

PROGRAMME ASIE

**CENSURE ET AUTOCENSURE :
LE CAS DES PÉRÉGRINATIONS DU PEINTRE
NIRODE MAZUMDAR**

PAR NICOLAS MERCAM

MAÎTRE DE CONFÉRENCES À L'UNIVERSITÉ BORDEAUX MONTAIGNE

JUILLET 2019

ASIA FOCUS #117

INTRODUCTION

Depuis le début du XXI^e siècle, de grandes expositions – de *Timeless Visions: Contemporary Art of India* de 1999 à *Paris, Delhi, Bombay* de 2011 – ont témoigné de l'avènement de l'art indien sur la scène internationale de l'art contemporain. Cette entrée des artistes indiens – Atul Dodiya, Subodh Gupta, Jitish Kallat, Sudarshan Shetty, Tejal Shah, etc. – dans la circulation mondiale, tant marchande qu'institutionnelle, de l'art contemporain s'est assortie d'une série de « conditions » et de « cadres imposés ».

Certains observateurs, analysant la dimension mondialisée de la production et de la diffusion de l'art actuel, parlent d'une « censure masquée¹ », voire d'une « dictature soft² » inhérente au système capitaliste du marché de l'art. Cette censure est tant de nature esthétique que de nature économique. D'un point de vue esthétique, les notions de « modernité » et de « contemporanéité » artistiques restent encore en grande partie liées à une définition occidental-centrée fixant les valeurs européennes comme critères « universaux » d'appréciation. D'aucuns soulignent qu'un certain formatage, autour des principes « occidentaux » de l'installation et du multimédia, est imposé aux productions artistiques, au nom d'une « contemporanéité » de l'art³. D'un point de vue économique, les grandes manifestations « multiculturelles » qui servent de plateformes à des carrières internationales présentent un nombre relativement restreint d'artistes. Ainsi, la scène indienne de l'art actuel se limite à une quinzaine, voire à une vingtaine d'artistes, régulièrement invités lors des grandes biennales et foires de l'art contemporain. Loin de présenter un éventail large et diversifié de la production artistique d'une aire culturelle spécifique, ces grandes manifestations limitent au contraire le nombre d'exposants pour des raisons de qualité esthétique, mais plus encore pour répondre aux exigences de

¹ Julie Verlaine, « La Censure dans l'art », dans *Universalia 2016*, pp.197-199.

² Le sociologue Daniel Vender Gucht emploie l'expression de « dictature soft » pour qualifier la « dictature de la majorité » qui, dans nos sociétés démocratiques, exerce un contrôle social fondé sur les lois de l'audimat ou de la rentabilité dont les principes sont dits économiques – et non idéologiques. Il s'agit, poursuit-il, de ramener l'expression de la différence à un argument marketing dans une stratégie industrielle de l'offre culturelle.

Daniel Vander Gucht, « Pour en finir avec la mythologie de l'artiste politique : de l'engagement à la responsabilité », dans *Les Formes contemporaines de l'art engagé, de l'art contextuel aux nouvelles formes documentaires*, sous la direction d'E. Van Essche, La Lettre volée, Bruxelles, 2007, pp.56-69.

³ Le professeur Valérie Arrault déclare à ce propos : « Les critères – particuliers – du monde de l'art sont ceux – généraux – du monde occidental. », Valérie Arrault, « Le pouvoir des critères occidentaux face à la mondialisation », dans *Arts et pouvoir*, sous la direction de Marc Jimenez, Klincksieck, Paris, 2007, p.24.

compétition et de calibrage du marché de l'art. De tels cadres idéologiques et économiques ont pu rendre, et rendent encore, difficile l'expression des modernités non occidentales.

Sur ce premier niveau de censure et de modélisation à l'échelle internationale, vis-à-vis desquels sont assujetties toutes nations émergentes, vient se greffer, dans le cas indien, une censure politique explicite du gouvernement central et de certains milieux associatifs.

En Inde, la production artistique, tous champs confondus, subit différents types de restrictions et de censures. Des autorisations ou des interdictions, explicites ou implicites, conditionnent la diffusion totale ou partielle de spectacles d'art vivant, de projections de film, d'expositions d'art visuel, fixant ainsi les cadres d'une expression artistique.

Notre propos débutera par un nécessaire état des lieux permettant de décrire l'utilisation de la censure, dans le domaine artistique, en Inde, depuis l'indépendance jusqu'à nos jours. Ce vaste panorama historique nous permettra ensuite de situer et de caractériser le parcours singulier et diasporique du peintre Nirode Mazumdar.

Nirode Mazumdar (1916-1942) s'installa en France à partir de 1946, à l'âge de 30 ans et y passa le reste de sa vie. Nous insisterons sur les deux événements qui marquèrent durablement la carrière du peintre : l'accueil de ses œuvres par le public parisien en 1946 et celui de son exposition lors de son premier retour à Calcutta, sa ville d'origine, en 1958.

DE LA CENSURE CONGRESSISTE A LA CELLE DE L'HINDUTVA

Dans la jeune histoire de la République indienne, le gouvernement central, tenu sans discontinuer par le parti du Congrès de 1947 à 1977, s'octroya parfois le rôle de censeur, pour le maintien de son pouvoir, sous couvert de « l'intérêt supérieur de la nation ». La censure du parti du Congrès se manifesta à partir de la seconde moitié des années 1960, après la mort de Jawaharlal Nehru, alors que l'autorité du parti commençait à être remise en cause tant en son sein que lors d'élections à travers le pays⁴. Les arts du spectacle, théâtre et cinéma, par leur large diffusion et leur dimension populaire furent

⁴ Paul R. Brass, *The Politics of India since independence*, Cambridge University Press, Cambridge 1994. Max Jean Zins, *Histoire politique de l'Inde indépendante*, PUF, Paris, 1992.

particulièrement victimes de cette censure. Ainsi, en 1965, le metteur en scène Utpal Dutta fut emprisonné suite à la présentation à Calcutta de sa pièce *Kallol* (*Le Bruit des vagues*). Cette pièce présentait un parti du Congrès docile aux volontés du pouvoir colonial et n'hésitant pas à céder face aux intérêts du grand capital⁵. Mais la censure congressiste se développa avec encore plus d'éclats durant la période de l'état d'urgence de 1975 à 1977. À cette époque, Indira Gandhi alors Premier ministre, imposa l'état d'urgence, suspendit ainsi tout pouvoir au législatif, et restreignit les libertés de circulation et de manifestation. Ce fut dans ce contexte que le film *Kissa Kursi Ka* (*L'Épopée du trône*) du cinéaste Amrit Nahata fut interdit par les autorités centrales, car la charge politique de la satire contre Indira Gandhi et son fils Sanjay Gandhi paraissait trop criante aux yeux de New Delhi.

