



**HAL**  
open science

# Pittoresque et indianité dans l'art du sous-continent à l'époque coloniale

Nicolas Nercam

► **To cite this version:**

Nicolas Nercam. Pittoresque et indianité dans l'art du sous-continent à l'époque coloniale. J. P. Lethuillier; O. Parsis-Barubé. Le Pittoresque, métamorphoses d'une quête dans l'Europe moderne et contemporaine, Classiques GARNIER, pp. 471-489, 2012, 978-2-8124-0572-3. hal-02105269

**HAL Id: hal-02105269**

**<https://hal.science/hal-02105269>**

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.

---

# Le Pittoresque

Métamorphoses d'une quête  
dans l'Europe moderne  
et contemporaine

ÉTUDES RÉUNIES PAR JEAN-PIERRE LETHUILLIER  
ET ODILE PARSIS-BARUBÉ



CLASSIQUES  
GARNIER

## PITTORESQUE ET INDIANITÉ DANS L'ART DU SOUS-CONTINENT INDIEN À L'ÉPOQUE COLONIALE

L'entreprise coloniale britannique en Inde, comme le souligne Bernard S. Cohn, développa « un projet de contrôle intellectuel et culturel » afin d'asseoir son autorité<sup>1</sup>. Dans le domaine des arts visuels, ce projet trouva son fer de lance dans la création de centres de formation et dans l'importation, en Inde, de considérations esthétiques et de techniques de représentation occidentales comme l'huile sur toile, l'illusionnisme académique... et l'art du pittoresque. À la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle, dans un contexte de lutte pour une émancipation nationale et de recherche d'une alternative culturelle et artistique au pouvoir colonial, l'élite indienne anglicisée discuta la notion de « pittoresque ». L'étude de l'expression artistique du pittoresque nécessite donc de placer le phénomène à la croisée de problématiques comme art et identité nationale, art et engagement social, art et politique.

D'un point de vue historique, deux périodes spécifiques dans la quête d'une indianité artistique marquent également les étapes premières dans l'évolution de la conception du pittoresque par la société indienne :

- 1858-1900 : l'instauration par le *British Raj* d'écoles gouvernementales d'art à Calcutta, à Bombay et à Madras, marque l'introduction du pittoresque en arts, de même qu'elle officialise la notion de « pittoresque » comme outil d'appréciation artistique au sein de la *gentry* indienne. Cette période correspond à ce que l'on pourrait nommer le triomphe artistique du « pittoresque colonial ».

<sup>1</sup> COHN B.S., *Colonialism and its forms of knowledge, the British in India*, Princeton University Press, Princeton, 1996.

- 1900-1915 : l'avènement à Calcutta du mouvement pictural dit de l'*École du Bengale*, avec à sa tête Abanindranath Tagore, s'inscrit, au nom d'une indianité artistique retrouvée, en réaction au « pittoresque colonial » des écoles gouvernementales. La notion de pittoresque est, dès lors, jugée impropre pour appréhender tous types d'expression artistique considérée comme « authentiquement » indienne.

Durant ces deux périodes, l'opinion majoritaire de l'élite indienne est unanime : cette notion de pittoresque est considérée comme centrale au sein du débat esthétique sur la définition d'un art indien et sa relation à la culture coloniale. Mais, par-delà cette position de principe, les interprétations, par cette même intelligentsia, peuvent paraître paradoxales. Pour certains, le pittoresque est considéré comme un outil idéologique objectivant la suprématie artistique et culturelle coloniale, reléguant l'art indien au statut de pratique abâtardie intrinsèquement tournée vers le passé. Cette notion, au sein du combat idéologique et politique mené par le mouvement pour l'indépendance, devait donc être combattue car elle était perçue comme l'un des instruments de la domination occidentale. Pour d'autres, le pittoresque est considéré comme un outil idéologique susceptible de révéler l'histoire millénaire de l'Inde et la grandeur de son patrimoine culturel et artistique. Un patrimoine que le pouvoir colonial avait longtemps ignoré ou occulté. En ce sens, le pittoresque fut âprement recherché par l'élite nationaliste indienne, car il contribuait à alimenter la définition d'une indianité en art.

#### QUÊTE DES PEINTRES VOYAGEURS ET OFFICIALISATION DU PITTORESQUE PAR LES ÉCOLES D'ART

##### PITTORESQUE ET IMAGE ARCHÉTYPALE DE L'INDE

À partir de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, les rivages exotiques de l'Inde commencèrent à attirer des artistes européens. La venue de ces peintres, la plupart britanniques et parmi lesquels des artistes de renom comme William Hodges, Thomas et William Daniell, John

Zoffany ou Balthazar Solvyns, est à mettre en parallèle avec les débats esthétiques qui animaient alors le monde de l'art européen et anglais en particulier. Ces séjours en Inde étaient envisagés, pour nombre de ces peintres-voyageurs, comme un moyen de découvrir le sublime et le pittoresque. Leurs inclinaisons esthétiques devaient être influencées par les considérations européennes de l'époque sur la civilisation indienne.

