



HAL
open science

De la nuit de fête à la nuit mystique : ombre et lumière dans les miniatures mogholes et râjpoutes du XVIIIe siècle

Edith Parlier

► To cite this version:

Edith Parlier. De la nuit de fête à la nuit mystique : ombre et lumière dans les miniatures mogholes et râjpoutes du XVIIIe siècle. *La nuit en Asie*, 4, 2021. <hal-03893449>

HAL Id: hal-03893449

<https://hal.science/hal-03893449v1>

Submitted on 11 Dec 2022

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.



HAL Authorization

De la nuit de fête à la nuit mystique : ombre et lumière dans les miniatures mogholes et rājputes du XVIIIe siècle.

Edith Parlier-Renault
Professeur, Sorbonne Université, CREOPS

Dans la peinture murale ou les premiers exemples de la miniature indienne, on ne reconnaît généralement le contexte nocturne d'une scène que parce qu'elle se réfère à un texte qui parfois l'accompagne, ou tout au plus à travers la présence de la lune ou des étoiles, voire d'une lampe qui brûle. C'est la peinture moghole qui initia l'évocation de la nuit par des moyens qui ne relevaient plus uniquement de l'iconographie, mais touchaient à la technique picturale. Sous l'influence des gravures européennes, elle adopta en partie le principe occidental de la mimèsis. Mais elle ne l'appliqua pas de façon systématique et il coexista avec d'autres modes de représentation issus de la tradition persane, voire indienne¹. L'usage du clair-obscur, en particulier, varie en fonction des thèmes illustrés et des choix de l'artiste, comme nous tenterons de le montrer ici.

Le modèle moghol joua un rôle essentiel dans le développement de la peinture rājpute comme dans l'apparition d'un art de vivre commun à l'ensemble de l'aristocratie indienne. Au XVIIIe siècle culture musulmane indienne et culture hindoue sont intimement liées et s'influencent mutuellement, tout en conservant certaines spécificités. En fonction des écoles et du contexte culturel, la thématique des scènes nocturnes diffère ou converge comme différent ou convergent aussi les procédés utilisés pour les illustrer. Le parallèle entre peintures moghole et rājpute nous servira ici de fil conducteur pour évoquer la nuit indienne telle que la figurent les miniatures. Quelle perception de la nuit se dessine dans le choix des sujets les plus courants ? Existe-t-il une manière particulière de la représenter en fonction de la scène dépeinte et du milieu, musulman ou hindou, dans lequel s'inscrit l'œuvre ? Comment s'opère la synthèse des deux cultures à l'intérieur de cette thématique ?

La technique du clair-obscur et la vogue des scènes nocturnes apparurent d'abord dans l'atelier de la cour moghole au XVIIe siècle, sous le règne de l'empereur Jahāngīr (1605-1627) et sous celui de son successeur Shāh Jahān (1628-1658). Certains peintres y excellent tout

¹ Sur la mimèsis dans la peinture moghole, voir Gregory Minissale, *Images of Thought : Visuality in Islamic India 1550-1750*, Newcastle, Cambridge Scholars Press, 2006; pour cet auteur, l'influence du réalisme occidental sur la peinture moghole a été exagérée, et l'impératif de la mimèsis s'y combine presque toujours à d'autres exigences, qui répondent à une vision du monde différente (cf. Molly Emma Aitken, « Parataxis and the Practice of Reuse, from Mughal Margins to Mīr Kalān Khān », *Archives of Asian Art* 59, 2009, p. 89).

particulièrement, tels Payāg² ou Govardhan, qui comptent parmi les plus renommés de l'atelier impérial. Dès cette époque les représentations englobent les scènes de genre – essentiellement des réunions autour d'un saint homme-, mais aussi des fêtes nocturnes, des tableaux de la vie du harem. Ces thèmes se perpétueront et s'enrichiront au XVIIIe siècle sous le patronage de l'empereur Mohammed Shāh (1719-1748), alors que l'académie impériale connaît encore une période de grande productivité, et plus tard à la cour de Lucknow, sous le règne du nawab de l'Oudh Shujā al Daulah (1732-1775), ainsi que dans d'autres centres urbains du Nord de l'Inde comme Murshidabad, au Bengale, ou Patna.

Au début du XVIIIe siècle les scènes de nuit se diffusent dans certains des royaumes rājputes hindous du Rājasthan et du Penjab, à la faveur de la migration des artistes comme de leurs échanges : on en trouve des exemples dans les écoles de Kishangarh et de Bundi. Le peintre Bhavānī Dās³, qui joua sans doute un rôle majeur dans l'atelier de Kishangarh à partir de 1725, avait d'abord travaillé pour Mohammed Shāh. C'est auprès de lui que se forma sans doute l'artiste le plus brillant de l'école, Nihāl Chand, qui travailla en étroite collaboration avec son commanditaire le raja Sāvant Singh dont il illustra certains poèmes⁴.

Mais c'est surtout dans la peinture du haut Penjab (dite « pahārī », « de la montagne ») que les évocations de la nuit indienne se multiplièrent au cours de la seconde moitié du XVIIIe siècle au sein des lignées d'artistes. Un tournant décisif s'amorce avec la génération du peintre Pandit Seu (env. 1680-1740) qui fut l'un des premiers à recourir à des modes de représentation et des effets techniques proches de ceux de la peinture moghole. Les avis divergent sur la manière dont s'opérèrent ces emprunts. Si les premiers historiens de la peinture pahārī émettaient l'hypothèse qu'il ait été à l'origine formé dans l'atelier impérial moghol, on peut aussi supposer que l'influence moghole s'exerça simplement à travers la circulation des œuvres, que le peintre pahārī dut avoir l'occasion de voir et dont il s'imprégna⁵. Quoi qu'il en soit, le style pictural qu'il inaugure se confirme dans l'œuvre de son fils Nainsukh (env. 1710-1778), l'un des artistes indiens dont l'œuvre et la biographie sont le mieux documentées aujourd'hui, et se prolonge jusqu'au XIXe siècle dans une grande partie de la production pahārī.

Les ateliers pahārī sont les seuls qui intégrèrent vraiment la technique du clair-obscur, et l'usage d'une gamme chromatique déterminée par l'éclairage projeté à partir d'une source lumineuse plus ou moins incorporée dans l'image, comme nous pouvons le constater à travers deux exemples. Le premier (fig. 1) est une miniature bien connue attribuée à Nainsukh, représentant un groupe de villageois réunis en cercle autour d'un feu qui illumine les personnages du second plan tandis que ceux du premier plan se découpent à contre-jour : cette scène inhabituelle autant par son sujet que par sa technique, quoiqu'apparentée aux tableaux de genre moghols, reste un témoignage isolé qui n'eut pas de prolongement⁶. Le second exemple

² Cf. Amina Okada, *Le Grand Moghol et ses peintres: miniaturistes de l'Inde aux XVIe et XVIIe siècles*, Paris, Flammarion, 1992, p. 211.

³ Cf. Toby Falk, « The Kishangarh Artist Bhavani Das », *Artibus Asiae*, 1992, Vol. 52, No. 1/2, notice 1.

⁴ Voir Heidi Rika Maria Pauwels, *Cultural exchange in eighteenth-century India: Poetry and painting from Kishangarh*, Berlin : EB-Verlag, 2015, p. 156-157.

⁵ B. N. Goswamy and Eberhard Fischer, *Pahārī Masters: Court Painters of Northern India*, Artibus Asiae Publishers, Supplementum 38, 1992, p. 213.

⁶ Sur cette oeuvre, voir B. N. Goswamy, « Nainsukh of Guler: A Great Indian Painter from a Small Hill-State », *Artibus Asiae. Supplementum* 41, 1997, p.232; cat.91. Le commentaire de B.N. Goswamy souligne la place à part qu'occupe cette œuvre dans la production du peintre : « The night is no longer suggested merely by torches and candles burning under elegant glass-cases; the light does not glow on its own, casting no shadows, with

(fig. 2)⁷, tiré d'un *Bhāgavata Purāṇa*, et sans doute réalisé par un peintre de la génération suivante vers 1780⁸, montre un mariage célébré dans la nuit : le feu rituel éclaire vivement les personnages qui en sont le plus proches, tandis que tout autour, les teintes s'estompent plus ou moins dans une pénombre grise, d'une manière très comparable à ce que l'on trouve dans les pages mogholes du XVIIIe siècle. Le sujet figuré est aussi relativement peu courant, et l'habileté déployée ici dans le rendu réaliste des lumières ne sera pas forcément de règle dans le répertoire des scènes nocturnes les plus répandues.

L'heure du divertissement

La nuit illuminée

La fête illuminée de feux d'artifice, défi proposé à la virtuosité des artistes, est un des thèmes en faveur dans les écoles picturales du XVIIIe siècle, qu'elles s'inscrivent sous le patronage de souverains musulmans ou hindous. Les représentations reprennent, pour ce qui est de l'éclairage, les conventions instaurées déjà dans la peinture moghole du XVIIIe siècle, telles qu'on les trouve par exemple dans deux scènes nocturnes conçues pratiquement sur le même modèle qui font partie du *Pādshāh nāma* (*Livre des Shahs*) réalisé pour l'empereur Shāh Jahān (1592-1658)⁹ et conservé au château de Windsor¹⁰. Ces images se réfèrent au mariage de ses deux fils, Dara Shikoh et Aurangzeb (fig. 3)¹¹ et illustrent un rite hindou, que les souverains moghols avaient repris, censé protéger le marié du mauvais œil : son père lui noue autour de la tête un voile brodé de perles.

La nuit sert ici en quelque sorte de faire valoir et d'écrin à l'empereur Shāh Jahān dont l'auréole d'or se détache sur le fond ténébreux. Dans le lointain on devine des feux d'artifices dont s'élèvent des fumées¹². Selon les termes de l'auteur du *Pādshāh nāma*, « [leur] variété

every object perfectly lit. We do not know what led Nainsukh to depart from convention - competition, the patron's wish, the challenge posed by a work brought in from outside, or simply the wish to break free, do something truly different. What is certain is that, judging from what has survived of his oeuvre, this painting stands out as a tour de force, an experiment that was not followed up.”

⁷ <https://rietberg.ch/fr/stories/86>

⁸ B.N. Goswamy and Eberhardt Fischer, *Pahārī Paintings. The Horst Metzger Collection in the Museum Rietberg*, Artibus Asiae Publishers, Supplementum 51, 2017, cat. 23, p. 52-53.

⁹ Cf. Milo Cleveland Beach et al., *King of the World: The Padshahnama, an Imperial Mughal Manuscript from the Royal Library, Windsor Castle*, London: Azimuth Editions, Sackler Gallery, 1997.

¹⁰ Écrit par le chroniqueur de la cour Abd el Hamid de Lahore, c'est le seul manuscrit illustré connu de ce texte. (voir <https://www.rct.uk/collection/1005025/the-padshahnama>).

¹¹ <https://www.rct.uk/collection/search#/22/collection/1005025-at/shah-jahan-honouring-prince-awrangzeb-at-his-wedding-19-may-1637>

(RCIN 1005025.at f. 218b)

<https://www.rct.uk/collection/search#/27/collection/1005025-z/shah-jahan-honouring-prince-dara-shikoh-at-his-wedding-12-february-1633>

(RCIN 1005025.z f. 214b)

¹² Ces feux d'artifice sont décrits avec lyrisme dans le récit du voyageur anglais Peter Mundy qui assista à la cérémonie célébrée pour Dara Shikoh (<https://www.rct.uk/collection/search#/27/collection/1005025-z/shah-jahan-honouring-prince-dara-shikoh-at-his-wedding-12-february-1633>): « Sur le bord de la rivière, sous les murs du fort et les fenêtres du roi [...] on avait placé des feux d'artifices [qui imitaient différentes figures] : il y avait d'abord une rangée d'éléphants [...], puis une rangée de Géants tenant des roues dans leurs mains, ensuite une

défait toute description. [...] les chants et les réjouissances faisaient oublier l'espace et le temps »¹³ : le propre de la fête nocturne est de subvertir le temps, de brouiller les frontières entre le jour et la nuit, comme les limites spatiales. De fait, la représentation ne se distingue pas nettement de prime abord d'une scène diurne, tant elle est chatoyante de couleurs. L'heure tardive n'est suggérée que par le sol sombre, la teinte grise des murs de marbre, les porteurs de torches et de candélabres.

