui devrait être perçue comme une stratégie de l'artiste. Pour illustrer sa pensée, il interprète une œuvre relativement tardive dans la carrière de Jangarh, *Aeroplane* de 1996 (*illustration 26*). Sur les murs du Vidhan Bhavan de Bhopal, Jangarh a représenté (de son plein grès ou en exécutant le vœu du commanditaire) un avion dont la forme molle évoque celle d'une sauterelle, ou d'un papillon.

Quand certains pourraient insinuer que l'imagerie de Jangarh se laisse polluer par l'imagerie urbaine, Gulammohammed Sheikh évoque la stratégie réfléchie de Jangarh. Dans cette optique, l'assimilation et la représentation d'un avion répond aux contraintes spatiales de l'espace pictural des œuvres « tribales » dépourvu de ligne d'horizon. Le choix d'un objet volant, mi - avion mi – animal, a toutes les raisons d'avoir été retenue :

« It is likely that the choice of an airborne object was not fortuitous, responding as it does to the norms of tribal pictorial articulation that has no use for a horizon or a base line ».

L'assimilation active de l'imagerie urbaine au sein même d'un cadre esthétique « tribal » est la preuve irréfutable du talent et de la marginalité de Jangarh Singh Shyam qu'on ne saurait réduire cependant à un processus de simple adaptation à la culture visuelle urbaine.

Sa singularité, par rapport à d'autres artistes d'origine populaire dont l'œuvre a également été valorisée à la même époque et les mêmes milieux – est liée au fait que l'œuvre se situerait moins que toute autre dans une tradition picturale préexistante.

Quel que soit le thème dont il traite (dieux de son village ou du panthéon hindou, avions et chimères), G. Sheikh remarque que son corpus d'œuvres est imprégné par un style tout à fait personnel. Tantôt maladroit (les deux versions de *Ganesha* de 1992 et de 1986 *illustration 21 et 22*), tantôt parfaitement maîtrisé pour suggérer un mouvement en lévitation (*Avian* de 1996 *illustration 28*), les analyses de Gulammohammed Sheik donnent à voir un travail étonnant dont les styles évoluent selon les périodes. La datation de chaque dessin et de chaque peinture a aussi permis à l'auteur d'adopter cette analyse historique du travail de Jangarh.

L'expression artistique individuelle de Jangarh est présentée comme le fruit de divers univers esthétiques qu'il aurait assimilés de manière singulière. La vision unique de son art présenté par l'auteur résulte de la parfaite fusion de deux cultures : celle urbaine et celle tribale. Cependant, le premier choc de Jangarh lors de son arrivée à Bhopal serait resté enfoui dans sa mémoire qu'il traduit visuellement sur un mur du Bharat Bhavan.

À l'instar de Jyvia Soma Mashe, Jangarh Singh Shyam serait l'auteur d'une « œuvre mémoire » ou « œuvre de peur » à travers de laquelle il exprime la brutalité de son séjour. *Leaping Tiger (illustration 29)*, aux motifs d'écailles de poisson, est décrite par l'auteur comme la synthèse des tensions complexes d'autonomisation et de vulnérabilité du séjour de Jangarh depuis Patangarh jusqu'à Bhopal

« The image of the larger 'leaping' tiger on the wall of Vidhan Bhavan in Bhopal seems to encapsulate the complex tensions of empowerment and vulnerability in Jangarh's journey from Patangarh to Bhopal ».

Bien plus qu'une œuvre mémoire, *Leaping Tiger* serait une sorte d'autoportrait de l'artiste. Le visage de l'animal en masque stéréotype de sauvage grimaçant ironiserait sur le sort de Jangarh. Eu égard à l'interprétation de l'auteur, son analyse de Jangarh en sauvage indomptable ou en bête chassée, justifie surtout la capacité d'autoreprésentation et de dérision de l'artiste.

Après le suicide de Jangarh Singh Shyam, le discours change littéralement : il ne représente plus l'artiste créatif à l'expression artistique singulière. Il est devenu « l'artiste tribal » en perdition dans un monde étranger qu'il ne pouvait plus comprendre.

C.2. Le suicide de Jangarh Singh Shyam : emblème d'une communauté exploitée

La dualité intrinsèque de l'artiste d'origine tribale incarnée par Jyvia, va s'amplifier après le suicide de Jangarh Singh Shyam en 2001 au Mithila Museum au Japon.

C'est dans un tout autre discours, celui journalistique, que s'accroît la difficulté de présenter de manière uniforme Jangarh Singh Shyam. L'identité singulière de Jangarh Singh Shyam qui échappait à toutes catégories en est presque annihilée. Elle est récupérée et incarcérée pour devenir l'emblème de la communauté tribale.

Jangarh a incarné une idéologie paternaliste indienne, qui a élevé la voix pour accuser l'exploitation des artistes d'origine tribale et populaire par le monde marchand.

L'analyse de ces articles dévoile les tensions politiques derrière un tel drame et les automatismes de la pensée indienne. On s'aperçoit que la quête d'une identité artistique tribale débarrassée de lieux communs se confronte à des problématiques extérieures au domaine artistique.

Le suicide de Jangarh Singh Shyam le 2 juillet 2002 alors qu'il se trouvait en résidence au Mithila au Japon a suscité la consternation et la colère des critiques, d'artistes majeurs de la scène artistique actuelle, d'anthropologues (Jyontindra Jain) et d'autres spécialistes. Une pétition – pour s'indigner du traitement qui lui avait été réservé au Mithila Museum – fut signée par plusieurs de ceux qui l'avaient soutenu et encouragé. Ils ont exhorté le Gouvernement Indien et celui du Madhya Pradesh à établir des lignes directrices et des procédures afin qu'aucun artiste indien, particulièrement ceux populaires et tribaux, ne soit exploité par des agences étrangères ou indiennes. Une conférence de presse fut montée par Jyontindra Jain pour dénoncer le sort qu'il avait subi. Les arguments et les accusations avancés par l'anthropologue ont été récupérés par de nombreux journaux nationaux dont Le Hindu, des magazines culturels (Marg Magazine) et une revue hebdomadaire populaire en Inde : India Today. Ils renchérirent sur les faits en laissant soupçonner que Jangarh travaillait comme un véritable esclave. Il est difficile de connaître les véritables raisons qui poussent un individu au suicide. Dans le cas de Jangarh Singh Shyam, nous connaissons plusieurs facteurs qui auraient incité l'artiste à se conduire à la mort : l'état dépressif de Jangarh, son incapacité à communiquer avec le directeur du musée Tokio Hasegawa pour manifester son mécontentement lorsque son séjour a été prolongé, l'excentricité du musée par rapport à la ville et la grande solitude de Jangarh. Des rumeurs avaient été alimentées par les échanges qu'il aurait eues avec sa femme Nankusia et où il se plaignait non seulement du fait qu'on l'aurait fait travailler pour un salaire moindre que celui qui lui aurait été promis ; mais qu'au lieu de le laisser revenir au terme de trois mois, son départ avait été annulé et un nouveau visa de trois mois avait été pris pour lui sans son agrément.

Depuis son suicide, le lieu commun qui était autrefois le sien est totalement repensé. L'aisance avec laquelle il semblait s'être adapté, aussi bien dans sa vie à Bhopal que dans son travail, à un monde qui lui était complètement étranger sans renier son identité cède à l'argument du choc de l'acculturation. De l'artiste courageux on assiste à sa transformation en victime, incapable de s'intégrer dans un monde « civilisé ».

Pour soutenir l'argument d'une incompatibilité entre l'individu innocent et le monde marchand, les auteurs ont recours, une fois de plus, à un portrait psychologique de l'artiste. Il est présenté comme un individu sans défense, timide et discret :

« (...) this Gond Adivasi was shy and timid in his dealing with the « civilised world (...) like a child, he enveloped the market in a disarmingly, non-discriminatory embrace »

« He was unused to self-projection or self-assertion as is required by the urban art world ».

« For Jangarh, who never saw himself as anything more than a simple tribal artist (...), did not suddenly bring him the status and psychological confidence that he needed to communicate and translate them into action and results. In other words, he did not feel empowered»

La photographie utilisée qui accompagne les articles renforce l'image de cette victime, effrayée par un monde qui lui était complètement étranger. Un plan rapproché nous montre un Jangarh terrifié, la bouche entrouverte et le regard terrorisé (*illustration 15*).