Corollaire aux débats sur l'histoire et sur les origines de l'humanité qui animaient le XVIII<sup>e</sup> siècle, la recherche d'une civilisation originelle, berceau de l'espèce humaine, allait focaliser l'attention d'érudits européens. Deux écoles animaient ce débat : celle du monogénisme et celle du polygénisme. Pour beaucoup, l'*Ancien Testament* étant considéré comme source historique, la civilisation des Égyptiens et des Hébreux étaient tenues comme originelles. Rapidement, la Chine, puis surtout l'Inde devinrent les nouvelles terres du berceau de l'humanité. Dès 1690, sir William Temple, dans son ouvrage *Essay upon the Ancient and Modern Learning*, considérait la civilisation indienne comme à l'origine de toutes connaissances dans les sciences et dans les arts. L'argumentaire de Temple fut repris, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, par certains intellectuels qui voyaient dans la religion védique une sorte de religion-mère antérieure au monothéisme juif et dans la langue sanskrit la langue originelle de toute pensée spirituelle. L'Inde devint la civilisation de toutes les origines. Dès lors, commença à se construire une image archétypale européenne de la civilisation indienne, image qu'allait consolider le XIX<sup>e</sup> siècle et dont nous sommes, de nos jours, les héritiers. Catherine Weinberger-Thomas synthétise le caractère bicéphale de cette image en ces termes : « Issues de l'enchevêtrement des *realia* et des *mirabilia*, l'image archétypale de l'Inde se caractérise par deux traits particulièrement saillants, ou plutôt deux thèmes, dont perdurent encore aujourd'hui, sinon les variations, du moins les résonances : monstruosité et sagesse<sup>1</sup>. » L'Inde est alors le lieu d'une étrange promiscuité : d'un côté, l'image des « brahmanes vertueux » pratiquant une spiritualité inchangée depuis des temps ancestraux et dans laquelle l'Europe se plaît à voir sa propre Antiquité philosophique et religieuse, de l'autre, celle d'une Inde encore dans l'enfance de par son caractère archaïque, sous l'emprise de prêtres perçus comme

<sup>1</sup> WEINBERGER-THOMAS C., « Les yeux fertiles de la mémoire. Exotisme indien et représentations occidentales », in WEINBERGER-THOMAS C. (dir.), *L'Inde et l'imaginaire*, Éditions de l'EHESS, collection Purusartha, Paris, 1988, p. 11.

des imposteurs, conservant des rituels atroces et dont l'arborescence du panthéon hindou incarne la barbarie et la monstruosité.

Les productions peintes ou gravées, réalisées par ces artistes voyageurs européens, instaurent une sorte de dialectique entre pittoresque et image archétypale. L'analyse de leurs œuvres montre que les nuances sont subtiles entre une perception mâtinée par cette image archétypale et objectivant ainsi les poncifs sur l'Inde, et la représentation d'un pittoresque mettant en scène une réalité indienne bouleversant les idées reçues.

Le premier artiste professionnel à effectuer le voyage en Inde, entre 1778 et 1783, fut le paysagiste William Hodges. Mais ce furent les œuvres de Thomas Daniell et de son neveu William qui connurent le premier grand succès en Angleterre. Ces deux peintres avaient débarqué dans le pays en 1788 pour y résider une dizaine d'années. Leur ambition était de trouver leur place au sein du marché européen des images pittoresques et exotiques, en espérant profiter de l'engouement pour l'Inde que les gravures de Hodges avaient suscité. En 1789, ils publièrent le recueil *Twelve views of Calcutta*. Ils sillonnèrent le sous-continent et utilisèrent la *camera obscura*. Il ressort de leur périple un grand nombre de dessins et de peintures qui servirent de matière première à la publication d'albums : *Antiquities of India* (1799), *Interesting selections from animated nature* (1807-1812), *Oriental Scenery* (1808), *A picturesque voyage to India* (1810)... Leurs représentations des temples troglodytes de l'île d'Éléphanta (fig. 1), dans la baie de Bombay (*Antiquities of India*), regroupent les ingrédients essentiels du sublime et du pittoresque que les Daniell exploitèrent remarquablement. L'aspect colossal des statues (*dvârapâla*) et des piliers, l'obscurité de la scène, le gigantisme, l'archaïsme et la majesté de la construction, l'aspect ruiné de l'édifice en partie envahi par les éléments, rendent la scène d'autant plus énigmatique que le spectateur occidental méconnaissait, le plus souvent, la culture et les paysages indiens. Ce sont autant d'éléments permettant de faire émerger le sentiment de surprise, d'inconfort, d'étonnement ou de peur caractéristique des effets attendus par la recherche du sublime et du pittoresque. Afin de mettre en valeur ces sentiments, les Daniell ont accentué toutes les perspectives, donnant ainsi l'impression d'espaces encore plus vastes qu'ils ne sont en réalité. Ainsi, le temple situé aux abords de la ville de Kalakkadu (fig. 2), dans le Sud dravidien (*Twenty-four landscapes. Views of Hindoustan*, 1807), a été mis en scène comme un monument solitaire, dressé dans un décor naturel et grandiose (comme à Ségeste ou à Sélinonte).

