
Introduction

- **Mumbai hors cadre**

L'art contemporain s'est affirmé tout au long de la seconde moitié du xx^e siècle comme un objet d'étude géographique. Né dans un contexte de profonds bouleversements sociaux et politiques – la fin de la seconde guerre mondiale, la décolonisation et le début de la guerre froide –, il cesse d'être perçu comme un ensemble d'œuvres accrochées au mur. L'atelier n'est plus l'unique lieu de création, de même que les galeries et les musées ne sont plus les seuls lieux d'exposition. La dématérialisation de l'œuvre par les artistes conceptuels, l'utilisation du corps, du paysage, de la terre et de l'espace comme matière de la création (*land art, earth art*), sont les expressions d'un nouveau rapport de l'art et de l'artiste au monde. Qu'il s'agisse de peinture, sculpture, installation, performance, photographie, vidéo, l'œuvre d'art contemporaine représente un objet en mouvement ou la trace d'actions socialisées et spatialisées. L'art contemporain, ce n'est donc pas seulement le contenu esthétique de l'œuvre, c'est aussi un ensemble d'activités et d'acteurs qui forment ce que le sociologue américain Howard Becker appelle les « mondes de l'art » :

— Les peintres dépendent ainsi des fabricants pour leurs toiles, châssis, couleurs, pinceaux; ils dépendent des marchands, collectionneurs et conservateurs pour les espaces d'exposition et le soutien financier, des critiques et historiens de l'art pour la justification de leur travail, de l'État pour les aides matérielles, voire les lois fiscales susceptibles d'encourager les collectionneurs à acheter des œuvres,

puis à les léguer à la collectivité. Ils dépendent du public pour les réactions émotionnelles à leurs œuvres [...].¹

À la fin des années 1990, la globalisation a « transformé en profondeur la carte, ainsi que les activités du monde de l'art », explique Andrea Buddensieg dans *The Global Art World*². Elle a transformé la carte des lieux qui produisent, exposent et collectionnent l'art contemporain, donnant une place de plus en plus importante aux pays d'Asie de l'Est, d'Asie du Sud et au Moyen-Orient³. Elle a aussi fait évoluer les pratiques des artistes, leurs œuvres, et ceux qui travaillent à leur réalisation et institutionnalisation. Les activités artistiques contemporaines (production, exposition, édition) sont soumises à un nombre croissant de normes internationales qui affectent leur organisation, tandis que les contextes urbains, politiques et économiques dans lesquels elles prennent place les amènent aussi à jouer un nouveau rôle au sein des processus de métropolisation et de compétition à l'échelle régionale et internationale.

Cet ouvrage propose d'explorer ces mondes de l'art contemporain en mutation au prisme de l'une des plus grandes métropoles indiennes, Mumbai. Carrefour culturel majeur en Asie du Sud depuis le XIX^e siècle, Mumbai reste peu connue comme place forte de l'art moderne et contemporain. De fait, son faible nombre d'infrastructures publiques (moins d'une dizaine de musées pour plus de vingt millions d'habitants) et le peu de données sur son économie culturelle ont contribué à son invisibilité dans de nombreux rapports internationaux. Pourtant, Mumbai a eu un rôle essentiel dans l'avènement de l'art contemporain en Inde et dans l'affirmation de la scène artistique indienne dans le monde. Plus encore, l'expérience de cette métropole, tout aussi singulière qu'elle soit, conduit à s'interroger sur notre approche des mondes de l'art et sur certaines logiques qui placent de nombreuses métropoles culturelles, en particulier dans les Suds⁴, trop souvent en dehors des cartes.

-
1. H.S. Becker, *Les mondes de l'art* [1982], Paris, Flammarion, 2006, p. 37-39.
 2. H. Belting et A. Buddensieg dir., *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2009, p. 10.
 3. D. Crane, « La géographie du marché de l'art mondial en pleine évolution. Cultures des arts régionales et mondialisation culturelle », *Sociologie et sociétés*, vol. 47, n°2, 2015, p. 24.
 4. Bien que le terme « Suds » soit discuté en raison de ses limites terminologiques (Suds plutôt qu'« émergents » ou « en développement »), spatiales (délimitations géographiques délicates) et épistémologiques, les « Suds » constituent une catégorie d'analyse encore féconde aujourd'hui pour penser un certain nombre d'asymétries et d'inégalités à l'échelle du monde, leur construction dans la longue durée, mais aussi leur traduction à des échelles d'analyse plus fines. Voir P. Gervais-Lambony et F. Landy, « Introduction », *On dirait le Sud...*, n°41 de *Autrepart*, 2007, p. 3-14; N. Bautès et C. Marie dit Chiro, « Pour une géographie de l'action sociale », *Carnets de géographes*, n°4, 2012. En ligne : [<http://journals.openedition.org/cdg/982>].

• **Cadrer, encadrer : les contours d'une recherche**

Depuis la fin des années 1990, la géographie accorde une place croissante aux « faits artistiques ». De nombreux travaux ont commencé à analyser la place de l'art et de la culture dans le développement des villes, des territoires et des sociétés contemporaines⁵. L'art suscite l'intérêt de chercheurs issus de différents champs de la géographie, qui y voient une nouvelle façon de produire des connaissances sur l'espace et d'interroger cette discipline, son épistémologie, ses discours, ses méthodes⁶. Quand j'ai commencé mes recherches de thèse en 2010, force était de constater que la majorité des travaux entrepris portaient sur des métropoles culturelles nord-américaines et européennes. Ils se superposaient largement aux « réseaux des métropoles mondiales » identifiés par Saskia Sassen⁷.

Les villes des Suds restent encore faiblement représentées dans cette littérature bien que la question de l'art, en tant que pratique, structure muséale et marchande, ou politique publique, y constitue une thématique de recherche pertinente pour comprendre les dynamiques de la mondialisation en général et de la mondialisation de l'art en particulier. Le début des années 2010 marque le commencement de nouvelles recherches individuelles et collectives⁸ qui visent à mieux « rendre compte des conditions et des processus d'apparition d'un marché de l'art dans ces pays, de leur positionnement sur les plans régionaux et internationaux et des conséquences de leur participation à l'économie artistique mondiale sur la création et le statut de l'artiste »⁹. Deux numéros spéciaux dans les revues *Transcontinentales* (2012) et *Géographie et cultures* (2016) contribuent à éclairer la diversité des dynamiques artistiques dans les métropoles des

-
5. La première partie du chapitre 1 reviendra plus en détail sur ce développement de la place de l'art et de la culture en géographie. On peut déjà citer les travaux de Sharon Zukin, Boris Grésillon, Maria Gravari-Barbas et Philippe Violier, Elsa Vivant et Éric Charmes, ou encore Anne Volvey.
 6. M. Gravari-Barbas et P. Violier, *Lieux de culture, culture des lieux. Production(s) culturelle(s) locale(s) et émergence des lieux : dynamiques, acteurs, enjeux*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003.
 7. S. Sassen, *The Global City: New York, London, Tokyo*, 2^e édition, Princeton, Princeton University Press, 2001.
 8. Je pense notamment au groupe de recherche « Art et mondialisation », créé en 2011 au Centre Pompidou et réunissant de nombreux doctorants travaillant sur l'art moderne et contemporain dans les Suds, ainsi qu'à Artl@s, lancé en 2009 à l'ENS Paris, auquel j'ai participé de 2012 à 2015. Dirigé par Béatrice Joyeux-Prunel et Catherine Dossin, ce dernier propose des réflexions au croisement de l'étude des circulations artistiques transnationales et des humanités numériques qui ont contribué à interroger le positionnement et les spécificités des pays des Suds. Voir en ligne : [<https://artlas.huma-num.fr/fr/>].
 9. C. Choron-Baix et F. Mermier, « L'émergence de nouveaux marchés de l'art », *Marchés de l'art émergents*, n° 12-13 de *Transcontinentales*, 2012. En ligne : [<https://journals.openedition.org/transcontinentales/1312>].

Suds¹⁰. Parmi les villes qui apparaissent sur la carte des mondes de l'art globalisés : Téhéran, Dubaï, Bangkok, Pékin, Johannesburg, Nairobi, Mexico, Rio ou encore Istanbul. Cet ensemble de recherches participe à un certain déplacement du regard qui correspond aussi aux nouveaux enjeux économiques des pays dits « émergents » pour le marché de l'art.