Des années 1960 aux années 1980, le pouvoir congressiste s'acharna à juguler une opposition de gauche (alors qu'une droite nationaliste et religieuse montait progressivement en puissance). Durant cette période la répression policière à l'égard des manifestations politiques et syndicales opposées au pouvoir congressiste fut souvent d'une extrême violence. En 1989, l'acteur et metteur en scène de théâtre de rue Safdar Hashmi, membre du parti communiste indien marxiste – C.P.I.(M.) – fondateur du *Jana Natya Manch* (*Front du Théâtre Populaire*), est violemment molesté par la police lors d'une de ses représentations théâtrales dans la ville de Ghaziabad et mourra des suites de ses blessures⁶.

Mais, l'autoritarisme de la démocratie congressiste ne fut pas l'ennemie systématique de la liberté d'expression, loin s'en faut. Les institutions d'État, fondées au début des années 1950⁷, dont l'objectif était de soutenir et de promouvoir l'action artistique, loin de définir

⁵ *Kallol* (*le Bruit des vagues*) - Trois ans après Dutta renouvela sa critique du parti du Congrès comme ennemi de classe. Dans la pièce *Kallol*, le thème de la mutinerie de la rade militaire de Bombay en 1946 fut un prétexte pour dénoncer l'alliance entre les dirigeants coloniaux et certains chefs du Congrès pour écraser la rébellion. La critique fut jugée trop virulente, le gouvernement Congrès du Bengale occidental emprisonna Dutta pour six mois. Les journaux, en fonction de leur obédience politique, publièrent des articles assassins sur le dramaturge et le L.T.G. (*Little Theatre Group* compagnie fondée par Utpal Dutta), ou soutinrent l'audace de la position idéologique et artistique de l'auteur. Le scandale soulevé et l'interdit qui s'ensuivit ne firent que redoubler le succès de la pièce auprès de la classe moyenne bengalie et des manifestations dénonçant la cabale politique autour de *Kallol* se multiplièrent à Calcutta. Rustom Bharucha, *Rehearsals of revolution*, Seagull Books, Calcutta, 1983.

⁶ Suite à l'assassinat de Safdar Hashmi, le collectif Sahamat (*Safdar Hashmi Memorial Trust*) fut fondé cette même année 1989. Regroupant, artistes, intellectuels, travailleurs sociaux, ce collectif constitue, de nos jours, l'une des plateformes indiennes les plus performantes en matière d'activisme artistique.

⁷ En 1953 furent créées la *Sangeet Natak Akademi* (chargée du secteur de la musique, de la danse et du théâtre) et la *Sahitya Akademi* (chargée du département de la littérature). En 1954, furent créées la *Lalit Kala Akademi* (chargée des beaux-arts anciens et contemporains et de l'artisanat), ainsi que la *National Gallery of Modern Art*.

les contours d'un art officiel, permirent à l'Inde de produire un éventail large de réalisations, ainsi qu'une certaine ouverture à l'international⁸.

Le début des années 1990 marque le virage de l'Inde vers une économie de marché et par là même, l'abandon partiel des principes de la *voie indienne* qui servait, jusque-là, de fondement au développement du pays. Ce tournant économique de la fin de la guerre froide, marquant l'entrée de l'Inde dans une économie mondialisée, a permis l'émergence d'un puissant secteur privé dans lequel se trouve, de nos jours, l'essentiel des collectionneurs et des investisseurs dans l'art contemporain. C'est bien grâce à la dynamique de ce secteur privé que l'art contemporain indien a, maintenant, intégré les systèmes globalisés de production et de distribution⁹. Ce tournant économique correspond aussi à un tournant politique avec l'accession au pouvoir du B.J.P. (*Bharatiya Janata Party*) bras politique du mouvement nationaliste hindou. En 1996 pour quelques mois, puis de 1998 à 2004, Atal Bihari Vajpayee fut le premier Premier ministre issu des rangs du B.J.P.

Suite aux élections de mai 2014, la droite nationaliste hindoue revint au pouvoir, et le conserve toujours de nos jours, en la personne de Narendra Modi, ancien ministre en chef de l'État du Gujarat, de 2001 à 2014. Le B.J.P. se veut un parti libéral en matière d'économie et traditionaliste en matière sociale. La défense des valeurs nationalistes de l'*Hindutva* (concept politico-religieux revendiquant une Inde intrinsèquement hindoue) est au cœur de l'engagement idéologique du B.J.P. Ce concept nationaliste est radicalement éloigné de l'idée défendue par les pères de l'indépendance (et qui constituera le fondement d'un « sécularisme » indien), d'une nation unie dans le respect des diversités.

Le travail idéologique des associations constituant la clé de voûte de la pensée de l'*Hindutva* est de militer pour un type idéal d'état, fondé sur le slogan de la *Hindu way of life* et seul capable de stabiliser la nation indienne dans les tumultes de la période actuelle.

Anshuman Das Gupta, « A House of Modernism. Art in its institutional Aspects, 1950's and 60's », dans *Art and Visual Culture in India 1857-2007*, sous la direction de Gayatri Sinha, Marg Publications, Mumbai, 2009, pp. 162-176.

⁸ Devika Singh, « A modern formation? Circulating international art in India, 1950's-1970's », dans *Western Artists and India. Creative Inspirations in Art and Design*, sous la direction de Shanay Jhaveri, The Shoestring Publisher, Mumbai, 2013, pp. 46-58.

⁹ Christine Ithurbide, « L'Art contemporain en Inde », dans *L'Inde : une géographie*, sous la direction de Philippe Cadène et Brigitte Dumortier, Armand Collin, Paris, 2015, pp.355-369.

Ainsi, la réponse à la crise de la mondialisation apportée par l'*Hindutva* est de reconstituer « un peuple hindou », seul apte à résister efficacement aux « dangers » du monde contemporain (parmi ces dangers, celui de « l'étranger musulman » est particulièrement mis en exergue).

