

Le dépassement de la problématique de l'art et de la pratique des rites

Attitudes

Dans une action réalisée le 8 février 2004, Debesh Goswami se vêtit d'une nouvelle peau qu'il dut arracher pour pouvoir continuer à respirer, à voir et à entendre. Le temps de la performance il avait pris l'aspect d'un écorché ou plutôt d'un cadavre dont la peau en décomposition tombait en lambeaux ; la nouvelle peau était devenue la desquamation d'une dépouille en décomposition évoquant les gravures anciennes des planches d'anatomie de la médecine occidentale.

Cette figure ambivalente avait été précédée deux ans auparavant d'une autre apparue lors d'une action le 16 octobre 2002. Le corps allongé sur le dos, nu, juste ceint à la taille d'une pièce de tissu blanc, fut recouvert d'une fine couche de brique pilée. Quand il se releva, il révéla une ombre en réserve sur le sol, très estompée pour la forme du corps et d'un tracé très net à la seule place de contact avec l'extrémité des doigts, seule véritable preuve de son appui au sol.

Cette dernière action, en fait la première dans le temps puisqu'elle eut lieu en 2002, s'intitulait *Emancipation*. Elle montrait un corps indien se levant de la terre qui ne retenait qu'une trace floue de son passage, comme le début d'effacement de la mémoire.

La seconde, celle de 2004, portait le titre *Flexible Borders*, frontières variables. Debesh Goswami en parlait ainsi :

« Ma personne, mon corps comme exemple, comme support de mes actions. Je me retrouve comme pivot de l'observation, je ne peux pas observer le processus de l'extérieur. Les 2 courts-métrages vidéo « Black will take no other hue » ou « Flexible borders » exploitent un fait banal mais réel pour moi : l'impossibilité de changer de peau, la dépouille de moi-même ou d'un objet simple, quand cette dépouille fait partie de l'identité. »

Son texte se poursuit en détaillant l'action :

« Dans l'action filmée « Flexible Borders », je me prépare ma deuxième peau à partir de la farine, de l'eau, de l'huile : elle sera blanche. Par des mouvements répétés, j'essaie de croire que ces gestes rituels rendront les frontières plus flexibles. Je suis complètement enveloppé par les plaques de pâte, je ne vois rien et je ne peux pas respirer. Mais cette séparation entre le monde extérieur et moi ne pourra pas être durable, cette séparation est insupportable mais elle est aussi fragile et relative. Je déchire cette peau comme un acte de libérer ma nouvelle naissance. Mais, en vérité, c'est un acte de désespoir, je m'étouffe presque et ce n'est pas confortable pour moi. La peau temporaire dégouline en créant des images désagréables. Elle rappelle un peu un état de décomposition, s'agit-il plus d'une mort que d'une naissance ? Dans la nature, les deux se ressemblent comme le coucher et le lever du soleil. »

Cette frontière du corps, de la couleur de la peau, de l'individu et du monde, est l'objet d'une tentative d'émancipation, mais cette nouvelle peau est insupportable. D'autres gestes suivront néanmoins : d'ouverture ou de protection. C'est ainsi que Debesh Goswami se couvrit en 2004 d'un réseau serré d'épines avant d'offrir l'image de son corps couvert d'autant de tétines deux ans plus tard (*As you like*) dans six positions de yoga différentes.

Déraciné, nous dit-il dans une pièce de 2005 réalisée à Moscou, où une série de paires de chaussures était fixées au mur et offrait le spectacle de semelles couvertes de radicelles, oui Debesh Goswami est déraciné. Il y a de l'ambivalence dans les signes qu'il manie, et

