



HAL
open science

Le clan des Tagore, de l'École du Bengale au Groupe de Calcutta

Nicolas Nercam

► **To cite this version:**

Nicolas Nercam. Le clan des Tagore, de l'École du Bengale au Groupe de Calcutta. Arts Asiatiques, 2005, Tome 60, pp. 5-21. hal-02103890

HAL Id: hal-02103890

<https://hal.science/hal-02103890>

Submitted on 30 Apr 2019

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

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

Arts Asiatiques



Annales du musée national
des Arts asiatiques - Guimet
et du musée Cernuschi



Cahiers
de l'École française
d'Extrême-Orient

publiés avec le concours
du Centre National de la Recherche
Scientifique
et de la Direction des Musées de France

Tome 60-2005

Le clan des Tagore, de l'École du Bengale au Groupe de Calcutta

Lors de notre ultime rencontre en 1995, le peintre Rathin Maitra, alors âgé de quatre-vingt-trois ans, évoquait encore avec émotion sa première visite en 1934 à Jorasanko, la demeure familiale des Tagore dans Calcutta Nord¹. Ce fut lors de cette journée que Rathin Maitra rencontra Subho Tagore avec lequel il devait fonder, neuf ans plus tard, le Calcutta Group. À cette époque, l'aura de la famille Tagore rayonnait déjà sur le Bengale et les Indes et l'investissement artistique de nombre de ses membres était alors de tout premier plan. Pour un jeune peintre comme Rathin Maitra, être reçu à Jorasanko constituait un privilège rare, signe de la reconnaissance par les maîtres du lieu du talent de leur invité.

De nos jours encore, la famille des Tagore (ou Thakur) reste la plus illustre du Bengale. La contribution de ses membres à l'activité intellectuelle, sociale et politique de Calcutta fut considérable, de même que leur rôle dans le développement des arts et des lettres bengalis. L'histoire de cette famille se confond presque avec l'histoire culturelle de Calcutta. Ainsi que le note l'écrivain et historienne Chitra Deb: «S'il existe une famille que l'on puisse, à Calcutta, au vu de trois cents ans d'histoire, désigner comme la principale famille de la cité, ce serait certainement la famille Thakur [...] qui exerça la plus forte influence dans le renouveau de l'esprit bengali².» De nombreuses études ont été consacrées au rôle social et politique, et plus encore, aux productions littéraires des Tagore. Pour notre part, nous souhaitons ici mettre l'accent sur leur contribution décisive à l'évolution des arts visuels au Bengale.

Depuis une quinzaine d'années déjà, la recherche en histoire de l'art et en sociologie de l'art s'est intéressée à la production artistique indienne de la période coloniale. Il convient ici de saluer le travail entrepris par Partha Mitter³ et Tapati Guha-Thakurta⁴, les premiers à avoir abordé la question des arts visuels à l'époque du British Raj – question auparavant totalement ignorée par la recherche universitaire, tant in-

dienne que britannique. Les travaux de ces deux auteurs, remarquablement documentés, ont révélé l'étroite relation entre art et identité nationale, à une époque où l'on recherchait fébrilement les valeurs d'une Indianité. Ils nous éclairent également sur l'apport décisif et paradoxal, dans le domaine culturel et artistique, de l'élite indienne anglicisée qui, tout en étant étroitement liée au pouvoir colonial, contribua, dès la fin du XIX^e s., à lancer les fondements idéologiques, esthétiques et techniques d'une Indianité en art.

Tel est le cas de la dynastie Tagore, d'où émergent quatre personnalités phares du monde artistique indien: Rabindranath Tagore (1861-1941), le poète et prix Nobel de littérature, ses cousins Gaganendranath (1867-1938) et Abanindranath (1871-1951), et enfin son petit-neveu Subho Tagore (1912-1985). Les productions plastiques de ces artistes allaient marquer durablement la scène artistique du Bengale et largement contribuer à lancer les fondations, en cette première moitié de XX^e s., d'un art moderne indien.

Le clan des Tagore et la villa de Jorasanko

Attirés, au début du XVIII^e s., par les échanges commerciaux avec la Compagnie anglaise des Indes orientales, Panchanan et Shukdeb Kushari s'installèrent aux abords de Calcutta: ces riches propriétaires terriens (*zamindar*), originaires de Jessore, furent les fondateurs de la célèbre dynastie des Tagore⁵. Au milieu du XIX^e s., l'arrière-petit-fils de Panchanan, Dwarkanath Tagore, était surnommé «le Prince» par ses amis européens, tant son train de vie, ses banquets étaient fastueux et sa générosité sans bornes. Habile homme d'affaires, il fonda la première banque indienne (Union Bank), prit la direction de la société commerciale Carr, Tagore & Co. et

fonda une puissante association de *zamindar*. Sa contribution ne se limite pas au domaine économique; le Prince fut le premier de la lignée à jouer un rôle conséquent dans la vie culturelle du Bengale. En 1828, aux côtés du réformateur Rammohan Roy, il participa à la création de la société du Brahma Samaj (Société des croyants en Brahman). Celle-ci avait comme objectif de réformer l'hindouisme, de le purger de toute idolâtrie et d'abolir certaines coutumes indiennes considérées comme rétrogrades et incompatibles avec une Inde moderne (comme la *sati*, l'infanticide, la polygamie, l'interdiction du remariage des veuves...). Le Brahma Samaj, animé par l'élite *bhadralok*⁶, aspirait à une modernisation de la société indienne sans pour autant renier sa culture et sa religion. L'œuvre de Rammohan Roy et de Dwarkanath Tagore participe pleinement à l'expression du mouvement social et culturel de cette fin du XIX^e s., baptisée « Renaissance bengalie ». Ce mouvement marque le réveil des consciences des élites indiennes anglicisées qui analysent alors les impacts du colonialisme, les conséquences des technologies modernes sur l'économie traditionnelle, ainsi que les effets produits par l'occidentalisation de la culture indienne. Susobhan Sarkar, dans son analyse de la Renaissance bengalie, distingue deux groupes antagonistes au sein du mouvement: « Une analyse des conflits internes du Réveil Bengali fait apparaître deux courants majeurs. [...] Nous pouvons convenir de désigner ces deux courants de pensée sous les appellations d'Occidentalisme ou de Libéralisme, et d'Orientalisme ou de Traditionalisme⁷. »

Cette dichotomie, fatalement un peu mécanique, entre « libéraux » et « traditionalistes », reflète néanmoins une réalité du mouvement de la Renaissance bengalie. Ainsi, de façon générale, l'engagement des Tagore, depuis Dwarkanath, serait à placer auprès de la tendance libérale (intérêt pour les réformes sociales, refus d'un repli stérile sur le passé, acceptation de certains apports de la modernité occidentale). Le Brahma Samaj, dont les Tagore seront toujours des membres actifs, fut le principal instrument de propagation de ce courant de pensée « libéral » issu de la Renaissance bengalie⁸. Les choix esthétiques et les engagements artistiques de Rabindranath, de Gaganendranath, d'Abanindranath et de Subho Tagore resteront marqués, certes à des degrés divers mais de manière indubitable, par les idéaux du Brahma Samaj.

Les deux fils aînés de Dwarkanath Tagore, Debendranath et Girindranath, sont le point de départ de deux branches familiales, respectivement les Tagore de Jorasanko et les Tagore de Chorbagan. Dans le domaine culturel et artistique, la lignée de Jorasanko, dont Rabindranath Tagore fait partie, fut incontestablement la plus prestigieuse.

Debendranath Tagore adhéra au Brahma Samaj avec une vocation plus contemplative et plus mystique que celle du « Prince ». Il fut surnommé le « *Maharishi* » (« le Grand Saint »). En 1839, Debendranath Tagore fonda une société spirituelle, la *Tattva-bodhinisabha* (le Réveil de la Réalité) qui fusionna rapidement avec celle du Brahma Samaj, dès 1843. Il fut également à l'origine, en 1863, de la création de l'*ashram* de Shantiniketan, centre de méditation et de recueillement à plus d'une centaine de kilomètres de Calcutta. C'est cet asile qu'affectionnera tout particulièrement Rabindranath Tagore.

Le *Maharishi* eut une nombreuse descendance: quinze enfants. Pour beaucoup, ils participèrent à l'activité culturelle et artistique de Calcutta: Dwijendranath fut philosophe, poète et mathématicien; Satyendranath, membre de l'Indian Civil Service, traduisit la *Gita* en bengali; Jyotirindranath, musicien et écrivain, publia une version bengalie des drames sanskrits ainsi que des pièces de Molière. Il fut en outre illustrateur (en 1914, un album de vingt-cinq de ses dessins fut publié à Londres par Hammersmith), et le principal animateur, avec Rabindranath, du journal *Bharati*. Quant à Swarnakumari, romancière, elle fut la première femme indienne à diriger un journal littéraire comme *Bharati*. Mais ce fut bien sûr le génie littéraire de Rabindranath Tagore, le cadet des quinze enfants, qui conféra un rayonnement national et international à la dynastie⁹.

Jorasanko, la demeure familiale des Tagore, édifiée dans Calcutta Nord en 1784 par Nilmani Tagore, petit-fils de Panchanan, devint à partir de la seconde moitié du XIX^e s. un haut lieu de la vie culturelle et du débat intellectuel de la cité¹⁰. Dans cette villa, l'activité artistique était concentrée dans la fameuse véranda sud, la *Dakshiner Baranda*. En 1890, Rabindranath Tagore y créa un club de poésie appelé *Kham Kheyali Sabha*, ainsi qu'un centre d'art dramatique où furent interprétées des pièces, essentiellement en langue bengalie. Dans la *Dakshiner Baranda*, « La Mecque de Calcutta artistique »¹¹, se réunissait l'élite intellectuelle de la ville. Hormis les membres de la lignée de Jorasanko, Abanindranath et Gaganendranath, de la branche de Chorbagan, contribuèrent largement au prestige culturel et artistique de la villa de leurs cousins. Le cercle de Jorasanko était animé par des orientalistes et des historiens indiens et européens de renom (Ordhendra Coomar Gangooly, Ananda Kentish Coomaraswamy, Ernest Binfield Havell...), des écrivains (Bankim Chandra Chatterjee, Rajnarayan Basu...), des réformateurs religieux (Vivekananda, Sœur Nivedita...), des artistes de passage à Calcutta (les philosophes et artistes japonais Kakuzo Okakura, Yokoama Taikan et Shunso Hishida...) ainsi que des notables de la ville (le juriste Sir John Woodroffe, ou Ramnanda Chatterjee, fondateur du magazine *Prabasi*). En 1905, Abanindranath Tagore et l'Anglais Ernest Binfield Havell créèrent une nouvelle association artistique à Jorasanko, la *Bangiya Kala Samsad*, ayant pour but la promotion d'un art contemporain indien¹².

Lors des manifestations contre la partition du Bengale ordonnée en 1905 par le vice-roi Lord Curzon, l'exaltation nationaliste du mouvement *Svadeshi* gagna les familiers de la demeure des Tagore. Le mobilier victorien, les bibelots néo-classiques de Jorasanko furent détruits et remplacés par des meubles d'inspiration orientale, dessinés par Abanindranath et Gaganendranath Tagore. Les huiles sur toile qui ornaient les murs de la villa furent retirées, y compris celles de Jamini Prakash Gangooly¹³ et d'Abanindranath Tagore, et remplacées par des miniatures classiques et des productions d'art populaire local. Les Tagore refusèrent de porter les habits occidentaux adoptés par leur classe et revêtirent les vêtements traditionnels, *dhoti* et *chaddar*.