La gouvernance nationaliste actuelle ne manque pas d'utiliser les outils d'État à sa disposition afin d'œuvrer à la réalisation de cette « nation hindoue », en particulier en nommant à la tête d'institutions publiques culturelles et artistiques des personnalités de leur bord idéologique. De même, le C.B.F.C. (*Central Board of Film Certification*), comme il le fut à l'époque du Congrès, est l'instrument d'une censure dans le domaine du cinéma. Ainsi, en 2004, le cinéaste Rakesh Sharma a subi la censure pour son documentaire *Final Solution*, sur les pogroms antimusulmans de 2002 au Gujarat. Dans ce carnage communautaire, Narendra Modi, alors ministre en chef de l'État, aurait eu une part de responsabilité. Plus récemment encore, en juin 2016, le cinéaste Anurag Kashyap subit les foudres du C.B.F.C. pour son film *Uda Punjab (Ça plane au Pundjab)*. L'intrigue de ce thriller se passe dans l'État du Pendjab et décrit les circulations du trafic de drogue entre le Pakistan et l'Inde sur fond de politiciens locaux corrompus. Les raisons invoquées pour interdire ce film étaient qu'il présentait une image dégradée du Pendjab et mettait en péril l'intégrité de l'Inde¹⁰ (notons surtout que l'actuel ministre en chef de l'État du Pendjab est un allié politique du B.J.P)¹¹.

Mais, le gouvernement nationaliste de l'Inde prend soin de ne pas se placer à l'avant-garde de la revendication d'un « état hindou ». Il laisse ce travail à toute une série d'associations de groupuscules d'activistes dans l'orbite des organisations nationalistes hindoues du R.S.S. (*Rashtriya Swayamsevak Sangh*) et du V.H.P. (*Vishva Hindu Parishad*) qui, à travers le pays, sont à même de manifester, de faire pression (en employant parfois des moyens extrêmement violents), de contacter la presse, ou de porter plainte auprès des tribunaux afin de combattre les comportements considérés comme « anti-hindou », heurtant le

¹⁰ Guillaume Delacroix, « Entre censure et autocensure, les artistes indiens sont à la peine », dans *Médiapart*, 8 juillet 2016. <https://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/080716/entre-censure-et-autocensure-les-artistes-indiens-sont-la-peine>.

¹¹ La toile du net et les circuits alternatifs sont une des solutions qu'adoptent certains cinéastes et artistes pour contourner les ciseaux du CBFC. Ainsi, le réalisateur Kaushiq Mukherjee, alias Q, dont le film *Gandu (Enculé)* projeté en 2010, est interdit en Inde, pour cause de scènes « indécentes et vulgaires », a décidé de diffuser, début juillet 2016, sa prochaine création, *Brahman Naman*, exclusivement sur *Netflix*. Par ce canal son film sera diffusé dans près de 200 pays et sous-titré dans une vingtaine de langues différentes. <https://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/080716/entre-censure-et-autocensure-les-artistes-indiens-sont-la-peine>.

sentiment religieux¹². De nos jours, l'initiative de la censure semble provenir de plus en plus du domaine privé et associatif.

En 1998, à Mumbai, des groupes d'activistes pro-hindous saccagent et incendient des salles de cinéma qui avaient programmé la diffusion de *Fire*, film de la Canadienne Deepa Mehta. Ce film, partie intégrante d'une trilogie *Earth, Fire, Water*, jugé par ces activités blasphématoires, présentait l'enfermement des femmes dans le carcan religieux et abordait la question de l'homosexualité féminine.

Dans le domaine des arts plastiques, en 2007, les peintures du jeune artiste Srilamanthula Chandramohan, exposées à l'université des Beaux-arts de Baroda furent considérées comme obscènes et offensantes par un groupe d'activistes du V.H.P. L'artiste avait représenté des corps de femmes nues, évoquant la déesse Durga, au sein d'une scène de crucifixion. Les activistes, accompagnés de policiers, ont fait irruption dans la salle d'exposition, vandalisant les peintures. L'artiste, après avoir été battu, fut jeté en prison. L'un des derniers coups de force marquant de l'activisme hindouiste se déroula le 21 novembre 2015, lors du *Jaipur Art Summit*. Un groupe d'extrême droite hindoue protesta contre l'installation, dans un lieu public, de la production de l'artiste Siddhartha Kararwal, intitulée *Divine Bovine*. Il s'agissait « d'une vache volante » en polystyrène suspendue à un ballon d'hélium. L'intention de l'artiste était d'attirer l'attention du public sur la consommation de matière plastique et de déchets par les vaches en milieu urbain. Pour les militants nationalistes, l'œuvre suspendue était provocatrice, car elle donnait une image dégradante et insultante de l'animal sacré. La police trancha en faveur des nationalistes et la vache de Kararwal ne resta en suspens qu'une trentaine de minutes¹³.

L'artiste Maqbool Fida Husain (1913-2011), à la réputation internationale, fut la cible privilégiée des attaques du fondamentalisme hindou¹⁴. S'attaquer à cet artiste fut un moyen, pour les organisations fondamentalistes hindoues, de stigmatiser, une nouvelle fois, la minorité musulmane, soupçonnée de « coalition avec l'ennemi pakistanais »¹⁵. Mais plus encore, s'en prendre à Husain et à son œuvre fut un levier pour ébranler et

¹² Soulignons que l'Union indienne fait partie des pays qui pénalisent le blasphème.

¹³ Deepanjana Pal, « It's time for art to be political », dans *The Hindu*, 10 décembre 2015.

¹⁴ Deeksha Nath, « Indian painter incites religious controversy », dans *ArtAsiaPacific*, n°50, fall, 2006, p. 58.

¹⁵ Nicolas Nercam, « Approches des interfaces entre art et nationalisme en Inde, du mouvement *Swadeshi* au mouvement de l'*Hindutva* », dans *Inter-Lignes* « Nationalisme et arts », printemps 2012, sous la direction de Bernadette ReyMimoso-Ruiz, Institut Catholique de Toulouse, 2012, pp.113-127.

détruire la *Secular Identity*¹⁶ de l'artiste moderne servant encore de credo et de ligne idéologique à nombre de plasticiens contemporains¹⁷.

Sous la dynastie Nehru/Gandhi, la République indienne considérait l'artiste comme « *un représentant idéal de la communauté nationale*¹⁸ ». La communauté des artistes et des intellectuels se devait d'incarner les valeurs progressistes prônées par l'État central, en plaçant son investissement social et artistique au-delà des antagonismes communautaires, afin de contribuer à l'avènement d'une transition acceptable vers une gouvernance moderne, démocratique et « laïque ». Incarner ce que Geeta Kapur nomme la *Secular Identity* devenait le credo de la communauté artistique¹⁹. Cette dernière adhéra très largement à « l'idéologie émancipatrice » défendue par la *voie indienne*. Elle contribua à doter le gouvernement Congrès d'une aura positive, en le présentant comme le seul et unique recours, à la disposition du peuple indien, vers une émancipation politique, économique et culturelle. L'artiste Maqbool Fida Husain incarne cet « artiste national » de la postindépendance.