La fête des lumières existe dans la tradition musulmane, où elle commémore au mois de Sha'ban le mariage du prophète, et dans la tradition hindoue, où la déesse de la prospérité Lakṣmī est célébrée par toutes sortes d'illuminations à Dīpavālī (ou Diwali). Quoique cela ne soit pas toujours précisé sur la peinture, on peut supposer que c'est à l'une ou l'autre de ces deux fêtes que renvoient les miniatures du XVIII^e siècle qui leur sont consacrées, selon qu'elles figurent le raja hindou ou le prince musulman s'adonnant au spectacle de cette explosion de lumières à laquelle la nuit a surtout pour fonction de donner tout son éclat.

Trois exemples particulièrement révélateurs témoignent à la fois de l'extrême proximité et du léger écart entre les modes de représentation des écoles mogholes et rājputes au XVIII^e siècle¹⁴. La première miniature (fig. 4)¹⁵, conservée au musée de San Diego, est sans doute datée du second quart du XVIII^e siècle. Elle relève d'un type iconographique relativement fréquent dans l'art moghol : la scène de harem dont la fête nocturne est une des variantes nous fait entrer dans un univers à la fois clos et ouvert sur l'espace infini de la nuit, où les femmes évoluent à l'écart de toute présence masculine. Vêtues d'étoffes précieuses et scintillantes, elles avancent de profil, en groupe serré, ou à deux ou trois, la première d'entre elles brandissant une baguette dont jaillit une gerbe d'étincelles comme pour éclairer les ténèbres où ces habituées de la réclusion paraissent timidement s'aventurer un moment. Elles se découpent contre un fond entièrement noir¹⁶ sur la miniature de la Freer Gallery peinte vers 1740 par Muhammad Afzal, un artiste de la cour de Mohammed Shāh¹⁷.

Peut-être datée entre 1719 et 1725, la miniature attribuée à Kalyān Dās (fig. 5)¹⁸, également connu sous le nom de Chitarman II, neveu de Bhavānī Dās, à qui il succéda à la tête

rangée de monstres ». Les mêmes splendides feux d'artifice accompagnaient le *sirah bandhi* d'Aurangzeb, qui eut lieu quelques années plus tard, la nuit du 18 mai 1637.

¹³ <https://www.rct.uk/collection/search#/22/collection/1005025-at/shah-jahan-honouring-prince-awrangzeb-at-his-wedding-19-may-1637>

¹⁴ Pour une comparaison approfondie des miniatures conservées aux musées de San Diego et de Delhi, voir Kavita Singh, « A Knowing Look: Appropriation and Subversion of the Mughal Idiom in Rajput Painting », in *Themes, Histories, Interpretations. Indian Painting. Essays in honour of B.N. Goswamy*, ed. by Mahesh Sharma and Padma Kaimal, Ahmedabad, 2013, p. 172-173. Sur les réemplois et collages de motifs empruntés à la peinture moghole voir Molly Emma Aitken, « Parataxis and the Practice of Reuse », art.cit., p. 81-103.

¹⁵ <http://collection.sdmart.org/Obj5099?sid=3197&x=45774>

¹⁶ <https://asia.si.edu/object/F1924.6/>

Ananda K. Coomaraswamy fut le premier à publier cette peinture qu'il datait un siècle plus tôt (« Notes on Indian Painting, 4. Bishndās and Others », *Artibus Asiae* 2,4, 1927, p. 290 et fig. 25).

¹⁷ Une composition proche mais moins dépouillée est traitée au XVIII^e siècle dans une palette de gris sombres : https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1974-0617-0-10-62

¹⁸ <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2016/khosrovani-diba-collection-l16229/lot.17.html>

de l'atelier impérial moghol sous Mohammed Shāh (1719-1748) après le départ de son oncle pour Kishangarh, représente un haut dignitaire du sultanat du Berar, Samsam al Daulah Khān Dauran, solennellement assis de profil sur un haut siège placé sur la terrasse de son palais, face à un groupe de femmes debout quasiment identique à celui de la peinture de San Diego précédemment évoquée. L'une d'entre elles s'est approchée de lui dans une attitude réservée et respectueuse. L'image baigne dans une lumière laiteuse et dorée qui émane de la terrasse de marbre blanc comme du lac qu'elle surplombe, mais aussi des costumes chamarrés des personnages. Les ténèbres sont en quelque sorte reléguées au-delà du lac, où des gerbes d'étincelles se profilent sur l'étroite bande gris-noir qui figure le ciel.

Le même groupe de femmes apparaît sur une miniature de l'école de Kishangarh (fig. 6)¹⁹ réalisée par le peintre Sītārām, conservée au Musée National de Delhi, et datée entre le milieu et le troisième quart du XVIIIe siècle. Alors que la composition est pratiquement identique, l'œuvre de Kishangarh substitue au prince l'image de Kṛṣṇa et Rādhā, qui renvoient peut-être ici au raja et à sa favorite, introduisant ainsi une connotation amoureuse absente de l'œuvre précédente, où la distance hiérarchique entre le personnage principal et les figures féminines était soulignée. Quoique le format en longueur et la composition soient semblables à celle du portrait de Khān Dauran, l'obscurité est beaucoup plus palpable, la moitié de la surface picturale étant couverte de teintes bleues-noires. Le faste un peu solennel de la scène de palais s'en trouve atténué au profit d'une représentation plus intime qui met au premier plan la figure du couple.

Si le thème de la fête illuminée de feux d'artifice est apparu dans l'école moghole où il s'est maintenu tout au long du XVIIIe siècle, c'est peut-être l'école rājpute de Kishangarh qui en a donné une des versions les plus fameuses : la peinture de Nihāl Chand datée autour de 1740 (fig. 7) qui illustre un poème du raja Sāvant Singh, célébrant l'amour de Kṛṣṇa et Rādhā²⁰. Alors que les terrasses de marbre du premier plan reprennent un topos de la peinture moghole, elles sont intégrées dans une composition qui fait preuve d'une grande liberté par rapport à l'image précédente, puisqu'elle innove tout en revenant à des conventions anciennes. Associant la perspective plus ou moins naturaliste inspirée de l'exemple moghol à la perspective cavalière et en élévation propre aux écoles indiennes antérieures, la miniature reconstruit l'espace et le déréalise. Avec leurs corniches bordées de centaines de petites lampes, les édifices dématérialisés se déploient comme une fantasmagorie de part et d'autre du bassin central cerné de gerbes de flammes ployées comme des frondaisons lumineuses. Un couple princier, toujours sous les traits de Kṛṣṇa et Rādhā, se découpe au second plan, vêtu de couleurs flamboyantes, non plus sur le devant d'une scène éclairée qui dominerait la nuit mais comme immergé au sein même des ténèbres étoilées sur lesquelles il semble régner paisiblement. Au premier plan, encadrée symétriquement par deux groupes féminins qui paraissent directement empruntés aux compositions mogholes, une femme – sans doute une danseuse – lève ses bras vers le ciel comme pour accueillir la nuit. La coexistence de multiples modes perspectifs traduit la perte des repères diurnes et l'appréhension particulière de l'espace qu'induit la nuit ; la gestuelle inaccoutumée

T. McInerney, « Chitarman II (Kalyan Das) », in Beach, Fischer and Goswamy, *Masters of Indian Painting, II, 1650-1900*, Artibus Asiae, Supplementum 48 I/II, p.548, no.3.

¹⁹ <https://artsandculture.google.com/asset/radha-and-krishna-watching-fireworks-in-the-night-sky-sitarman/4QEho77H1Mra0w?ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A8.418115253073712%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A1.8400920136992875%2C%22height%22%3A1.2375000000000005%7D%7D>

²⁰ Cf. Heidi Rika Maria Pauwels, *op.cit.*, pl. 8, p. 163-165; cf. aussi Eric Dickinson et Karl Khandalavala, *Kishangarh Painting*, New Delhi, Lalit Kala Akademi, 1959, pl. XI.

du personnage central semble exprimer le sentiment de libération et de communion qui l'accompagne. Nous retrouverons ce geste dans une représentation pahārī du *Gīta Govinda* qui traduit l'abandon à l'émotion amoureuse et à l'illusion nocturne²¹.

La peinture pahārī reprit aussi à son compte le sujet de la nuit illuminée, en même temps qu'elle empruntait à l'école moghole des codes inspirés du naturalisme européen, notamment pour le rendu de la perspective et de la lumière. Une œuvre du peintre Nainsukh (fig. 8)²² datée vers 1751 figure peut-être une célébration de Diwali. L'image se rattache au parti de la scène de fête moghole qui tenait en quelque sorte la nuit à distance, se contentant de l'évoquer à travers le fond noir du ciel et du sol sur lequel se détache l'architecture claire, tandis qu'édifices et personnages restent éclairés presque comme en plein jour, quoiqu'ils soient encerclés de zones d'ombre. Cependant cette festivité exclusivement masculine se déroule non sur une terrasse, mais dans la cour du palais, sous les yeux du prince qui se tient à sa fenêtre, à bonne distance de ses courtisanes, comme retiré dans la solitude d'une autre nuit, plus obscure et plus apaisée. La composition inverse la perspective courante dans les miniatures mogholes : ce qui passe ici au premier plan ce n'est plus le spectateur, mais le spectacle, ce n'est plus le roi mais ses courtisanes et ses serviteurs qu'il observe de loin.

D'autres miniatures de la même école semblent s'inspirer des modèles moghols en montrant une princesse environnée de deux ou trois compagnes s'amusant avec une baguette enflammée dont elle laisse retomber les étincelles dans un bassin. Il existe ainsi une parenté évidente entre la miniature moghole de la British Library peinte entre 1735 et 1740²³ et la peinture pahārī conservée au Metropolitan Museum datée vers 1800²⁴. Mais la scène pahārī se déroule dans une petite cour et ne surplombe plus un vaste horizon : la sensation d'intimité s'en trouve accentuée. Une œuvre conservée au British Museum (fig. 9)²⁵, réalisée à la même époque, montre une jeune femme et son compagnon, comme protégés du monde extérieur par le haut mur sombre sur lequel est perché un singe. Des fenêtres faiblement éclairées ajoutent encore à l'atmosphère de tendre familiarité. L'éclairage modulé s'approche de la technique du clair-obscur. Dans la miniature du British Museum comme dans celle du Metropolitan Museum, la lumière provenant de la gauche éclaire le personnage principal, dont l'ombre est projetée sur le sol, tandis que ceux qui se tiennent derrière sont enveloppés d'obscurité.

Le concert du soir

Les fêtes nocturnes ne sont pas toutes dédiées à la lumière. La nuit est aussi un moment propice à l'écoute de la musique. Le concert vespéral peut apparaître dans la peinture moghole comme une variante du portrait royal, au même titre que certaines représentations de la fête des lumières. Elle met en scène le souverain, souvent entouré de femmes, s'adonnant en connaisseur averti à l'écoute de la musique ainsi qu'au spectacle de la danse. De même que sur les miniatures du *Pādshāh nāma* évoquées plus haut, la scène est généralement éclairée comme en

²¹ Cf. M. S. Randhawa, *Kangra Paintings of the Gita Govinda*, New Delhi, 1963, pl. IX.

²² <http://collections.vam.ac.uk/item/O72710/painting-nainsukh/>

Cf. B. N. Goswamy, « Nainsukh of Guler », op.cit., Cat.8, p.62.

²³ <https://blogs.bl.uk/asian-and-african/mughal-india/page/8/>

²⁴ <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/37993?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Kangra&offset=0&rpp=20&pos=15>

²⁵ https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1913-0617-0-4

plein jour, seuls la présence des chandeliers et le ciel obscur indiquant qu'elle se déroule de nuit. Les mêmes conventions s'appliquent dans la peinture pahārī.

La peinture moghole du Rhode Island School of Design Museum datée de 1744²⁶ reprend la composition classique des femmes réunies sur une terrasse à la lueur de la lune. Ici elles écoutent jouer l'une d'entre elles, dont le vêtement éclatant contraste avec le voile noir de celle qui tient une bougie à la main, et semble une personnification de la nuit²⁷.