Un intérêt particulier est porté sur l'émergence de districts culturels et de quartiers artistiques qui soulève la question des transferts de modèle urbains et d'adaptations en fonction des contextes historiques, géographiques et de la politique locale¹¹. Le Saadiyat Cultural District à Abu Dhabi, le district 798 à Beijing, ou encore le West Kowloon Cultural District à Hong Kong, deviennent des exemples emblématiques. Ces projets font souvent partie de stratégies de « world-class-city-isation »¹² qui visent à transformer les villes en métropoles de classe mondiale avec de nouveaux projets architecturaux audacieux. Ils s'inscrivent dans un contexte où la compétitivité économique entre les métropoles ne cesse d'augmenter depuis la fin des années 1990 et où le discours sur les industries culturelles et créatives comme moteur de l'économie des sociétés postindustrielles prend une ampleur sans précédent¹³. Plusieurs pays montrent cependant depuis les années 1960-1970 une certaine volonté de limiter les importations de culture occidentale et cherchent à promouvoir leur culture et leur patrimoine en trouvant un équilibre entre identité nationale et identité globalisée¹⁴. Alors que l'on assiste progressivement à la multiplication des études de cas sur les relations entre art et villes dans les Suds, les métropoles indiennes restent plus rarement évoquées et n'ont pas fait l'objet comme dans d'autres pays d'Asie de politiques de développement culturel planifiées au cours des dernières décennies.

-
10. C. Choron-Baix et F. Mermier dir., *Marchés de l'art émergents*, n°12/13 de *Transcontinentales*, 2012. En ligne : [<https://journals.openedition.org/transcontinentales/1311>]; S. Brones et A. Moghadam dir., *Marchés et nouveaux territoires de l'art dans les villes du Sud*, n°97 de *Géographie et cultures*, 2016. En ligne : [<https://journals.openedition.org/gc/4248>].
 11. L. Kong et J. O'Connor dir., *Creative Economies, Creative Cities. Asian-European Perspectives*, Dordrecht, Springer (The Geojournal Library), 2009.
 12. B. Lipietz, « "Muddling-Through": Urban regeneration in Johannesburg's inner city », communication à la conférence annuelle de la Network Association of European Researchers on Urbanisation in the South (N-Aerus), Barcelone, 2004.
 13. Le discours sur les industries culturelles et créatives comme moteur de l'économie des sociétés postindustrielles est né sous l'ère Thatcher en Grande-Bretagne avec l'ambition de mettre la production culturelle au service d'un nouvel agenda économique libéral. Il s'exporte rapidement à l'échelle mondiale, relayé et institutionnalisé par des grandes organisations internationales comme l'Unesco. Voir notamment : M. Banks et J. O'Connor, « After the creative industries », *International Journal of Cultural Policy*, vol.15, n°4, 2009, p.365-373.
 14. L. Kong, « Cultural policy in Singapore: negotiating economic and socio-cultural agendas », *Geoforum*, vol.31, n°4, 2000, p.409-424.

Les recherches sur les villes indiennes sont pourtant en plein essor. Il faut dire que dans les années 1980, avec les débuts de la libéralisation économique de l'Inde, le gouvernement «réoriente fondamentalement sa stratégie de développement vers les centres urbains»¹⁵, ce qui amène les recherches à se recentrer davantage sur l'analyse des métropoles. Les travaux sur les nouvelles spatialités, les enjeux sociaux et les modalités de gouvernance dans les métropoles indiennes¹⁶, sur les mouvements de gentrification¹⁷ et sur les questions circulatoires¹⁸ portés par des chercheurs issus de la géographie urbaine et sociale ont particulièrement nourri les réflexions de cet ouvrage. Des travaux de référence sur l'urbanisme postcolonial et l'urbanisme informel sont également développés à partir des expériences indiennes¹⁹, et soulignent la façon dont les villes indiennes apparaissent comme des sites «d'intenses expérimentations de fabrique urbaine infléchies par des influences et des investissements stratégiques mondiaux mais qui restent aussi inévitablement locales (*home-grown*)»²⁰. Les géographes s'attachent ainsi à saisir les nouveaux visages de l'Inde urbaine, des petites villes²¹ aux villes nouvelles²², sans oublier les questions de droit à la ville²³.

-
15. R. de Bercegol, *Petites villes et décentralisation en Inde*, Rennes, Presses universitaires Rennes, 2015, p. 21.
 16. J. Ruet et S. Tawa Lama-Rewal, *Governing India's Metropolises*, New Delhi, Routledge, 2009; L. Kennedy et M.-H. Zérah, «Villes indiennes sous tutelle? Une réflexion sur les échelles de gouvernance à partir des cas de Mumbai et Hyderabad», *Métropoles*, n° 9, 2011. En ligne [https://journals.openedition.org/metropoles/4433].
 17. V. Dupont, «Slum demolitions in Delhi since the 1990s: an appraisal», *Economic & Political Weekly*, vol. 43, n° 28, 2008, p. 79-87; V. Caru, *Des toits sur la grève. Le logement des travailleurs et la question sociale à Bombay (1850-1950)*, Paris, Armand Colin (Recherches), 2013.
 18. A. Varrel, «Back to Bangalore» : étude géographique de la migration de retour des Indiens très qualifiés à Bangalore (Inde), thèse de doctorat de géographie, Poitiers, université de Poitiers, 2008; V. Dupont et F. Landy dir., *Circulation et territoire dans le monde indien contemporain*, Paris, Éditions de l'EHESS (Puruṣārtha), 2010.
 19. S. Banerjee-Guha, «Space, society and geography. Investigating the crisis of postmodern urban space», *Space, Society and Geography*, S. Banerjee-Guha dir., Jaipur, Rawat Publishers, 2004, p. 61-82; A. Roy, «Urban informality: toward an epistemology of planning», *Journal of the American Planning Association*, vol. 71, n° 2, 2005, p. 147-158; P. Shetty, «Of blurry claims and forms», papier publié dans le cadre du séminaire 636, août 2012. En ligne : [https://www.india-seminar.com/2012/636/636_prasad_shetty.htm].
 20. A. Roy, «Postcolonial urbanism: speed, hysteria, mass dreams», *Worlding Cities. Asian Experiments and the Art of Being Global*, A. Roy et A. Ong dir., Malden, Wiley-Blackwell, 2011, p. 310, ma traduction.
 21. R. de Bercegol, *Petites villes et décentralisation en Inde*, ouvr. cité; E. Denis et M.-H. Zérah dir., *Subaltern Urbanisation in India. An Introduction to the Dynamics of Ordinary Towns*, New Delhi, Springer, 2017.
 22. A. Dewaele, *Habiter la ville émergente : trois nouvelles villes indiennes au prisme d'une citoyenneté des élites*, thèse de doctorat de géographie, Paris, EHESS, 2016.
 23. M.-H. Zérah, V. Dupont et S. Tawa Lama-Rewal dir., *Urban Policies and the Right to the City in India. Rights, Responsibilities and Citizenship*, New Delhi, Unesco – Centre de sciences humaines, 2011.

Cependant, l'articulation entre ville et art restait – et reste encore – marginale dans les études géographiques indiennes, pour deux raisons principales : d'une part, l'art a un aspect moins « essentiel » ou moins prioritaire que les services urbains tels que l'eau, l'électricité ou les eaux usées ; d'autre part, c'est un secteur dont la contribution au PIB du pays et des métropoles reste mineure. Il a fallu attendre un rapport titanesque commandé par le gouvernement indien à la Task Force for Cultural and Creative Industries coordonnée par Rajeev Sethi en 2005 pour que le regard sur la contribution des arts commence à changer légèrement.

Ce désintérêt reste bien sûr à relativiser au vu de travaux qui portent par exemple sur le développement des petites industries (*small scale industries*), dont certaines sont liées à l'artisanat, ou sur le patrimoine culturel urbain. À travers une approche de géographie industrielle, Philippe Cadène s'intéresse à l'essor de l'industrie du marbre dans le Rajasthan et à ses enjeux dans les dynamiques économiques et sociales de la région, étudiant le rôle qu'y jouent tant l'État que des entrepreneurs privés locaux ou venus de l'extérieur²⁴. Véronique Dupont interroge ces dynamiques dans le cas du secteur de l'impression textile au Gujarat²⁵. Isabelle Milbert pose la question de la préservation et de la conservation du patrimoine bâti dans un contexte de pression foncière de plus en plus important dans les centres urbains²⁶.

Au début des années 2000, deux thèses contribuent plus spécifiquement à l'étude sur les districts culturels en Inde : celle de Nicolas Bautès, *Le goût de l'héritage. Processus de production d'un territoire touristique : Udaipur*²⁷ (2004), et celle d'Andrew Harris, *Branding Urban Space. The Creation of Art Districts in Contemporary Mumbai and London*²⁸ (2005). La première analyse la façon dont le tourisme participe à la production de territoires à partir du cas d'Udaipur, une ville de taille moyenne de l'État du Rajasthan, cœur de la culture rajput, et plus particulièrement comment s'articulent l'économie touristique et l'émergence de districts culturels.

