

**Selvam THOREZ**

### **Harsha Biswajit : un jeune artiste tamoul face à un monde globalisé**

Harsha Biswajit est un jeune artiste tamoul né en 1988 à Chennai (Tamil Nadu) en Inde. Si sa formation initiale s'est faite à Chennai, son parcours éducatif l'a rapidement conduit d'abord au Royaume-Uni puis à New York où il a étudié les techniques d'art informatiques à la *New York School of Visual Arts* et où il vit désormais. Largement influencées par cette ouverture internationale, les œuvres de Harsha Biswajit marquent une rupture avec la scène artistique contemporaine tamoule, plutôt traditionnelle, autant dans les thèmes abordés que dans les techniques utilisées. En ce sens, Harsha Biswajit contribue à placer Chennai dans l'orbite de l'art contemporain indien et mondial, en un mouvement globalement nouveau. Sa position nous conduit à nous interroger pourtant sur la place tenue par l'héritage culturel et artistique indien dans ses œuvres et sur leurs liens avec une modernité occidentale et mondialisée. En effet, la formation américaine de l'artiste et sa résidence actuelle à New York l'incitent naturellement à s'ouvrir largement à la société occidentale, tout en gardant, comme on le verra, un lien fort avec la culture indienne.

#### **Le contexte indien et la particularité tamoule**

Si l'art indien s'est aujourd'hui imposé dans les circuits mondiaux du marché et des institutions muséales, les artistes tamouls sont restés jusqu'à présent plutôt en retrait de cette tendance. En Inde, l'art contemporain est dominé par les villes de Mumbai et dans une moindre mesure Delhi et Cochin, qui accueillent toutes les deux des biennales reconnues dans toute l'Asie, et la majorité des artistes indiens diffusant leurs œuvres hors de l'Inde sont originaires du nord. Jusqu'à présent Chennai et le Tamil Nadu sont donc restés à l'écart de ce mouvement. Ainsi, lors de l'exposition *Indian Summer*, organisée par l'École nationale supérieure des Beaux-arts de Paris en 2005, sur 24 artistes indiens présentés, seuls deux étaient nés au Tamil Nadu et un seul y avait reçu sa formation initiale<sup>[i]</sup>. De même, lors de l'exposition du Centre Beaubourg « Paris-Bombay », qui contrairement à ce que son titre pouvait laisser entendre, présentait des artistes indiens de tout le Sous-continent (y compris le Pakistan), aucun ne venait ni de Chennai, ni du Tamil Nadu, une situation qui se répéta d'ailleurs au Kunstmuseum de Berne en 2008, à l'occasion de l'exposition *Horn Please : Narratives in Contemporary Indian Art*, dans laquelle la scène artistique tamoule se trouvait complètement absente<sup>[ii]</sup>.

Il existe pourtant une tradition artistique moderne dans le sud-est de l'Inde, à l'instar du reste du Sous-continent. Celle-ci s'est développée en parallèle du célèbre « Groupe des artistes progressistes », qui domina la scène artistique indienne septentrionale entre 1950 et 1980, notamment avec Sayed Haidar Raza et Akbar Padamsee. Mais force est de constater que dans le sud, l'art moderne jouit d'une notoriété beaucoup plus restreinte. Ce relatif isolement s'explique sans doute par le fait que les principaux artistes tamouls firent la totalité de leur carrière exclusivement dans la région de Madras (nom ancien de la ville de Chennai), mais aussi parce que leurs positions esthétiques se voulaient manifestement moins ouvertes aux courants extérieurs et qu'ils se fondaient majoritairement sur le vocabulaire classique de l'art indien, contrairement aux artistes du nord. En effet, l'art moderne du nord de l'Inde s'était

largement développé en fonction d'une ouverture internationale et de soutiens venus de l'étranger, en particulier d'Europe. La grande peintre du début du XX<sup>e</sup> siècle, Amrita Sher Gil était née en Hongrie et avait vécu à Paris avant de retourner en Inde. Sa formation à l'atelier parisien de la Grande Chaumière était entièrement tournée vers les techniques picturales européennes et ce n'est que lorsqu'elle revint en Inde qu'elle s'en détacha pour se constituer un vocabulaire proprement indien. De même, les principaux membres du « Groupe des artistes progressistes », notamment Sayed Haydar Raza et Akbar Padamsee, cités plus haut, avaient achevé leur formation à Paris, où ils vécurent ensuite plusieurs années avant de revenir en Inde. Ce long détour par l'Europe irrigua profondément leur approche esthétique et picturale et les plaça de fait au cœur du milieu international de l'art, celui des galeries, des salles de vente et des institutions occidentales.

Dans ce cadre, la question de l'identité de l'art indien au XX<sup>e</sup> siècle semble avoir été résolue de manière différente au sud et au nord. L'installation d'Akbar Padamsee et de Sayed Haidar Raza en France les plaçait au sein de l'Ecole de Paris et des différentes approches abstraites explorées alors par ses membres, comme Georges Mathieu ou Olivier Debré, considérés à l'époque comme des artistes avant-gardistes. Cette modernité revendiquant l'effacement de toute tendance figurative influença largement Padamsee et Raza, et leur dicta une approche fondée sur des formes abstraites plus ou moins géométriques, dont était exclue toute référence iconographique directe à l'art indien ancien ou classique. Ce formalisme aurait pu mener non seulement à un certain assèchement du discours pictural mais aussi à un internationalisme vidé de toute substance originelle. L'intelligence des deux artistes fut pourtant d'inscrire leur œuvre dans une culture indienne embrassant de larges domaines, notamment religieux, lui apportant ainsi une vitalité et une identité enracinées dans leur pays d'origine. Au Tamil Nadu en revanche, les peintres du XX<sup>e</sup> siècle adoptèrent une approche radicalement différente. Au sortir de la Seconde Guerre mondiale et après l'accession à l'Indépendance, l'art moderne tamoul était dominé par K.C.S. Paniker (1911 – 1977), peintre originaire de Coimbatore. Formé au Kerala puis au Tamil Nadu, Paniker participa à sa première exposition à douze ans à la Madras Fine Art Society. Plus tard, il fonda à Madras en 1944 la Progressive Painters Association. Paniker était certes plus âgé que Raza et Padamsee<sup>[iii]</sup>, et contrairement à eux, il ne fit pas le choix de s'inscrire à Bombay pour achever ses études artistiques puis de partir en Europe parfaire sa formation. Paniker préféra en effet rester au Tamil Nadu. Cette orientation se confirma ensuite puisqu'il dirigea le Government College of Fine Arts de Madras de 1957 à 1966, année où il fonda le Cholamandal, un village d'artistes situé près de la capitale tamoule où travaillèrent la majorité des peintres locaux importants de la fin du XX<sup>e</sup> siècle.