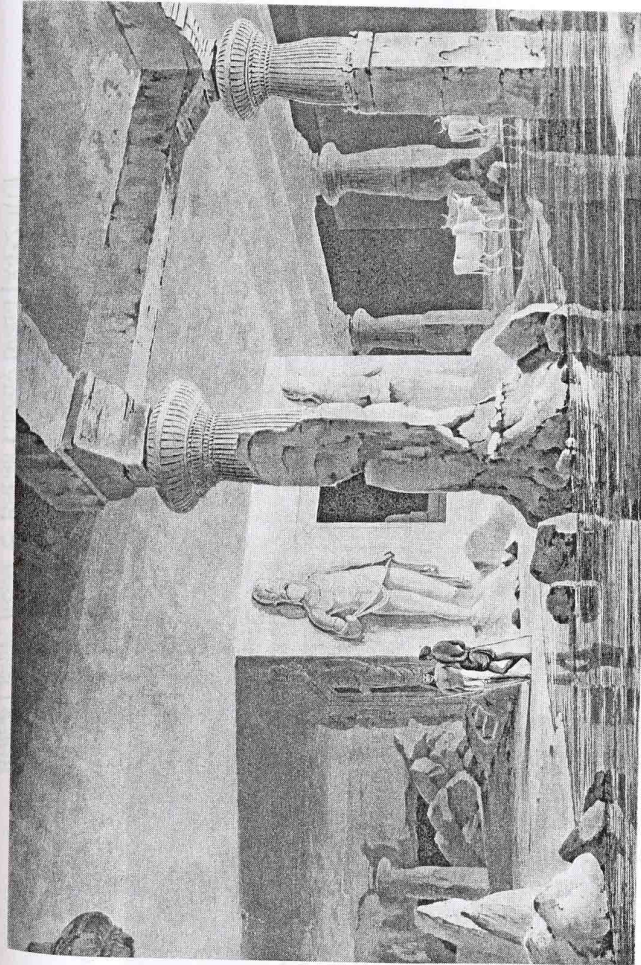


FIG. 1 – Thomas & William Daniell, "Part of the interior of the Elephantra", aquatinte en couleurs, 41 x 60 cm, planche de l'album *Antiquities of India. Twenty-four views from the drawings of Thomas and William Daniell, 1799-1800*. British Library, Londres, British Library Board. © British Library Board [X432/5(8)]

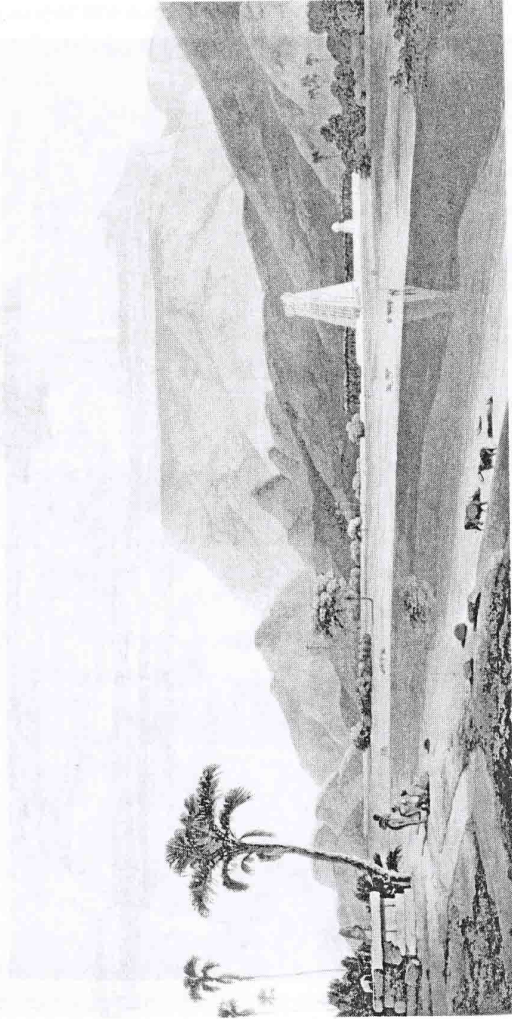


FIG. 2 – Thomas & William Daniell, "Cape Comorin, taken near Calcad", aquarelle en couleurs, 42 x 60 cm, planche de l'album *Oriental Scenery. Twenty-four Landscapes. Views in Hindoostan ; drawn and engraved by Thomas and William Daniell, 1804-1807*. British Library, Londres, British Library Board. © British Library Board [X432/4(1)]

La combinaison du sublime et du pittoresque ainsi proposée donna naissance à une nouvelle approche européenne de l'art et de la culture de l'Inde : une image auréolée d'une nostalgie romantique et d'un goût pour les paysages lointains et exotiques. Dans le même esprit, la structure de la porte monumentale des sanctuaires, le *gopuram*, caractéristique des temples tamouls, avait en outre déjà fasciné les voyageurs européens. Les interprétations d'Anquetil-Duperron et celles du comte de Caylus de ces pyramides indiennes avaient déjà alimenté le débat sur l'antériorité de la civilisation indienne sur celle de l'Égypte.