Husain était un des fondateurs de la modernité artistique indienne lorsqu'il prit part, à la fin des années 1940, à la création du *Progressive Artists' Group* de Bombay, en compagnie des peintres Francis Newton Souza, Sayed Haider Raza, Krishnaji Howlaji Ara, Hari Ambadas Gade... Il participa donc activement à la mise en place de l'engagement progressiste de l'artiste moderne. Il reçut l'étiquette « d'artiste national » et fut proche du pouvoir dans les années 1970, à l'époque d'Indira Gandhi. M. F. Husain était issu d'une famille modeste, musulmane sunnite de l'État du Maharashtra. Son milieu social populaire lui conférait l'image d'un artiste naturellement réceptif à la souffrance des plus démunis. Son appartenance à la communauté musulmane lui permettait de présenter une modernité artistique indienne respectueuse des minorités. Mais, plus que ses origines ce fut son travail artistique qui, au-delà des considérations sociales et communautaires, lui conféra cette stature nationale. Comme le souligne Daniel Herwitz, dans son article

¹⁶ Geeta Kapur, « Secular Artist, Cityzen Artist » dans *Articulating Resistance, Art and Activism*, sous la direction de D. Achar et S. K. Panikkar, Delhi, Tulika Books, 2012, pp.26-52. Geeta Kapur, *When was Modernism, essays on Contemporary Cultural Practise in India*, Delhi, Tulika Books, 2000.

¹⁷ *Barefoot across the Nation, Maqbool Fida Husain & the Idea of India*, sous la direction de Sumathi Ramaswamy, Yoda Press, New Delhi, 2011.

¹⁸ Geeta Kapur, « Secular Artist, Cityzen Artist » dans *opus cit.*, 2012, pp.26-52.

¹⁹ Geeta Kapur, *opus cit.*, 2000.

« Maqbool Fida Husain, the Artist as India's National Hero »²⁰, la peinture d'Husain a su emprunter librement au patrimoine plastique indien ; réminiscences de la peinture de miniature moghole, emprunts explicites aux textes épiques hindous du *Mahabarata* et du *Ramayana*, à la sculpture Gupta ou jaïne, ou encore aux fresques d'Ajanta. Husain puisait intentionnellement dans des patrimoines artistiques indiens dépassant le cadre de sa communauté et affirmait ainsi le caractère national de sa peinture.

Les groupes d'intervention des organisations nationalistes hindoues continuent, de nos jours, d'intimider le monde artistique par des actions violentes au nom de la condamnation du blasphème et de la diffamation de la religion. Leurs cibles sont les artistes, les lieux de formations, les galeries, les salles de cinéma, les centres d'exposition. De nos jours, nombre d'institutions refusent de présenter des expositions jugées trop provocantes par peur de perdre leurs subventions (dans le cas d'institutions publiques) et/ou d'entacher leur réputation (dans le cas d'institutions privées).

NIRODE MAZUMDAR, UN PEINTRE EN EXIL

Nirode Mazumdar et Maqbool Fida Husain font partie d'une même génération d'artistes indiens ; celle des pionniers d'une modernité artistique, forgée dans les années 1940. Nirode Mazumdar fut un des membres fondateurs du *Calcutta Group*, créé en 1943 sous l'impulsion de la puissante association culturelle et artistique de l'époque, la P.W.A.A. (*Progressive Writers' and Artists' Association*). Le Groupe de Calcutta fut le premier collectif d'artistes en Inde, quelques années avant la formation du *Progressive Artists' Group* de Bombay, à vouloir s'inscrire ouvertement dans les mouvements de la modernité internationale. L'aspiration à un renouvellement radical des formes artistiques et la fascination des membres du Groupe pour l'art moderne occidental poussèrent certains d'entre eux à entreprendre le voyage en Europe. Alors que les artistes Subho Tagore et Prodosh Dasgupta, autres membres fondateurs, avaient choisi de séjourner à Londres, Nirode Mazumdar fasciné par l'aura de l'avant-garde parisienne qui incarnait à ses yeux la quintessence de la modernité, choisit la capitale française.

²⁰ Daniel Herwitz, « Maqbool Fida Husain, the Artist as India's National Hero », dans *Third Text, Critical Perspectives on Contemporary Art and Culture*, n°78, vol.20, Issue 1, Routledge, Londres, janvier 2006, pp. 41-55.

Très tôt, grâce en partie à l'influence de son frère aîné francophone Kamal Kumar Mazumdar, Nirode Mazumdar fut intéressé par l'art et la culture français²¹.

Nirode Mazumdar fut le premier artiste indien à obtenir une bourse d'études du gouvernement français. Il quitta le Bengale en 1946 pour ne revenir en Inde que douze ans plus tard. À Paris, il travailla à l'École nationale des beaux-arts ainsi que dans différents ateliers, dont celui de La Grande Chaumière avec André Lhote. Tout au long de ces années, le peintre s'efforça de maintenir ses relations avec le Groupe de Calcutta²². Mais, en raison même de son éloignement géographique, il restera à l'écart des débats quotidiens politiques et esthétiques qui ont animé le mouvement jusqu'à son éclatement en 1953.

Dès son arrivée en France, Nirode Mazumdar présenta, de façon un peu confidentielle, ses productions réalisées en Inde. Ses toiles, comme *Mother and child* de 1945, étaient fortement influencées par les mouvements européens de la modernité. Aucune allusion au registre mythologique ou religieux indien ne transparaisait. Cette présentation reçut un accueil distant. On lui reprocha surtout le manque manifeste de caractère indien²³. Jeannine Auboyer, alors conservatrice du Musée Guimet, une des personnes privilégiées à avoir assisté à cette première manifestation, écrivit à propos des premières toiles de l'artiste :

*Les œuvres premières de ce jeune peintre bengali, frais émoulu de l'école des Beaux-arts de sa ville natale (...) hésitaient entre le cubisme et la recherche des formes figuratives (...)*²⁴

Le reproche était clair, les œuvres présentées n'étaient pas assez enracinées dans l'inépuisable tradition indienne et la technique du peintre trop proche de celle des

²¹ A titre d'anecdote, l'artiste Nirode Mazumdar, depuis sa propriété de Rikhia, aujourd'hui dans l'état du Jharkhand, pouvait contempler les collines du Trikut, qu'il baptisa "ma montagne Sainte Victoire". Entretien, Mme Mazumdar, épouse de Nirode Mazumdar, novembre 1996, Paris.

