

156
octobre/décembre
2000

L'HOMME

Revue française d'anthropologie

Jackie Assayag Mysore Narasimhachar Srinivas (1916-1999)



INTELLECTUELS EN DIASPORA ET THÉORIES NOMADES

Présentation Jackie Assayag & Véronique Bénéï

Lignes de vie Arjun Appadurai, Partha Chatterjee,
Shahid Amin, Vasudha Dalmia, Gyan Prakash, Sudipta Kaviraj
Sanjay Subrahmanyam

Toiles de fond Jacques Pouchepadass, Jonathan Friedmann
Véronique Bénéï, Jean-Loup Amselle, Jackie Assayag,

Trames et miniatures Dana Self, Shahzia Sikander



À Propos Marie-Claude Dupré,
Lucien Scubla, Michel Naepels, Robert Deliège



Tal Tamari Réponse à Gilles Holder
Index 2000 alphabétique et thématique

ÉDITIONS DE L'ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES



L'HOMME

Revue française d'anthropologie

Éditée au Laboratoire d'anthropologie sociale,
publiée avec le concours du Centre national de la recherche scientifique
et du Centre national du livre

FONDATEURS

Émile Benveniste
Pierre Gourou
Claude Lévi-Strauss

ANCIEN SECRÉTAIRE GÉNÉRAL 1960-1996

Jean Pouillon

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL

Jean Jamin

CONSEIL DE RÉDACTION

Jackie Assayag, Georges Augustins
Laurent Barry, Jean Bazin, Philippe Descola
Emmanuel Désveaux, Arlette Farge
Jean-François Gossiaux, Claude Imbert
Bernard Juillerat, Gérard Lenclud
Michel Naepels, Élisabeth Roudinesco
András Zempléni

RÉDACTION

Marie-Claire Beauregardt
Évelyne Guedj, Cléo Pace
Laboratoire d'Anthropologie sociale
Collège de France
52, rue du Cardinal-Lemoine
75005 Paris
Tél. 01 44 27 17 30 - Fax 01 44 27 17 66
E-mail : L.Homme@ehess.fr
<http://www.ehess.fr/editions/revues/homme>

RÉSUMÉS EN ANGLAIS Noal Mellott

MAQUETTE Michel Mousseau

TYPO TITRE Albert Skira

LOGO Atelier Faucheux

L'Homme est indexé dans *Current Contents*,
et *Anthropological Literature*

Library of Congress Catalog Number 64-30096

CPPAP n° 2027 ADEP

© École des hautes études en sciences sociales 2000

ISSN 0439-4216 ISBN 2-7132-1348-7

L' H O M M E

156
octobre/décembre
2000

HOMMAGE

- 7 Jackie Assayag Mysore Narasimhachar Srinivas (1916-1999)

INTELLECTUELS EN DIASPORA ET THÉORIES NOMADES

- 15 Jackie Assayag & Véronique Bénéï À demeure en diaspora.
Asie du Sud, Europe, États-Unis

LIGNES DE VIE

- 29 Arjun Appadurai Savoir, circulation et biographie collective
39 Partha Chatterjee Ma place dans la république mondiale des lettres
47 Vasudha Dalmia Franchir barrières et frontières
57 Shahid Amin Sortir du ghetto les histoires non occidentales
65 Gyan Prakash Les lieux de production du discours savant
75 Sudipta Kaviraj Des avantages d'être un barbare
87 Sanjay Subrahmanyam Parler pour autrui

TOILES DE FOND

- 99 Jackie Assayag L'Asie du Sud "made in the USA". Transferts culturels,
institutions universitaires et diaspora intellectuelle

- 131 Véronique Bénéï Nations, diaspora et *area studies*. L'Asie du Sud, de la Grande-Bretagne aux États-Unis
- 161 Jacques Pouchepadass Les *Subaltern Studies*, ou la critique postcoloniale de la modernité
- 187 Jonathan Friedmann Des racines et (dé)routes : tropes pour trekkers
- 207 Jean-Loup Amselle La globalisation. "Grand partage" ou mauvais cadrage ?

