Anish Kapoor vu par Homi Bhabha : une herméneutique « subalterne »

Anish Kapoor's Works Seen by Homi Bhabha: "Subaltern" hermeneutic

Christine Vial-Kayser

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/257>

DOI : 10.4000/marges.257

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 2013

Pagination : 23-43

ISBN : 978-2-84292-366-2

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Christine Vial-Kayser, « Anish Kapoor vu par Homi Bhabha : une herméneutique « subalterne » », *Marges* [En ligne], 16 | 2013, mis en ligne le 15 mars 2014, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/257> ; DOI : 10.4000/marges.257

Anish Kapoor vu par Homi Bhabha : une herméneutique « subalterne »

L'analyse de la bibliographie publiée sur Anish Kapoor fait apparaître une lecture principalement eurocentriste de l'œuvre de cet artiste rattaché par la critique (essentiellement occidentale) à l'expressionnisme abstrait, au minimalisme et à la nouvelle sculpture anglaise. Les interprétations font appel le plus souvent aux concepts de sublime, de néant et d'angoisse psychanalytique face à « l'étrange ». Lui-même, après une première période (jusqu'en 1990) où il donnait une lecture hindouiste de son travail, a encouragé ces discours historicistes afin d'être accepté comme un artiste créateur à part entière en Occident et non comme le passeur d'une culture exotique.

Il ne renie pas pour autant ses origines auxquelles il continue de faire référence, ne serait-ce que par les titres de ses œuvres telles que *Svayambh* (fig. 1). présenté en 2007 au Musée des Beaux-Arts de Nantes. Ce titre lui aurait été inspiré par un fait divers survenu en Inde : la chute de la pierre destinée à la statue de la divinité d'un temple local qui, tombée du camion qui la transportait, a été « immédiatement adorée à l'endroit de sa chute par la population^{/1} ».

Kapoor se méfie des lectures *new age* de son travail faites à travers le prisme de philosophies orientales mal comprises. Ainsi, s'il évoque souvent l'aspect spirituel, voire religieux de ses œuvres, depuis les années 1990, il ne fait plus référence à la spiritualité indienne : « Je ne veux pas avoir l'air trop mystique ou pseudo-mystique. J'ai des réticences à utiliser un langage à connotation mystique. Quand McEvilley dit que le bleu se rapporte au Karma [énergie positive], je pense que c'est vrai mais c'est pauvre. Cela tend à tout lier en une sorte de système symbolique [...]. Pour rester créatif il faut rester allusif^{/2}. ».

À partir de 1998, il choisit comme interprète privilégié de son travail l'universitaire indien Homi Bhabha, théoricien majeur du post-colonialisme, qui vit depuis 1975 aux États-Unis et enseigne la littérature anglaise à Harvard. Depuis lors, plusieurs catalogues d'exposition consacrés à Anish Kapoor ont comporté un texte d'Homi Bhabha et

/1 Anish Kapoor, entretien avec Gilles Tiberghien, dans *Svayambh*, catalogue d'exposition, Nantes, musée des Beaux-Arts, 1^{er} juin-1^{er} septembre 2007, textes de Blandine Chavanne, Jean de Loisy et al., Lyon, Fage editions, 2007.

/2 Anish Kapoor, entretien avec Jeremy Lewison, *Anish Kapoor Talking About his Drawings* [CD audio], 19 juillet 1990, Londres, Tate Library audio archive (TAV 739A 2/2).

[Sauf mention contraire, les traductions sont de l'auteure]

Fig. 1
Anish Kapoor
Svayambh, 2007.
Cire et peinture à l'huile.
Dimensions variables.
Installation : musée
des Beaux-Arts de Nantes
(Fr.), 2007.
Photo : Cécile Clos.

c'est encore lui qui est son interlocuteur lors de la première intervention de l'artiste sur le sol indien dans le cadre du programme culturel de la Foire d'art contemporain de Delhi, le 22 janvier 2011. Dans ses textes, Bhabha développe une lecture phénoménologique de l'œuvre, souvent poétique et métaphorique, évitant toute référence à la culture ou à la philosophie indienne, comme à tout autre appareil conceptuel philosophique et à l'histoire de l'art. Il justifie son rejet de ces « herméneutiques/3 » par la nécessité de comprendre Kapoor comme un artiste issu d'une culture globalisée, dans laquelle l'art n'est pas lié à un territoire géographique. Les analyses géocentrées, dit-il, s'intéressent plus à la personne de l'artiste qu'aux œuvres/4. Il en résulte le plus souvent un « exercice sentimental » qui affirme « l'authenticité » de l'artiste par rapport à des visions stéréotypées de la culture « autre/5 ». Ces interprétations desservent selon lui la compréhension profonde de l'œuvre au profit d'une approche nationaliste (du pays d'origine) ou néocoloniale/6. Il affirme au contraire l'universalité « postmoderne » de l'art de Kapoor, c'est-à-dire son hybridité culturelle dans un contexte postcolonial et mondialisé. Dans ce nouvel ordre du monde qui rééquilibre les pouvoirs entre l'Occident et les pays émergents et généralise les diasporas croisées, il voit la possibilité d'un nouvel égalitarisme des Lumières, multipolaire et multiculturel. Cette contribution vise à expliquer les ressorts et les enjeux herméneutiques de cette double stratégie, de Kapoor et de Bhabha.

/3 Homi K. Bhabha, « Elusive objects », dans *Anish Kapoor*, catalogue d'exposition, Londres, Royal Academy of Art, 26 septembre-11 décembre 2009, Londres, Royal Academy Publications, p. 27.

/4 *ibid.*, p. 26.

/5 *ibid.*

/6 *Ibid.*, p. 33. Voir aussi Homi K. Bhabha, « The Enchantment of art », dans Carol Becker *et al.* (sld), *The Artist in Society: Rights, Roles & Responsibility*, Chicago, New Art Examiner Press 1995, p. 27-28.

Anish Kapoor et son choix d'Homi Bhabha

Anish Kapoor est né en Inde en 1954. Il est venu en Angleterre en 1973 pour étudier au Hornsey College of Art (1973-1977) puis à la Chelsea School of Art (1977-1978), quatre ans après Bill Woodrow. Ses œuvres d'étudiant présentent quelques similitudes avec celles de Woodrow autant qu'elles annoncent sa différence avec cet artiste majeur de la nouvelle sculpture anglaise. Depuis lors, Kapoor vit et travaille à Londres, où il est défendu par la Lisson Gallery. Il a été le représentant de l'Angleterre à la Biennale de Venise en 1990, avec l'œuvre *Void Field* (fig. 2) et lauréat du Turner Prize en 1991 avec *Untitled*, un bloc de pierre blanche sphérique partiellement évidé, contenant un cercle de pigment bleu nuit (fig. 3). Il est devenu membre de la Royal Academy of Arts en 1999 et Commander of the British Empire en 2003, mais a néanmoins conservé la nationalité indienne. Son œuvre, qui couvre maintenant trente ans de carrière, est caractérisée par un usage exclusivement monochrome de la couleur qu'il utilise sous forme de pigment pur rouge, bleu et jaune, ou de matières colorées,

/7 Deepak Ananth, « 1000 & 1 », dans *Anish Kapoor*, CAPC-Musée d'Art contemporain, 16 octobre – 7 février 1999, Bordeaux, CAPC, 1998, p. 128.