L'enracinement tamoul de Paniker contribua sans doute à le couper des réseaux internationaux de l'art moderne et de ses tendances diverses. Contrairement à Raza et Padamsee, Paniker ne trouva jamais dans l'abstraction un vocabulaire qui pût lui convenir et se plaça directement dans la continuité de l'art indien classique et populaire. Figuratif, l'art de Paniker connut pourtant une évolution profonde au cours de sa carrière. Inspirées de la tradition iconographique indienne ancienne et de scènes de la vie quotidienne, ses premières œuvres décrivent ainsi soit des figures divines fidèles à une esthétique sculpturale proche de celle des temples chola, soit des personnages rencontrés dans les rues de Madras et les villages tamouls, artisans, commerçants, vendeurs de fruits, pêcheurs ou encore foules dans un marché. Dans les deux cas, Paniker use d'une forme d'expressionnisme puissant où les couleurs vives semblent lutter avec un trait noir largement brossé. Plus tard cependant, il se détourna complètement de ces thématiques, mêlant dans ses compositions des écritures magiques et des formes géométriques et méditatives. Les œuvres de cette dernière période

s'apparentent donc à des diagrammes que le spectateur doit déchiffrer dans une perspective ésotérique. Cette orientation contribua alors à faire de Paniker l'un des fondateurs du néotantrisme, aux côtés notamment de G.R. Santosh (1929-1996) ou encore Biren De (1926-2011). L'ambition de ce mouvement était clairement de s'enraciner dans le passé de l'art indien, puisqu'il se référait presque exclusivement au courant religieux tantrique tel qu'il se développait surtout à partir du X<sup>ème</sup> siècle en Inde.

Si l'on en juge par l'influence de Paniker sur la scène artistique tamoule dans les années 1950 à 1980, cette position tranchée eut sans doute le mérite de définir une esthétique claire adoptée par les membres de l'Ecole de Madras, mais elle contribua aussi à installer une situation globalement peu favorable à l'innovation et aux tendances les plus avant-gardistes et, par voie de conséquence, à isoler les artistes tamouls des réseaux de l'art contemporain indien et mondial. Cette situation se vérifie d'ailleurs autant pour les artistes modernes que pour les artistes contemporains, malgré, il faut le souligner, le travail mené par quelques galeristes très actifs à Chennai aujourd'hui, comme la Forum Art Gallery.

### **Harsha Biswajit et la School of Visual Arts**

Dans ce contexte local relativement refermé sur lui-même, la formation artistique de Harsha Biswajit fut, à Chennai, particulièrement succincte : il déclare lui-même n'avoir jamais suivi d'enseignement académique dans sa ville natale. Néanmoins, le jeune Harsha avait, dans son enfance, largement évolué dans le milieu de l'art : sa mère, Shalini Biswajit, dirigeait déjà à l'époque une galerie d'art très en pointe dans l'art contemporain tandis que son père travaillait dans l'industrie du dessin animé. Harsha Biswajit reconnaît donc avoir toujours été entouré d'artistes locaux et avoir, enfant, dessiné sur tous les supports qui se présentaient à lui, y compris les livres de classes. Mais il reconnaît également que l'enseignement artistique conservateur de l'université de Chennai ne l'engageait pas à poursuivre une formation plus complète. A l'âge de 23 ans, le jeune artiste saisit l'opportunité d'un court stage de quatre mois à la *School of Visual Arts* à New York, consacré à la photographie documentaire et aux techniques d'impressions. Ce stage semble avoir été le révélateur d'une vocation longtemps sous-jacente : en 2011, il décide de s'inscrire dans cette même école à un Master en art digital, diplôme qu'il obtient en 2014 et qui réoriente ainsi la formation qu'il avait suivie précédemment à l'Université de Warwick au Royaume-Uni, où il avait obtenu un Master d'économie politique en 2010.

L'atmosphère de New York dut très probablement ouvrir au jeune Harsha des perspectives artistiques nouvelles et exaltantes. La ville devait lui apparaître de toute évidence comme l'antithèse de Chennai, encore très aux prises avec la tradition du XX<sup>ème</sup> siècle. La *School of Visual Arts* reflète d'ailleurs un dynamisme typique de la côte Est américaine. Située à Manhattan, l'école fut fondée par le dessinateur Burne Hogarth sous le nom de *Cartoonists and Illustrators School* en 1947 et accueillit bon nombre des grandes plumes de Disney et de ses studios. Loin de se cantonner à l'animation, elle délivre une formation très diversifiée qui va bien au-delà du cinéma : histoire de l'art, dessin, peinture, sculpture, photographie, design, publicité, etc. Le MFA de *Computer Art*, obtenu par Harsha Biswajit, offre un enseignement technique particulièrement poussé, notamment dans les différents logiciels et systèmes de programmation, mais aussi en graphisme et webdesign, permettant ainsi aux étudiants de maîtriser complètement les nouveaux outils technologiques d'art et de communication informatique et digitale. Fort de ce bagage technique, nourri du dynamisme de la capitale culturelle américaine, Harsha Biswajit se retrouvait armé pour affronter la scène artistique contemporaine anglophone.

## **De l'environnement indien à la globalisation**

Dans le contexte d'une globalisation culturelle et artistique de plus en plus marquée, il est toujours intéressant d'évaluer le lien d'un artiste avec sa culture d'origine, surtout si celle-ci a une identité particulièrement forte et éloignée des canons de l'art occidental contemporain, qui reste, malgré tout, dominant au sein du marché actuel de l'art. Dans leur ensemble, les artistes indiens d'aujourd'hui répondent à cette problématique en mettant en avant l'Inde populaire contemporaine, puisant notamment la majorité de leurs références dans l'univers du cinéma populaire indien, dit de Bollywood, ou, plus globalement, dans la vie quotidienne. Force est de constater que peu d'artistes indiens d'aujourd'hui s'attachent à prolonger la tradition iconographique et stylistique indienne, qu'elle soit ancienne ou classique. Par bien des aspects de son œuvre, Harsha Biswajit semble au contraire se placer dans la lignée de cette tradition, qui, tout en dialoguant avec le monde d'aujourd'hui par la technique utilisée et les références explicites à la modernité, s'appuie sur un répertoire classique en évitant les poncifs des images habituelles de l'Inde d'aujourd'hui.

### **Les séries de dessins**

Plusieurs œuvres témoignent de cette tendance dans le catalogue de l'artiste, notamment trois séries de dessins réalisées entre 2011 et 2015. Ces trois séries comprennent au total dix-sept dessins exécutés selon une technique originale : chaque dessin est d'abord tracé au crayon sur une feuille, puis scanné. L'artiste utilise ensuite un logiciel particulier pour coloriser le fichier: il sélectionne les couleurs mais leur emplacement sur la table est défini arbitrairement par l'ordinateur. Les œuvres réalisées sont ainsi le fruit d'un hasard partiel. Elles sont ensuite imprimées sur un papier d'archive au moyen d'une imprimante Epson Professional.

Sur les trois séries, deux sont exclusivement abstraites, la première s'appuyant sur des motifs figuratifs et incluant pour l'un des dessins un titre, tandis que les deux autres reprennent diverses formes géométriques. Les formats sont variables : rectangulaires ou carrées, les œuvres mesurent en moyenne 40 sur 60 cm. D'un point de vue thématique et iconographique, les trois séries s'enracinent clairement dans l'art classique indien. Cette observation est notamment évidente si l'on observe la première série, intitulée « *The animal is absent* », tout comme la sculpture éponyme sur laquelle nous reviendrons plus bas. La série présente, malgré son titre, diverses figures animales, présentées seules ou face à une figure humaine, de manière plus ou moins évidente et décelable, sur un fond uni.