À PROPOS

- 227 Dana Self Trame orientale et hybridité picturale
- 233 Robert Deliège Le philanthrope : Verrier Elwin et les tribus de l'Inde
- 241 Lucien Scubla L'impératif sacrificiel et ses masques
- 247 Marie-Claude Dupré La fascination du désordre. Un comparatisme décontextualisé
- 259 Michel Naepels Un chemin de crête
- 265 Tal Tamari Réponse à Gilles Holder

COMPTE RENDUS

HISTOIRE ET ÉPISTÉMOLOGIE

- 267 Philippe Descola, Jacques Hamel & Pierre Lemonnier, eds., *La production du social. Autour de Maurice Godelier* (Michel Naepels)
- 269 Élisabeth Roudinesco, *Pourquoi la psychanalyse ?* (Bernard Juillerat)

AFRIQUE

- 272 Pierre Bonte, Anne-Marie Brisebarre, Altan Gokalp, s. dir., *Sacrifices en islam. Espaces et temps d'un rituel* (Abdel Wedoud Ould Cheikh)
- 276 Joël Colin, *L'enfant endormi dans le ventre de sa mère. Étude ethnologique et juridique d'une croyance au Maghreb* (Pierre Bonte)
- 278 Shaykh Muusa Kamara, *Florilège au jardin de l'histoire des Noirs. Zuhûr al-Basâtîn. I : L'aristocratie peule et la révolution des clercs musulmans (Vallée du Sénégal)* (Pierre Bonte)
- 280 Jean Lambert, *La médecine de l'âme. Le chant de Sanaa dans la société yéménite* (Dominique Casajus)
- 282 Sten Hagberg, *Between Peace and Justice. Dispute Settlement between Karaboro Agriculturalists and Fulbe Agropastoralists in Burkina Faso* (Sandrine Petit)

AMÉRIQUE DU NORD

- 285 Arthur T. Hatto, *The Mohave Heroic Epic of Inyo-kutavère* (Claude Lévi-Strauss)
- 287 Jay Miller, *Lushootseed Culture and the Shamanic Odyssey. An Anchored Radiance* (Claude Lévi-Strauss)
- 289 Ronald H. Towner, ed., *The Archaeology of Navajo Origins* (Claude Lévi-Strauss)

ASIE

- 291 Axel Michaels, *Der Hinduismus. Geschichte und Gegenwart* (Gérard Colas)
292 Katia Buffetrille & Charles Ramble, s. dir., *Tibétains, 1959-1999 : 40 ans de colonisation* (Gisèle Krauskopff)
293 Jun Jing, *The Table of Memories. History, Power and Morality in a Chinese Village* (John Lagerwey)
295 Andrew Beatty, *Varieties of Javanese Religion. An Anthropological Account* (Stephen C. Headley)
297 James T. Siegel, *A New Criminal Type in Jakarta. Counter-Revolution Today* (Stephen C. Headley)

EUROPE

- 299 Caterina Pasqualino, *Dire le chant. Les Gitans flamencos d'Andalousie* (Dominique Casajus) (Jaume Ayats)
302 David D. Gilmore, *Carnival and Culture. Sex, Symbol, and Status in Spain* (Anne Cadoret)
304 Valérie Feschet, *Les papiers de famille. Une ethnologie de l'écriture, de la mémoire et des sentiments en Provence alpine* (Eric Widmer)

Océanie

- 306 Paul Sillitoe, *An Introduction to the Anthropology of Melanesia. Culture and Tradition* (Michel Naepels)
307 Geoffrey M. White & Lamont Lindstrom, eds., *Chiefs Today. Traditional Pacific Leadership and the Postcolonial State* (Christine Demmer)
309 Anne Salmond, *Between Worlds. Early Exchanges Between Maori and Europeans, 1773-1815* (Georges Guille-Escuret)

