



HAL
open science

L'exposition et la réception en France de l'École du Bengale. Parcours croisés d'Abanindranath Tagore (1871-1951) et d'Andrée Karpelès (1885-1956)

Marie Olivier

► To cite this version:

Marie Olivier. L'exposition et la réception en France de l'École du Bengale. Parcours croisés d'Abanindranath Tagore (1871-1951) et d'Andrée Karpelès (1885-1956). Art Asie Sorbonne, 2024, Artistes indiens en France, des débuts du XXe siècle à nos jours. hal-04605216

HAL Id: hal-04605216

<https://hal.science/hal-04605216>

Submitted on 7 Jun 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Marie OLIVIER



Andrée Karpelès, *Portrait d'Abanindranath Tagore*, 1913

Résumé

Artiste peintre, illustratrice et éditrice, Andrée Karpelès (1885-1956) contribue à faire connaître les artistes de la modernité indienne en France, notamment par le biais de publications illustrées de ses gravures sur bois. En 1914, elle organise la venue de peintres de l'École du Bengale à Paris, à l'occasion de la vingt-deuxième exposition des Peintres Orientalistes français tenue au Grand Palais du 8 au 28 février. Parmi les dix-huit artistes exposés, trois noms furent particulièrement remarqués par la critique française, Abanindranath Tagore (1871-1951), chef de file de ce mouvement, son frère Gaganendranath Tagore (1867-1938) ainsi que son élève Nandalal Bose (1882-1966). À l'aube des mouvements qui mènent à l'indépendance de l'Inde en 1947, cette nouvelle école joue un rôle essentiel dans la naissance de l'art contemporain indien. Les échanges entre les artistes de l'École du Bengale et Andrée Karpelès étudiés dans cet article, permettront d'analyser le contexte et la mise en place de l'exposition, ainsi que sa réception en France.

Mots clés : Histoire de l'art contemporain / Échanges culturels franco-indiens / Modernités artistiques indiennes / École du Bengale

Marie OLIVIER est doctorante en histoire de l'art à Sorbonne-Université (ED 124) au sein du Centre de Recherches sur l'Extrême Orient de Paris-Sorbonne, (CREOPS, EA 2565). Elle prépare sous la direction d'Édith Parlier-Renault une thèse sur l'artiste française Andrée Karpelès (1885-1956) et sa place dans les circulations artistiques entre la France et l'Inde.

Abstract

As a painter, illustrator, and publisher, Andrée Karpelès (1885-1956) played a significant role in the recognition of modern Indian artists in France, particularly through publications illustrated with her engravings. In 1914, she organized the visit of the Bengal School artists in Paris, for the 22nd exhibition of French Orientalist Painters held at the Grand Palais from February 8 to 28. Among the eighteen artists exhibited, three names were particularly recognized by French critics: Abanindranath Tagore (1871-1951), the leader of this movement, his brother Gaganendranath Tagore (1867-1938), and his pupil Nandalal Bose (1882-1966). At the outset of the movements leading to India's independence in 1947, this new school played a crucial role in the birth of contemporary Indian art. The exchanges between the artists of the Bengal School and Andrée Karpelès, which this article studies, will enable an analysis of the context and organization of the exhibition, as well as its reception in France.

Key Words : History of contemporary art / Franco-Indian cultural exchanges / Indian artistic modernities / Bengal school

Marie OLIVIER is a PhD student in Art History at Sorbonne-Université, working within the Centre de Recherches sur l'Extrême Orient de Paris-Sorbonne (CREOPS). Under the supervision of Édith Parlier-Renault, her thesis centers on the French artist Andrée Karpelès (1885-1956) and her significant role in artistic exchange between France and India.

L'exposition et la réception en France de l'École du Bengale. Parcours croisés d'Abanindranath Tagore (1871-1951) et d'Andrée Karpelès (1885-1956)

Marie OLIVIER, doctorante en histoire de l'art, CREOPS

Introduction

Construire une modernité en retournant aux traditions, aux modèles effacés, pour retrouver une identité volée, c'est la pensée qui anime le groupe d'artistes indiens de l'École du Bengale^[1]. À l'aube du XX^e siècle, ce retour artistique s'annonce comme résistance à la présence britannique sur le sol indien. Autour de la figure du peintre Abanindranath Tagore (1871-1951), cette école se constitue en opposition à la domination coloniale anglaise et à l'enseignement artistique occidental et académique dispensé dans les écoles d'art gouvernementales mises en place par le Raj Britannique^[2] au cours des années 1850. Ses artistes revendiquent leur appartenance à la culture indienne et prônent un retour aux techniques et motifs traditionnels. Abanindranath Tagore, formé dès 1890 à l'art académique occidental au sein de l'École gouvernementale d'Art de Calcutta^[3], se tourne vers l'étude des miniatures indiennes, élaborant un style novateur influencé par les enseignements de Ernest Binfield Havell (1861-1934) directeur de cette école. Issu de l'une des familles les plus influentes de Calcutta, il s'attache avec son frère le peintre Gaganendranath Tagore (1867-1938) et son cousin le poète Rabindranath Tagore (1861-1941) à développer un cercle de création et de conservation des traditions artistiques du Bengale. Liée au mouvement nationaliste *Swadeshi* pour l'indépendance de l'Inde, leur réflexion commune et celle des autres artistes de l'École du Bengale suscitent l'enthousiasme dans les milieux intellectuels indiens avant de toucher la scène artistique

internationale. La nomination de Rabindranath Tagore au Prix Nobel de littérature en 1913 participe à la reconnaissance du mouvement.

C'est ainsi que plusieurs intellectuels internationaux viennent séjourner à Calcutta autour de ce cercle [4]. L'artiste peintre française Andrée Karpelès (1885-1956) fait partie des visiteurs qui marqueront durablement l'histoire des relations entre les artistes de cette modernité indienne et la scène internationale. Elle passe son enfance entre Paris et Calcutta et l'attrait qu'elle commence alors à ressentir pour l'art et la culture de l'Inde imprègnera l'ensemble de sa production artistique. Formée à l'Académie Julian dans les ateliers de Lucien Simon (1861-1945), et de René Ménard (1862-1930), elle est présente dès 1906 au Salon National des Beaux-Arts, au Salon d'Automne et au Salon des Indépendants. En 1910, elle effectue un long voyage en Inde, qui donne lieu, à son retour, à sa première exposition particulière à la galerie des Artistes modernes à Paris, intitulée « Indes et Cachemire. Tableaux & Études par Andrée Karpelès[5] ». En 1913, elle croise la route d'Abanindranath Tagore à Calcutta. Cette rencontre donne naissance à une longue collaboration entre les deux artistes et mène à la première exposition des artistes de l'École du Bengale en France. Andrée Karpelès participe à l'organisation de leur venue à Paris, à l'occasion de la vingt-deuxième exposition des Peintres Orientalistes français[6] qui se tient au Grand Palais du 8 au 28 février 1914. Dans cet article nous nous intéresserons à la réception et au contexte de l'exposition de l'École du Bengale à travers les trajectoires croisées d'Abanindranath Tagore et d'Andrée Karpelès.

Construire une modernité indienne. L'École du Bengale comme résistance.

Au cours des années 1850, les écoles d'art mises en place par le gouvernement colonial britannique se développent sur le territoire indien. Leur programme suit un modèle occidental, l'enseignement est dispensé en atelier et s'établit sur des principes de représentation naturaliste qui reposent largement sur la copie d'artistes européens[7]. Sous la direction de l'historien de l'art anglais Ernest Binfield Havell, arrivé en 1895, l'École gouvernementale d'art de Calcutta voit son programme réformé. Une place de premier plan est dorénavant accordée à l'enseignement des arts et de l'histoire de l'art indiens. L'étude des miniatures indiennes prend le pas sur celle de la peinture occidentale, permettant ainsi aux étudiants de s'affranchir des canons européens de représentation[8]. En 1890, Abanindranath Tagore rejoint l'école, où il se forme à l'art académique européen avant de se tourner vers l'étude des miniatures mogholes, encouragé par Havell[9]. Ce dernier consacre une section particulière à l'art indien dans la Calcutta Art Gallery, galerie rattachée à l'école gouvernementale ouverte aux étudiants. En se tournant vers l'étude de ces miniatures, Abanindranath Tagore développe un style personnel, mêlant les diverses influences, asiatiques et occidentales, héritées de ses années de formation. Nommé vice-principal par Havell en 1905, il dispense parallèlement des cours de peinture chez lui à la *Thakurbari*[10], la demeure familiale des Tagore. En encourageant les artistes à renouer avec l'art traditionnel de leur pays, Havell et Tagore jouent ainsi un rôle important dans le développement de l'art contemporain indien et fixent les prémices du groupe de l'École du Bengale. En 1907, Abanindranath et son frère Gaganendranath Tagore participent à la fondation de l'*Indian Society of Oriental Art*. La société regroupe des personnalités indiennes et britanniques. Elle permet le patronage des artistes et artisans bengalis en organisant des ateliers de pratique artistique, ainsi que des expositions annuelles. Un grand nombre de visiteurs, amateurs d'art, indiens et étrangers, se rassemblent en ce lieu de rencontres et d'échanges, qui devient un centre majeur de l'activité culturelle et artistique de la ville. La société organise régulièrement des expositions, ainsi que des expéditions sur