Welcome to the desert

La série commence par un dessin intitulé *Welcome to the desert* (fig.1), mettant face à face une figure féminine et un zèbre, dont seule la tête est visible, le reste du corps étant coupé par le bord droit de la page. La référence à l'art indien classique est ici double et puise à des sources différentes pour la femme et pour l'animal. Assise sur un rocher stylisé, la figure féminine est représentée le corps de trois quarts et le visage de profil ; elle porte un large pantalon blanc et un corsage serré gris qui met en valeur ses formes. Elle montre un crâne légèrement angulaire rehaussé d'un filet d'or. De fait, Harsha Biswajit a repris un mode de représentation issu de plusieurs écoles anciennes de peinture, en particulier la peinture jain du XI<sup>e</sup> siècle. On retrouve ainsi une similitude frappante entre la figure dessinée par Biswajit et celle se trouvant sur un *Kalpasûtra* datant du début du XV<sup>e</sup> siècle et aujourd'hui conservée au Musée de Mumbai, notamment dans la position du bas du corps et dans celle des bras<sup>[iv]</sup>. Il y a bien sûr chez Harsha Biswajit une volonté d'épure extrême qui le pousse à effacer les motifs princiers des *Kalpasûtra*, comme le trône d'or, pour ne garder que la forme réduite à sa simple expression. Quant au zèbre, s'il n'est pas un animal courant de l'iconographie indienne du fait qu'il n'appartient pas à la faune du Sous-continent, étant un animal africain, il en existe cependant un célèbre portrait moghol, souvent publié, peint par l'artiste jahângiri Mansûr en 1621 et aujourd'hui conservé au Victoria and Albert Museum<sup>[v]</sup>. Là encore, le rapport plastique qui existe entre les deux images, distantes de près de 400 ans, est de l'ordre de l'épure, de la trace, de l'évocation, voire de l'empreinte : le zèbre du dessin de Bisjawit est à peine suggéré, et le peintre contemporain évacue tous les détails, comme les yeux, les oreilles, les harnachements, faisant de son œuvre un lointain écho du passé. Il faut noter enfin ici un procédé pictural très courant chez le jeune artiste : les bandes de couleurs plus ou moins

en camaïeu de gris, de bleu ou de rose orangé, qui, comme on le verra, parcourent toutes ses œuvres. On retrouve ici ce thème aussi bien sur la tête de l'animal que sur le rocher sur lequel est assise la figure féminine dans une forme de stratification géologique qui semble reprendre ici les codes internationaux de la cartographie.

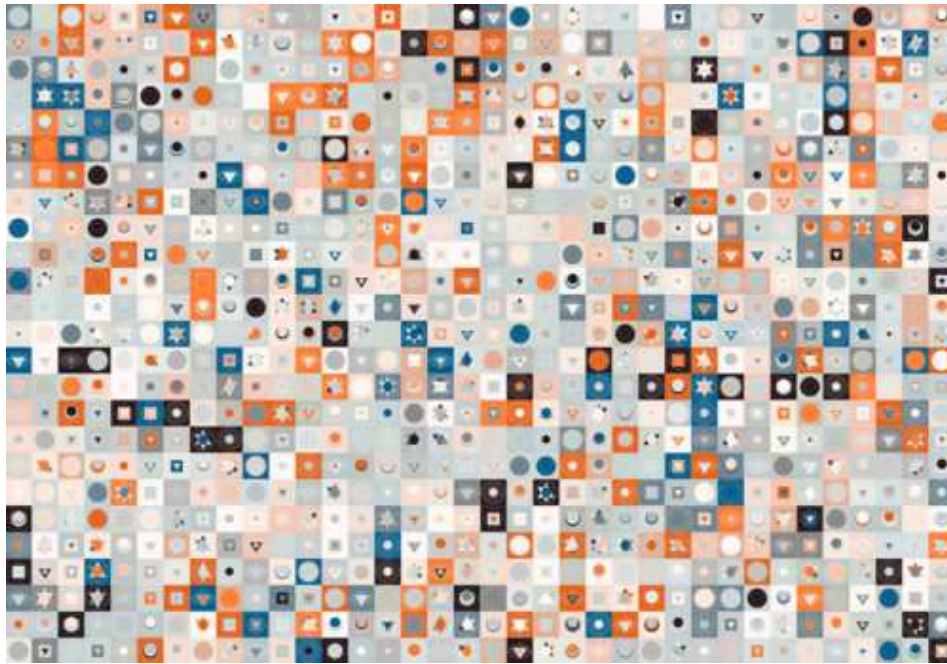
Pourtant Harsha Biswajit ne se limite pas à la référence géographique dans l'utilisation de ces bandes. On les retrouve ainsi également sur le tronc et dans le feuillage d'un curieux arbre-éléphant (*Elephant tree*, fig. 2), appartenant à la même série de dessins. L'œuvre, réalisée comme la précédente suivant une répartition des tâches entre le peintre et l'ordinateur, montre un arbre dont le tronc s'élargit au sommet pour figurer un éléphant renversé sur le dos, donnant naissance à son tour aux branches et aux feuilles émergeant de ses pattes, de sa trompe et de sa queue. Comme dans l'image précédente, l'artiste tisse des liens entre une tradition strictement indienne et une modernité relevant de codes et d'une esthétique internationaux. La simplification de la composition, effaçant tout élément secondaire, appartient au champ de cette modernité, de même que le traitement très minimaliste de l'image, sans arrière-plan et dans une planéité très stricte. L'imbrication des deux éléments (l'arbre et l'éléphant) donne aussi une coloration légèrement surréaliste qui fait de l'œuvre un lointain descendant des tableaux de Magritte ou de Duchamp. Mais la présence de l'éléphant, même dans la situation dans laquelle il se trouve, relève clairement du répertoire indien, notamment parce qu'il est lui-même constitué de plusieurs animaux (une vache à droite, un second éléphant à gauche) dans une forme de patchwork parfaitement classique dans l'art indien. On en trouve ainsi de nombreux exemples dans les peintures de livre des différentes écoles des XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, sans pour autant d'ailleurs que la signification de ces animaux étranges soit clairement établie. Ici, Harsha Biswajit se place donc dans cette continuité. Cependant, ce choix est volontairement limité puisque l'aspect composite de l'éléphant est réduit à deux animaux seulement. Comme dans le dessin précédent, la référence au passé est donc plus un écho, une trace de la tradition qu'une répétition. L'artiste privilégie plutôt le motif des bandes colorées dans un continuum qui part du tronc de l'arbre et va jusqu'à l'extrémité des feuilles, donnant ainsi à l'ensemble du motif une grande homogénéité malgré justement les éléments très disparates qui le composent. Il faut cependant souligner qu'ici, si les bandes offrent une figuration efficace des nœuds et de l'écorce du tronc, elles apparaissent beaucoup moins réalistes sur les feuilles de l'arbre, relevant plutôt du dessin d'enfant ou de l'art brut. L'extrême plasticité de ce motif permet donc à l'artiste à la fois une grande souplesse iconographique et de multiples variations stylistiques, allant d'une forme de naturalisme à des échappées oniriques puisant dans les univers enfantins, naïfs, etc.