/8 Voir le catalogue de l'exposition rétrospective : Nicolas Baume (sld), *Anish Kapoor*, Boston, ICA, 2008. DATE D'EXPOSITION ?

/9 Voir Nick Hackworth, « Land of the giants », *The Evening Standard*, 16 mai 2003, [en ligne www.thisislondon.co.uk/showbiz/review-4875901-land-of-the-giants.do] (consult. le 16 oct. 2009).

/10 Le catalogue de la rétrospective de l'ICA contenait un article de l'universitaire britannique de nationalité indienne, Partha Mitter. « History, Memory, and Anish Kapoor », dans *Past, Present, Future*, op. cit., p. 104-109. Voir aussi Greg Hilty, Andrea Rose, Emma Williams et al. (sld), *Anish Kapoor*, catalogue d'exposition, New Delhi, National Gallery of Modern Art, 28 novembre – 27 février 2011, Londres, British Council et Lisson Gallery, 2010.

ces dernières imitant des éléments organiques (terre, sang, chair, sexes, excréments). Il a recours également, et alternativement, à des matériaux modernes lisses et de haute technicité : fibre de verre, laque, vinyle, acier chromé ou corrodé. Les dimensions des sculptures varient, passant d'une cinquantaine de centimètres de hauteur pour ses installations en pigment de 1980, à plus de vingt mètres de long avec *Taratantara* (1999), *Marsyas* (2002), *Memory* (2008) (fig. 4) et *Leviathan* (2011).

Toutes ces œuvres sont des oxymores. Elles sont une chose et son contraire, car conçues autour du rapport entre le convexe et le concave, l'intérieur et l'extérieur, le visible et l'invisible. L'antinomie se trouve à l'intérieur même de l'œuvre : ce sont les disques de laque, convexes sur leur pourtour extérieur, devenant concaves au centre, tel *Kon* dit aussi *Syphon Mirror* (2005) ; c'est l'œuvre d'acier *Cloud Gate* (2004), convexe à l'extérieur, concave à l'intérieur ; *Memory* est à la fois solide et creux et *Leviathan* paraît opaque et solide à l'extérieur et transparent et souple à l'intérieur. Le point commun entre les diverses sculptures est leur caractère insaisissable, le fait qu'elles provoquent une « dysphorie esthétique », selon le terme de Deepak Ananth⁷.

La réception par le spectateur de ces œuvres insaisissables, qui échappent aux catégorisations, suppose chez ce dernier un processus itératif, entre référence cognitive et émotion sensible. L'émotion induite varie selon le spectateur : peur, angoisse, sentiment spirituel ; parfois il ne se passe rien du tout. C'est le cas de *Cloud Gate* parfois interprétée comme l'expression bouddhiste⁸ mais que les habitants de Chicago ont baptisé *The Bean* (le Haricot). L'interprétation des œuvres faite par les critiques occidentaux reflète cette variété de catégories interprétatives : certains commentateurs les considèrent comme relevant du sacré, du mythologique, du sublime, mais d'autres comme une déconstruction au sens de Derrida de la métaphysique de la présence⁹, ou encore comme une confrontation à l'« étrange » freudien. Certains, très rares, les dénoncent comme des « artifices de fêtes foraines ». Les récentes publications de textes par des critiques indiens ajoutent encore à la variété des analyses mettant en évidence leur caractère culturellement et psychologiquement relatif¹⁰.

En 2010-2011 en effet, Kapoor a enfin été exposé en Inde – à Delhi et à Bombay. Le catalogue publié à cette occasion a donné la parole à des critiques indiens pour la première fois ou presque. On découvre que la compréhension de ces œuvres est sensiblement différente de celle des critiques occidentaux. Ainsi Nancy Adajania intitule-t-elle son article « The Mind Viewing Itself » (l'esprit s'observant lui-même),

un titre pris à la méditation bouddhiste. Elle suggère que les vides de Kapoor tels que *Here for Alba* (2008), une conque de fibre de verre verticale, blanche à l'extérieure et laquée de rouge à l'intérieur, dans laquelle le spectateur est invité à entrer, est l'expression du concept de *Sunyata*, qui définit le vide « comme un plein et non comme un manque/11 ».

Tushar Jiwarajka – un galeriste indien qui vend des gravures de Kapoor, éditées par Crown Press – déclare quant à lui que « ce travail concerne le spirituel, le vide, l'infini, *Sunyata* [...] exprimé de manière directe, intuitive ». Il ajoute : « Je vois l'œuvre et je suis aussitôt immergé dans cet univers/12. ». Il cite aussi un visiteur de l'exposition de Kapoor à la NGMA à Delhi, âgé d'une cinquantaine d'années, déclare qu'il y a dans ce travail « tant d'éléments indiens, la notion de *Sunya*, de vide/13 ».

Kapoor, quant à lui, a admis récemment, avec réticence, cette filiation indiquant que, comme Salman Rushdie, il « portait l'Inde en lui » bien qu'ayant refusé de l'admettre et avec raison, pendant 25 ans/14. Cette évolution est sans doute en partie d'ordre personnel – l'artiste retourne plus régulièrement dans son pays depuis quelques années pour voir sa famille – mais elle paraît aussi d'ordre stratégique. Maintenant qu'il est un acteur reconnu de la scène artistique internationale occidentale et que l'Inde a accédé au rang de nation moderne et économiquement puissante, l'image que les critiques occidentaux ont de sa nationalité a changé. Alors qu'en 1973 ses collègues étudiants anglais lui demandaient si les Indiens se déplaçaient à dos d'éléphants/15, l'Inde évoque aujourd'hui des groupes industriels puissants implantés en Europe, notamment le groupe Mittal qui finance la tour symbole des Jeux olympiques de Londres de 2012, commandée à Kapoor. Et pourtant, malgré ces dénégations antérieures, nombreux sont les éléments de son œuvre qui rattachent Kapoor à l'hindouisme, voire au bouddhisme zen, qu'il pratique.

Kapoor et l'hindouisme

Au début de sa carrière, l'artiste explique que ses installations sont des équivalences symboliques prises à l'hindouisme. Ses œuvres en pigment faites de formes posées sur le sol et couvertes de pigment, manifestent une puissance cachée, une totalité invisible qui pointe à la surface « comme un iceberg/16 ». Son travail, dit-il, consiste à faire émerger cette totalité invisible et à retrouver ainsi « l'unité dans la diversité – la diversité dans l'unité », une démarche essentielle de la philosophie et de la religion indiennes/17. Kapoor fait également référence, tout au long de sa carrière, à la notion de complémentarité

/11 Nancy Adajania, « The Mind Viewing Itself », dans *Anish Kapoor*, catalogue d'exposition, Delhi, National Gallery of Modern Art, 2010-2011, p. 173.