Comme dans l'école de Kishangarh, la somptueuse miniature de l'Art Institute of Chicago²⁸ met en exergue le couple amoureux à qui le concert est destiné, mais de manière bien différente : au premier plan un prince caresse un peu négligemment sa favorite endormie sur ses genoux en écoutant jouer des musiciennes, tandis qu'à l'arrière un spectacle de danse se poursuit en parallèle, devant un public composé de trois femmes. Dans le lointain deux petites silhouettes féminines s'amuse à faire voler des cerfs-volants. La succession des plans dans la pénombre croissante est rendue à travers un camaïeu de verts, de bleus et de noirs rehaussé par les jaunes des costumes et des toitures qui donne à la scène un éclat égal, précieux et assourdi, et suggère l'heure avancée sans faire appel aux effets d'éclairage.

La chasse nocturne

Loin des fastes du palais, la chasse nocturne des populations tribales Bhils est un thème surtout en faveur dans la peinture moghole du XVIII^e siècle²⁹ qui permet au contraire aux peintres de déployer leur habileté à manier le clair-obscur. La familiarité des Bhils avec la nuit va de pair avec leur connaissance du monde animal et leur aptitude à évoluer dans l'espace illimité de la nature vierge. Le chasseur se déplace dans une obscurité épaisse pour mieux surprendre les animaux, précédé de son épouse à demi-nue qui tient une torche pour éclairer le chemin. Le paysage peut être plongé dans l'ombre³⁰, ou partiellement éclairé par la flamme des torches. Une de ces peintures, conservée à la Freer Gallery of Art, est attribuée au peintre Mīr Kalān Khān (fig. 10)³¹, l'un des plus grands artistes de l'école moghole au XVIII^e siècle, qui travailla sous le patronage du nawab de Lucknow Shujā al Daulah. Ces scènes représentent les seules apparitions dans la peinture moghole de cet univers primitif et parallèle qui vivait dans l'ombre, à l'écart de la société musulmane et hindoue. Les deux mondes se côtoient sans s'interpénétrer, mais la chasse et la nuit les réunissent parfois lorsqu'un prince s'octroie leurs services³². Le thème de la battue nocturne des Bhils fut repris dans l'école rājasthani de Kotah,

²⁶ https://risdmuseum.org/art-design/collection/women-garden-moonlit-night-17470?return=%2Fart-design%2Fcollection%3Fsearch_api_fulltext%3DWomen%2Bin%2Ba%2BGarden%2B%2Bon%2Ba%2BMoonlit%2BNight%26field_type%3DAll

²⁷ On trouve là comme un écho de la tradition littéraire qui, notamment dans le *Gīta Govinda*, évoque la femme vêtue de bleu sombre pour se confondre avec la nuit.

²⁸ <https://www.artic.edu/artworks/131915/lovers-in-a-zenana-garden-at-night>

²⁹ Sur ce sujet, voir Molly Emma Aitken, art.cit., note 11, p. 101.

³⁰ <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/448478>

³¹ <https://asia.si.edu/object/F1907.199/>

³² Cf. *ibid.*, p.84, fig.2. Molly Emma Aitken s'interroge sur l'étrange division en deux scènes quasi indépendantes de cette miniature, et d'une autre consacrée au même thème, où le cortège princier se juxtapose de façon apparemment un peu maladroitement aux chasseurs Bhils. L'auteur lui trouve des raisons essentiellement formelles. On peut aussi supposer que cette composition est l'écho d'une division radicale entre deux univers.

essentiellement connue pour ses scènes de chasse, comme on peut le voir dans un exemple du Walters Museum daté vers 1775³³.

La rencontre amoureuse

Si l'amour occupe une place relativement mineure dans les écoles mogholes, il est le sujet principal de la poésie sanskrite ou hindi qui inspire la plus grande partie des miniatures rājputes. Sur ce registre, la nuit se décline selon diverses nuances émotives associées à toute une palette de situations.

La jeune femme approchant avec réticence, encouragée par sa compagne, du prince allongé sur sa couche qui l'invite à le rejoindre est un sujet que l'on rencontre surtout dans la peinture moghole (fig. 11)³⁴ : éclairée par la pleine lune qui se reflète dans les eaux d'un lac, la scène est illustrée dans une gamme de gris, de roses et de blancs qui s'accordent à la timidité de l'héroïne. Cette nuit lumineuse ressemble à celle de la fête et suggère, loin des abandons de la passion, la soumission aux conventions de la séduction. Le décor et la composition évoquent celui des concerts ou de la fête illuminée, et la rencontre amoureuse apparaît ici comme une variante teintée d'érotisme du divertissement nocturne.

Dans les écoles rājputes, en revanche la thématique de l'amour déploiera plus largement les connotations émotives de la nuit. L'obscurité qui dissimule les objets, trompe les sens et provoque une éphémère cécité est aussi une métaphore de l'illusion cosmique (*māyā*) dont toute déesse est plus ou moins l'incarnation. La nuit est donc comme naturellement associée au féminin, ainsi que le rappelle un passage du *Kumārasambhava* de Kālidāsa qui identifie le couple divin sivaïte à celui que forment le soleil et la lune³⁵. Aussi est-elle presque intrinsèquement liée au sentiment amoureux, et il est révélateur que le *Nāṭyaśāstra* attribue au *rasa* érotique une couleur sombre (*śyāma*), voisine du bleu-noir dévolu à la peur³⁶. Il consacre également ainsi l'ambivalence fondamentale de la nuit, suscitant la crainte et favorisant l'abandon au plaisir, parfois simultanément.

L'Abhisārikā nāyikā

Les peintures pahārī évoquent fréquemment, dans la lignée d'une très longue tradition poétique indienne, la hardiesse de la femme amoureuse qui n'hésite pas à s'aventurer dans la forêt au sein des ténèbres les plus profondes pour rejoindre celui qu'elle aime. Le thème est déjà présent dans la poésie de Kālidāsa (VIe s.)³⁷. L'héroïne en partance vers son bien-aimé (*Abhisārikā nāyikā*) trouve dans la peinture pahārī son expression la plus élaborée. Tantôt elle

³³ <https://art.thewalters.org/detail/1398/a-deer-hunt/>

Cf. Milo Cleveland Beach, *Rajput Painting at Bundi and Kota*, *Artibus Asiae. Supplementum* 32, 1974, p.LXXXVI, fig. 92 et p.10, p. 37.

³⁴ <https://www.artic.edu/artworks/120669/seduction-scene-on-a-terrace-by-moonlight>

Cf. Toby Falk et Simon Digby, *Paintings from Mughal India*, London, Colnaghi, 1979, no.31.

³⁵ *Kumārasambhava*, VII, 79.

³⁶ *Nāṭyaśāstra*, VI, śl. 42-43. Sur ce sujet, cf. aussi notre article « La symbolique des couleurs dans les miniatures rājputes », *Actes du Colloque « La Couleur en Asie »*, AIBL, INALCO, Société Asiatique, 2015, p. 202.

³⁷ *Meghadūta*, I, 40 ; II, 11 ; *Kumārasambhava*, VI, 43; *Rtusamhara*, II, 10.

s'avance avec appréhension en se retournant sur ses pas, entourée de présences menaçantes, imaginaires ou réelles -spectre ou serpents- comme sur une miniature du British Museum datée vers 1750 (fig. 12)³⁸, tantôt elle se précipite impatientement sous le ciel étoilé, ainsi qu'on la voit sur une œuvre de la collection Vinod Krishna Kanoria de Patna réalisée au début du XIXe siècle³⁹. Les miniatures jouent alternativement sur les effets de contraste ou sur une palette quasi monochrome : le plus souvent la femme se fond dans la nuit à laquelle son vêtement emprunte sa couleur mauve ou bleue pour mieux la dissimuler aux regards⁴⁰, mais parfois au contraire son sari de couleur vive se détache vigoureusement sur l'arrière-plan ténébreux comme pour souligner son audace⁴¹. Le paysage est en général celui de la forêt, mais pas toujours : sur la miniature de la collection Vinod Krishna Kanoria elle traverse des plateaux désertiques que seul anime dans le lointain la minuscule silhouette lumineuse de l'amant qui l'attend.

Le Gīta Govinda

Très nombreuses sont, dans les écoles rājputes, les miniatures consacrées au poème d'amour hindou par excellence, le *Gīta Govinda*, composé au XIIe siècle par le poète Jayadeva, qui raconte la passion de Kṛṣṇa et de son amante Rādhā. Les premiers vers donnent déjà au poème la tonalité nocturne qui sera sa note dominante : « les nuages obscurcissent le ciel, les arbres *tamala* assombrissent la forêt, la nuit rend [Kṛṣṇa] craintif, Rādhā, ramène-le chez lui. C'est sur cette recommandation de Nanda que commencèrent sur le chemin ombragé de bosquets, aux rives de la Yamunā, les jeux secrets de Rādhā et Kṛṣṇa⁴² ». A l'obscurité de la nuit répond celle du ciel de mousson et de la forêt et même la mention de la Yamunā contient une référence implicite à l'ombre, puisqu'elle est la rivière noire, qui renvoie, à la différence de la blanche et pure Gangā, au flot des réincarnations, et par conséquent aussi au désir qui suscite les renaissances. La nuit préserve le secret des liaisons illicites comme celle de Kṛṣṇa et Rādhā⁴³. Il existe en outre une affinité entre la nuit et Kṛṣṇa, « le Noir » dont le teint sombre souligne le lien à la terre et au cycle des réincarnations, puisqu'il est un avatar, une forme humaine prise par Viṣṇu.

L'expérience de la nuit se confond dans le *Gīta Govinda* avec celle de la passion, où souffrance et plaisir se mêlent intimement. Dans la perspective de la mystique érotique qui est

³⁸ https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1948-1009-0-145

³⁹ https://vmis.in/ArchiveCategories/collection_gallery_zoom?id=491&search=1&index=32974&searchstring=krishna-abhisarika-nayika

⁴⁰ Cf. *Gīta Govinda*, V, 11, 11; voir ci-dessous note 48.

⁴¹ Cf. *Gīta Govinda*, XI, 20, 12; voir ci-dessous note 47.

⁴² Les traductions des passages du *Gīta Govinda* données dans l'article sont de nous.

*meghair meduram ambaram vanabhavaḥ cṛāmās tamāladrumair
naktam bhīrur ayaṃ tvam eva tad imaṃ rādhe gṛhaṃ prāpaya|
iṭhaṃ nandanideçataç calitayoh pratyadhvakunjadrumam
rādhāmādhavayor jayanti yamunākūle rahaḥkelayaḥ||*

(*Gīta Govinda*, I, 1).

⁴³ Rādhā est une femme mariée qui prouve son amour de Kṛṣṇa en enfreignant les interdits : le *Gīta Govinda* évoquerait déjà, de façon allusive, cet aspect de Rādhā : voir David Kinsley, *Hindu Goddesses: Visions of the Divine Feminine in the Hindu Religious Tradition ; with New Preface*. Berkeley: University of California Press, 1997, p. 86.

celle du poème, l'abandon au sentiment amoureux est une initiation qui implique la plongée dans les ténèbres et se déroule à l'écart du monde, dans l'épaisseur de la forêt, dans une forme de communion avec la nature. Cette reddition aux puissances de l'émotion est un renversement complet qui implique l'oubli des repères régissant la vie diurne. Brouillant la frontière entre joie et douleur, entre réalité et illusion, la nuit est tour à tour alliée et ennemie des amants, inquiétante et protectrice, traîtresse et reconfortante. Elle les dissimule pour mieux les révéler l'un à l'autre.

Dans l'abondante production d'illustrations à laquelle a donné lieu le *Gīta Govinda*, les séries pahārī sont les seules qui aient réellement représenté la nuit, et en aient exploité toutes les possibilités expressives. Les peintures réalisées entre 1775 et 1780, constituant l'ensemble parfois désigné comme la série de Garhwal et considéré comme l'un des chefs d'œuvre de la peinture pahārī⁴⁴, sont celles qui ont le mieux traduit la solitude protectrice que la nuit accorde aux amoureux dans les tourments de la séparation, la tendresse des retrouvailles ou la passion charnelle. Elles isolent les amants, le plus souvent vêtus de couleurs incandescentes, au sein d'un paysage envahi d'ombre (fig. 13)⁴⁵, où se dessinent indistinctement les contours sinueux des arbres et des lianes⁴⁶. Le contraste entre les silhouettes lumineuses des personnages et l'obscurité profonde où elles évoluent illustre presque littéralement un passage du poème (XI, 20, 12) où l'héroïne qui se hâte vers son amant est comparée à l'éclair doré qui zèbre un ciel nocturne de mousson, et la nuit à une pierre de touche censée mettre à l'épreuve l'or de son amour⁴⁷.