L'insistance sur ses traits psychologiques, sur son rapport au pouvoir semble être utilisé à des fins rhétoriques. Il y a là, un raisonnement qui va aboutir à la construction de Jangarh Singh Shyam en victime nationale, représentant des minorités exploitées.

Les caractéristiques mises en avant pour décrire le tribal en Jangarh – la timidité, l'innocence - vont être étendues à l'ensemble des individus tribaux de l'Inde :

« Jangarh gentleness was characteristic of all tribal communities living in these region ».

La gentillesse comme caractéristique principale des individus issus de communautés tribales est présentée comme inadaptée pour le monde dans lequel évoluent les artistes modernes et les galeries. Quand les premiers font preuve d'une très grande timidité et d'une douceur naïve, les seconds jouent le jeu hypocrite intrinsèque à la communauté artistique contemporaine urbaine :

« The real world of a tradition folk artist is still separate and distant from that of the individual contemporary painter. ... When a tribal artist carries his community links and traditions with him into another world, the world of art galleries, art launch cocktail parties and esoteric speeches ... the protagonist is bewildered ».

Ce portrait de Jangarh amplifie la dichotomie entre un monde marchand et celui tribal, où le premier ne peut qu'exploiter le second. Par leur position « minoritaire », les artistes tribaux s'offrent à l'ennemi, qui sous couvert de promotion artistique, les exploite sans limite.

Les journaux ont laissé soupçonner que l'ensemble de l'affaire devait être lié à un véritable racket international, exploitant sans scrupules la naïveté des artistes issus des milieux les plus populaires :

« Others were angry with modern Western civilisation which puts money and commercialisation above art and human motions »

« In his tragic death lie several unanswered questions on the feasibility of transporting art (...) into a culture which exploits it for commercial gratification »

La désignation d'un monde régi par l'argent, une société tournée vers le consumérisme nous évoquent la pensée d'un des plus importants défenseurs de l'art tribal contemporain : Swaminathan.

« The all pervading tentacles of the modern technological thrust, sanctified by the blind goddess of history and goaded by avarice of consumerism, has destroyed an destroying whole cultures ».

Une des autres stratégies mises en œuvres pour transformer Jangarh en symbole identitaire des minorités ethniques, est la désignation de Jangarh en « artiste tribal ». À l'exception de l'article *Jangarh Singh Shyam and the Great Machine* qui le présente en un artiste individuel :

« Jangarh was significant with India both as an artist and an icon. He was supremely talented individual whose life's trajectory cut across so many boundaries that theorists and critics were left with the task of reappraising the categories and labels ».

Jangarh n'échappe pas à la catégorisation. Tantôt porte parole des âdivâsis, tantôt figure sacrificielle des peuples aborigènes, son chemin de vie est exemplaire d'un phénomène qui gangrène l'ensemble de la société tribale indienne voire du monde entier.

« The Death Visit : the tribal artist's underlines the vulnerability of the Adivasi is social transition »

« It took the indigenous peoples of America and Australia a hundred years and thousands of lives to be able to interface on their own terms with the « civilised ». Perhaps Jangarh's self-sacrifice is a part of the process ».

La rhétorique du jeu de miroir assigne Jangarh en symbole des minorités ethniques indiennes en écho à celles qui ont souffert pour la même cause.

Ce qui a pu être considéré comme une ouverture à d'autres cultures, une opportunité d'élargir la « Welthanshaug » de l'artiste et son langage plastique, est perçu de nouveau, en 2001, comme un témoignage supplémentaire de l'exploitation des minorités.

Elle inscrit Jangarh dans une histoire mondiale des luttes de pouvoirs. À l'échelle de l'Inde, ces critiques adressées à la société industrialisée sont à percevoir comme l'expression d'une forme de paternalisme hypocrite de la part de ceux qui avaient patronné et encouragé Jangarh

Plutôt que de faire porter la responsabilité de la mort de Jangarh sur les japonais qui semblent faire un peu trop aisément figure de boucs émissaires dans cette affaire, il semble préférable d'apporter des solutions à ce problème. L'historienne Kavita Singh fustige dans son article « Jangarh Singh Shyam and the great Machine », les arguments avancés par les défenseurs qui manifesteraient une attitude « paternaliste » :

« We will hear that rural artists come from a world far too different to be able to cope with the shock of translation to a foreign environment ; they are too unlettered and unexperienced to be able to deal with the legal niceties of complicated contracts ».

L'historienne invite à repenser la politique de soutien d'artistes tribaux et populaires et l'accueil offert par les institutions indiennes et étrangères. Elle évoque qu'il n'est pas du ressort de la politique d'établir des formulaires et des réglementations. Cette initiative pourrait se révéler contre-productive et se transformer en une véritable tour de contrôle des artistes ruraux. La fonction initiale de « protéger » les artistes illettrés pourrait aisément se pervertir; le protecteur agissant en figure d'autorité et imposant à l'artiste ces choix esthétiques.

Une lecture sociopolitique du problème peut nous apporter d'autres éléments de réponses pour comprendre cette vague de protestations. Bien que la Constitution de 1950 ait posé les bases

d'une démocratie sociale et abolis le système de castes, la hiérarchisation entre les communautés est encore très active. Cela est probablement dû aux mesures de discriminations positives en faveur des catégories minoritaires que sont les « Backward Castes » et « Scheduled Tribes ». Dès lors considérées comme inférieure sur le plan juridique, ces communautés s'affranchissent difficilement de ces catégories discriminantes. C'est probablement pour cette raison qu'ils ont érigé Jangarh en porte parole de cette minorité juridique en médiatisant autant sur sa mort. À y regarder de plus près, s'arroger le droit de parler au nom de Jangarh en lui attribuant le statut de victime est révélatrice d'une mentalité indienne hiérarchisée qui associe systématiquement le membre d'une communauté tribale à un ensemble plus vaste. Il se dégage à la lecture de ces articles un esprit communautariste revendicateur que Jangarh Singh Shyam n'aurait probablement pas souhaité incarner.

D. L'interaction problématique entre tradition communautaire et créativité individuelle : le style Jangarh

Vers une amplification de la dualité intrinsèque de l'art tribal contemporain indien

À partir 2008, le style initié par Jangarh, connaît un phénomène d'institutionnalisation et de commercialisation importante qui nous offre une source de documentation cruciale pour l'étude de l'art tribal contemporain indien.

Suite au suicide de Jangarh, les membres de sa communauté d'origine ont commencé à migrer à Bhopal pour imiter son style pictural.

Malgré une superposition et une confusion dans les modes de présentation de cette nouvelle école du style Jangarh, Jangarh Singh Shyam est devenu à l'unanimité le symbole identitaire de cette nouvelle communauté artistique.

Dans l'ouvrage *Jangarh Kalam* de 2008, la vision « essentialiste » d'Udayan Vajpeyi et de Vivek empêche l'identité de Jangarh Singh Shyam de se distinguer du reste de la communauté. En effet, ils le transforment en sauveur de la tradition et en chef de file du style Jangarh. Ils le renouent à la tradition ancestrale Pardhan Gond pour légitimer sa pratique artistique individuelle devenue communautaire.

Le catalogue de l'exposition *Now that the tree have spoken* de 2009, témoigne de l'effort du poète Ranjit Hoskote pour distinguer les différences individuelles entre les quatre artistes Pardhan Gond à l'intérieur du cadre esthétique communautaire. Son analyse des styles picturaux propres à chacun des artistes et les références aux traditions picturales indiennes nous donne à voir une nature de l'art tribal contemporain indien, entre références aux traditions et ancrage dans des problématiques contemporaines.

En 2010, Jyontindra Jain continue d'évoquer, via l'exposition *Autres Maitres de l'Inde* au musée du quai Branly, l'individualité et la sensibilité de l'artiste d'origine tribale. En s'aidant notamment du travail de Jangarh Singh Shyam et des artistes Pardhan Gond, il annonce explicitement l'identité de l'art tribal contemporain. Il emprunte alors le concept « postéthnique » d'Hans Belting pour proposer une nouvelle grille de lecture des productions personnelles des artistes tribaux et populaires. Le reflet de leurs subjectivités et de leurs expériences à l'aide d'une imagerie composite dans leurs œuvres en serait la principale caractéristique.