Prodosh Dasgupta, théoricien du Groupe qui rédigea le manifeste du collectif en 1949, écrivit à son sujet : *Il était dommage que Nirode Mazumdar ne soit pas né français. (...) sa mise en rapport avec les méthodes et les techniques des mouvements artistiques français, acquise par une lecture intensive, le conduisit à prendre des décisions irrévocables sur son devenir artistique.* Prodosh Dasgupta, *My Sculpture*, Oxford Book and Stationery Co., Calcutta, 1955, p. 32.

²² La correspondance qu'il entretenait régulièrement avec certains membres, en particulier avec l'artiste Sunil Madhav Sen, l'accueil ouvert qu'il a toujours réservé à ses compatriotes lors de leur venue à Paris et surtout les envois d'œuvres pour les expositions annuelles du Groupe, sont autant de témoignages de son attachement à son pays et à ses amis de l'association.

²³ Entretien avec Mme Mazumdar, juillet 1997, Paris.

²⁴ Jeannine Auboyer, introduction à *Images écloses, séquence de vingt-trois toiles par Nirode Mazumdar*, catalogue de l'exposition *Images écloses*, de 1957, Paris, p. 2.

Occidentaux. On peut concevoir la grande désillusion de Nirode Mazumdar qui se voyait reprocher en fait sa maîtrise technique et le manque « d'exotisme » de sa peinture, alors qu'il avait travaillé à affiner son style et à rejeter les clichés de la peinture traditionnelle indienne.

Mais, ces critiques sont surtout révélatrices de la façon dont le public européen pouvait (ou peut encore ?) approcher une œuvre contemporaine non occidentale. Pourtant, l'emprunt à d'autres sphères culturelles fut une des caractéristiques de la modernité, un moyen efficace pour les avant-gardes de prendre du recul et de reconsidérer la tradition artistique européenne. Cette démarche reconnue, l'Occident voudra en conserver l'exclusive. La critique de cette époque, de façon générale, a toujours été réticente à considérer positivement les emprunts à l'art occidental dans une production artistique africaine ou asiatique²⁵. L'artiste non occidental, s'engageant dans des recherches formelles parallèles à celles ouvertes par tel ou tel peintre européen, s'exposait à être considéré comme un plagiaire plus ou moins adroit. Nous retrouvons ici la dichotomie fortement enracinée entre un « Occident moderne », cultivant une attitude corrosive à l'égard de sa propre tradition par un syncrétisme formel, et les « cultures traditionnelles » qui doivent préserver le caractère immaculé de leur tradition par un refus de tout cosmopolitisme culturel.

Lors d'expositions d'œuvres contemporaines non occidentales, souligne Jutta Ströter-Bender²⁶, les organisateurs occidentaux, de façon générale, insistent pour que soient présentées des productions dont les origines culturelles sont aisément détectables. Ainsi, aux yeux d'une critique occidentale dominante, l'artiste du tiers-monde est censé s'opposer au rationalisme et au matérialisme froid de la modernité occidentale, en affirmant le caractère traditionnel et spirituel de son œuvre. Pour être reconnus, ces artistes doivent donc composer avec les stéréotypes et les clichés occidentaux propres à leurs sphères culturelles respectives et satisfaire ainsi les fantasmes exotiques du public occidental.

²⁵ *The Myth of Primitivism. Perspectives on Art*, sous la direction de Susan Hiller, Routledge, Londres, 1991.

²⁶ Jutta Ströter-Bender, *l'Art contemporain dans les pays du "tiers-monde"*, traduction de O. Barlet, l'Harmattan, Paris, 1995.

*En Occident, les artistes du tiers-monde doivent être mystiques, religieux, spirituels, magiques et doivent fixer plastiquement leurs fascinantes images et visions loin de toute influence néfaste de l'Occident. Ces visions provenant d'une autre culture sont, pour l'observateur occidental, empreintes de mystère, de secret, mais elles ne sont en aucun cas embarrassantes ou menaçantes comme peuvent l'être les contenus spirituels de notre propre culture religieuse.*²⁷

Le critique et historien de l'art William George Archer, dans son ouvrage *India and Modern Art*, publié en 1959, tire la même conclusion. D'après lui, l'emprunt des artistes indiens aux avant-gardes européennes ne peut être que maladroit et non authentique²⁸. Analysant les peintures et les lithographies de l'artiste Gaganendranath Tagore, qui, pendant les années 1920 à Calcutta, adapta une syntaxe formelle proche du cubisme, W. G. Archer écrit :

*Son style, à première vue, n'était pas comme celui des disciples de Braque et de Picasso (...). Les images de Gaganendranath n'étaient rien d'autre que des illustrations stylisées (...) manquant de dimension artistique, mais, par-dessus tout, elles étaient non indiennes. Par conséquent, ses images, au-delà de leur aspect moderniste, dégageaient une profonde insignifiance*²⁹.

D'après l'historien de l'art Partha Mitter, ce type d'appréciation est le résultat du discours complexe sur l'emprunt, hiérarchisant « centre » et « périphérie ». Il nomme ce phénomène « le syndrome du Picasso manqué »³⁰.

Dans le contexte parisien de l'immédiate après-guerre, Nirode Mazumdar était victime du « syndrome du Picasso manqué ». L'intérêt du peintre indien pour les mouvements contemporains occidentaux était doublement condamné par la critique. D'une part, son œuvre était synonyme d'alignement, ne relevant que de l'imitation, et ne pouvant donner

²⁷ Jutta Ströter-Bender, op.cit., p.9.

²⁸ William George Archer, *India and Modern Art*, Ruskin House George Allen & Unwin Ltd., Londres, 1959.

²⁹ William George Archer, *opus cit.*, 1959, p. 43.

Ce même type d'appréciation (où l'influence occidentale est immanquablement non authentique) été adoptée pour l'étude de l'art moderne et contemporain africain ; William Fagg et Margaret Plass, *African Sculpture*, Studio Vista Ltd., Londres, 1964.

³⁰ Partha Mitter, « Modern Global Art and its Discontents », dans *Decentring the Avant-Garde*, sous la direction de Per Bäckström et Benedikt Hjartarson, Rodopi, Amsterdam, 2014, pp. 35-55.

naissance à une création artistique originale, d'autre part, elle ne témoignait en rien d'un héritage plastique « authentiquement indien » attendu par la critique occidentale³¹.

Ce fut ce jugement a priori que Nirode Mazumdar dut dépasser afin d'imposer son art en France.

