

## Le cubisme en Inde : une union partielle

**Gayatri Devi Sinha**

[Critique d'art]

L'étude de l'influence du cubisme en Inde se situe à la frontière du modernisme européen et de l'art indien traditionnel populaire. Le cubisme souligne l'aspect bidimensionnel de l'image, tout comme la peinture indienne traditionnelle. De même, le cubisme ne fait pas appel à la perspective, au raccourci, à la modélisation ou au clair-obscur – techniques auxquelles n'a pas non plus recours la peinture indienne traditionnelle. Existerait-il donc des affinités naturelles entre le cubisme et l'art indien ? Si tel était le cas, le cubisme aurait-il alors été une alternative évidente lorsque l'art indien chercha à se moderniser au début du XX<sup>e</sup> siècle ?

Les succès et les échecs que rencontrèrent en Inde le cubisme et les expérimentations cubistes commencèrent au début des années 1920 et se manifestèrent par intermittences pendant presque tout le XX<sup>e</sup> siècle. Ils reposent autant sur cette solide base que sur l'aptitude des artistes indiens à intégrer le problème complexe de l'identité et de l'esthétique indiennes.

### Historique

L'enseignement de l'art académique occidental se fit dans quatre écoles d'art anglaises fondées à Calcutta (1858), Bombay (1864), Madras (1852) et Lahore, ville devenue pakistanaise en 1947. Partha Mitter<sup>\*1</sup> écrit que «les écoles d'art furent créées pour promouvoir les arts industriels indiens en tant qu'entreprise 'semi-commerciale'». Elles servirent principalement à proposer un enseignement artistique occidental basé sur le modèle de la South Kensington School of Art de Londres. Artiste indien autodidacte, Raja Ravi Varma (1848-1906) est presque un contemporain de Cézanne. Il popularisa un naturalisme théâtral, adapté à la représentation de sujets mythiques. L'Inde s'engagea dans le modernisme occidental au moment où les peintures mythologiques de Raja Ravi Varma étaient en vogue.

Le développement du cubisme en Occident (1907-1914) coïncide avec l'émergence du nationalisme indien. Les artistes indiens du Bengale, engagés dans le mouvement nationaliste swadeshi, évitèrent délibérément tout contact avec les styles et écoles d'art étrangers. Les écoles du Bengale découragèrent même l'utilisation de matériel occidental comme la peinture à l'huile et la toile lors des exercices pratiques. Cependant, c'est précisément dans ce contexte de tension que naquit le cubisme indien.

### Un cubisme précoce

L'art de Gaganendranath Tagore est considéré comme la première manifestation du cubisme en Inde. Avec son frère aîné Abanindranath Tagore, il fonda l'Indian Society of Oriental Art en 1907. Abanindranath Tagore, guidé par le directeur du Government College of Art de Calcutta, E.B Havell, défendait le concept d'art «nationaliste», ce qui se manifesta notamment par un renouveau des miniatures, genre de peintures indiennes de la fin de l'époque médiévale. Les goûts de Gaganendranath étaient plus éclectiques. Artiste autodidacte, il avait étudié l'impressionnisme japonais, le cubisme et l'art nouveau. En 1902, lors de son séjour à Calcutta, le Japonais Okakura Kakuzō (岡倉覚造 ou Okakura Tenshin 岡倉天心) rencontra Abanindranath, qui fut profondément marqué par sa vision d'une seule Asie nourrie de la religion de l'Inde et des connaissances de la Chine. Les premières peintures de Gaganendranath reflètent l'influence du style d'Okakura par leurs formes aux contours adoucis et leurs couleurs translucides.<sup>\*2</sup>

Le cubisme de Gaganendranath a suscité des réactions contrastées. Aujourd'hui, les historiens de l'art qui étudient la mise en scène de ses personnages, la fluidité de ses lignes et ses images composites, ne le considèrent pas comme un cubiste. Cependant, certains historiens défendent une position différente, suggérant que le modernisme occidental, bien présent dans l'œuvre de Gaganendranath, y a fait l'objet d'une adaptation aux besoins du modernisme indien. Partha Mitter soutient que, «en-dehors du fait que le cubisme fut seulement un point de départ pour Gaganendranath, ses peintures gagnent à être regardées non comme de pâles ombres du cubisme, mais comme de nouvelles nuances poétiques riches et pleines de sens dans le milieu culturel indien»<sup>\*3</sup>. La défense la plus vive est peut-être celle de Stella Kramrisch. Selon cette historienne de l'art de premier plan, Gaganendranath a enrichi le vocabulaire du cubisme. Elle écrit que, dans son art, «le cubisme trouva immédiatement un nouvel aspect. Il ne s'agissait plus de la dissolution et de la fragmentation du statique, mais du caractère dynamique des objets décomposés en cubes.»