-
24. P. Cadène, « Le développement de la petite industrie : le cas du marbre au Sud-Rajasthan », *Tiers-Monde*, vol. 30, n° 119, 1989, p. 673-693.
25. V. Dupont, « Industrial clustering and flexibility in the textile-printing industry of Jetpur (Gujarat) », *Decentralized Production in India. Industrial Districts, Flexible Specialization, and Employment*, P. Cadène et M. Holmström dir., New Delhi, French Institute of Pondicherry – Sage, 1998, p. 308-330.
26. I. Milbert, « Les tribulations du patrimoine urbain en Inde : la conservation se heurte à la diversité des intérêts en présence », *Les annales de la recherche urbaine*, n° 72, 1996, p. 60-67.
27. N. Bautès, *Le goût de l'héritage. Processus de production d'un territoire touristique : Udaipur en Inde du Nord*, thèse de doctorat en géographie, Paris, université Paris 7-Diderot, 2004.
28. A. Harris, *Branding Urban Space. The Creation of Art Districts in Contemporary Mumbai and London*, thèse de géographie, Londres, University College of London, 2005.

En proposant une étude comparative entre les districts artistiques de Londres (Bankside et Hoxton) et de Mumbai (Kala Ghoda et Lower Parel), la seconde interroge davantage l'instrumentalisation du district artistique dans les processus de reconversion postindustrielle des deux métropoles et comme nouvel enjeu des politiques néolibérales. Cette approche sera particulièrement utile pour comprendre une décennie plus tard l'évolution et les conséquences de ces politiques. Avec l'essor du marché de l'art à la fin des années 2000, de nouveaux travaux vont étudier les rapports entre production artistique, ville et mondialisation en Inde, à travers la question des artistes et du marché²⁹, de l'art dans l'espace public³⁰, ou des communautés artistiques urbaines³¹.

De nombreuses recherches en anthropologie portent par ailleurs sur les artistes visuels et les artisans en Inde³². *Intouchable Bombay, le bidonville des travailleurs du cuir* de Marie-Caroline Saglio-Yatzimirsky³³ est l'une de celles qui m'ont le plus marquée. Avec une grande minutie, cet ouvrage explore les processus de production et l'organisation sociale, spatiale et économique du travail du cuir dans le quartier de Dharavi, il étudie les trajectoires migratoires et les réseaux organisés de travailleurs, et la façon dont la production informelle locale vient répondre à un marché qui s'internationalise. Il s'attache également à construire une autre image d'un quartier, Dharavi, largement stigmatisé. Si l'on retrouve cette division du travail et l'organisation en réseaux de petites entreprises situées dans les quartiers informels dans de nombreux autres secteurs, et

-
29. M. Ciotti, « Post-colonial renaissance: "Indianness", contemporary art and the market in the age of neoliberal capital », *Third World Quarterly*, vol. 33, n° 4, 2012, p. 637-651 ; A. Dubois, « Produire l'art contemporain indien à Baroda : la MSU Fine Arts et les ateliers », *Artisanat et design : un dessein indien ?*, P. Bouquillion, J. Peghini et C. Servan-Schreiber dir., Bruxelles, Peter Lang (Industries culturelles & création artistique), 2018, p. 131-148.
30. C. Brosius, « Emplacing and excavating the city: art, ecology, and public space in New Delhi », *The Journal of Transcultural Studies*, vol. 6, n° 1, 2015, p. 75-125.
31. P. Sieger, *Imaginer une autre vie ensemble. Ethnographie des communautés d'arts contemporains à Bangalore*, thèse de doctorat en anthropologie sociale et ethnologie, Paris, EHESS, 2019.
32. Les réflexions du groupe de recherche « Industries culturelles en Inde : scènes artistiques et littéraires » coordonnées par Catherine Servan-Schreiber et Raphaël Rousseleau au Centre d'études de l'Inde et de l'Asie du Sud (CEIAS, EHESS) de 2010 à 2014 ont considérablement enrichi mes réflexions alors en cours sur l'ancrage historique et la transformation des réseaux artistiques indiens. Il faut également souligner les travaux d'anthropologie de l'art de Denis Vidal sur l'art contemporain et l'art « tribal » en Inde. Voir : D. Vidal, « Anish Kapoor et ses interprètes. De la mondialisation de l'art contemporain à une nouvelle figure de l'artiste universel », *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 25, n° 2, 2009, p. 69-82, et D. Vidal, « Un pour tous, tous pour un : le renouveau de l'art "tribal" en Inde centrale », *Artisanat et design : un dessein indien ?*, P. Bouquillion, J. Peghini et C. Servan-Schreiber dir., Bruxelles, Peter Lang (Industries culturelles & création artistique), 2018, p. 115-130.
33. M.-C. Saglio-Yatzimirsky, *Intouchable Bombay, le bidonville des travailleurs du cuir*, Paris, CNRS Éditions, 2002.

notamment dans l'industrie du cinéma³⁴, la question se posait de ce qu'il en était dans le milieu de l'art contemporain.

Dans ce paysage particulièrement riche de la recherche sur les villes indiennes, Mumbai fait sans aucun doute partie des plus étudiées (photographie 1). C'est la ville des superlatifs, la «Maximum City»³⁵, la ville «XXL par excellence»³⁶ à l'apparence incontrôlable, avec ses 60 kilomètres de long et ses quelque 24 millions d'habitants (soit plus d'un tiers de la population française). C'est une ville «de fureur et de tendresse»³⁷ dont la littérature, le cinéma et désormais les plateformes de streaming se sont largement emparés, comme en témoigne la première série indienne de Netflix, *Sacred Games*. Mais malgré sa singularité, sa trajectoire est exemplaire de l'émergence des métropoles indiennes au cours des deux derniers siècles³⁸. On y observe une transition urbaine caractérisée par la désindustrialisation et la libéralisation économique, avec d'importantes conséquences sur la croissance de l'économie informelle, les dynamiques de privatisation des services publics et l'accroissement des inégalités³⁹. Alors que l'on assiste à la multiplication de centres commerciaux modernes et d'immeubles résidentiels destinés aux classes aisées, une large partie de la population vit dans des habitats précaires sans accès aux services essentiels, soulignant les limites d'une croissance économique loin de profiter à tous.

Pourtant, hier comme aujourd'hui, Mumbai attire de nombreux travailleurs, restant pour beaucoup la «City of Dreams» de l'Inde⁴⁰. Son histoire culturelle au xx^e siècle a été remarquablement retracée dans

-
34. M. Dutta, K. Bhaumik et R. Shivkumar dir., *Project Cinema City*, New Delhi, Tulika Books, 2013.
35. S. Mehta, *Maximum City: Bombay Lost and Found*, New York, Vintage books, 2004.
36. D. Lorrain dir., *Métropoles XXL en pays émergents*, Paris, Presses de Sciences Po, 2011.
37. R. Brégeat-Padamsee et G. Heuzé dir., *Bombay – Mumbai, de fureur et de tendresse*, Paris, Éditions Autrement, 2000.
38. M.-H. Zérah, «Une "Vision Mumbai" pour transformer la ville ou la difficulté à (re)penser la gouvernance métropolitaine», *ÉchoGéo*, n°10, 2009. En ligne : [https://journals.openedition.org/echogeo/11389].
39. On citera notamment : D. D'Monte, *Ripping the Fabric. The Decline of Mumbai and its Mills*, New Delhi, Oxford University Press, 2002 ; S. Banerjee-Guha, «Post-modernism, post-fordism and flexibilized metropolis: dialectical images of Mumbai», *Colonial and Post-Colonial Geographies of India*, S. Raju, M. S. Kumar et S. Corbridge dir., New Delhi, Sage, 2006, p. 205-222 ; P. Chartterjee, «Are Indian cities becoming bourgeois at last?», *Contested Transformations. Changing Economies and Identities in Contemporary India*, M. E. John, P. Kumar Jha, S. S. Jodhka dir., New Delhi, Tulika Books, 2006, p. 113-124 ; M.-H. Zérah, *Quand l'Inde s'urbanise. Services essentiels et paradoxes d'un urbanisme bricolé*, La Tour-d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2020.
40. Bombay/Mumbai a notamment été associée à la «Ville des rêves» en raison de son industrie cinématographique, où de nombreux Indiens espéraient devenir riches et célèbres. Voir A. Gangar, «Films from the City of Dreams», *Bombay, Mosaic of Modern culture*, S. Patel et A. Thorner dir., New Delhi, Oxford University Press, 1995, p. 210-224.