Elephant Tree

Une seconde série de dessins, datant de l'année 2014, est intitulée *Seven, a meditation on the seven chakras of the human body*. Il s'agit de quatre dessins abstraits représentant diverses formes géométriques. Le dessin le plus important de la série est une vaste composition appelée *900 Chakras* (fig. 3) faite de 900 carrés de couleurs abritant chacun des formes combinées de cercles, d'étoiles ou de triangles. La petite taille des carrés et la disposition des couleurs, commandée par l'ordinateur, opposant l'orange à un camaïeu de bleus-gris, offrent ici un aspect miroitant, chaque forme scintillant comme les carreaux d'un mur de céramique.





900 Chakras

La série est particulièrement intéressante à lire dans le contexte global de la peinture moderne tamoule et indienne. Elle puise son titre dans un thème central dans les différentes écoles du tantrisme ancien, courant ésotérique répandu autant dans l'hindouisme et que dans le bouddhisme. Dans le contexte tantrique originel, les *Chakras*, littéralement les « cercles », désignent sept nœuds énergétiques présents à l'intérieur du corps humain et reliés par des canaux, allant du plus bas, situé à la base de la colonne vertébrale, siège de l'énergie cosmique de l'inconscient figurée sous la forme de la *Kundalinî*, jusqu'au plus élevé, en haut du crâne, siège de Shiva. Les différentes techniques de yoga explorées dans le cadre du tantrisme visent à faire le lien entre ces différents nœuds, pour atteindre une forme de félicité et de conscience plus élevée. Dans les écoles artistiques tantriques, le cercle est donc naturellement devenu un élément signifiant primordial, revêtant un caractère magique que comprenait immédiatement l'initié. Il est d'ailleurs très présent dans les écoles de peintures de la période classique, en particulier dans les arts bouddhiques du XI<sup>e</sup> siècle, au Bihar, puis à partir du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle au Tibet sous la forme du *mandala*. Plus tard, au XX<sup>e</sup> siècle, lorsque la domination exercée par les arts du livre et l'esthétique moghole ou indo-persane, s'est atténuée pour laisser place à la peinture de chevalet, le cercle est réapparu à la faveur de l'émergence d'une peinture indienne abstraite. Il faut remonter en particulier au Groupe des Artistes Progressistes, évoqué plus haut, pour comprendre ce retour, agissant comme un mouvement de balancier entre la modernité et la tradition. Le cercle est en effet très présent chez Sayed Haider Raza, et dans une moindre mesure chez Akbar Padamsee. Comme on l'a mentionné, l'un et l'autre avaient quitté l'Inde au début des années 50 et avaient trouvé à Paris les ressources esthétiques nécessaires selon eux à une forme de régénération de l'art indien, qu'ils trouvaient enfermé dans une impasse. La scène parisienne leur ouvrit un horizon dont ils surent immédiatement capter les possibilités. Comme on l'a évoqué plus haut, l'extrémisme de certaines recherches esthétiques, l'importance de l'abstraction et le refus de la figuration, et l'abstraction devint, notamment chez Raza, le cadre privilégié du langage pictural. Pourtant, dès les années 1970, Raza et Padamsee revinrent en Inde et aux fondements de la culture indienne, notamment dans sa dimension religieuse. Ce retour offrit à leur œuvre un socle solide de références qui donnaient aux formes abstraites qu'ils peignaient une profondeur significative et leur évitaient de rester au stade purement formel : intitulés



*mandala*, les cercles abstraits perdaient ainsi, chez Raza, leur simple apparence géométrique pour devenir, comme dans la haute tradition picturale hindoue et bouddhiste, les supports d'une méditation religieuse.

Les *900 chakras* de Harsha Biswajit offrent un cheminement intellectuel et artistique équivalent. Certes, ici la rigueur du compartimentage étroit de la surface picturale et la subtilité mathématique de la gamme chromatique s'inscrivent sans aucun doute dans la continuité des recherches polychromiques des années 70 et 80 dans les différentes écoles occidentales. On peut par exemple songer à certaines toiles du grand peintre allemand Gerhard Richter, comme la composition *1024 couleurs* de 1973, où l'artiste travaille sur un nuancier en traitant les couleurs comme des modules autonomes basés sur des rapports mathématiques, propre à produire un effet de fascination. Chez Richter, la démarche est donc purement scientifique, comme le traduit d'ailleurs l'objectivité du titre de l'œuvre[[vi](#)]. L'orientation de Harsha Biswajit est différente. Chez lui, la structure compartimentée de l'œuvre n'est pas une fin en soi : chaque carré doit accueillir un *chakra*, qui est le sujet réel du dessin, et qui, accumulé avec ses voisins suivant d'infimes variations, forme un tout d'essence sacrée. Biswajit, comme son aîné et compatriote Raza, utilise donc un procédé formel occidental mais ancre sa démarche dans une continuité culturelle et culturelle indienne en faisant de son œuvre une évocation d'anciens procédés religieux et en se plaçant dans l'héritage de ses lointains ancêtres.

Cette démarche, tendant à orienter son discours artistique vers des formes religieuses tantriques, peut évidemment rappeler les recherches équivalentes chez d'autres artistes tamouls, et plus largement indiens, qu'on regroupe sous le mouvement néo-tantrique, et que l'on a évoqué plus haut, avec notamment la figure de Paniker. Pourtant d'un point de vue formel, les choix de Harsha Biswajit ne semblent pas se situer dans la continuité des peintres néotantriques, que ce soit Paniker, G.R. Santosh ou Jagdish Swaminathan. Seul Biren De [[vii](#)], célèbre pour ses compositions concentriques, a pu peut-être constituer une source d'inspiration pour Biswajit. Cependant, le lien formel entre les œuvres de Biren De et les *Chakras* de Biswajit reste malgré tout ténu. Biren De inscrit en effet ses formes concentriques dans une vibration portée par de puissants contrastes entre une ombre intense et une forte lumière blanche qui donnent à ses œuvres une dimension immédiatement mystique voire ésotérique. En comparaison, les *Chakras* de Biswajit montrent une extrême retenue due à une rigueur formelle basée sur une composition sobre et une gamme chromatique qui évite les contrastes forts et privilégie au contraire les camaïeux, mettant ainsi discrètement en valeur un vocabulaire d'essence religieuse (cercles, étoiles, triangles). Il y a donc chez Biswajit un certain refus de l'ostentation qui le place clairement en retrait du mouvement néotantrique tamoul et indien des années 70 et évite une identification indienne exclusive. De toute évidence, le jeune artiste cherche plutôt à s'inscrire dans un contexte identitaire peu marqué, construisant un parcours où les références iconographiques à l'Inde classique et moderne s'équilibrent avec un cadre formel issu de l'art occidental contemporain.