Ces albums furent diffusés en Grande-Bretagne mais également en Inde où ils jouèrent d'un réel succès auprès des résidents britanniques. Les agents de la Compagnie des Indes, puis les bureaucrates victoriens, lors d'une mutation ou d'un retour en Angleterre, étaient souvent conduits à vendre aux enchères une partie de leurs effets personnels, parmi lesquels leurs albums de gravures. Progressivement ces derniers se retrouvèrent sur les étals des marchés traditionnels des villes de Calcutta, de Bombay et de Madras, ou passèrent entre les mains de la bourgeoisie indienne soucieuse de posséder des œuvres académiques occidentales.

#### LES ÉCOLES GOUVERNEMENTALES D'ART : UNE INSTITUTIONNALISATION DU PITTORESQUE

À partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le gouvernement britannique se lança dans une ambitieuse politique d'occidentalisation culturelle et artistique, avec la création des *Government Art Schools*. Dans les villes coloniales, une nouvelle aristocratie indienne anglophone, désireuse de prendre des responsabilités économiques et politiques au sein du système colonial, fit siennes les valeurs culturelles et les goûts de l'esthétique académique européenne. Face au pittoresque, perçu comme partie intégrante de la représentation illusionniste occidentale, cette élite indienne réagit, dans un premier temps, très favorablement.

La vocation première de ces écoles gouvernementales était de former, dans la lignée des *Company painters*, les artisans indiens aux techniques occidentales de représentation. Deux facteurs essentiels éclairent cette orientation du cursus de formation vers les disciplines du design et des arts appliqués. Le facteur économique est prédominant ; depuis le succès remporté par les objets de l'artisanat indien lors de la première exposition universelle de 1851 à Londres, répondre à la demande anglaise

grandissante pour les objets exotiques et pittoresques était devenu la raison d'être de ces écoles. La gageure était d'adapter la technique des artisans indiens (peintres, orfèvres, sculpteurs, etc.) aux impératifs du marché britannique, sans pour autant dénaturer leurs travaux, afin que le pittoresque, élément déterminant du succès commercial, y trouve toute sa place.

Dans le même temps, en Grande-Bretagne, le débat concernant les rapports entre art et industrie s'avivait. Des voix s'élevaient – celle d'Owen Jones, de Richard Redgrave et d'Henri Cole – pour dénoncer la médiocrité de la production industrielle et la détérioration du savoir-faire artisanal anglais. De plus, un nouveau regard était porté en Occident sur l'art du sous-continent. Au XIX<sup>e</sup> siècle, l'approche de l'art indien s'extirpait progressivement d'une curiosité strictement documentaire en quête d'exotisme pour adopter une position de critique esthétique.

En dépit de ces évolutions, la conception de la civilisation indienne comme *berceau originel* ne manqua pas de conditionner la façon dont bien des penseurs européens percevaient l'art indien. Déjà, Pierre de Sonnerat, dans son ouvrage *Voyage aux Indes orientales et à la Chine* (1782), soulignait le fort contraste qui existait, d'après lui, entre la civilisation indienne, héritée d'une histoire millénaire, policée, hautement sophistiquée et les multiples formes de dégénérescence caractéristiques de l'Inde contemporaine. Emboîtant le pas à Sonnerat, l'historien écossais James Mill, adepte de la philosophie politique de l'utilitarisme, considérait, dans son ouvrage *The History of British India* (1817), que l'Orient était incapable de pratiquer des arts « majeurs » dignes de ce nom et seul l'artisanat trouvait reconnaissance à ses yeux. Dans ce schéma conceptuel, l'art indien était considéré comme riche et authentique dans sa période archaïque, dégénéré et corrompu dans sa période contemporaine.