D.1. La construction de Jangarh en sauveur et en initiateur de la tradition Pardhan Gond, par Udayan Vajpeyi et Vivek

Le style de Jangarh qui était autrefois irréductible à une tradition picturale préexistante est devenu progressivement un style traditionnel communautaire. Pour légitimer les identités artistiques de Jangarh Singh Shyam et celles des nouveaux praticiens Pardhan Gond, Udayan Vajpeyi et Vivek ont inventé le concept d'une tradition picturale « Jangarh Kalam ».

Is présentent Jangarh en figure de sauveur de la tradition narrative de la tribu Pardhan. Selon eux, ces images transporteraient une mémoire collective qui était sur le point d'être oubliée. L'ouvrage *Narrative of a tradition - Jangarh Kalam* est une commande du Gouvernement du Madhya Pradesh qui a probablement souhaité exalter la richesse culturelle tribale par la récupération de ce style collectif.

L'une des conséquences de cette théorisation du style Jangarh, est la tendance à l'« auto-exotisation » des nouveaux artistes Pardhan Gond. Dans leurs discours comme dans ceux des commentateurs, l'argument d'une mise en image d'une tradition ancestrale est devenu redondant.

Jangarh, en figure de sauveur de la tradition ou en chef de file, a été progressivement construite suite à son suicide. En 2008, l'image de Jangarh est celle d'un individu situé à mi-chemin entre une tradition orale ancestrale qu'il sauve et une tradition picturale nouvellement créée.

L'anthropologue Denis Vidal remarque dans son article « Primitivisme et post-primitivisme dans les nouvelles formes d'art tribal en Inde » que Jangarh incarne la vision

« essentialiste » des promoteurs de l'art tribal contemporain indien. Ce que l'on attend en effet de Jangarh, est que son œuvre témoigne fondamentalement de l'essence même des traditions dont il est issu. Cette pensée culmine dans l'ouvrage commandé par le Gouvernement du Madhya Pradesh, *Jangarh Kalam, Narrative of a tradition – Gond painting*, écrit par l'artiste Vivek et le poète Udayan Vajpeyi en 2008 et publié par le Tribal Welfare Department of Madhya Pradesh.

La thèse des auteurs peut se résumer de la manière suivante : le système de patronage instauré depuis des siècles entre les bardes Pardhans et leurs commanditaires Gonds, s'est essoufflé ces dernières décennies. Ce déclin du « mécénat » aurait entraîné avec lui la perte de la mémoire collective des communautés Pardhans et Gonds. Le dernier souffle de cette tradition narrative se serait alors régénéré grâce à la peinture de Jangarh Singh Shyam. Son imaginaire et ses images auraient redonné vie à ce monde de rêves et de mémoires qui était au bord du précipice de l'oubli. Jangarh « sauveur » de la tradition, renoue avec le passé de la communauté pour tirer son patrimoine immatériel de l'oubli.

Les auteurs ont pris le soin de retranscrire les histoires et les légendes de la communauté et leurs divinités. Le poète Udayan Vajpeyi a retranscrit en anglais les histoires qu'il est allé écouter au village Patangarh. Récitées en *Chhatigarhi*, le dialecte de la communauté, une douzaine d'histoires ont été ensuite retranscrites en hindi et traduites en anglais pour la publication de l'ouvrage. (Seven Sisters, The departure of the sow, Daughter of the Bamboo, The wine of Mahua Flowers pour n'en citer que quelques unes). Certaines évoquent Bada Dev, la divinité principale protectrice du village dont l'esprit réside dans l'arbre Saja :

Come over O Bada Dev, sit in the dense shade of the saja tree. Come, create the world create it once again.

Le choix d'une peinture de Jangarh de 1983, représentant Bada Dev (*illustration 15*), vient supporter la thèse d'un style pictural renouant avec la mémoire collective.

Les auteurs présentent ce nouveau répertoire iconographique, issu de la tradition Gond, comme celui de l'entière communauté d'artistes Pardhan Gond. Ils l'élargissent également aux autres divinités du village et à la représentation d'oiseaux, de serpents volants et d'arbres. Ces motifs auraient existé sous la forme de notes de musique dans les chansons des Pardhan Gonds.

« Bada Dev, Mahrilin Devi and numerous others gods and goddesses, strand birds, flying snakes, animals, beautiful trees and several other entities who inhabited the songs of the

Pardhans, who had existed as notes of music, started manifesting on the canvas in various colours and in a unique, distinctive style »

Le style initié par Jangarh est devenu l'art d'une communauté, dont l'origine remonte à l'arrivée de Jangarh Singh Shyam à Bhopal. Jangarh « sauveur » est aussi « initiateur » d'une nouvelle tradition vieille de trente ans dont le phénomène porte le nom de « Jangarh Kalam », qui signifie en hindi le style de Jangarh :

« It is true that *Jangarh Kalam* is the art of a community, an art practiced by artists still rooted to their community, who are not spiritually alienated from their communal lives. But since this style was first created by that boy who came from the little village of Patangarh, it is named *Jangarh Kalam* ».

Pour comprendre les raisons sous-jacentes qui ont conduit à la publication de *Jangarh Kalam, Narrative of a tradition – Gond painting*, deux lectures peuvent être adoptées : l'une politique l'autre commerciale. La première est évidente à la lecture du commanditaire de cet ouvrage et des premiers arguments avancés :

« The strong presence of tribal population has given Madhya Pradesh an organic link to the past. This reality has given the Department of Tribal Welfare a great responsibility as it has to strike a fine balance between the call of modern progress and preservation of cultural identity of the tribals »

« Few states in modern India can claim to have a living link with the past traditions as Madhya Pradesh has, because of the strong presence of tribal population ».

Est incombé au « Department of Tribal and Scheduled Castes Welfare » la responsabilité de préserver l'identité tribale à une époque marquée par l'appel du progrès. Ce devoir de préservation du Gouvernement du Madhya Pradesh révèle l'hégémonie d'un système de pensée occidentalisé que dénonçait, en 1998 Jyotindra Jain à l'aide des ouvrages de James Clifford :

«The importance of this genre, according to this ideology, lies in its being a matter of history and therefore of research. In the words of James Clifford, this discourse « assume a primitive world in need of preservation, redemption and representation ».

Le second objectif de l'ouvrage semble être la promotion d'une identité collective artistique incarnée par les « héritiers » du style Jangarh. Associe-t-on alors la pratique initiée par Jangarh à la tradition narrative des Pardhans pour légitimer son aspect « tribal » ou pour légitimer les héritiers de ce nouveau style collectif ? Il semblerait que ce soit moins pour réaffirmer la place de Jangarh que pour reconnaître sa descendance. En témoignent les illustrations dès les premières pages. La première peinture reproduite est *Bada Dev* (God) de Ram Singh Urveti (*illustration 33*). Puis viennent *Sanfadki* et *Birds* de Jangarh Singh Shyam suivi de sept reproductions de l'artiste Durga Bai. À la fin de l'ouvrage, une section est dédiée au travail de Jangarh Singh Shyam. La partie qui la succède « Other artists of Jangarh Kalam » présentent les peintures de Narmada Prasad Takam, Anand Singh Shyam, Ram Singh Urveti, Bhajju Shyam, Durga Bai, Subbhash Vyam, Venkatraman Singh Shyam, Kamlesh Kumar Uike, Mohan Singh Shyam, Rajendra Shyam, Shalbu Dayal Shyam, Suresh Kumar Dhurve, Ravi Kumar Tekam, Ram Bai Tekam, Santoshi Tekam, Mayank Kumar Shyam, Roshni Vyam et les sculpteurs Sukhnandi Vyam et Ganga Ram.

La motivation commerciale à la base de la publication de l'ouvrage est clairement manifestée au travers de l'exposition *Jangarh Kalam* à la galerie Art Alive en octobre 2010. Le poète Udayan Vajpeyi a sélectionné quatre de ces artistes pour cette exposition : Durga Bai, Ram Singh Urveti, Bajju Shyam et de Mayank Singh Shyam. On retrouve dans le catalogue de l'exposition la même théorie d'un style propre à la communauté et la référence à une iconographie commune.

