

Processus de création et de re-définition de l' "art tribal" dans l'espace muséal en Inde

Cécile Guillaume-Pey

En Inde, le terme "art tribal" englobe un ensemble de formes esthétiques produites par des groupes répertoriés comme « tribus » par l'administration (Hacker 2003). Dans leur contexte de production original, peintures, sculptures, musiques et danses sont généralement associés à des performances rituelles (Elwin 1951, 1955 ; Kramrich 1985, 1994). Or, de nos jours, certaines de ces pratiques sortent du champ religieux et leurs produits, mis en circulation au musée ou au marché, sont requalifiés comme œuvres d'art, objets patrimoniaux, ou "commodités", lesquels exercent parfois en retour une influence sur ceux créés en contexte rituel (Guillaume-Pey, sous-presse). Diverses formes matérielles rencontrent un succès certain ces dernières années comme en témoigne l'organisation de nombreuses expositions internationales. Des peintures rituelles et des objets votifs réalisés par des groupes tribaux - ou *Adivasi*¹ - ont ainsi été mis à l'honneur au Musée du Quai Branly lors de l'exposition consacrée aux « Autres maîtres de l'Inde ».

Dans le cadre de mes recherches postdoctorales, je me suis intéressée à la construction de la catégorie « d'art tribal » en Inde et exploré des « vies » (Kopytoff 1986, Davis 1997) ou « carrières » (Bromberger & Chevallier 1999) d'images rituelles circulant dans différents espaces. Mes recherches ont ainsi porté sur les processus de fabrication, de circulation et de reconfiguration des peintures que les Sora, groupe tribal du centre-est de l'Inde, tracent dans l'espace domestique. Promues au rang d'emblème culturel régional, inspirant même la production de dessins animés militants, ces peintures chargées d'intentionnalités diverses traversent des frontières rituelles, ethniques et nationales, redéfinissant au fil de leur sinueux parcours les conceptions esthétiques et religieuses de ceux qui les réalisent.

En retraçant des parcours d'images rituelles, un espace en particulier s'est imposé à moi pour interroger les processus de création et de (re)-définition de l'art tribal en Inde aujourd'hui : le musée. Le passage à l'art et la patrimonialisation d'objets et de pratiques esthétiques indigènes suscite de nombreuses questions concernant leurs modalités de production et de réception ainsi que la transmission des savoir-faire impliqués dans leur réalisation. Le présent projet de recherche vise à explorer la manière dont différents types d'institutions muséales, qui peuvent être décrites comme des « zones de contact » (Clifford 1997) plus ou moins asymétriques (Bennett 1998, Boast 2011), produisent des objets intrinsèquement hybrides, labélisés « tribal art », en intégrant, au sein de configurations relationnelles qu'il conviendra de mettre à jour, les acteurs tribaux dans leur conception et leur exhibition. Cette étude sera réalisée à partir d'un terrain de 2 mois et demi dans des musées nationaux de la métropole de Bhopal - le Bharat Bhavan et le Museum of Mankind – et dans une institution non gouvernementale, le Museum of Voice, fondée par l'activiste Ganesh Devy dans une région rurale du Gujarat.

L'espace muséal et l'émergence de l' « art tribal » en Inde

Depuis l'Indépendance, le gouvernement joue un rôle crucial dans la mise en patrimoine et le passage à l'art d'objets produits par des groupes tribaux et des communautés rurales de l'Inde (Jain & Aggarwala 1989, Greenough 1996). La création du Bharat Bhavan en 1982 à Bhopal a marqué une étape importante dans l'émergence de l'art tribal en Inde et sa reconnaissance au niveau global en associant,

¹ Terme forgé au début du XX^e siècle par des étudiants tribaux signifiant « premiers habitants » en sanskrit.

dans ses galeries, des œuvres réalisées par des Adivasi à celles d'artistes contemporains « urbains ». Un tel rapprochement a constitué une source d'inspiration pour J.-H. Martin (2012), commissaire de l'exposition *Les Magiciens de la Terre* en 1989 au Centre Georges Pompidou, et où des peintres tribaux travaillant au Bharat Bhavan ont été invités à exposer leurs travaux. Le musée est, de fait, devenu un véritable vivier d'artistes adivasi, sous l'égide de Swaminathan, directeur de la galerie d'art du musée qui envoyait ses élèves dans des villages afin de débusquer des individus prêts à expérimenter sur de nouveaux matériaux et à s'installer au Musée (Chatterji 2012). Lors d'un séjour de terrain en 2012, j'ai réalisé des entretiens avec des peintres sora qui y avaient séjourné. Je souhaite à présent exploiter ces données qui seront complétées par une enquête d'un mois, où je suivrai le travail d'artistes en résidence au musée. J'effectuerai des entretiens avec ces derniers, avec des élèves de Swaminathan qui ont « recruté » les premiers artistes tribaux et des curateurs de la Roopatan Gallery où leurs œuvres sont exposées.