La politique artistique du *British Raj* allait se développer par delà ces débats esthétiques et ces contingences économiques en ayant, comme credo, la croyance convaincue dans le bien-fondé de l'entreprise coloniale. Cet intérêt pour l'artisanat au sein du cursus de formation des écoles souligne l'indifférence des dirigeants britanniques de l'époque à l'égard des arts majeurs indiens. Sir George Birdwood, membre du département de la *Public Instruction*, l'affirmait sans détour en 1880 : « Les formes monstrueuses des divinités puraniques ne sont en rien compatibles avec les formes élaborées de la représentation artistique ;

et c'est pour cette raison que la sculpture et la peinture, en tant que beaux-arts, sont inconnues en Inde<sup>1</sup>. »

Le pittoresque, comme terme médian entre le beau et le sublime, fut ainsi banalisé pour qualifier la principale caractéristique des pratiques artistiques extra-occidentales et indiennes en particulier. L'art indien était pittoresque car il incarnait une version déchuë ou abâtardie d'une esthétique occidentale et parce qu'il regroupait, à l'image de la société du sous-continent, les ingrédients du désordre, de l'irrégularité et de la surprise. Si l'artisan fut pris en compte par les institutions artistiques britanniques, c'est parce qu'il était perçu comme le porteur de valeurs ancestrales et parce que son travail pouvait se révéler lucratif pour le marché anglais. James Ferguson donna crédit à cette thèse dans son ouvrage, *History of Indian and Eastern Architecture* (1876), dans lequel il développait l'idée d'un artisanat indien « authentique » car enraciné dans une société religieuse et cultivant des rapports « vrais » avec la nature. La promotion du travail de l'artisan permettait le développement d'un pittoresque, dans les cadres des présupposés sur l'art indien, à la marge de l'artistique et de l'industrie. Cette volonté affichée des autorités britanniques de ranimer un artisanat traditionnel se solda par un échec retentissant.

#### LE PAYSAGE COMME GENRE DANS LA PEINTURE ACADÉMIQUE INDIENNE

Par contre, l'objectif d'étendre à la bourgeoisie indienne anglicisée la connaissance et la pratique de l'art académique victorien fut un véritable succès. Afficher son goût pour l'art occidental devint un signe distinctif des membres de l'aristocratie anglicisée de Calcutta et de Bombay. Une mutation du cursus s'opéra au sein des écoles d'art ; il s'agissait, dès lors, de développer l'enseignement des canons académiques européens. Les artistes indiens acquièrent, peu à peu, une remarquable maîtrise de la technique et des modes de représentation du naturalisme occidental et dès les années 1930, la majorité des enseignants de ces instituts étaient indiens. L'élite anglicisée était donc parvenue à obtenir du gouvernement britannique une formation artistique à l'image des écoles d'art d'Europe.

<sup>1</sup> BIRDWOOD, sir George, *The Industrial Art of India*, 1880, Londres, p. 125, rapporté par MITTER P., *Art and nationalism in colonial India*, Cambridge University Press, 1994, p. 32.

La croyance en l'art illusionniste occidental comme représentation scientifique et en cela objective de la réalité, surclassant tout autre système de représentation (y compris indien), était acquise pour cette bourgeoisie. Le portrait et le paysage furent, incontestablement, les deux genres les plus prisés par cette élite. Ce fut tout particulièrement par le paysage que les artistes indiens s'efforcèrent de faire basculer le pittoresque du côté de l'artistique.

Jamini Prakash Gangooly (1876-1953) formé à la *Government Art School* de Calcutta et qui en devint le directeur adjoint en 1916, fit du paysage sa véritable spécialité. Avec ses huiles sur toiles comme *Evening*, *At the end of the day*, *Visakhapatnam beach*, des années 1910-1920, le peintre s'inscrivait dans la tradition du paysage romantique de Caspar David Friedrich et de William Turner, autant que dans celle de l'école de Barbizon. Les fréquentes représentations des ciels embrasés des fins de journée et leurs reflets dans les eaux évoquent les crépuscules des paysages de Claude Lorrain. Les peintures de marine valurent à Gangooly une renommée nationale et nombre de ces œuvres furent fréquemment reproduites dans les magazines indiens *Prabasi* et *The Modern Review*. L'une d'elles, *Wet banks of the Ganges*, lui valut d'être récompensé à la *Simla Fine Arts Exhibition* de 1910.

À Bombay, la peinture sur le motif, en plein air, fut particulièrement en vogue parmi les artistes académiques et le paysage devint un genre majeur au sein de la production picturale du Maharashtra, entre les années 1917 et 1930. Parmi les principaux animateurs de cette *open air school*, citons M. K. Parandekar, M. S. Satwalekar et surtout Sawlaram Laxman Haldankar (1882-1969). Dans nombre de ses paysages, comme *At Chowpatty, Bombay* (vers 1935), *Nasik-Nav Panchwati* (1945) le travail sur les impressions produites par la lumière l'emporte très largement sur la traduction minutieuse des détails anecdotiques. La facture est enlevée, le mouvement du pinceau, le *faire* du peintre sont ici montrés. Les traditions académiques du ton local et du clair-obscur sont également bouleversées par l'avènement d'une peinture claire. À Bombay, grâce au dynamisme et à l'ouverture d'esprit de Gladstone Solomon, alors directeur de la *J.J. School of Art*, une sensibilisation aux mouvements de la modernité européenne (impressionnisme, post-impressionnisme) avait été rendue possible auprès des étudiants indiens. Cette sensibilisation s'effectua principalement par la présentation de la veine anglaise

de l'impressionnisme, en particulier les reproductions des paysages de Frank Brangwyn, ou celles de William Russel Flint.