Nirode Mazumdar effectua alors une sorte « d'autocensure stratégique » afin de proposer des réalisations picturales plus en conformité avec les désirs de la critique. Bien sûr l'artiste, dans ses déclarations et dans ses écrits, ne revendiqua jamais le terme « d'autocensure » comme justificatif au tournant esthétique et artistique de sa carrière. Mais, l'emploi du terme « autocensure stratégique » nous paraît pertinent afin de qualifier l'indéniable prise en considération, par l'artiste, des critiques parisiennes.

Replié dans l'isolement de son atelier, il méditera sur les textes philosophiques indiens. Cette nouvelle approche s'appuie, essentiellement, sur une interprétation des écrits philosophiques de Shankaracharya, penseur hindou du VIII^e siècle, le plus célèbre des commentateurs du *Vedanta*. Les disciples traditionnels de Shankaracharya tentent d'accéder au salut par le yoga, par la récitation de mantras, par l'acte sexuel, ou par le renoncement à l'action... Nirode Mazumdar s'efforcera, pour sa part, d'y accéder par l'élaboration de variations picturales. Il travaillera près d'une dizaine d'années à mettre au point une nouvelle esthétique et de nouveaux principes picturaux qui conditionneront désormais toute sa production.

Cette quête conduira l'artiste à construire son œuvre de manière originale par la production de polyptyques éclatés dont le thème, généralement d'inspiration hindoue est traité par une série de toiles numérotées. Ces œuvres seront présentées dans des expositions, elles aussi thématiques. La dernière série qu'il avait commencée peu avant de s'éteindre le 26 septembre 1982 traitait de Yama, la divinité de la mort.

Les deux premières séries, témoignant de sa nouvelle manière de peindre, furent *Images écloses* (1957) et *Wing of no End* (1961).

³¹ Ce souci de "véracité" ethnographique dans la présentation de cultures extra occidentales se retrouvait dans la conception et l'élaboration des expositions coloniales en France depuis 1855. Leprun Sylviane, *le Théâtre des colonies, scénographie, acteurs et discours de l'imaginaire dans les expositions 1855-1937*, l'Harmattan, Paris, 1986.

C'est dans son atelier de la rue d'Arsonval, dans le 15^e arrondissement, que Nirode Mazumdar expose, en 1957, sa série *Images écloses*, composée de 23 toiles³². Dans *Images écloses*, l'artiste traite le mythe bengali populaire de *Bipula*, dont la légende est liée au culte de Manasha, fille de Shiva, reine des serpents naga³³. Cette série constitue le manifeste de sa nouvelle orientation artistique. L'artiste développera les principes de sa démarche dans l'introduction du catalogue de la série *Wing of no End* présentée à Calcutta en 1961³⁴.

La série *Wing of no end*, composée de quinze toiles, reprend un thème du *Mahabharata*, relatant le voyage de Garuda, monture du Dieu Vishnu, dans sa quête de l'Amrita afin de sauver sa mère de l'esclavage³⁵.

La cohésion de chaque série repose sur la fusion étroite entre un principe de composition singulier et un registre symbolique lié au thème traité. Chaque toile s'organise à partir d'un point central indépendant du centre physique de la toile, le *bindu*, qui représente à la fois l'idée de « centre-matrice » et l'image de « l'âme universelle³⁶ » (*Purusha*).

*Ce point central est le milieu invariable du « lotus du cœur » (pushkara), zone inébranlablement stable du non-manifesté (avyakta) autour de laquelle se nouent, se délient et s'ordonnent les figures du manifesté (vyakta).*³⁷

³² Malheureusement, cette série est aujourd'hui éclatée en trois lieux : à Paris, chez madame Mazumdar, à Genève, chez monsieur Vite et à Calcutta, dans la collection de monsieur Chittrovanu Mazumdar. Cette dispersion ne permet guère d'en apprécier toute la force.

³³ Les numéros de la série *Images écloses* sont : I Un dans deux, II Padma ou Manasa, fille de Shiva, III Bipula élue, IV La lumière, l'eau et Bipula, V Mariage de Bipula et de Laksmindar, VI L'horoscope secret de Laksmindar, VII Le mont Santali. Construction de la maison de fer pour la nuit nuptiale, VIII La nuit nuptiale, dans la maison de fer sur le mont Santali, IX Le radeau sur le fleuve Gangoor, X Le ghat des Dhana-mana et des bêtes, XI La vaine attaque des éléments et des ténèbres, XII Le ghat de Neta, la lavandière du ciel au Tribeni-Sangam, XIII Neta tue l'enfant, XIV Neta étend les linges divins, XV Chandra, la lune, XVI Surya, le soleil, XVII Agni, le feu, XVIII Varuna, l'eau, XIX Dike, la direction, XX Neta rend la vie à l'enfant, XXI Le ghat abandonné, XXII Swarga, le paradis, XXIII Pushkar, le lotus du cœur.

³⁴ *Wing of no end, A sequence of fifteen paintings preceded by reflexions on time and eternity in art form*, catalogue de l'exposition *Wing of no end (Vol sans fin)* de Nirode Mazumdar publié par *The Indian Committee for Cultural Freedom*, Calcutta, 1961.

³⁵ Les 15 toiles de la série *Wing of no end* sont : I Vinata and Garuda in bondage, II Vinata blesses her son, III Garuda's departure, IV Garuda eating up the Nishada, V Garuda releases Brahmin and Nishadi, VI The father of Garuda showing him Gaja-Kachhapa fighting, VII Garuda flies away holding Gaja-Kachhapa while his father blesses him, VIII Garuda resumes his fight with the branch in his beak, IX Garuda devouring Gaja-Kachhapa, X His fight with the gods, XI Extinguishing the last fire, XII Garuda has taken the shape of a golden arrow, XIII Garuda pierces the centre, XIV Garuda as bahana and banner of Vishnu, XV *Wing of no end*.

³⁶ *Un dans deux*, la toile introductive de la série *Images écloses*, indépendamment de tout contenu narratif lié à la légende de Bipula et de la déesse Manasha, pose les principes formels et philosophiques qui vont régir la série.

³⁷ Jeannine Auboyer, *op. cit.*, p. 2.

Par la délimitation de deux aires distinctes, celles énoncées par Jeannine Auboyer du « non manifesté » (*avyakta*) et du « manifesté » (*vyakta*), Nirode Mazumdar représente sur sa toile les deux composantes de l'Univers³⁸. Le *bindu* est signifié par de simples surfaces colorées. Fréquemment, comme dans *Sun and Moon*³⁹ de la série *Shodasi Kala*, il est représenté par un double triangle formant étoile⁴⁰. Il n'occupe jamais le même emplacement sur chacune des toiles, car il est en permanence dans tout l'espace de l'*ayatka*⁴¹.