certainement quelque polyphonie dans les voix qu'il exprime. Il est indien, bengali, d'une famille probablement hindouiste ou qui le fut, il vit dans le triangle improbable formé par Paris, Rennes et Calcutta, il a la peau plus sombre que la farine, et comme beaucoup d'indiens il parle anglais, mais il a choisi la France pour sa culture, histoire de passer d'une capitale intellectuelle qui connut un moment de déclin après l'indépendance à une autre qui vit aussi son étoile pâlir après la seconde guerre mondiale. L'on pourrait éclairer l'expérience de l'exil sous les projecteurs du post-colonialisme ou des « subaltern studies ». Ce serait une grave erreur, non parce que les enjeux politiques et théoriques de ces écoles de pensée n'aient pas de sens pour les travaux de quelques uns de ses concitoyens, mais il se pourrait que certains d'entre eux ne cherchent à illustrer de façon un peu trop didactique des théories qui ont été formulées avant qu'ils fassent leurs premiers pas d'artistes. Par ailleurs, issu d'une capitale intellectuelle dont la figure la plus connue est Rabindranath Tagore très tôt traduit en français, Debesh Goswami n'a ni une conscience de paysan (subaltern), ni celle d'un colonisé, avec sa thèse soutenue en France, mais indéniablement il est « déraciné », c'est-à-dire ouvert au monde où il a choisi de vivre et simultanément nostalgique du celui où « les attitudes deviennent forme » depuis aussi loin dans le temps que les rituels existent. En ce sens il contredit la remarque d'Arjun Appadurai qui voulait mettre en avant les formes de culture issues des mass media : « ...l'imagination a abandonné l'espace d'expression spécifique de l'art, du mythe et des rites pour faire désormais partie, dans de nombreuses sociétés, du travail mental quotidien des gens ordinaires. »¹ Les artistes comme Debesh Goswami se doivent à côté des constructions plus collectives qui font indéniablement partie des dynamiques culturelles d'aujourd'hui, de proposer une vision et un mode de travail qui redistribue les tâches entre les formes les plus diverses d'expression qu'elles soient celles des masses ou celles moins diffuses des spécialistes des signes esthétiques.

C'est pourquoi il serait abusif d'engager une approche psychologique ou plus profonde encore de la conscience de celui qui n'exprime rien de ses états d'âme, car aucune de ces figures que l'artiste nous propose ne vise à nous dresser le portrait d'un individu tourné vers lui-même.

Lorsque le sujet affirme « je suis ce que je suis » c'est dans le cadre de trois pièces réalisées dans des contextes assez éloignés les uns des autres au cours de l'année 2007. *Je suis ce que je suis/Moscou* présente une vue sélective de salle de musée centrée sur cinq bustes disposés sur autant de colonnes. Une des figures est recouverte de roses épanouies et laisse émerger une improbable extrémité en bois. Toutes les têtes sont vues de biais, de profil, et nous ne saurons jamais si celle que les fleurs recouvrent nous regardait. L'antiquité romaine (ou grecque) est presque à égale distance de Moscou ou de l'Inde. Il y a cependant un très large fossé entre *Je suis ce que je suis/Moscou* et *Je suis ce que je suis/Calcutta* ou encore *Je suis ce que je suis/Sanchi*. Dans ces deux dernières photographies ou disparaissent d'autres figures sous des guirlandes de fleurs oranges nous ne sommes pas certains de savoir ce qu'elles masquent. Les salles de musée dans lesquelles elles se trouvent rapprochent des objets assez divers : bas-reliefs incluant plusieurs personnages, figures isolées d'autres divinités, sculpture animalière semi—décorative. Nous ne sommes plus dans la foule d'autant de personnes isolées du musée moscovite, mais face à un panthéon où les êtres sont beaucoup plus diversifiés. La rose enveloppe avec irrégularité et imprécision l'individu étranger à ses voisins, quand la guirlande recouvre plus efficacement un signe parmi les signes. Chaque statue de divinité n'étant qu'un signe parmi les autres dont chacun s'arrange, alors que chaque portrait revendique son altérité. En d'autres termes, on ne saurait présenter de déclaration d'identités aussi distantes jusqu'aux fleurs qui ne veulent pas jouer le même rôle. Quand les

¹ Arjun Appadurai, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris : Payot, 2005, p.33

unes s'assemblent de façon disparate, les autres forment un signe homogène. Entre un monde de signes qui ne se refuse aucune possibilité et l'univers mimétique qui réplique l'irréductibilité du réel, l'image du sujet ne se fait pas la même place et si Debesh Goswami absente ce sujet par son recouvrement n'est-ce pas pour nous faire percevoir par un geste comparable bien que non identique la différence des « je » qui se cachent sous le même déictique, derrière le même pronom.

Récits

Il a fallu que j'entraîne avec moi le lecteur dans un récit improbable et que je force des couples ou séries de travaux à défiler les uns après les autres pour que la méthode diffuse de Debesh Goswami filtre sous les discontinuités par lesquelles il expose ou reproduit étapes et aspects divers de son travail. Indéniablement, celui-ci répugne à s'inscrire dans un récit linéaire qu'il soit chronologique ou thématique.

Pourtant comment ne pas relier entre elles des installations comme *Rythme/Karma*, 2003 et *Bread Land* 2007.