Ces artistes, nouvellement formés, manifestaient un intérêt et une attention toute particulière au spectacle de la nature ; ils entendaient la représenter aussi bien hors des présupposés européens projetés sur la civilisation indienne qu'en dehors des débats portant sur l'identité nationale. La perception des recherches formalistes de ces peintres n'était entravée par aucun message social explicite, aucun support littéraire spécifique, ni aucune revendication identitaire manifeste. Le pittoresque ne constituait pour eux qu'un moyen d'entretenir la curiosité de leurs publics par une observation scrupuleuse de la nature au quotidien. Cette transcription picturale de sites naturels et d'architectures en réfère au répertoire européen de paysages pittoresques, enseigné dans les écoles gouvernementales. À tel point que le pittoresque des peintures de Gangooly ou d'Haldankar s'apprécie comme représentation de sites indiens spécifiques tout autant que par la référence à la peinture européenne et leurs allusions aux paysages classiques occidentaux. Leur peinture académique adopte une conception de la vision pittoresque proche de celle de Richard Payne Knight : une perception privilégiant un angle strictement formel dans l'observation d'un objet. Ainsi l'option principalement plastique et la facture de ces peintures indiennes de paysage confortent-elles un puissant présupposé occidental : celui qui veut que les codes de représentation de l'art illusionniste européen soient les plus aptes à restituer fidèlement l'observation de la nature. En cela une dimension universelle est conférée à l'art illusionniste, qui est alors considéré comme une représentation *objective* et *a-culturelle*, devant être adoptée à l'échelle mondiale. La peinture académique indienne est un vibrant exemple de l'universalité de la *mimesis* occidentale, diffusée par le canal du colonialisme.

Parallèlement à cette veine académique se développaient, à cette époque en Inde, des courants artistiques engagés résolument dans le combat pour l'indépendance, s'opposant à la représentation illusionniste qualifiée de *coloniale* et proposant, par la même, un autre regard sur le pittoresque.



L'ESTHÉTIQUE DE L'ÉCOLE DU BENGALE :  
LE REJET DU PITTORESQUE

ÉCOLE DU BENGALE ET PENSÉE NATIONALISTE

Le mouvement de la *Bengal School* fut le premier à avoir trouvé, au nom d'un retour à un art authentiquement indien, une alternative au naturalisme occidental, dans un contexte où le nationalisme indien se radicalisait et où l'option pour l'indépendance gagnait du terrain au sein de la bourgeoisie indienne. L'École du Bengale créa une nouvelle esthétique et de nouvelles formes artistiques en s'ouvrant à l'art classique du sous-continent et en assimilant d'autres traditions asiatiques. Issu des réflexions conduites par le cercle artistique réuni autour de la famille Tagore, ce mouvement a été initié, au début du <sup>XX</sup><sup>e</sup> siècle par l'Anglais Ernest Benfield Havell, alors directeur de l'école gouvernementale d'art de Calcutta et par le peintre Abanindranath Tagore.

Abanindranath Tagore (1871-1951), neveu du poète Rabindranath Tagore et chef de file du mouvement, possédait une bonne connaissance théorique et pratique de l'art académique victorien. Mais ce fut suite à la découverte de peintures de cour des écoles mogholes des <sup>XVII</sup><sup>e</sup> et <sup>XVIII</sup><sup>e</sup> siècles qu'Abanindranath se lança dans la production de miniatures, désireux de renouer avec une tradition que le colonialisme avait contribué à faire disparaître. C'est essentiellement dans le choix des thèmes (histoire de l'Inde, littérature sanskrite et populaire, religion hindoue) et dans la mise en œuvre de procédés techniques spécifiques (gouache et tempéra sur papier, miniaturisation des formes, préciosité de la facture) que s'est manifestée la volonté de renouvellement de l'artiste.

L'ESTHÉTIQUE TRANSCENDANTALE  
D'ERNEST BENFIELD. HAVELL : L'ANTITHÈSE DU PITTORESQUE

Abanindranath Tagore considérait Havell (1861-1934) comme un véritable *guru* et l'influence de ce dernier sur la peinture du Bengali est capitale. En 1896, Havell est nommé directeur de l'école d'art de Calcutta. Il plaça l'étude de l'art indien, en particulier des miniatures classiques, au cœur de la formation (véritable première dans les