Le « manifesté », se déployant autour du *bindu*, autorise la figuration. Il mélange inscriptions sanskrites et représentations humaines, animales ou végétales. Des feuilles de lotus qui symbolisent « l'arbre de vie » clôturent le tableau aux quatre coins de la toile. Ce système de composition est soutenu par une symbolique précise des couleurs⁴².

Tous ces principes seront appliqués systématiquement dans l'élaboration de toutes les séries. Si les thèmes traités et la symbolique utilisée affirment une indianité certaine, le traitement pictural et graphique semble lié à des influences principalement occidentales, celles de Gleizes et de Torres-Garcia notamment. La figuration, circonscrite par un cerne noir, évoque les peintures médiévales que Nirode Mazumdar avait récemment découvertes en France⁴³. Le peintre revendiquera le caractère mystique et religieux de ses œuvres, considérant sa symbolique comme « une science exacte »⁴⁴. Le peintre aimait à définir son art comme « un symbolisme constructif »⁴⁵.

³⁸ D'après la pensée de Shankaracharya, l'Univers est composé de deux parties : Purusha ou "l'âme" qui est passive, et Prakriti ou "l'univers perceptible" qui est dynamique. L'union des deux entités crée le monde phénoménal. Dans le Prakriti s'exerce un pouvoir d'illusion (Maya) producteur d'ignorance, de leurre, masquant le divin et éloignant l'individu de la contemplation de la connaissance. Le salut, ou la libération de l'âme, auquel tend l'enseignement du Vedanta, ne pourra s'opérer que par une séparation définitive du Purusha et du Prakriti. Ainsi l'âme individuelle, libérée de l'ignorance, pourra accéder à la connaissance transcendantale (Jnana).

³⁹ Nirode Mazumdar, *Sun and Moon*, 1967, huile sur toile, 170 x 80 cm, de la série *Shodasi Kala*, collection particulière de M. et Mme Vite, Genève.

⁴⁰ Le triangle symbolise, généralement, "l'âme individuelle" et ses trois qualités ou guna : Sattva (l'Esprit), Rajas (l'Action) et Tamas (la Matière).

⁴¹ D'après Mme Mazumdar, cette circulation du point central doit être mise en parallèle avec la déambulation du pèlerin hindou autour de la cella. Entretien avec Mme Mazumdar, octobre 1995, Paris.

⁴² Jeannine Auboyer précise que l'espace du *bindu* est généralement coloré en or comme l'*hiranyabha* le "Germe d'or" ou en blanc couleur symbolique de l'âme. Il peut également être peint des trois couleurs bleu, jaune et blanc correspondant à celles des trois yeux de Shiva. Jeannine Auboyer, *op. cit.*

⁴³ La statuaire ornant la façade de Notre-Dame de la Garde à Poitiers était, pour l'artiste bengali, à l'image de l'ornementation sculpturale des temples hindous. C'est à partir de cette date qu'il s'informa sur l'art et l'iconographie romane. Entretien avec Mme Mazumdar, octobre 1995, Paris.

⁴⁴ Propos de Nirode Mazumdar rapportés dans le catalogue de la rétrospective *Nirode Mazumdar Retrospective*, organisée par l'Alliance française de Calcutta, du 20 au 27 décembre 1968, New Delhi, p. 3.

⁴⁵ Puis se succéderont d'autres séries picturales fondées sur le même principe. Citons : *Visual Hymn* (1963), *Nine Variations on Symbolic Nine* (1965), *Shodasi Kala* (1967), *The Quest* (1968), *Final Spring* (1970), *Nityakala* (1972), *Boitoroni* (1974), *Abaranuja* (1981) et *Sthira Bhaba* (1981).

Fier du succès obtenu à Paris par son exposition *Images écloses*, Nirode Mazumdar retournera à Calcutta pour la présenter au public indien. Il exposa sa série à l'Artistry House et débaptisa, pour la circonstance, son cycle pictural qui reçut le nom de *Bipula Kahini*, du nom bengali de l'héroïne de la légende.

La critique indienne fut extrêmement féroce à l'égard de sa production. *Du vieux vin dans une bouteille neuve*, écrira un journal de Calcutta⁴⁶. Cette critique comprenait mal son retour à un contenu religieux aussi prétentieusement ésotérique. Si on se plaisait à reconnaître à l'artiste des compétences techniques, on qualifiait volontiers sa série d'orientalisme européen, genre que les peintres du Bengale avaient déjà rejeté⁴⁷. Depuis 1946, la peinture indienne avait renouvelé ses thèmes et sa vision du monde. Brutalement Nirode Mazumdar voyait son travail rejeté comme il le fut, pour d'autres raisons, à Paris en 1946. La série de Nirode Mazumdar fut perçue comme un combat d'arrière-garde que ni les peintres de Calcutta ni ceux des autres métropoles indiennes n'auraient voulu mener.

Une nouvelle fois Nirode Mazumdar accepta la critique. Avec honnêteté et afin de restaurer son crédit dans sa ville natale, il exposa à l'Academy of Fine Arts de Calcutta en 1974, la série *Boitoroni (Fleuve de la vie)*⁴⁸. Le peintre restera fidèle aux principes de l'organisation en série centrée sur un thème. Mais ici le contenu, beaucoup plus en adéquation avec la conception revendicatrice de la modernité progressiste indienne, dénonçait l'exploitation sociale.

Nicolas Nercam, *Peindre au Bengale (1939-1977). Contribution à une lecture plurielle de la modernité*, L'Harmattan, Paris, 2005.

⁴⁶ Mme Mazumdar rapporte la critique, mais refuse d'en connaître l'auteur. Elle ne dira pas le nom du journal. Entretien avec Mme Mazumdar, juillet 1997, Paris.

⁴⁷ Dans les années 1940, à la veille de l'indépendance, l'art moderne en Inde se définit par une double opposition : Opposition au naturalisme académique imposé par les institutions coloniales – Opposition à l'art nationaliste, incarné par le style orientaliste de la *Bengal School*, et qui prônait un retour artistique à un « âge d'or » mythique précolonial. Partha Mitter, *Art and Nationalism in Colonial India, 1850-1922*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994. Partha Mitter, *The Triumph of Modernism. India's artists and avant-garde 1922-1947*, Reaktion Books, 2007.