L'heure nocturne favorise la rencontre en assurant son secret : la compagne de Rādhā l'exhorte à aller retrouver Kṛṣṇa dissimulée dans un manteau bleu sombre, sans se laisser trahir par le cliquetis de ses bracelets de pied (V, 11, 11)⁴⁸ ; la nuit est complice des belles adultères (XI,20,11)⁴⁹. Elle avive l'amour, en multipliant leurs et obstacles : elle suscite la crainte que seule peut dissiper la présence de l'aimé (II, 5, 8)⁵⁰, dérobe au regard l'objet de la passion

⁴⁴ Cf. B. N. Goswamy and Eberhard Fischer, «Pahārī Masters: Court Painters of Northern India», *Artibus Asiae. Supplementum* 38, 1992, p. 272; p. 312; cat.130-137, p. 320-331.

⁴⁵ Ibid., cat. 130, p. 320-321.

⁴⁶ Dans la série plus tardive dite « de Lambagraon » et datée du XIXe siècle (vers 1825), la végétation est ponctuée de petites fleurs blanches qui l'étoilent.

⁴⁷ *Kāçmīragauravapuṣām abhisārikānām*

Ābaddharekham abhito rucimañjarībhiḥ|

Etat tamāladalanīlatamaṃ tamisraṃ

Tatpremahemanikaṣopalatām tanoti||

⁴⁸ *mukharam adhīraṃ tyaja mañjūraṃ ripum iva kelisulolam|*

cala sakhi kuñjaṃ satimirapuñjaṃ çīlaya nīlanicolam||

« Abandonne des bracelets de pieds cliquetants, tes ennemis dans le jeu d'amour,

Entre dans l'ombre épaisse du bosquet, drape-toi d'un manteau bleu-noir ».

⁴⁹ *dhūrtānām abhisārasatvarahṛdām viçvañ nikuñje sakhi*

Dhvāntaṃ nīlanicolacāru sudrçāṃ pratyangam āliṅgati

Dans chaque bosquet le charmant manteau bleu-noir de la nuit étroit les membres des femmes adultères aux beaux yeux dont le cœur se hâte vers leurs amants.

⁵⁰ *viṣadakadambatale militaṃ kalikaluṣabhayaṃ çamayantaṃ|*

(II,6,11)⁵¹, et va jusqu'à égarer l'esprit de Rādhā qui croit embrasser Kṛṣṇa alors qu'elle n'étreint que l'ombre (VI, 12, 7)⁵². C'est ce passage en particulier qu'illustre le geste si particulier de Rādhā ouvrant les bras au ciel et pour ainsi dire à la nuit, comme la danseuse de la célèbre peinture de Kishangarh mentionnée plus haut⁵³. À mesure que les ténèbres s'épaississent, la passion de Kṛṣṇa s'accroît et les résistances de sa bien-aimée tombent en même temps que décline le soleil (V, 11, 16-17)⁵⁴. Même les rayons de la lune, censés habituellement verser un baume rafraîchissant, attisent le tourment amoureux (VII, 14,21)⁵⁵.

Une partie des images de la série opte cependant pour des compositions baignées d'une lumière pâle par la pleine lune, mais les teintes pastel du paysage et du ciel évoquent plutôt celles d'un jour brumeux que d'une nuit claire. C'est aussi le parti choisi dans beaucoup de miniatures de la série du *Bhāgavata Purāṇa* dues au « Maître des clairs de lune », qui appartenait à la première génération après Nainsukh : les jeux de Kṛṣṇa avec les bergères s'y déroulent sous une pleine lune qui déverse sa blancheur neigeuse sur le sol, colore de gris le ciel et l'eau mais laisse intactes les couleurs des arbres et des personnages qui sont celles d'une scène diurne (fig. 14)⁵⁶.

mām api kim api taraṅgadanāṅgaḍṛçā manasā ramayantam||

[Mon cœur se remémore]... celui que je rencontre sous le kadamba fleuri, qui apaise ma crainte des ténèbres [semblables à celles] de l'âge kali, celui dont les rapides œillades amoureuses me donnent une joie profonde.

Cf. aussi 10, 19,2.

⁵¹ *nibhṛtanikuñjagrham gatayā niçi rahasi nilīya vasantam/*

Cakītavilokitasakaladiçā ratirabhasarasena hasantam||

Celui qui repose en secret dans la nuit, au bosquet solitaire, (réunis-le à) moi, moi

dont l'oeil tremblant scrute toutes les directions, (réunis-le à moi) celui dont j'entends l'éclat de rire plein de passion .

⁵² *çliçyati cumbati jaladharakalpam/*

Harir upagamata iti timiram analpam||

Elle étreint, elle embrasse les ténèbres profondes aux formes de nuages en pensant : « Hari est arrivé ».

⁵³ M. S. Randhawa, *Kangra Paintings of the Gita Govinda, op.cit.*, pl. IX.

⁵⁴ *tvadvāmyena samaṃ samagram adhunā tigmāṃçur astam gato*

govindasya manorathena ca samaṃ prāptam tamaḥ sāndratām

Ta dureté a complètement disparu, comme le soleil aux rayons cruels s'est couché,

la passion de Govinda s'intensifie comme les ténèbres.

⁵⁵ *vidhur atīva tanoti manobhuvah suhrd aye hṛdaye madanavyathām*

La lune accroît à l'extrême la souffrance d'amour dans mon cœur, l'astre lunaire, hélas, est l'ami du dieu de l'amour.

Cf. aussi VII,16, 40.

⁵⁶<https://asia.si.edu/object/F1930.84/>

Cf. aussi B. N. Goswamy and Eberhard Fischer, *Pahārī Masters: Court Painters of Northern India*, Artibus Asiae Publishers, Supplementum 38, 1992, cat. 141, p. 336-337.

La série consacrée au *Satsai* de Bihari⁵⁷ réalisée vers la même époque, qui illustre aussi les amours de Kṛṣṇa et de Rādhā, introduit de nouvelles variations nocturnes sur le thème de l'héroïne qui se rend au-devant de son amant, encouragée par sa compagne (*sakhi*) : la Rādhā du *Satsai*, toujours accompagnée de sa confidente, s'avance, souvent dans un décor urbain, et plus timidement que l'Abhisārikā Nāyikā, sous un ciel inondé de clarté par la lune, projetant son ombre sur un sol vert pâle, ou dans une ombre douce, différente de la profonde obscurité du *Gīta Govinda*. Quel que soit le parti choisi, le vêtement qu'elle porte est toujours couleur de la nuit dans laquelle elle cherche à se fondre, blanc au clair de lune, bleu dans la nuit obscure.

L'attente amoureuse

La liste des différents types d'héroïne (*Nāyikā*) apparaît pour la première fois dans le *Nāṭyaśāstra* de Bharata⁵⁸, daté entre le IIe siècle avant notre ère et le IIe siècle après. Le thème a connu un regain de popularité au XVIe siècle avec la composition du *Rasikapriya* par le poète de langue hindi Keshavadas⁵⁹ et a été abondamment illustré dans la peinture rājpute. Parmi les huit principales *Nāyikā* plusieurs sont évoquées dans un contexte nocturne, la représentation la plus répandue étant sans doute dans la peinture pahārī celle de l'Abhisārikā Nāyikā à laquelle nous avons donc fait une place à part. Mais la nuit se trouve aussi liée à d'autres situations émotives, ainsi au dépit amoureux lorsque l'héroïne trompée par son amant (*Vipralabdā Nāyikā*) jette ses bijoux à terre⁶⁰. Plus souvent elle est associée au thème de l'attente, voluptueuse pour la *Vasakasajjā* qui se prépare à la rencontre, ou plus inquiète, pour la *Virahokanṭhitā* ou la *Virahinī* en proie à la langueur de la séparation. Dans les miniatures pahārī, la scène se déroule généralement dans la nature : la femme se tient debout ou assise dans une attitude introvertie et pensive qui reste toujours empreinte de retenue et reflète une mélancolie rêveuse. Toutes les variantes sont possibles, de la nuit de mousson⁶¹ à la pleine lune qui baigne la scène dans une lumière pâle, en passant par la nuit étoilée de la nouvelle lune.

L'école de Bundi au Rājasthan⁶² s'est distinguée dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, par une représentation beaucoup plus sensuelle de la *Virahinī Nāyikā*⁶³, qu'elle figure allongée sur sa couche, les seins dénudés, un bras jeté en arrière, dans une attitude languide très différente de la réserve naturelle que conservent presque toujours les figures féminines de la peinture pahārī. La scène se déroule à la pleine lune, liée au motif de la souffrance amoureuse à laquelle l'astre nocturne est supposé porter remède, en versant sur le corps de l'héroïne un baume rafraîchissant qui néanmoins ne fait jamais tout à fait son office. La nuit de lune y est

⁵⁷ Cf. M.S. Randhawa, *Kangra Paintings of the Bihari Sat Sai*, New Delhi, 1966, pl.VI, VII, IX ; voir aussi, sur cette série, B. N. Goswamy and Eberhard Fischer, *Pahārī Masters: Court Painters of Northern India*, Artibus Asiae Publishers, Supplementum 38, 1992, p. 313.

⁵⁸ *Nāṭyaśāstra*, 24, 210-211.

⁵⁹ Sur ce sujet, voir Allison Busch, *Poetry of Kings : the classical hindi literature of Mughal India*, Oxford University Press, 2011, p. 23-64; Krishna Prakash Bahadur, *Rasikapriya of Keshavadasa*, Delhi, Motilal Banarsidass, 1990.

⁶⁰ Voir par exemple la miniature pahārī du Victoria and Albert Museum consacrée à ce thème (IM.72-1912) <http://collections.vam.ac.uk/item/O405203/vipralabdha-nayika-painting-unknown/>

⁶¹ <https://www.clevelandart.org/art/2018.103>

⁶² Sur l'école de Bundi voir W.B. Archer, *Indian Painting in Bundi and Kotah*, London, 1959.

⁶³ https://vmis.in/ArchiveCategories/collection_gallery_zoom?id=491&search=1&index=31403&searchstring=virahini%20nayika

traitée dans une palette de gris et de blancs qui peut s'étendre aux vêtements des personnages. Parfois au contraire les couleurs chaudes et vives des costumes suggèrent le contraste entre l'ardeur qui consume l'héroïne et la clarté apaisante de l'astre nocturne. Sur la terrasse du palais, qui se profile sur un fond de végétation luxuriante, des suivantes ou des compagnes la massent et l'éventent aussi pour dissiper la brûlure physique de la passion.

Les romances musulmanes

On ne trouvera pas d'expression aussi directe du désir féminin dans la peinture moghole. En revanche la thématique de la passion amoureuse omniprésente dans les textes illustrés par les miniatures râjpoutes a sans doute exercé une influence dans l'apparition de deux cycles narratifs rattachés à la tradition musulmane assez souvent illustrés au XVIII^e siècle, celui de Baz Bahadur et son épouse Rūpmatī, d'une part, qui appartiennent respectivement à la noblesse moghole et râjpoute⁶⁴, de l'autre celui de Sohnī et Mahinval⁶⁵, qui conte la liaison contrariée de la fille d'un potier avec un marchand. Dans les deux cas, il s'agit d'un amour réciproque et spontané, voué cependant à une fin tragique en raison des circonstances.

Baz Bahadur et Rūpmatī sont toujours représentés se promenant ensemble à cheval dans la nuit (fig. 15)⁶⁶, dans un paysage de collines désertes plongé dans l'ombre, comme si la nuit et la nature leur offraient l'espace de liberté que leur amour exigeait, loin des contraintes de la société. Tournés l'un vers l'autre, les deux époux semblent engagés dans un dialogue muet que protège l'obscurité ambiante. La chevauchée se déroule dans une ombre tempérée par la clarté lunaire : cette nuit n'évoque pas tant la passion que la douceur d'une solitude partagée. Le thème est surtout illustré dans les écoles mogholes mais sera également repris quasiment à l'identique dans la miniature pahārī vers la fin du XVIII^e siècle⁶⁷, dans une palette de gris différente des ténèbres épaisses ou du clair de lune laiteux qui enveloppent les amours de Kṛṣṇa.