C'est en 1911 que Rabindranath, Abanindranath, et Gaganendranath ouvrirent, dans la Dakshiner Baranda, le Vichitra Sabha. Ce club était une galerie où Abanindranath et ses disciples exposaient leurs productions picturales et débattaient de leurs choix esthétiques. En 1914, Surendranath Kar et Nandalal Bose, deux disciples d'Abanindranath Tagore, y ouvrirent un cours de peinture. Par la suite, un enseignement en sculpture y fut assuré par Kasminath Deval¹⁴. La Dakshiner Baranda abrita également une collection d'art populaire bengali exceptionnellement riche, réunie par Gaganendranath et Abanindranath Tagore. Cette dernière comprenait des peintures de *kalighat* (images populaires de dévotion réalisées aux abords du temple de Kali, au sud de Calcutta), des *jadupat* (peintures traditionnelles de la communauté santalite – peuple animiste apparenté aux peuples môn-khmers vivant au Bengale et au Bihar) et des *kantha* (ouvrages de broderie). Enfin, dès 1921, Gaganendranath Tagore y installa une presse à lithographie sur laquelle il tira ses dessins satiriques.

C'est dans ce climat d'effervescence artistique, au cœur de la villa seigneuriale de Jorasanko, que prirent forme les premières expériences plastiques des Tagore.

L'École du Bengale

Le mouvement dit «École du Bengale» (ou Neo-Bengal School, ou encore New Calcutta School) fut le premier à avoir trouvé, au nom d'un retour à un art authentiquement indien, une alternative à l'illusionnisme naturaliste occidental, alors enseigné dans les écoles d'art gouvernementales¹⁵. Ce mouvement appelait les artistes à renouer avec les traditions plastiques spécifiquement indiennes. Il créa une nouvelle esthétique et de nouvelles formes artistiques en s'ouvrant à l'art classique du sous-continent et en inventant les règles d'un premier «style indien» contemporain. Il constitue un jalon important de l'histoire de l'art indien et de nombreux historiens le considèrent, à juste titre, comme le premier mouvement artistique moderne de l'Inde¹⁶.

Issu des réflexions conduites par le cercle artistique réuni autour des Tagore, le mouvement de l'École du Bengale a donc été initié à la fin du XIX^e s. par deux fidèles de Jorasanko, Ernest Binfield Havell, alors directeur de l'école gouvernementale d'art de Calcutta, et le peintre Abanindranath Tagore. Les membres de l'École du Bengale recevront d'ailleurs l'appellation bengalie d'*Abanpanthi* (les suiveurs d'Abanindranath). Parmi les membres les plus remarquables du groupe originel, citons Nandalal Bose, Sailendranath Dey, Surendranath Gangooly, Samarendranath Gupta, Asit Kumar Haldar, Surendranath Kar, Hakim Mohammad Khan, Kshitindranath Majumdar, les frères Sarada Ukil et Ranada Ukil, K.Venkattapa. C'est à partir des travaux de ce premier noyau que s'élaborera le style du mouvement dont la pleine maturité s'étend entre les années 1910 et 1920.

À partir des années vingt, reconnus par les instances dirigeantes britanniques et la grande bourgeoisie indienne, certains des émules d'Abanindranath Tagore eurent la res-

ponsabilité d'écoles gouvernementales d'art ou créèrent leur propre centre artistique, à l'intérieur comme à l'extérieur du Bengale, assurant ainsi un rayonnement national à l'esthétique de l'École du Bengale. Le premier cercle comprenait notamment: Nandalal Bose (1882-1966), qui à la demande de Rabindranath Tagore partit pour Shantiniketan, où il prit la tête du Kala-Bhavan (département d'art et d'artisanat); Sailendranath Dey (?-1972), qui fut nommé à la direction de l'école d'art de Jaipur; Samarendranath Gupta, qui prit la direction de l'école gouvernementale d'art de Lahore; Asit Kumar Haldar (1890-1964), qui après avoir travaillé au Kala-Bhavan de Shantiniketan partit enseigner à Lucknow; Surendranath Kar (1894-1970), qui participa activement à la construction du Kala-Bhavan de Shantiniketan aux côtés de Nandalal Bose; Kshitindranath Majumdar (1891-1975), qui jusqu'en 1930 enseigna la peinture à l'Indian Society of Oriental Art de Calcutta puis partit pour Allahabad; et les frères Sarada (1890?-1940) et Ranada Ukil (1888-1970), fondateurs d'une école d'art à New Delhi (Sarada Ukil School of Art).

Par la suite, d'autres de ses disciples se distinguèrent: Pramodkumar Chatterjee (1885-1979) prit la tête de l'école d'art de Masulipatam (Andhra Pradesh), Mukul Chandra Dey (1895-1989) devint, en 1928, le premier principal indien de l'école gouvernementale d'art de Calcutta, et Debiprasad Roychowdhury (1898 [?] – 1975) fut nommé directeur de l'école gouvernementale d'art de Madras.

Abanindranath Tagore

Abanindranath Tagore possédait une bonne connaissance de l'art académique occidental. À partir de 1891, il pratiqua la peinture à l'huile et le pastel au contact de l'artiste italien O. Gilardi, alors principal adjoint de l'école gouvernementale d'art de Calcutta, et de l'artiste anglais Charles G. Palmer. Au sein du Jorasanko de l'époque, le jeune Abanindranath fut encouragé par son oncle Jyotirindranath et sa tante Jnanadanandini Devi à travailler le dessin et la peinture. Il développait, en particulier, un goût pour les petits formats. La découverte de reproductions de *qalam* de Delhi fut son premier contact avec l'art indien. Ces miniatures des écoles mogholes du XIX^e s. le confrontèrent à un art non-illusionniste, essentiellement décoratif et enraciné dans une tradition locale. Après ses premières peintures de 1892 qui s'inspirent de la pièce de Rabindranath Tagore *Chitrangada*, puis les illustrations qu'il fit, en 1895, des écrits de Kalidasa, *Abhijnan Sakuntala*, Abanindranath se lança dans la production de miniatures. Il réalisa, en 1898, une série de peintures illustrant des passages du *Gitagovinda* de Jayadeva. Dans ces œuvres fusionnent le naturalisme occidental (ombres portées, jeux de clair-obscur) et le mode de représentation propre aux miniatures mogholes (usage de la marge et utilisation de la feuille d'or).

C'est au début du XX^e s. que vont se fixer et se systématiser, à partir des œuvres peintes d'Abanindranath Tagore, les grandes caractéristiques du «style indien» de l'École du



Fig. 1
Abanindranath Tagore, *Rabindranath in the Role of the Blind Bard of his Dance-Drama, «Phalguni»*, vers 1916.
Aquarelle sur papier, 20 x 25 cm.
Rabindra-Bharati Society, Calcutta.
(Courtesy P. C. Chunder, Rabindra-Bharati Society.)

Bengale. C'est essentiellement dans le choix des thèmes et dans la mise en œuvre de procédés techniques spécifiques que s'est manifestée avec le plus d'évidence la volonté de renouvellement de l'artiste.

Comme on l'a signalé, son intention première était de renouer avec des formes artistiques spécifiquement indiennes, en renonçant, tout d'abord, aux techniques illusionnistes occidentales. Abanindranath s'inspira plutôt de la miniature moghole et pahari des ^{xvi}^e et ^{xvii}^e s., la grande peinture classique indienne, que des miniatures médiévales du Rajasthan. Aussi ce «nouveau style indien» fut-il, pour les critiques de l'époque, caractérisé par la taille réduite des œuvres, par la miniaturisation des formes et la préciosité de la facture. Abanindranath eut toujours comme souci d'éclairer et de justifier les innovations plastiques de sa peinture par l'interprétation d'une tradition artistique indienne ou par l'étude de textes classiques.

Ainsi, dans son ouvrage *Some Notes on Indian Artistic Anatomy*¹⁷, Abanindranath se réfère aux traductions des textes sanskrits du *Shilpa Shastra* (traités de techniques

artistiques) pour établir les règles «indiennes» de la représentation anatomique. Des parallèles sont établis entre la représentation des diverses parties du corps humain et les représentations de la flore et de la faune locales: la figuration du contour du visage s'apparente à la représentation de l'œuf ou de la feuille de bétel, la forme des yeux à celle du lotus ou du hoche-queue... Dans *Shadanga or Six Limbs of Painting*¹⁸, l'artiste fixe, en se référant en partie au *Kama Sutra* de Vatsyayana, les six principaux canons de la peinture classique indienne: *Rupabheda* ou la science des formes, *Pramani* ou le sens des rapports, *Bhava* ou l'influence des sentiments sur la forme, *Lavanya-Yojanam* ou le sens de la grâce, *Sadrishyam* ou les comparaisons. Il ajoute à cette liste deux canons supplémentaires: *Rasa*, la quintessence du goût, et *Chanda*, le rythme. Ces règles et ces codes de représentation constitueront les fondements esthétiques et plastiques du mouvement de l'École du Bengale.

L'utilisation quasi systématique du lavis reste une caractéristique technique notable du style de cette école. Les peintres procédaient par superpositions successives de lavis et de tons d'aquarelle qui, absorbés par le support, contribuaient à donner à l'ensemble de la scène représentée une atmosphère vaporeuse (fig. 1). C'est en 1902-1903 qu'Abanindranath Tagore met au point cette technique picturale, en réalisant *Shah Jahan Dreaming of the Taj*, première partie de la série *The Trilogy of the Taj*. L'adoption de cette technique paraît liée à la rencontre de l'artiste avec la peinture japonaise. En effet, Kakuzo Okakura, en 1902, séjourna à Calcutta, dans la demeure de Surendranath Tagore, cousin d'Abanindranath. Okakura était le partisan d'une esthétique pan-asiatique, rejetant l'apport de l'art occidental et revendiquant un renouveau culturel spécifiquement asiatique. Okakura développa ses thèses dans son ouvrage *Ideals of the East*, qui fut publié en Inde dans sa version anglaise en 1903. Les nationalistes bengalis, tout particulièrement la famille Tagore, furent sensibles aux conceptions culturelles et politiques du Japonais. Dès son retour au pays, Okakura incita deux jeunes compatriotes, membres du *Nihon Bijutsu-in*, Yokoyama Taikan et Shunso Hishida, à se rendre à Calcutta. Accueilli à Jorasanko, Taikan initia alors Abanindranath et Gaganendranath à l'art de la peinture à l'encre et au lavis. Pour le critique Asok Mitra, au contraire, les origines de la *wash technic* se trouveraient plutôt dans le travail de l'aquarelle cher aux Britanniques¹⁹. Quelles que soient ses origines, cette pratique devint la technique de base des artistes de l'«art orientaliste» et sera revendiquée par l'École du Bengale.

Lors du mouvement Svadeshī, Abanindranath réalisa la peinture *Bharat Mata* (fig. 2), qui devint rapidement une icône nationale. L'orientaliste Sœur Nivedita s'enthousiasma pour cette peinture dans laquelle elle voyait l'expression d'une authentique indianité artistique, tant pour le contenu que pour la forme. Dans chaque main, cette «Mère Patrie» porte les attributs de l'Indianité: la terre nourricière (le germe de riz), l'industrie (le tissu), la vie intellectuelle (le livre de feuilles de palme), la vie spirituelle et méditative (le chapelet). Cette image, pour son caractère symbolique et mystique (visage impassible, multiplication des bras, auréole, lotus), fut adop-

tée comme étendard par l'intelligentsia nationaliste de l'époque. Dès 1905, une reproduction sur soie de cette œuvre fut portée en bannière lors de manifestations dans les rues de Calcutta, au son du chant patriotique de Bankim Chandra Chatterjee, *Bande Mataram*. Paradoxalement, cette production, tout en affirmant des valeurs indiennes, n'est pas sans évoquer la représentation féminine de la peinture préraphaélite de D. G. Rossetti.

Au sein des œuvres d'Abanindranath Tagore et de celles de ses disciples, l'Indianité devait s'exprimer tant dans la forme que dans le contenu. Nous pouvons distinguer trois grands thèmes fréquemment traités dans les productions de l'École du Bengale: l'historique, le poétique, le religieux.