Photo 1 Vue de Mumbai
C. Ithurbide, 2016.

les travaux de Sujata Patel, Jim Masselos, Alice Thorner⁴¹ ou encore Sharada Dwivedi et Rahul Mehrotra⁴². Ces derniers ont largement mis en lumière le rôle des nombreuses communautés venues de toute l'Inde, ayant contribué au développement urbain, économique et intellectuel de Mumbai, mais aussi la persistance de fortes inégalités et hiérarchies sociales et culturelles qui la structurent. Les travaux portant plus spécifiquement sur l'économie artistique et culturelle de Mumbai restent rares⁴³, encore aujourd'hui. L'absence de politique publique de développement culturel, conjuguée à l'approche très compartimentée des différents secteurs liés à la culture (du cinéma, des médias et de la musique aux arts visuels et arts de la scène) ainsi que leurs grandes disparités en termes d'emplois et de revenus, a contribué à cet étrange paradoxe d'une capitale culturelle tout aussi vibrante que difficilement saisissable. Pourtant, Mumbai bénéficie d'une aura tout à fait singulière quand il s'agit

41. Sujata Patel et Alice Thorner ont dirigé deux ouvrages majeurs parus à New Delhi chez Oxford University Press en 1995 et repris dans la collection « Oxford India Paperbacks » en 2003 et 2013 : *Bombay, Mosaic of Modern culture* et *Bombay, Metaphor for Modern India*. On notera aussi : S. Patel et J. Masselos dir., *Bombay and Mumbai. The City in Transition*, New Delhi, Oxford University Press, 2003.

42. S. Dwivedi et R. Mehrotra, *The Cities Within* [1995], Mumbai, Eminence Design, 2001.

43. On soulignera cependant les recherches d'Abdul Shaban, notamment sa présentation « Cultural and creative industries in Mumbai » dans le cadre de la journée d'étude *Art and the Mumbai Development Agenda 2014-2054*, organisée en collaboration avec le Mohile Parikh Center à Mumbai en 2013, et sa contribution sur Mumbai dans le rapport *World Cities Culture Report* (Londres, Mayor of London – London Cultural Strategy Group, 2012).

de la culture, car elle est immédiatement associée à la célèbre industrie cinématographique, Bollywood, dont elle est le berceau. Le cinéma, ses lieux, son industrie, mais aussi ses zones d'ombre (origine des financements, conditions de travail) et son ancrage dans le territoire métropolitain, représentent un objet de fascination mondiale et ont fait l'objet de nombreux travaux⁴⁴. La « monumentalité » de cette industrie a sans doute en partie occulté les autres industries culturelles et en particulier celles des arts visuels.

À la lumière de ces premières réflexions, le projet de cet ouvrage est double, à la fois empirique et théorique. Il propose tout d'abord d'apporter une contribution monographique sur une ville encore assez méconnue pour son art contemporain et invite à découvrir la fabrique de l'une des plus grandes capitales artistiques de l'Inde. À travers ce portrait singulier, l'ouvrage vise plus largement à contribuer aux recherches sur les processus d'adaptation et de transformation des territoires face à la mondialisation⁴⁵. Dans quelle mesure l'insertion de la scène artistique indienne dans un système globalisé a-t-elle transformé la géographie de l'art à Mumbai et concourt-elle à de nouvelles dynamiques sociales et spatiales ? Quels sont les acteurs et les lieux qui ont participé à l'essor de l'art contemporain et de son marché à Mumbai ? À partir de quelles conditions matérielles, culturelles, économiques, mais également avec quels flux de capitaux internationaux et sous quelles injonctions à la modernité, ce territoire de l'art contemporain s'est-il développé ? Les géographes et sociologues ont montré qu'un certain nombre de tendances caractéristiques de la mondialisation se sont répercutées sur les phénomènes culturels : la concentration des connaissances et des pouvoirs dans quelques endroits, la création de nouveaux pôles d'activité économique, les politiques de

44. Parmi ces nombreux travaux, on peut citer : T. Ganti, *Bollywood: A Guidebook to Popular Hindi Cinema*, 2^e édition, Londres, Routledge, 2013 ; M. Dutta, K. Bhaumik et R. Shivkumar dir., *Project Cinema City*, ouvr. cité ; O. Chanana, *The Missing 3 in Bollywood Safety Security Shelter*, Nyon, UNI Global Union, 2011 ; L. Liang, « Cinematic citizenship and the illegal city », *Inter-Asia Cultural Studies*, vol. 6, n° 3, 2005, p. 366-385.

45. La mondialisation est un processus profondément historique. Avec l'accélération des circulations d'informations, de biens et des personnes, notamment dans le contexte du développement de nouvelles technologies, mais aussi de la déréglementation générale des échanges de capitaux, le terme de « globalisation » se généralise. La globalisation évoque incontestablement de nouvelles modalités de l'interdépendance des économies ainsi que des cultures. Des critiques s'élèvent cependant contre ce concept enchaîné dans une configuration idéologique portée par les sphères financières et groupes communicationnels – essentiellement américains – afin d'asseoir des processus de « communautés de consommation » et de standardisation universelle. Voir P. Veltz, *Des lieux et des liens. Politiques du territoire à l'heure de la mondialisation*, La Tour-d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2002 ; A. Mattelart, « Vers une globalisation ? », *Communiquer à l'ère des réseaux*, vol. 18, n° 100 de *Réseaux*, 2000, p. 81-105.

décentralisation, ou encore les revendications identitaires⁴⁶. Qu'en est-il à Mumbai? Dans la lignée des travaux de géographie sociale des pays émergents, une attention particulière sera portée aux processus de mise aux normes des territoires dans un contexte néolibéral et à la production et à l'accentuation d'un certain nombre d'inégalités spatiales et sociales dans les villes des Suds⁴⁷. Ainsi, à travers l'étude de l'émergence et de la transformation de ce territoire de l'art contemporain, il s'agit aussi d'interroger les rapports de force et de pouvoir qui structurent la société contemporaine indienne, les hiérarchies sociales et économiques, et les multiples tensions à l'œuvre dans la production de l'espace urbain.

L'autre projet de cet ouvrage est de participer au champ en plein essor de la géographie de l'art et de contribuer à élargir et renouveler son approche. Les études sur la mondialisation de l'art ont tendance à mettre en valeur les métropoles où se concentrent les acteurs et les infrastructures institutionnelles et de marché de l'art contemporain, essentiellement situées dans les Nord (New York, Paris, Londres, Berlin...). Plus précisément, elles s'attachent à analyser ces métropoles à l'aune d'un faisceau de critères dits «objectifs» : poids démographique et économique, présence d'équipements culturels de rang national et international, offre et demande en biens culturels, nombres de visiteurs ou encore pouvoir d'attraction se fondant principalement sur des indicateurs quantitatifs. Ce parti pris reposant sur une géographie des infrastructures et des statistiques officielles ne fait bien souvent que produire des représentations «résiduelles»⁴⁸ de territoires pouvant être très dynamiques et conduit à une certaine «hiérarchie de l'attention»⁴⁹ qui rend de nombreuses villes du monde invisibles à la recherche sur les métropoles culturelles. Ainsi, dans les métropoles d'Asie du Sud ou d'Afrique, le peu de statistiques sur le nombre de visiteurs, sur la population de travailleurs culturels ou sur les retombées économiques des activités et événements culturels, par

46. O. Dollfus Olivier, C. Grataloup et J. Lévy, «Un monde de nouvelles centralités», *Le monde et la centralité*, Actes 2. Actes du colloque de Bordeaux, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 26-28 avril 2000, s. l., TIDE-CNRS, p. 852-869; P. Cadène dir., *La mondialisation. L'intégration des pays en développement*, Paris, SEDES, 2007.

47. Voir notamment : P. Cadène dir., *La mondialisation*, ouvr. cité; A. Fleury et M. Houssay-Holzschuch, «Pour une géographie sociale des pays émergents», *ÉchoGéo*, n° 21, 2012. En ligne : [<https://journals.openedition.org/echogeo/13167>]; M. Morange et A. Spire, «Mise en ordre, mise aux normes et droit à la ville : perspectives croisées depuis les villes du Sud», *Métropoles*, n° 21, 2017. En ligne : [<http://journals.openedition.org/metropoles/5574>].

48. A. Mbembe et S. Nuttall, «Writing the world from an African metropolis», *Public Culture*, vol. 16, n° 3, 2004, p. 347-372.

49. T. Bunnell et A. Maringanti, «Practicing urban and regional research beyond metrocentricity», *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 34, n° 2, 2010, p. 415-420.