La première installation dispose huit formes humaines en grillage réparties inégalement sur le sol, un nombre inégal de noix de cocos se trouvent à l'intérieur de ces « véhicules », de ces enveloppes humaines. La configuration de chaque enveloppe laisse supposer que le corps qu'elle représente est allongé sur le dos, les pieds droits talons au sol.

Quatre ans plus tard l'installation réalisée à Pont-Scorff donnait à voir un tapis de 10 000 pains interrompu en au moins sept emplacements par la place censée avoir été occupée par un corps allongé face contre terre, comme Debesh Goswami le suggère dans une photographie qui accompagne l'installation.

Il n'est pas improbable que ces deux installations soient fortement séparées par le *Wall of Hunger* réalisé à Calcutta en 2004 avec ces pains anglais si caractéristiques dont on fait les toasts.

Entre des corps, véhicules légers et transparents tournés vers le ciel et nourris de peu, et d'autres, face contre terre, mais déjà absents bien que non encore noyés dans un océan de petits pains, il y a d'autres images encore et d'autres installations. Mais, pour en rester à celles-ci pour l'instant, il est clair que Debesh Goswami ne comprend pas la présence humaine de la même manière selon qu'il se tourne vers un cycle où l'on semble s'être fait à la parcimonie et un univers où la nourriture abonde sans perspective, où le paysage fertile (*Bread Land*) l'emporte sur son occupation par quelques ombres humaines déjà retournées vers la terre qui produira à nouveau du pain.

Je force le trait bien que les briques de pain ne soient pas ici une frontière malléable (flexible border). On retrouve cependant des images plus ouvertes à une double interprétation avec *Diving* 2006 et *Wave*. Quelques têtes sculptées dans l'accumulation stratigraphique de galettes de sarrasin émergent à peine d'une mer de farine. Plongeantes ou en train de couler, nous ne le savons pas. Telles qu'elles apparaissent, elles ont la sérénité de ces pierres qui parsèment les jardins zen. Ceci sans que probablement Debesh Goswami l'ait souhaité. Sans polémique, ce calme d'une mer de farine met en scène des êtres formés d'un aliment simple qui, bien que très courant, n'est pas celui de l'abondance.

Aussi, craignant qu'à trop vouloir rapprocher le destin des hommes, de leur accès à la nourriture, n'émerge une source de conflit, l'artiste a préféré évoquer la moisson comme une opération comparable à celle de l'artiste au travail, mais toujours à renouveler dans *Work in progress/pains/bread* ou la mer dans *Wave*, ce déferlement de cidre dans une constellation de

bouteilles, et retrouver des éléments du paysage face auquel il a choisi de vivre une grande partie de l'année.

Debesh Goswami même lorsqu'il noie une voiture sous un amoncellement de petits pains, n'est pas un artiste réaliste, et il convient de ne jamais prendre au premier degré ses propositions, sinon comment interpréter la présence troublante de cette photographie figurant un personnage debout mais la tête baissée n'offrant donc au regard que les colliers de petits pains qui recouvrent totalement son corps. Que fait cette figure de la fertilité, évocation d'une divinité antique dans ce monde si peu spirituel ? Elle affirme que dans l'œuvre de Debesh Goswami, nous ne sommes jamais uniquement dans un seul temps ou une seule culture. Que le souvenir des scènes paysannes de Millet, ou des rencontres plus violentes du happening qu'évoque la 4L enlisée dans les petits pains, il y a aussi des mémoires plus longues où les galettes, les guirlandes évoquent des présences plus anciennes, des figures plus partagées aux confins de ce que fut en son temps l'empire romain.

Le récit de cette dérive, du Bengale à son Ouest extrême, peut traverser un moment l'esprit du spectateur des œuvres de Debesh Goswami, mais l'objet suivant le détournera de tout parcours trop rectiligne.