### ***The animal is absent (elephant in the room)***

Cette position équilibrée est particulièrement sensible dans une des pièces les plus ambitieuses du jeune artiste intitulée *The animal is absent (elephant in the room)*, qui se place dans la continuité de la série de dessins que nous avons évoquée plus haut (fig.4 et 5). Il s'agit d'une sculpture vidéomappée dont l'ambition est d'explorer la perception humaine du changement et que l'artiste présente comme une « méditation sur le temps ». L'œuvre est constituée d'une sculpture réalisée en matériau composite représentant un éléphant couché sur

le flanc d'environ 2 mètres de long. La pièce a été dessinée par l'artiste à l'aide d'un logiciel informatique puis découpée par un traceur, permettant d'obtenir une précision extrême, encore renforcée par un polissage final. L'artiste l'a ensuite peinte d'une couleur grise uniforme. Il a alors repris le travail informatique pour créer des projections de bandes de couleurs s'adaptant parfaitement à la surface de l'animal et évoluant de manière quasiment imperceptible.



The Animal Is

Absent (Elephant in the Room)



The Animal Is

Absent (Elephant in the Room)

D'un point de vue purement formel, Harsha Biswajit reprend donc ici le motif des bandes de couleurs, déjà très présent dans les dessins de la série éponyme. Nous avons souligné à quel point ce motif permettait une grande souplesse plastique, alliant une figuration très

convaincante à des interprétations libres, stylistiquement tournées vers un langage naïf ou portées vers des formes d'art brut. Ici, par leur mobilité, les bandes colorées placent l'œuvre dans un champ qui la dégage significativement de la figuration la plus littérale. L'éléphant, animal dont la symbolique identitaire est particulièrement forte en Inde, devient ici le support d'un discours qui se veut finalement universel en portant une réflexion sur le temps. Comme dans les *Chakras*, Biswajit se tient donc ainsi à distance d'un héritage indien identitaire, contrairement à plusieurs artistes indiens contemporains, qui en assument eux totalement la symbolique nationale. On songe par exemple ici à la sculpture de Bharti Kher intitulée *The Skin speaks a language not its Own*<sup>[viii]</sup>, qui représente également un éléphant couché sur le sol et dont l'ambition est justement de symboliser l'Inde. De toute évidence, cette rhétorique n'est pas celle adoptée par Harsha Biswajit. Chez lui l'éléphant disparaît presque complètement derrière les projections, comme le confirme d'ailleurs le titre de l'œuvre : l'animal devient l'absent.

Il n'est cependant pas anodin que l'artiste ait justement choisi un animal doté d'une résonance indienne si forte. En d'autres termes, à travers la disparition de l'animal derrière les projections, Biswajit assume le fait de réduire son pays d'origine et son identité d'artiste indien à une expression minimum, une présence discrète, un fait à prendre en compte avec simplicité mais sans chercher à le mettre en avant. Ainsi, l'artiste met, sans la nier totalement, son indianité au second plan d'une réflexion qu'il veut beaucoup plus large et qui naît ici de préoccupations écologiques. Harsha Biswajit part en effet d'un état de fait qu'il dit avoir constaté lors de ses études d'économie en Angleterre. Selon lui, l'absence de volonté politique réelle sur la question écologique traduit un problème philosophique de perception environnementale que la science, malgré les succès de la recherche, n'est pas en mesure de résoudre. En d'autres termes, si nous n'agissons pas efficacement contre les inquiétantes évolutions écologiques, c'est parce que nous ne les percevons pas. Les sociétés contemporaines ne parviennent donc pas à saisir les changements de l'environnement et l'écart entre l'Homme d'aujourd'hui et la nature ne cesse de se creuser. L'artiste observe que la technologie, si elle peut nous aider, cause aussi une certaine crainte face à l'inconnu. Pour autant, Biswajit précise qu'il ne considère pas son œuvre comme explicitement écologiste au sens politique du terme. Il cherche plutôt à interroger l'esprit du temps et à proposer un corpus définissant ce qu'est notre environnement au XXI<sup>e</sup> siècle. Sa définition s'appuie au départ sur un poème du penseur canadien Marshall McLuhan<sup>[ix]</sup> :

“One thing about which fishes know

Exactly nothing is water, since they have no

Anti-environment which would enable them to

Perceive the element they live in”

Si percevoir l'environnement relève de l'impossible pour les poissons de McLuhan, il ne semble pas, selon Biswajit, que cela soit plus facile pour l'Homme d'aujourd'hui. L'artiste, dans l'introduction à sa sculpture, émet l'hypothèse suivante : si nous évoluions chaque jour dans un monde qui serait absolument et en tout point le même que celui de la veille, nous saurions, au fond de nous-mêmes, que c'est en fait impossible. A l'opposé, si ce monde était radicalement différent d'un jour à l'autre, là-encore nous lui trouverions malgré tout, des similitudes et des points communs avec celui de la veille. Aujourd'hui nous nous trouvons simultanément dans ces deux cas : notre environnement, que nous percevons par nos cinq

sens, nous est à la fois familier et étranger. Nous croyons le connaître mais nous n'en percevons pas les changements profonds car nos sens ne nous le permettent pas : nous ne les voyons pas, tout simplement. Notre incompréhension face aux mutations de l'environnement découle de cette incapacité de nos sens : nous y sommes aveugles car ils se situent trop loin pour nos yeux. Pour Harsha Biswajit, c'est cette cécité qui est au cœur du débat écologique : la nature mute et tend à disparaître sans que nous le percevions, et le monde animal, qui en est la manifestation la plus immédiate, disparaît : il devient absent.

Dès lors, la traduction plastique proposée par Biswajit à travers sa sculpture prend tout son sens. Elle montre les capacités de l'artiste à synthétiser de manière extrêmement efficace un postulat intellectuel et philosophique a priori complexe. La conception de l'œuvre résume en effet parfaitement sa position : l'éléphant couché apparaît comme une créature morte, zébrée à la manière d'une chair en décomposition, autour de laquelle tournent les visiteurs dont l'attention est plus ou moins captée par cette présence étrange et mortifère. L'animal n'est qu'un élément parmi ceux qui « environnent » les personnes venues visiter la galerie. Ils y prêtent plus ou moins attention et surtout, ils ne perçoivent pas les mutations profondes, extrêmement lentes, que suggère la peau striée du pachyderme. Harsha Biswajit parvient ainsi à créer une distorsion radicale entre l'œuvre et le spectateur. L'éléphant, par les transformations très graduelles qu'évoquent les bandes qui le recouvrent, s'inscrit dans un temps long, qui rejoint métaphoriquement des échelles géologiques traversées de changements écologiques profonds, souterrains mais inexorables, aboutissant de manière tragique à la disparition de l'animal (son « absence »). Le spectateur se situe lui dans un temps court, rapide, limité au moment qu'il passe dans la galerie. Il ne peut percevoir ces mutations lentes et profondes du temps écologique, qui sont pourtant en partie provoquées par la technologie humaine, à la manière de ces stries créées et projetées par l'ordinateur sur la peau de l'animal. Les sens du spectateur, qui représente donc l'Homme d'aujourd'hui, l'empêchent de les appréhender. Et l'artiste de conclure par ce poème :

The world is drowned in a pool of white mist

Where man cannot see beyond his outstretched hands,

Yet with every step he leaves a mark on the sand;

A mark so deep the earth deforms and the sky conforms

In reaction to his action

### **La photographie : la série des *Face'Less***

Comme on a pu le souligner plus haut, la position de Harsha Biswajit se révèle particulièrement intéressante puisque, contrairement aux artistes tamouls de la génération précédente, le substrat indien de son travail n'agit que comme une base, un environnement constitué de références mais qui sert de cadre à une réflexion beaucoup plus large, inscrite dans la globalisation et tournée vers une problématique résolument contemporaine. L'artiste tend donc à une forme d'équilibre entre la culture indienne et une vision réfléchie du monde d'aujourd'hui, la première n'empêchant pas la seconde de s'ouvrir et de se développer. Cette double dimension est d'ailleurs également sensible dans le travail photographique de l'artiste.