Les illustrations consacrées à la légende de Sohnī et Mahinval montrent l'héroïne traversant de nuit la rivière en se servant d'un pot de terre cuite comme d'une bouée pour parvenir jusqu'à son bien-aimé qui l'attend sur l'autre rive, avec une hardiesse comparable à celle de l'Abhisārikā Nāyikā, dont la figure a pu avoir un effet sur la faveur rencontrée par ce thème légendaire. Si la nuit protège d'abord l'entreprise amoureuse, elle contribuera aussi à son échec et à la perte de l'héroïne⁶⁸. Les miniatures de l'école moghole datées vers le milieu du XVIII^e siècle sont traitées dans une suite de tons sourds et plus ou moins modulés pour évoquer un paysage qui n'est qu'à demi plongé dans l'obscurité (fig. 16)⁶⁹. Cette romance sera aussi

⁶⁴ Sur la légende de Baz Bahadur et Rūpmatī, voir Chandra Kant Tiwari, «Rupmati "The Melody Queen of Malwa" », *Proceedings of the Indian History Congress* 38, 1977, pp. 244-249.

⁶⁵ Sur l'histoire de Sohnī et Mahinval et ses représentations, voir Stephen Markel, « Drowning in Love's Passion: Illustrations of the Romance of Sohnī and Mahinwal », *A Pot-Pourri of Indian Art*, ed. Pratapaditya Pal, Bombay, Marg Publications, 1988, p. 99-114. Pour Stephen Markel, le thème est apparenté à celui de l'Abhisārikā Nāyikā (chap. cit., p. 101-103).

⁶⁶ https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1920-0917-0-27

⁶⁷ Cf. la miniature du British Museum : https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1913-0617-0-3

⁶⁸ En partie à cause de l'obscurité, la jeune femme ne réalise pas que le pot dont elle se sert comme d'une bouée n'a pas été cuit. Il se dissout dans l'eau et elle se noie.

⁶⁹ <https://www.britishmuseum.org/collection/image/266007001>

illustrée au Rajasthan dans les écoles du Mewar et de Jaipur, mais sans référence aucune à l'heure nocturne.

La nuit mystique

La nuit est aussi, en contexte hindou ou musulman, un temps propice au recueillement, favorable au dialogue spirituel comme à la contemplation mystique, au dépouillement, à l'oubli des apparences et des contraintes sociales. Dans la peinture moghole du XVIII^e siècle, il s'agit le plus souvent d'une nuit noire, à peine éclairée d'un mince croissant de lune qui permet tout juste de distinguer le décor, quand celui-ci n'est pas totalement englouti par les ténèbres. Les personnages en revanche sont toujours visibles, soit qu'ils se fondent partiellement avec l'ombre, soit qu'ils s'en détachent comme des apparitions lumineuses.

Dans l'iconographie moghole, la principale scène nocturne est sans doute la représentation du saint soufi Ibrāhīm Ibn Adham, un souverain afghan qui régnait à Balkh au VIII^e siècle et qui décida de renoncer au monde pour devenir un ascète⁷⁰. Des anges viennent lui apporter sa nourriture dans la forêt pendant la nuit tandis qu'il dort. Les vêtements chamarrés et les ailes multicolores des anges contrastent avec le paysage noyé dans l'ombre et le modeste vêtement de l'ascète (fig. 17)⁷¹. La nuit est à la fois humble et magique, austère et somptueuse. L'éclat des anges et des saints ne leur vient pas d'une source lumineuse, il leur est inhérent. Mais il peut aussi se combiner à la modeste lueur des chandelles, comme sur la miniature attribuée à Mīr Kalān Khān⁷² de la Pierpont Morgan Library : la lumière projetée sur le rocher où s'appuie le saint semble provenir à la fois du personnage, dont la tête est auréolée d'un halo, et des bougies allumées près de lui⁷³.

A la différence de ces illustrations empreintes de merveilleux, les scènes mogholes qui ont pour sujets des rencontres entre derviches musulmans ou ascètes hindous et des disciples venus s'entretenir avec eux ou leur rendre hommage optent souvent pour une représentation beaucoup plus réaliste des effets lumineux, inaugurée déjà sous Jahāngīr ou Shāh Jahān. Dès le XVII^e siècle ces groupes rassemblés autour de saints personnages sont prétexte à déployer le talent des artistes dans le rendu des éclairages, comme en témoigne la célèbre miniature de Payāg conservée au Musée de San Diego, datée vers 1640⁷⁴ ou la peinture du Musée Guimet réalisée par Govardhan⁷⁵. De même sur la page de l'album Davis⁷⁶, le chandelier posé au milieu du cercle des hommes qui confèrent tout en écoutant un musicien projette un halo de lumière qui se diffuse diversement sur les assistants. Une miniature datée vers la fin du XVII^e siècle ou

⁷⁰ Sur ce sujet, voir A. Von Gladiss, « Ibrahim ibn Adham, Darling of the Angels », *Facts and Artefacts. Art in the Islamic world*, Festschrift for Jens Kroger on his 65th birthday, ed. by Anette Hagedorn and Avinoam Shalem, (Islamic History and Civilization 68) Leiden / Boston, 2007, p. 305-312.

⁷¹ <https://www.britishmuseum.org/collection/image/266607001>

⁷² <https://www.themorgan.org/collection/treasures-of-islamic-manuscript-painting/85#>

⁷³ Une miniature du Musée Guimet datée vers 1780 offre une version féminisée de ce sujet : Ibrahim Ibn Adham est remplacé par une femme ascète, aux seins découverts et aux cheveux épars, les mains jointes. La posture, le geste et le drapé évoquent la Madeleine chrétienne, que le peintre pourrait avoir vue sur une gravure. Voir https://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=SearchResult_VPage&STID=2C6NU0AO40RYX

⁷⁴ <http://collection.sdmart.org/Obj5186?sid=1156&x=1900&sort=9>

⁷⁵ <https://www.photo.rmn.fr/archive/88-003577-2C6NU0H3ESZV.html>

⁷⁶ <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/448491?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Davis+Album&offset=0&rpp=20&pos=10>

le début du XVIIIe conservée au British Museum (fig. 18)⁷⁷ se distingue par un choix plus radical : plongés dans une obscurité opaque, une jeune femme tenant un instrument de musique, dont on distingue juste la silhouette, assise au sol face à un vieil homme décharné, un derviche musulman si l'on en croit l'inscription, entièrement nu à l'exception d'un pagne, accroupi et comme replié sur lui-même, les yeux clos. Sous le regard attentif de la gracieuse musicienne qui le fixe en souriant, il paraît réciter des prières tout en égrenant une sorte de long rosaire. L'obscurité qui les environne est si dense qu'aucun objet n'est visible, et qu'on ne distingue plus la terre du ciel. Les deux personnages semblent communier à travers la musique dans leur contemplation intérieure, affranchis par la nuit des limites ordinaires de la conscience diurne et rendus à leur individualité profonde.

Dans la peinture moghole du XVIIIe siècle ce thème de la visite nocturne à un saint personnage est souvent féminisé et replacé en contexte hindou : c'est une femme ou un groupe de femmes qui se rend à l'ermitage, comme on le voit dans une œuvre probablement datée du XVIIIe siècle (fig. 19)⁷⁸ : la scène y est plongée dans la même nuit noire que l'entrevue de la musicienne et du derviche, mais on discerne vaguement les frondaisons des arbres et les contours des rochers. La composition témoigne d'une maîtrise réelle de la technique du clair-obscur : elle oppose les silhouettes éparées et fantomatiques des ascètes qui semblent progressivement émerger de l'ombre des forêts, à droite, et le groupe soudé et compact des femmes vêtues de vêtements chatoyants et brodés d'or, à gauche, dont émane un rayonnement presque comparable à celui des anges qui viennent nourrir le saint musulman Ibrāhīm Ibn Adham évoqué plus haut. Elles se serrent autour de la femme vêtue d'orange qui se retourne en arrière vers ses compagnes et paraît tenir un instrument de musique, accroupies devant des plateaux de fruits et des rangées de petites flammes émanant de lampes à huile qu'elles ont apportées, dont la lumière éclaire le pagne de l'ascète principal qui se tient devant elle, accoudé à une sorte de balançoire, les mains tendues vers les flammèches.

Ce peut être aussi un groupe de saintes femmes ou un couple d'ermites qui reçoit cette visite nocturne. Le plus souvent une obscurité un peu moins opaque permet de distinguer le paysage, faiblement éclairé par le mince croissant de lune, et les contrastes sont moins prononcés : ainsi sur la miniature conservée au Victoria and Albert Museum (fig. 20)⁷⁹ les teintes des vêtements précieux s'assourdissent et chatoient d'un éclat égal, qui ne semble pas vraiment leur venir du pauvre feu de brindilles allumé devant l'ermitage.

La dévotion des femmes hindoues est un thème voisin que la peinture moghole du XVIIIe siècle illustrera volontiers. En témoigne l'étonnante miniature conservée au Fogg Museum de Harvard (fig. 21)⁸⁰, montrant une femme allongée tout de son long au sol, les mains jointes face à un petit feu qui brûle devant elle, quelques objets posés à ses côtés. Les scènes de culte à Śiva (probablement des pages de *Rāgamālā*, comme on le verra un peu plus loin) sont plus courantes. Sur une image illustrant ce dernier sujet (fig. 22)⁸¹, ce n'est pas d'un feu réel mais du linga d'un blanc immaculé que semble émaner une lumière qui éclaire un peu plus

⁷⁷ https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1915-0120-0-1

⁷⁸ <https://asia.si.edu/object/F1907.241/>

⁷⁹ <http://collections.vam.ac.uk/item/O433997/painting-unknown/>

⁸⁰ <https://harvardartmuseums.org/collections/object/216951>

⁸¹ https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1941-1010-0-5

vivement le visage et les mains de la femme en prière et illumine les parois de la hutte qui constitue le sanctuaire.

La synthèse des *Rāgamālā*

C'est dans les « Guirlandes de Rāga » (*Rāgamālā*)⁸², originellement apparues en contexte hindou et adoptées au XVIIIe siècle dans le répertoire des cours musulmanes de Lucknow et de Murshidabad⁸³, que semble se parachever la synthèse entre les deux cultures. Dans les principales classifications connues des *Rāgamālā* les représentations nocturnes se répartissent essentiellement entre scènes d'ermite et scènes d'amour. Parmi les premières, on trouvera ainsi le culte au linga (Bhairavī Rāginī) que nous venons de mentionner, la femme ascète s'adonnant à la prière (Vangala Rāginī) ou jouant de la musique (Bhūpalī Rāginī)⁸⁴, l'entretien d'un prince et d'un ermite ou le dialogue du musicien et de l'ascète (Kedara Rāginī), tandis que les secondes montrent le couple enlacé (Dīpaka Rāga), l'héroïne se préparant à la rencontre de son bien-aimé (Madhumadhavī Rāginī, où l'obscurité de la nuit se confond avec celle de la mousson, qui suscite aussi l'émotion amoureuse⁸⁵), ou l'amant quittant sa maîtresse endormie (Lalita Rāginī). Les *Rāgamālā* réalisent donc aussi une forme de synthèse de la nuit mystique et de la nuit d'amour. Mais si ces thèmes sont illustrés dans nombre de *Rāgamālā* de style rājoute, il s'agit généralement de séries qui ont conservé les modes de représentation traditionnels antérieurs à la période moghole, et se contentent pour évoquer la nuit, de la signaler par la présence de la lune ou d'un ciel de couleur sombre, sans vraiment recourir aux effets lumineux. Il faut, paradoxalement, se tourner vers les *Rāgamālā* réalisées dans le style moghol, à Lucknow ou Murshidabad, mais aussi pour les princes hindous de Jaipur⁸⁶, pour voir pleinement restituée, à travers la technique du clair-obscur, l'atmosphère nocturne de ces moments de la vie indienne. Les représentations amoureuses qui prennent place dans le décor d'un palais y apparaissent souvent comme des variantes de la scène de divertissement nocturne moghole, mais intègrent aussi parfois le thème de l'héroïne alanguie par l'attente tiré de la tradition poétique indienne, tandis que les évocations de l'ermite se distinguent à peine de celles qui furent réalisées hors du contexte des *Rāgamālā*.