/12 Tushar Jiwarajka, directeur de la galerie Volte, Mumbai, propos recueillis par l'auteure à Delhi, le 21 janvier 2011.

/13 *ibid.*

/14 Conférence d'Anish Kapoor à l'Indian Art Summit, New Delhi, 22 janvier 2011.

/15 Nicholas Baume, *op. cit.*, 2008, p. 34.

/16 Anish Kapoor, entretien avec Constance Lewallen, « Anish Kapoor », *View*, Crown Point Press, San Francisco, 1990, p. 5.

/17 Anish Kapoor, entretien avec Iwona Blazwick, dans *Objects and sculpture*, catalogue d'exposition, 5 juin – 9 août 1981, Londres, ICA, 1981, p. 21.

/18 *ibid.*

/19 Anish Kapoor, entretien avec Constance Lewallen, *op. cit.*, p. 4.

/20 Conférence de l'artiste sous forme d'un dialogue avec Geeta Kapur, NGMA, New Delhi, 23 aijnvier 2011.

/21 Conférence à la Skowhegan School of Painting and Sculpture, Skowhegan, Maine (E.-U.) en 1990, disque 2, piste 1, Tate library (247688-1001).

/22 Anish Kapoor, entretien avec Constance Lewallen, *op. cit.*, p. 25.

/23 *ibid.* Le terme sanscrit pour désigner le vide et le zéro est *sunya*.

/24 *ibid.*

/25 Mircea Eliade, *Le Yoga*, Paris, Payot, 1975, p. 196.

du féminin et du masculin. Il dit de ses œuvres de pigment que leurs formes – cercle et carré – sont des formes phalliques et féminines/18 et qu'elles sont hermaphrodites, une notion qu'il rattache là encore à la conception hindouiste de l'univers/19. Geeta Kapur, célèbre critique d'art indienne, a suggéré, avec l'assentiment d'Anish Kapoor, que certaines de ses œuvres sont des *lingam/yonis*, un concept essentiel de la philosophie hindouiste/20. Selon celle-ci l'univers est né de la division successive d'une totalité et repose sur l'union des contraires. Le *lingam/yonis*, union du masculin et du féminin, mais aussi de l'esprit et du corps, en est le symbole. Kapoor exprime déjà cette idée en 1990 alors qu'il achève sa période des séries sculptées aux titres liés à la « montagne », telles que *Mother as a Mountain* (1985) dont on voit bien le lien formel et métaphorique avec le *lingam/yonis*. Il dit à ce sujet : « La compréhension indienne du monde, celle de la religion indienne, est qu'il n'y a pas de réalité tangible ; que le réel est fait de parties et l'une d'elles est le masculin et le féminin. C'est une manière de parler aussi de la terre et du ciel, [...] du feu et de la matière, des choses fondamentalement opposées/21. ».

À partir de 1990, Kapoor entreprend une série d'œuvres abstraites de pigment bleu nuit qui portent des titres en rapport avec le vide, tels que *Void* (1991-1992), *Void Field* (1989), *Mother as Void* (1989). Ce sont deux grandes sphères de polystyrène remplies de pigment bleu nuit, des pierres trouées, de forme cubique ou sphérique, remplies de ce même pigment et parfois une architecture de béton contenant un trou dans le sol, rempli de pigment sombre (*Descent into Limbo* (1992), *Building for a Void* (1992)). Face à ces vides, Kapoor dit qu'il ne faut pas avoir peur mais qu'il faut apprendre à faire la paix avec ses peurs. Il parle à leur sujet du concept indien de zéro/22 (qu'il désigne par le terme *Ka*) qui signifie, dit-il, le vide mais qui, paradoxalement, « contient toutes choses/23 ». Ce qui l'intéresse dans cette notion, c'est que « ce qui est vrai est faux [...] ce qui est réel est irréel/24 ». L'œuvre fonctionne si elle provoque une réaction, une interrogation, une perplexité, voire un malaise, ce qui conduit à suggérer qu'elle opère à la manière d'un *kasina*, un support à la méditation dans le bouddhisme théravada.

Kapoor et le bouddhisme

Un *kasina* n'est ni un objet sacré, ni un symbole divin mais un outil préparatoire par lequel « on obtient une parfaite coïncidence entre la pensée et l'objet, c'est-à-dire qu'on unifie le flux mental en suspendant toute autre activité physique/25 ». Il existe dix *kasinas* qui représentent respectivement les éléments (la terre, l'eau, le vent/l'air, le

feu) ; les couleurs (bleu-vert, jaune, rouge, blanc) ; l'espace (l'espace fermé/le trou/l'ouverture dans l'espace) et la lumière vive. Le matériau dont ils sont faits est choisi pour ressembler à l'élément qu'ils symbolisent. Ainsi le *kasina* de la terre est un disque de couleur brun-rouge, fait de terre ou d'argile, ou bien d'un autre matériau ayant une texture et une couleur identiques. Le cercle bleu nuit de *Void* ou de *Descent into Limbo* pourrait donc être compris comme un *kasina* du « trou dans l'espace ».

À partir de 2000, Kapoor crée des œuvres en acier poli qui déforment l'image de leur environnement, des spectateurs, des murs de la galerie, voire de l'architecture qui les entoure. C'est le cas de *Cloud Gate* : à l'extérieur, les immeubles du Millennium Park de Chicago qui s'y reflètent semblent s'effondrer tandis qu'à l'intérieur, les reflets des spectateurs créent comme une chaîne infinie et insignifiante de tâches de couleurs. L'œuvre est, selon Kapoor, pareille à un Bouddha « tourné vers l'intérieur de lui-même/26 ». Kapoor se situe donc aux antipodes de la Nouvelle sculpture anglaise dont il dit qu'elle a « une longue tradition de fidélité au matériau que je trouve nulle. C'est comme si l'art ne concernait pas l'illusion [...] mais le réel. Toute l'idée qu'il faut faire des choses qui sont ce qu'elles semblent être me paraît sans intérêt/27 ».

Malgré ses titres pris à l'hindouisme, ses références au bouddhisme et son rejet du rationalisme et du formalisme de l'école contemporaine anglaise, Kapoor refuse également l'étiquette d'artiste asiatique. En 1989, il n'a donc pas voulu faire partie d'une exposition, « The Other Story » à la Hayward Gallery, fort critiquée par la suite, qui rassemblait des artistes originaires des anciennes colonies anglaises, vivant en Grande-Bretagne/28. Son principe pouvait rappeler les expositions consacrées aux artistes de l'Empire organisées en 1924 et 1925 à Wembley. Kapoor déclare alors soutenir le principe de l'exposition mais refuser d'en faire partie parce qu'elle montre, selon lui, que l'art non-occidental avait apporté à l'art occidental une « énergie » qui lui était étrangère. « L'inverse, dit-il, ne s'est jamais produit/29 ». En 2008, invité par le département d'art asiatique du Guggenheim à réaliser une œuvre *in situ*, *Memory*, Kapoor s'insurge, lors du vernissage à Berlin, contre l'idée d'être considéré comme un artiste asiatique, dénonçant l'existence même d'un département des arts asiatiques au Guggenheim et accusant les conservateurs de celui-ci (ses commanditaires) de « mettre l'art asiatique dans un tiroir/30 ». Il se déclare alors foncièrement opposé à l'idée d'une culture liée à la géographie et proclame l'universalité de l'art/31.