les sites artistiques indiens. La plus notable est celle menée en 1911 dans les grottes bouddhiques d'Ajantâ par l'artiste anglaise Christiana Herringham (1852–1929). Accompagnée par les peintres bengalis Nandalal Bose (1882-1966) et Asit Kumar Haldar (1890-1964), elle restitue les fresques détériorées en vue d'une publication^[11]. L'*Indian Society* fait de la préservation du patrimoine artistique indien, ancien ou moderne, sa mission principale. Cette volonté de mise en valeur du patrimoine national est intrinsèquement liée aux événements historiques qui secouent le pays. La Partition du Bengale, annoncée en 1905 par le Raj Britannique, prévoit alors une réorganisation territoriale de la région qui provoque une forte contestation dans la population. En réaction à cette annonce, le mouvement nationaliste *Swadeshi* est créé. Il milite pour l'indépendance de l'Inde par le refus de coopérer avec le gouvernement anglais et par le boycott des écoles gouvernementales, plus largement par un boycott des produits anglais au profit de productions locales et nationales. Ces aspirations rejoignent les réformes mises en place par Havell à l'École gouvernementale d'art de Calcutta. La préservation et la promotion des arts de l'Inde apparaît alors comme un moyen de résistance face à la politique coloniale anglaise. C'est dans ce contexte que s'inscrit l'action menée par l'*Indian Society*, tandis qu'est fondée l'École du Bengale. Ce groupement d'artistes prône le retour à un art authentiquement indien en encourageant ses membres à renouer avec les traditions plastiques indiennes et hindoues. Face à la domination coloniale anglaise, l'école est considérée comme l'expression artistique du mouvement *Swadeshi*, elle revendique son appartenance et sa continuité par rapport aux traditions artistiques de l'Inde et s'inscrit plus largement dans une dimension panasiatique.

Naissance d'un dialogue artistique international. Calcutta comme lieu de rencontre.

En 1908, Ernest Binfield Havell publie dans la revue *The International Studio*, un article intitulé « The New Indian School of Painting »^[12]. Illustré de reproductions d'œuvres d'Abanindranath Tagore, ce texte dresse un état de l'enseignement artistique dans les écoles d'art gouvernementales du pays. Havell y dénonce la politique des institutions britanniques, qui, dans leur entreprise de colonisation du pays, ont effacé tout un pan de l'histoire de l'art indien^[13]. Il s'attache à donner une place centrale au combat des artistes indiens pour une indépendance nationale et artistique. Cette publication aura une importance majeure dans la reconnaissance internationale de la nouvelle École du Bengale. En France, Andrée Karpelès prend connaissance de l'œuvre d'Abanindranath Tagore dans les pages de l'*International Studio*. Les reproductions des illustrations qu'il réalise pour le *Meghaduta*, poème lyrique de Kâlidâsa, la marquent^[14]. Elle nourrit pendant des années le souhait de rencontrer le peintre, avant de croiser sa route en 1913 à Calcutta. Accueillie à la *Thakurbari* par les frères Tagore, elle évoquera ainsi à la mort d'Abanindranath dans la revue *The Aryan Path*, le souvenir de leur rencontre :

« Il y a bien longtemps à Paris, une petite fille [...] vint à tomber sur une reproduction d'une des images d'Abanindranath [...] Le désir de rencontrer un jour le créateur de ce tableau remplissait son cœur d'une intensité inoubliable. Les années passèrent. Des coïncidences inattendues amenèrent la jeune fille (aujourd'hui peintre) à Jorasanko. [...] Il était là, devant elle, il lui révéla l'âme de l'Inde, l'art de l'Inde, le cœur du Bengale. Elle l'appela bientôt son “Guru”^[15] ».

Située dans le quartier de Jorasanko, la *Thakurbari* apparaît comme un véritable foyer de l'effervescence artistique de la ville. L'intérieur de la demeure est empreint d'une atmosphère particulière. Au moment de l'annonce de la Partition du Bengale, les Tagore

remplacent par des productions indiennes et asiatiques le mobilier victorien et les œuvres d'art occidentales choisies par les générations précédentes. Cette contestation culturelle, les Tagore l'affichent également en refusant de se vêtir des vêtements occidentaux portés par la bourgeoisie indienne^[16]. La *Thakurbari* devient ainsi un espace de résistance à la fois esthétique et idéologique. C'est en ces termes que l'évoque Andrée Karpelès : « Le cœur du Bengale semble palpiter sur la paisible véranda.^[17] ». Là, elle assiste à la création des œuvres d'Abanindranath Tagore et reçoit ses enseignements. La première leçon qu'il lui transmet résume sa conception de l'art : pour être complète, une œuvre doit s'appuyer à la fois sur la tradition et l'observation de la nature, tout en s'affirmant comme originale. Karpelès retranscrit ce conseil dans son article consacré au peintre : « Un tableau qui n'est qu'original n'a pas de base solide et ne durera pas ; celui qui n'est que traditionnel n'a pas de personnalité ; celui qui ne fait que reproduire la nature n'a pas d'âme^[18] ». Cette importance accordée à la tradition est caractéristique de l'École du Bengale. Elle régit la création de ses artistes qui revendiquent un retour aux canons artistiques indiens. Cette esthétique propre à l'École du Bengale se constitue par une utilisation de la technique du lavis dans une palette assourdie qui confère aux compositions une atmosphère vaporeuse et méditative, loin de la peinture à l'huile académique. Les thèmes iconographiques des productions de l'École du Bengale se rattachent quant à eux à une influence indienne et hindoue dans des compositions de scènes historiques, mythologiques et religieuses. Les peintres se tournent vers l'étude des miniatures mogholes et pahâris des XVII^e et XVIII^e siècles en adoptant un format proche de celui des miniatures et en puisant dans les canons énoncés dans les traités artistiques sanskrits des *Shilpa Shastras*^[19].



Fig.1 Andrée Karpelès, *Portrait d'Abanindranath Tagore*, huile sur toile, dimensions inconnues, 1913, Paris, Musée Guimet. Photo (C) Musée Guimet.