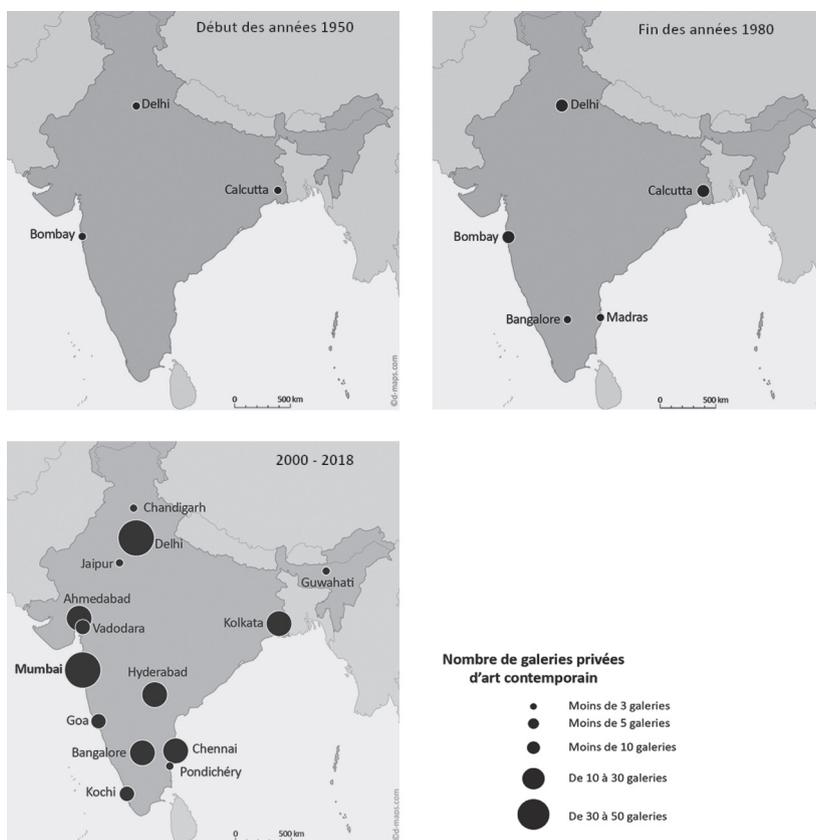
ailleurs largement ancrés dans des systèmes informels⁵⁰, a tendance à souligner la pauvreté de ces villes⁵¹ et leur apparence de désordre chaotique⁵². Une approche critique doit être menée sur ces cadres d'analyse qui contribuent à maintenir l'asymétrie de dominations anciennes entre «Nords» et «Suds». Dans le prolongement d'études urbaines postcoloniales, la démarche entreprise dans cet ouvrage s'est donc inscrite dans une volonté de «décentrement»⁵³ ou de «desoccidentalisation de la pensée urbaine»⁵⁴, et d'élaboration d'une démarche intégrant davantage l'expérience et les logiques des villes des Suds, notamment le fait que les pratiques industrielles et culturelles s'intègrent dans les régimes de l'informalité. En d'autres termes, il s'agit de proposer une analyse plus attentive aux espaces et acteurs *hors cadre* des métropoles culturelles, et aux rapports de pouvoir liés aux contextes socioéconomiques locaux. C'est autour de l'une des plus grandes métropoles culturelles d'Asie que cette recherche s'est progressivement construite.

•

Décadrer, sortir du cadre, recadrer : méthodes et terrains

Le choix de Mumbai comme espace d'observation privilégié s'est fait à la suite de plusieurs terrains exploratoires. Mes premières années de recherches en master ont coïncidé avec une période de flambée des prix de l'art contemporain indien sur le marché de l'art international. Un ensemble caractéristique d'infrastructures commençait à émerger dans les principales métropoles indiennes grâce à des initiatives et des fonds privés : galeries d'art, musées privés de classe mondiale, foires d'art contemporain, festivals d'art dans l'espace public. De 2009 à 2013, ayant parcouru les principales villes indiennes disposant d'au moins un lieu d'art contemporain

-
50. R. Lobato, *Shadow Economies of Cinema. Mapping Informal Film Distribution*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012.
51. O. Marcel, *Des horizons à la trace. Géographie des mobilités de l'art à Nairobi*, thèse de doctorat en géographie, Bordeaux, LAM – université Bordeaux Montaigne, 2014.
52. S. Chattopadhyay, «Urbanism, colonialism and subalternity», *Urban Theory beyond the West. A World of Cities*, T. Edensor et M. Jayne dir., New York, Routledge, 2012, p. 75-92.
53. J. Robinson, «Postcolonialising geography: tactics and pitfalls», *Singapore Journal of Tropical Geography*, vol. 24, n° 3, 2003, p. 273-289.
54. A. Choplin, «Desoccidentaliser la pensée urbaine», *Métropolitiques*, novembre 2012. En ligne : [<https://metropolitiques.eu/Desoccidentaliser-la-pensee.html>]; S. Hussain, «The southern turn in urban studies: a literature review», *e.polis*, vol. 7, printemps 2015, p. 117-135.

**Carte 1**

Les galeries d'art contemporain en Inde des années 1950 à aujourd'hui

Conception : C. Ithurbide. Réalisation : O. Pissot et P. Salinas-Kraljevich, 2021.

– soit une quinzaine de villes au total⁵⁵ –, je me suis progressivement acheminée vers l'idée de faire une étude monographique.

Bombay/Mumbai fait partie de ces villes asiatiques anciennement colonisées (comme Ho Chi Minh Ville, Jakarta, Calcutta...) qui ont « été envisagées comme un simple terrain d'étude, et non comme un terrain de recherche disruptif, permettant de repenser les cadres interprétatifs

55. À savoir Delhi, Mumbai, Kolkata, Bangalore, Hyderabad, Chennai, Pondichéry, Chandigarh, Ahmedabad, Baroda, Kochi, Goa et Jaipur.

de la métropolisation et de forger des outils conceptuels renouvelés»⁵⁶. Capitale économique et culturelle sous la colonisation britannique, elle émerge à l'Indépendance en 1947 comme l'épicentre de la modernité artistique et devient la capitale du marché de l'art à partir de la fin des années 1980. Elle possède avec New Delhi le plus grand nombre de galeries privées de l'Inde (carte 1, page précédente) et rassemble de puissantes familles industrielles mécènes, de nombreux collectionneurs et de jeunes entrepreneurs, ainsi que le nombre le plus important d'artistes de l'Inde selon le Censur de 2011⁵⁷. Elle offre aussi la particularité d'avoir un district artistique au sud de la ville où sont rassemblées musées et galeries d'art contemporain. Ce district, présenté comme la vitrine de l'art contemporain du pays, est apparu comme un point de départ important de ma réflexion sur l'articulation entre activités artistiques et ville.

L'ouvrage retrace ainsi l'expérience d'une recherche qui s'est déployée au-delà des infrastructures institutionnelles et des lieux du marché de l'art, vers une géographie de la production des œuvres. Cette démarche a permis de mettre en lumière les réseaux souterrains et informels du monde de l'art globalisé, révélant différents rapports de force sociaux et spatiaux, liés à la division du travail, aux logiques de castes et à des hiérarchies infra-urbaines, et contribuant plus largement à repenser la géographie de l'art comme une géographie du pouvoir.

•

Le district artistique comme point
de départ de la réflexion

La notion de district artistique occupe une place grandissante dans les travaux de géographie pour analyser les relations entre activités artistiques et espaces. Dérivé du district industriel conceptualisé par l'économiste britannique Alfred Marshall à la fin du XIX^e siècle puis revisité dans les années 1980 par les théoriciens de la régulation, notamment Giacomo Becattini, le district artistique en est venu à désigner des lieux de concentration d'activités de petite taille spécialisées dans les produits et services artistiques, dont l'initiative est privée ou publique selon les cas. En dépit de la diversité des types d'implantation (spontanée ou planifiée), du cadre spatial (un village d'artisans, un centre historique,

56. M. Gibert-Flutre et C. Musil dir., *Ho Chi Minh Ville, terrain de jeu(x) métropolitain(s)*, n° 52 de *ÉchoGéo*, 2020.

57. Dans la catégorie «Sculpteurs, peintres», l'Inde compte 112 913 artistes, dont 5 794 à Mumbai (4 442 pour Mumbai Suburb et 1 352 pour Mumbai) soit environ 5,1%, et 4 873 à Delhi. Le recensement suivant a eu lieu en 2021, disponible sur le site *Census of India*. En ligne : [<https://censusindia.gov.in/census.website/>].

un paysage industriel) et des fonctions (productives, institutionnelles, commerciales) appliquées au district artistique, la notion de concentration géographique et sectorielle des entreprises reste le dénominateur commun des différents modèles. Au-delà de la question de la concentration géographique et sectorielle, c'est une autre caractéristique dérivée également du modèle du district industriel, plus rarement étudiée dans le cas des métropoles culturelles, qui m'a intéressée : l'intégration du district au sein d'un réseau d'autres territoires spécialisés à l'échelle urbaine ou régionale⁵⁸. Par conséquent, au lieu de considérer le district artistique comme représentant le cœur de la métropole artistique, j'ai commencé à aller au-delà des galeries d'art, des musées et des maisons d'enchères pour saisir pleinement les mécanismes et les enjeux de cette géographie de l'art. Cela s'est concrétisé sur le terrain par un déplacement progressif depuis les espaces «visibles» et institutionnels jusqu'aux endroits que nous ne voyons pas encore.