Cherchant à éviter tant le piège de l'exotisme que celui de l'assimilation pure, Kapoor a trouvé en Homi Bhabha un interprète idéal. Ils se

/26 Anish Kapoor cité par Mary Jane Jacob, « Being with Cloud Gate », *op. cit.*

/27 Anish Kapoor, entretien Skowhegan lecture archive [audio CD], *op. cit.*

/28 Pour une discussion à propos de cette exposition, voir Lola Young, « Where Do We Go From Here? Musings on "The Other Story" », *Oxford Art Journal*, vol. 13, n° 2, 1990, p. 51-54. Voir également le récent colloque organisé par la Tate Gallery sur cette exposition et sur « Les Magiciens de la terre » : *Exhibitions and the World at Large*, 3 avril 2009. [en ligne], <http://www.tate.org.uk/britain/eventseducation/symposia/17464.htm>. Ce colloque réfléchissait au caractère postcolonial de ces deux manières d'aborder des contenus exogènes à l'Occident.

/29 Entretien d'Anish Kapoor avec Douglas Maxwell, « Anish Kapoor », *Art Monthly*, n° 136, mai 1990, p. 11.

/30 Daniel Miller, « Anish Kapoor: Deutsche Guggenheim, Berlin », *Frieze Magazine*, 10 oct. 2008, [En ligne] http://www.frieze.com/shows/review/anish_kapoor/ (consulté le 10 janvier 2009).

/31 *ibid.*

/32 Homi K. Bhabha, « Elusive objects », *op. cit.*, p. 27.

/33 *ibid.*, p. 28.

/34 *ibid.*

/35 *ibid.*, p. 33.

/36 *ibid.*

/37 « Des écoles d'art pauvres, des bibliothèques où manquent des générations de livres », *ibid.*, p. 26.

sont rencontrés dans un avion en partance pour la biennale de Venise en 1990, mais le premier texte important de Bhabha sur Kapoor n'a été publié qu'en 1998, à l'occasion de la rétrospective de l'artiste à la Hayward Gallery à Londres (reprise au CAPC à Bordeaux). Dès lors, Bhabha a fustigé les efforts des critiques visant à rattacher ces œuvres à une philosophie transcendante (hindouiste et bouddhiste) mais aussi à des modes de pensée occidentaux (Kant, Freud, Derida/32), au profit d'une lecture des matériaux et des formes qui met en évidence le doute induit par les œuvres. Il a ainsi permis d'éluider la question des origines et porté le regard sur la fabrique de l'émotion esthétique, invitant à se demander quelle est la nature de l'objet, « où il commence, où il finit ; quel espace il habite ; quelle temporalité il supporte/33 ».

Homi Bhabha : sa lecture de l'œuvre de Kapoor

Bhabha révoque toute lecture de l'art de Kapoor en lien avec sa culture d'origine, craignant comme l'artiste un étiquetage réducteur. Il privilégie l'analyse des modalités physiques et émotionnelles par lesquelles l'œuvre impose son « autorité » au spectateur. La recherche de l'authenticité, dit-il, « favorise la transmission de la tradition, [celle de] l'autorité permet la transformation de la tradition/34 ». Pour justifier ce refus, Bhabha affirme que Kapoor est le produit d'un « cosmopolitisme transnational qui défie les prétentions à une souveraineté culturelle ou de frontières/35 ». Il parle des origines de l'artiste en termes « d'archive », comme un répertoire de formes, de concepts et d'émotions, dans lequel il peut puiser librement, avec distance, comme dans une boîte à outils multiculturelle/36.

Kapoor est effectivement issu d'une famille mixte, d'une mère d'origine juive irakienne et d'un père hindou mais athée. Il a émigré en Angleterre dans les années 1970 après une année passée en kibboutz en Israël. Il fait partie, comme Bhabha, mais aussi comme nombre d'artistes indiens nés après l'indépendance, de la diaspora indienne qui s'est formée en Angleterre pour échapper aux conditions provinciales de l'enseignement de l'art en Inde que Bhabha décrit de façon très vivante/37. Il y est resté pour bénéficier d'un marché de l'art et d'un milieu institutionnel actif et stimulant, offrant des liens privilégiés avec l'*establishment* new-yorkais, une situation qui contrastait avec le faible développement des institutions muséales indiennes et le microcosme des galeries de Bombay. Cependant, contrairement aux artistes de la génération précédente – dite des *Midnight children* (enfants de minuit) en référence à l'indépendance d'août 1947, tels que F. N. Souza (1924-2002) –, Kapoor a voulu se faire un nom

propre sur la scène artistique et non être cantonné au registre des artistes indiens, une catégorie souvent considérée comme mineure par la critique occidentale. Il a fait de cette posture un dogme dont il ne s'est que récemment départi. Cette attitude a le défaut d'épouser implicitement le point de vue colonial sur la production des anciennes colonies, mais elle a permis à Kapoor de gagner sa place au panthéon des grands artistes occidentaux encore assez fermé à la « périphérie ». Typique de la seconde génération des diasporas des anciennes colonies, cette stratégie de refus d'un lien avec une culture d'origine est partagée par Bhabha, qui lui aussi a trouvé dans l'université américaine et l'étude de la littérature anglaise le moyen d'être un acteur de la scène universitaire mondiale : « Ceux d'entre nous ayant un passé postcolonial, un présent inscrit dans la diaspora et un futur dieu-sait-quoi-et-quand sont las d'être soumis aux prétendues authentications identitaires/38. ».

Ce n'est ni chez Bhabha ni chez Kapoor un simple opportunisme mais le constat qu'à une époque de mutations les anciens schèmes d'analyse sont des entraves à la créativité. Les deux hommes ont en outre en commun d'appartenir à une minorité culturelle au sein de l'Inde : pour Kapoor son origine juive, pour Bhabha son origine parsī. En introduction à *The Location of Culture* (1984), son ouvrage majeur, Bhabha explique appartenir à cette communauté, d'origine perse, de religion zoroastrienne, il évoque une adolescence marquée par les tensions entre communautés musulmane et hindouiste, entre l'Inde et le Pakistan, lesquelles ont émaillé la période de 1950 à 1980, marquée par la restauration d'une culture essentialiste, hindouiste, supposée originelle. Comme Kapoor, Bhabha a émigré en Angleterre dans les années 1970 pour étudier à Oxford, et fait l'expérience du dédain de l'élite européenne vis-à-vis des cultures périphériques. Cette expérience très négative l'a conduit à s'intéresser aux cultures interstitielles, produites entre les grands courants, par des communautés de destin local : il cite notamment V. S. Naipaul, un auteur d'origine indienne, né à Trinidad/39. Il affirme : « Une frontière n'est pas ce qui arrête mais [...] ce à partir de quoi quelque chose manifeste sa présence/40. ». Au-delà des questions identitaires, le discours de Bhabha sur Kapoor s'inscrit dans sa démarche théorique fondée sur deux concepts principaux, celui de culture hybride et celui de culture subalterne.