La *Rāgamālā* conservée à Delhi, l'ensemble le plus complet connu à ce jour dans la peinture pahārī⁸⁷, contient aussi quelques Rāga et Rāginī de la nuit : en dehors du Rāga

⁸² Les *Rāgamālā* illustrent les différents modes de la musique indienne telle qu'elle se développa au sein des deux cultures, hindoue et musulmane, en les personnifiant sous les traits d'un personnage associé à une situation caractéristique.

⁸³ Voir Klaus Ebeling, *Ragamala Painting*. Basel, Paris, New Delhi : Kumar, 1973, p. 42.

⁸⁴ <http://onlinecollection.asianart.org/view/objects/asitem/search@/0?t:state:flow=15930578-ae89-4d31-9cd7-65d368ccc809>

⁸⁵ Cf. Klaus Ebeling, *Ragamala Painting*. Basel, Paris, New Delhi : Kumar, 1973, p. 122 : selon plusieurs inscriptions, la Madhumadhavī rāginī est vêtue de bleu, ou se rend sous l'orage vers son amant endormi, ce qui suggère un contexte nocturne.

⁸⁶ Cf. Klaus Ebeling, op. cit., p. 44.

⁸⁷ Voir M.S. Randhawa, «Kangra Ragamala Paintings », *Roopa-Lekha*, vol. XXIX, 1958, 1-2, p. 3-29. Randhawa date cette série vers 1790 (ibid., p. 5). On trouvera aussi des exemples isolés de Rāga ou Rāginī nocturnes parmi les œuvres attribuées à Nainsukh : voir B.N. Goswamy, *Nainsukh of Guler*, op. cit., cat. 93, p. 236-237 (Dīpaka Rāga) ; cat. 94, p. 238-239 (Kedara Rāga) ; cat. 95, p. 240-241 (Madhumadhavī Rāginī).

Kedara⁸⁸, elles mettent toutes en scène le couple. Le Rāga Vinod⁸⁹ montre un jeune homme allongé sur sa couche, cherchant à attirer sa compagne, qui évoque la scène de séduction propre à la peinture moghole (fig. 10) ; les Rāga Mevad et Prabhal montrent chacun un couple occupé, pour le premier, à jouer de la musique, pour le second, à agiter un cerf-volant⁹⁰, tandis que le Rāga Behagra figure une jeune femme esseulée sur une terrasse, étirant ses bras au-dessus de sa tête dans la langueur de l'attente⁹¹.

Conclusion

La nuit obscure est essentiellement, dans la peinture rājpute, liée à la passion amoureuse : l'Abhisārikā nāyikā en donne une vision toute terrestre, tandis que dans le *Gīta Govinda* elle se confond, à travers le couple de Kṛṣṇa et Rādhā, avec la quête de la fusion mystique. Cette conception de la nuit s'exprime pour la première fois en termes picturaux dans la série pahārī de Garhwal qui environne les acteurs du récit d'une ombre profonde, en s'inspirant des modèles moghols et de leur habileté à rendre les atmosphères nocturnes. Mais les illustrations du *Gīta Govinda*, comme celles du *Satsai*, restent tributaires d'une tradition millénaire et les moyens adoptés ne se confondent pas pour autant avec la technique moghole du clair-obscur, comme le montrent les personnages qui se détachent en couleurs éclatantes sur le fond ténébreux ou, à l'inverse, portent des vêtements « couleur de nuit » : ils répondent essentiellement à une vision poétique séculaire qui s'est transmise du *Nāṭyaśāstra* jusqu'aux poèmes hindis du XVIIe siècle et résiste à la contagion de la mimésis, comme la nuit de pleine lune du *Bhāgavata Purāṇa* pahārī qui projette sur les personnages une lumière quasi diurne. On retrouve l'écho de ces conceptions jusque dans les miniatures rājputes les plus proches de leur contrepartie moghole, telle la miniature de Kishangarh exécutée par Sītārām⁹², où l'obscurité se fait plus enveloppante autour du couple princier que dans sa version moghole, variante du portrait de cour (fig. 5).

La dimension quasi initiatique de l'obscurité est aussi perceptible dans les miniatures mogholes, mais elle y est réservée aux scènes d'entretien spirituel ou de dévotion. La place remarquable qu'y tiennent les figures féminines paraît caractéristique du XVIIIe siècle. En revanche les représentations amoureuses de l'école moghole y baignent le plus souvent dans une ombre tempérée de clarté, surtout quand elles constituent des variantes de la scène de cour ou de harem. Dans les deux romances musulmanes dédiées aux amours de Bahadur et Rūpmatī, comme de Sohnī et Mahinval, sans doute influencées par les cycles hindous, l'obscurité se fait plus profonde, sans pour autant se confondre avec les ténèbres épaisses du *Gīta Govinda* pahārī dit « de Garhwal » (fig. 12).

Par ailleurs, dans la peinture moghole comme dans la peinture rājpute, la nuit noire a partie liée avec l'espace vierge de la forêt où se déroule la battue des chasseurs Bhils, mais sert aussi d'écrin à la fête qui illumine le palais de mille feux. Dans l'illustration de ces thèmes tirés

⁸⁸ M.S. Randhawa, «Kangra Ragamala Paintings », art. cit., p. 28.

⁸⁹ Ibid., p. 17.

⁹⁰ Ibid., p. 26.

⁹¹ Ibid., p. 24.

⁹² <https://artsandculture.google.com/asset/radha-and-krishna-watching-fireworks-in-the-night-sky-sitaram/4QEho77H1Mra0w?ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A8.418115253073712%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A1.8400920136992875%2C%22height%22%3A1.237500000000005%7D%7D>

de la vie contemporaine et non plus de sources littéraires, l'école rājpute emprunte sans réserve ses procédés à la peinture moghole, même quand elle les applique de façon plus naïve, comme dans la scène de chasse de Kotah⁹³. Ces emprunts n'excluent pas pourtant différences et innovations, comme le montrent, chacune à sa manière, l'œuvre de Nihāl Chand (Kishangarh) ou celle de Nainsukh.

Vers la fin du XVIIIe siècle plusieurs *Rāgamālā* de style moghol⁹⁴ révèlent une vive prédilection pour des teintes sombres et amorties et des ambiances crépusculaires qu'elles étendent à presque tous les thèmes illustrés, évoqués dans une palette de gris où les couleurs se résorbent. Un demi-jour égal baigne toutes les scènes quel que soit leur sujet et remplace les nuances diverses qui, de la nuit de fête à la nuit d'amour ou d'effusion mystique, coloraient jusqu'alors le jeu de l'ombre et de la lumière et l'éventail des sujets nocturnes.

BIBLIOGRAPHIE

AITKEN Molly Emma, « Parataxis and the Practice of Reuse, from Mughal Margins to Mīr Kalān Khān », *Archives of Asian Art* 59, 2009, p. 81-103.

ARCHER W.B., *Indian Painting in Bundi and Kotah*, London, 1959.

BEACH Milo Cleveland et al., *King of the World: The Padshahnama, an Imperial Mughal Manuscript from the Royal Library, Windsor Castle*, London: Azimuth Editions, Sackler Gallery, 1997.

BEACH Milo Cleveland, *Rajput Painting at Bundi and Kota*, *Artibus Asiae. Supplementum* 32, 1974, p. 1-58; I-CXX.

COOMARASWAMY Ananda K., « Notes on Indian Painting, 4. Bishndās and Others », *Artibus Asiae* 2,4, 1927, p. 283-294.

DICKINSON Eric et KHANDALAVALA Karl, *Kishangarh Painting*, New Delhi, Lalit Kala Akademi, 1959.

EBELING Klaus, *Ragamala Painting*. Basel, Paris, New Delhi : Kumar, 1973.

FALK Toby et DIGBY Simon, *Paintings from Mughal India*, London, Colnaghi, 1979.

FALK Toby, « The Kishangarh Artist Bhavani Das », *Artibus Asiae*, 1992, Vol. 52, No. 1/2, notice 1.

GOSWAMY B. N., *Nainsukh of Guler: A Great Indian Painter from a Small Hill-State*, Artibus Asiae Publishers. Supplementum 41, 1997, p. 1-304.

⁹³ <https://art.thewalters.org/detail/1398/a-deer-hunt/>

⁹⁴ Roselyne Hurel y voit une caractéristique propre aux écoles de Murshidabad et de Patna, qu'elle attribue au climat de ces régions (« A Ragamala painted at Patna for Zain ud-din Ahmad Khan, nephew and son-in-law of Alivardhi Khan », *Artibus Asiae*, 2014, vol. 74, n°2, p. 299).

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52504031d/f20.item.r=ZAIN%20UD-DIN%20AHMAD%20KHAN>

GOSWAMY B. N. and FISCHER Eberhard, *Pahārī Masters: Court Painters of Northern India*, Artibus Asiae Publishers, Supplementum 38, 1992, p. 1-391.

GOSWAMY B.N. and FISCHER Eberhardt, *Pahārī Paintings. The Horst Metzger Collection in the Museum Rietberg*, Artibus Asiae Publishers, Supplementum 51, 2017.

HUREL Roselyne, « A Ragamala painted at Patna for Zain ud-din Ahmad Khan, nephew and son-in-law of Alivardhi Khan », *Artibus Asiae*, 2014, vol. 74, n°2, p. 299-309.

JAYADEVA, and STOLER MILLER Barbara, *Love song of the Dark Lord: Jayadeva's Gītagovinda*, New York, Columbia University Press, 1977.

KĀLIDĀSA, and KALE M. R., *Kumārasambhava*. Delhi, Motilal Banarsidass, 1967.

KĀLIDĀSA, and M. R. KĀLE., *The Meghaduta of Kalidasa: With the Commentary '(Samjivani)' of Mallinatha, Ed. with an Exhaustive Introduction, a Sanskrit Commentary, English Translation, Critical Notes and Useful Appendices*. Bombay: Booksellers' Publishing Co. [19 - -?]. 188 s, 1900.

KĀLIDĀSA, Shastri Vyankatacharya UPADHYE, and M. R. KĀLE. *The Ritusamhara of Kalidasa*. Delhi: Motilal Banarsidass, 1967(6th ed.).

KINSLEY David, *Hindu Goddesses: Visions of the Divine Feminine in the Hindu Religious Tradition ; with New Preface*. Berkeley: University of California Press, 1997.

MATHUR Vijay Kumar, *Kishangarh Paintings: from the Collection of the National Museum, New Delhi*, Delhi, Bharatiya Kala Prakashan, 2000.

MCINERNEY T., « Chitarman II (Kalyan Das) », in Beach, Fischer and Goswamy, *Masters of Indian Painting, II, 1650-1900*, Artibus Asiae, Supplementum 48 I/II.

MARKEL Stephen, « Drowning in Love's Passion: Illustrations of the Romance of Sohnī and Mahinwal », *A Pot-Pourri of Indian Art*, ed. Pratapaditya Pal, Bombay, Marg Publications, 1988, p. 99-114.

MINISSALE Gregory, *Images of Thought : Visuality in Islamic India 1550-1750*, Newcastle, Cambridge Scholars Press, 2006.

Nāṭyaçāstra of Bharatamuni, with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya , ed. by M. Ramakrishna Kavi, Baroda, 1926 ; 2nd ed. revised and critically ed. with preface and Appendices by K. S. Ramaswami Sāstri, Baroda, 1956.

The Nāṭyaçāstra ascribed to Bharata-Muni, translated into English by Manomohan Ghosh, Bibliotheca Indica, Calcutta, 1950.

OKADA Amina. *Le Grand Moghol et ses peintres: miniaturistes de l'Inde aux XVIe et XVIIe siècles*, Paris, Flammarion, 1992.

PARLIER-RENAULT Edith, « La symbolique des couleurs dans les miniatures rājputes », *Actes du Colloque « La Couleur en Asie »*, AIBL, INALCO, Société Asiatique, 2015, p. 25-49.