HUMEURS ET MÉTÉO

- 310 Éliane Daphy & Diana Rey-Hulman, s. dir., *Paroles à rire* (Jean-Louis Siran)
313 Martin de la Soudière, *Au bonheur des saisons. Voyage au pays de la météo* (Bernard Paillard)

PRÉHISTOIRE

- 315 Clark Spencer Larsen, *Bioarchaeology. Interpreting Behavior from the Human Skeleton* (Hervé Guy)
316 Éric Crubézy, Louis Causse, Jean Delmas, Bertrand Ludes *et al.*, *Le Paysan médiéval en Rouergue. Cimetière et église de Canac (Campagnac, Aveyron)* (Claude Masset)
316 Éric Crubézy, Charles Dieulefait, *et al.*, *Le comte de l'An Mil* (Claude Masset)
317 Manuel Gutierrez, avec la collab. de Frédérique Valentin, *Archéologie et anthropologie de la nécropole de Kapanda (Angola)* (Claude Masset)

DICTIONNAIRES ET REVUES

- 318 *Etnográfica. Revista do Centro de Estudos de Antropologia social* (Jean-Yves Durand)
320 *Cahiers ethnologiques. Histoire et Culture, 1998, 20, n. s. : Samigiel cealkagat. Paroles sâmes* (Guy Tassin)
322 *Wörterbuch der Völkerkunde*, Begründet von Walter Hirschberg (Jacques Galinier)

325 **LIVRES REÇUS**

339 **LISTE DES AUTEURS DE CE NUMÉRO**

I-XXII **EN ANNEXE table annuelle 2000**

BULLETIN D'ABONNEMENT en dernières pages

RECTIFICATIF

Dans une note de l'article de Jean Jamin (*L'Homme* n° 154-155, note 9, p. 527), une virgule manquante nuit à la compréhension de la citation qui est faite d'une phrase de Francis Affergan : au lieu de « [à savoir celui] de la construction segmentaire des sphères d'échange [...] », il faut donc lire « [à savoir celui] de la construction segmentaire, des sphères d'échange [...] ». En outre, dans le prochain numéro de *L'Homme* (n° 157, janvier 2001) paraîtra une mise au point de Francis Affergan au sujet de cette même citation commentée par Laurent Barry dans une note de sa présentation du numéro spécial sur la parenté (*L'Homme*, n° 154-155, note 3, p. 10).

NOTE À L'ATTENTION DES AUTEURS

L'Homme ne publie que des inédits, de préférence rédigés en langue française. L'original, qui ne devra pas dépasser 30 pages au format A 4 (bibliographie et notes comprises), est à remettre à la rédaction sous la forme d'une disquette 3"1/2 et d'une sortie imprimante, tirée en double exemplaire. Composé avec un logiciel de type *Word 5*, le texte doit être saisi en double interligne non justifié et, si possible, dans la police *Times* de corps 12, avec des marges (gauche, droite, haut et bas) de 3 cm, sans autre enrichissement typographique que l'emploi de caractères italiques (éviter les « feuilles de style » et les mots en majuscules).

Les notes, dont les appels figureront dans le texte en numérotation continue, sont à placer – après l'insertion d'un « saut de page » – à la suite de la bibliographie et d'un résumé en français d'une

dizaine de lignes au bas desquelles il conviendra d'indiquer les *cinq mots clés* de l'article. L'emplacement des *figures et cartes* (remises sur papier calque, prêtes à être clichées) sera signalé dans le corps du texte par un numéro tapé entre crochets carrés.

Tout auteur reçoit un exemplaire de *L'Homme* ainsi que 30 tirés-à-la-suite. On trouvera dans chaque numéro la liste des ouvrages reçus à la rédaction. Ces ouvrages peuvent être obtenus pour recension (trois pages en double exemplaire accompagnées de leur fichier sur disquette).