L'essentialisme que les promoteurs attendent d'eux a conduit à une tendance à l'auto-exotisation que remarque très justement la même journaliste. Elle témoigne de son expérience lors de sa visite à Bhopal où elle a eu le droit, au même titre que d'autres « visiteurs », à un simulacre ritualisé. La journaliste emploie à bon escient le terme de « tendency to self-exoticise » pour décrire l'attitude des peintres qui proposent au visiteur d'écouter des histoires traditionnelles : « Man Singh Shyam frantically tells fables of simplicity, sentimental tales about how his art is inspired by the memories of play on the swing in the grandmother's village. (...) Don't you want to hear traditional Gond song ? Turn on your record, buy me mahua and I will sing for you ».

(...) The feeling of being stuck in a room for anthropologist – a pool of excessive and perhaps fake ethnographic display- is unavoidable ».

Selon la journaliste, cette fausse démonstration ethnographique serait la malheureuse conséquence des anthropologues.

D.2. L'exploration des différences individuelles à l'intérieur d'un genre artistique donné, par Ranjit Hoskote.

Le poète et commissaire d'exposition Ranjit Hoskote nous parle d'un art dont la terminologie est à elle seule problématique.

Bhuri Bai, Ram Singh Urveti, Ladoo Bai et Narmada Tekam représentent le style d'une communauté tout en étant des artistes individuels.

Cette dualité intrinsèque serait pour le critique typique d'une production qui appartient au « troisième champ de l'expression artistique ». Elle n'est ni tribale, ni postmoderne, ni rurale, ni urbaine.

Ainsi, les références qui habitent leurs productions personnelles sont diversifiées. Elles oscillent entre les traditions ancestrales indiennes et les problématiques écologiques du monde

contemporain. Le format du catalogue d'exposition et les commentaires de Ranjit Hoskote laissent l'impression d'un style collectif incarné par quatre artistes de talent.

En 2009, en l'écho à l'exposition à la galerie Chemould rendant hommage à Jangarh, la galerie Pundole présentait le travail de quatre artistes Gonds : Bhuri Bai, Ram Singh Urveti, Ladoo Bai, Narmada Prasad Tekam. Le catalogue de l'exposition *Now that the three have spoken*, rédigé par le poète Ranjit Hoskote présente ces quatre artistes au statut complexe. Dans la lignée de Swaminathan, il ébranle les catégories créées sous l'époque coloniale et propose une nouvelle définition :

« Generated from the typological obsessions of the colonial census, these labels have long been responsible for a dreadful incarceration. They have reduced thousands of individuals to the happenstance of birth, registering them primarily as bearers of community identities rather than as citizens of a Republic »

Il présente également leurs travaux sous deux aspects. L'un est traditionnel par leur lien avec des traditions picturales indiennes et la tradition narrative des Gonds :

« In the paintings of all four artists, we also find traces of the spatial dispositions of Mithila painting from North Bihar, auspicious motifs from the Pithora stories of the Madhya Pradesh-Gujarat border, the geometricised figuration of Warli ritual painting »

« Song and story pass into pictorial image here : Tekam and Urveti's paintings, especially, are alive with images drawn from the ancestral songs of the Gonds ».

Un autre lieu commun, qui s'était estompé depuis la fin des années 1990, resurgit et renoue avec une ligne de pensée traditionaliste des années 1970. Dans ce schéma de pensée, les seuls souvenirs qui hantent leurs créations plastiques sont l'origine des temps et le rythme cosmique :

« These artists share a gift for conveying an aesthetic experience that is perhaps best glossed with the Sanskrit word *laya* : a subliminal rhythm, a cosmic pattern of energy flow, the rippling-in and rippling-out of the universal breath ».

La deuxième aspect est contemporain par l'ancrage de leurs œuvres dans des problématiques actuelles : la pollution, le réchauffement climatique et la déforestation.

« In their art, Bhuri Bai, Ladoo Bai, Tekam and Urveti invite us to reflect ecology menaced by the expansion of late industrial activity ».

La représentation d'artistes sensibles aux bouleversements locaux rappelle la thèse de Jyontindra Jain sur la réponse individuelle d'un artiste aux mutations socio-politiques de son environnement.

En revanche, Ranjit Hoskote n'explore pas la psychologie de l'artiste mais la nature des différences individuelles de ces artistes à l'intérieur du cadre communautaire. Les styles identifiés et différenciés les uns des autres supposent quatre identités artistiques distinctes.

Les œuvres de Bhuri Bai s'inspirent de l'art de la borderie, principalement celle de l'Est du Bihar et du Bangale. En effet, par la disposition des formes autour d'une forme centrale et par le tracé en pointillé utilisé pour remplir les formes, les œuvres de Bhuri Bai se rapprochent de la broderie Kantha. Ranjitt Hoskote enveloppe le travail de l'artiste d'intentions allégoriques qui reflètent des enjeux sociaux et écologiques du pays. Ainsi, l'œuvre sans titre (*illustration 3§*) qui représente Bhuri Bai en tortue mère entourée de crocodiles, manifesterait selon lui le conflit entre les créateurs de sexe féminin et les prédateurs de sexe masculin. Il donne également une lecture « politique » en indiquant que cette peinture propose une allégorie de la spoliation de l'arrière-pays par les forces de l'exploitation industrielle et mercantile.

« This aquatic mandala, dominated by the conflict between female creators and male predators, speaks directly of nature while proposing an allegory of the despoliation of the hinterlands by the forces of industrial and mercantile exploitation ».

Ram Singh Urveti est décrit comme un poète inspiré par le thème de l'arbre, et plus particulièrement le tronc, qu'il en module en symbole, en icône et en l'architecture mythique (*illustration 31 et 32*).

La signature de Ladoo Bai est de laisser des détails délibérément broussilleux et inachevés aux côtés de ceux plus raffinés dans une composition asymétrique dynamique. L'auteur établit un lien entre les danses de cerfs, d'antilopes, de serpents et de chasseurs et les peintures rupestres de l'âge de pierre, comme celle Bhimbekta dans le Madhya Pradesh.

Narmada Prasad Tekam tisse ses toiles de l'interrelation entre les animaux. Entraînés dans une danse ou en duel, les animaux deviennent les acteurs d'un drame chamanique. La peinture avec le serpent représente avec humour l'impossible déjeuner du reptile, dérangé par le troupeau d'oiseaux. Quant au mode de rendu de Narmada Prasad Tekam, les écailles en poisson semi-circulaires s'apparentent au style tardif de Jangarh Singh Shyam (*illustrations 34 et 35*).

Malgré la volonté de les intégrer au sein d'un discours esthétique, l'absence de date et de titre nous laissent à penser qu'elles n'étaient pas destinées à intégrer le monde de l'histoire et du marché de l'art. Il sera difficile d'inscrire ces peintures dans une évolution historique.

D.3. La caractérisation de l'identité de l'artiste d'origine tribale : le concept « postéthnique » par Jyontindra Jain

Dans le catalogue de l'exposition *Autres Maîtres de l'Inde* au musée du quai Branly, Jyontindra Jain nous présente une identité claire de l'artiste d'origine tribale.

À l'aide du concept de « postéthnique » élaboré par Hans Belting en 2007, il délimite deux traits communs aux artistes contemporains d'origine tribale.

Le premier est la capacité de l'artiste à interpréter de manière subjective l'environnement qui l'entoure. La production personnelle de l'artiste doit refléter la confrontation de l'artiste avec une modernité.

Le deuxième est le partage d'une imagerie traditionnelle commune avec les autres membres de la communauté artistique.

Dès lors, chaque artiste entretient plus ou moins un rapport avec une tradition, qui finit par devenir un concept éredon.

On comprend néanmoins que l'appartenance à une communauté artistique ou à une tradition n'invalide pas les spécificités individuelles de chaque artiste.

Il étayera sa théorie à l'aide de Jangarh Singh Shyam et de quatre artistes Pardhan Gond : Nankusia, Bhuri Bai, Anand Shyam, Dileep Shyam.

La plus grande contribution de Jyontindra Jain est d'ancrer le nouveau style pictural « Jangarh Kalam » dans un concept global créé par Hans Belting en 2007.