Gaganendranath effectuait le plus souvent ses expérimentations cubistes dans des aquarelles en noir et blanc d'un format identique à celui des miniatures. Le sujet, narratif ou descriptif, était placé dans un cadre architectural. La particularité du cubisme de Gaganendranath réside dans le fait qu'il l'associe à un lavis de style japonais, créant ainsi des images mystérieuses et évocatrices : silhouettes dans des intérieurs, rencontres dans la pénombre, ou encore suggestion d'une rencontre fortuite ou secrète, toutes ces scènes se déroulant dans un cadre architectural très complexe. La lecture de ces œuvres peut être à la fois psychologique et romantique. O.C. Gangoly, rédacteur

en chef du journal d'art de référence *Roopam* et idéologue qui écrivit l'essai *National Art versus Foreign Art* en 1906, incita fortement les Indiens à suivre l'exemple du Japon qui n'imitait pas aveuglément l'Occident. Dans son livre *The Humorous Art of Gaganendranath Tagore* (Birla Academy of Art and Culture), O.C. Gangoly rendit hommage à son «interprétation originale de la doctrine cubiste, remettant audacieusement en cause la futilité de la tentative des cubistes de bannir tout sujet ou contenu spirituel...»

Au cours des décennies suivantes, aucun spécialiste, pas même Nirad Chaudhuri, ne se montra aussi enthousiaste vis-à-vis des expérimentations cubistes de Gaganendranath. Mais Gaganendranath fut véritablement à l'origine de l'éclectisme qui marqua la modernisation de l'art indien. Une caractéristique de l'art indien du XX<sup>e</sup> siècle réside dans la quasi-absence de l'artiste de la sélection des écoles d'art occidentales, du fait de son important engagement dans les écoles et l'esthétique indiennes. Ainsi, le cubisme de Gaganendranath est appliqué à des scènes descriptives, non à des natures mortes, et avec un souci limité de la structure et de la forme.

La deuxième étape importante pour le cubisme eut lieu à Santiniketan où Rabindranath Tagore fonde une école. Son département d'art Kala Bhavan incarne les idées de Rabindranath Tagore prônant un style indien à la fois moderne et profondément enraciné dans la tradition<sup>4</sup>. Ramkinkar Baij, arrivé à Santiniketan en 1925, possédait une formation artistique spécialisée dans la réalisation d'affiches politiques alors que l'esthétique prépondérante de Santiniketan ne contenait aucune référence au modernisme occidental. Cela n'entrava nullement l'esprit de Ramkinkar. Il porta un regard humaniste sur le thème de la tribu des Santhal, qui vit dans les forêts de l'est de l'Inde, la présentant comme un archétype de l'héroïsme. Dans les années 1930, il entama une série de travaux quasi cubistes, reflétant la relation de l'homme avec son environnement. Ramkinkar s'inspira beaucoup de la sculpture classique indienne, prêtant l'aspect monumental et la grâce de cet art à des sujets ordinaires. *Famille Santhal*, une sculpture monumentale qu'il réalisa en 1938, est probablement son chef-d'œuvre.

La phase cubiste de Ramkinkar correspond à une période d'investissement social intense qui se manifeste dans les œuvres réalisées après la terrible famine survenue au Bengale en 1943. A cette époque, Ramkinkar réalise notamment la sculpture cubiste *Famine*.

Le Santhal est un archétype héroïque et montre également la progression de la modernité dans l'Inde indépendante. Mais son œuvre n'est pas toujours aussi optimiste, comme le montre la peinture *Shifting Generations* de 1947.

## Evolution majeure

A Bombay se créa le Progressive Artists' Group, qui réunissait des membres tels que F.N. Souza, M.F. Husain, S.H. Raza, K.H. Ara, Gade et Bakre. En rupture avec le renouveau artistique indien du début du XX<sup>e</sup> siècle, ces artistes proclamaient : «Nous avons étudié les différentes écoles de peinture ou de sculpture pour atteindre une synthèse énergique.» Le groupe reçut l'influence directe du modernisme européen grâce à des réfugiés allemands, parmi lesquels le critique d'art du *Times of India* Rudy von Leyden.