instituts de formation artistique du *British Raj*). L'intérêt que Havell portait à l'art indien n'était pas étranger à la formation théorique qu'il avait reçue à *South Kensington*, ainsi qu'à son approche personnelle du phénomène artistique. Il cultivait une conception idéaliste de l'art, que certains qualifieront plus tard de *transcendantale*. Il était un opposant convaincu à l'art illusionniste occidental et à l'esthétique de la *mimesis*. Sa condamnation reposait sur un argumentaire tant esthétique que moral. La position esthétique d'Havell s'inscrit dans une lecture classique de l'art où le poète, le peintre ou le sculpteur doit idéaliser la nature en l'épurant de tout ce qu'elle représente d'imperfection, de désagréable et de grossier. La nouveauté apportée ici par Havell est d'interpréter l'art indien à la lumière de cette lecture classique européenne. Partisan du mouvement *Arts & Crafts*, il était fortement influencé 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. 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 avaient, 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 tenait encore toute sa place et où l'artisan n'était 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 », écrivait Havell dans *Indian sculpture and painting* (1908), « 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 supraterrrestre<sup>1</sup> ». Ainsi, l'Inde, afin d'affirmer pleinement son essence, devait-elle se tourner vers son passé. L'historien et critique d'art Ananda Kentish Coomaraswamy, séduit par cette conception mythique du retour à un âge d'or, concevait le spirituel comme l'essence même de l'art indien – thèse qu'il développa dans ses écrits comme *Medieval Sinhalese Art* (1908), *Art and Swadeshi* (1912). Dans ce dernier ouvrage – véritable manifeste pour le renouveau de l'art indien – il déclarait :

<sup>1</sup> HAVELL E. B., *Indian sculpture and painting*, Londres, 1908, p. 25-26.

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<sup>1</sup>.

Le regard que posent Havell et la critique nationaliste sur l'art et la culture indienne peut paraître extrêmement ambigu. Indéniablement, leurs prises de positions ont contribué à valoriser l'héritage artistique du sous-continent et permirent de bousculer l'indifférence européenne vis-à-vis de l'art indien. Mais d'une façon tout aussi indéniable, ses mêmes engagements ont également légitimé la domination britannique en Inde. En considérant que la culture indienne « authentique » était du domaine du passé, Havell confortait la conception d'une civilisation indienne intrinsèquement archaïque, passive, devant être *muséifiée*. Par opposition, la culture occidentale était celle du présent et de la modernité. Elle était en cela plus à même de gérer, pour le meilleur et pour le pire, la destinée du sous-continent indien.

#### LA PEINTURE « ORIENTALISTE » D'ABANINDRANATH TAGORE

Havell reconnu dans le travail d'Abanindranath Tagore une résistance artistique légitime à l'occidentalisation et les prémices d'un renouveau souhaitable de la peinture indienne. Les principes esthétiques du mouvement d'Abanindranath Tagore se sont alimentés aux idéaux d'Havell et à ceux des animateurs du mouvement *Swadeshi* comme A. K. Coomaraswamy. C'est avec quelques raisons que les productions de l'École du Bengale reçurent l'étiquette d'*art orientaliste*.

En 1905, la peinture d'Abanindranath Tagore *Bhârat Mata* (1905) fut considérée comme une véritable icône nationale. L'orientaliste Sœur Nivedita s'enthousiasma pour cette peinture dans laquelle elle voyait l'expression d'une authentique indianité artistique tant de contenu que de forme. Dans chaque main, dans la pose *samabhangâ* (corps sans flexion), 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). Abanindranath eut toujours comme souci d'éclairer et de justifier les innovations plastiques de sa peinture par l'interprétation d'une tradition

1 COOMARASWAMY A. K., *Art and Swadeshi*, 1912, Madras, p. 22.

artistique indienne ou par l'étude de textes classiques. Dans son ouvrage *Some notes on Indian artistic anatomy*, publié en 1914, Abanindranath en appelait aux traductions des textes sanskrits du *Shilpashâstra* (Traité traditionnels des techniques artistiques hindoues) pour établir les règles « indiennes » de la représentation anatomique. Dans *Shadanga or six limbs of painting* l'artiste fixait, en se référant en partie au *Kâmasûtra* de Vatsyayana, les principaux canons de la peinture classique indienne. Il ajoutait à cette liste deux canons supplémentaires : *Rasa*, la quintessence du goût et *Chanda*, le rythme. L'objectif d'Abanindranath Tagore, plus que d'établir une traduction fiable des textes classiques, était de répondre à la critique occidentale sur l'absence de règles et de codes dans les pratiques traditionnelles de l'art indien. *Bhârat Mata*, par son caractère symbolique et mystique (vierge au visage impassible, multiplication des bras, auréole, lotus) doit beaucoup à l'iconographie traditionnelle hindoue. L'absence de décor autour du personnage inscrit cette figure dans un environnement atemporel. L'intérêt pour la représentation de la figure humaine est dirigé vers une dimension spirituelle, intérieure, morale, voire psychologique. Les conditions concrètes de l'existence humaine, si elles sont parfois suggérées dans la peinture de Tagore, sont indéniablement l'objet d'une moindre attention. Paradoxalement, cette production, tout en affirmant des valeurs indiennes, n'est pas sans évoquer la représentation féminine de la peinture préraphaélite de Dante Gabriel Rossetti. Les inclinaisons d'Havell pour la mystique de la confrérie des Préraphaélites et son idéal féminin ne sont probablement pas étrangères à cette influence. L'association entre style classique indien et ligne décorative du *Arts & Crafts* se manifeste dans d'autres peintures de Tagore, comme dans *Radhika* (1910), jouant sur un savant mélange d'emprunts à l'art moghol et aux dessins d'Aubrey Beardsley.