La correspondance (manuscrit, livres, périodiques) doit être adressée à la Rédaction.

Les articles et comptes rendus non retenus ne sont ni renvoyés ni conservés.

Trame orientale et hybridité picturale

Dana Self

« Language remains this inexhaustible reservoir from which noises, proverbs and stories continue to flow when water is scarce [...] For memory and language are places both of sameness and otherness, dwelling and travelling. Here, language is the site of return, the warm fabric of a memory, and the insistent call from afar, back home. But here also, there, and everywhere, language is a site of change, an evershifting ground. »

Trinh T. Minh-ha, « Other than Myself/My Other Self »¹

LE LANGAGE VISUEL des dessins et miniatures de Shahzia Sikander exprime le passage des frontières et les limites élargies qui constituent l'identité fluctuante de l'émigré. En traversant les frontières nationales, culturelles, sociales et individuelles, S. Sikander et tous les artistes qui, comme elle, ont quitté leur pays d'origine pour vivre à l'étranger – elle a quitté le Pakistan pour les États-Unis – articulent les identités changeantes qu'ils négocient. Grâce à la narration de leur « chez soi » et de leur déplacement, les artistes émigrés évoquent leurs cheminement physiques et psychologiques entre leur pays d'origine et leur nouveau pays. Le langage visuel de Shahzia Sikander se compose de miniatures indiennes et des imageries musulmanes et hindoues, les unes et les autres choisies pour exprimer les multiples expressions de « soi » publiques et privées de l'immigré et l'hybridité de son expérience personnelle. Alors que les racines visuelles des miniatures sont patentes – notamment les petits formats, les attitudes corporelles et les vêtements des personnages – le style pictural et les sujets de S. Sikander sont fluides et chimériques. Elle apparie des passages picturaux abstraits à des images reconnaissables. Certaines figures qui paraissent d'abord éminemment figuratives se dissolvent souvent dans l'abstraction. Les gestes picturaux abstraits de Shahzia Sikander apposent une différence aux miniatures fourmillant de détails des traditions indiennes. Son iconographie à la fois musulmane et hindoue, son style pictural hybride suggèrent que, dans son expérience du monde, toutes les mythologies, les frontières géographiques et les codes culturels peuvent et devraient être remis en question. [...]

1. Trinh T. Minh-ha, « Other than Myself/My Other Self », in George Robertson *et al.*, eds, *Travellers' Tales: Narratives of Home and Displacement*, London, Routledge, 1994 : 9-10.

À propos des peintures de Shahzia Sikander reproduites ici. Ce texte est la traduction de la présentation à l'exposition de cette artiste qui s'est tenue au Kemper Museum of Contemporary Art de Kansas City, de novembre 1998 à janvier 1999. Dana Self est conservateur de ce musée et nous a gracieusement autorisés à traduire et reproduire son texte.

Pour les immigrés, le chez-soi est souvent une idée chargée émotionnellement. Ils sont partis de chez eux et luttent néanmoins pour se créer un nouveau foyer dans un nouveau pays, en équilibre instable entre les idéologies conflictuelles de ce lieu jadis familier, maintenant nouveau et parfois contesté. Comme l'a exprimé le cinéaste et écrivain Trinh T. Minh-ha :

« Home for the exile or migrant can hardly be more than a transitional or circumstantial place, since the "original" home cannot be recaptured, nor can its presence/absence be entirely banished in the "remade" home. Thus, figuratively but also literally speaking, travelling back and forth between home and abroad becomes a mode of dwelling. Every movement between here and there bears with it a movement within a here and a movement within a there. »²

La notion de « soi » par rapport à ce chez-soi et nouveau pays recouvre aussi un conflit d'énergies. Vishakha N. Desai, à propos de sa transformation d'adolescente, alors qu'étudiante elle était venue de l'Inde à Santa Barbara en Californie, souligne le contraste entre sa nouvelle idée « américanisée » en tant que personne privée, et son combat pour cette intimité lors de son retour en Inde, où sa famille s'attendait de sa part à plus d'ouverture. Elle écrit :

« This dichotomy between a more familial notion of self, prevalent in much of Asia, and the modern Western one that defines self as a more autonomous entity is arguably one of the central qualities of the predicament of the Asian American experience. »³

[...]