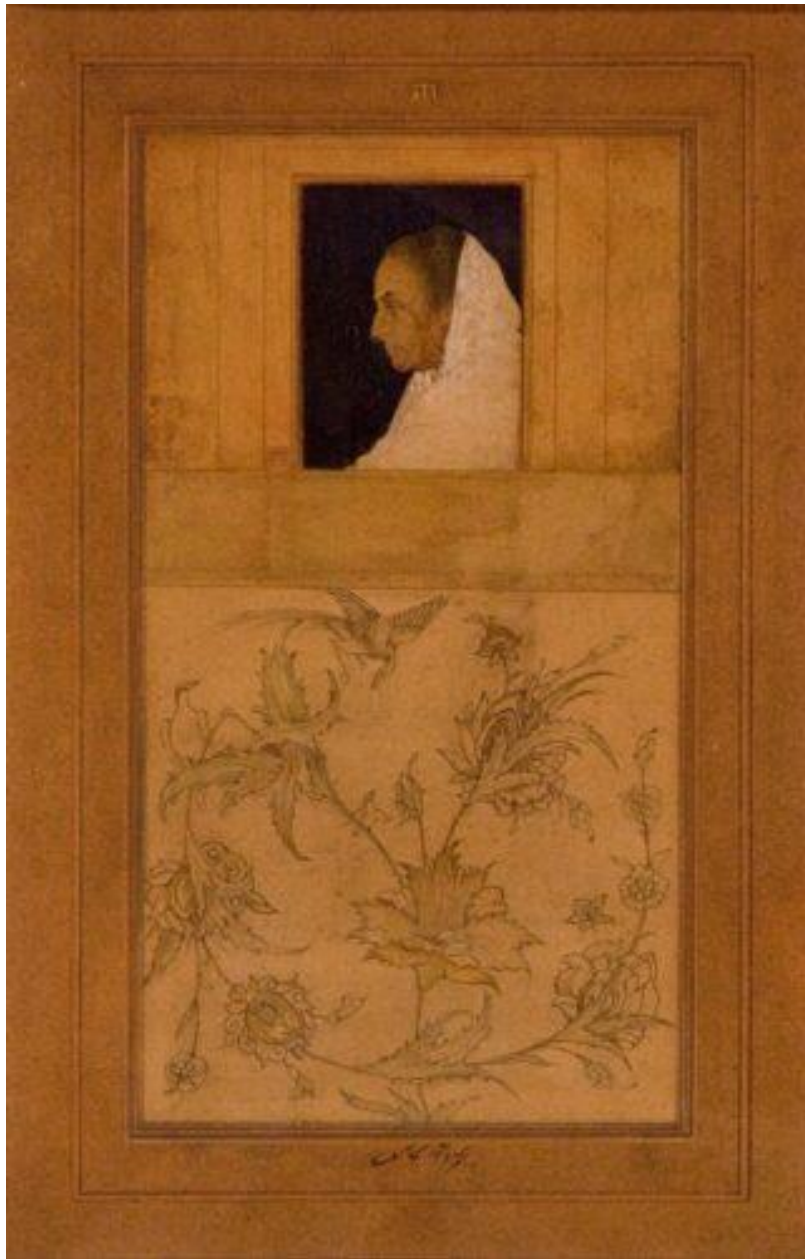


Fig.2 Abanindranath Tagore, *My Mother*, aquarelle, 27x203 cm, v.1912-1913, New Delhi, National Gallery of modern art. Photo (C) National Gallery of modern art.

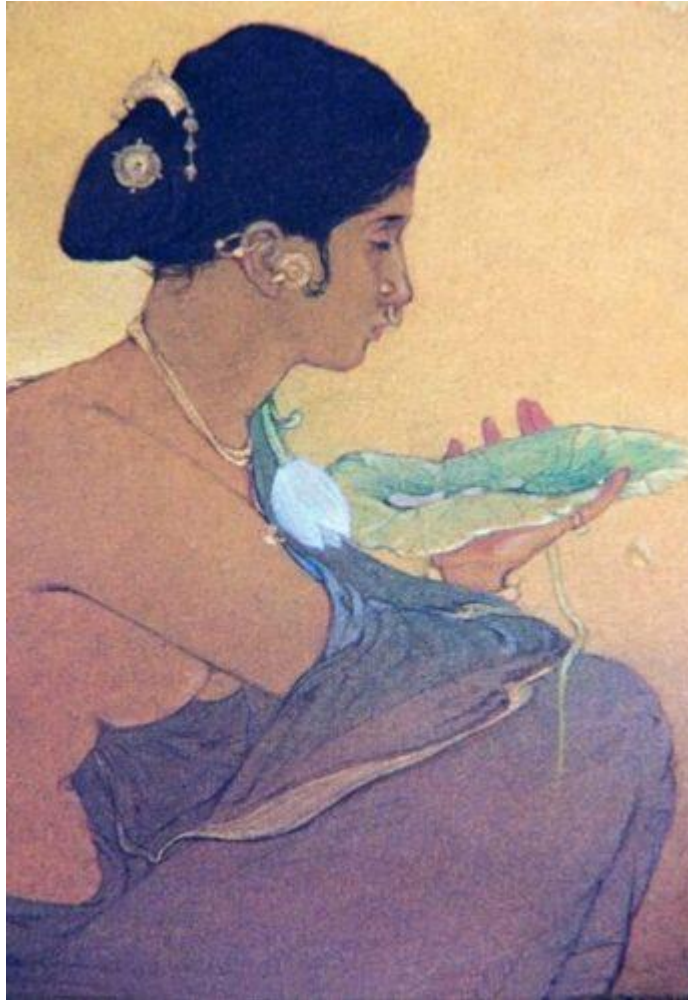


Fig.3 Abanindranath Tagore, *Tear Drop on Lotus Leaf*, v.1913, dimensions inconnues, Rabindra Bharati Society, Kolkata. Reproduit dans BANERJI Debashish, *The alternate nation of Abanindranath Tagore*, New Delhi, Thousand Oaks, SAGE, 2010, planche 2.5.

À la *Thakurbari*, Karpelès réalise le portrait de Tagore en prenant pour cadre l'une des pièces de la villa (**Fig. 1**). Assis en tailleur sur le sol, recouvert d'un ample châle, le peintre, accoudé à une table basse, est représenté entouré de ses œuvres. Parmi elles, placé sur la table au centre du tableau, le portrait de la mère de l'artiste, Saudamini Tagore, (**Fig. 2**) est richement encadré et accompagné de fleurs à l'instar d'une image sainte sur un autel. Contre le pied de la table est posé le portrait d'une jeune femme de profil tenant une feuille de lotus dans la main. Il s'agit de *Larme sur une feuille de lotus* (**Fig. 3**) peint par Tagore en 1912. Les tons sourds employés par Karpelès évoquent les reproductions des œuvres de Tagore qui l'avaient marquée des années plus tôt. Elle use ici d'une palette assourdie, moins vibrante que celle qu'elle utilise dans ses scènes d'extérieur. Le peintre, représenté à hauteur du spectateur est ainsi mis en scène dans son intérieur où se juxtaposent effets personnels et objets d'art. Cet espace intime est aussi un lieu de réception, ouvert sur l'extérieur par des percées verticales de lumière qui structurent l'arrière-plan de la composition. Tout en figurant un homme de son temps, Karpelès donne à voir la figure idéalisée d'un maître, le regard porté vers la droite, hors du champ du tableau, vers une source lumineuse qui inonde son vêtement blanc. Saisi dans sa méditation, Tagore incarne une forme de sagesse, en quête d'inspiration. Ancré dans sa posture, il s'inscrit dans un réseau de lignes verticales et horizontales qui renforcent cette impression d'équilibre et de tranquillité. Le dépouillement du décor rappelle ainsi la représentation traditionnelle du

sage indien. Karpelès fait de cette toile un hommage à Abanindranath Tagore. Au-delà du portrait du peintre, elle dresse celui de la *Thakurbari*, un intérieur intime baignant dans une atmosphère calme et introspective. Témoin de la proximité entre les deux artistes, ce tableau sera exposé l'année suivante en 1914 à Paris lors de la vingt-deuxième exposition des Peintres Orientalistes Français tenue au Grand Palais^[20].

Au cours de ce séjour à Calcutta, Andrée Karpelès participe aux réunions du *Vichitra Studio*^[21]. Fondé par Abanindranath, Gaganendranath et Rabindranath Tagore, le *Vichitra Studio* s'inscrit dans le sillage de l'*Indian Society*, œuvrant pour la promotion de la modernité artistique bengalie^[22]. Entre les murs de la *Thakurbari*, il s'organise autour d'un atelier ainsi que d'une collection d'art et d'artisanat traditionnel du Bengale. Plus tard, les artistes Nandalal Bose et Surendranath Kar (1892-1970) y ouvriront un cours de peinture^[23]. Dans ses mémoires, Rathindranath Tagore (1888-1961), le fils du prix Nobel, décrit l'effervescence culturelle qui règne dans la villa^[24]. La première réunion, tenue dans la bibliothèque, rassemble des invités de renom. Nandalal Bose dessine le sceau de l'association et Rabindranath Tagore y lit ses textes inédits^[25]. Par la suite, plusieurs soirées théâtrales et musicales sont organisées. Elles réunissent amateurs d'art, personnalités artistiques et politiques indiennes et étrangères. Rathindranath Tagore cite parmi les invités les sœurs Andrée et Suzanne Karpelès^[26], ainsi que le collectionneur et membre de l'École Française d'Extrême-Orient Victor Goloubew (1878-1945) et le critique et historien d'art sri-lankais Ananda Kentish Coomaraswamy (1877-1947). Andrée Karpelès collaborera avec eux à partir de 1921 dans son travail d'illustration et de traduction aux éditions Bossard. D'autres personnalités se joignent également aux réunions : l'écrivain japonais Okakura Kakuzō (1862-1913), le peintre graveur britannique William Rothenstein (1872-1945), le philosophe allemand Hermann von Keyserling (1880-1946), la danseuse russe Anna Pavlova (1881-1931), ou encore le politique britannique Thomas Gibson-Carmichael (1859-1926)^[27]. Toute une société internationale d'artistes et de lettrés se développe ainsi autour de l'École du Bengale. La *Thakurbari*, lieu de naissance de réflexions communes autour de la formation d'une modernité artistique indienne, devient alors l'un des foyers culturels les plus créatifs de Calcutta.