L'anthropologue affirme la pertinence de ce concept-clé pour analyser les productions personnelles réalisées par les artistes populaires et tribaux indiens :

« qui ont délibérément choisi de refléter leurs subjectivités et leurs propres difficultés afin de créer des œuvres sans reproduire mécaniquement l'idiome et l'imagerie traditionnelle ».

Dans le raisonnement de Jyontindra Jain, chaque production artistique est le fruit d'une interprétation individuelle de l'artiste de son environnement. Elle ouvre ainsi à la subjectivité de l'artiste et à son regard sur le monde extérieur. Chaque personnalité artistique témoigne alors : « de ses expériences citadines, des contacts avec les acteurs du milieu de l'art institutionnel, la découverte du marché de l'art et de matériaux modernes ».

Les représentations de la ville – citadins, locomotives, automobiles, hélicoptères qu'on dépeint les artistes Gond (*illustration 37 et 39*) - ne doivent pas être considérées comme de simples apports à leur propre univers visuel :

« Elle sont en effet des images qui ont été intériorisées et transformées en créatures issus de l'univers mythologique propre à leur communauté ou nées de leur seule subjectivité ».

De même, le partage d'une imagerie communautaire n'invalide pas le talent individuel de chaque artiste. Il entend par « idiome et l'imagerie traditionnelle » cette imagerie communautaire dont le répertoire de base est la représentation de la ville, des thèmes issus des histoires Gond et probablement une interprétation des motifs d'argile.

Pareillement, il invite à prêter attention à la manière dont chaque individu transforme ce répertoire visuel commun :

« Le fait d'accéder à la nouvelle scène artistique ne suppose pas seulement un déplacement de la tradition collective vers l'expression individuelle, mais aussi un cheminement propre à chacun ».

Le terme « tradition » est sujet à différentes appellations. Tantôt « tradition collective » tantôt « imagerie traditionnelle », il est devenu un « concept éredon » dans lequel classer les artistes d'origine tribale pour légitimer leur appartenance à une communauté artistique.

Par exemple, le titre du chapitre dédié au travail de Jangarh Singh Shyam s'intitule « Jangarh Singh Shyam – l'initiateur d'une tradition ».

Jyontindra Jai explicite un peu plus loin dans son commentaire sur Jangarh Singh Shyam le rôle qu'il a joué dans la création d'une nouvelle communauté artistique :

« Il est important de remarquer que les Pardhan Gond n'avaient pas de réelle tradition picturale, à l'exception des reliefs d'argile rudimentaires dont les femmes ornaient les murs des maisons. ... C'est Jangarh Singh Shyam qui, le premier a exploité cette forme artistique traditionnelle pour s'exprimer sur des événements personnels. »

Pour illustrer sa nouvelle théorie « posthénique » et le style collectif initié par Jangarh, Jyontindra Jain a recours aux peintres Pardhan Gond dont l'individualité transparaît au travers de leur style respectif.

En 1998, Jyontindra Jain invitait déjà à se focaliser sur les variations personnelles via l'analyse des différents styles picturaux :

« (...) An individuality that becomes evident through stylistic certitude and personal expression »

Ainsi, les œuvres de Bhuri Bai, Anand Shyam, Dileep Shyam et Nankusia Shyam présentent quatre manières différentes d'exprimer une vision hétéroclite sur leur environnement. Nous voyons dans le catalogue quatre reproductions illustrant quatre thèmes différents qui

appartiennent tous à l'imagerie « traditionnelle » des Pardhan Gonds : les motifs citadins (*Aéropplane, Voiture de l'ambassadeur ; illustrations 39 et 38*) et des animaux (*Le Tigre et le poussin, Serpents avec œufs*). La facture de chaque peinture varie d'un artiste à un autre (traitement en écailles, succession de pointillés et hachures). On remarque que ces revêtements sont très similaires de ceux élaborés par Jangarh Singh Shyam, mais exécutés avec moins de finesse.

Suite à l'étude de ces commentaires, nous pouvons conclure par une remarque sur l'une des constantes dans l'art tribal contemporain indien : la représentation de scènes urbaines. Cette interprétation consciente de la ville renoue avec l'analyse des œuvres produites par Jyvia Soma Mashe et de Jangarh Singh Shyam (*My life et Aeroplan*). Elle est le signe de l'émergence d'une identité artistique puisque l'artiste témoigne sa vision personnelle du monde extérieur. Cette représentation est aussi le gage de l'ouverture de ces cultures au monde « moderne » contrariant l'idée coloniale selon laquelle l'art tribal serait statique et attaché à des conceptions religieuses. Si l'on adhère à une lecture historique de ce style collectif initié par Jangarh, Jangarh Singh Shyam et Jyvia Soma Mashe auraient été les premiers à avoir tracé la voix de ce qui est devenu l'ère « postéthnique. »

Conclusion

L'élaboration d'une identité de l'artiste tribal contemporain indien a rencontré des difficultés externes et internes au milieu culturel. Il convient de revenir sur les différents contextes propices à l'émergence d'une identité artistique tribale pour suivre l'évolution du degré de rattachement de l'expression artistique individuelle à la communauté. À l'image des théories défendues par les acteurs du milieu culturel et journalistique, les figures de Jangarh Singh Shyam et de Jyvia Soma Mashe se sont métamorphosées et superposées.

La théorie de Swaminathan sur la contemporanéité et les capacités créatrices des artistes ruraux a eu un fort impact localement et nationalement. Le Bharat Bhavan, qui malheureusement ne bénéficie plus du même soutien moral et financier qu'à l'époque de sa construction, reste emblématique. Il est de loin la seule déclaration institutionnelle culturelle postcoloniale qui a tenté de mettre sur le même pied d'égalité les artistes tribaux et contemporains en leur offrant un espace d'exposition similaire, des opportunités de collaboration et de formation. C'est dans ce contexte que l'identité artistique de Jangarh Singh Shyam a émergé.

Le patronage initié par Swaminathan a migré par la suite vers un centre urbain plus important : New Delhi. De même, Jangarh Singh Shyam « l'invention » la plus aboutie des initiatives de Swaminathan, a suivi le mouvement pour être pris dans une autre lecture postcoloniale.

Jyotindra Jain à l'instar de Swaminathan a posé les bases de sa théorie esthétique en rejetant les idées reçues léguées par le colonialisme. Il a ajouté aux propositions de Swaminathan un ancrage plus académique et théorique compte tenu de ses nombreuses publications. L'une

d'elles, *Other Masters* se présente comme un manifeste de la nouvelle définition de l'identité de l'artiste indien contemporain d'origine tribale.

Pourvu d'une sensibilité et d'une individualité artistique, l'artiste répond subjectivement à l'évolution de son environnement contemporain. Son interprétation personnelle gouverne son style et son mode de rendu à l'intérieur d'un genre artistique traditionnel.

C'est donc à travers la certitude stylistique que s'identifie l'identité artistique de l'individu tribal qui exprime consciemment sa vision du monde.

Jyontindra Jain invite à identifier les différences individuelles artistiques au sein de la communauté par l'étude de leur mode de rendu.

Sorties de l'obscurité, les œuvres et les personnalités de Jangarh Singh Shyam et Jyvia Soma Mashe ont été les supports pour établir et valider cette nouvelle grille de lecture.

L'importance d'un cadre émancipateur et révélateur de talents est à prendre en compte dans cette nouvelle compréhension de l'art tribal contemporain donnée par Jyontindra Jain et les auteurs de son catalogue d'exposition. L'œuvre *My life* de Jyvia Soma Mashe a probablement été inventée pour illustrer la nouvelle théorie de Jyontindra Jain, que Yashodhara Dalmia reprend à son compte. L'œuvre valide l'idée selon laquelle l'artiste tribal offre un regard analytique sur lui-même et sur le monde extérieur. À l'aide de *Fishnet*, l'auteur assimile la qualité du rendu de l'œuvre de Jyvia à la prise de conscience de sa propre individualité et de sa position marginale par rapport au reste de la communauté. Mais l'éclatement des ensembles a abouti à leur recomposition par la suite : la marginalité de Jyvia Soma Mashe est utilisée pour démontrer la contemporanéité des sociétés tribales.

L'idée que l'artiste d'origine tribale est conscient des propositions artistiques qui s'offrent à lui a pu être soutenue lors d'une analyse des travaux de Jangarh Singh Shyam par Gulammohammed Sheik.