/38 *ibid.*, p. 27.

/39 Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Londres, New York, Routledge, 2004, p. XII.

/40 *ibid.*, p. 2.

La notion d'hybridité

La première génération d'auteurs post-coloniaux, de Frantz Fanon à Edward Saïd, avait dénoncé l'hybridité comme étant l'expression d'une vaine soumission au modèle colonial, conduisant les peuples

/41 Homi K. Bhabha,
« Elusive Objects »,
op. cit., p. 33.

/42 Homi K. Bhabha,
The Location of Culture,
op. cit., p. 160.

/43 *ibid.*, p. 163.

/44 *ibid.*, p. 172.

/45 *ibid.*

/46 *ibid.*, p. 161.

/47 *ibid.*, p. 147.

/48 Homi K. Bhabha,
« Elusive Objects »,
op. cit., p. 31.

dominés à nier leur culture propre et à arborer « un masque blanc » sur leur « peau noire ». La génération suivante à laquelle Bhabha appartient a pensé qu'il fallait au contraire imiter le modèle de développement occidental pour lutter à armes égales dans la bataille des nations. Ainsi Bhabha déclare-t-il dans un texte sur Kapoor « avoir absorbé lui-même les formes progressistes de la modernité et du modernisme comme une “pédagogie anti-coloniale”/41 ».

Dans *The Location of Culture*, Bhabha définit l'hybridité, non comme une volonté du colonisé d'imiter le colon, mais comme le désir du second d'imposer au premier ses normes, ses valeurs et ses symboles d'une manière discriminante qui rende visible la différence entre les races : « L'hybridité est la réévaluation des signes de l'identité coloniale à travers la répétition de marqueurs identitaires déviants. Le produit de l'hybridité coloniale [l'autochtone assimilé] met à jour l'espace ambivalent où le rite du pouvoir s'exerce sur le mode du désir, en créant des objets disciplinaires et disséminateurs [c'est-à-dire] une transparence négative/42. ».

Si les signes identitaires du pouvoir blanc sont mal assimilés par le colonisé, ils induisent chez le colon un sentiment de supériorité. Cependant, dit Bhabha, ce mimétisme maladroit peut aussi être une posture, une stratégie de défense par le colonisé de sa culture autochtone/43, un « camouflage » et non, comme le supposait Fanon, une acculturation/44. Dans ce cas, le colon perçoit un hiatus entre les signes extérieurs de soumission et la volonté du colonisé. Celui-ci crée un mystère, une incertitude sur les intentions et sur les croyances profondes du colonisé qui inquiète le colon et lui fait dire que « les Chinois sont *insaisissables*, que les rites indiens sont *indicibles*, que les pratiques des Hottentots sont *indescriptibles*/45 ». Dans la littérature coloniale, le roman d'E. M. Forster *A Passage to India* traduit, selon Bhabha, cette impénétrabilité des intentions du colonisé, laquelle produit chez l'impérialiste anglais, qui se « pense universel », « un vide », une angoisse face à un ordre du monde qui lui échappe (en l'occurrence la panique de la jeune Adela face au médecin indien Aziz, dans les grottes de Marabar/46). Bhabha cite également le cas d'Indiens semblant accepter la Bible comme livre divin mais trouvant toutes sortes de subterfuges pour refuser le baptême/47.

On retrouve ces notions de mystère et d'inconfort dans les textes de Bhabha sur les œuvres de Kapoor, dont il dit qu'elles permettent « d'induire un vertige », « d'intervenir dans la sagesse reçue des représentations du monde/48. ». Ce vertige physique est non conceptuel et d'autant plus effrayant. En effet, pour Homi Bhabha, la tâche noire de *Descent into Limbo* ne donne pas l'illusion du vide comme pourrait le faire une peinture ; le signe du vide n'est pas là « comme

un concept, ou comme une allégorie », à l'instar de la montagne ou du lac contemplé par l'homme solitaire dans la peinture romantique allemande. Ici, l'œuvre crée « véritablement » le vide lui-même/**49**. Face à ce trou noir, « le corps perd son orientation et sa densité. Le regard erre, sans horizon ni point de chute/**50** ». De *Svayambh* – masse de cire teintée de peinture rouge qui se déplace lentement sous les arcades de la Royal Academy et y dépose des traces d'« être » –, comme des œuvres en miroir qui renvoient une image déformée et inversée du spectateur, Bhabha dit qu'elles agissent « négativement » pour créer un espace « nouveau et meilleur pour le futur/**51** ». Plus loin, dans ce même article du catalogue d'exposition à la Royal Academy, Bhabha invite le spectateur à voir dans l'aura d'œuvres de Kapoor telles que *Yellow* ou *Svayambh*, des « proto-objets », c'est-à-dire des objets dans lesquels l'œil « se noie » en tentant d'en déchiffrer le sens/**52**. Ces œuvres semblent induire chez le spectateur occidental la perte de repères légèrement angoissante des grottes de Marabar, comme si elles étaient l'incarnation de cette hybridité de résistance.

Ainsi l'hybridité s'oppose à la notion d'identité « essentialiste », liée à la race ou au territoire, identité supposée ne pas changer à travers l'histoire. En considérant l'hybridité comme une stratégie de résistance, Bhabha remet en cause tant le principe de supériorité de la race blanche que celui de sa réplique nationaliste, et notamment celle des nationalistes indiens au Bengale qui, autour de 1900, ont cherché à retrouver une essence de la culture indienne dans les tribus villageoises hindouistes du Santal. En art, cela a donné lieu au style panasiatique de l'École du Bengale et celui inspiré du folklore traditionnel de l'artiste Jaminy Roy. Cette démarche a été éclipsée sous les gouvernements du Congrès National Indien (INC), qui a dirigé l'Inde de 1947 à 1990 (de Nehru à Sonia Gandhi). Ceux-ci ont choisi d'embrasser le modèle de développement occidental plutôt que de maintenir des traditions ancestrales, afin de se projeter vers l'avenir et d'éviter l'intolérance religieuse. Cette politique postérieure a été caractérisée par une stricte laïcité et une économie socialiste inspirée du modèle soviétique.

En matière de politique culturelle, l'action de Nehru a consisté à créer des villes nouvelles, sur le modèle de l'architecture moderniste, afin d'élever le niveau de vie (en adjoignant à ces villes des zones industrielles et en créant des habitats salubres) et de transformer les mentalités. Son idée, comme l'indique Ravi Kalia, était que « si l'on modernise la maison, la modernisation de la vie suivra/**53** ». L'une de ses réalisations est la création de la ville de Chandigarh construite sous l'égide de Le Corbusier, entre 1950 et 1964. Dans le domaine

/49 Homi K. Bhabha
« Faire le vide », dans
Anish Kapoor, catalogue
de l'exposition, *op. cit.*,
p. 21.