Il s'agira de s'intéresser aux processus créatifs et aux formes esthétiques élaborées par des artistes adivasi ainsi qu'aux modalités de transmission des savoir-faire et d'acquisition de nouvelles compétences dans l'espace muséal qui les sous-tendent. Les formes d'art visuel développées au musée ne s'inscrivent pas forcément en continuité avec des pratiques qui leur préexisteraient au village. Si dans le cas des peintures sora ou pithora, on assiste à l' "artification" (Heinich & Shapiro 2012) d'images rituelles produites par des spécialistes formés au village, les genres visuels développés par les Gond ou les Korwa sont entièrement nouveaux. Les œuvres réalisées par les seconds consistent ainsi en signes d'une écriture imaginaire dont la création a été suscitée par les visites des élèves de Swaminathan armés de carnets et de stylos dans les villages (Swaminathan 1983).

Quel que soit le degré de continuité ou de rupture entre les pratiques villageoises et celles qui émergent dans l'espace muséal, il conviendra d'étudier le déploiement de ces formes esthétiques qui peuvent être considérées comme "hybrides" à plus d'un titre. Si la transfiguration en art de pratiques ritualisées en Inde met généralement en exergue la composante visuelle d'un rite et occulte les autres registres sensoriels impliqués dans leur exécution (Hauser 2002, Tarabout 2003), ce processus établit parfois des connexions entre différentes formes créatives. Ainsi, dans le cas des peintures gond, on assiste à l'essor d'un genre pictural entièrement nouveau mais qui intègre des formes narratives "traditionnelles" : les mythes constituent ainsi une source d'inspiration pour les peintres gond (Chatterji 2012). Certaines toiles intègrent en outre des motifs dont l'enchevêtrement rappelle celui des rubans de cire des sculptures en bronze gond (Perdriolle 2012). On sera ainsi sensible à la manière dont différents genres se télescopent dans la création d'une forme stylistique inédite.

A l'intérieur d'un même répertoire esthétique, on verra comment des artistes en situation de concurrence sur le marché de l'art, se distinguent les uns des autres et les stratégies graphiques qu'ils mettent en œuvre pour y parvenir. Le Bharat Bhavan constituant un espace d'interaction privilégié entre des adivasi de différentes régions de l'Inde - et, à l'occasion, avec des artistes indigènes venus d'ailleurs - on s'interrogera sur les processus de distinction mais également d'emprunts réciproques entre différentes formes visuelles. L'influence des arts « tribaux », « folk » - souvent qualifiés aujourd'hui de « vernaculaires » (Jain 2007) - sur l'art contemporain ou « urbain » en Inde est bien connue, et revendiquée par les artistes eux-mêmes (Milford-Lutzkern 1999, 2003) ; la réciproque l'est moins dans la mesure où l' « art tribal » est généralement défini comme atemporel, brut, spontané (Swaminathan 1987). Le Bharat Bhavan instaurant un dialogue entre art contemporain et « art tribal », il s'agira aussi de s'interroger sur la manière dont les acteurs adivasi se réapproprient et intègrent dans leurs œuvres comme dans leurs discours des éléments stylistiques ou la démarche d'artistes non-tribaux. Jusqu'à quel point sont-ils autorisés à innover en mobilisant des processus créatifs empruntés à d'autres répertoires esthétiques sans se voir dénier pour autant leur « authenticité » (Clifford 1988,

Crew & Sims 1991, Price 2007) ? Comment et par qui celle-ci est-elle définie ? L'influence de l'art contemporain sur les œuvres produites par des Adivasi suscite des questions quant la réflexivité des créateurs issus de groupes marginalisés, la manière dont leur créativité est stimulée, infléchie ou brimée, et donc, à l'entrée, toujours problématique, de formes esthétiques indigènes émergentes dans le monde de l'art avec un grand A.