Avant sa mort, Jangarh Singh Shyam est présenté majoritairement comme un artiste créatif rusé, qui aurait réussi à dépasser le choc de l'acculturation.

Dans un élan plus violent que celui qui a rattaché Jyvia à un ensemble amorphe, l'artiste Jangarh Singh Shyam devient le symbole identitaire d'une minorité sans défense. La pluie d'articles s'est avéré être un frein dans le processus d'émergence d'une identité artistique autonome. Le contenu des articles nous a révélé la persistance d'une mentalité hiérarchisée et les enjeux sociopolitiques liés aux cas des tribus en Inde.

La dualité intrinsèque de l'identité artistique tribale a été par la suite évoluée. En effet, le lien systématique de l'artiste à la société tribale a été présenté sous deux aspects.

L'affiliation de l'artiste à une tradition n'est pas systématiquement péjorative. Jyotindra Jain la présente comme un concept modulable, mobile dont les contours fluctuent au grès des mutations sociopolitiques de l'environnement de l'artiste. Elle désigne aussi un cadre esthétique large qui accepte en son sein les expressions artistiques personnelles.

À la différence de Jyotindra Jain, celle proposée en 2008 par Udayan Vajpeyi pour décrire le style de Jangarh Singh Shyam le rend tributaire d'une vision « essentialiste ». Par conséquent, la théorie de Jyotindra Jain se superpose à celle d'Udayan Vajpeyi. Quand le premier dénonçait la vision archaïsante des occidentaux, le second fait preuve d'un certain colonialisme intérieur. Jangarh Singh Shyam, devient à ce moment l'emblème identitaire d'une nouvelle communauté artistique traditionnelle. La commande de l'ouvrage par le Gouvernement du Madhya Pradesh a écarté la focal du sujet créatif et pensant qu'était devenu Jangarh avant sa mort. Ils ont aussi plongé dans un oubli partiel Jyvia Soma Mashe. Mais l'objectif de la publication *Narrative of a tradition* étaient différents de ceux des premiers défenseurs de l'art tribal contemporain indien. Il cherchait à recréer une tradition dont pourrait se targuer le Gouvernement du Madhya Pradesh, fier d'être le berceau d'une nouvelle école artistique au nombre croissant d'adhérents.

Quand à la version de Ranjit Hoskote, elle allie les théories de Jyotindra Jain dans sa tentative d'explorer les différentes individualités artistiques au sein du style initié par Jangarh et la vision « essentialiste » d'Udayan Vajpeyi. La question de la dualité se résout dans la création d'un nouveau terme pour désigner la production artistique tribale contemporaine. Les auteurs de ces œuvres appartiennent à au « troisième champ de la production artistique » qu'on ne pourrait réduire aux termes de tradition, urbanité, ruralité, postmodernité et ethnicité.

Il a fallu attendre l'exposition de Jyotindra Jain au musée du quai Branly pour qu'apparaisse de nouveau une identité clairement identifiable de l'artiste tribal contemporain indien.

Jyotindra Jain a recours au concept-clé de « postéthnique » pour qualifier les productions artistiques personnelles d'artistes et décrire les caractéristiques de l'artiste d'origine tribale.

Dans le schéma de pensée de Jyotindra Jain, la communauté joue le rôle du cadre esthétique traditionnel à partir duquel et autour duquel l'artiste évolue. À l'imagerie traditionnelle

communautaire, il apporte les motifs issus de sa propre imagination et de ses expériences (voyages, séjours, contacts avec les marchands..).

Parvenir à définir la création plastique dite « tribale » comme le reflet de la subjectivité des artistes qui ont fait le choix de manier le langage visuel traditionnel afin d'exprimer leurs visions n'aurait pu se faire sans l'apport de Jangarh Singh Shyam et de Jyvia Soma.

En d'autres termes, le concept d'Hans Belting n'aurait pu illustrer aussi justement les créations de Jyvia Soma Mashe et de Jangarh Singh Shyam, si les promoteurs de l'art tribal contemporain n'avaient soutenu ces deux artistes par le biais de commandes. L'élaboration d'une identité artistique tribale a notamment pu se faire à l'aide de ces deux artistes dont les particularités ont été utilisées pour valider les théories. La nature de l'art tribal contemporain indien a aussi été formalisée à l'aide d'un concept « occidental ». Que ce soit pour dénoncer l'héritage colonial ou pour poser un cadre conceptuel à une nouvelle pratique, il semblerait que l'occident reste le meilleur référent pour l'anthropologue J. Jain.

Le style Jangarh projette quelques zones d'ombre quant à l'intention des artistes dans la représentation d'éléments de la vie moderne. Il se peut qu'il y ait une logique externe au processus de création. Le monopole théorique de Jyontindra Jain a probablement entraîné l'invention d'artistes qui incarneraient l'identité artistique tribale contemporaine telle qu'il l'a définie. Malheureusement les contre-pouvoirs aux théories de Jyontindra Jain appartiennent à la scène politique et médiatique. Seule une journaliste pouvait critiquer le phénomène « d'auto-exotisation » des artistes de Bhopal.

La dualité intrinsèque de l'art tribal contemporain, entre un style communautaire et une pratique artistique individuelle, reflète la position singulière de l'artiste dans un cadre plus général. Comme nous l'avons vu dans ce mémoire, l'originalité de l'œuvre et de l'artiste d'origine tribale peut aussi s'analyser par rapport au contexte culturel. Raymond Firth invitait déjà à prêter attention à la position de « la capacité créatrice de l'artiste indigène par rapport à sa conformité locale ». Franz Boas insistait sur la prise en compte du « jeu d'imagination » tout en recommandant autant d'attention au processus artistique qu'à la forme achevée et au conservatisme de « l'Art Primitif ». Bien que ces conseils aient été formulés dans un cadre de recherche anthropologique, nous pouvons en tirer un enseignement. L'individualité artistique ne semble pas antinomique à une pratique collective. Le rôle de la communauté est de fournir un référent pour juger de la qualité artistique des artistes et identifier les talents singuliers.

Pour élargir le périmètre de ces recherches, il convient de s'attarder sur le mouvement général initié par les peintres d'origine tribale de la première génération.

À la lecture des nombreux articles indiens reprenant les dernières manifestations culturelles en Inde, on reconnaît la contribution de Jangarh Singh Shyam et de Jyvia Soma Mashe dans l'émergence d'une identité artistique de l'art tribal indien :

« Their path-breaking works, he says, « opened up new directions for artists in these areas ». (Jyotindra Jain).

Le marchand Hervé Perdiolle, à qui les indiens doivent une grande partie de ce regain d'intérêt pour l'art tribal contemporain, adopte une explication semblable à celles des commentateurs indiens que nous avons analysées. Dans une interview, il décrit le travail d'artistes de la nouvelle génération (Monimala du style Patua et Pushpa Kumari du style Mithila) :

« The emerging artists are evolving around their proper tradition with a strong and personal point of view ».

Jyotindra Jain est arrivé au même constat quand il propose d'analyser le chemin personnel qu'emprunte chacun de ces artistes d'origine tribale pour parvenir à « la nouvelle scène artistique » :

« La question essentielle n'est pas le phénomène lié à l'arrivée d'artistes populaires et tribaux sur la nouvelle scène artistique, mais la façon dont ils y ont accès ».

Cette citation ouvre la voix à une problématique plus large sur la représentation des artistes « postéthniques » sur les scènes artistiques contemporaines indiennes. Dans leur pays d'origine, malgré les nombreuses initiatives qui prolongent celles amorcées par Swaminathan et Jyotindra Jain, le combat pour la reconnaissance d'un art rural égalitaire à l'art « contemporain urbain » n'est pas terminé. La galeriste de CIMA, une des galeries qui incluent des œuvres d'artistes tribaux dans des expositions collectives d'art contemporain indien, témoigne que le statut de ces artistes reste encore très inférieur en Inde :

« In India, we still perceive this voice to be craft. So it is considered low cost and therefore, low art ».

En effet, même si l'œuvre *Landscape with Spider* de Janah Singh Shama a été mise aux enchères dans une vente d'art d'Asie du sud, le prix atteint (32 250 \$) reste majoritairement très inférieur à celles d'autres artistes indiens.