Le choix par S. Sikander de peindre des miniatures ne procède ni d'une nostalgie ni de l'adhésion pure et simple à son patrimoine culturel. L'artiste est plutôt conduite à amener la miniature dans l'arène du questionnement critique. Selon S. Sikander, les questions relatives au fait de peindre des miniatures, telles que « comment » et « où » l'imagerie s'est développée reposent sur une ambiguïté. Elle rappelle, par exemple, que la peinture moghole indienne s'est développée grâce au patronage musulman et que son étude reste très accessible au Pakistan, alors que les images kangra hindoues⁴ ne le sont généralement pas. Ces questions sont parfois obscures au lecteur non averti parce qu'elles font parties de l'histoire de l'art indien, où l'emploi du mot « Inde » pour décrire l'art prémoderne peut suggérer une histoire sans rides. L'histoire cinquantenaire du Pakistan ajoute à l'enchevêtrement des passés pakistanais et indien. En reconnaissant ces frontières floues, en effaçant les démarcations, en fusionnant des styles et des sujets dissemblables, Sikander entame un discours sur des histoires contestées.

Le questionnement systématique des traditions de la miniature indienne par Sikander l'a naturellement amenée à examiner minutieusement l'imagerie

2. Minh-ha, *op. cit.* : 14-15.

3. Vishakha N. Desai, « Whither Home? The Predicament of a Bicultural Existence », *Asia/America: Identities in Contemporary Asian American Art*, catalogue de l'exposition, conservateur invité Margo Machida, The Asia Society Galleries, New York (New York, NY, The New Press, 1994) : 31.

4. École de miniatures hindoues, dite aussi pahari, illustrant notamment la mythologie du dieu Krishna et de ses bouviers, qui fut florissante aux XVIII^e et XIX^e siècles.

musulmane et hindoue, et les effets de leur juxtaposition dans une seule et même œuvre. Elle oppose à dessein la nature abstraite et réservée de l'art musulman aux éléments sensuels et expressionnistes de la peinture indienne, détruisant toute frontière entre eux grâce à cet entremêlement. Ainsi, toute identification stricte ou prétention à style particulier est-elle diluée. Le paradoxe de l'identité, notamment celle du Pakistan et sa relation complexe avec l'Inde, ne constitue pas, selon S. Sikander, une réalité pour la plupart des Indiens, alors qu'elle, en tant que Pakistanaise, lui accorde une importance fondamentale. Associer le vocabulaire de l'imagerie musulmane, tel le voile, avec la mythologie hindoue crée, dit-elle, un nouveau langage visuel qui permet de faire face aux problèmes d'identité et à la question de savoir qui revendique quoi. L'hybridité qui en résulte, enracinée dans des fragments de chaque culture, autorise Sikander à établir des liens entre des cultures qui, sinon, resteraient enfouis sous les tensions subséquentes à la Partition.

