

La ronde des échantillons : anthropologie visuelle des bazars et art contemporain

Denis Vidal

► **To cite this version:**

Denis Vidal. La ronde des échantillons : anthropologie visuelle des bazars et art contemporain. 2016.
<ird-01292375>

HAL Id: ird-01292375

<http://hal.ird.fr/ird-01292375>

Submitted on 22 Mar 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LA RONDE DES ECHANTILLONS

Anthropologie visuelle des bazars et art contemporain

Denis Vidal (IRD, Paris)

Si l'on met à part les scènes de harems qui ont fait la célébrité d'Ingres et de quelques autres artistes moins talentueux, il faut reconnaître qu'il existent peu de spectacles aussi évocateurs d'un orientalisme désuet que les ruelles surpeuplées d'un vieux bazar, encombrées par les marchandises les plus variées. Cela n'empêche pas, bien sûr, que de telles représentations figurent toujours en bonne place sur les couvertures des brochures touristiques et des guides de voyage. Mais si ces dernières n'ont rien perdu de leur *aura* auprès d'une clientèle en guise d'exotisme, cela fait pas mal de temps déjà que cette sorte de pittoresque passe moins bien dans les milieux de l'art contemporain. On trouve plutôt à sa place un intérêt accru pour des formes d'art populaire issus des mêmes bazars.

Il n'y a rien, cependant, de particulièrement nouveau dans l'intérêt que les milieux cultivés portent à des formes d'art, destinées en priorité à un public citadin et populaire. Le meilleur exemple en est l'engouement des élites culturelles à Calcutta pour l'art de Kalighat dans les premières décennies du XXème siècle (Guha-Thakurta 1992; Mitter 1994). De même, depuis les années 50, de nombreux artistes modernes en Inde s'en sont largement inspirés¹. Mais c'est seulement depuis les années 90 que l'on assiste à une revalorisation systématique de formes décoratives et artistiques variées (films de Bollywood, affiches de films, photographies de studio, calendriers commerciaux, décors de véhicules utilitaires, volets peints de boutiques, etc.²) longtemps dénoncées par les mêmes élites pour leur kitsch et leur manque d'authenticité culturelle. Aussi doit-on saluer ce renouveau d'intérêt pour des formes populaires d'expression longtemps dédaignées. On peut regretter, néanmoins, que cette tendance ait surtout conduit jusqu'alors à privilégier des modalités esthétiques qui relèvent plutôt d'une forme ou une autre d'imagerie. Car si l'on a raison, bien sûr, de reprocher à l'orientalisme sa conception assez particulière du 'pittoresque', du moins faut-il admettre qu'une telle attirance a conduit - de manière plus positive, cette fois - à appréhender le spectacle de la ville dans sa totalité. Aussi, n'est-il pas inutile de montrer aujourd'hui que

¹ Tel est le cas, par exemple, de K.G. Subrahmanyam, Bhupen Khakkar, N.K. Hussain et de nombreux autres.

² Voir à ce sujet les travaux de Grimaus (2004), Jain (2007), Pinney (1997, 20004) Ramaswamy (2003) Sarma (1999), Uberoi ((1998)

l'on peut encore s'intéresser à l'environnement que représentent les bazars et des marchés de l'Inde urbaine, sans retomber pour autant dans les pires clichés d'un orientalisme dépassé.

A Old-Delhi, par exemple, si l'on excepte les axes principaux et quelques monuments particulièrement imposants comme le Fort rouge ou Jama Masjid, l'extraordinaire étalage de biens qui s'impose à tous les coins de rue constitue, à n'en pas douter, l'élément visuel dominant. Or l'importance d'un tel environnement ne tient pas seulement à la manière dont il contribue à définir le paysage urbain; il oriente aussi la manière dont s'exercent les regards. Un artiste contemporain comme Subodh Gupta ne s'y est pas trompé. Une part de son succès tient à l'ingéniosité avec laquelle il a su renouveler le regard que l'on peut poser sur ces accumulations d'objets de consommation courante qui représentent un spectacle familier dans tous les bazars de l'Inde. Comme tout artiste, cependant, il l'a fait en détournant leur emploi et en les réorganisant dans des configurations inédites. Saluons donc son talent et sa créativité. Mais une œuvre comme la sienne devrait nous rendre plus attentifs, encore, au fait qu'existent aussi d'autres constellations d'objets, toute aussi passionnantes à observer, mais qui sont liées cette fois au fonctionnement même des bazars et des marchés urbains. Bien sûr, dans un tel cas, aucun artiste individuel ne peut en revendiquer la paternité puisqu'il s'agit d'une création collective plus ou moins spontanée, à laquelle tous les négociants du marché vont participer. Mais si un tel rapprochement entre leurs manières de faire et celles d'artistes contemporains peut étonner, il faut se rappeler qu'il n'est pas aussi inédit qu'on pourrait le penser.