Exposer et diffuser. La réception française de la modernité indienne.

L'année 1913 marque la reconnaissance européenne de la modernité culturelle indienne et de l'École du Bengale. Le poète Rabindranath Tagore reçoit le prix Nobel de Littérature pour son recueil de poèmes *Gîtânjali (L'Offrande Lyrique)*^[28] et la scène artistique européenne commence à s'ouvrir à la création contemporaine indienne. En France, la même année, la revue *Art et décoration* publie un article signé de la plume d'Andrée Karpelès, alors en séjour à Calcutta chez les Tagore. Intitulé « Une renaissance de l'art hindou^[29] », ce texte dresse, comme l'avait fait Havell quelques années plus tôt, un état de la modernité artistique du Bengale. Si Karpelès choisit le terme d'art « hindou » pour son titre, c'est que l'École du Bengale, bien que se voulant panindienne dans ses revendications politiques, inscrit ses productions dans une tradition artistique hindoue, même si elle s'inspire aussi de l'école moghole. Elle retourne aux canons énoncés dans les textes hindous des *Shilpa Shastras* et privilégie une iconographie puisant dans les textes mythologiques et religieux tirés des épopées, tels que la *Bhagavad-Gîtâ*^[30]. Dans son article, Karpelès établit un compte-rendu de la sixième exposition de l'*Indian Society of Oriental Art* qui vient d'ouvrir à Calcutta et dans laquelle sont présentées les œuvres des artistes de l'École du Bengale. Son texte est annonciateur d'une véritable « Renaissance indienne ». Réunis autour de la figure d'Abanindranath Tagore, les artistes de l'École du

Bengale sont rapprochés par Karpelès des apprentis de la Renaissance italienne vivant autour de leur maître^[31]. Le terme « Renaissance » sera largement repris par la presse artistique, qui verra dans les productions de l'École un renouveau de la peinture indienne. Les artistes exposés, « tous ennemis de la théorie de l'art pour l'art^[32] », développent un art intrinsèquement lié à la vie politique et actuelle de leur pays, en se dégageant des poncifs occidentaux imposés. Karpelès insiste sur l'importance des aspirations nationalistes de ces artistes, dont les engagements sont indissociables de leur production. Elle compare dans son texte leurs efforts pour s'émanciper de l'académisme à ceux des Impressionnistes et des avant-gardes européennes^[33]. Cette dimension politique du travail de l'École du Bengale se traduit par le retour aux motifs des miniatures mogholes et pahâris en opposition au naturalisme occidental. À ce propos l'historien de l'art Ananda Kentish Coomaraswamy écrit dans son ouvrage *Art and Swadeshi*^[34] publié en 1912 que le mouvement *Swadeshi*, en plus d'être une arme politique se doit de représenter un idéal religieux et artistique. Pour lui le travail des artistes de l'École du Bengale fait partie de cette phase de réveil national de l'Inde. Dans cette exposition Abanindranath Tagore présente des miniatures et caricatures de personnages du théâtre indien, Gaganendranath Tagore expose des œuvres témoignant d'une certaine influence japonaise, Nandalal Bose présente, lui, des peintures illustrant le *Râmâyana*^[35]. Leurs élèves, membres du *Vichitra Studio*, pour la plupart tous diplômés de l'École gouvernementale d'art de Calcutta sont également exposés. Parmi les plus connus figurent Mukul Chandra Dey (1895-1989), Surendranath Kar (1892-1970), Asit Kumar Haldar (1890-1964) ou encore K. Venkatappa (1886-1965). En conclusion à cette présentation, Karpelès exprime le souhait de voir ces artistes exposés un jour sur la scène française.

Ce souhait est exaucé en février 1914 à l'occasion de la 22^e exposition des Peintres Orientalistes Français qui s'ouvre à Paris au Grand Palais. Aux côtés du portrait d'Abanindranath Tagore peint par Andrée Karpelès, le public parisien découvre les œuvres de dix-huit artistes de l'École du Bengale^[36]. En collaboration avec l'*Indian Society of Oriental Art*, Andrée Karpelès organise leur acheminement de l'Inde jusqu'à la France. Elle réceptionne plus de deux cents œuvres, se charge de les cataloguer et de les faire encadrer^[37]. Véritable médiatrice entre les artistes indiens et les organisateurs, elle contribue à rendre possible leur exposition en France. Le catalogue s'ouvre sur une section spéciale consacrée à l'École du Bengale, distincte de celle réservée aux peintres européens parmi lesquels figure Andrée Karpelès. Les œuvres des artistes indiens sont exposées aux côtés de bronzes anciens, d'instruments de musique et d'étoffes indiennes comme pour rappeler au public les traditions avec lesquelles ces artistes souhaitent renouer^[38]. La section regroupe les artistes déjà présentés à la sixième exposition de l'*Indian Society of Oriental Art*. Les frères Tagore et Nandalal Bose sont les plus représentés. Abanindranath Tagore expose plus de cinquante œuvres, dont un ensemble relatant la vie de Krishna et un autre constitué de caricatures du théâtre bengali moderne. Gaganendranath Tagore donne à voir une quarantaine d'œuvres dont une série d'épisodes de la biographie de Chaïtanya^[39] ainsi que des vues des rues de Calcutta et du pèlerinage au temple de Puri. Nandalal Bose présente quant à lui une cinquantaine d'œuvres dont une large série d'illustrations pour le *Râmâyana*. Les œuvres des artistes exposés sont pour la plupart inspirées de la peinture traditionnelle moghole et pahâri et illustrent en grande majorité des épisodes religieux ou historiques indiens. Les sujets plus modernes, telles que les caricatures ou les vues des rues de Calcutta, restent minoritaires dans le catalogue. Il s'agit là, peut-être, d'un choix dont la visée politique serait d'exposer à l'étranger une peinture ancrée dans la tradition indienne, destinée à être vue par un public occidental pour qui l'art indien se résume alors presque exclusivement à l'art classique et médiéval hindou et bouddhiste. À travers ces œuvres

diffusées en Europe, les revendications des peintres rattachées au mouvement *Swadeshi* touchent un nouveau public, plus vaste. Par la suite, Gaganendrach Tagore élaborera une peinture géométrique qui peut apparaître comme une des premières occurrences d'un style indien puisant ses influences dans les innovations picturales des mouvements d'avant-garde européens^[40]. Nandalal Bose se tournera, quant à lui, vers l'aquarelle, s'inspirant librement des peintures du style traditionnel de Kalighat^[41] du Bengale, tout en faisant place à une plus grande spontanéité des lignes et de la couleur.



Fig.4 Abanindranath Tagore, *Journey's End*, tempera sur papier, 210 x 150 cm, v.1913, New Delhi, National Gallery of modern art. Photo (C) National Gallery of modern art.

L'École du Bengale est accueillie avec enthousiasme par la critique artistique et le public français^[42], bien que ses aspirations politiques et sa revendication d'indépendance ne soient pas toujours comprises car peu ou pas replacées dans leur contexte historique et politique. La revue *Art et décoration* publie « Le réveil artistique de l'Inde^[43] », un compte rendu de l'exposition globalement favorable, signé par l'essayiste Marie Lahy-Hollebecque (1881-1957). Cet article reproduit quelques-unes des œuvres exposées, permettant ainsi de les identifier avec précision, notamment *La fin du voyage* (**Fig.4**), tempera sur papier d'Abanindranath Tagore représentant, dans une palette sombre, un chameau épuisé effondré sous le poids des bagages qu'il transporte. Dans son texte, l'auteur revient sur le terme de « Renaissance » employé par Karpelès pour définir le mouvement de l'École du Bengale. À la différence, selon elle, de la Renaissance en Europe, « L'École de Calcutta n'innove, ni ne détruit^[44] ». Pourtant, même sous influence britannique, la production artistique indienne ne cessera d'évoluer en intégrant de nouvelles références. Le terme de « Renaissance » qualifie ainsi cette volonté de rupture avec l'empire colonial britannique. Il évoque la volonté d'innover tout en retournant à des sujets d'un passé fantasmé par cette élite indienne anglicisée pour créer un art moderne pleinement ancré dans les traditions picturales du pays. L'accueil enthousiaste que la critique française réserve à cette première exposition de l'École du Bengale reste cependant conditionné par la perspective occidentale

et le contexte colonial. La présentation des œuvres indiennes s'organise au sein d'une association visant principalement à exposer des artistes européens orientalistes. Pourtant en 1913, Andrée Karpelès annonçait dans son article « Une Renaissance de l'art hindou » qu'un visiteur de l'exposition des peintres indiens ne devait pas s'attendre à y retrouver l'Inde fantasmée des artistes orientalistes^[45]. L'École du Bengale est alors essentiellement définie au sein de l'exposition des Peintres Orientalistes français par son caractère oriental. Cette lecture est significative de l'accueil réservé par l'Europe aux modernités extra-occidentales souvent peu comprises et mal situées dans leur contexte historique et politique, toujours présentées à l'écart des modernités artistiques européennes. Pourtant au sein de la modernité artistique indienne, les productions des artistes de l'École du Bengale seront critiquées par leurs successeurs, notamment par le Groupe de Calcutta^[46] qui les qualifieront d'orientalistes à cause de l'importance qu'elles accordent à un retour au passé^[47]. Après cet accueil, l'École du Bengale ne sera pas exposée à nouveau en France. L'entrée en guerre freinera cet engouement naissant du public français pour la production artistique contemporaine indienne.