Harsha Biswajit a notamment réalisé un cycle photographique consacré aux questions de l'identité et du visage et intitulé *Face'Less*. Il s'agit d'un ensemble de photos tirées en noir et blanc et représentant des personnages seuls ou en groupe. Sur la majorité des photos, le visage des personnages a été retravaillé par le peintre de manière plus ou moins surréaliste. Sur certaines photos, l'intervention graphique ne s'applique pas uniquement au visage. Le visage, ou plutôt l'absence du visage originel des figures, reste néanmoins dans tous les cas au centre de la réflexion de l'artiste. Biswajit part ici à nouveau de la place de la technologie dans le monde contemporain. Il souligne que l'appareil photo a d'abord été créé pour donner ou renforcer l'identité d'une personne sur un document administratif ou pour témoigner, à travers les photos de famille ou d'amis, du sens qu'il ou elle donne à sa vie. Mais il poursuit en observant que ce rôle a récemment considérablement évolué, n'hésitant pas à affirmer qu'aujourd'hui prendre en photo le visage d'une personne revient à lui voler son identité. Il cite alors en exemple les récentes applications SnapChat et Pokemon Go qui projettent le visage réel d'une personne dans un monde virtuel. Il existe donc aujourd'hui selon lui, au-dessus de la réalité physique, une couche de réalité virtuelle dans laquelle chacun perd une partie plus ou moins importante de son identité. Celle-ci se retrouve alors dans les jeux en ligne et les réseaux sociaux, profondément déformée, transformée, distordue. En outre, la reconnaissance du visage est également devenue un élément-clé de la surveillance sécuritaire et policière. L'artiste rappelle ainsi que les photos de visages de tous les citoyens d'un pays comme les Etats-Unis sont recensées et conservées par l'administration dans des banques de données et servent quotidiennement à contrôler l'identité de chacun. En quelque sorte, les traits du visage sont donc confisqués par l'Etat à des fins de surveillance sécuritaire. Biswajit évoque alors la contre-mesure inventée par un groupe de personnes issues de la société civile. Celles-ci ont mis au point un dispositif qui permet de projeter sur un homme ou une femme un visage virtuel de n'importe quelle forme et couleurs et ainsi de créer une nouvelle identité. Ce nouveau visage, appelé justement le *Face'Less* crée alors un rapport étrange entre le vrai et le faux, où l'individu devient une sorte d'être surnaturel évoluant dans une jungle urbaine avec la plus grande liberté, soustrait aux politiques de contrôle identitaire.

L'objectif de Harsha Biswajit est de décrire ce phénomène très récent et étonnant à travers cette série de photos. L'artiste y exploite la dimension artistique et onirique en montrant des figures au visage virtuel dans un univers a priori familier, mais en variant les approches et en interrogeant au plus intime la relation entre l'identité individuelle et le monde. La série comprend dix photos très différentes les unes des autres, présentant cependant toutes des personnages seuls, en petit groupe ou en foule dans les rues de New York. Sur une seule photo, l'artiste a remplacé la personne humaine par un mannequin, mais sur la majorité d'entre elle, nous voyons des hommes et/ou des femmes saisis par l'objectif dans la rue, en train de marcher, de discuter ou d'attendre, debout ou assis. L'intervention du peintre s'applique de manière variable : soit sur le visage uniquement, soit de manière plus large, mais, dans tous les cas, on retrouve le thème des bandes de couleurs entremêlées, comme on a pu les voir sur les dessins et la sculpture *the animal is absent*. Elles sont ainsi particulièrement spectaculaires sur le portrait d'un homme devant un volet fermé et tagué (fig. 6).



He Puts His Mask

On

L'homme est vêtu d'une chemise blanche très simple et porte un chapeau noir. Harsha Biswajit a entièrement repeint le visage de couleurs orange, bleue et jaune en un motif très recherché qui souligne l'arcade sourcilière droite, la joue droite et le menton. L'homme regarde fixement l'objectif du photographe et ses yeux sont d'un orange presque doré. La dimension ornementale très marquée rehausse l'image, en lui conférant un aspect précieux en opposition avec le cadre urbain entourant le personnage. Avec ce visage chantourné aux reflets d'or, le personnage semble se placer dans la lignée des portraits princiers, royaux ou divins de l'Inde classique, eux aussi ornés de couleurs vives et d'or, ou des maquillages utilisés dans certaines formes de théâtre traditionnel (par exemple le Kathakali). L'artiste traduit donc très bien l'objectif de Face'Less, en offrant au personnage une identité nouvelle, fictive, en quelque sorte rêvée et qui, sous le pinceau de Harsha Biswajit, peut renvoyer à l'univers de l'Inde. L'aspect onirique est d'ailleurs particulièrement présent sur une seconde photo où un homme attend devant un mur dans Park Avenue (fig. 7). Celui-ci est debout, vêtu d'un imperméable noir, sa mallette posée devant lui. Le cadre dans lequel il évolue revêt un aspect minéral, auquel contribuent les plaques de granit ou de béton qui habillent le mur situé derrière le personnage, et l'immeuble qui se dresse à droite de l'image. En outre, malgré le soleil qui vient éclairer la chemise blanche portée par le personnage, la scène est dans une ombre quasi-totale. L'ensemble est donc à la fois figé, froid et sombre, légèrement oppressant. Fidèle à la philosophie du Face'Less, Harsha Biswajit offre à la figure une identité qui lui permette d'échapper à ce monde réel en le projetant dans un monde virtuel. Le visage est, comme dans la photo précédente, habillé de lignes (ici bleues, rouges et jaunes), et exclusivement en deux dimensions. De sa bouche s'échappe un nuage de taches de couleurs semblables à des papillons voletant au gré du vent. Là encore, Harsha Biswajit superpose deux univers : au-delà de la réalité dure et froide, il existerait un monde mental coloré, fluide et léger, où l'homme, en oubliant son identité première, peut se construire une identité nouvelle.