Michael Baxandall est peut-être le plus grand historien d'art du XX^{ème} siècle. Or dans un de ses ouvrages justement réputés il établit un lien direct entre la manière dont les marchands réduisaient en figures géométriques abstraites le volume de biens qu'ils négociaient à Florence, pendant le Quattrocento, et l'évolution plus générale prise par la peinture en Italie à cette époque (Baxandall, 1972). Je ne sais pas si l'on peut faire, de manière valide, des rapprochements de la sorte quand on étudie les pratiques visuelles qui prennent place dans les bazars indiens. Mais hormis le fait qu'en étant attentifs à ces dernières, on découvre le fonctionnement de ces marchés sous un jour nouveau, on verra qu'une telle perspective permet aussi de révéler l'existence d'objets peu remarqués, dont l'existence nous invite à nous interroger sur leur relation à des évolutions plus générales en cours dont plusieurs des meilleurs artistes indiens, aujourd'hui, essaient, à leur façon, de témoigner. J'en donnerai un exemple ici : il s'agit de l'étonnante « ronde des échantillons » qui est au cœur de l'activité de Naya Bazar : le marché aux grains de Old-Delhi (Vidal 2000, 2003, 2005).

Naya Bazar

Il y a peu de spectacles qui correspondent mieux, en effet, à l'idée stéréotypée que l'on peut se faire d'un bazar, dans une grande ville indienne, que celui offert par le quartier de Old-Delhi où se trouve le marché aux épices (Khari Baoli) et celui aux grains (Naya Bazar). On y voit circuler un flux incessant de personnes, de marchandises et de véhicules tandis que s'entrecroisent les porteurs, les rickshaws, les brouettes à bras, les carrioles à chevaux et les camions Tata. Tous les espaces disponibles semblent aussi y être à jamais occupés par des amoncellements de sacs et de marchandises variées. On en trouve, en effet, partout, dans les rues, les passages, les cours des maisons, le recoin des portes, les corridors et les cages escaliers. Le paradoxe, cependant, est qu'en dépit de leur omniprésence, ces derniers ne représentent, en fait, qu'une fraction presque négligeable de l'activité qui se déroule dans les lieux. Pour vraiment en rendre compte, en effet, il faut savoir plutôt se montrer attentif à un petit manège qui peut passer aisément inaperçu : c'est le va-et-vient incessant de petits sachets de plastique, emplis de quelques poignées de grain, circulant de mains en mains entre tous les intermédiaires et les négociants du marché. Il s'agit, comme on l'aura deviné, d'échantillons représentant des lots de grains ou d'épice dont certains peuvent se réduire à quelques sacs seulement, lorsqu'ils représentent la récolte d'un fermier des environs ; mais qui peuvent correspondre aussi à des lots de plusieurs milliers tonnes de riz ou de lentilles, conservés dans des entrepôts aux environs de Delhi et dans les Etats indiens voisins et parfois également dans des trains de marchandise ou encore des cargos en attente de leurs destinations finales. L'importance de ces quelques rues tient, en particulier, au fait que ce marché ne sert pas seulement à approvisionner les millions d'habitants de la capitale indienne ; mais que Delhi est aussi l'un des plus importants centres internationaux du négoce du riz de toute l'Asie du Sud.

La constitution de ces échantillons se fait grâce à un outil en forme de dague (*parkhi*) muni d'une petite gouttière en son centre, permettant de retirer quelques grains de l'intérieur de n'importe quel sac de jute pour en vérifier le contenu sans avoir jamais à ouvrir ce dernier. Il suffira ainsi de collecter quelques grains dans un nombre suffisant de sacs pris au hasard pour disposer d'un échantillon effectivement représentatif de la qualité du lot proposé à la vente. La fiabilité de cette procédure est d'autant plus cruciale que ces échantillons représentent souvent l'unique base matérielle sur laquelle se fondent les négociants pour effectuer des transactions qui portent parfois sur des milliers de tonnes de grain. Aussi, peut-

on bien imaginer que savoir évaluer avec *acumen* la qualité du grain contenu dans de tels échantillons est un savoir-faire particulièrement valorisé à Naya Bazar. Car si la confiance mutuelle entre négociants joue un rôle essentiel dans toute transaction, c'est néanmoins de cette capacité à jauger rapidement la qualité d'un échantillon que dépend la réputation professionnelle et, souvent, le succès commercial des uns et des autres. Aujourd'hui, cependant, la question qui se pose est de savoir combien de temps encore la circulation de ces échantillons restera au cœur du fonctionnement de ce marché aux grain?