/50 *ibid.*, p. 27.

/51 Homi K. Bhabha,
« Elusive Objects »,
op. cit., p. 32.

/52 *ibid.*, p. 28.

/53 Ravi Kalia,
*Gandhinagar, Building
National Identity in Post
Independence India*,
Colombia, University of
South Carolina Press,
2004, p. 2.

/54 Homi K. Bhabha,
The Location of Culture,
op. cit., p. 2.

/55 *ibid.*, p. XIV.

/56 Homi K. Bhabha,
« Elusive Objects »,
op. cit., p. 33.

/57 Homi K. Bhabha,
The Location of Culture,
op. cit., p. XV.

/58 Ranajit Guha (sld),
Subaltern Studies:
Studies in Indian Society
and History, Delhi, Oxford
University Press, 1983-
1993 (vol 1-6) puis
vol. 7-10 édités par Gyan
Pandey, Partha Chatterjee
et al.

artistique, N. Souza, S. H. Raza et M. F. Husain ont créé en 1947 le Progressive Artists Group, afin de développer un style propre, libre de l'influence de l'Occident comme de l'Orient.

Depuis les années 1990, la perte d'influence de cette ligne socialiste au profit de la politique économique libérale du parti nationaliste hindouiste (Parti du Peuple Indien, BJP) a conduit à la montée d'un extrémisme culturel et religieux pro-hindouiste, marqué notamment par la destruction brutale de la mosquée d'Ayodhya en 1992. Ce parti a favorisé les Indiens hindouistes au détriment des musulmans, cherchant à faire disparaître le multiculturalisme et la religiosité plurielle qui avaient caractérisé l'Inde jusqu'au 19^e siècle.

Si Bhabha rejette ces extrémismes, il rejette également le développement fondé sur la laïcité et sur un état centralisé. Il ne croit pas à la téléologie de la modernité et à la démocratie imposée d'en haut. Le nouveau modèle qu'il propose dans *The Location of Culture*, se situe, « au-delà des clivages anciens [de race/classe/genre/54], c'est un cosmopolitisme global/55 ». On trouve ce même terme dans son texte sur Kapoor écrit pour l'exposition de 2009 à la Royal Academy: « [Aujourd'hui], nous sommes aussi sceptiques face à la théologie universaliste des Lumières que nous sommes intolérants face à l'idéologie d'une hiérarchie nationale ou régionale liée à la naissance. [À ce titre] nous critiquons toute appropriation d'un territoire culturel et toute généalogie et affirmons que l'invention de la surface plane est le problème du peintre de miniature moghol autant que du peintre moderniste, [...] et que la répétition de formes abstraites de la calligraphie islamiste est comparable aux itérations de On Kawara [...]. Ces rapprochements sont la manifestation d'un cosmopolitisme transnational qui remet en cause les prétentions à la souveraineté culturelle ou nationale. ».

Ce « cosmopolitisme transnational » implique le respect et l'aide au développement autonome des communautés minoritaires qui habitent les territoires nationaux, qu'il s'agisse des Afro-américains, des Aborigènes d'Australie ou des musulmans d'Inde/57. C'est un modèle « post » postcolonial qui doit permettre aux cultures minoritaires de résister aux forces unitaristes des pouvoirs dominants nationaux. Il est lié à la notion de culture subalterne.

La notion de culture subalterne

La notion de culture subalterne vient du groupe Subaltern Studies fondé dans les années 1980 par l'historien indien Ranajit Guha qui a publié une série de revues/58 sur les révoltes paysannes des tribus indigènes au 19^e siècle, montrant qu'elles étaient le fait d'acteurs

politiques respectables, bien qu'analphabètes et ayant une vision religieuse, voire animiste du monde/59. Cette branche des études postcoloniales s'oppose donc à l'idée marxiste que le développement de la conscience de classe s'opère par les luttes d'un prolétariat séculier, libéré de l'aliénation que constitue le fait religieux, guidé par des élites intellectuelles. Elle s'oppose à l'historicité des Lumières, selon laquelle seuls les citoyens animés des forces de la raison peuvent construire une démocratie et conduire le progrès. La théorie subalterne affirme le pouvoir des communautés paysannes de se réformer, de se transformer, sans attendre l'effet du développement économique industriel supposé civilisateur. Elle refuse de considérer la religion comme une aliénation et requalifie les révoltes menées au nom d'un dieu indigène en d'authentiques mouvements de libération. Ceci est dans la lignée de Gandhi qui se fit le défenseur des Intouchables et des villageois ainsi que d'un développement économique progressif et respectueux des rythmes d'apprentissage, contre le modèle de développement industriel que Nehru souhaitait mettre en œuvre. Bhabha reprend à son compte la notion de culture subalterne pour parler des minorités religieuses et culturelles au sein d'états-nations supposés homogènes.

Il rejette la modernité des Lumières, associée à l'individualisme et au libéralisme, qu'il voit comme profondément liée à la colonisation, au nom de la supériorité de la raison/60. Il dénonce ce modèle de construction du sujet, qu'il dit fondé sur la dénonciation d'un Autre, qui lui serait inférieur. Citant Partha Chatterjee, il écrit : « Les Lumières elles-mêmes, pour asseoir leur autorité en tant qu'idéal universel, ont besoin d'un Autre ; si ce modèle pouvait être mis en œuvre dans le monde réel comme le véritable universalisme, il se détruirait lui-même/61. ». Bhabha regarde également avec suspicion les métadiscours européens, et les « théoricismes » qui critiquent ces métadiscours (« le derridianisme, le lacanisme, le poststructuralisme ») dont il suspecte la « collusion avec l'hégémonie économique de l'Occident », car leur « discours sur l'Autre » n'est que le moyen pour « l'élite intellectuelle de confirmer en sa faveur l'équivalence pouvoir-savoir »/62. On peut ainsi comprendre l'origine de sa critique des métadiscours d'obédience derridienne, lacanienne, etc. sur l'œuvre de Kapoor/63 ainsi que les lectures bouddhistes et hindouistes de l'œuvre de Kapoor parce qu'il y voit l'expression d'un orientalisme impérialiste.

Bhabha veut donc dépasser le modèle occidental, comme le modèle postcolonial des premières indépendances qui tous deux tendaient à lier culture, territoire, peuple et sujet individuel, selon le modèle des Lumières. Le sécularisme et l'individualisme des Lumières, dit-il, sont

/59 Ranjit Guha, *Elementary Aspects of Peasant Insurgency in Colonial India*, Delhi, Oxford University Press, 1983.

/60 Homi K. Bhabha, « The Enchantment of Art », *op. cit.*, p. 29 et p. 30.

/61 Partha Chatterjee, *Nationalist Thought and the Colonial world: A derivative Discourse*, Londres, Zed, 1986, p. 17, cité par Homi Bhabha dans *The Location of Culture*, *op. cit.*, p. 203.

/62 Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, *op. cit.*, p. 29-31.