He Waits on Park

Ave

Les bandes de couleurs se retrouvent en outre de manière très développée sur la photo d'un mannequin de vitrine intitulée *Mirror Mirror* (fig. 8). Cette photo est particulièrement intéressante car elle constitue une incursion rare dans le domaine du nu et du corps féminin, pratiquement inexistant dans le catalogue de l'artiste, même si on soulignera d'emblée qu'il s'agit d'une part d'un mannequin et non d'un modèle vivant et que, d'autre part, le corps est largement tronqué, puisque le bord supérieur de l'image lui coupe la tête et les bras. L'objet est placé devant un mur de briques sur lequel on distingue clairement l'ombre d'une fenêtre. Un miroir, accroché sur le mur, reflète le mannequin de profil. A droite, d'autres mannequins, l'un nu, l'autre habillé, sont posés sur une table. La photo est en noir et blanc, largement éclairée par le soleil. L'élément le plus marquant est bien sûr l'habillement de bandes de couleurs qui recouvrent entièrement l'objet. Ici, les bandes sont dominées par le bleu et l'orange, contrastant avec les gris du reste de la photo, et sont disposées de façon à souligner le corps tout en donnant l'illusion qu'il porte des vêtements. Ainsi sur la jambe gauche, les traits horizontaux superposés donnent une impression de plis, à la manière d'un collant. De même, le ventre est recouvert de circonvolutions qui s'élargissent en descendant vers les jambes et en remontant vers la poitrine, comme d'un corset. A l'inverse, le peintre accuse le pubis par une teinte beaucoup plus sombre et glisse sur la jambe droite pour en souligner le galbe. Le mannequin présente donc un aspect paradoxal, à la fois habillé et nu, comme s'il portait un vêtement assez fin pour laisser entrevoir certains détails du corps.



Mirror Mirror

La question de l'identité, qui est au cœur de la série *Face'Less*, est ici abordée de manière originale par le peintre, notamment parce qu'en l'occurrence celui-ci a choisi de représenter non pas une personne vivante mais un objet théoriquement conçu comme l'image d'un humain qui reste pourtant un stéréotype, une figure standardisée et sans identité. En outre, en coupant la tête du mannequin principal, l'artiste concentre ici la question de l'identité sur le corps. Un mannequin incarne la vision du corps féminin parfait tel que la société contemporaine occidentale le conçoit, comme une sorte de canon abstrait et mort. En ce sens, un mannequin de vitrine représente un idéal actuel, que les mannequins vivants, longs, minces, voire maigres, tentent d'imiter désespérément, jusqu'à mettre leur vie en danger. L'habileté de Harsha Biswajit consiste à évoquer cet idéal au second plan de l'image, à la fois à travers les mannequins posés sur la table et le reflet du mannequin principal dans le miroir accroché au mur, où l'on ne retrouve pas les bandes de couleurs. C'est comme si, face à ces corps idéalisés relégués au second plan, le mannequin central décidait de s'inventer, comme les personnages des autres images de la série *Face'Less*, un corps nouveau, qui lui serait personnel, et qui cacherait au moins en partie sa perfection. Ainsi, en moderne Pygmalion, Harsha Biswajit offre à son mannequin un pouvoir de libre-arbitre qui semble le pousser à s'éloigner de l'idéal morbide et stéréotypé que l'on perçoit encore dans son reflet. L'œil que l'artiste a tracé sur le pied droit du mannequin renforce l'aspect inhumain de l'objet tout en lui conférant une dimension surréaliste et paradoxalement vivante et personnelle. Ainsi, abandonnant son reflet inerte dans le miroir, le mannequin devient ici une figure étrange qui, grâce au vêtement de couleurs ondoyantes cachant imparfaitement son corps, devient, à l'instar des figures des autres images de la série, un être à l'identité virtuelle, incertaine, indéfinissable, qui cherche à rompre avec les règles de la société contemporaine.



The Time he met

her

Les jeux de miroir surréalistes atteignent un degré supplémentaire sur la dernière image de la série que nous présentons ici (fig. 9). Celle-ci porte le titre *The time he met her* et montre un homme serrant la main d'une femme assise dans un fauteuil en forme de gigantesque visage. La scène se passe à l'extérieur, devant la devanture d'une boutique. A l'arrière-plan, au centre de l'image, on aperçoit un homme assis qui se fond presque entièrement dans le décor et dont le visage est totalement caché par le bras du personnage principal. Comme les autres clichés de la série, la photo est en noir et blanc et comme sur la majorité des images, l'intervention du peintre se concentre sur le visage de l'homme du premier plan : celui-ci est entièrement fait de lignes et de circonvolutions de couleurs en deux dimensions, reprenant ainsi le motif iconographique qui court d'une œuvre à l'autre. La question de l'identité se retrouve également ici au cœur de l'image. L'homme, debout, sans visage, se présente à la femme assise en lui serrant la main, qui, pour le connaître et, plus tard, le reconnaître, devrait pouvoir identifier son visage. Or ce visage, en accord avec le principe du *Face'Less*, est fictif et ne peut la renseigner sur l'identité de l'homme, qui lui reste dès lors inconnue. Ce jeu entre identité et visage fictif est également repris à propos de la femme, mais cette fois à destination du spectateur de l'image : en effet le visage de cette femme nous est caché par le dossier du fauteuil qui représente justement un visage. De taille gigantesque et entièrement dénué de caractères personnels, celui-ci ne peut naturellement pas nous renseigner sur l'identité de la femme. Enfin, le processus est mené à son terme par l'artiste qui choisit délibérément de cacher le visage de la personne assise au fond de la scène. Le spectateur se retrouve ainsi dans un univers où la notion d'identité faciale a disparu, n'ayant accès à aucun des visages des personnages. Ainsi, Harsha Bisjawit pousse à son expression la plus totale le principe du *Face'Less*, qui, en permettant aux individus de se doter d'un visage fictif, les place dans un monde où la notion même d'identité disparaît.

### **Conclusion : Harsha Bisjawit, un jeune artiste indien aux prises avec la modernité globalisée**

Agé aujourd'hui de 28 ans, Harsha Bisjawit est un artiste encore jeune mais ses premières œuvres révèlent une grande implication dans les problématiques contemporaines. Ainsi que nous avons pu le voir, sa démarche reflète ses origines indiennes, mais aussi sa formation et

son installation actuelle en Amérique. Elle lui confère son originalité et son caractère novateur par rapport à la scène artistique tamoule, plutôt conservatrice et globalement recentrée sur la tradition indienne, les artistes modernes de Madras ayant préféré, contrairement à leurs collègues du Groupe des Artistes Progressistes, mener leur carrière exclusivement au sein de leur région d'origine en s'appuyant sur la tradition locale et sur la vie indienne quotidienne. Présentant sans doute un risque d'enfermement, Biswajit a rapidement fait le choix inverse, le conduisant à rompre avec l'art moderne tamoul tant par les techniques qu'il utilise que par les thèmes et l'iconographie qu'il aborde. En effet, alors que les artistes de Chennai sont jusqu'à aujourd'hui restés fidèles à la tradition de la peinture de chevalet, Biswajit a recherché des alternatives plus en phase avec le monde d'aujourd'hui. Sa formation américaine lui a permis de trouver des réponses satisfaisantes à ses besoins en se formant à un vaste ensemble de techniques qui lui permettent de travailler autant sur des supports traditionnels que sur des formats innovants fondés sur des technologies de pointe. Cette formation lui a alors ouvert un éventail de possibilités à la fois très précises et quasiment sans limite. En outre, le relatif isolement de Chennai, notamment par rapport à Mumbai et Delhi, l'aurait probablement coupé d'une modernité contemporaine traversée de doutes, de questions et d'inquiétudes, qui semble être le terrain privilégié de sa réflexion. Vivant à New York, il se retrouve en contact direct et permanent avec les aspects les plus caractéristiques de la société américaine d'aujourd'hui, qu'il projette au cœur de ses œuvres. Ainsi, si les origines indiennes de l'artiste constituent la première face de l'identité de l'artiste, son engagement résolu dans la culture contemporaine mondialisée, en est de toute évidence la seconde, l'une et l'autre formant alors un paradigme complet et riche de multiples pistes interprétatives.