Six années plus tard, l'École du Bengale se voit accorder une place dans le paysage éditorial français. Aux éditions Bossard, dans la « Petite collection orientaliste » patronnée par l'Association Française des Amis de l'Orient (AFAO), paraissent trois textes théoriques d'Abanindranath Tagore traduits par Andrée Karpelès : *Art et anatomie hindous* (1921)^[48], *L'Alpona ou les décorations rituelles du Bengale* (1921)^[49], *Sadanga ou les six Canons de la Peinture hindoue* (1922)^[50]. *Art et anatomie hindous* se réfère aux textes sanskrits des *Shilpa Shastras*, traités techniques hindous établissant les règles de la représentation anatomique. *Sadanga* fixe, lui, les six canons principaux de la peinture classique indienne. Bien que l'École du Bengale n'ait pas de manifeste officiel, ces deux textes peuvent être considérés comme tels en ce qu'ils établissent ses fondements esthétiques et plastiques. Le troisième texte, *L'Alpona ou les décorations rituelles au Bengale*, met en lumière la pratique traditionnelle des *Alponas*, peintures éphémères tracées sur le sol et réalisées généralement par des femmes. Dans l'introduction qu'elle rédige pour ce texte, Andrée Karpelès insiste sur la nécessité de reconnaître la valeur de l'art populaire indien auquel personne selon elle, n'a alors encore accordé l'attention qu'il mérite^[51]. Ces publications rencontrent un accueil favorable auprès de la critique littéraire et des lecteurs francophones et permettent à certains égards de redonner ses lettres de noblesse à l'École du Bengale restée méconnue en France depuis son exposition de 1914^[52]. Ce travail de traduction entrepris par Andrée Karpelès joue ainsi un rôle majeur dans la diffusion européenne des revendications portées par l'École du Bengale.

Transmettre et conserver. La mise en valeur d'un patrimoine national indien.

Une des préoccupations principales de l'École du Bengale reste d'assurer la transmission aux nouvelles générations d'artistes des traditions picturales hindoues tirées des canons sanskrits et des miniatures mogholes et pahâris. À l'*Indian Society* et au *Vichitra Studio*, autour d'Abanindranath Tagore et de ses pairs, se constitue un cercle d'étudiants réunis par la volonté d'initier une nouvelle modernité. En parallèle, Rabindranath Tagore nourrit le souhait de créer une université donnant accès à un enseignement des langues, littératures, philosophies, sciences et traditions artistiques indiennes, pour la plupart absentes des programmes des universités du pays. Il effectue plusieurs voyages autour du monde durant lesquels il invite diverses personnalités à se joindre à son projet. Il est ainsi accueilli en 1920 en France. Accompagné de son fils Rathindranath et de sa belle-fille la peintre Pratima Devi (1893-1969), le poète est reçu à Paris par l'Association Française des Amis

de l'Orient et réside au cercle Autour du Monde chez Albert Kahn (1860-1940). Andrée Karpelès leur rend visite et réalise à cette occasion le portrait du poète, qui sera exposé au Salon d'Automne de la même année (**Fig.5**). Lors de ce séjour, Tagore distribue son manifeste, intitulé *Appel en Faveur d'une Université Internationale*, dans lequel il annonce la création de l'université Vishva-Bharati à Santiniketan au nord de Calcutta^[53]. Ce faisant, il invite de nombreuses personnalités françaises et internationales à venir y étudier et y enseigner. En 1922 Andrée Karpelès répond à son appel et y séjournera comme professeur invité.

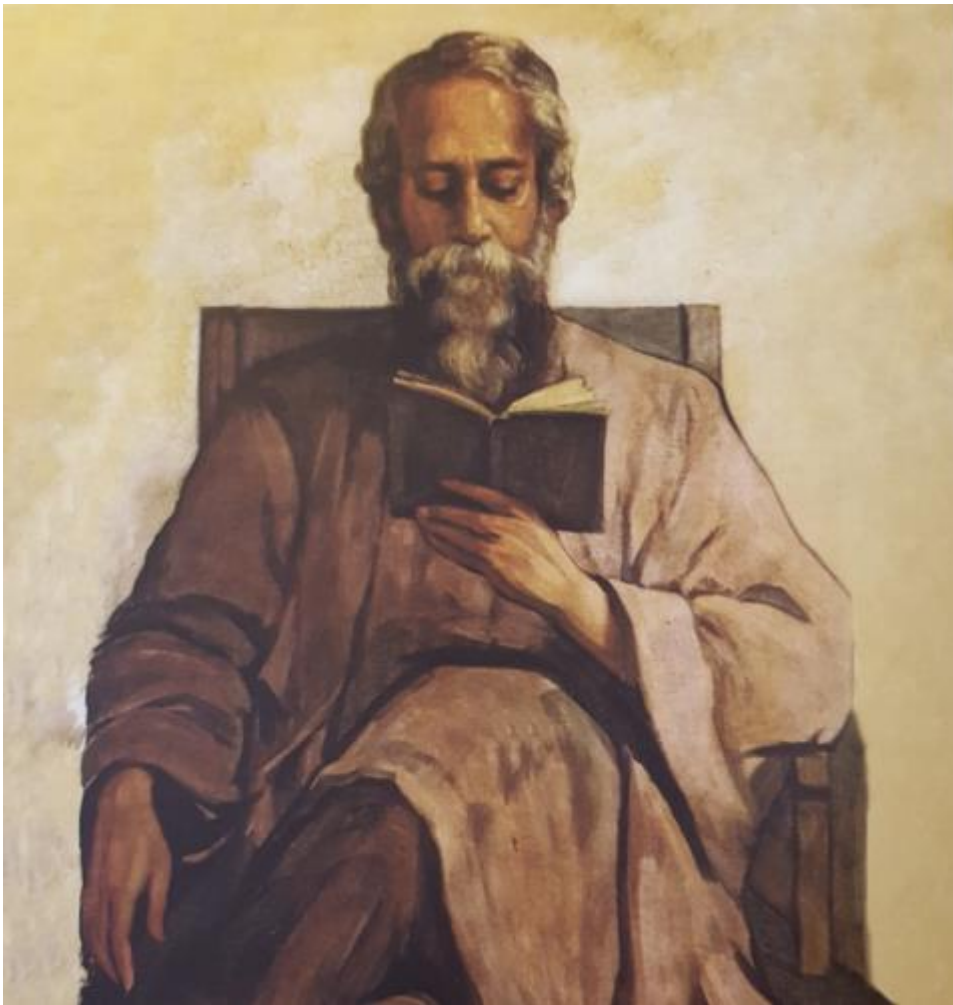


Fig.5 Andrée Karpelès, *Portrait de Rabindranath Tagore*, 1920, dimensions inconnues, localisation inconnue. Reproduit dans Sushobhan Adhikary, Supriya Roy, *Rabindranath Tagore His World of Art*, Niyogi Books, 2016, p.34.