Fig. 2
Abanindranath Tagore, *Bharat Mata*, 1905.
Gouache et aquarelle sur papier, 22 x 46 cm.
Rabindra-Bharati Society, Calcutta.
(Courtesy P. C. Chunder, Rabindra-Bharati Society.)



Fig. 3
Abanindranath Tagore, *The Passing of Shah Jahan*, non daté.
Huile sur bois, 35,5 x 25,5 cm.
Rabindra-Bharati Society, Calcutta.
(Courtesy P. C. Chunder, Rabindra-Bharati Society.)

Les faits et les personnages de l'histoire indienne ont été abondamment interprétés dans l'œuvre d'Abanindranath. L'éventail de ces sujets va de l'évocation de l'empire d'Asoka, comme dans *Tissarakshita*, *Queen of Asoka* (1910), à celle de l'empire moghol, avec *The Trilogy of the Taj*, série comprenant *Shah Jahan Dreaming of the Taj* (1902-1903), *The Building of the Taj* (1901) et *The Passing of Shah Jahan* (1902). Le dernier volet de cette trilogie (fig. 3) représente les derniers moments de l'empereur Shah Jahan, emprisonné par ordre de son fils Aurangzeb dans le Fort rouge d'Agra et contemplant le Taj Mahal depuis son lit de mort. Cette œuvre connut un succès immédiat. Elle reçut la médaille d'argent au Delhi Durbar en 1902 et devait recevoir la médaille d'or au Congress Industrial Exhibition de 1903. *The Passing of Shah Jahan* devint l'œuvre emblématique de la nouvelle esthétique de l'École du Bengale; à ce titre, le tableau fut reproduit et diffusé à de nombreuses reprises dans les magazines de l'époque.

L'attachement au domaine littéraire et poétique des peintres de l'École du Bengale a pu limiter parfois leur travail d'artistes à celui de fidèles et habiles illustrateurs. Mais l'association du texte et de l'image leur permettait de renouer

avec la tradition des manuscrits enluminés des ateliers des cours impériaux. C'est d'ailleurs dans cet esprit et avec cette volonté qu'Abanindranath Tagore réalisa de nombreuses illustrations pour des ouvrages en bengali ou en anglais, comme pour le recueil de poèmes *Gitanjali* de Rabindranath Tagore ou pour *Charm of Kashmir* de Scott Conner ou encore pour les vers des *Rubaiyat* d'Omar Khayyam. La dernière réalisation picturale d'importance d'Abanindranath Tagore, *The Arabian Nights* (1910-1912), fut une nouvelle fois réalisée d'après un ouvrage littéraire, les *Mille et Une Nuits*. Il s'agit d'une série de peintures reproduites et publiées dans les magazines *Prabasi* et *The Modern Review*. Dans le même esprit, en 1913, les membres de l'École du Bengale illustrèrent l'ouvrage des orientalistes Sœur Nivedita et A. K. Coomaraswamy, *Myths of the Hindus and the Buddhists*. Ce livre correspond à la maturité du mouvement et servit ultérieurement de référence iconographique à de nombreux peintres et sculpteurs²⁰.

Abanindranath et ses disciples empruntèrent fréquemment leurs sujets au registre religieux. Le maître réalisa de nombreuses peintures évoquant Krishna (*Krishna and the gopis* [1898-1899]), de la série *Krishnaleela*, Ganesh (*Ganesh Janini* [1910]) ou encore la vie du Buddha (*Buddha and Sujata* [1901]), ainsi que des épisodes du *Ramayana* (*Sita in captivity in Lanka* [1906-1907]). Loin de réaliser des images de dévotion, Abanindranath, tout en respectant la trame narrative des grandes épopées ou des faits et gestes des dieux et des déesses, se permettait des libertés par rapport à l'iconographie classique de la représentation divine.

Ernest Binfield Havell

Abanindranath Tagore considérait l'Anglais E. B. Havell comme un véritable guru²¹ et l'influence de ce dernier sur la peinture du Bengali paraît capitale. Ernest Binfield Havell (1861-1934) reçut une formation artistique à la Central School of Industrial Art of South Kensington de Londres. Il partit pour l'Inde en 1884 en tant que surintendant de l'école gouvernementale d'art de Madras, avant d'être promu, en 1896, directeur de l'école gouvernementale d'art de Calcutta, et conservateur de la galerie d'art attenante. Havell, qui se maintint au poste de direction jusqu'en 1906, introduisit dans le cursus de l'école des changements radicaux. Il plaça l'étude de l'art indien, en particulier des miniatures classiques, au cœur de la formation. Ce fut une véritable première dans les instituts de formation artistique du British Raj. Havell contribua ainsi à réhabiliter la peinture indienne aux yeux de quelques bureaucrates victoriens (qui ne voyaient en elle que la manifestation du pittoresque et de l'exotique, dénuée de tout intérêt artistique), mais plus encore aux yeux des *bhadralok* de l'époque et de la jeunesse dorée bengalie qui composait la population étudiante de l'école – pour qui le naturalisme occidental et la technique illusionniste de la peinture à l'huile correspondaient, plus que n'importe quelle manifestation

artistique indienne, à leurs valeurs esthétiques. En 1904, Havell poursuivit son engagement en ordonnant la vente de la majorité des œuvres de la Government Art Gallery. Cette galerie, à vocation pédagogique, présentait exclusivement des productions européennes, en une sorte de panorama d'œuvres originales et de copies des maîtres de la peinture occidentale²². Havell remplaça les œuvres européennes par des miniatures mogholes, rajputes et paharies.

E. B. Havell reconnut dans le travail d'Abanindranath Tagore une résistance artistique légitime à l'occidentalisation, et les prémices d'un renouveau souhaitable de la peinture indienne. Il le nomma en 1905 directeur adjoint de l'école gouvernementale d'art, à la place de O. Gilardi. Au sein de l'école, Abanindranath Tagore jouissait d'une grande indépendance. Considérant que l'art ne peut s'enseigner, il ne donna jamais de cours. L'école gouvernementale avait mis à sa disposition un atelier où il travaillait en compagnie d'étudiants. Abanindranath Tagore, malheureusement, ne put profiter longtemps de son ami britannique. Usé par la maladie et le cumul d'obstacles institutionnels, Havell quitta l'Inde en 1906 pour ne jamais y revenir.

L'intérêt qu'E. B. Havell éprouvait pour l'art indien n'est pas étranger à la formation théorique qu'il avait pu recevoir à la Central School of Industrial Art of South Kensington, ainsi qu'à son approche personnelle du phénomène artistique. Havell était un partisan du mouvement Arts & Crafts. Sa conception du travail artistique était fortement influencée par les écrits de William Morris et par ceux de John Ruskin. Ainsi, il considérait que la société victorienne avait produit la plus haute manifestation de la décadence culturelle occidentale. L'«abjecte dégradation»²³ due à l'industrialisation avait totalement dépravé les fondements de la culture européenne. Ce déclin, Havell, à l'instar de Ruskin, le faisait débiter à l'époque de la Renaissance, époque où les valeurs culturelles structurantes, la spiritualité et l'esprit communautaire, furent progressivement remplacées par le matérialisme et l'individualisme. En réaction, Havell vouait à l'art médiéval européen une véritable admiration, car il y voyait l'expression de ces valeurs fondamentales²⁴. En Inde, Havell projeta sur la civilisation du sous-continent l'image d'une production artistique préindustrielle, où les valeurs essentielles que l'Europe contemporaine avait, à ses yeux, perdues à jamais servaient encore de fondement social: un art principalement religieux et mystique, un art proche de la nature, où la communauté tient encore toute sa place et où l'artisan n'est ni assujéti au rythme industriel, ni subordonné au diktat de l'individualisme de l'artiste libéral. D'après Havell, l'art indien devait affirmer son caractère spirituel et constituer une antithèse au positivisme et au naturalisme occidentaux: «L'art indien est essentiellement idéaliste, symbolique et transcendantal. L'art indien en appelle seulement à l'imagination, et s'efforce de réaliser la spiritualité et l'abstraction d'une sphère supra-terrestre»²⁵.

Havell encouragea Abanindranath Tagore à puiser dans l'art ancien du sous-continent afin de retrouver le caractère spirituel et symbolique de l'art indien «authentique» et d'échapper à la pollution du progrès occidental. Ainsi, l'Inde ne pouvait trouver le salut de son âme que dans un retour

salutaire vers le passé. Beaucoup de nationalistes indiens et de combattants pour l'indépendance furent séduits par cette conception mythique du retour à un âge d'or. Dans son ouvrage *Art and Swadeshi*, véritable manifeste pour le renouveau de l'art indien, l'historien et critique d'art Ananda Kentish Coomaraswamy déclare: «L'esthétique indienne est un trésor inépuisable d'invention raffinée. Mais n'avez-vous jamais remarqué que toutes ces inventions proviennent du passé, que l'Inde moderne, l'Inde anglicisée n'a produit ni beauté ni poésie, mais qu'elle a profondément détruit la beauté et la poésie de notre héritage?»²⁶»

Remarquons que le regard que pose E. B. Havell sur l'art et la culture indienne peut paraître extrêmement ambigu. Son analyse reste encore de nos jours source de polémique²⁷. Indéniablement, les prises de position du Britannique ont contribué à valoriser l'héritage artistique du sous-continent. Mais d'une façon tout aussi indéniable, ces mêmes engagements ont également légitimé la domination britannique en Inde²⁸. En considérant que la culture indienne «authentique» était du domaine du passé, Havell confortait la conception d'une civilisation indienne intrinsèquement archaïque, passive, qu'il fallait «muséifier» afin de sauver ses pratiques traditionnelles d'une inévitable destruction. Par opposition, la culture occidentale était celle du présent et de la modernité. L'Occident était en cela plus à même de gérer, pour le meilleur et pour le pire – comme destructeur et comme conservateur –, la destinée du sous-continent indien. Havell confortait ainsi la conception, chère aux orientalistes, d'un Orient mystique mais passif, opposé à un Occident matérialiste mais actif. La polémique autour des prises de position de Havell est tout à fait révélatrice des difficultés rencontrées aussi bien par les Indiens que par les Occidentaux pour analyser avec pertinence l'apport idéologique des orientalistes au sein du British Raj, oscillant toujours entre objectivité scientifique et légitimation du système colonial.

Les principes esthétiques du mouvement d'Abanindranath Tagore se sont nourris des idéaux d'Ernest Binfield Havell et de ceux de certains animateurs du mouvement Svadeshi comme A. K. Coomaraswamy. C'est avec quelque raison que les productions de l'École du Bengale reçurent l'étiquette d'«art orientaliste»²⁹. Dès les premières décennies du XX^e s., le style de l'École du Bengale, enseigné officiellement dans les instituts, devint un véritable académisme, au même titre que le naturalisme occidental. À partir des années vingt, les réactions contre le «style indien» du mouvement d'Abanindranath virent le jour au sein même de la famille Tagore.

Avant-gardes occidentales et individualisme artistique

En 1922, une exposition mit en émoi le petit cercle artistique de Calcutta. Il s'agissait de la première présentation en Inde d'œuvres d'art moderne européen. En décembre de cette année-là, sous les auspices de la Society of Oriental Art, et en

grande partie grâce à l'action de Rabindranath Tagore et de l'historienne de l'art autrichienne Stella Kramrisch, une sélection des travaux du Bauhaus (gravures, dessins et aquarelles) fut présentée dans la capitale bengalie, au Samavaya Mansion Hall. Ces productions comprenaient des œuvres de Lyonel Feininger, Johannes Itten, George Mueche, Paul Klee, Gerhard Marcks, Lothar Schreyer, Sophie Korner, Margit Tery-Adler et Wassily Kandinsky. À l'occasion de cette exposition, l'universitaire Benoy Kumar Sarkar, enthousiasmé par la modernité occidentale, rédigea un article controversé, intitulé «The Futurism of Young Asia»³⁰. Dans cet écrit, il condamnait violemment l'art orientaliste de l'École du Bengale. Il invitait les artistes indiens à s'ouvrir aux innovations formelles et conceptuelles des avant-gardes européennes et plaçait l'expression subjective de l'individu au cœur de la production artistique³¹. Soulignons que l'exposition du Bauhaus ne fut pas seule à l'origine de la position défendue par Benoy Kumar Sarkar. Celle-ci puisait pour l'essentiel à l'ouvrage de Rabindranath Tagore intitulé *The Meaning of Art*³², publié en 1921 par l'université du Visva-Bharati de Shantiniketan, dans lequel le poète en appelle à l'expression personnelle de l'artiste. Il paraît difficile d'estimer l'impact véritable de cette exposition sur la production picturale du Calcutta de l'époque. Cependant, cette première paraît avoir notablement influencé la manière de peindre de Gaganendranath Tagore.