Dès lors, l'évaluation de ce double paradigme constitue un enjeu révélateur : nier ou réduire à une part négligeable la dimension indienne reviendrait à amputer profondément la personnalité de Harsha Biswajit. Dans la majorité de ses œuvres, l'artiste utilise comme matériau premier un vocabulaire iconographique indien, traversé de références à l'art classique ou au répertoire traditionnel. Notre étude a ainsi permis de déceler les sources anciennes (par exemple jaïn ou mogholes) des dessins de la série *The animal is absent* tandis que la pièce monumentale éponyme, si elle constitue une méditation universelle sur la question environnementale, figure cependant un éléphant, animal le plus emblématique de la culture indienne. De la même manière, s'ils peuvent se lire comme la continuité des recherches plastiques menées par plusieurs artistes occidentaux, les dessins abstraits de la série *Chakras* portent des titres renvoyant directement à la culture religieuse indienne, Biswajit se plaçant ici dans les pas de ses aînés, par exemple Sayyed Haidar Raza. Enfin, il faut rappeler ici la permanence du motif des bandes de couleurs qui courent d'une œuvre à l'autre, véritable continuum donnant toute sa cohérence au travail de l'artiste. Par leurs couleurs riches, ces bandes, tantôt figuratives, tantôt abstraites, rehaussent les œuvres en leur conférant un caractère précieux et orfèvré qui n'est pas sans rappeler, là encore, un art indien ancien.

De ces références indiennes, Harsha Biswajit fait un socle qui lui permet de se projeter vers les problématiques contemporaines, celles-ci constituant l'autre face de la personnalité de l'artiste. La question écologique est ainsi le point de départ d'une réflexion complexe aboutissant à la pièce *The animal is absent*, synthèse particulièrement réussie d'une méditation sur la perception du temps et sur la dégradation de l'environnement. Œuvre à la fois sombre et lumineuse, tout en évitant tout discours ostentatoire ou culpabilisant, *The animal is absent* puise dans des réflexions profondes nourries de politique, de poésie et de philosophie. Biswajit a ici le mérite d'éviter toute référence au monde superficiel de l'information journalistique ou des réseaux sociaux pour se tourner vers les écrits et les

analyses fortement étayées de chercheurs comme Marshall McLuhan. Il confère ainsi à son œuvre une assise solide qui permet au spectateur d'explorer toute la profondeur de sa réflexion. De la même manière, dans la série *Face'Less*, Biswajit se fait l'écho de la question identitaire qui se trouve au cœur de discours politiques de plus en plus axés sur la sécurité. Sa série de photos s'appuie sur des mouvements traversant la société civile américaine, qui remettent en cause l'usage des traits du visage par l'administration d'Etat. En outre, le mouvement *Face'Less* peut aussi se lire comme l'antithèse d'une société obsédée par sa propre image, constamment mise en avant par les réseaux sociaux. Le *Face'Less* s'opposerait alors au célèbre *FaceBook*, véritable vitrine du narcissisme contemporain, auquel vient ainsi s'ajouter une sorte de couche virtuelle. Face à ces dérives, Biswajit propose un univers poétique, une sorte d'entre deux où les personnages, dotés d'un visage de couleurs, se mettent en retrait de la réalité, s'incarnant dans des êtres surnaturels qui évoluent dans la jungle newyorkaise. Là encore, l'artiste évite le côté trop manifeste : son intervention sur les photos n'en change pas la mise en scène et respecte le cadre global. L'apposition des bandes de couleurs sur les visages offre seulement, comme on l'a vu, un rehaut qui enrichit le personnage et le projette hors de la réalité, établissant une forme de distance avec le monde contemporain.

Au vu de son jeune âge, le parcours de Harsha Biswajit reste encore à construire. Cependant, fort de son identité originelle indienne et de sa formation américaine, par la profondeur de sa réflexion et la finesse de ses réalisations, il se pose comme l'un des artistes les plus prometteurs de sa génération, contribuant à rompre l'isolement dans lequel se trouvait jusqu'à aujourd'hui l'art moderne et contemporain tamoul.

[i] Il s'agit d'A. Balasubramaniam et de Krishnaraj Chonat. Seul A. Balasubramaniam a suivi des études artistiques initiales à Chennai où il a obtenu son Bachelor of Fine Arts au Government College of Arts en 1995. Voir *Indian Summer, la jeune scène artistique indienne*, catalogue d'exposition, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts de Paris, 2005, p.291.

[ii] Voir Catalogue d'exposition *Kapital & Karma, Aktuelle Positionen Indischer Kunst*, Vienne, Kunsthalle, 2002.

[iii] Raza était né en 1922, Padamsee en 1928.

[iv] Voir Basil Gray et Douglas Barrett, *La Peinture indienne*, Paris, 1953, p.57.

[v] Voir Amina Okada, *Le Grand Moghol et ses peintres*, Paris, 1992, p. 222.

[vi] Voir Sophie Duplaix (sous la direction de), *Collection art contemporain – La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, Paris, 2007.

[vii] Biren De (1926 – 2011) est un peintre formé à Calcutta. D'abord figuratif et influencé par le post-impressionnisme européen, il s'orienta progressivement vers l'abstraction et participa à l'émergence du mouvement néotantrique. Sa carrière l'amena à exposer ses œuvres dans de très nombreuses capitales du monde, notamment Paris, Londres, Tokyo, Venise, Sao Paulo et Sydney.

[viii] Voir <http://www.christies.com/lotfinder/Lot/bharti-kher-b-1969-the-skin-5684123-details.aspx/>

[ix] Marshall McLuhan (1911 – 1980) est un intellectuel canadien, professeur de littérature anglaise et spécialiste de la communication. Il consacra une grande partie de ses recherches à l'étude des médias et mena des études prédictives sur les bouleversements qu'engendrerait la télévision. Voir <http://marshallmcluhan.com/>

## **Bibliographie**

Sophie Duplaix (sous la direction de), *Collection art contemporain – La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, Paris, 2007.

Basil Gray et Douglas Barrett, *La Peinture indienne*, Paris, 1953.

*Indian Summer, la jeune scène artistique indienne*, catalogue d'exposition, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts de Paris, 2005.

*Kapital & Karma, Aktuelle Positionen Indischer Kunst*, Catalogue d'exposition, Vienne, Kunsthalle, 2002.

Amina Okada, *Le Grand Moghol et ses peintres*, Paris, 1992.

Edith A. Tonelli, *Neo-Tantra: Contemporary Indian Painting Inspired by Tradition*, Los Angeles, 1985.