⁴⁸ Les quinze numéros de la série sont : I Boitoroni, II Fall, III Mesure, IV Feast, V Tyranny, VI Parlement, VII Transparence, VIII Lost, IX Limelight, X Quixotic XI Analogy, XII Sucker, XIII Mahajan, XIV Toy-shop, XV Merry-go-round. Il est à relever que dans *Feast*, quatrième toile de la série *Boitoroni*, l'artiste s'attaque au pouvoir de la justice en représentant une assemblée de vautours en perruque se disputant une charogne. Nirode Mazumdar, *Feast (le Festin)*, 1973-1974, huile sur toile, 250 x 130 cm, collection particulière de la famille Mazumdar, Paris. Dans *Mahajan*, le numéro treize de la série, le peintre représente une satire de la brutalité de l'exploitation des paysans : un ryat (paysan) squelettique porte un propriétaire terrien ventru. Nirode Mazumdar, *Mahajan (le Grand patron)*, 1973-1974, huile sur toile, 250 x 130 cm, collection particulière de la famille Mazumdar, Paris.

Il serait peut-être sévère de ne voir dans le contenu de cette œuvre, si éloignée des thèmes habituels du peintre qu'un pur opportunisme. Pour être accepté, Nirode Mazumdar devait affirmer en France sa spécificité hindoue et en Inde traiter de la réalité sociale. Cet écart que met en lumière l'échec des deux expositions de 1946 et de 1958 ne peut s'expliquer que si l'on tient compte de deux constats. En ces années, la critique européenne n'acceptait des peintres des pays du sud qu'une production fortement marquée par les traditions plastiques de leurs pays d'origine. Toute influence des recherches picturales occidentales était qualifiée de plagiat. Dans le même temps, la peinture au Bengale avait pris une dimension et une assurance qui en faisaient déjà une véritable école, celle qui s'épanouira à Calcutta avec la génération des peintres de la Société des Artistes contemporains⁴⁹.

CONCLUSION

L'artiste contemporain indien fait face à un éventail de « censures » et de formatages qui président à la construction de sa carrière artistique et à sa reconnaissance nationale ou internationale. En prenant conscience de ces conditions, l'artiste peut construire sa démarche artistique et promotionnelle en effectuant une série de « virages », sortes « d'autocensures stratégiques » afin de contourner les interdits tout en répondant aux formatages imposés. Par cet article nous avons pu relever trois niveaux de formatage (de nature différente les uns des autres) :

- L'un à l'échelle globale : les branches tant marchandes qu'institutionnelles de l'art contemporain fixent les règles de la production et de la diffusion d'un art dorénavant mondialisé.
- L'autre à l'échelle nationale : outre les éventuelles autocensures liées aux convictions religieuses des artistes (représentation orthodoxe du panthéon hindou, refus du figuratif dans un certain art musulman...), les violentes pressions politiques des associations nationalistes hindoues contre une sphère de l'art moderne et contemporain encore soucieuse du maintien d'une « identité laïque » limitent les possibilités d'expression.

⁴⁹ Nicolas Nercam, *opus cit.*, 2005.

- Enfin le dernier, à l'échelle diasporique : le formatage d'une production artistique à l'aune des stéréotypes propres à la sphère culturelle de l'artiste producteur.

Sur ce dernier point, l'exemple du trajet de Nirode Mazumdar est à saisir dans le contexte spécifique des années 1950-1960, tant à Paris qu'à Calcutta. Pour autant, le maintien d'une vision ethnique de la production artistique extra-occidentale semble avoir la vie longue. Ainsi, l'artiste soudanais Hassan Musa, installé en France, déclara :

Quand je suis arrivé en France en 1979, après mes études au Soudan, je n'ai été ni mal ni bien accueilli, mais ignoré parce que je ne correspondais pas à ce qu'on voulait voir ; à une certaine identité africaine, à un stéréotype.⁵⁰

Autre exemple, avec le plasticien britannique d'origine nigériane, Yinka Shonibare, qui paracheva ses études à la Byam Shaw School of Art de Londres, à la fin des années 1980. Lors de l'examen final, Shonibare présenta une installation sur le thème de « la perestroïka ». On lui reprocha alors le hiatus supposé entre le choix de son thème et ses origines culturelles⁵¹.

Si ce type d'appréciation semble perdurer, c'est qu'il est lié à un jugement de valeur que l'on continue à attribuer à la notion « d'influence ». Cette notion nous apparaît bien comme un outil épistémologique clé dans les représentations asymétriques des échanges culturels et artistiques entre l'Occident et le reste du monde.

Pourtant, ces échanges d'idées et de techniques ne nécessitent pas d'être interprétées au travers des notions de « domination » et de « dépendance ». L'avènement du modernisme en Asie, en Afrique et en Amérique latine pourrait être étudié en tant qu'élément d'un processus global de fertilisations croisées. À condition que les outils d'analyse qui structurent de nos jours les sciences de l'art en général et l'histoire de l'art en particulier ne soient pas conditionnés par « le discours du pouvoir », qui place la culture occidentale comme marqueur jalon d'un évolutionnisme artistique. ■

⁵⁰ Propos d'Hassan Musa rapportés par Valérie Arrault. Valérie Arrault, *opus cit.*, 2007, p.25.

⁵¹ Carolina Serra et Yves Depelseñaire, « Galanterie de Yinka Shonibare », dans *Les formes contemporaines de l'art engagé*, de l'art contextuel aux nouvelles pratiques documentaires, sous la direction d'Eric Van Essche, La Lettre Volée, Bruxelles, 2007, pp. 205-210.

ASIA FOCUS #117

**CENSURE ET AUTO-CENSURE : LE CAS DES PÉRÉGRINATIONS
DU PEINTRE NIRODE MAZUMDAR**

**PAR NICOLAS MERCAM / MAÎTRE DE CONFÉRENCES À L'UNIVERSITÉ BORDEAUX
MONTAIGNE**

JUILLET 2019

ASIA FOCUS

Collection sous la direction de Barthélémy COURMONT, directeur de recherche à l'IRIS, maître de conférences à l'Université catholique de Lille, et Emmanuel LINCOT, Professeur à l'Institut Catholique de Paris – UR « Religion, culture et société » (EA 7403) et sinologue.
courmont@iris-france.org – emmanuel.lincot@gmail.com

PROGRAMME ASIE

Sous la direction de Barthélémy COURMONT, directeur de recherche à l'IRIS, maître de conférence à l'Université catholique de Lille
courmont@iris-france.org

© IRIS

Tous droits réservés

INSTITUT DE RELATIONS INTERNATIONALES ET STRATÉGIQUES

2 bis rue Mercoeur

75011 PARIS / France

T. + 33 (0) 1 53 27 60 60

contact@iris-france.org

@InstitutIRIS

www.iris-france.org