Gaganendranath Tagore

Frère aîné d'Abanindranath et personnalité phare du cercle de Jorasanko, Gaganendranath est à l'image de cette aristocratie bengalie éclairée, aux intérêts artistiques pluridisciplinaires (arts plastiques, théâtre, poésie...). Ses premières œuvres peintes, réalisées aux alentours de 1905, furent marquées par le style de l'École du Bengale; influence particulièrement sensible dans les séries d'aquarelles et de gouaches, *The Life of Chaitanya* et *The Life of Jibanasmriti*, ainsi que dans ses paysages, comme *Temple Banners: Darjeeling, the Kanchanjangha* ou *Night: Ranchi*. Dans la mouvance nationaliste de Svadeshi, il réalisa également, à partir des années 1910, des dessins et des lithographies satiriques dénonçant l'hypocrisie morale, religieuse et politique du *bhadralok*, dans des productions comme *Le Bon Mari* (titre en français) ou *Dhanyeswari, a Modern Patriot*.

Vers le début des années vingt, Gaganendranath Tagore s'engagea dans une production picturale qualifiée de «cubiste» par la critique indienne³³. Qualificatif audacieux, car à ce moment-là le peintre n'avait, des recherches cubistes, qu'une connaissance fragmentaire et très seconde, par le biais des revues de l'époque. Mais son intérêt pour l'art moderne occidental était vif. Les décors et les costumes qu'il a réalisés à Jorasanko à la demande de ses cousins en témoignent. Asok K. Bhattacharya³⁴ souligne que les magazines *Rupam* et *The Modern Review* publiaient des articles et des photographies de décors de théâtre, ceux, par exemple, de Gordon Craig et d'Adolphe Appia, qui ont sans nul doute

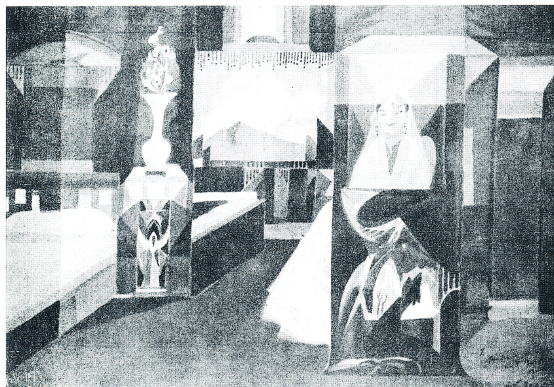


Fig. 4
Gaganendranath Tagore.
The House Mysterious: Composition II,
de la série *Wonderland*, vers 1920.
Encre et lavis sur papier, 15 x 26 cm.
Rabindra-Bharati Society, Calcutta.
(Courtesy P. C. Chunder, Rabindra-Bharati Society.)

influencé le peintre. La découverte de ces dessins a peut-être incité Gaganendranath Tagore à créer, dans sa peinture, des espaces aux puissants contrastes de valeurs, caractéristiques de sa période dite « cubiste ». Toutefois, le critique Mulk Raj Anand n'hésite pas à conforter le mythe du « génie artistique » propre à la famille Tagore afin de justifier l'évolution particulière de la peinture de Gaganendranath. Il affirme que cette nouvelle facture était due à sa solitude, tout comme la solitude

de Cézanne face à la montagne Sainte-Victoire était, d'après lui, à l'origine du renouvellement de sa peinture³⁵.

Cette appellation de « cubiste » accolée par la critique indienne à ce nouveau style proposé par Gaganendranath paraît peu fondée, pour ne pas dire erronée. Dans les encres sur papier de Gaganendranath Tagore intitulées *The House Mysterious: Composition II* (fig. 4) et *Composition III* (de la série *Wonderland*) exécutées au début des années 1920, ce



Fig. 5
Gaganendranath Tagore.
Dwaraka on the Eve of its Doom,
de la série *Wonderland*, vers 1920.
Encre et lavis sur papier, 29 x 24 cm.
Rabindra-Bharati Society, Calcutta.
(Courtesy P. C. Chunder, Rabindra-Bharati Society.)

sont plutôt des influences venues de l'expressionnisme allemand qui peuvent être décelées. En effet, dans les œuvres de Jakob Steinhardt, comme *Die Stadt* (1913), ou dans celles de Lyonel Feininger, comme *Ville au clair de lune* (1916), nous retrouvons le même jeu de valeurs, perturbant la lecture illusionniste de l'espace, que celui utilisé par le peintre bengali. De même, les lavis et les encres sur papier réalisés dans les mêmes années, *Dwaraka on the Eve of its Doom* (fig. 5) et *The Passing of the Artist*, semblent influencés par les représentations visionnaires des espaces urbains des expressionnistes ou des futuristes européens. Peut-être doit-on comprendre que l'étiquette « cubiste », donnée en référence à l'avant-garde européenne la plus connue, a été choisie par la critique afin d'insister sur les sources spécifiquement occidentales du travail de l'artiste. Ce choix reste néanmoins révélateur de la connaissance très approximative des critiques indiens de l'époque en matière d'art moderne occidental.

Dans son rapport à la modernité occidentale, la démarche originale de Gaganendranath Tagore annonce déjà celle des associations artistiques de Calcutta des années quarante. En adoptant cette facture, Gaganendranath Tagore participait à la réaction de l'époque contre les canons esthétiques et plastiques de l'École du Bengale. Son cousin Rabindranath Tagore ira plus loin dans cette contestation.

Rabindranath Tagore

C'est seulement en 1924 que le poète et prix Nobel de littérature Rabindranath Tagore se lance résolument dans les arts plastiques. Alors âgé de soixante-trois ans, il n'hésite pas à se risquer dans un domaine d'expression où il n'avait reçu aucune formation spécifique. Andrew Robinson analyse cette passion soudaine pour les arts plastiques comme une volonté de défier la mort, un désir de repli par rapport à la vie publique et politique³⁶. Il est vrai que Rabindranath Tagore semble avoir mal vécu les différends qui l'opposaient à Gandhi, en particulier concernant le mouvement de non-coopération et de désobéissance civile. Tagore, au nom d'une conception humaniste et romantique de la fraternité des cultures occidentale et orientale, s'était opposé violemment à cette initiative. Le poète souffrit de la grande popularité dont jouissait alors le Mahatma. Il en témoigne dans une lettre à Romain Rolland datée du 23 septembre 1925 : «... C'est la solitude morale qui est le fardeau invisible et constant qui m'opprime le plus. Je souhaiterais qu'il me fût possible de donner la main au Mahatma Gandhi, et ainsi de m'abandonner une fois pour toutes au courant de l'approbation populaire. Mais je ne peux plus me dissimuler que nous sommes radicalement différents dans notre conception et notre poursuite de la vérité. Aujourd'hui, il est impossible de ne pas être d'accord avec Mahatma Gandhi et, pourtant, de trouver autour de soi le repos dans l'Inde³⁷. »

Rabindranath Tagore cherchait à s'évader d'un environnement social et politique sur lequel il ne semblait plus avoir grande influence. À partir des années vingt, il trouva « le

repos » en se lançant dans la construction du centre de Shantiniketan et en réalisant peintures et dessins. Cette attitude du poète, Romain Rolland, pourtant son ami, la critique vertement dans une lettre du 28 août 1930 : «... En une heure où les chefs de son peuple sont emprisonnés, où l'Inde souffre sa passion héroïque, il [Tagore] est parti dans une autre sphère³⁸. »

Auparavant, en 1921, lors de son second voyage à Paris, Andrée Karpelès avait organisé pour Tagore une visite des musées et des galeries d'art de la capitale. Il découvrit ainsi les productions des avant-gardes et admira tout particulièrement la peinture de Vincent van Gogh³⁹. Cette même année, il partit pour l'Allemagne, découvrit les œuvres expressionnistes à Berlin et visita le Bauhaus de Weimar. De 1921 à 1930, Rabindranath Tagore effectua de très nombreux voyages en Europe et aux États-Unis. Indéniablement, il faisait partie, à l'époque, des rares intellectuels indiens à avoir une bonne connaissance de l'art moderne occidental.

Les premières expositions de ses œuvres eurent lieu en 1930, en Europe et aux États-Unis. Il faudra attendre jusqu'à décembre 1931 pour assister à la première exposition des productions de Tagore en Inde, à l'Hôtel de Ville de Calcutta. C'est en Occident que Rabindranath Tagore trouva les partisans les plus enthousiastes de sa peinture. Son amie argentine Victoria Ocampo joua un rôle important dans l'organisation de l'exposition des œuvres du poète à la galerie Pigalle de Paris, en mai 1930. Rabindranath Tagore affirme qu'à l'occasion de cette présentation, un grand nombre de critiques parisiens, qu'il s'abstient de nommer, firent preuve d'un grand intérêt pour ses dessins : « Une autorité me dit que j'avais atteint quelque chose dans ces images que les artistes français avaient vainement essayé d'atteindre. Je ne pouvais le croire moi-même, mais c'était ainsi [...] ayant ces paroles à l'esprit, j'arrivais à la conclusion que je pouvais avoir une certaine confiance à l'égard de mes propres pouvoirs d'artiste [...]. J'ai trouvé dans le dessin un moyen d'exprimer la réalité. Cette découverte m'a donné une grande satisfaction et une grande fierté, la fierté que peut avoir l'artiste qui a atteint son accomplissement⁴⁰. »

Romain Rolland, pour sa part, considéra cet enthousiasme de la critique comme abusif, suspect, voire démagogique. Sur la présentation des peintures de Tagore, il écrit : « L'accueil qui leur a été fait en Europe l'a grisé. Il n'a pas démêlé dans quelle mesure le snobisme et la menteuse politesse y avaient part. Il a tout pris pour argent comptant⁴¹. »

La présentation de ses travaux à l'étranger fut, pour le poète, un moyen de se dégager du lien systématique entre art et nationalisme, prôné alors en Inde. Dans son discours intitulé *Nationalism*, qu'il prononça au Japon et aux États-Unis en 1916-1917, Rabindranath rejetait catégoriquement le concept même de « nationalisme indien ». Le nationalisme est pour Tagore une notion occidentale, créée pour accréditer une politique impérialiste. Les nations transforment les peuples en prédateurs qui se jettent sur les *no-nations* (comme l'Inde) et imposent aux pays conquis une paix fondée sur la terreur. Ainsi, Rabindranath Tagore condamnait les valeurs de l'Indianité défendues par Havell, car selon lui le « retour à l'âge d'or

védique» tendait à définir un nationalisme ethnique, excluant les autres formes de culture qui s'étaient développées sur le sol indien. Pour lui, une politique nationaliste en Inde, de même qu'un art nationaliste, étaient de véritables aberrations. Lors de la conférence de Dacca de 1926, il déclara: «J'encourage véhémentement nos artistes à nier leur obligation de produire quelque chose qui peut être étiqueté Art Indien, pour satisfaire le maniérisme d'un vieux monde⁴²», et aussi: «L'art n'est pas un tombeau somptueux, inébranlable, ruminant la vaste éternité des années passées. L'art provient de l'écoulement de la vie, et il effectue de constants ajustements dus aux surprises et à l'exploration de lieux inconnus de la réalité. L'art suit ainsi son chemin de pèlerinage vers un futur qui est aussi différent du passé que la graine l'est de l'arbre⁴³.»