Ainsi, le district artistique est devenu un des éléments d'un système en réseau plus vaste que j'appellerai le «territoire de l'art». L'idée de territoire de l'art repose sur une acception large de la notion même de territoire⁵⁹ où ce dernier est envisagé non pas comme une entité unique, strictement définie et délimitée par un contrôle exercé sur l'espace (territoire municipal, national), mais plutôt comme relevant autant d'une dimension objective et matérielle que d'une dimension subjective, liée à des formes d'appropriations individuelles et collectives. Le territoire de l'art est réticulaire, c'est-à-dire qu'il s'agence en un ensemble d'aires et de lieux disjoints reliés par des éléments en un réseau territorialisé⁶⁰. Il ne doit pas seulement rassembler un ou plusieurs types d'activités artistiques (création, exposition, consommation), mais il doit aussi être identifié comme tel par un certain nombre d'acteurs (habitants, professionnels de l'art, autorités urbaines)⁶¹. Le territoire de l'art est également soumis à des logiques historiques et sociales⁶², il est marqué par la présence simultanée de structures nées à différentes époques⁶³ et donc par la «sédimentation»

-
58. P. Cadène et M. Holmström dir., *Decentralized Production in India. Industrial Districts, Flexible Specialization, and Employment*, New Delhi, French Institute of Pondicherry - Sage, 1998.
59. J. Lévy et M. Lussault dir., *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2003, p. 911.
60. *Ibid.*, p. 912.
61. M. Traversier, «Le quartier artistique, un objet pour l'histoire urbaine», *Histoire urbaine*, n° 26, 2009, p. 5-20.
62. G. Di Méo, *Géographie sociale et territoires* [1998], Paris, Nathan, 2001, p. 274.
63. Y. Raibaud, *Territoires musicaux en région. L'émergence des musiques amplifiées en Aquitaine*, Pessac, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 2005, p. 63.

de modèles⁶⁴. Le territoire de l'art existe à plusieurs d'échelles. À l'échelle infra-urbaine, il se présente le plus souvent sous forme de rue d'art (*art street*), de district artistique, de micro-quartier où réside un groupe d'artistes, ou encore de zones en marge (friches, squats...). Le territoire de l'art peut s'appréhender à l'échelle de la ville, de la région métropolitaine et des différentes formes de découpages territoriaux propres à chaque pays – de la ville à l'échelle nationale (arrondissement, canton, région, État). Dans ces derniers exemples, les frontières administratives et politiques servent de cadre au territoire de l'art. Néanmoins, dans le contexte d'un système artistique globalisé, il est extrêmement rare qu'une scène artistique, même nationale, se limite uniquement au territoire de l'État-nation. Le territoire de l'art est traversé tout à la fois par des flux et par des réseaux économiques, d'informations, de biens et de personnes. Cette approche implique d'éviter de diluer chaque échelle dans la suivante pour insister sur leurs articulations, certains territoires devenant à leur tour éléments constitutifs d'un plus grand, comme je propose de le montrer dans le cas du district artistique de Mumbai.

•

Une approche qualitative des territoires
de l'art sur le temps long

Ma démarche de recherche s'est élaborée à partir de l'expérimentation et du croisement de plusieurs méthodes qualitatives. Le recours à une diversité d'outils méthodologiques a sans doute été guidé par un besoin de donner une plus grande « épaisseur » scientifique à la notion de territoires de l'art.

L'enquête ethnographique a constitué un aspect essentiel de ma méthodologie. Près de 230 entretiens semi-directifs et compréhensifs ont été conduits entre 2010 et 2014 dans une dizaine de villes, permettant de comprendre les trajectoires spatiales et sociales d'une grande diversité d'acteurs. Un travail précis et systématique de relevé des lieux d'art sur le terrain a aussi été mené, afin de constituer des bases de données par villes et par quartiers en vue de produire des cartes originales des territoires de l'art. L'observation flottante⁶⁵, la photographie documentaire, l'observation participante et la production de cartes mentales et de cartes participatives sont également venues s'ajouter au dispositif

64. J.-P. Augustin et D. Latouche dir., *Lieux culturels et contextes de villes*, Talence, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1998.

65. C. Pétonnet, « L'observation flottante. L'exemple d'un cimetière parisien », *L'Homme*, vol. 22, n° 4, 1982, p. 37-47.

méthodologique. L'objectif était de rassembler les premiers éléments pour retracer l'évolution historique et spatiale des territoires de l'art de la période coloniale à la période contemporaine, afin de produire un corpus de cartes inédit sur la géographie de l'art contemporain en Inde. Pour compléter ces informations, des recherches ont été effectuées dans les archives de plusieurs institutions artistiques indiennes (celles de la J.J. School of Art, de la Bombay Art Society, de l'Asiatic Society et de l'Academy of Fine Arts de Calcutta et de la National Gallery of Modern Art de New Delhi) et un important travail de documentation a été réalisé, incluant la consultation de rapports municipaux et gouvernementaux, de revues artistiques spécialisées (*Art India*, *Art & Deal*, *Take on Art*, *Art Asia Pacific*) et de la presse régionale et nationale (*The Times of India*, *The Hindu*, *The Indian Express*, *The Economic Times*, *Economic & Political Weekly*, *Mumbai Mirror*, *Time Out Mumbai*, *Hindustan Times*).

Ce travail s'est principalement déroulé pendant mon premier et mon second terrain d'enquête (22 janvier – 13 mai 2011 et 25 janvier – 8 mai 2012) dans une dizaine de villes (Delhi, Mumbai, Kolkata, Bangalore, Hyderabad, Chennai, Pondichéry, Chandigarh, Ahmedabad, Baroda, Kochi). Je commençais par visiter les structures publiques (écoles, musées), les galeries privées, les espaces alternatifs et les centres culturels étrangers, le développement d'internet ayant facilité leur repérage. À partir d'entretiens semi-directifs avec les responsables de ces différents espaces, je tentais de reconstituer l'évolution de scènes artistiques locales et d'identifier des lieux, des faits et des acteurs qui avaient été déterminants dans ce processus. Chaque entretien permettait d'ouvrir sur un nouveau réseau de contacts, l'art contemporain formant un petit milieu social dans lequel tout le monde se connaissait. J'ai cherché à rencontrer des artistes appartenant à différentes générations, ceux qui sont nés dans les premières décennies après l'Indépendance (Nalini Malani, Sudhir Patwardhan, Sudarshan Shetty, Sunil Gawde...) et la jeune génération née après les années 1970 (Shilpa Gupta, Riyas Komu, Justin Ponmany...). J'ai eu également l'immense privilège de rencontrer un petit nombre d'artistes nés dans les années 1920-1930 (Akbar Padamsee, Jyoti Bhatt, Jyvia Soma Mashe, Krishna Reddy, Gulammohammed Sheikh).

La marche, base d'une observation flottante dans la ville, associée à un travail de documentation photographique, m'a permis de constater la difficulté de trouver les galeries d'art, même avec un plan de la ville et une adresse précise. Installées de façon plus ou moins autorisée dans des zones résidentielles, et séparées de l'espace public par d'impressionnantes portes blindées, les galeries étaient souvent très mal indiquées – peut-être volontairement, car elles sont destinées à un cercle d'initiés –, discrètes, presque cachées. Aller d'un lieu à l'autre pouvait représenter

un véritable parcours du combattant quand on ne disposait pas d'autre moyen de déplacement que les transports en commun. Cette expérience montrait que de façon générale l'art contemporain était loin d'être accessible à tous. La marche a donc été presque systématiquement associée à des déplacements en *rickshaws* ou en taxi, les lieux d'art étant souvent dispersés sur l'ensemble de la ville.