Shahzia Sikander charge ses œuvres d'images, de textures, d'éléments décoratifs et de personnages qui varient d'un tableau à l'autre. Le griffon voilé de *Ready to Leave* (Série II) apparaît dans plusieurs de ses peintures. Il s'agit là d'une figure qui, par son caractère hybride – mi-aigle mi-lion – souligne la notion d'identité hybride que S. Sikander explore dans ses tableaux. À propos de la récurrence de ces figures, elle remarque : « Certains des symboles récurrents dans mon travail, tels le voile en lambeaux, le griffon, la déesse sans pieds, à plusieurs bras et tête voilée sont mâtinés d'humour – le désir étant de déplacer le stéréotype. »⁵ Mettre en rupture les trajectoires stéréotypées des immigrés en Amérique s'avère souvent déterminant pour l'expérience des migrants. Les attentes excessives attribuées à la vêtue, ou au regard d'habitudes et de pratiques religieuses peuvent cacher l'identité de l'immigré. Shahzia Sikander a constaté que certains Américains, dès lors qu'ils savaient qu'elle était originaire du Pakistan, où la religion prédominante est l'islam, lui demandaient pourquoi elle ne portait pas le voile, dans l'attente qu'elle le ferait. Ainsi, pour un immigré aux États-Unis, le simple fait de vaquer à ses occupations quotidiennes devient un acte politique ; cela revient à proclamer que sa propre identité n'est pas ancrée dans une culture particulière, mais qu'il est possible d'avoir des identités multiples voire contradictoires. Les tableaux et miniatures de S. Sikander – en tant que fusion de l'imagerie musulmane et hindoue, avec ses recherches contemporaines et méthodologies artistiques propres – rendent compte du combat pour démanteler présomptions et stéréotypes hâtifs entretenus sur l'identité privée et l'identité publique.

En superposant aux traditions de la miniature indienne ses propres recherches picturales et narrations conceptuelles, Shahzia Sikander insinue que l'écart entre le temps d'autrefois et celui de maintenant n'existe plus de façon tangible ou rigide. Le temps s'effondre, entraînant avec lui les attitudes culturelles et les tra-

5. Shahzia Sikander citée par Reena Jana dans « Shahzia Sikander : Celebration of Femaleness », *Flash Art*, mars-avril 1998.

ditions, qui, condensées à la vie contemporaine et à l'existence, sustente le mélange qui donne sens à son œuvre. Comme le constate Salman Rushdie à propos de son propre livre *Les versets sataniques*, « Melange [...] is how newness enters the world. It is the great possibility that mass migration gives to the world, and I have tried to embrace it. »⁶ Ce qui a incité Shahzia Sikander à créer *Venus's Wonderland*, ce sont à la fois les illustrations des livres de miniatures – remarquons combien le tableau semble s'adapter au format d'une page de livre – et l'aspect plutôt étrange des contes pour enfants. Sikander pensait en particulier à l'histoire d'un crocodile et d'un singe où chacun tente de maintenir l'autre dans son territoire, suggérant ainsi son propre désir d'échange d'images culturelles. Comme dans toutes les œuvres de S. Sikander, le symbolisme s'est développé, les figures ont été ajoutées, elles-mêmes empruntées à d'autres œuvres et fragmentées afin qu'elles puissent exister au sein de cette peinture précise.

Dans *Venus's Wonderland*, tous les personnages sont voilés, dont le singe pendu par sa queue. À propos de ces personnages voilés, Shahzia Sikander dit :

« La figure voilée renvoie aux différents niveaux d'expériences des femmes. C'est un voile de mariage, c'est une forme habillée. C'est une célébration de la féminité et non une glose sur l'oppression ! C'est très loin de la perception de certains spectateurs – ce n'est symbolique ni du rôle traditionnel des femmes ni de ma propre expérience. Il ne s'agit pas non plus d'un symbole politique ; c'est censé représenter une expérience universelle. Je la peins avec des souvenirs d'enfance en tête, des souvenirs de croissance. »⁷

Le voile est emblématique des œuvres de S. Sikander, il apparaît en effet dans nombre de ses tableaux. Mais, selon ses propres mots, « il ondoie, permettant aux formes de flotter dans l'espace, d'exister là où autrement elle ne le pourrait pas ». ⁸ Le voile souvent se transforme en ailes, ou en vêtements, et quand il est porté par un singe ou un griffon, il devient même un élément humoristique. En outre, le voile est presque toujours blanc et en lambeaux, choix formel de la part de S. Sikander qui relie ainsi ses œuvres les unes aux autres. D'un point de vue conceptuel, le voile est enraciné dans sa propre expérience d'immigrée aux États-Unis et constitue une réaction directe aux questions qui lui pesaient de ne pas le porter. En 1993-94, à l'occasion d'actions représentatives, Sikander porta le voile dans des lieux publics tels qu'aéroports ou « autres zones étranges »⁹, elle s'aperçut alors que les gens la traitaient très différemment lorsqu'elle l'arborait. Ce stratagème lui permit d'expérimenter non seulement l'anonymat le plus