Rabindranath Tagore prit donc ses distances à l'égard de l'esthétique du culte du passé chère à l'École du Bengale. En réaction à cette dernière, Rabindranath ne cessa de revendiquer l'expression de la subjectivité de l'individu comme moteur de la création artistique, en réalisant des productions en dehors de toute appartenance à une école, de toute attache à une stylisation et à une iconographie particulière. Il introduisit en Inde le mythe baudelairien du «génie moderne»: «L'art est un piéton solitaire, qui marche seul parmi la multitude, assimilant constamment des expériences diverses, inclassables et non cataloguées⁴⁴.»

Le poète se sentait libre, dans son activité de peintre, d'emprunter à des mouvements artistiques et à des sphères culturelles non indiens et de concevoir la tradition non pas comme une imitation étroite, mais comme un véritable tremplin pour l'expression de sa subjectivité. C'est la raison pour laquelle les influences artistiques dans l'œuvre peint et dessiné de Rabindranath Tagore paraissent particulièrement éclectiques.

L'influence de l'art contemporain occidental est très sensible dans les figurations humaines qui constituent une part importante de la production plastique du poète. La majorité de ces œuvres présente un personnage seul, se détachant le plus souvent soit sur un fond de couleur au lavis, soit sur un fond vierge. Dans un tableau non titré, représentant un visage d'homme (fig. 6), le caractère angulaire du profil et sa décomposition en surfaces rectangulaires rappellent étrangement la stylisation des peintures de Percy Wyndham Lewis. Il est probable que Rabindranath Tagore a trouvé son inspiration dans le vorticisme britannique, fortement marqué par les expériences cubistes et futuristes. Dans la représentation d'un personnage féminin réalisée entre 1928 et 1930, la figure est comme nimbée d'une aura de couleur ne renvoyant à aucun référent religieux particulier⁴⁵. Cette peinture rappelle les œuvres de Gustave Moreau ou d'Odilon Redon, que le poète avait découvertes lors de son séjour à Paris. L'expression de Huysmans, «la belle inertie», pour qualifier les productions de Moreau, pourrait s'appliquer à la figure représentée par Rabindranath Tagore. Il faut souligner que le poète se gardera toujours d'assujettir sa production à un contenu narratif et littéraire explicite⁴⁶. Cette figure féminine ne représente aucune déesse hindoue, aucune divinité védique, aucun attribut ne la

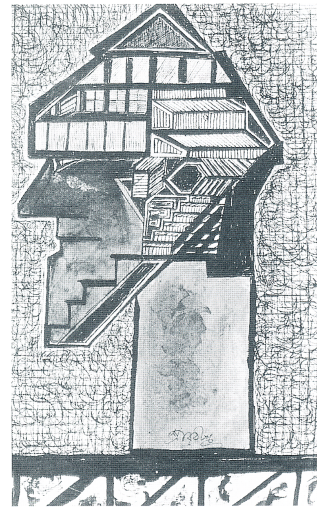


Fig. 6
Rabindranath Tagore, *Sans titre, non daté*.
Encre et lavis sur papier, 28 x 38 cm.
Rabindra-Bharati Society, Calcutta.
(Courtesy Rabindra-Bhavana Development Committee
Tagore Trust Fund, Anitabha Chaudhuri Deputy Registrar
Rabindra-Bhavana Visva-Bharati Shantiniketan.)

caractérise. Tagore s'explique à ce sujet: «... Je ne dessine pas après avoir pensé à un sujet. Accidentellement, la forme et le caractère de quelque chose d'une famille inconnue émergent du mouvement de ma plume – comme la naissance de Sita du sillon de Janak⁴⁷.»

Cette démarche pourrait évoquer le principe d'écriture automatique cher aux surréalistes occidentaux. S'appuyant sur les déclarations et les écrits de Rabindranath Tagore lui-même, un grand nombre d'observateurs et de critiques d'art commentèrent l'art du poète sous un angle psychanalytique. Pour Archer, l'art graphique et pictural de l'écrivain bengali est le fruit du travail de l'inconscient⁴⁸. Dès que ses images gagnent en figuration, la valeur artistique de son travail, aux yeux du critique britannique, se trouve brutalement remise en cause. Toute représentation ne peut atteindre une certaine plénitude que sous-tendue par de solides compétences techniques que, toujours selon Archer, Tagore ne possédait pas. Ce sont donc les premiers travaux graphiques du poète, généralement abstraits, sur les pages de ses manuscrits, qui vont recevoir l'approbation du critique. D'autres observateurs souvent plus nuancés comme A. K. Coomaraswamy ou O. C. Gangooly, avaient déjà adopté une approche psychanalytique de l'œuvre plastique du poète. Dans l'introduction du catalogue

de l'exposition de Rabindranath Tagore à la Dolls and Richards Gallery de Boston en octobre 1930. A. K. Coomaraswamy insistait sur le caractère spontané et inconscient de son travail pictural. Quant à O. C. Gangooly, il écrit dans son article «Poet's Pictures»: «Les merveilleux dessins du poète sont l'expression d'un esprit naïf et primitif – d'une vision enfantine, non polie – qui ne provient d'aucune qualité de son imagination poétique hautement développée [...]. Pour nous, ils [les dessins] sont des produits du subconscient créés dans des moments de transe subjective, quand sa personnalité adulte se reposait afin de laisser place à sa personnalité enfantine pour jouer⁴⁹.»

En fait, ces appréciations dénotent un certain embarras des critiques d'art face à l'absence de formation plastique officielle du poète et à son silence sur les sources de sa démarche

artistique. Mais la grande culture du prix Nobel, ses nombreux et riches contacts avec les avant-gardes occidentales ne permettent guère de douter de la conscience artistique aiguë du poète. Dans ses représentations d'animaux, Tagore s'inspire d'expressions picturales autres qu'occidentales. Une encre sur papier non titrée (fig. 7), réalisée entre 1928 et 1930, représente un animal fantastique, une sorte de monstre, museau allongé, dents apparentes, comme installé sur un trône massif. Cette peinture, comme le font remarquer Ratan Parimoo et K. G. Subramanyan⁵⁰, s'inspire fortement de l'art des Indiens d'Amérique. Dans la stylisation géométrique de la représentation, les similitudes avec les bas-reliefs aztèques et les peintures sur sable des Indiens des plaines d'Amérique du Nord sont flagrantes. Ratan Parimoo affirme que le poète appréciait particulièrement l'*History of Mankind* de l'ethnologue Friedrich Ratzel, publiée en 1897, ouvrage qui traitait des cultures dites primitives. Les illustrations de cet ouvrage ont pu constituer les premières sources d'inspiration de Rabindranath Tagore. Cet emprunt à des cultures dites «primitives» permit à Tagore d'enrichir et de renouveler son répertoire formel. Jamais le poète, comme nous l'avons souligné, ne limita ses références artistiques à la culture indienne, échappant ainsi à toute récupération nationaliste.

Dans les années vingt, les Tagore, avec Jamini Roy et la peintre du Pendjab Amrita Sher-Gil, furent parmi les premiers peintres indiens à avoir emprunté à la modernité artistique occidentale. Dans les œuvres de Gaganendranath et de Rabindranath Tagore, l'emprunt à l'art occidental paraît explicite et n'est pas minimisé ou camouflé par une indianité d'apparence. Leur travail plastique a contribué à briser l'équation: art occidental = naturalisme académique. Comparativement, Abanindranath Tagore a moins que son cousin revendiqué cette influence. Elle est néanmoins manifeste dans son œuvre, et il en est de même pour de nombreux jeunes peintres de l'École du Bengale⁵¹. Dans un contexte où le monde intellectuel et artistique recherchait une nouvelle définition des valeurs nationales en art, les peintures et dessins de Rabindranath et de Gaganendranath Tagore détonaient. Cela permet peut-être de comprendre le peu de commentaires et d'articles sur la phase dite «cubiste» du travail de ce dernier. Quant à l'œuvre de Rabindranath Tagore, elle n'a connu le succès au Bengale qu'après l'indépendance, dans les années soixante, lorsque la recherche artistique se fut enfin dissociée du nationalisme.

Alors qu'en 1941 s'éteignait Rabindranath Tagore, Subho Tagore, son petit-neveu – et petit-fils du troisième fils de Debendranath – était sur le point de former une association artistique, le Calcutta Group, à l'intérieur de laquelle seraient repris et approfondis certains des principes esthétiques développés par ses oncles.



Fig. 7
Rabindranath Tagore, *Sans titre*, non daté.
Encre et pastel sur papier, 28 x 38 cm.
Rabindra-Bharati Society, Calcutta.
(Courtesy Rabindra-Bhavana Development Committee
Tagore Trust Fund, Amitabha Chaudhuri Deputy Registrar
Rabindra-Bhavana Visva-Bharati Shantiniketan.)

Le Calcutta Group

Subho Tagore ne bénéficie pas, loin s'en faut, de la même notoriété que ses illustres parents. Il fut néanmoins, dans les années quarante et cinquante, une personnalité de tout premier plan dans le domaine artistique indien. Issu de la branche des Tagore de Chorbagan, neveu d'Abanindranath et petit-neveu de Rabindranath Tagore, il vécut dans la demeure seigneuriale de Jorasanko. Après quelques années d'études à l'école gouvernementale d'art de Calcutta, il séjourna à Londres, de 1935 à 1936, afin de suivre un cursus en arts appliqués. À cette époque, Subho Tagore faisait partie des rares Indiens qui pouvaient parfaire leur formation artistique en Europe.

De retour en Inde, Subho Tagore lança l'idée de la formation d'un groupe artistique de plasticiens. Il réunit autour de lui les peintres Nirode Mazumdar, Rathin Maitra, Prankrishna Pal et Gopal Ghosh et créa en 1943 le Calcutta Group⁵². La même année, les sculpteurs Prodosh Dasgupta, Kamala Dasgupta et le peintre Paritosh Sen rejoignirent l'association⁵³. Ce sont ces huit artistes qui constituèrent le noyau permanent et le moteur du Groupe. Au fil des années, d'autres intégrèrent le mouvement: Abani Sen en 1947, Ratin Mitra en 1949, Gobardhan Ash en 1950, Sunil Madhab Sen en 1952, enfin Hemanta Mitra en 1953⁵⁴. Ils devaient y rester jusqu'à l'éclatement du Groupe en 1953⁵⁵. Le Groupe de Calcutta fut le premier mouvement artistique bengali et indien à vouloir s'inscrire ouvertement dans la modernité internationale. Malgré la brièveté de son existence, il constitua un jalon essentiel dans la mutation de l'art indien contemporain.

Lors de nos entretiens, Paritosh Sen et Rathin Maitra, deux membres fondateurs, évoquèrent fréquemment les facteurs déterminants qui furent à l'origine de la constitution du Groupe en 1943⁵⁶. Ils insistèrent non pas sur des considérations d'ordre esthétique ou plastique, mais sur le contexte politique et social du Bengale de l'époque. À l'un comme à l'autre, le poids de la réalité sociale apparaissait toujours comme facteur déclencheur du mouvement et critère déterminant pour comprendre leur engagement artistique. La fin des années trente et les années quarante furent en effet marquées par une succession de tragédies qui endeuillèrent le Bengale: la radicalisation du combat pour la libération nationale, l'entrée en guerre de l'Inde en 1939, l'arrivée des troupes japonaises aux portes du pays en 1942, la terrible famine de 1943, les massacres communautaires de 1946 et la partition du Bengale en 1947 furent autant de faits marquants, traumatisants, qui laissèrent des traces durables dans les consciences bengalies. L'artiste Prodosh Dasgupta écrivit à ce propos: «C'étaient les jours noirs du Bengale, la famine et la peste sévissaient alors dans le pays. Partout, la barbarie et l'insensibilité nous ont profondément émus, nous, quelques jeunes artistes⁵⁷.»