Dans un contexte commercial français, Hervé Periolle souligne également le long chemin qu'il reste à faire pour que les œuvres contemporaines tribales atteignent le record atteint par les artistes aborigènes d'Australie :

« Le prix le plus élevé obtenu en salle des ventes et de 31 250 \$ pour une peinture de Jangargh Singh Shyam. (...) le précédent record était de 13 600 \$ pour une peinture sur toile de Jyvia Soma Mashe (Artcurial 2007). On est loin des prix obtenus par les plus grands peintres aborigènes d'Australie : 2,4 M\$ pour une œuvre de Clifford Possum et 788 000\$ pour la création du Monde d'Emily Kame (Sotheby's 2007) ».

Mais on ne peut cependant dénigrer les nombreuses initiatives qui en cours pour introduire ces artistes sur la scène artistique contemporaine. La question de la représentation d'œuvres d'artiste d'origine tribale s'accompagne souvent d'une interrogation sur la terminologie de cette production artistique.

L'exposition *Vernaculair in the Contemporary* commissionnée par Jackfruit research and design center et l'historienne Annapurna Garimella pour la Devi Art Foundation présente actuellement le travail d'artiste qu'elle qualifie de « vernaculaires ». Ce terme cherche à ôter cette création des catégories étouffantes. Le titre invite aussi à recentrer le regard sur le processus de création de ces artistes qui agissent autour et à l'intérieur d'un cadre défini par le style local. La pratique de ces artistes est présentée selon deux échelles : l'une régionale et la deuxième globale. Non seulement les créateurs sont conscients d'agir à l'intérieur d'un cadre local traditionnel, mais ils prennent en compte la globalisation de la scène artistique :

« They demonstrate that artists are working with a distance from and an intimacy with traditional and modern imageries, a process which is tempered by their location in a globalized art world. This process of refocusing, translating and localizing is what makes the works in the exhibition both vernacular and contemporary ».

Par ailleurs, cette exposition nous fournit deux informations sur lesquelles il est intéressant de s'attarder.

D'une part, le processus d'élaboration de cette exposition mérite d'être évoqué. Conçue comme une véritable plateforme pédagogique et un espace curatoriale créatif, l'entreprise

s'apparente aux initiatives développées par Swaminathan et Jyontindra Jain. L'un des objectifs de la commissaire d'exposition est d'inciter les artistes à expérimenter et à développer leur capacité d'innovation notamment par l'exercice de leur art sur des supports avec lesquels ils ne sont pas familiers. L'exposition permet aussi l'émergence d'une identité artistique qui sera reconnue par les acteurs privés du monde de l'art. En effet, Devi Art Foundation est la plus importante collection d'art contemporain indien en Inde. Elle est aussi un lieu incontournable pour ceux qui souhaitent découvrir les nouveaux visages de la création contemporaine indienne.

D'autre part, le témoignage que nous donne la commissaire d'exposition nous apporte l'une des raisons de la baisse de popularité de Jyvia Soma Mashe :

« If Jyvia Soma Mashe's older works are masterpiece, new works commissioned from another, younger Warli artists persuasively presents a situation where Warli painting vocabulary painting has to expand in order to present the new situations, such as religious conversion and rise of the female Warli artist ».

Parcequ'il n'a plus la sagacité de ses débuts ni celle des jeunes artistes qui expriment une vision aigüe sur leur environnement, l'art de Jyvia illustre désormais les formes d'art canoniques et classiques de l'art tribal.

Pour revenir au sujet qui nous concerne pour le moment, la présentation de cette création « vernaculaire » présuppose contextualisation qui peut conduire à une forme de ghettoïsation. En parallèle, il y a aussi l'effort d'intégrer ces œuvres dans des expositions collectives où sont présentés des artistes de grandes métropoles. La galerie CIMA a récemment inclus le travail du jeune et talentueux Mayank Sink Shyam dans l'exposition *Bavan YEH IMAGE MAHAAN - India Meets Bharat*. Sur le site internet, il n'y a aucune mention de son origine tribale. À la différence de CIMA, la célèbre galerie de Bombay Chatterjee & Lal pense nécessaire de mentionner l'intégration de travaux de cette catégorie d'artistes dans sa prochaine exposition :

« We look forward to seeing you a tour upcoming group show including folk and contemporary works of art »

Cette déclaration biaise la lecture des œuvres puisqu'elle les place dans une catégorie.

La question de l'intégration de l'art tribal contemporain dans la scène artistique indienne, ne peut se départir de la question de la représentation de l'art indien contemporain dans son

ensemble. Compte tenu des manifestations artistiques actuelles, seule la présence de cette création contemporaine en France sera abordée pour le moment.

Ces deux formes artistiques contemporaines ont tout l'air de partager un trait commun : la dualité intrinsèque. Un bref commentaire dans un feuillet introduisant le travail d'Amar Kanwar à l'exposition *Paris-Delhi-Bombay* explique que l'artiste :

« ... porte un regard critique sur l'Inde et les contradictions qu'elle doit assumer, entre tradition et mondialisation, préservation des valeurs traditionnelles et des mythes, et développement industriel ».

Pourtant ce sont bien deux créations qui se tournent le dos et qui ne peuvent pas partager le même espace d'exposition.

Alors que la scène artistique parisienne accueille actuellement une myriade d'expositions d'art contemporain indien, l'absence de celle contemporaine rurale se fait remarquer.

Ce sera donc en réponse à ces consensus curatoriaux que l'exposition *Mother India* ouvrira ses portes à la galerie du jour d'Agnès B en septembre. Les commissaires d'exposition, Hervé Perdiolle, Frank André Jamme et André Magnin ont fait le choix d'exposer quelques noms importants de la création tribale aux côtés de deux artistes de Mumbai : Vankanana et Sanjeev Kandekar. Je peux difficilement juger de la qualité de l'exposition car elle est actuellement en cours d'élaboration. Mais je peux déjà émettre un jugement sur le choix du titre. Il renoue, à mon sens, avec un discours autour de l'altérité. Un thème qui était celui de Jyotindra Jain en 1998 et 2010.

Qui est le meilleur ennemi de cet « Autre » exposé prochainement à la galerie du jour Agnès B ? (Il faudra lire effectivement *Other India* car la lettre *M* sera barrée).

Seraient-elles trop « ethniques » et « anhistoriques » pour être représentés l'état de la création artistique indienne, actuellement exposé dans *Paris-Delhi-Bombay* Centre George Pompidou ?

Le chemin semble encore long pour que ces créations soient légitimées par la communauté artistique contemporaine en France. Aussi long semble être celui pour que la création contemporaine indienne des grandes métropoles ne soit plus prise dans une lecture politique et coloniale.

L'exposition *Paris-Delhi-Bombay* n'a pris le risque de témoigner de la diversité des scènes artistiques indiennes. Le choix consensuel des artistes semble vouloir introduire une

certaine idée de la création contemporaine indienne en France, alors même que celle-ci est exposée pour la première fois officiellement à la biennale de Venise.

Annexes

BIBLIOGRAPHIE

ADAJANIA Nancy, « Art and Craft – Bridging the Great Divide », in *Art India* Vol. 4 Issue 1 (Mumbai, January-March 1999), pp. 34-38.

COHN Bernard S. *Colonialism and its forms of knowledge: the British in India*. Princeton University. 1996.

CLIFFORD James. *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1988.

DAGEN Phillipe, BELLET Harry, « Des œuvres trop enfermées dans une lecture politique » in *Le Monde*, paru le 27 mai 2011

DALMIA Yashodhara. *The Warlis. Tribal Paintings and Legends*, Mumbai, Chemould publications, 1985.

DALMIA Yashodhara dir. *The Painted World of the Warlis*, New Delhi, Lalit Kala Akademi, 1988.

DALMIA Yashodhara, «Jyvia Soma Mashe, A Sense of Self» in *Other Masters, Five Contemporary Folk and Tribal Artists of India*, JAIN Jyotindra [dir.], catalogue d'exposition, New Delhi, Crafts Museum 1998.

DUA Aarti « Coming of age » in *Graphitti, The Telegraph Magazine*, paru le 31 octobre 2010, Calcutta, 14 p.