Par l'envergure internationale qu'il confère à son université, Tagore souhaite en faire un lieu de rencontre pour les enseignants et les étudiants indiens et étrangers, un lieu ouvert et libre où la tradition indienne occuperait une place importante dans l'enseignement et la vie quotidienne. Ce projet s'inscrit en opposition à l'enseignement britannique et dans le sillage de la réforme de Havell menée à l'école de Calcutta des années plus tôt. Tagore cependant n'appelle pas à un renouveau de l'art contemporain indien par un retour salutaire au passé comme le voulait Havell mais accorde une importance de premier plan aux pratiques populaires rurales encore usitées en créant plusieurs centres et ateliers consacrés à l'enseignement de ces pratiques. L'université possède un département des Beaux-Arts et de l'artisanat, le *Kala-Bhavan*, qui prend racine dans l'école d'art de l'*Indian Society* et

dans le *Vichitra Studio*. Les activités de ce dernier sont transférées au département des Beaux-Arts de l'université dont Nandalal Bose sera nommé directeur. Comme c'était le cas au *Vichitra Studio*, le *Kala-Bhavan* rassemble une collection d'œuvres indiennes et asiatiques, comprenant peintures, poteries, sculptures, textiles ou estampes accessibles aux étudiants. Plusieurs expositions y sont organisées pour les présenter à l'ensemble de la communauté de Santiniketan. Sous l'impulsion de Nandalal Bose la peinture monumentale se développera sur les murs des bâtiments de l'université, inspirée des fresques d'Ajantâ copiées quelques années plus tôt par l'artiste. Si Rabindranath Tagore souhaitait son université ouverte à la modernité et aux influences internationales, Nandalal Bose, lui, directeur du *Kala-Bhavan* de 1922 à 1951, se montrera réticent à toute forme d'influence étrangère en maintenant l'étude des arts indiens au cœur de son enseignement^[54].

À son arrivée à Santiniketan en 1922, Andrée Karpelès retrouve les artistes de l'École du Bengale. Elle enseigne aux côtés d'Abanindranath Tagore, de Nandalal Bose, de Mukul Chandra Dey et de Surendranath Kar dans les ateliers du *Kala-Bhavan*. Si la volonté de l'École reste de se défaire du poids de l'enseignement occidental, les techniques européennes y sont enseignées sur un pied d'égalité avec les techniques indiennes. Un an plus tôt, en 1921, l'historienne de l'art autrichienne Stella Kramrisch (1896-1993), y crée un département d'histoire de l'art dans lequel elle dispense un enseignement portant sur les mouvements artistiques contemporains européens. Cette pédagogie laisse aux étudiants la liberté d'explorer et de se nourrir de ces diverses influences. De formation académique, Karpelès transmet ses connaissances sur les procédés de la peinture occidentale et de l'estampe^[55]. Ses cours sont suivis par de jeunes artistes indiens tels le peintre Benode Behari Mukherjee (1904-1980), le sculpteur et peintre Ramkinkar Baij (1906-1980) ou encore Ramendranath Chakravorty (1902-1955). Précurseur de la gravure moderne indienne et diplômé de l'école des Beaux-Arts de Calcutta, ce dernier retient tout particulièrement les enseignements de Karpelès dans sa pratique de la gravure sur bois^[56]. Andrée Karpelès retrouve également à Shantiniketan Pratimâ Devî, elle aussi enseignante au *Kala-Bhavan*. Ensemble, elles mettent en place une nouvelle section d'artisanat d'art, le *Shilpa-Sadan*. Les deux artistes y développent l'enseignement des techniques populaires artisanales de sculpture, reliure et fabrication de papier, de poterie ou encore de tissage et de broderie^[57].



Fig.6 Andrée Karpelès, *Nala et Damayanti*, gravure sur bois à l'encre noire, 8,5x14,5cm, 1920. Reproduit dans *La légende de Nala et Damayanti*, coll « Les Classiques de l'Orient » Paris, Bossard, 1920, p.43.

Bien que de courte durée, le passage d'Andrée Karpelès à Santiniketan marque profondément son approche artistique. Elle se nourrit de ses échanges avec ses élèves et avec les artistes enseignants. Ces relations accroissent son intérêt pour les folklores indiens et internationaux, pratiques picturales populaires et rurales encore en usage. Elle introduit ainsi dans sa création des thèmes issus des traditions orales et de l'artisanat, dont témoigne notamment l'ouvrage *L'Alpona ou les décorations rituelles au Bengale*, où sont reproduits les dessins géométriques issus de ces peintures traditionnelles. Cet intérêt pour les arts traditionnels indiens, Karpelès le transcrit dans ses œuvres gravées déjà en 1920 dans son premier travail d'illustration pour les éditions Bossard. Dans *La légende de Nala et Damayanti*^[58] (1920), conte hindou tiré du *Mahâbhârata*, ses figures élancées au visage longiligne témoignent déjà d'une assimilation et d'une réinterprétation des codes iconographiques indiens. Certaines de ses gravures sont ainsi des interprétations de compositions présentes dans les fresques d'Ajantâ, reproduites par Nandalal Bose dans l'ouvrage *Ajanta Frescoes* (1915)^[59], de Christiana Herringham (**Fig. 6 et 7**). Ses gravures d'interprétation témoignent alors d'une volonté d'illustrer fidèlement les textes. Cette réinterprétation et réécriture des modèles iconographiques indiens, Karpelès la travaillera

davantage, après son séjour à Santiniketan, dans toutes ses illustrations pour les éditions Bossard et ce jusqu'en 1925, date de sa dernière collaboration avec la maison^[60].



Fig.7 Nandalal Bose, *Royal Love scene: a palace pavilion with prince, princess, and attendant*. Cave XVII, Planche III, figure 4. Reproduit dans Christiana Herringham, *Ajanta frescoes*, Londres, Oxford University Press, 1915, p.8.

Ce séjour au Bengale l'incite à promouvoir la culture contemporaine de l'Inde sur la scène éditoriale française. Elle fonde avec son mari Carl Adalrik Högman (1874-1958) la maison d'édition Chitra consacrée à la publication de textes et romans d'auteurs indiens. Le premier ouvrage est publié en 1928 et s'intitule *L'Inde et son âme : écrits des grands penseurs de l'Inde contemporaine*^[61]. Il réunit une trentaine d'auteurs dont Rabindranath et Abanindranath Tagore, Ernest Binfield Havell, ou encore Ananda Kentish Coomaraswamy. Cette première publication fait des éditions une référence du paysage culturel de l'Inde contemporaine auprès d'un public francophone. Par la suite, les éditions Chitra publient trois textes d'Abanindranath Tagore destinés à la jeunesse et traduits pour la première fois de l'anglais par Andrée Karpelès : *La poupée de fromage*, *Khiner Poutoul*, (1933)^[62], *Sakountala (racontée à la jeunesse) suivie de Nalaka* (1937)^[63] et *Rondes et Berceuses* (1939)^[64]. La maison d'édition se fait ainsi passeur des traditions orales et

picturales populaires indiennes auprès des jeunes lecteurs francophones. Inspirée par Abanindranath Tagore, qu'elle qualifie elle-même de « folkloriste^[65]» en raison de ses efforts pour mettre en valeur artisanats, coutumes et traditions orales du Bengale, Karpelès entame un travail de recherche sur ces folklores indiens qui se concrétise en 1939 par la publication de *Rondes et Berceuses*. Co-signé par Abanindranath Tagore, ce livre apparaît comme le résultat d'une recherche commune^[66]. Il regroupe des textes rédigés par Tagore, des chants pour enfants provenant de folklores internationaux, des poèmes et chansons populaires recueillis par Andrée Karpelès. Les échanges entre Karpelès et Tagore se poursuivent ainsi depuis leur rencontre jusqu'à la fin de leur carrière réciproque, l'un et l'autre n'ayant jamais cessé de travailler à la préservation des arts et des cultures indiennes.

Conclusion

Le dialogue artistique entre Abanindranath Tagore et d'Andrée Karpelès a largement contribué à la visibilité de l'École du Bengale sur la scène culturelle française, même si celle-ci demeurera relativement confidentielle dans son exposition hors des frontières de son pays. Andrée Karpelès a joué un rôle de médiation très important dans la participation de ces artistes à la 22^e exposition des Peintres Orientalistes Français et la publication de textes des Tagore, manifestes de l'École du Bengale. Traductrice et éditrice privilégiée de ces artistes, elle fait connaître cette « Renaissance » indienne sur la scène artistique et littéraire française. En contrepartie, ces échanges l'influencent dans sa pratique artistique jusque dans son travail d'illustration qui témoigne d'une vaste assimilation des modèles iconographiques indiens. Abanindranath Tagore fait à bien des égards pour elle figure de référence. Bien que leurs productions artistiques restent stylistiquement éloignées, elle oeuvre comme lui pour valoriser les traditions orales et picturales populaires et les artisanats indiens. Son travail éditorial aux éditions Bossard et aux éditions Chitra permet de diffuser les textes fondateurs de l'École du Bengale en France. Si aucune autre exposition d'Abanindranath Tagore et de ses élèves ne sera organisée à nouveau, leur passage laisse sa marque dans la presse artistique française. En mai 1930, seize années après la 22^e exposition des Peintres orientalistes français, la première exposition personnelle de dessins et peintures de Rabindranath Tagore s'ouvre à la galerie Pigalle à Paris^[67]. L'attribution du prix Nobel lui a permis d'acquérir depuis longtemps désormais une renommée internationale. Comme elle l'avait fait quelques années plus tôt en 1914, Andrée Karpelès participe à l'organisation du séjour parisien de l'artiste, lui rendant quotidiennement visite pour lui fournir l'encre nécessaire à ses compositions et l'invitant chez elle^[68]. L'exposition rencontre un grand succès auprès du public et de la presse artistique, refermant ainsi le chapitre de l'exposition française des artistes fondateurs de l'École du Bengale.