Dès le début, l'approche de Souza [cat. n° 74, 75] et de Husain fut syncrétique. En 1948, une importante exposition de sculpture indienne classique les toucha. Cependant, pour ces artistes qui se voulaient modernistes, le cubisme offrait une alternative dans le domaine de la représentation figurative. Souza combina des éléments empruntés à Rouault, à l'expressionnisme et au cubisme pour créer un ensemble de types sociaux. Le cubisme permit à Souza de recourir aux distorsions structurales nécessaires à son commentaire social caustique. Il rejoignit le parti communiste indien qui le décrivit comme un patriote et un révolutionnaire dans son journal *People's Age*. En 1949, à l'occasion du séjour de Souza en Angleterre, John Berger le décrivit comme un «artiste exploitant de nombreuses traditions mais ne se trouvant au service d'aucune d'entre elles». Souza eut souvent recours au cubisme dans ses portraits critiques des hommes au pouvoir, des papes, des cardinaux, des prophètes, des prêtres. Il utilisa des éléments de l'art du portrait cubiste pour créer un langage adapté à la critique. Il écrivit : «les peintres de la Renaissance peignaient des hommes et des femmes, leur donnant l'aspect d'ange, je peins pour les anges afin de leur montrer ce à quoi les hommes et les femmes ressemblent réellement»<sup>5</sup>. Dans son travail, la femme est toujours clairement sexuée, et la distorsion est utilisée pour diaboliser sa sexualité. Comparés à ses portraits, les paysages de Souza paraissent plus optimistes.

Au cours des années 1950-1960, certains aspects des techniques cubistes servirent à représenter des sujets indiens, notamment la musique et la danse. Le rapport avec la guitare et le violon tels que les ont peints Picasso et Braque est peut-être fortuit, mais l'accent est souvent mis sur les instruments de musique indiens, le sitar (instrument à cordes) ou les tablas (percussions). Les artistes qui s'engagèrent dans cette voie furent K.K. Hebbar, Krishen Khanna et M.F. Husain. Comme Souza, Husain utilisa des techniques cubistes et expressionnistes. Dans ses peintures *Entre l'araignée et la lampe* (1956) et *Zameen* (1955), les éléments du cubisme sont utilisés pour accentuer l'énergie de ses sujets stoïques. Husain combine l'application des formes simplifiées du cubisme avec ses autres centres d'intérêts majeurs – la poésie et la calligraphie urdu, le cinéma de

Bombay, la mythologie hindou.

Les possibilités offertes par le cubisme furent également exploitées par S.H. Raza et deux autres artistes associés ultérieurement au Progressive Artists' Group, Ram Kumar et Tyeb Mehta. En 1948, lors de la première exposition du groupe, Raza présenta des œuvres cubistes figurant des villes désertes aux compositions géométriques rigoureuses. Comme Raza qui l'avait inspiré, Ram Kumar [cat. n° 72] séjourna à Paris où il étudia auprès d'André Lhote. Dans ses premières peintures, Ram Kumar exploita les techniques cubistes pour créer un environnement urbain étouffant et mélancolique. Ces représentations atteignent leur point culminant avec les peintures de la ville de Bénarès qu'il réalisa dans les années 1960. Pendant quarante ans, Tyeb Mehta exploita la même composition d'image, avec très peu de variations de style.

Un critique a expliqué que la lumière et l'environnement indiens, plus vivants et changeants, sont véritablement hostiles à la pratique du cubisme : «Alors que le cubisme va à l'encontre de la lumière naturellement pâle de l'Europe, l'effet rendu par ses formes est renforcé et même exagéré par les éclairages éclatants et les ombres prononcées de l'Inde». Jehangir Sabavala [cat. n° 76] note comment, dans son adaptation d'un cubisme synthétique, il «adopta une forme fixe et une palette audacieuse de couleurs inhabituelles»<sup>6</sup>. Dans un sens, il existe un lien assez inattendu entre Sabavala et le «mystère de la lumière et de l'occulte» que Benode Behari Mukherji perçoit dans l'art de l'initiateur du cubisme, Gaganendranath Tagore. Une référence encore plus directe est faite par l'écrivain Richard Lannoy<sup>7</sup> lorsqu'il dit que «l'attrait sensible des peintures de Sabavala ne dépend pas tant de la référence visuelle – une cruche ou une fleur – que des diagonales qui sautent – des arcs déviés et des taches de couleurs profondes.» Il ajoute que «bien qu'elles ne soient pas comparables aux grandes œuvres des maîtres Braque et Juan Gris, leur gravité est impressionnante.»<sup>8</sup>