C'est au cœur de ces années de cendre que cette nouvelle génération d'artistes se fit entendre. Durant cette période, les associations culturelles marxistes montrèrent leur capacité à mobiliser le monde intellectuel de Calcutta. Ce fut le cas tout particulièrement de l'India Progressive Writers' Association (IPWA), créée en 1936, qui joua un rôle majeur dans le débat

intellectuel durant toutes les années de guerre. En 1943, la branche bengalie de l'IPWA apporta son soutien à la création du Calcutta Group. Bon nombre des artistes du Groupe étaient soit militants, soit sympathisants du parti communiste. Ce fut le cas des principaux artisans du mouvement: Rathin Maitra, Prodosh Dasgupta, Nirode Mazumdar, Paritosh Sen et Subho Tagore. Le Groupe de Calcutta était, en quelque sorte, l'émanation dans le domaine des arts plastiques des idées esthétiques de la Bengal PWAA (branche bengalie de l'IPWA), comme le suggère l'écrivain progressiste Bishnu Dey en déclarant sur l'engagement du Groupe: «Ils [les artistes du Groupe] réalisèrent qu'il était nécessaire d'avoir une vue et une conscience sociale et esthétique pour que leurs travaux dépassent l'exercice d'école. Ils trouvèrent que la valeur suprême de l'individualité résidait dans son symbolisme social. Ils démentirent [...] que seuls le joli et le lointain devaient être l'unique sujet pour un artiste indien. [...] Ce sont des artistes-patriotes qui apprennent et comprennent, dans la douleur, à sentir le battement de la vie de notre pays, de nos kisans (paysans), de nos ouvriers et à exprimer cela par la forme artistique pour laquelle ils ont été formés⁵⁸.»

Les orientations esthétiques du Groupe de Calcutta firent l'objet d'un manifeste intitulé *Calcutta Group*, publié en 1949 lors de la première rétrospective du mouvement à Calcutta. C'est le sculpteur Prodosh Dasgupta qui se chargea de la rédaction de ce texte.

Deux orientations essentielles s'en dégagent:

- le Groupe revendiquait l'abandon de tout clivage religieux dans le domaine artistique, et ce afin de conjurer toute tentation *revivalist*. Ainsi, sans démagogie ni élitisme, leurs productions plastiques pourraient concerner l'ensemble de la population par-delà les différences communautaires. Cette orientation du Groupe déboucha sur la revendication d'une position laïque, généralement antireligieuse et parfois même athée. Cela choqua, en une période où l'affirmation d'une appartenance religieuse et le développement de la pensée «communaliste» contribuaient à renforcer le mouvement nationaliste. Le Groupe de Calcutta se voulait rigoureusement anti-traditionnel et cherchait à faire table rase de tous les préjugés anciens. L'esprit contestataire à l'égard des conventions de la bourgeoisie indienne de l'époque était revendiqué, et le «scandale artistique», partie intégrante d'une démarche moderne, souvent recherché⁵⁹. Dans leurs productions, les thèmes religieux empruntés à la mythologie hindoue et aux épopées étaient délibérément écartés. À leurs yeux, le registre de l'iconographie traditionnelle devenait incompatible avec la quête d'un renouvellement artistique et plastique;

- le Groupe revendiquait la nécessité d'inscrire la création artistique dans une démarche de recherche prenant en compte les évolutions aussi bien sociales que politiques du monde, afin d'ouvrir une perspective esthétique nouvelle et spécifiquement bengalie aux divers courants de la modernité. Ainsi, l'affirmation d'une Indianité à préserver de toute souillure étrangère, telle que la concevaient les nationalistes de l'époque, n'était pas de mise dans l'esthétique du Groupe. Au contraire, une conception internationale de l'art y était fortement revendiquée.

Subho Tagore

Subho Tagore apporta sa contribution à l'interprétation des principes esthétiques du Groupe de Calcutta et fut une personnalité importante au sein de l'association. Il joua un rôle central, d'abord du point de vue de la logistique en ouvrant aux membres du Groupe son atelier du 3A S. R. Das Road, mais surtout en conférant par sa seule présence une crédibilité au mouvement: le lustre de la famille Tagore rejaillit sur le Groupe, qui put ainsi profiter des relations privilégiées du clan Tagore avec le monde intellectuel de Calcutta. Subho Tagore fit de sa demeure, au 5 S. R. Das Road, un lieu de réunion où se côtoyaient les principaux animateurs de la scène artistique de l'époque, perpétuant ainsi une tradition familiale⁶⁰.

Au début des années cinquante, l'artiste réalisa une série de trois portraits – *Rabindranath the Poet*, *Subhas the Fighter* et *Jawaharlal the Builder* – qui lui valut un certain succès. Ces trois peintures célébraient les trois grandes personnalités de la modernité indienne: le poète (son oncle Rabindranath), le soldat (Subhas Chandra Bose) et le constructeur de la nation (Jawaharlal Nehru). Elles furent réalisées suivant le même principe de composition: un jeu de lignes droites orthogonales fractionnant la figuration. Ce principe de divisionnisme possède une triple origine. La stylisation évoque la production des tisserands, chez qui le divisionnisme des formes est induit par la mécanisation du métier à tisser⁶¹. L'œuvre fait également référence au fractionnement initié par le cubisme. Dans *Jawaharlal the Builder* (fig. 8), le partage de l'espace pictural associé à un traitement quasi monochrome rappelle la facture chère au cubisme analytique. Mais, de manière indéniable, Subho Tagore s'inspire ici des œuvres de Gaganendranath



Fig. 8
Subho Tagore,
Jawaharlal the Builder,
vers 1950.
Aquarelle et gouache,
sur papier, 27 x 17 cm
(Courtesy Siddhartha Tagore.)



Fig. 9
Subho Tagore, *Ewiges Weib (Eve)*, vers 1950.
Tempera sur bois, 180 x 70 cm.
(Courtesy Siddhartha Tagore.)

datant des années vingt. Nous retrouvons ce même principe de fractionnement de l'espace pictural dans d'autres œuvres de Subho Tagore, comme dans *Mechanization* (représentant un ouvrier construisant des pylônes) et *Power Generation*, deux peintures à tempera sur bois réalisées au début des années cinquante, où l'artiste nous présente sa fascination pour la machine en associant des éléments de figuration humaine avec la représentation de vis, d'écrous, de ressorts et de plaques de métal⁶².

L'apport le plus original de Subho Tagore réside dans son utilisation réfléchie des esthétiques asiatiques au sein de sa production. En effet, la plupart des artistes du Groupe concevaient l'ouverture des arts indiens en se référant uniquement aux mouvements de l'avant-garde occidentale. Certes, les prises de position théoriques du Groupe de Calcutta, développées dans son manifeste, aspiraient à une modernité universelle dont l'Inde se devait impérativement de faire partie. L'émancipation du joug colonial était une des conditions pour que l'Inde y jouât pleinement son rôle. Cependant, la culture occidentale, berceau de la modernité, devenait la référence

artistique majeure, pratiquement la seule pour nombre d'artistes du Groupe. Ainsi, cet appel à une ouverture de l'Inde à la diversité artistique mondiale renforçait indirectement l'équation qui, de nos jours encore, reste d'actualité: Occident = Modernité.

Plus pertinent en ce domaine, Subho Tagore, pour sa part, concevait cette ouverture en se tournant aussi vers l'art des pays du Sud-Est asiatique. Son intérêt pour l'art de la Thaïlande, de l'Indonésie ou de la Malaisie faisait écho à l'orientation pan-asiatique que préconisait déjà Abanindranath Tagore. Ainsi, par cette voie originale, Subho Tagore cultiva son particularisme au sein du Groupe. Loin de rechercher une simplification et une épuration formelle considérées comme «modernistes», il développa une pratique artistique où le décoratif et l'ornemental jouaient un rôle important. Le diptyque composé de *The Progenitor (Adam)* et *d'Ewiges Weib (Eve)* (fig. 9), réalisé au début des années cinquante, de même que *The Bride* et *Prosperity*, deux peintures à tempera sur bois, témoignent de cet enchevêtrement d'influences asiatiques où la stylisation florale et la répétition de motifs décoratifs sous forme de frises sont particulièrement abondantes. L'originalité du travail de Subho Tagore devint rapidement une référence pour les peintres de sa génération et une incitation nouvelle à explorer les réalisations plastiques non européennes.

L'œuvre des quatre Tagore couvre un demi-siècle de production artistique au Bengale. Tant dans le domaine du statut social de l'artiste que dans celui de la production artistique proprement dite, la contribution d'Abanindranath, de Gaganendranath, de Rabindranath et de Subho Tagore à l'élaboration d'un art indien moderne est considérable. Ils ont contribué, chacun à son époque et à sa manière, à faire évoluer la conception du rôle de l'artiste dans la société.

Abanindranath Tagore est le premier artiste indien à avoir introduit dans l'art contemporain du sous-continent le principe de «rupture moderne». Abanindranath a créé son style spécifique et son propre mouvement artistique, en réaction contre une conception courante à l'époque, celle qui considérait que l'artiste devait interioriser et répéter un savoir-faire technique, artisanal ou académique, afin de satisfaire une commande. C'est ainsi qu'Abanindranath Tagore se distingue du relatif anonymat dans lequel sont restés les artistes officiels de formation occidentale et les artisans traditionnels. Pour lui, l'artiste se doit d'être en réaction à l'esthétique dominante. Il décrète ainsi la mort de l'artiste académique.

Rabindranath Tagore a développé la conception du rôle de l'artiste instaurée par son cousin, en proclamant l'avènement de l'«artiste libéral» (dont la production se veut indépendante de toute attache stylistique reconnue). L'expression de la subjectivité de l'individu devient pour lui le nouveau credo de l'artiste. La production artistique doit donc avant tout assumer sa totale singularité. Contrairement à Abanindranath, Rabindranath place l'engagement de l'artiste au-dessus du débat social et politique. Mais l'apport de Rabindranath Tagore se trouve moins dans sa production plastique proprement dite que dans la pertinence et l'ouverture de ses points de vue esthétiques et philosophiques.

Subho Tagore amendera la position de ses aînés Abanindranath et Rabindranath: l'artiste se doit d'affirmer son individualité, certes, mais sans pour autant délaisser son engagement social.

La production de ces quatre artistes a donné corps à des courants artistiques spécifiques, dont l'activité est encore visible de nos jours en Inde. Abanindranath Tagore a défendu un art «national», résolument anticolonial. Suivant son esthétique orientaliste, la dimension artistique d'une œuvre réside dans sa capacité à questionner le patrimoine d'un art «spécifiquement» indien. De fait, l'expression de l'appartenance à une communauté (religieuse, urbaine ou rurale...) reste encore de nos jours en Inde, plus de cinquante ans après l'indépendance, une problématique d'actualité dans le domaine des arts visuels. Pour leur part, Gaganendranath et surtout Rabindranath Tagore ont exploré dans leurs œuvres la diversité des approches formelles. Leurs créations, détachées du contexte social et politique, connaissent depuis vingt ans une fortune nouvelle.

Enfin, si la production plastique des trois aînés a été abondamment commentée et analysée par la critique indienne, l'œuvre de Subho Tagore reste en revanche peu étudiée encore. Le manque de recul historique peut en partie expliquer ce phénomène. Une raison plus idéologique peut être également avancée: la conception progressiste, laïque, du travail artistique qui a été celle de Subho Tagore et des artisans du Groupe de Calcutta est actuellement remise en cause par la montée en puissance, en cette période de globalisation, des mouvements nationalistes et fondamentalistes en Inde.