ELWIN Verrier. *The Tribal Art of Middle India*, Londres, Oxford University Press, 1951.

GARIMELLA Annapurna, *Vernacular in the contemporary (Part I Working)*, catalogue d'exposition, New Delhi, Devi Art Foundation, 2010.

HOMI K. Bhabha, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, trad. de l'anglais par François Bouillot, Paris, Payot, 2007.

HOSKOTE Ranjit. *Now that the trees have spoken, Mumbai*, catalogue d'exposition, Pundole Art Gallery publication, 2009.

JAIN Jyotindra dir., *Other Masters : Five contemporary Folk and Tribal Artists of India*, catalogue d'exposition, New Delhi, Crafts Museum, 1998.

JAIN Jyotindra, SHAH Hakueta SWAMINATHAN J. dir., *The Art of the Adivasi*, Festival of India in Japan, Ministry of Culture, New Delhi, Tokyo, 1988.

JAIN Jyotindra, MOHEN Jean Pierre, VIKAS Haris. *Autres Maîtres de l'Inde*, catalogue d'exposition (Musée du quai Branly), Somogy Editions d'art, 2010.

JUTTA Stoter-Bender, *L'art contemporain dans les pays du « Tiers-monde »*, L'Harmattan, 1995.

KRAMRISH Stella. *Unknown India : Ritual Art in Tribe and Village*, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 1968.

LEQUEUX EMMANUELLE, « l'art tribal, nouveau terrain de prospection de l'art contemporain » in *Le Monde*, paru le 29 mars 2010

MARTIN Jean Hubert dir.. *Magiciens de la Terre*, catalogue d'exposition (Musée national d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou et Grande Halle), Paris, Éd. du Centre Pompidou, 1989.

MIRCEA Eliade. *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, « Idées » ; réed. « Folio essais », 1987.

PERDRIOLLE Hervé, « Jyvia Soma Mashe, premier artiste de la tribu Warli », dans *TRIBAL ARTS*, Paris n° 26, été/automne 2001, p 50-53.

PERDRIOLLE Hervé, Richard Long, Jivya Soma Mashe, *Un incontro. Padiglione d'Arte Contemporanea*, Catalogue d'exposition en italien et français, Milan, Mazzotta Publisher, 2004.

PUPUL Jayakar. *The Earthen Drum. An Introduction To The Ritual Arts of Rural India*, New Delhi, National Museum, 1980.

PUPUL Jayakar. *The Earth Mother*, New Delhi/Harmondsworth, Penguin, éd. Revue et augmentée de l'ouvrage paru sous le titre *The Earthen Drum*, New Delhi, National Museum, 1980.

ROUSSELEAU Raphaël, « L'art âdivâsi, ART TRIBAL de l'INDE. Un art en quête d'histoire » dans *TRIBAL ARTS*, Paris, n° 55, printemps 2010, p 88-95.

SALLY Price, *Arts primitifs ; regards civilisés*, Paris École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1995.

SHEIKH Gulammohammed, «The world of Jangarh Singh Shyam » in *Other Masters, Five Contemporary Folk and Tribal Artists of India*, JAIN Jyotindra [dir.], catalogue d'exposition, New Delhi, Crafts Museum 1998, p 18.

SHYAM, B. *The London Jungle Book*, Tara Publishing, 2004.

SINGH KALIDAS, « Jangarh Singh Shyam and the great machine » dans *Marg*, a magazine of art, 01 décembre 2001

SWAMINATHAN J., *The Perceiving Fingers*, catalogue du Roopankar, Bhopal, Bharat Bhavan, 1987.

SWAMINATHAN J, « Pre-naturalistic Art and Postnaturalistic Vision: An Approach to the Appreciation of Tribal Art », orig. dans Ashish Bose, U P Sinha, R P Tyagi eds., *Demography of Tribal Development* (New Delhi: B R Publishing Corporation, 1990), rpt. dans *Lalit Kala Contemporary* No: 40/ Numéro spécial sur J Swaminathan (New Delhi, mars 1995), pp. 50-57.

VAJPEYI Ashok, « A furious Purity » dans *The India magazine of her people and culture*, Bombay, Juin 1994, pp. 38-49

VAJPEYI Udayan and Vivek, *Jangarh Kalam. Narrative of a Tradition – Gond Paintin, Bhopal*, Vanya Prakashan, Department of Tribal Welfare, Government of Madhya Pradesh, 2008.

VAJPEYI Udayan, *Jangarh Kalamn, contemporary art of the Adivasis*, catalogue d'exposition, New Delhi, Art Alive Gallery, 2010.

VARMA Akhilesh «Jangarh Singh Shyam pictures » in *Bahuvachan* (en hindi), Bhopal, décembre 2001.

VIDAL Denis, « L'Art Tribal est né. Primitivisme et post-primitivisme dans les nouvelles formes d'art tribal en Inde » (à paraître en 2011).

VIKAS Harish. Interview with Jyvia Soma Mashe et al, documentaire pour la télévision française, France 5. 2009a.

Autres :

Catalogue de vente *South Asian Art*, Sotheby's New York, 16 septembre 2010, 74 p.

WEBOGRAPHIE

- ROUSSELEAU Raphaël, « L'Invention de « l'art tribal » de l'Inde : Verrier Elwin 1951 », in Histoire de l'art et anthropologie, Paris, coédition INHA/musée du quai Branly (« Les actes »), 2009, ..., mis en ligne le 28 juillet 2009, Consulté le 01 décembre 2010. URL : <http://actesbranly.revues.org/104>

Articles de journaux :

- KALIDAS S. « The Death Visit: The tribal artist's death underlines the vulnerability of the Adivasis in social transition » dans *India Today*, 20 juin 2001, consulté le 11 novembre 2010. URL : <http://www.ambedkar.org/News/DeathVisit.htm>
- DE Aditi, « From Gond's own country » dans *The Hindu*, 18 mars 2004, consulté le 11 novembre 2010. URL : <http://www.hinduonnet.com/thehindu/mp/2004/03/18/stories/2004031800120300.htm>
- DE Aditi, « art Ache » in *the Hindu*, publié le 29 mars 2004, consulté le 11 novembre 2010. URL : <http://hindu.com/thehindu/mp/2004/03/29/stories/2004032902200300.htm>

- GHOSE Anindita, « Gond's own country » in Livemint.com, the Wall Street Journal, publié le 3 septembre 2010, consulté le 11 novembre 2010. URL : <http://www.livemint.com/2010/09/03202717/Gond8217s-own-country.html>
- GhOSE Anindita, « The Vernacular Advantage » in Livemint.com, the Wall Street Journal publié le 19 novembre 2010, consulté le 5 mai 2011. URL : <http://www.livemint.com/Articles/printArticle.aspx?artif>
- SINHA Gayatri, « Indian artist commits suicide in Japan » dans *The Hindu*, 07 juillet 2001, consulté le 11 novembre 2010. URL : [http://www.cscsarchive.org:8081/MediaArchive/audience.nsf/\(docid\)/BD51B4A2DFCFC1F9E5256ABE00166846](http://www.cscsarchive.org:8081/MediaArchive/audience.nsf/(docid)/BD51B4A2DFCFC1F9E5256ABE00166846)
- RAO Kavitha, « Rural Art Gets Respect at Two Mumbai Exhibits », *The New York Times*, publié le 18 août, 2009, consulté en avril 2010. URL : <http://intransit.blogs.nytimes.com/2009/08/18/rural-art-gets-respect-at-two-mumbai-exhibits/>
- SUSAN Nisha « Jangarh Shyam committed suicide nine years ago. Now, as his clan has pushes his legacy, Gond art is becoming a rage abroad », in *Tehelka Magazine*, vol 7, n°30, le 31 juillet 2010. Consultable sur le site internet du journal URL : http://www.tehelka.com/story_main46.asp?filename=hub310710Jangarh.asp

Blogs d'Hervé Perdiolle :

- <http://jivya-soma-mashe.blogspot.com/>
- <http://indianartcollection.blogspot.com/>

Catalogue de vente en ligne :

- Catalogue de Vente Art Indien du XXème siècle, ARTCURIAL, vente du 03 décembre 2007. URL : <http://www.artcurial.com/pdf/2008/1406.pdf>

ILLUSTRATIONS