Du bosquet sacré au numérique : enjeux du passage à l'art et de la mise en patrimoine

La ville de Bhopal abrite un autre complexe muséal où les pratiques esthétiques de groupes tribaux occupent une place privilégiée. En 1985, peu après la catastrophe industrielle causée par l'explosion d'une usine de la firme américaine Union Carbide, un gigantesque écomusée est fondé sur un site préhistorique : l'Indira Gandhi Rashtriya Manav Sangrahalya ou Musée de l'Homme. Inspirée par la démarche participative de la "nouvelle muséologie", qui a profondément transformé les liens entre institutions muséales, pratiques curatoriales et anthropologie (Brown 2003 ; Karp and Lavine 1991, 1992 ; Kreps 2003), ce musée, loin d'être conçu comme un mausolée à l'effigie de cultures disparues ou moribondes, se présente comme un espace vivant intégrant les "communautés sources" dans la construction et la mise en valeur de leur patrimoine (Chakravarty 2009 ; Guzy 2009, 2010). Les représentants de groupes tribaux de différents Etats de l'Inde participent activement à l'aménagement de l'espace muséal en fabriquant et entretenant au quotidien des habitats caractéristiques de leur groupe, reproduisant les peintures, sculptures, masques et divers artefacts rituels qui leurs sont associés. Depuis 1994, la créativité des Adivasi est aussi mise à contribution dans la conception d'un « Mythological Trail », parcours composé de peintures et de sculptures mettant en scène des mythes de leur groupe respectif. De célèbres artistes formés au Bharat Bhavan ont participé à ce projet. Cette installation constitue un autre cas d'émergence de formes esthétiques associant registres visuel et narratif. Mais ce qui retiendra notre attention est ici l'articulation des pratiques esthétiques et rituelles à des thèmes écologiques et politiques. Les groupes tribaux, dont le territoire est aujourd'hui menacé par l'industrialisation, sont ici considérés comme des acteurs incarnant le développement durable. Le musée met en exergue leur lien avec la « nature »² en sponsorisant notamment des performances artistiques autour des « bosquets sacrés ». Modèle de conservation d'un biotope menacé pour les conservateurs du musée, le bosquet est un espace rituel qui constitue un symbole fort pour les adivasi. Il a ainsi donné son nom à l'Etat du Jharkhand et à un mouvement religieux pan-tribal (Carrin 2012). En février prochain, je compte participer au festival annuel qui leur est dédié afin d'observer, à travers le complexe d'activités esthético-rituelles déployé à cette occasion, la manière dont s'articulent les préoccupations d'ordre écologique, religieux ou politique des divers acteurs engagés dans ces manifestations.

L'approche participative du Musée de l'Homme a inspiré la création de nouvelles institutions muséales en Inde, notamment des initiatives privées comme celle du Museum of Voice à Tejgarh, un village tribal du Gujarat. Ce musée a été inauguré en 1996 par le Bhasha³ Centre, organisme fondé par l'activiste Ganesh Devy qui a pour mission de promouvoir les langues, les arts et la littérature adivasi. Dans le site en ligne du musée⁴, il est défini comme une « plateforme dédiée à l'expression de la créativité adivasi », un centre destiné à promouvoir le patrimoine de groupes longtemps réduits au silence et frappés « d'amnésie » (Devy 2006: 95). Les Adivasi de la localité participent aux activités muséales, en tant qu'artistes et curateurs (Devy 2009 ; Tilche 2011). On s'intéressera aux modalités de

² Chakravarty (2009 : 149.), ancien directeur du musée, définit la « tribalité » comme une proximité avec la « nature » versus « culture ».

³ Le terme « bhasha » peut être traduit par « langue » ou « voix ».