NICOLAS NERCAM
Université Michel de Montaigne - Bordeaux 3
nicolas.nercam@free.fr

Résumé

L'apport de la famille des Tagore à l'activité intellectuelle et artistique de Calcutta fut d'importance. Dans le domaine des arts visuels, Abanindranath, Gaganendranath, Rabindranath et Subho Tagore ont contribué, de l'époque coloniale à celle de la postindépendance, à la construction d'un art moderne indien. Abanindranath Tagore fut le premier à revendiquer un art national, au nom d'une «authenticité» indienne, en puisant son inspiration à la peinture de cour du nord de l'Inde. Dès lors était affirmée la volonté de rompre avec l'illusionnisme académique occidental, en renouant avec le riche patrimoine artistique du sous-continent. Gaganendranath et Rabindranath Tagore choisirent d'autres voies artistiques pour manifester ce refus. Ils optèrent pour une ouverture de la sphère culturelle indienne à d'autres influences, parmi lesquelles celles des avant-gardes européennes. Ainsi, loin des préceptes nationalistes de retour à «l'âge d'or védique», Gaganendranath et Rabindranath Tagore affirmèrent leur Indianité artistique en s'inspirant d'autres formes artistiques: art japonais, art aztèque, formes cubistes, expressionnistes ou fauves. L'avènement de l'indépendance permit de détendre le débat entre art et identité nationale. Subho Tagore, fondateur du Groupe de Calcutta, fut parmi les premiers artistes indiens à revendiquer ouvertement son appartenance à la modernité internationale.

Abstract

The contribution of the Tagore's family in the intellectual and artistic field was extremely important. In the domain of visual arts, the work of Abanindranath, Gaganendranath, Rabindranath and Subho Tagore, from the colonial period to the post-colonial one, contributed greatly to the construction of Indian modern art. Abanindranath Tagore was the pioneer in the field of national art. He proclaimed in the name of Indian "authenticity" and allowed himself to be influenced by the court paintings of North India. From this time, the wish to break from the western academic illusionism by rediscovering the artistic patrimony of the Indian subcontinent, was openly called for. Gaganendranath and Rabindranath Tagore found another way to express this rupture. They chose to open the Indian cultural world to the foreign influences. This was a far cry from the nationalist principle of returning back to the "vedic age", Gaganendranath and Rabindranath Tagore expressed their artistic Indianity by being influenced by the Japanese art, the Aztec art, as well as the cubist, the expressionist and the fauvist forms. With the Independence, the tension between art and national identity had become less. Subho Tagore, founder-member of the Calcutta Group, was among the first Indian artists to proclaim openly the desire to belong to the international modernity.

ベンガル派からカルカッタ・グループまでのタゴール一族

ニコラ・ネルカム

カルカッタにおける知的・芸術活動におけるタゴール一族の貢献は重要なものであった。視覚芸術の分野において、タゴール家のアバンindraナト、ガガネンドラナト、ラビンドラナト、スプホーたちが植民地時代から国家独立後の時代にかけて、インド近代芸術の創始に貢献した。アバンindraナト・タゴールはインド「真正の」国家芸術を、北インドの宮廷絵画に源泉を求めて追求した最初のパイオニアであった。それ以後、西洋アカデミズムの写実主義との決別の意志が強まり、インド画大衆の豊かな伝統芸術を再発見する動きとなる。タゴール家のガガネンドラナトとラビンドラナトは、この西洋美術拒否の動きにおいて別の芸術表現を選んだ。彼らはインド文化の門戸を開いて海外の影響を取り入れるに際して、特にヨーロッパの前衛芸術を採用した。彼らは「ヴェーダ黄金時代」への回帰をする民族主義とはほど遠く、他の美術にインスピレーションを見いだして、インド美術のアイデンティティを確認した。日本美術、アステカ美術、キュビズム、表現主義、フォービズムなどである。国家独立によって芸術と民族のアイデンティティとの間の葛藤は緩和された。カルカッタ・グループ創始者のスプホー・タゴールは、世界の近代芸術家の一員であることを堂々と宣言した最初のインド芸術家の一人であった。

Notes

- 1 Entretien avec Rathin Maitra, février 1995, Calcutta.
- 2 Deb 1990, p. 64.
- 3 Mitter 1977, 1994 et 2001.
- 4 Guha-Thakurta 1992, 2002 et 2003.
- 5 Le nom de *Thakur* (« grand seigneur ») serait un titre que la population non bengalie de la ville de Calcutta aurait donné à la famille, du fait de sa caste haute et de son rang social élevé. Par la suite, les Britanniques continuèrent à les nommer de la sorte, ce qui entraîna la disparition du nom *Kushari* au profit de *Thakur* (qui fut alors anglicisé en *Tagore*).
- 6 *Bhadralok*: nom donné à la bourgeoisie indienne anglicisée, aux mœurs occidentales, en majorité hindoue de haute caste, qui se constitua à Calcutta dans le courant de la seconde moitié du xix^e. C'étaient, en majorité, des *zamindars*. Leur éducation anglaise les prédisposait à des emplois dans les nombreux services de la bureaucratie coloniale. Les *bhadralok* constituèrent une unité nouvelle dans la structure sociale indienne, qui rattachait avec les anciennes divisions religieuses, linguistiques et géographiques. Cette élite de la population urbaine de Calcutta, économiquement proche des Anglais et intellectuellement sensibilisée à la culture humaniste européenne, joua un rôle de tout premier plan dans la vie politique et culturelle du Bengale ainsi que dans celle du sous-continent. On parla alors de la dynamique de la culture *bhadralok*.
- 7 Sarkar 1970, p. 152.
- 8 La société du Brahmo Samaj trouva sa contrepartie idéologique dans la société Dharma Sabha, avec à sa tête Radhakanta Deb. Ce dernier, rebelle, Osman Jamal, milita pour que la loi de 1828, concernant l'interdiction de la *sati*, soit abolie. En 1856, il combattit avec la même vigueur la loi autorisant le remariage des veuves, au nom du respect des traditions hindoues (Jamal 2001, p. 19-30).
- 9 Toutes branches confondues, la famille Thakur donna naissance à de nombreuses personnalités artistiques et littéraires dans la première moitié du xix^e, parmi lesquelles : Sudhindranath Tagore (1869-1929), poète, qui édita le mensuel littéraire *Sadhana*; Sunayani Devi (1875-1962), sœur d'Abanindranath et de Gaganendranath, peintre, qui exposa à Londres en 1926; et Soumyendranath Tagore (1901-1974), poète et homme politique, qui fonda dans les années cinquante un parti politique à la vie éphémère, le RCP (Revolutionary Communist Party of India).
- 10 Le 8 mai 1962, vingt ans après la mort de Rabindranath Tagore, la demeure fut transformée en université, Rabindra-Bharati University Calcutta. Le musée attenant à l'université contient de nombreuses œuvres dessinées et peintes de Tagore, ainsi que des productions des artistes de l'École du Bengale. Partie intégrante du musée, l'université a conservé des pièces d'habitation de l'ancien villa de Jorasanko.
- 11 Guha-Thakurta 1992, p. 274.
- 12 Bhuvandran 1991, chap. 1 (« E. B. Havell. Idealistic Approach to Art »), p. 1-15.
- 13 Jamini Prakash Gangooly (1876-1953), neveu d'Abanindranath Tagore, reçut une formation artistique occidentale à Jorasanko. Il suivit tout d'abord les cours du peintre Gangadhar Dey, puis, en compagnie de son oncle, ceux de l'artiste anglais Charles G. Palmer. Maîtrisant parfaitement le rendu illusionniste et la technique de la peinture à l'huile, il fit de la peinture de paysages et de scènes de genre une véritable spécialité. En 1916, il devint, suite à la démission d'Abanindranath Tagore, principal adjoint de l'école gouvernementale d'art de Calcutta.
- 14 L'enseignement pictural dispensé par Surendranath Kar et Nandalal Bose, dans la ligne esthé-

- 15 Cette appellation d'« école » ne désigne ici en rien un institut de formation artistique. Il s'agit d'une étiquette stylistique désignant un mouvement artistique autour d'Abanindranath Tagore, sans qu'il y ait eu, à proprement parler, aucun manifeste ni aucune prise de position collective – esthétique ou artistique – explicite.
- 16 Appasamy 1968; Parimoo 1973.
- 17 Tagore Abanindranath 1921.
- 18 Tagore Abanindranath 1922.
- 19 Mitra 1962, p. 15-19.
- 20 Mitter 1994, p. 340-374.
- 21 Abanindranath Tagore dédiera à Ernest Binfield Havell sa série *Arabian Nights*. Il a inscrit au dos de chaque peinture les mots « *To my guru E. B. Havell* », suivis de sa signature et de la date. Cette série est de nos jours conservée à la Nandan Gallery du Kala-Bhavan de Shantiniketan.
- 22 Guha-Thakurta 1992, chap. intitulé « The World of 'High Art' in Calcutta: The Circuit of 'Fine Art' Exhibitions », p. 46-49.
- 23 Expression de Ruskin pour qualifier la déchéance morale qui menace tous les empires (Ruskin 1992, p. 42).
- 24 Il est à relever que lors de la dispersion des peintures et des sculptures de la galerie d'art de l'école gouvernementale, seules les copies des œuvres médiévales furent conservées par Havell.
- 25 Havell 1928, p. 25-26.
- 26 Coomaraswamy 1912, p. 22.
- 27 Jamal 2001, p. 19-30; Banerji 2002.
- 28 Dans son ouvrage *The Ancient and Medieval Architecture of India: A study of Indo-Aryan civilisation* (Havell 1915), Havell justifie la domination britannique sur le sous-continent indien d'un point de vue à la fois historique et racial. L'Inde et la Grande-Bretagne étant deux peuples aryens, il n'y avait pas d'obstacle, à ses yeux, à ce que « la petite sœur aryenne » anglaise prenne sous son aile « la grande sœur aryenne » indienne. Selon lui, le rôle historique des Britanniques dans l'Inde contemporaine est équivalent à celui des tribus aryennes dans l'Inde ancienne.
- 29 Guha-Thakurta 1992, chap. intitulé « Orientalism and the New Claims for Indian Art: the Ideas of Havell, Coomaraswamy, Okakura and Nivedita », p. 118-146.
- 30 Mitter 1990.
- 31 Le magazine *Rupam* se fit l'écho de cette polémique en publiant dans son n° 9 (janvier 1922) un article intitulé « The Aesthetics of Young India », qui exposait les opinions de Benoy Kumar Sarkar et celles d'Ordhendra Coomar Gangooly, défenseur des valeurs nationales en art.
- 32 Tagore Rabindranath 1921.
- 33 Roy 1964; Chaudhuri 1964; Appasamy 1968; Parimoo 1973.
- 34 Bhattacharya 1997, chap. xxx: « Adhunikatar Prabortna: Gaganendranath – Jamini Roy – Rabindranath. »
- 35 Anand 1962, p. 1-5.
- 36 Robinson 1989, p. 62.
- 37 Lettre à Romain Rolland (Calcutta, 23 septembre 1925); Rolland 1960, p. 103.
- 38 Rolland 1960, p. 286.
- 39 Parimoo 1989.
- 40 Extrait du « Discours à la Royal India Society en juin 1930 », Londres. Voir Subramanyan 1978, p. 66-67.
- 41 Rolland 1960, p. 285.
- 42 Tagore 1926, p. 12.
- 43 *Ibid.*