Bibliographie

ADHIKARY Sushobhan, ROY Supriya, *Rabindranath Tagore His World of Art*, s.l, Niyogi Books, 2016, 276 p.

BERTHET Samuel, *Inde-France (1870-1962) : enjeux culturels*, Pondichéry : Institut français de Pondichéry, New Delhi, Ed. Centre de sciences humaines, 2006.

GUHA-THAKURTA Tapati, *The making of a new "Indian" art: artists, aesthetics, and nationalism in Bengal, c. 1850-1920*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

MITTER Partha, *Much Maligned Monsters, History of European reactions to Indian art*, Oxford, Clarendon Press, 1977.

MITTER Partha, *Art and Nationalism in colonial India 1850-1922, Occidental orientations*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

MITTER Partha, *The triumph of Modernism, India's artists and the avant-garde, 1922-1947*, Londres, Reaktion Books, 2007.

NERCAM Nicolas, « Le clan des Tagore, de l'École du Bengale au Groupe de Calcutta », *Arts Asiatiques*, Tome 60, 2005, p. 5-21.

NERCAM Nicolas, *Peindre au Bengale (1939-1977) : contribution à une lecture plurielle de la modernité*, Paris, L'Harmattan, 2005.

NOTES

[1] Aussi appelée École de Calcutta ou Neo-Bengal School.

[2] Régime colonial instauré par la couronne britannique sur le sous-continent indien, suite à la révolte des cipayes, de 1858 à 1947.

[3] La *Government School of Art of Calcutta* est fondée en 1854.

[4] Parmi eux, l'historienne de l'art autrichienne Stella Kramrish (1986-1993), l'écrivain français Romain Rolland (1866-1944), l'indologue Sylvain Lévi (1863-1935) ou encore l'agronome anglais Leonard Elmhirst (1893-1974).

[5] [Paris, Galerie des artistes modernes, 1910], *Indes et Cachemire. Tableaux & Etudes par Andrée Karpelès*, 3-19 novembre 1910, Paris, J. Chaîne & Simonson, 1910.

[6] [Paris, Grand Palais, 1914], *22^e exposition des Peintres orientalistes français*, 8 – 28 février 1914, Paris, Société des peintres orientalistes français, 1914.

[7] Nicolas Nercam, *Peindre au Bengale (1939-1977) : contribution à une lecture plurielle de la modernité*, Paris, L'Harmattan, 2005.

[8] Cette réforme entraîne toutefois une vague d'opposition parmi les étudiants de l'école gouvernementale d'art de Calcutta. En réaction, plusieurs écoles d'art privées voient le jour, elles accordent une importance à l'étude des modèles occidentaux. C'est le cas par exemple de la Jubilee Art Gallery fondée par Ranadaprasad Gupta ancien étudiant à l'école gouvernementale. En 1916 Jamini Prakash Gangooly remplace Abanindranath Tagore au poste de directeur adjoint de l'école gouvernementale et redonne à l'enseignement de l'art académique occidental une place de premier ordre, au détriment de l'étude de l'art indien. - Nicolas Nercam, *Peindre au Bengale (1939-1977)*, op.cit. p.32.

[9] « The re-organisation of the Calcutta Art Gallery in 1896 was the starting-point in Mr. Tagore's career as an artist of New India ; for the masterpieces of Mogul painting which I discovered in Calcutta were as much a revelation to Mr. Tagore as they were to the great majority of Anglo-Indians. Up to that time he, like all other Indian art students, had looked

to Europe for guidance in technique, and followed purely European ideas of artistic expression. Henceforth all his efforts were directed towards the endeavour to pick up the lost threads of Indian tradition. » (Ernest Binfield Havell, « The New Indian School of Painting », dans *The International Studio*, n° 138, vol. XXXV, août 1908, p. 112).

[10] *Thakurbari* signifie littéralement « Maison des Tagore » en bengali.

[11] Christiana Herringham, *Ajanta frescoes*, Londres, Oxford University Press, 1915.

[12] Ernest Binfield Havell, « The New Indian School of Painting », dans *The International Studio*, n° 138, vol. XXXV, août 1908, p. 106-117.

[13] Ibid.: « We have been civilizing India in the same way for more than fifty years, and have succeeded in persuading educated Indians that they have no art of their own [...] ».

[14] Ernest Binfield Havell, « Some Notes on Indian Pictorial Art », dans *The Studio*, octobre 1902, p.25-33.

[15] Andrée Karpelès, « Abanindranath Tagore », dans *The Aryan Path*, vol. XXIII, n° 3, mars 1952, p.119-123.

[16] Nicolas Nercam, *Peindre au Bengale*, op.cit., p.42.

[17] Andrée Karpelès, « Abanindranath Tagore », op.cit., p.42.

[18] Andrée Karpelès, ibid., p.42.

[19] Ces traités seront repris par Abanindranath Tagore et traduits en français par Andrée Karpelès pour les éditions Bossard dans La petite collection orientaliste : *Art et anatomie hindous* (1921) et *Sadanga ou les six canons de la peinture* (1922).

[20] [Paris, Grand Palais, 1914], 22^{ème} exposition des Peintres orientalistes français, 8 – 28 février 1914, Paris, Société des peintres orientalistes français, 1914.

[21] Aussi appelé *Vichitra Art club*, *Vichitra Sabha* et orthographié également *Bichitra*.

[22] En 1919 les activités de l'*Indian Society* et du *Vichitra Studio* seront fusionnées dans une école d'art dirigée par la société où certains artistes de l'École du Bengale comme Nandalal Bose y enseigneront.

[23] Nicolas Nercam, *Peindre au Bengale*, op.cit. p.42.

[24] Rathindranath Tagore, *On the Edges of Time*, Calcutta, Vishva-Bharati Library, 1958, p.78-79.

[25] Rathindranath Tagore, *On the Edges of Time*, op.cit., p.78-79.

[26] Suzanne Karpelès (1890-1968), sœur cadette d'Andrée Karpelès, indianiste formée à l'EPHE, est la première femme à intégrer l'École Française d'Extrême Orient en 1922. En

1925 elle sera nommée conservatrice de la Bibliothèque royale de Phnom Penh au Cambodge.

[27] Rathindranath Tagore, *On the Edges of Time*, op.cit.

[28] Rabindranath Tagore, André Gide trad., *L'Offrande Lyrique (Gitanjali)*, Paris, Nouvelle Revue Française, 1917.

[29] Andrée Karpelès, « Une renaissance de l'art hindou », *Art et décoration, Revue mensuelle d'art moderne*, mai 1913, p.3-5.

[30] La *Bhagavad-Gîtâ* est un texte fondateur de l'hindouisme qui fait partie du poème épique de l'épopée du *Mahâbhârata* et prend la forme d'un dialogue entre le prince guerrier Arjuna et le dieu Krishna.

[31] « Viennent ensuite [les élèves d'Abanindranath Tagore] Comme les apprentis de la Renaissance Italienne, ils vivent autour du Maître, recevant sans cesse ses conseils, nourrissant le même rêve que lui. » (Andrée Karpelès, « Une renaissance de l'art hindou », op.cit.).

[32] Andrée Karpelès, « Une renaissance de l'art hindou », op.cit.

[33] « Il faut souhaiter que la “*Société hindoue d'art oriental*” organise bientôt une exposition [de ces artistes] à Paris. [...]. Leurs efforts pour se dégager des poncifs des “*Schools of Arts*” rappellent trop souvent [...] les luttes de nos premiers impressionnistes [...] contre un art officiel et imposé, [...] Enfin, leurs aspirations idéalistes, leur simplicité de moyens, ont une parenté marquée avec les tendances nouvelles de l'art en France. » (Andrée Karpelès, « Une renaissance de l'art hindou », op.cit.)

[34] Ananda Kentish Coomaraswamy, *Art & Swadeshi*, New Delhi, Munshiram Manoharlal Publishers, 2013, p.116.

[35] Le *Râmâyana* est un texte sanskrit fondateur de l'hindouisme, il relate les aventures du Prince Râma, l'incarnation du dieu Vishnu.