PAUWELS Heidi Rika Maria, *Cultural exchange in eighteenth-century India: Poetry and painting from Kishangarh*, Berlin : EB-Verlag, 2015.

RANDHAWA M.S., «Kangra Ragamala Paintings », *Roopa-Lekha*, vol. XXIX, 1958, 1-2, p. 3-29.

RANDHAWA M. S., *Kangra Paintings of the Gita Govinda*, New Delhi, 1963.

RANDHAWA M.S., *Kangra Paintings of the Bihari Sat Sai*, New Delhi, 1966.

RANDHAWA M.S., *Kangra Ragamala Paintings*, New Delhi, 1971.

SINGH Kavita, « A Knowing Look: Appropriation and Subversion of the Mughal Idiom in Rajput Painting », in *Themes, Histories, Interpretations. Indian Painting. Essays in honour of B.N. Goswamy*, ed. by Mahesh Sharma and Padma Kaimal, Ahmedabad, 2013, p. 168-175.

TIWARI Chandra Kant, «Rupmati “The Melody Queen of Malwa” », *Proceedings of the Indian History Congress* 38, 1977, pp. 244-249.

von GLADISS Almut, « Ibrahim ibn Adham, Darling of the Angels », *Facts and Artefacts. Art in the Islamic world*, Festschrift for Jens Kroger on his 65th birthday, ed. by Anette Hagedorn and Avinoam Shalem, (Islamic History and Civilization 68) Leiden / Boston, 2007, p. 305-312.

WALDSCHMIDT E. and R., *Musik inspirierte Miniaturen*, Wiesbaden, 1966.

Illustrations

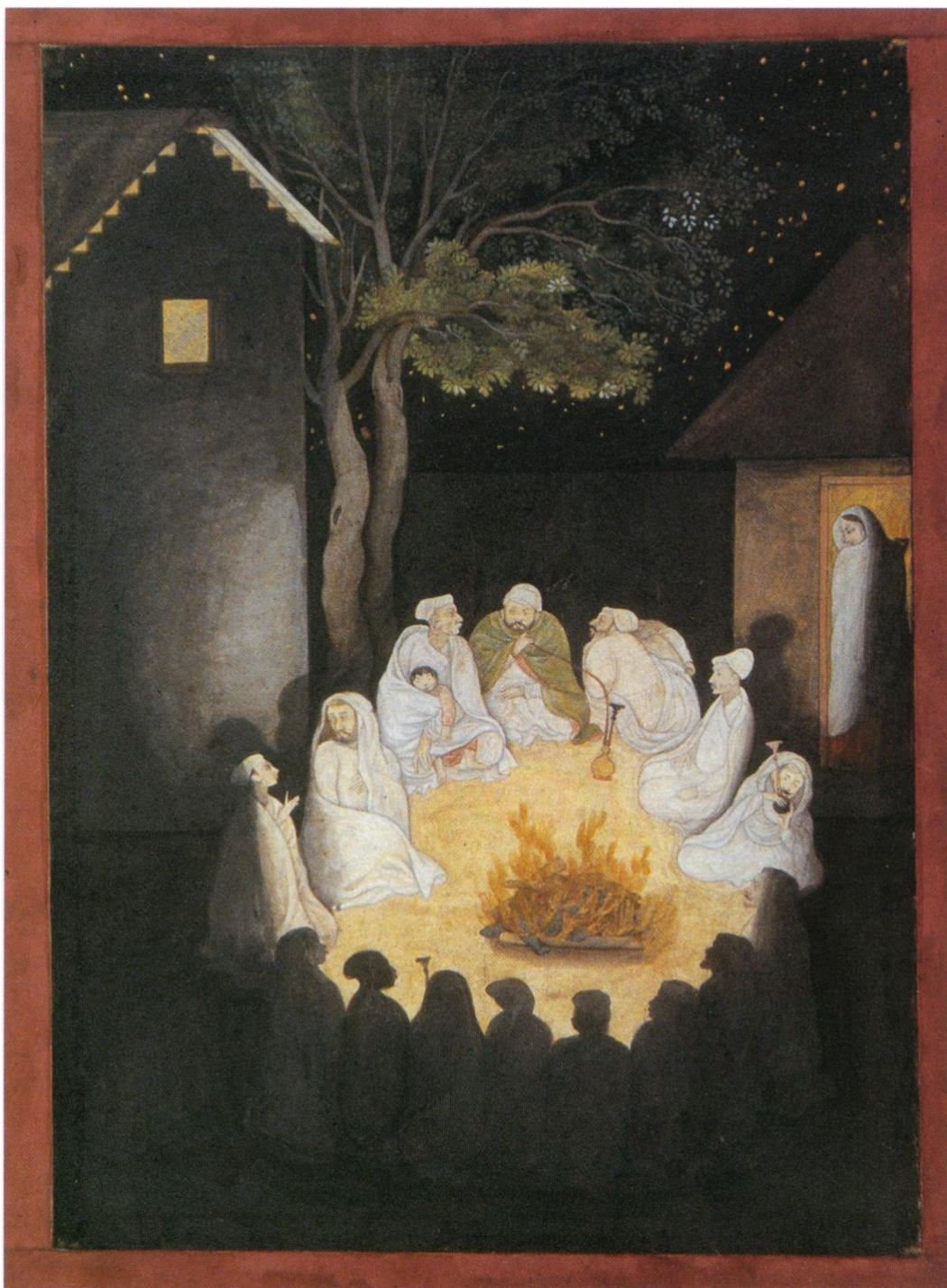


Fig.1 *Villageois réunis autour d'un feu*, attribué à Nainsukh, 1765-1775 env., 15 cm x 11cm, Calcutta, Indian Museum.



Fig. 2 *Le mariage des parents de Kṛṣṇa*, feuillet d'une série du *Bhāgavata-Purāṇa*, attribué à un peintre de la première génération après Nainsukh de Guler, vers 1770, 22 x 30 cm, Zurich, Musée Rietberg.



Fig. 3 *Le mariage d'Aurangzeb*, page du Pādshāh nāma, 1656-1657, 33,7 cm x 23,5 cm, Windsor Castle, Royal Library.



Fig. 4 *Femmes du harem impérial célébrant la nuit de Shab-i-Barat*, peint par Hashim (II), 2nd quart du XVIII^e siècle, 15.5 x 22.4cm, San Diego Museum of Art.

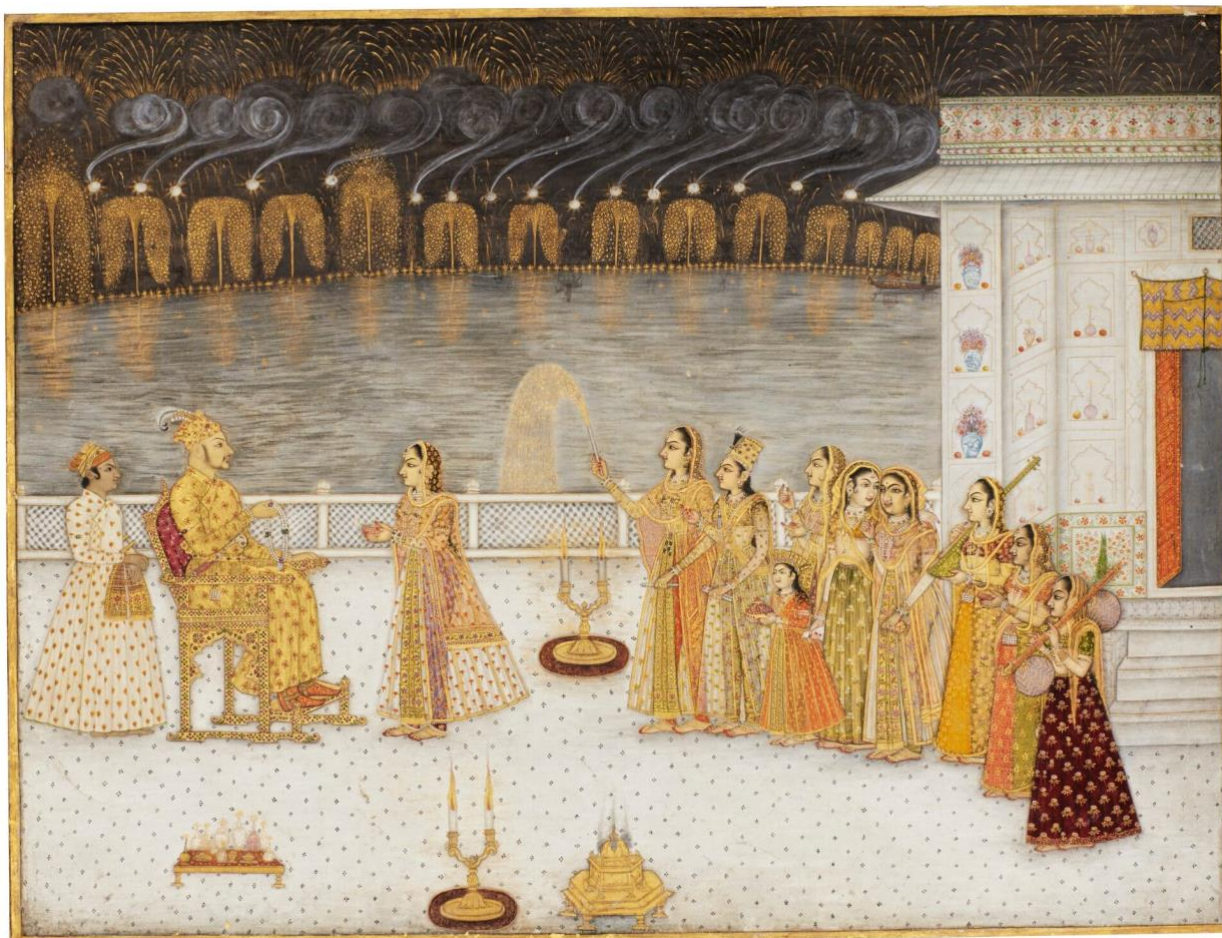


Fig. 5 *Samsam al Daulah Khān Dauran regardant des feux d'artifice*, peint par Kalyan Dās (Chitarman II), école moghole, vers 1719-1725, collection particulière.



Fig. 6 *Rādhā et Kṛṣṇa regardant des feux d'artifice*, peint par Sītārām, vers 1770, 45.5 x 31 cm, Delhi, National Museum.



Fig. 7 *Nuit des lumières (Diwali)*, attribué à Nihāl Chand, Kishangarh, vers 1735-1740, Kishangarh, Durbar collection.



Fig. 8 *Feux d'artifices dans un palais*, attribué à Nainsukh, école pahārī, vers 1751, 24.3 x 15.6 cm, Londres, Victoria and Albert Museum.