Académie

Il arrive que l'on désigne par académie les figures de nu réalisées par quelque artiste. Dans une figure de style, peut-être une antonomase, qui qualifie ainsi une représentation d'un corps nu ayant les qualités de celles que l'on produit dans les académies, on en vient à réduire un corps à une question d'école. Produire l'image d'un corps est donc une question académique, un exercice par excellence du travail de l'artiste. Or, sous la double désignation de *Yogalava/académie*, Debesh Goswami nous propose une étrange configuration. Il s'agit d'une forme organique nouée qui nous renvoie plus explicitement à ces enchevêtrements improbables que prend le corps d'un adepte du yoga à la recherche d'une maîtrise du véhicule temporaire de son âme. Cette forme nouée est donc un corps, assez différent de ceux que décrit l'anatomie et la connaissance rationnelle du squelette et des muscles. Il semble troublant de voir qu'avec le savoir-faire du sculpteur modelant la glaise ou façonnant le plâtre, Debesh Goswami nous propose une forme aussi étrangère à notre regard et pourtant si familièrement vivante. Là encore nous sommes aidés dans le décryptage de ces enchevêtrements par les quelques images d'*As you like* 2006 où le performer nous invite à ne pas sombrer dans une contemplation de la pure forme, comme le ferait John Coplans avec ses vues rapprochées de son corps exposé à l'objectif photographique et à ses cadrages arbitraires. *Yogalava/Académie* suggère que l'école des formes soit aussi une école de vie ou tout du moins une interrogation sur l'espace intermédiaire entre ces deux disciplines. La césure entre l'art et la nature, entre le corps et l'esprit ne passe pas par le même endroit, par les mêmes configurations d'un côté de l'Indus et de l'autre. Un fois encore Debesh Goswami essaie de produire une image qui coure au long de cette frontière flexible.

De l'antiquité à la Renaissance, l'allégorie servait le dessein de l'artiste voulant représenter le monde à l'aide de quelques figures et d'elles seules. Dans la société globale l'uniformisation se fait par l'information et le commerce. Les mass media et la culture qu'ils véhiculent étendent le réseau de leurs représentations sur l'ensemble de la planète et produisent notre conscience d'individus globaux chaque jour et à chaque instant. L'information nous rentre par tous les pores de la peau au-delà de laquelle elle s'engage dans un processus de digestion. Celle-ci est contrainte dans un appareil digestif noué et encombré comme dans ces boyaux de papier journal enrobés de films d'emballage qui déplient leurs arabesques douloureuses sur le sol de la galerie. Le réseau de la communication globale nous tient tous par les tripes dans des convulsions dont il n'est pas certain qu'il sorte quelque chose

de positif à moins qu'après quelques déjections nous nous reconcentrions sur le respect des rites

Stupa II/Sanchi, 2007, image énigmatique d'une série de petits Stupa du site sur lequel se trouve le stupa le plus ancien que l'on connaisse (époque Sunga 187—75 av. J.C.) est une réappropriation fidèle aux usages par un recouvrement de guirlande de fleurs complétant la partie manquante du monument. Bien que le choix de ce site dans le Madhya Pradesh situé au centre de l'Inde soit très important historiquement et symboliquement, l'exercice engagé par Debesh Goswami n'est pas une reconstitution archéologique. Le sens qu'il prête au stupa correspond à celui qui lui est conféré dans le mahayana et correspond à une évolution du bouddhisme au cours du premier siècle av. J.C. (vous me permettrez d'éviter la bien coloniale « notre ère » pour un texte qui paraîtra aussi en Inde) à savoir si j'en crois l'article Stupa de l'Encyclopaedia universalis 2006 : « Avec le surgissement du mahayana et l'élargissement de la prédication bouddhique au cosmos tout entier, le stupa prend d'autres valeurs symboliques. Il offre, ou est censé offrir, face aux quatre points cardinaux, l'image des quatre Buddha des Orient [...] et parfois, au zénith, celle du cinquième (Vairocana). Par un système de correspondances bien établi, il devient ainsi la représentation de toutes les vérités du bouddhisme et de l'univers tout entier. C'est un *mandala*, c'est-à-dire une image symbolique de l'univers destinée à servir de support à la méditation du fidèle. »

Le site transformé sur place, puis l'image manipulée par Debesh Goswami devant son ordinateur contribuent à donner l'idée d'un projet d'installation où se multiplieraient de petits stupas comme autant d'autres figurations du cosmos, d'autres conceptions de l'universalité. Les ronds blancs sur le gazon annoncent leur multiplication prochaine. Pris entre le macrocosme que toutes les cultures prétendent éclairer de leur cosmogonie et le microcosme dont nous sommes chacune des unités alimentées par l'information globale, il nous faut trouver notre place. L'art de Debesh n'est pas là pour nous donner la solution, mais seulement pour nous éviter de la rechercher trop hâtivement.

Jean-Marc Poinot

Professeur d'histoire de l'art Université Rennes 2

Fondateur des Archives de la critique d'art