L'art de l'École du Bengale cultive une forme d'ambivalence à l'égard du pittoresque. Au premier abord, nous pouvons affirmer que l'esthétique du mouvement, au nom de l'expression d'une authenticité indienne en art, a radicalement rejeté le pittoresque. Partie intégrante de l'illusionnisme occidental des écoles gouvernementales et en cela de « l'art colonial », la notion de pittoresque était intrinsèquement incompatible avec celles de l'indianité artistique. En fait, tout comme leurs homologues peintres académiques, les membres de l'École du Bengale étaient convaincus de la supériorité du naturalisme illusionniste pour rendre, le plus fidèlement,

toute impression visuelle. Alors que les premiers donnaient crédit à ces codes de représentation en les utilisant, les autres préférèrent les abandonner. D'un point de vue conceptuel, des garde-fous avaient été érigés par l'esthétique orientaliste pour considérer toute observation et considération du monde contemporain comme artistiquement néfastes. D'après les positions idéologiques d'Havell et de Coomaraswamy, la prise en considération du présent exposait l'artiste à des porte-à-faux esthétiques (car l'essence de la culture indienne est spirituelle et non matérielle) et surtout politique (le présent expose la dégradation engendrée par le colonialisme).

Si le pittoresque, comme éveil de la curiosité dans l'observation du monde qui nous entoure, a été l'objet de toutes les méfiances, par contre, le pittoresque dans son association à l'image archétypale de l'Inde a été paradoxalement utilisé par les partisans de l'art orientaliste. L'échappatoire que trouva l'École du Bengale à la dégradation du présent et à l'art illusionniste fut de se tourner vers le passé. Cette peinture s'est s'alimentée à l'art classique des cours princières du nord de l'Inde et aux techniques d'Extrême-Orient. Théoriquement, ce mouvement n'a cessé de revendiquer ses sources nationales et asiatiques, tout en minimisant, voire en occultant, les emprunts manifestes à la plastique et à la mystique de mouvements occidentaux comme le *Arts & Crafts*. En opposition à l'ambition mondialiste de la modernité occidentale, l'École du Bengale développe la notion d'un universel pan-asiatique, s'appuyant sur une solidarité artistique et politique avec les pays de culture traditionnelle, sous tutelle occidentale. Mais cette opposition à l'universel colonial n'est que partielle. Comme nous l'avons souligné, l'esthétique de l'École du Bengale objective l'association classique entre Inde et archaïsme, Inde et passéisme. D'une certaine façon, l'École du Bengale conforte une image de la culture et de l'art indiens comme devant être, par essence, traditionnel et anti-moderne.

Cette limite de l'esthétique du mouvement d'Abanindranath Tagore dans sa critique de la culture coloniale ne manquera pas d'être relevée. La veine artistique du primitivisme s'affirmera rapidement comme un opposant à l'esthétique de l'École du Bengale et apportera un éclairage nouveau sur le couple pittoresque – indianité. Ainsi, les artistes Amrita Sher-Gil ou Jamini Roy, en s'inspirant des pratiques populaires rurales, traceront la nouvelle voie d'un *art national* renouvelé et contribueront à dégager l'indianité artistique de son corset mystique, en l'ouvrant au pittoresque du quotidien.

La notion de pittoresque, apportée par le colonialisme britannique, fut donc une notion discutée par la sphère artistique anglicisée indienne. Les deux termes de la dichotomie que nous énoncions préalablement entre la conception d'un pittoresque comme « outil idéologique objectivant la suprématie artistique et culturelle coloniale », d'un côté, et celle, d'un pittoresque comme « outil idéologique susceptible de révéler l'histoire millénaire de l'Inde », de l'autre, ne sont pas à opposer mécaniquement. Ces deux acceptions peuvent ainsi cohabiter, de façon paradoxale, dans la réflexion esthétique d'Havell ou dans celle de Coomaraswamy. Les notions esthétiques du pittoresque, comme celles de la *mimesis*, ou encore celles de l'orientalisme, ont donc une histoire extra-occidentale qu'il s'agit d'écrire. Sortie de leur berceau originel européen, ces notions ont été exportées, par différents canaux, dans d'autres ères culturelles et y ont été infléchies, interprétées de façon particulière. La lecture du pittoresque, comme celle d'ailleurs de la modernité, se complexifie alors, car en plus des difficultés inhérentes à sa définition en Europe, se superposent des lectures contextualisées dues à son importation dans des cultures africaines, asiatiques, américaines, pacifiques.

Nicolas NERCAM