⁴ <http://www.bhasharesearch.org/Introduction.aspx>

collecte et d'exposition des peintures, poteries et divers artefacts rassemblés dans ce complexe muséal ainsi qu'à la manière dont ils sont mis en valeur au sein du large corpus de sources audio-visuelles réunies par le musée, dont certaines sont désormais mises en ligne⁵ ; le Bhasha Center, qui reçoit le soutien financier du Ministère des affaires tribales pour numériser ses collections a aussi créé un DVD permettant d'effectuer une visite interactive d'un village tribal et de découvrir ses pratiques esthétiques. Ceci nous conduira à nous interroger sur l'usage des outils numériques dans la valorisation du patrimoine. On s'intéressera en outre aux activités artistiques qui ont lieu au musée, lequel dispose depuis peu d'un studio où des artistes sont invités à travailler, et devant lequel on trouve une installation audio-visuelle particulièrement originale : le *Bhasha van* ou « forêt de langages ». Celle-ci témoigne des préoccupations environnementales et linguistiques du Bhasha Center. Le visiteur déambulant dans cette forêt parsemée de peintures et de sculptures sur bois, est invité par chaque arbre à écouter un récit concernant une langue en danger.

Si le musée est situé dans un village quelque peu isolé, il est étroitement connecté à des instituts de recherche nationaux et internationaux avec lesquels le Bhasha Center organise des conférences sur les arts indigènes et des festivals dédiés à la littérature, à la musique et au théâtre des groupes adivasi. En mars prochain (du 1^{er} au 5), je participerai ainsi à une conférence réunissant chercheurs et artistes intitulée « Arts of Indigenous Peoples » organisée en collaboration avec l'Association for Commonwealth Literature and Language Studies au Lalit Kala Akademi à Delhi ; et, le 8 Mars, à la Keleshwari Mela, festival qui réunit chaque année des centaines d'artistes, écrivains et performeurs adivasi.

Ce projet de recherche, qui vise à explorer les interactions entre créations et patrimoine dans différents types d'institutions muséales promouvant l'« art tribal » en Inde, pourra s'inscrire dans la **plateforme 4** du Labex CAP intitulée « **Exposition et création : pratiques sociales et expériences du musée** » et dans la **plateforme 1** « **Création, patrimoine et politique** ».

Références citées

- BENNETT, T. 1998. *Culture: A Reformer's Science*. London: Sage.
- BROMBERGER, C & CHEVALLIER, D. 1999. *Carrières d'objets. Innovations et relances*, MSH, Paris.
- BOAST, R. 2011, Neocolonial Collaboration: Museum as Contact Zone Revisited. *Museum Anthropology*, 34: 56–70.
- BROWN, M. 2003. *Who owns Native Culture?* Cambridge: Harvard University Press.
- CARRIN, M. 2002 « Retour au bosquet sacré, réflexion sur la réinvention d'une culture adivasi », in M. Carrin & C. Jaffrelot (dir.), *Tribus et basses castes, résistance et autonomie dans la société indienne*. Coll. « Purusartha », Vol. 23 : 233-264.
- CLIFFORD, J. 1988. *The predicament of culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge MA, Harvard University Press.
- 1997 "Museums as Contact Zones". In *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century* p. 188–219. Cambridge: Harvard University Press.
- CHAKRAVARTY, K. K. 2010 "The living museum movement in India. From heritage interpretation to heritage action?" in L. Guzy, R. Hatoum & S. Kamel (eds.) *From Imperial Museum to Communication Center?* Würzburg: Königshausen & Neumann.
- CHATTERJI, R. 2012 "Folk Art: What kind of object is it?" in *Speaking with Pictures. Folk Art and the Narrative Tradition in India*, Routledge, London.
- CREW, S.R. & SIMS, J.E. 1991 "Locating Authenticity: Fragments of a Dialogue", in Karp & Lavine (eds): p159-175.