- 44 *Ibid.*
- 45 Robinson 1989.
- 46 Les seules exceptions d'importance dans l'œuvre de Rabindranath Tagore sont les peintures et les dessins publiés dans l'ouvrage *Chitratripi*, assortis pour la plupart d'une phrase du poète qui comote et oriente la lecture de l'image (voir Tagore Rabindranath 1940).
- 47 Lettre à Ramananda Chatterjee (janvier 1932). Voir Subramanyan 1978, p. 69.
- 48 Archer 1959, chap. intitulé « Art and Unconscious », p. 49-80.
- 49 Gangooly 1940, p. 636.
- 50 Parimoo 1989; Subramanyan 1978, chap. « The Paintings of Rabindranath Tagore », p. 66-72.
- 51 Malgré les prises de positions idéologiques du mouvement de l'École du Bengale revendiquant un refus de l'Occident au nom de l'Indianité, certaines des œuvres d'Abanindranath Tagore et de Kshindranath Majumdar ont été nettement influencées par la peinture préraphaélite et par le graphisme d'Aubrey Beardsley.
- 52 Nirode Mazumdar (1916-1982), fasciné par les avant-gardes européennes, partit pour Paris en 1946, une bourse d'études en poche. Dès lors, il partagea sa vie entre Paris et Calcutta. Rathin Maitra (1912-2000), issu d'une famille de l'aristocratie bengalie, diplômé de l'école gouvernementale d'art de Calcutta en 1938, contribua à partir de 1956 à faire de l'Academy of Fine Arts un centre artistique actif de Calcutta. Prankrishna Pal (1915-), formé dans les années trente à l'Indian Society of Oriental Art, devint à partir de 1940 conservateur du musée Asutosh de l'université de Calcutta. Gopal Ghosh (1913-1980) suivit une formation artistique à la Maharaja's School of Arts and Crafts de Jaipur (Rajasthan), alors sous la direction de Sailendranath Dey, puis à Madras, à l'école gouvernementale d'art, auprès de Debiprasad Roychowdhury. À partir de 1950, il enseigna à l'école gouvernementale d'art de Calcutta. Voir Dasgupta 1955 et 1986; Bhattacharya 1997.
- 53 Prodosh Dasgupta (1913-1991), diplômé de l'université de Calcutta en 1932, partit à Madras pour suivre les cours de Debiprasad Roychowdhury. De 1937 à 1939, il étudia la sculpture à la Royal Academy de Londres. En 1950, il fut nommé professeur de sculpture à l'université de Baroda (Gujerat). En 1957, il devint conservateur de la National Gallery of Modern Art de New Delhi. Kamala Dasgupta (1915-), épouse de Prodosh Dasgupta, suivit les cours de sculpture à l'école gouvernementale d'art de Madras et alla parfaire sa formation au Kala-Bhavan de Shantiniketan. Paritosh Sen (1918-) fut également un élève de Debiprasad Roychowdhury à l'école d'art de Madras. De 1949 à 1953, il partit travailler à Paris (dans l'atelier d'André Hote), à l'Académie de la Grande Chaumière et à l'École des beaux-arts (*ibid.*)
- 54 Ratn Mitra (1926-), diplômé de l'école gouvernementale d'art de Calcutta à la fin des années quarante, devint dans les années soixante professeur d'art à la Boon School de Dehra Dun. Gobardhan Ash (1907-1996), diplômé de l'école gouvernementale d'art de Calcutta en 1930, travailla en 1933 dans l'atelier d'Atul Chandra Bose et participa, avec son maître, à la création de l'Academy of Fine Arts. Cette même année 1933, il fonda l'association artistique Art Rebel Centre. En 1952, il enseigna à l'école gouvernementale d'art de Calcutta. Sunil Madhab Sen (1910-1979) était avocat et ne reçut aucune formation artistique académique. Hemanta Mishra (1917-) fit des études au Cotton College, puis au Saint Edmund's College, en Assam. Il ne reçut aucune formation artistique académique. Dans les années quarante, il fut engagé comme artiste dessinateur dans le département d'Information et de Publicité du Gouvernement de l'Assam, (*ibid.*).

- 55 Ramkinker Baij, artiste de Shantiniketan, était très proche du Groupe de Calcutta. Il n'est pas exclu qu'il ait participé à certaines expositions du Groupe. Même s'il n'a jamais fait officiellement partie du mouvement, Prodosh Dasgupta, dans son livre *Smitikatha/Shipikatha* (Dasgupta 1986, p. 22) le considère comme un membre affilié.
- 56 Entretien avec Paritosh Sen, mars 1991, Calcutta; entretien avec Rathin Maitra, février 1995, Calcutta.
- 57 Dasgupta 1953, p. 1.
- 58 Dey 1945, p. 11-12. Cet article était assorti de reproductions d'œuvres de Prodosh Dasgupta, Subho Tagore, Rathin Maitra et Gopal Ghosh.
- 59 À ce titre, Subho Tagore scandalisa les *bhadralok* bien-pensants en publiant quelques poèmes satiriques dans les magazines littéraires bengalis *Agregat* et *Bharatigar*, dont il était, par ailleurs, lui-même l'éditeur.
- 60 Dans les années quarante, parmi les habitués des soirées culturelles du 5 S.R. Das Road, hormis les

- membres du Groupe de Calcutta, citons le sursitaire Ravi Shankar, le jeune cinéaste Satyajit Ray et son scénographe Bangshit Chandragupta, les poètes Bishnu Dey, Jyotirindra Maitra, Kamal Kumar Mazumdar, Subash Mukherjee et Samar Sen, les historiens de l'art Stella Kramrich, Niharrajan Roy, O. C. Gangooly et Prithwish Neogy, l'éditeur Hirankumar Sanyal, Asok Mitra, le photographe Sunil Janah, les peintres et sculpteurs Jamini Roy, Chintamani Kar et Somanth Hore.
- 61 Subho Tagore, en raison de sa formation à Londres, s'intéressa à l'art décoratif et aux arts appliqués. Il était fréquent, lors de ses expositions, que soient présentés les textiles, les cédrriers, les marque-pages, les jouets ou les théâtres réalisés par l'artiste; voir «A Review of Mr. Tagore's Art», article publié dans *Amrita Bazar Patrika* (6 janvier 1946).
- 62 Voir Sen (éd.) 1953.

Bibliographie

- ANAND Mulk Raj, 1963: «The Four Initiators of Contemporary Experimentalism», *Lalit Kala Contemporary*, [New Delhi, Lalit Kala Akademi], n° 2, p. 1-5.
- APPASAMY Jaya, 1968: *Abanindranath Tagore and the Art of his Time*, New Delhi, Lalit Kala Akademi.
- ARCHER W. G., 1959: *India and Modern Art*, Londres, George Allen & Unwin Ltd.
- BANERJI Debashish, 2002: «The Orientalism of E. B. Havell», *Third Text*, [Londres, Kala Press], n° 58 (mars), p. 41-56.
- BHATTACHARYA Asok K., 1997: *Banglar Chitrakala*, Calcutta, Pashimbarga Banglar Academy.
- BHUVANENDRAN N., 1991: *Interpretation of Indian Art*, New Delhi, Heritage Publishers.
- CHAUDHURI Nirad C., 1964: *Gaganendranath Tagore*, Calcutta, Rabindra-Bharati Society, Assam Book Depot.
- COMARANSAMY A. K., 1912: *Art and Swadeshi*, Madras, Ganesh & Co.
- DASGUPTA Prodosh, 1953: *The Calcutta Group*, Calcutta [plaquette de présentation du Groupe pour l'exposition de 1953 à New Delhi, éditée par le Calcutta Group, 5 Jatindas Road, Ballygunge].
- DASGUPTA Prodosh, 1955: *My Sculpture*, Calcutta, Oxford Book & Stationary Co.
- DASGUPTA Prodosh, 1986: *Smitikatha/Shipikatha*, Calcutta, Pratiksa Publications Ltd.
- DEB Chitra, 1990: «Jugesanku and the Thakur Family», dans Sukanta CHAUDHURI (éd.), *Calcutta the Living City*, vol. 1: *The Past*, Calcutta, Oxford University Press, p. 64-68.
- DEY Bishnu, 1945: «When Artists Awake...», *Picture of the Calcutta Group*, *People's War*, vol. III, n° 42 (Avril 15th, 1945), p. 12.
- GANGOLY O. C., 1940: «Poet's Pictures», *The Modern Review*, [Calcutta], (décembre), p. 636.
- GUHA-THAKURTA Tapati, 1992: *The Making of a New «Indian» Art, Artists, Aesthetics and Nationalism*

- in Bengal (c. 1850 - 1920)*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GUHA-THAKURTA Tapati, 2002: *Visual Worlds of Modern Bengal. An Introduction to the Pictorial and Photographic Material in the Documentation of the CSSSC*, Calcutta, Seagull Books.
- GUHA-THAKURTA Tapati, 2003: *Monuments, Objects, Histories: Institutions of Art in Colonial and Postcolonial India*, Columbia, Columbia University Press.
- HAVELL Ernest Binfield, 1915: *The Ancient and Medieval Architecture of India: A Study of Indo-Aryan Civilisation*, Londres, John Murray.
- HAVELL Ernest Binfield, 1928: *Indian Sculpture and Painting. With an explaining of their motives and ideal*, Londres, John Murray.
- JAMAL Osman, 2001: «E. B. Havell and Rabindranath Tagore, Nationalism, Modernity and Art», *Third Text*, [Londres, Kala Press], n° 53 (hiver 2000-2001), p. 19-30.
- MITRA Asok, 1962: «The Forces behind the Modern Movement», *Lalit Kala Contemporary*, [New Delhi, Lalit Kala Akademi], n° 1, p. 15-19.
- MITTER Partha, 1977: *Much Maligned Monstres. A history of European reactions to Indian art*, Chicago, University of Chicago Press.
- MITTER Partha, 1990: «Artistic Responses to Colonialism in India: An Overview», dans *The Raj, India and the British (1600-1947)*, Londres, catalogue de l'exposition de la National Portrait Gallery de Londres (19 octobre 1990-17 mars 1991), National Portrait Gallery Publications, p. 361-367.
- MITTER Partha, 1994: *Art and Nationalism in Colonial India, Occidental Orientations (1850-1922)*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MITTER Partha, 2001: *Indian Art*, Oxford, Oxford University Press.
- NERCAM Nicolas, 2005: *Peindre au Bengale (1939-1977), contribution à une lecture plurielle de la modernité*, Paris, L'Harmattan.
- PARIMOO Ratan, 1973: *The Paintings of the Three*

- Tagores, Abanindranath, Gaganendranath, Rabindranath, Chronology and Comparative Study*, Baroda, Maharaja Sayajirao University of Baroda.
- PARIMOO Ratan, 1989: «The Sources and the Development of Rabindranath's Painting», dans *Rabindranath Tagore Collection of Essays*, New Delhi, Lalit Kala Akademi, p. 21-97.
- ROBINSON Andrew, 1989: *The Art of Rabindranath Tagore*, Calcutta-Allahabad-Bombay, Rupa & Co.
- ROLLAND Romain, 1960: *Inde, Journal (1915-1943)*, Paris, Albin Michel.
- ROY Kshitii, 1964: *Gaganendranath Tagore. Contemporary Indian Art Series*, New Delhi, Lalit Kala Akademi.
- RUSSIN John: *The Stones of Venice*, vol. II, chap. 6: «The Nature of Gothic», Londres, Traduction M. Crémieux, Paris, librairie Aillaud, 1907; réédition Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1992.
- SARKAR Susobhan, 1970: *Bengal Renaissance and Other Essays*, New Delhi, People's Publishing House.
- SEN Srichandra (éd.), 1953: *The Art of Subho Tagore*, Calcutta, Exhibition Committee, 3^e éd.
- SUBRAMANYAN K. G., 1978: *Moving focus*, New Delhi, Lalit Kala Akademi.
- TAGORE Abanindranath, 1921: *Art et anatomie hindous*, traduction d'A. KARPELES, Paris, Bossard (titre original: *Some Notes on Indian Artistic Anatomy*).
- TAGORE Abanindranath, 1922: *Sadanga ou Les six canons de la peinture hindoue*, traduction d'A. KARPELES, Paris, Bossard (titre original: *Shadanga or Six Limbs of Painting*).
- TAGORE Rabindranath, 1921: *The Meaning of Art*, Shantiniketan, Visva-Bharati University, Rééd. 1969, New Delhi, Lalit Kala Akademi.
- TAGORE Rabindranath, 1926: «Art and Tradition», conférence de Dacca.
- TAGORE Rabindranath, 1940: *Chitralipi 1 & 2*, Shantiniketan, Visva-Bharati Publications.
- TAGORE Subho, voir SEN Srichandra (éd.), 1953.