/63 Homi K. Bhabha, « Elusive objects », *op. cit.*, p. 27.

/64 Homi K. Bhabha,
« The Enchantment of
Art », *op. cit.*, p. 31.

/65 Homi K. Bhabha,
The Location of Culture,
p. 29-31.

/66 Homi K. Bhabha,
« The Enchantment of
Art », *op. cit.*, p. 30.

/67 *ibid.*, p. 33.

/68 Homi K. Bhabha,
The Location of Culture,
op. cit., p. 159.

/69 *ibid.*, p. 2.

profondément « ethnocentriques et eurocentriques/64 » et la source infondée d'un sentiment de supériorité de la « bourgeoisie européenne libérale » (comme des élites des pays du Sud) qui tolère « à sa marge » l'histoire collective des exilés culturels/65. Il en veut pour preuve la réaction de « l'élite eurocentrique du monde des arts » qui a qualifié d'obscurantistes les mouvements populaires pakistanais en Grande-Bretagne face à la *fatwa* décrétée contre l'œuvre de Rushdie *Les Versets sataniques*/66.

Bhabha prône au contraire la tolérance pour les choix religieux des diverses communautés vivant au sein d'un espace social séculier qui évite les fondamentalismes mais préserve la liberté de conscience de chaque communauté. Il ne s'agit pas d'un sécularisme « libéral », fondé sur l'individu, mais d'un « sécularisme subalterne », ni pré-conçu ni prescrit, qui laisse aux communautés minoritaires la liberté de « vénérer leurs dieux étranges, de préserver leurs monstres très vilains au nom de la liberté de choix collective/67 ». Il demande donc une équivalence de droit pour les cultures minoritaires définies par le fait religieux et ethnique, au sein des cultures nationales unitaristes et essentialistes/68. Il ne s'agit pas pour ces communautés de rester figées dans la tradition mais de négocier en leur sein l'évolution de leurs croyances et traditions sociales.

À ce titre, Bhabha défend une « hybridité subalterne » qui favorise l'émergence d'un sujet collectif, communautaire, minoritaire, autonome et autodéterminé, dans les interstices des cultures dominantes : « Ces espaces "entre-deux" propices à l'élaboration de stratégies – singulières ou communautaires – qui initient de nouveaux signes identitaires, des collaborations innovantes, des contestations, dans le processus de définition de l'idée même de société/69. ». Bhabha prône donc à la fois le communautarisme et le cosmopolitisme, le premier comme foyer de développement identitaire, le second comme culture du respect des différentes communautés : ce processus de dialogue avec les minorités culturelles au sein des nations, induit une réévaluation et une évolution des traditions, mais aussi une critique des notions de progrès et de développement selon le modèle universaliste des Lumières. Cela permet l'émergence d'une culture multipolaire en mouvement. Il s'en explique : « Ce qui est innovant d'un point de vue théorique et essentiel d'un point de vue politique, c'est la nécessité de penser par-delà les récits d'origine et les subjectivités initiales et de se concentrer sur les processus qui sont produits par l'articulation des différences culturelles. Ces espaces interstitiels permettent l'élaboration de stratégies de subjectivisation – singulière ou communautaire – [dans lesquels] les expériences collectives d'un peuple, les communautés d'intérêt et les

valeurs culturelles sont négociés/70. ». On retrouve ces notions dans ses textes sur les œuvres de Kapoor dont il dit qu'elles « donnent accès à des vues fragmentées d'un passé culturel, non pas comme des signes de la tradition mais comme des sources potentielles d'une "archive" du souvenir, un pari sur le futur [...]. Une "archive" est engagement avec la mémoire culturelle qui voit le passé comme [...] une temporalité fugitive du passé-dans-le-présent/71 ».

La notion d'espace interstitiel est essentielle à cette pensée. Elle revient également comme un leitmotiv dans ses textes sur Kapoor. Ainsi, Bhabha dit de ses pierres excavées et remplies de pigment qu'elles ont une fonction de liaison « tangentielle » entre l'univers terrestre et spirituel/72, entre le physique et le métaphysique/73. Pour Bhabha les œuvres sur le vide ne proposent pas une révélation existentielle ni une révélation du néant comme finalité de l'être, mais ce sont des « espaces du devenir [...] de "quelque chose" qui réside dans la présence du vide/74 ». Elles « annoncent une vie transitoire, ni profane ni sacrée/75 ». Les projections de ciment dites *Greyman Cries*, *Shaman Dies*, *Billowing Smoke*, *Beauty Evoked* (2008-2009)/76 (fig. 5) évoquant des excréments ou des organes, sont posées sur des palettes au milieu de l'architecture victorienne de la Royal Academy. Bhabha les qualifie de « conurbation interstitielle » au sein de laquelle « entre la merde et l'architecture, chaque sculpture semble être un morceau cassé, détaché ou déplacé, de quelque chose qui a disparu [...] et se tient à côté comme un témoin abandonné. [Entre les deux] réside le conflit, et la consolation, de l'objet sculpté/77 ». Toutes ses œuvres sont, selon lui, porteuses d'une « tension entre le cinétique et le mimétique, entre le matériau et l'objet », qui en fait des « non-objets », des « espaces négatifs nés de cette fracture ». Cet « acte de fission porte en lui la possibilité d'un futur nouveau/78 ». Son rejet des métadiscours et de la logosphère occidentale conduit encore Bhabha à remettre en cause la différence entre l'humain et le non-humain, le sens et le non-sens qu'il associe étroitement à la philosophie des Lumières et à son corollaire, le colonialisme/79. Le discours colonial, dit-il, a toujours associé ce qui est britannique à la connaissance, ce qui est indien à l'horrible, au chaos, au bruit terrible « ouboum » perçu par la jeune anglaise Adela, dans les grottes de Marabar/80. Le septième chapitre de *The Location of Culture* est consacré à prouver que ce discours a désigné comme des « folies » inhumaines les attitudes culturelles et croyances indigènes que le langage ne pouvait saisir, par opposition à la foi chrétienne fondée sur le mot. Ce présupposé colonial a conduit à penser que le langage, organe de la raison, permet de traduire les croyances d'une culture dans une autre, pour peu qu'elles soient du même niveau, qu'elles

/70 *ibid.*

/71 Homi K. Bhabha, « Elusive Objects », *op. cit.*, p. 35.

/72 *ibid.*, p. 24 et p. 463.

/73 « La pratique de "la création véritable" ne prend effet que lorsqu'il y a tangence entre la matière et la non-matière. La chose créée véritablement nous entraîne résolument au-delà de l'illustratif, au-delà de "l'apparence du vide" ». Homi K. Bhabha, « Faire le vide », *op. cit.*, p. 24.

/74 *ibid.*, p. 34.

/75 *ibid.*, p. 33.

/76 L'installation de l'ensemble à la Royal Academy s'appelle aussi *Between Shit and Architecture*.

/77 Homi K. Bhabha, « Elusive Objects », *op. cit.*, p. 30.

/78 *ibid.*, p. 32.

/79 Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, *op. cit.*, p. 178.