⁵ <http://www.bhashaarchival.org/Default.aspx>

- DAVIS, R.H. 1997 *Lives of Indian Images*. Princeton, Princeton University Press. (Chap. 1 & 7).
- ELWIN, H.V.H. 1951 *The Tribal Art of Middle India: a personal record*. Indian Branch, Oxford University Press.
1959 *The art of the north-east frontier of India*, Volume 1. Pub. North-East Frontier Agency.
- DEVY, Ganesh N. 2006. *A Nomad Called Thief: Reflections on Adivasi Silence*. New Delhi: Orient Blackswan.
2009 The Song of Orpheus. Reflection on the Museum of Voice. In L. Guzy, R. Hatoum & S. Kamel (eds.) *From Imperial Museum to Communication Center?* Würzburg: Königshausen & Neumann.
- GUILLAUME-PEY, C, sous-presse). "From ritual images to Animated Movies. The transformative journey of Sora paintings", in U. Skoda, B. Lettmann & N. Kumar (Eds.) *Mapping Visualities: India and its Visual Cultures*, SAGE (forthcoming).
- GUZY, L. 2009 "Displaying Diversity". In: Lidia Guzy / Rainer Hatoum / Susan Kamel / Patrik Metzger. *Museum Island. On the New Role of Museums*. Berlin: Panama Verlag, 78-135.
2010 « After Museum. On Museums and De-Musealisation in India », in L. Guzy, R. Hatoum & S. Kamel (eds.) *From Imperial Museum to Communication Center?* Würzburg: Königshausen & Neumann.
- GREENOUGH, P. 1996, 'Nation, economy, and tradition displayed: The Indian Crafts Museum, New Delhi', in *Consuming Modernity: Public Culture in Contemporary India*, ed. C.A. Breckenridge, Oxford University Press, Delhi, pp. 216- 247.
- HACKER 2003, "Tribal Art", in In Claus, P. J., Diamond, S., & Mills, M. A (dir.) *South Asian folklore: An encyclopedia : Afghanistan, Bangladesh, India, Nepal, Pakistan, Sri Lanka*. New York: Routledge: p. 30-32.
- HAUSER, B. 2002 "From Oral Tradition to "Folk Art": Reevaluating Bengali Scroll Paintings", *Asians Folklore Studies*, Vol. 61, No.1, pp. 105-122.
- HEINICH, N & SHAPIRO, R. (dir.), 2012 *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, EHESS.
- JAIN, K. 2007 *Gods in the Bazaar: The economics of Indian Calendar Art*, Durham, Duke University Press.
- JAIN, J & AGGARWALA, 1989 *Museums of India: National Handicrafts and Handlooms Museum*, New Delhi Hardcover.
- KARP, Ivan & LAVINE, S. (eds.) 1991. *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington, Smithsonian Institution Press.
- KARP, Ivan, MULLER KRAEMER, C & LAVINE, D. (eds.) 1992. *Museums and Communities: The Politics of Public Culture*. Washington, Smithsonian Institution Press.
- KOPYTOFF, Y. 1986 'The cultural biography of Things: Commoditization as Process', in A. Appadurai (ed.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, pp. 64-91. Cambridge: Cambridge University Press.
- KREPS, C. 2003. *Liberating Cultures: Cross-cultural Perspectives on Museums, Curation and Heritage Preservation*. London, Routledge.
- KRAMRISCH, S. 1985 "The ritual arts of India", in R. Sethi (Ed.), *Aditi: The living arts of India* (pp. 247-269). Washington: Smithsonian Institution.
1994 "Unknown India: Ritual Art in Tribe and Village" in *Exploring India's Sacred Art: Selected Writings of Stella Kramrisch*, Edited with a biographical essay by Barbara Stoler Miller, New Delhi, Indira Gandhi National Centre for the Arts, and Delhi: Motilal Banarsidass.
- MARTIN, J.-P. 2012 "Préface", in Perdriolle *Art contemporain indien*. P. 18-19.
- MILFORD-LUTZKERN M.-A., 2003 "Five Artists from India: Gogi Saroj Pal, Rekha Rodwittiya, Navjot, Anupam Sud, Rummana Hussain", *Woman's Art Journal*, Vol. 23, No. 2, pp. 21-27.
1999 "Intersections: Urban and Village Art in India", *Art Journal*, Vol. 58, No. 3, pp. 22-30.
- PERDRIOLLE, H. 2012 *Art contemporain indien*, Distribution Le seuil/Volumen, Paris.
- PRICE, S. 2007 "Into the Mainstream: Shifting Authenticities in Art". *American Ethnologist* 34(4):603-620.
- ROUSSELEAU, R. 2009 « 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 »).
- SWAMINATHAN, J. 1983 *The Magical script: drawings by the Hill Korwas of Jashpur*, Raigarh, M.P. Front Cover. Jagdish Swaminathan. Published by J. Swaminathan for Roopankar.
- TARABOUT, G. 2003 « Passage à l'art. L'adaptation d'un culte sud-indien au patronage artistique », in Y. .Escande et J.-M. Schaeffer (Dir.), *L'Esthétique : Europe, Chine et ailleurs*, Paris, Editions You-Feng, pp.37-60.
- TILCHE, A. 2011. *Broken Frames? Adivasi Museums, Representation and Marginality in Contemporary India*, PhD, unpublished. SOAS, London.