La volonté de comprendre par quels acteurs et quelles circulations l'art contemporain indien s'était développé sur la scène internationale m'a conduite à réaliser plusieurs courts terrains à Londres (23 au 30 novembre 2010) et à New York (17 au 30 septembre 2012, puis du 17 au 30 août 2013). Le choix de ces métropoles fut justifié par le nombre d'événements (expositions, ventes aux enchères) autour de l'art contemporain indien qu'elles avaient accueillis depuis les années 2000, mais aussi par la présence d'une importante diaspora indienne dont il m'a semblé important de mieux comprendre le rôle. Dans les deux villes, je me suis donc intéressée aux lieux et aux acteurs qui contribuaient depuis plusieurs années à la diffusion de l'art contemporain indien aux États-Unis et en Angleterre, et j'ai réalisé de nombreux entretiens avec des responsables de musées ou de galeries, des artistes et avec un collectionneur⁶⁶. Enfin, les archives que j'avais consultées en Inde s'étant révélées incomplètes pour comprendre les enjeux géopolitiques qui avaient formé la toile de fond du développement de la scène artistique indienne durant la guerre froide, j'ai obtenu une bourse de recherche en 2014 pour réaliser un séjour de trois semaines au Rockefeller Archive Center de New York, où j'ai pu approfondir le rôle des États-Unis au cours de cette période⁶⁷.

66. Entretiens avec les conservateurs des départements d'art asiatique de plusieurs grands musées (Alexandra Munroe au musée Guggenheim de New York; Nykia Omphroy, associée de l'exposition Raqib Shaw au Metropolitan Museum of Art [MET]), des commissaires d'expositions (Hitomi Iwasaki du Queens Museum, Vishaka Desai de l'Asiatic Society), des responsables de centres culturels indiens (Darshana Vora du Bhavan Centre de Londres et Amina Ahmed de l'Indo-American Arts Council de New York), des artistes indiens résidant aux États-Unis (Krishna Reddy, Raghava KK), des galeristes représentant des artistes contemporains indiens (Stux Gallery et Guild Gallery à New York, Aicon Gallery, Grosvenor Vadehra Gallery, Visual Art et Rossi & Rossi à Londres) et des collectionneurs de la diaspora indienne (Chaudri à New York).

67. Ce séjour a donné lieu à un article publié sur le site du Rockefeller Archive Center : « Shaping a Contemporary Art Scene: The Development of Artistic Circulation, Networks, and Cultural Policies between India and the U.S. since the 1950's », New York, Rockefeller Archive Center, 2013. En ligne : [<https://rockarch.issuelab.org/resource/shaping-a-contemporary-art-scene-the-development-of-artistic-circulation-networks-and-cultural-policies-between-india-and-the-u-s-since-the-1950-s.html>]. Voir également le chapitre 2.

•

Déplacer le cadre : les cartes mentales
pour dévoiler un monde de l'art « invisible »

Ayant avancé dans la production de cartes de localisation des lieux de l'art contemporain de Mumbai, je souhaitais expérimenter de nouveaux outils qui me permettraient de « voir autrement » l'art dans cette ville, à travers la représentation que les artistes qui y vivaient et y travaillaient en avaient. J'ai alors commencé une série de cartes mentales. Cet outil, utilisé par les géographes depuis les années 1960, consiste à demander à la personne interrogée de dessiner à main levée un espace qu'elle connaît plus ou moins⁶⁸. Munie d'un bloc de feuilles de Canson A4, j'ai demandé à plusieurs artistes à la fin de mes entretiens de dessiner sur un page blanche leur carte du territoire de l'art de Mumbai. L'expérience a été conduite avec une vingtaine d'artistes, certains encore étudiants, d'autres représentés par d'importantes galeries, tous habitant différents quartiers de la ville. Les résultats ont été surprenants et la partie la plus intéressante fut sans aucun doute d'écouter les explications de chacun sur ce qu'il avait choisi de représenter. Il est ressorti de plusieurs cartes mentales une forte division entre le nord et le sud de la ville :

— Au nord, j'ai dessiné mon école d'art et ma maison. Au sud, c'est le district artistique et sa constellation de galeries d'art, de musées et d'institutions prestigieuses. Le district artistique est un cercle fermé dans lequel il difficile d'entrer quand on est une jeune artiste comme moi. (Minal Damani, artiste – figure 1, page suivante)

— J'ai divisé la feuille de papier avec une ligne horizontale en deux parties égales. La partie en bas représente SoBo [*South Bombay*] et la partie en haut OsBo [*Other Bombay*] : un côté pour les galeries et les collectionneurs, l'autre pour les artistes et leurs ateliers. (Shreyas Karle, artiste et cofondateur de l'espace alternatif CONA – figure 2, page suivante)

68. J. Lévy et M. Lussault dir., *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, ouvr. cité, p.132.

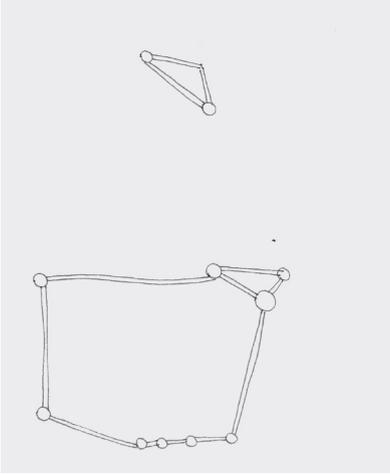


Figure 1
Carte mentale du territoire
de l'art de Mumbai dessinée
par Minal, 2013

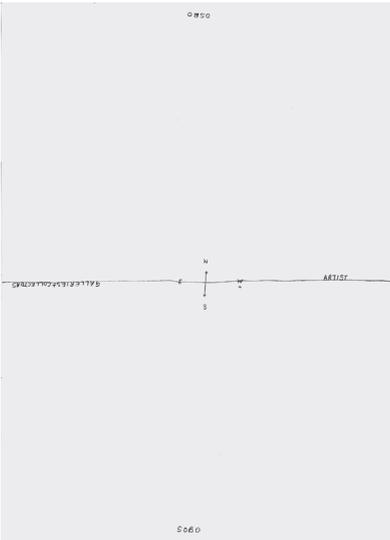


Figure 2
Carte mentale du territoire
de l'art de Mumbai dessinée
par Shreyas, 2013

Cette série de cartes mentales a ainsi entraîné un tournant méthodologique dans ma recherche, en soulignant l'importance de nombreux quartiers de la banlieue de Mumbai et de la région métropolitaine, bien au-delà du district artistique. Plus précisément, ces cartes ont eu pour conséquence d'amener un double déplacement sur mon terrain, géographique d'une

part (du district artistique au sud de Bombay vers les quartiers nord), et socioéconomique d'autre part, des espaces de l'art les plus visibles (institutionnels et de marché, liés à l'économie formelle) aux moins visibles (les lieux de production, insérés dans des circuits informels). Ce déplacement empirique et conceptuel m'a conduite à mieux prendre la mesure des multiples divisions, tensions, rapports de force et de dépendance qui structurent les territoires de l'art contemporain à Mumbai.

En parallèle, une collaboration de deux semaines avec une équipe de chercheurs de l'université Paris 8 et du Centre d'études de l'Inde et de l'Asie du Sud (CEIAS)⁶⁹ dans le cadre d'un projet de recherche commun sur l'industrie du design en Inde a également ouvert de nouvelles pistes de réflexion. Comme je travaillais avec cette équipe, la question des liens entre des studios de design urbains et des communautés d'artisans de différentes régions est devenue de plus en plus présente. J'ai alors commencé à transférer ce questionnement dans le cadre de l'art contemporain. Existait-il des rapports aussi nombreux et systématiques entre artistes contemporains et artisans? Y avait-il aussi dans l'art contemporain la construction de réseaux de collaboration et de sous-traitance avec des «petites mains» installées dans des villages ou dans certains quartiers spécialisés de la ville? Ces interrogations ont ouvert la voie à de nouvelles enquêtes sur les dynamiques géographiques en amont des œuvres.