[36] Les dix-huit artistes présents au catalogue de la 22e exposition des Peintres Orientalistes Français sont les suivants (l'orthographe de ces noms est conservée telle qu'elle apparaît au catalogue, leur appellation commune actuelle peut être différente) : « Abanindra Nath Tagore, Gogonendra Nath Tagore, Nanda Lal Bose, Moukoul-Chandra Dey, Saïlendra Nath Dé, Satyendra-Narayan Datt, O.C Gangouly, Surendra Nath Gangouly, Ashit Koumar Haldar, Surendra Nath Kar, Atoul Krishna Mitter, Kitindra Nath Mayoumdar, Iswari Prosad, Rameswar Prosad, Sami-ouz-Zama, Dourgesh Chandra Singha, Ukil et Ke. Venkatappa. »

[37] Lettre d'Andrée Karpelès datée de 1914, collection privée.

[38] Pierre Sanchez, *La Société des peintres orientalistes français, répertoire des exposants et liste de leurs œuvres, 1889-1943*, Dijon, L'échelle de Jacob, 2008.

[39] Chaitanya (1486 -1533) est un philosophe indien auteur de poèmes dévotionnels dédiés à Krishna.

[40] Le style développé par Gaganendranath Tagore est qualifié par la critique indienne de cubisme indien, pourtant ses influences le rattachent d'avantage aux artistes expressionnistes et futuristes européens (Nicolas Nercam, *Peindre au Bengale*, op.cit., p.90).

[41] Les peintures Kalighat se développent à Calcutta au cours du XIX^e siècle. Réalisées sur papier, elles se caractérisent par des figures aux cernes épais prenant place sur un fond neutre. Ces peintures représentent généralement des figures de dieux hindous, des scènes mythologiques et des scènes de la vie quotidienne.

[42] « Une Renaissance ! Ce n'est point chose si commune de nos jours [...] et c'est une jeune fille de grand talent, Mlle Andrée Karpelès, qui nous la révèle [...] [elle qui] s'est dévouée à nous amener ici tous ces artistes ». - Arsène Alexandre, « La vie artistique. Les Orientalistes », *Le Figaro*, 11 février 1914, p.6.

[43] Lahy-Hollebecque Marie, « Le réveil artistique de l'Inde. A.Tagore et les peintres de l'École de Calcutta », *L'Art décoratif*, février 1914, p-65-78.

[44] « Devant ce réveil que l'on croyait voué pour toujours à la stérilité, on a prononcé le mot « Renaissance ». Il est juste si renaître c'est créer à nouveau après une période de repos ou de mort apparente. Mais il ne saurait convenir si on lui attache le sens qui caractérise pour nous la grande rénovation artistique du XVI^e siècle. L'École de Calcutta n'innove, ni ne détruit. [...] Soumise aux traditions séculaires, il n'y a pas rupture entre elle et le passé, mais solution de continuité. La chaîne un instant rompue se relie à nouveau.» (Lahy-Hollebecque Marie, « Le réveil artistique de l'Inde. », op.cit., p.66).

[45] « D'ailleurs, quelqu'un qui viendrait chercher à cette exposition une vision éblouissante de soleil en sortirait désappointé. Ce qui est représenté ici, ce n'est pas l'Inde extérieure que voient les voyageurs, l'Inde rutilante qu'essayent de rendre les orientalistes, c'est une Inde intime et triste, symboliste et spiritualiste, religieuse et idéale [...]. » (Andrée Karpelès, « Une renaissance de l'art hindou », op.cit.).

[46] Aussi appelé Calcutta Group, ce groupement de jeunes artistes se constitue en 1943 au moment de la famine du Bengale et se dissout dix années plus tard en 1953. Il se veut anti-traditionnel et cherche à se défaire de toute influence hindoue, incompatible à ses yeux, à tout renouvellement artistique. Au contraire de l'École du Bengale profondément nationaliste, le Groupe de Calcutta revendique une conception internationale de l'art.

[47] Nicolas Nercam, *Peindre au Bengale*, op.cit. p.157.

[48] Abanindranath Tagore, Andrée Karpelès trad., *Art et anatomie hindous*, coll. « La petite collection orientaliste », Paris, Bossard, 1921.

[49] Abanindranath Tagore, Tapanmohan Chatterji trad. anglaise, Andrée Karpelès trad. française, *L'Alpona ou les décorations rituelles au Bengale*, coll. « La petite collection orientaliste », Paris, Bossard, 1921.

[50] Abanindranath Tagore, Andrée Karpelès trad., *Sadanga ou les six canons de la peinture*, coll. « La petite collection orientaliste », Paris, Bossard, 1922.

[51] « L'on connaît mal, en France, l'art populaire hindou [...] aucun savant ne s'est penché vers lui ; aucun voyageur n'a songé à nous le faire connaître. » (Andrée Karpelès dans l'introduction de *L'Alpona ou les décorations rituelles au Bengale*, 1921, op.cit.).

[52] Pour ces éditions Karpelès traduit également l'ouvrage *Les mains dans les fresques d' Ajanta* (1921) de Samarendranath Gupta, qui répertorie les *mudrâs*, gestes représentés dans les grottes d' Ajantâ. - Samarendranath Gupta, Andrée Karpelès trad., *Les Mains dans les fresques d' Ajanta*, coll. « La petite collection orientaliste », Paris, Bossard, 1921.

[53] Vishva-Bharati est ainsi fondée en 1919, son inauguration officielle a lieu le 23 décembre 1921.

[54] Nicolas Nercam, *Peindre au Bengale (1939-1977)*, op.cit. p.150-151.

[55] « Pour bien comprendre les résultats obtenus par Tagore à Santiniketan et à Sriniketan, m'explique Mme Andrée Karpelès, il faut, comme moi, avoir connu à leurs débuts ces fondations, lorsque le poète voulut bien me demander de venir enseigner à ses élèves les procédés européens de la gravure sur bois : je suis confondue par tout ce que l'on y a accompli au cours de ces dix dernières années » (Claire Charles-Géniaux, « Le réveil de l'Inde », *Le petit Marseillais*, 6 juin 1935, p.1-2).

[56] Sushobhan Adhikary, *Rabindranath Tagore: His World of Arts*, Niyogi Books, 2016.

[57] Ibid.

[58] Sylvain Lévi trad., Andrée Karpelès ill., *La légende de Nala et Damayanti*, coll « Les Classiques de l'Orient », Paris, Bossard, 1920.

[59] Christiana Herringham, *Ajanta Frescoes*, Londres, Oxford University Press, 1915.

[60] Enid Karunaratne, Andrée Karpelès trad., ill., *Les larmes du cobra : légendes de Lanka*, « La petite collection orientaliste », Paris, Éditions Bossard, 1925.

[61] Andrée Karpelès et. al., *L'Inde et son âme : écrits des grands penseurs de l'Inde contemporaine*, coll. « Feuilles de l'Inde », Boulogne-sur-Seine, Paris, C.A. Högman, Publications Chitra, 1928.

[62] Abanindranath Tagore, Amrita trad., Andrée Karpelès ill., *La poupée de fromage, Khirer Poutoul*, coll. « Feuilles de l'Inde, Mouans-Sartoux, C.A. Högman, Publications Chitra, 1933.

[63] Abanindranath Tagore, Andrée Karpelès trad. et ill., *Sakountala (racontée à la jeunesse) suivie de Nalaka*, coll. « Feuilles de l'Inde, Mouans-Sartoux, C.A. Högman, Publications Chitra, 1937.

^[64] Abanindranath Tagore, Tapanmohan Chatterji, trad. anglaise, Andrée Karpelès trad. française, *Rondes et Berceuses*, coll. « Feuilles de l'Inde », Mouans-Sartoux, C.A. Högman Publications Chitra, 1939.

^[65] Avant-propos de *Sakountala (racontée à la jeunesse) suivie de Nalaka* (1937), op.cit.

^[66] Abanindrantah Tagore, Tapanmohan Chatterji, trad. anglaise, Andrée Karpelès trad. française, *Rondes et Berceuses*, Mouans-Sartoux , C.A. Högman Publications Chitra, coll. « Feuilles de l'Inde, 1939.

^[67] [Paris, Galerie Pigalle, 1930], *Exposition de dessins et aquarelles de Rabindranath-Tagore (1928-1929-1930)*, mai 1930, Service d'art du théâtre Pigalle et AFAO, Paris, [s.n.], 1930.

^[68] Sushobhan Adhikary, *Rabindranath Tagore: His World of Art*, Niyogi Books, 2016.