/80 *ibid.*, p. 185.

/81 *ibid.*, p. 193.

/82 Jacques Derrida, « Des tours de Babel », dans J. F. Graham (sld), *Difference in Translation*, Ithaca, Cornell University Press, 1985, p. 174, cité par Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, *op. cit.*, p. 193.

/83 *Ibid.* Il s'agit du voyage de Kapoor au site d'Uluru.

/84 Homi K. Bhabha, « Elusive Objects », *op. cit.*, p. 33.

/85 *ibid.*, p. 29.

appartiennent au domaine de la vérité universelle/81. Bhabha suggère au contraire que la véritable sacralité impose au langage sa limite. « Quand dieu impose et oppose son nom il rompt la transparence rationnelle et interrompt aussi [...] l'impérialisme linguistique », dit-il, en citant Derrida/82.

On peut ainsi comprendre son récit de la découverte par Kapoor des sites sacrés aborigènes d'Ayers Rock lors d'un voyage à Uluru dans le désert australien, lesquels auraient inspiré à l'artiste ses propres vides/83. « Ce ne sont pas, dit Bhabha, des rapprochements qui augmentent de façon harmonieuse et progressive notre connaissance [...] mais les manifestations d'un cosmopolitisme transnational qui [...] favorise notre engagement avec [...] l'intimité des temps anachroniques; la proximité avec les étrangers; un dialogue entre des lieux inégaux et différents/84. ». La mention de ce voyage à Uluru, sur lequel Kapoor insiste également, mais dans un sens différent dans ses propres discours, se rattache donc au discours de Bhabha sur la sacralité des communautés subalternes et leur résistance au langage, comme aux théories des Lumières. Si une forme de sacralité archaïque telle que celle d'Ayers Rock a pu inspirer une sculpture de Kapoor, c'est, selon Bhabha, parce qu'en l'absence du langage la sacralité de « l'Autre » peut être respectée et saisie intuitivement. En étant abordées dans leur matérialité et leur présence perturbante au sein de l'architecture du musée occidental, plutôt que par le prisme d'un discours ou d'une herméneutique fondée sur des théories d'origine européenne, les œuvres perdent selon Bhabha leur autorité transcendantale et leur autonomie, mais gagnent un pouvoir de transformation et de « catalyse » : « [L]a lecture latérale ou relationnelle que j'ai proposée des œuvres de Kapoor, suggère que l'autorité de l'œuvre vient moins de la nature ontologique de l'objet que de son agencement : l'objet est une forme de traduction et un pouvoir de catalyse; l'objet est lui-même pris dans un processus de traduction – du vide, de l'archaïque, de l'invisible lorsqu'il devient œuvre d'art/85. ».

Conclusion

Pour Bhabha, les concepts d'hybridité et de sécularisme subalterne garantissent la possibilité d'une identité culturelle communautaire vivante, liée aux diasporas, au sein de nations géographiquement et culturellement définies. Il affirme ainsi dans son texte sur Kapoor du catalogue de la Royal Academy qu'on peut « habiter la culture occidentale » dans sa « temporalité » et non dans son « historicité », d'une manière « symbolique », « non homogène », « plus psychique

que civique », « hybride et non manichéenne »/86. Il propose une lecture « transnationale et cosmopolite » du travail de Kapoor qui évite l'écueil du sécularisme intolérant des *Midnight children* et de l'élite occidentale libérale, comme ceux d'un « nationalisme culturel et d'un atavisme national/87 » au sein des pays émergents. Appliqués à la lecture des œuvres de Kapoor, ces concepts agissent comme un écran dressé à la face des critiques occidentaux tentés de saisir l'œuvre par le langage et la théorie européenne, deux outils qu'il associe à la domination occidentale, présente et passée. Il leur oppose une lecture archaïque du travail de Kapoor qui, résistant au langage, permet l'émergence d'un mystère visible dans ses interstices. Celui-ci, qui relève du sacré, peut être partagé car il est accessible au-delà des mots. Il invite à repenser notre manière d'envisager le futur.

Pour autant les textes de Bhabha sur Kapoor ne sont pas sans contradictions. Alors qu'il rejette les interprétations qui utilisent des théories transcendantales, et afin de justifier la possibilité d'une lecture universelle et phénoménologique des œuvres, il fait appel dans ses écrits aux concepts psychanalytiques, à Lacan notamment, comme si l'inconscient était le siège d'une communauté non différenciée par la culture ou par le langage, qui échapperait au logos. Citant Walter Benjamin, il compare également le travail de Kapoor à celui du philosophe qui se hisse sur un échafaudage pour élaborer une vision renouvelée de la ville/88.

Quand Kapoor utilise des titres sanscrits, comme *Svayambh*, dont Bhabha indique qu'il signifie « auto-généré/89 », il estime que l'artiste utilise les « archives » de son passé telles qu'elles se manifestent dans le présent, lui permettant « de construire sa route, méandreuse et unique » dans le monde/90. La lecture des œuvres distanciée par rapport à ses origines que Bhabha propose n'aurait-elle alors pour fonction que de lui permettre d'affirmer l'unicité de sa démarche et sa liberté d'artiste ? En quoi alors l'artiste se distingue-t-il du « sujet » des Lumières, acteur majeur de la modernité sociale et artistique que Homi Bhabha s'attache, à travers ses textes propres et ceux sur Kapoor, à déconstruire ? On peut finalement se demander si sa lecture de l'œuvre de Kapoor comme la manifestation métaphorique d'une hybridité subalterne est effectivement plus « pratique » et « concrète » que les herméneutiques fondées sur les « ismes », y compris l'hindouisme et le bouddhisme, que Bhabha dénonce. Elle s'appuie également sur un métadiscours, celui du postcolonialisme, lequel précède l'œuvre et tend à en gommer les éléments qui y dérogent.

/86 *ibid.*, p. 200.

/87 *ibid.*

/88 *ibid.*, p. 31.

/89 *ibid.*, p. 33.

/90 *ibid.*, p. 35.

Fig. 2
Anish Kapoor
Void Field, 1990.
16 éléments.
Grès de Cumbria
et pigment.
Installation au Pavillon
britannique,
XLIV^e Biennale de Venise,
1990.
Avec l'aimable
autorisation de l'artiste.
Photo : Graziano Arici.

Fig. 3

Anish Kapoor

Untitled, 1991.

Grès et pigment.

156,2 x 152,4 cm.

Installation : Kunstverein,

Hanovre, 1991.

Photographie :

Robert Hausser.

Fig. 4

Anish Kapoor

Memory, 2008.

Acier Corten.

14,5 x 8,97 x 4,48 m.

Installation :

Deutsche Guggenheim,

Berlin, 2009.

Avec l'aimable

autorisation de l'artiste
et Deutsche Guggenheim.

Photographie :

Mathias Schormann.

Fig. 5

Anish Kapoor
*Greyman Cries, Shaman
Dies, Billowing Smoke,
Beauty Evoked*, 2008.
Ciment.
Dimensions variables.
Installation : Royal
Academy of Arts, 2009.