•

Une géographie de l'art contemporain «par le bas»

La question de l'organisation de la production des œuvres est devenue centrale dans mes troisième et quatrième terrains (20 février – 25 avril 2013 et 28 janvier – 4 mars 2014). M'éloignant progressivement du district artistique, mes recherches ont progressé vers plusieurs quartiers de la banlieue (Andheri, Borivali) et de la région métropolitaine (Thane, Navi Mumbai, Kamothe) qui regroupent un certain nombre d'activités artistiques (édition, design, management, conseil, etc.). De nouveaux lieux et de nouveaux acteurs allaient désormais s'inscrire au cœur de cette géographie de l'art : les petites industries locales, les ateliers de fabricants, de techniciens et d'artisans. Cependant, l'accès à ces lieux gardés relativement confidentiels par les différents acteurs du milieu de l'art était loin d'être facile. Un état des lieux de la bibliographie montrait par ailleurs que

69. Cette équipe était composée de Philippe Bouquillion, Catherine Servan-Schreiber et Julie Peghini.

le sujet avait été encore peu abordé. Quelques écrits de Nancy Adajania⁷⁰, Ranjit Hoskote⁷¹ et Deepanjana Pal⁷² comptaient parmi les rares productions scientifiques sur le sujet. Le commissaire d'exposition Sumesh Sharma venait de publier une série de portraits de ces acteurs invisibles du monde de l'art contemporain⁷³ et avait organisé une exposition prenant à bras le corps cette problématique au printemps 2014⁷⁴ (voir chapitre 4). La question des assistants s'est révélée un sujet bien plus tabou pour les artistes que pour les designers. Certains que j'avais déjà rencontrés une première fois n'ont pas donné suite à ma seconde demande de rendez-vous pour approfondir ce sujet. Des demandes de visites d'ateliers sont restées sans réponses, un choix parfois justifié par un climat de suspicion et de concurrence à l'intérieur du monde de l'art de Mumbai⁷⁵. De nombreuses discussions informelles avec des amis artistes m'ont permis d'avoir dans un premier temps une approche indirecte du travail de certains assistants et fabricants. Certains m'ont invitée dans leur atelier de production, d'autres m'ont emmenée rencontrer leurs fabricants sur leur lieu de travail, d'autres encore m'ont fourni le contact d'assistants de production qui m'ont ensuite conduite dans les quartiers où se trouvaient des fabricants avec lesquels ils collaboraient. La découverte d'un quartier de recyclage à Malad avec l'assistant d'un artiste et la rencontre de nombreux fabricants et ouvriers spécialisés fut un moment décisif. Cette expérience m'a convaincue de la nécessité de mettre en valeur ces «petites mains de l'ombre» dans le système de l'art contemporain indien et d'entreprendre une géographie de l'art contemporain «par le bas». Cette démarche s'inscrit notamment dans la continuité des travaux d'Alain Tarrus⁷⁶ qui cherchent à délocaliser le regard sur la mondialisation et à en offrir une approche «par le bas», c'est-à-dire accordant une

-
70. N. Adajania, «Art and craft, bridging the great divide», *Art India*, vol. 4, n° 1, 1999, p. 34-38; N. Adajania et R. Hoskote, *Manu Parekh. The Dialogue Series*, Mumbai, Popular Prakashan – Foundation b & g., 2011.
71. R. Hoskote, «Signposting the Indian Highway», *Indian Highway*, H. U. Obrist, J.P. Jones et G. Kvarn dir., Londres, Koenig Book, 2009, p. 190-193.
72. D. Pal, «Dream factory», *The Caravan. A Journal of Politics and Culture*, 1^{er} juillet 2012. En ligne : [<https://caravanmagazine.in/reviews-and-essays/dream-factory>].
73. S. Sharma, «An audience (economy) for art. Incidental economies», *The Manifesta Journal*, n° 7, 2013.
74. S. Sharma, «Cast aside», communiqué de presse de l'exposition (8 mai – 8 juin 2014), Clark House, Mumbai, 8 mai 2014.
75. Un constat que l'on retrouve dans le témoignage de l'artiste française résidant à Mumbai Soazic Guezennec : «il y a beaucoup moins d'échanges entre la communauté artistique en Inde qu'en Europe. Ici, les artistes sont amis mais fréquentent rarement ou presque jamais les studios des uns et des autres. Ils ne sont pas très réceptifs aux critiques et préfèrent être discrets». Entretien publié dans le magazine de l'Alliance française en Inde, septembre 2011.
76. A. Tarrus, *La mondialisation par le bas. Les nouveaux nomades de l'économie souterraine*, Paris, Balland, 2002.

place importante aux circulations d'acteurs et aux réseaux souterrains de l'économie mondialisée. L'étude des réseaux de production et des travailleurs de l'art constitue un aspect essentiel de cette recherche et de ma proposition pour repenser l'analyse des métropoles culturelles dans les Suds, car ces acteurs de l'ombre amènent à prendre en compte d'autres dimensions de l'organisation spatiale des activités artistiques, construisant d'autres centralités et révélant d'autres territoires.

Après ma soutenance de thèse en février 2015 à l'université Paris-Diderot, j'ai poursuivi mes recherches postdoctorales en étant installée de façon permanente en Inde, tout d'abord à New Delhi puis à Mumbai de 2016 à 2020. Souhaitant approfondir la question des travailleurs de l'art à Mumbai, j'ai commencé à travailler sur un projet de documentaire scientifique autour des portraits de plusieurs fabricants, assistants et artisans qui a reçu le prix du scénario «Plein Sud sur la recherche» de l'Institut de recherche pour le développement (IRD) en octobre 2015. Accompagnée d'une petite équipe de tournage composée de deux jeunes diplômés de l'école de Film de Pune, Aman Wadhan (caméraman et monteur) et Sumeet Kuhate (technicien son), j'ai suivi pendant plusieurs mois la vie de différents travailleurs de l'art avec leurs moments de joie – les mariages, les commandes – mais aussi les moments de combats et de tristesse, la démolition de leur lieu de travail, la maladie, la violence. Plusieurs de ces récits sont présentés dans cet ouvrage et, je l'espère, pourront également être partagés à travers le documentaire en cours de production. Enfin, cet ouvrage a été enrichi d'une expérience de recherche d'un an menée auprès de l'Unesco de New Delhi, au cours de laquelle j'ai réalisé une mission d'expertise sur l'état des lieux des politiques artistiques en Inde, suivant les recommandations de la Convention de 2005 sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles⁷⁷. Parce que la question des droits sociaux et économiques des artistes et des travailleurs de l'art nécessite plus que jamais une attention particulière, nous avons également publié avec une avocate indienne et le soutien de l'Unesco un petit guide des droits des artistes à destination de la communauté artistique indienne qui, nous l'espérons, permettra d'ouvrir ce débat⁷⁸.

Après cet exposé du cheminement intellectuel et méthodologique qui m'a amenée à concevoir cet ouvrage, mais aussi de l'engagement sur le long terme entrepris avec un pays, une ville, ses artistes, il est temps de

77. Ce rapport intitulé «Study on the status of visual art sector in India following the Monitoring Framework for 2005 Convention developed by Unesco HQ» a été remis à l'Unesco en août 2017. Une publication est prévue prochainement.

78. T. Savara et C. Ithurbide, *Legal Handbook for the Artist Community in India*, New Delhi, Unesco Digital Library, 2020. En ligne : [<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000374090.locale=en>].

présenter les cinq chapitres qui vont progressivement nous conduire au cœur des territoires de l'art de Mumbai. Le premier chapitre commence par explorer les relations dialectiques entre géographies et art contemporain, Asie et art contemporain, Inde et art contemporain. Le deuxième chapitre revient sur la genèse du « monde de l'art » de Bombay dans le contexte de la colonisation britannique puis de la post-Indépendance. Il analyse les facteurs politiques, économiques et sociaux qui ont contribué à faire de Bombay une capitale culturelle dès le début du XIX^e siècle, tout en soulignant l'insertion de la ville dans des circulations d'œuvres, d'artistes et d'idées, régionales et internationales. Entrant pleinement dans les transformations qui ont suivi la libéralisation économique des années 1990, le troisième chapitre présente les évolutions structurelles de l'industrie de l'art, ainsi que les principaux acteurs et quartiers qui participent à la construction du territoire de l'art contemporain à Mumbai dans un contexte de profondes mutations économiques et urbaines. Le quatrième chapitre entre au cœur des réseaux de production et de sous-traitance des œuvres d'art, en suivant les trajectoires d'artistes et de nombreux travailleurs de l'art, fabricants, artisans, et assistants. Le dernier chapitre de l'ouvrage prolonge l'étude sur l'articulation entre ville, art et mondialisation en examinant comment la question de l'art est envisagée dans les politiques de développement de Mumbai et quelles initiatives de groupes privés et d'organisations non gouvernementales viennent s'inviter dans cette réflexion, avant de discuter du potentiel actuellement sous-évalué de la création artistique pour le développement économique et social du territoire métropolitain de Mumbai.

Carte 2
Localisation de Mumbai et de ses quartiers

La municipalité de Mumbai, appelée Brihanmumbai Municipal Corporation (BMC) ou bien Municipal Corporation of Greater Mumbai (MCGM), s'étend sur 63 kilomètres de la pointe sud de la presqu'île jusqu'au nord. Depuis octobre 1990, la « ville » ou Greater Mumbai est composée de deux parties : la « Bombay City » (qui va de Colaba au sud à Bandra) et la grande banlieue (Mumbai Suburban District). Par commodité nous désignerons par ville de Mumbai cet ensemble que constitue le Greater Mumbai. Au-delà s'étend le reste de la région métropolitaine de Mumbai (MMR), qui inclut une partie des districts de Thane et de Raigarh et est administrée par la Mumbai Metropolitan Region Development Authority (MMRDA).

Conception : C. Ithurbide. Réalisation : O. Pissot et P. Salinas-Kraljevich, 2021.