6. Salman Rushdie, « In Good Faith », in Salman Rushdie, *Imaginary Homelands*, Harmondsworth, Granta-Penguin, 1992 : 393, cité par Homi K. Bhabha, « Unpacking my Library... Again » in Lain Chambers & Lidia Curti, eds, *The Post-Colonial Question: Common Skies, Divided Horizons*, London, Routledge, 1996 : 205.

7. Reena Jana, *op. cit.*

8. Communication personnelle de Shahzia Sikander à Dana Self du 5 octobre 1998.

9. *Ibid.*

complet, mais aussi de constater que ses propres fluctuations d'identité se modifiaient selon la perception que les autres avaient d'elle. De la même façon qu'il est possible d'adopter une personnalité différente lorsqu'on porte certains vêtements – ceux en cuir, par exemple, peuvent amener des attitudes de domination – Shahzia Sikander a ressenti le changement d'identité que peut induire le port d'un certain article vestimentaire, démontrant que l'habit est un médium puissant pour manipuler l'identité et le jugement d'autrui sur ce que nous sommes, en fonction de ce que nous utilisons pour couvrir notre corps. Ainsi, les personnages féminins changeants de ses œuvres, affublés de voiles, d'ailes, de robes flottantes, et dépourvus de pieds, sont-ils délibérément disloqués mais ne dépendent cependant que d'eux-mêmes. Le changement intentionnel des formes permet aux personnages de demeurer sans identité et susceptibles de mutations, montrant combien l'identité est fluide, parfois sans racines, et qu'elle peut exister à la surface des choses. Les images changeantes et cumulatives de Shahzia Sikander soutiennent toutes ses œuvres, créant un corps cohérent d'images apparentées. Comme tous ses tableaux, *Venus's Wonderland* est un dispositif transgressif par lequel Sikander manipule les traditions – culturelles, géographiques et picturales – laissant indéterminée toute conclusion ultime. Elle fabrique un langage articulé à partir du vocabulaire d'images fragmentées. Dans l'œuvre de Sikander, on peut mettre à nu des couches de significations dans les interstices entre Pakistan et Inde, islam et hindouisme, représentation et abstraction, alors et maintenant, ici et là-bas.

MOTS CLÉS/KEYWORDS : peinture/*painting* – islam/*Islam* – hindouisme/*Hinduism* – immigration/*migration* – identité/*identity* – Pakistan.

*Traduit de l'anglais par Philippe Sicard,
revu par la Rédaction.*

Shahzia Sikander est née au Pakistan en 1969. Elle a étudié la peinture au National College of Arts de Lahore, où elle s'est spécialisée dans l'art de la miniature, aussi bien l'iconographie que les techniques et les matériaux. Son apprentissage artistique s'est poursuivi aux États-Unis. Pendant deux ans elle a suivi les cours de la Rhode Island School of Design à Providence, où confrontée aux notions occidentales d'identité, de sexe et de multiculturalisme, elle a entrepris une recherche et fait des expériences sur le contenu de ses peintures en créant des symboles personnels complexes qui réfutent les clichés simplistes au profit de nuances et d'ambiguïtés. Expositions personnelles au Hirshhorn Museum and Sculpture Garden de Washington, automne 1999 ; au Kemper Museum of Contemporary Art de Kansas City, MI, novembre 1998-janvier 1999 ; et à la Renaissance Society de l'Université de Chicago, mars-avril 1998.