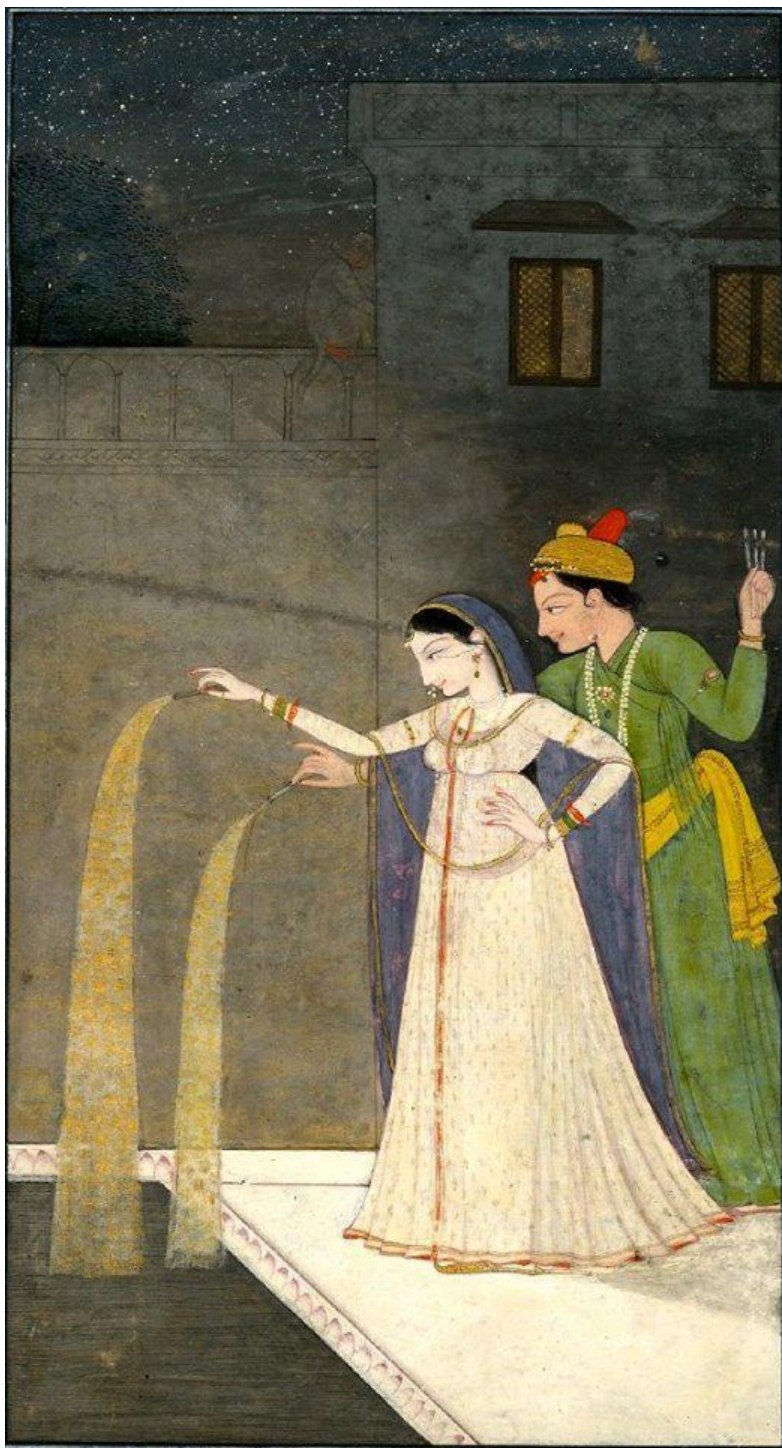


Fig. 9 *Jeune femme et son compagnon*, école pahārī, vers 1800, dimensions inconnues, Londres, British Museum.



Fig. 10 *Chasse nocturne*, attribué à Mīr Kalān Khān, école moghole, XVIIIe siècle, 16.4 x 25.3 cm, Washington, Smithsonian Institution, National Museum of Asian Art.



Fig. 11 *Scène de séduction*, école moghole, Murshidabad, XVIIIe siècle, 16.8 × 23.5 cm, Chicago, Art Institute of Chicago.



Fig. 12 *Abhisārikā nāyikā*, école pahārī, vers 1750, dimensions inconnues, Londres, British Museum.



Fig. 13 *Rādhā et Kṛṣṇa dans la nuit*, école pahārī, feuillet d'un *Gīta Govinda*, vers 1775-1780, 15.1 x 25.2 cm, New York, The Kronos Collection.



Fig. 14 *Les bergères cherchant Kṛṣṇa*, école pahārī, page d'un *Bhāgavata Purāṇa*, vers 1780, 22.4 x 30.5 cm, Washington, Smithsonian Institution, National Museum of Asian Art.

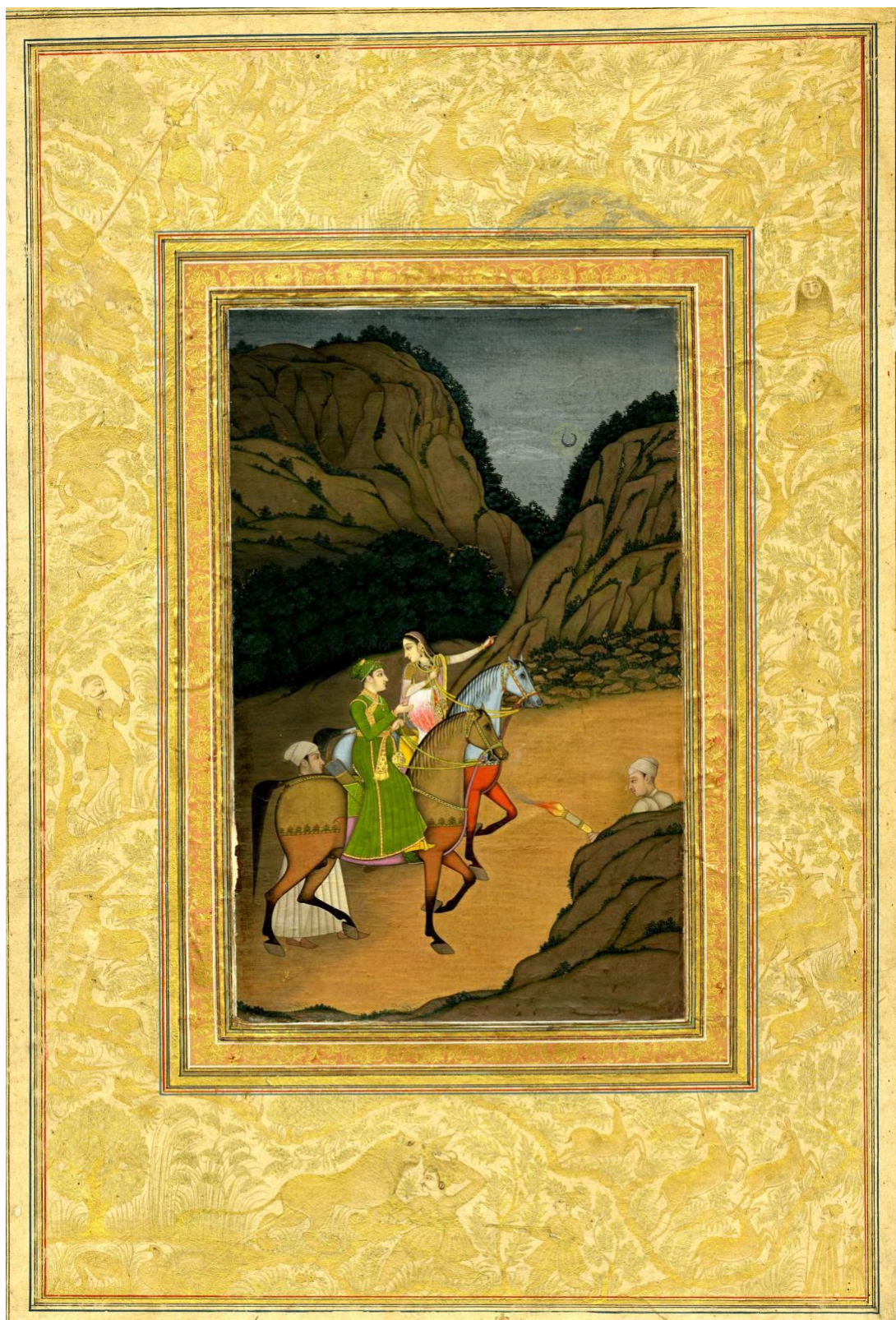


Fig. 15 *La chevauchée nocturne de Baz Bahadur et Rūpmatī*, école moghole, milieu du XVIII^e siècle, 23.1 x 15 cm, Londres, British Museum.



Fig. 16 *Sohnī nageant vers Mahinval*, école moghole, première moitié du XVIIIe siècle, dimensions inconnues, Londres, British Museum.



Fig. 17 *La visite des anges à Ibrāhīm Ibn Adham*, école moghole, vers 1800, dimensions inconnues, Londres, British Museum.



Fig. 18 *Le derviche Miyan Sari en compagnie d'une musicienne*, école moghole, début du XVIIIe siècle, 15.6 x 15.2 cm, Londres, British Museum.



Fig. 19 *Visite d'un groupe de femmes à des ascètes hindous*, école moghole, XVIIIe siècle, 30.6 x 21.1 cm, Washington, Smithsonian Institution, National Museum of Asian Art.



Fig. 20 *Visite à des femmes ascètes*, école moghole, XVIIIe siècle, dimensions inconnues, Londres, Victoria and Albert Museum.

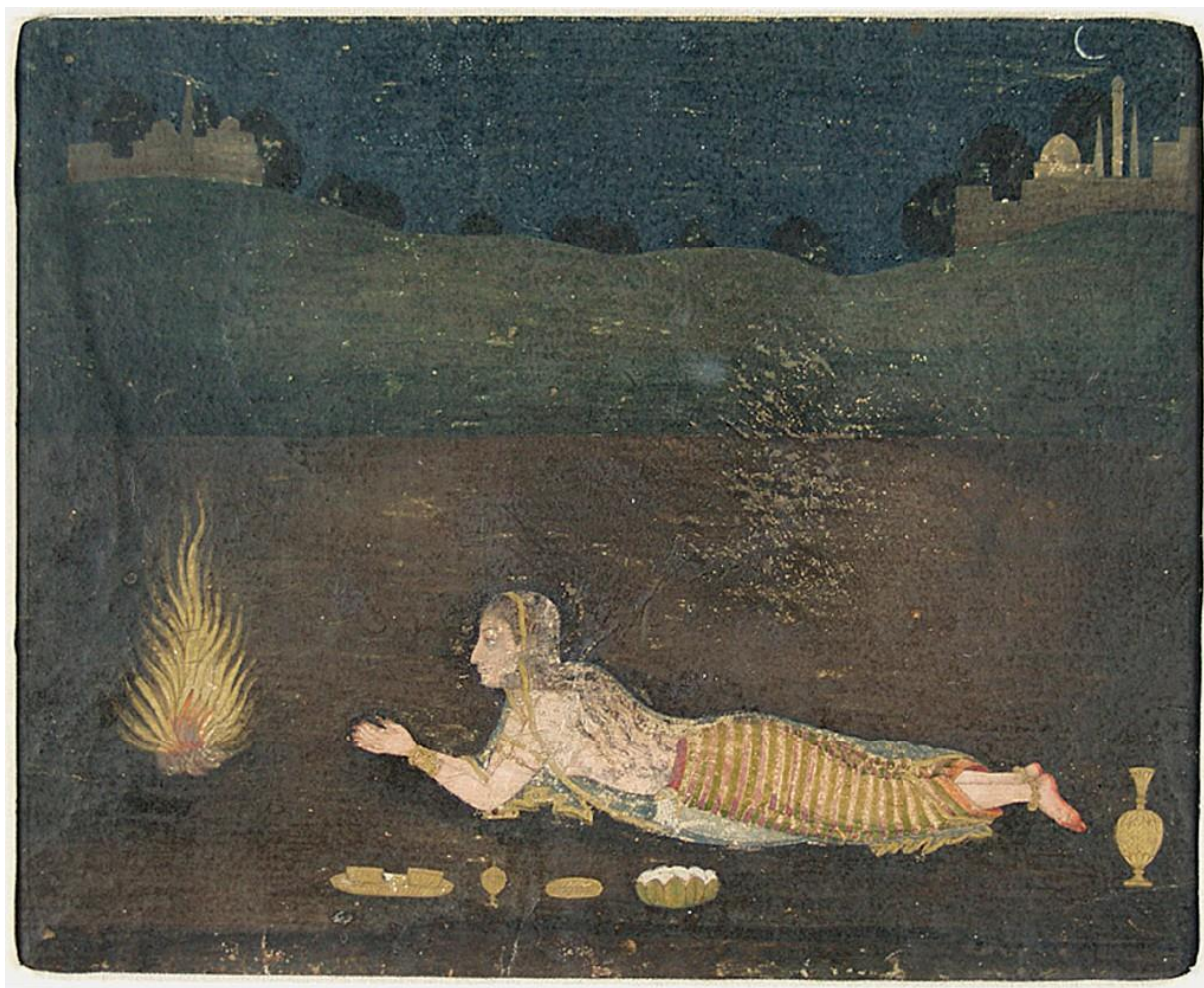


Fig. 21 *Scène de culte nocturne*, école moghole, XVIIIe siècle, 14 x 17.5 cm, Harvard, Fogg Art Museum.



Fig. 22 *Culte nocturne au linga (Bhairavī Rāginī?)*, école moghole, XVIIIe siècle, dimensions inconnues, Londres, British Museum.