Comme tout le monde le sait désormais, il y fondamentalement deux manières de transmettre une information : soit qu'on la communique de manière analogique, soit qu'on la code de façon digitale, de sorte à pouvoir la transmettre par le biais de n'importe quel médium. A Naya Bazar comme dans d'autres marchés en Inde, le rôle central que jouent encore les échantillons dans la vente du grain atteste du fait que l'information sur les produits fait encore essentiellement appel à des procédures à caractère analogique. Mais cela ne doit pas masquer le fait qu'il existe des tentatives toujours plus insistantes pour mettre en place des systèmes de gradation, permettant d'évaluer désormais le grain en fonction de normes connues et respectées de tous. Si de telles procédures se généralisaient, elles feraient triompher une conception 'digitalisée' de l'information dans les bazars indiens. Et cela conduirait aussi, très certainement à terme, à une banalisation et une homogénéisation toujours plus grande de ces derniers, de leur contenu et de leur fonctionnement. Mais si cette évolution se dessine effectivement en Inde, l'usage ne s'en est pas encore généralisé à Naya Bazar ; et de nombreux opérateurs y restent profondément hostiles. A leurs yeux, en effet, il existe trop de variétés de grains et les caractéristiques qui permettent d'en évaluer la qualité sont trop fines et nuancées pour qu'un tel système soit vraiment désirable ou même opératoire. En revanche les grands négociants du secteur y sont plus favorables. Cela s'explique dans la mesure où leur priorité est de disposer de grandes quantités de grain d'une qualité aussi homogène que possible pour pouvoir les commercialiser plus aisément à l'étranger.

Aujourd'hui, dans les bazars et les marchés de l'Inde urbaine comme dans le reste du monde ou dans d'autres domaines de la vie sociale, une évolution décisive se dessine qui consiste à remplacer des modes d'interaction économique et sociale traditionnellement fondés sur une perception relativement directe des gens et des choses par des manières de faire d'avantage basées sur des formes plus médiatisées d'interaction. Aussi la question est de savoir si une telle évolution permettra, malgré tout, de préserver les formes d'expertise et

d'organisation économique dont dépend la capacité à commercialiser la formidable variété de la production agricole en Inde. Or il faut savoir que c'est de cette dernière que dépend, en fin de compte, non seulement la diversité de choix que l'on peut trouver encore dans les marchés et les bazars en Inde ; mais aussi, la survie financière de millions de fermiers dans l'ensemble du pays.

L'analyse qui précède pourra sembler bien éloignée de toute préoccupation artistique. D'autant qu'il n'y a rien de particulièrement esthétique dans le vue de petits sachets de plastique - remplis de quelques poignées de riz - passant subrepticement de mains en mains dans un marché aux grains à Delhi. Si l'on admet cependant que l'une des finalités de l'art, aujourd'hui, est de nous faire percevoir des aspects autrement méconnus de notre environnement, l'intérêt que l'on peut porter à de tels échantillons paraît déjà moins déplacé. Bien sûr le fait que ces derniers nous offrent une clé d'analyse pour la compréhension de pratiques visuelles ayant cours dans des marchés urbains en Inde, n'oblige nullement à voir en ces dernières une source possible d'inspiration artistique. Mais chacune à leur façon, l'œuvre d'un historien de l'art comme Baxandall et celles d'artistes contemporains comme Subodh Gupta, Ravi Agarwal, Bose Krishnamachri ou Sakshi Gupta parmi tant d'autres, témoignent par l'intérêt qu'ils portent au spectacle visuel offrent les bazars indiens que ce n'est peut-être pas impossible, après tout³.

³ On peut voir à ce sujet les œuvres des artistes cités dans le catalogue de Indian Highways (2008)

Baxandall, M, *Painting and experience in fifteenth-century* , Oxford, O.U.P., 1972

Grimaud, E, *Bollywood Film Studio ou comment les films se font à Bombay*, Paris CNRS Editions, 2004

Guha-Thakurta, Tapati. *The Making of a New 'Indian' Art. Artists, Aesthetics and nationalism in Bengal, c.1850-1920*, Cambridge University Press, 1992.

Jain K. *Gods in the Bazaar: The Economies of Indian Calendar Art*, Durham: Duke University Press, 2007.

Mitter, Partha, 1994, *Art and Nationalism in Colonial India, 1850-1922*, Cambridge University Press.

Pinney, Christopher. 1997 *Camera Indica: The Social Life of Indian Photographs*. Chicago: University of Chicago Press.

Pinney, Christopher, 2004, *Photos of the Gods, The printed image and Political Struggle in India*, London, reaction Books

Ramaswamy,S. (ed.), 2003, *Beyond Appearances? Visual Practices and Ideologies in Modern India*, Delhi, Sage.

Sharma, Satish “Street dreams” London, Booth-Clybourn editions, 1999

Subrahmanyam S. *The political Economy of Commerce*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Uberi P. , Sood P. *From goddess to Pin-up; Icons of femininity in Indian Calendar Art*, Delhi, Cymroza Art Gallery, 1998.

Vidal, D. « Markets and Intermediaries : An Enquiry about the Principles of Market Economy in the Grain Market of Delhi », in Dupont V., Tarlo E. Vidal, D *Delhi, Urban Space and Human Destinies*, Delhi, Manohar, 2000, 125-142

Vidal D: article « Markets » in *The Oxford india Companion to Sociology and Social Anthropology*, Delhi, Oxford University Press, 2003, pp.1342-1360

Vidal, D “In search of Basmatisthan: agro-nationalism and globalisation”, Jackie Assayag and C.J. Fuller (eds). *Globalizing india, Perspectives from Below*, London: Anthem Press, 2005, pp.47-65.