Mais la recherche d'un art indien rendait peut-être inévitable un retournement contre le modernisme. Dans les années 1960, J. Swaminathan, artiste et idéologue, porta un jugement sévère sur l'influence des écoles de Paris et New York. Dans un essai intitulé *The Cube and the Rectangle*, il critiqua «des styles excessivement éclectiques, d'étranges mélanges pseudo-cubistes réussissant le remarquable exploit de greffer des concepts européens à moitié digérés à des méthodes indigènes et traditionnelles». L'un des résultats de cette position post-coloniale fut l'émergence d'un concept de symbolisme et de géométrisation. Au milieu des années 1960, un style qui devint célèbre sous le nom d'école néo-tantrique se répandit, s'érigant en genre abstrait indien moderniste. L'artiste G.R. Santosh adopta une approche post-cubiste dans sa représentation de Devi

Shakti la déesse mère : l'image centrale est celle du triangle ascendant et descendant, la géométrie faisant référence à l'art des *yantra*.

A l'exception de Sabavala, pendant un certain temps, les principes du cubisme furent absorbés, changés ou complètement rejetés. Le plus grand engagement dans le cubisme fut peut-être celui de K.G. Subramanyan [cat. n° 71], artiste issu de Santiniketan et célèbre moderniste. Subramanyan, professeur influant à Baroda et à Santiniketan, éleva l'utilisation du cubisme à un niveau conceptuel dans des genres aussi variés que la peinture murale, les jouets, les tableaux. Il établit un lien avec la fabrication traditionnelle de jouets en particulier et la peinture populaire en général, de par ses bases fortement géométriques. Cela est différent de l'usage largement répandu des techniques cubistes dans un pur objectif d'effet de forme. L'exemple du cubisme et de Subramanyan éclaire sur la manière dont le modernisme et l'indigénisme ont cherché à résoudre des tensions conceptuelles fondamentales.

Pour conclure, il est intéressant de mentionner deux points de vue différents sur la place du cubisme dans l'art indien. La première citation est de Stella Kramrisch qui, alors même qu'elle insistait sur la reconnaissance de Tagore en tant que «cubiste indien», décrivait le cubisme en Inde comme un paradoxe «car la vie d'une œuvre d'art indienne, gracieuse, sans cesse renouvelée et toujours en mouvement, est contraire à l'intention du cubisme français qui cherche à dissoudre toute forme dans un ensemble statique et cristallisant».<sup>9</sup>

L'autre citation est visuelle, il s'agit d'une peinture d'Atul Dodiya qui pose la question de la place du cubisme en Inde. Intitulée *Descente du Gange* (1998), elle imite deux des influences majeures dans l'art indien du XX<sup>e</sup> siècle – le cubisme et les sujets mythiques hindous peints dans un style naturaliste par le premier peintre académique Ravi Varma. Cette œuvre fait référence au mythe selon lequel le Gange descend des cieux sur la Terre pour la purifier et la nourrir. A la place de la déesse du fleuve Gange, apparaissent Duchamp, nu, descendant un escalier, Picasso à gauche et le dieu Shiva, tel que Ravi Varma l'avait peint. Le chef d'orchestre de la scène est l'auteur lui-même. Dodiya revendique son héritage de peintre au travers d'une fausse célébration du patrimoine de l'art indien.

[notes]

- 1 Mitter, Partha, *Art and Nationalism in Colonial India 1850-1922*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- 2 L'enthousiasme de Gaganendranath fut tel qu'il demanda aux artistes japonais d'illustrer les récits épiques indiens, le *Ramya* et le *Mahabharata*, même si la transposition était considérablement complexe.
- 3 *Gaganendranath Tagore*, Calcutta: Indian Society for Oriental Art publication, 1972.

- 4 Le modèle auquel Rabindranath portait la plus grande admiration était celui du Japon. «Si vous vous y êtes rendu ne serait-ce qu'une seule fois, vous savez à quel point cette nation est nourrie par son art; toute leur vie s'exprime au travers de cet art».
- 5 Cité dans Mullins, Edwin, *F.N.Souza*, Anthony Blond Ltd., Londres : 1962.
- 6 Hoskote, Ranjit, *Pilgrim, Exile, Sorcerer: The painterly Evolution of Jehangir Sabavala*, Eminence designs, Mumbai : 1998.
- 7 Lalit Kala Contemporary n° 7-11.
- 8 «Jehangir Sabavala, Cubist Abstraction» dans *Marg*, décembre, 1956.
- 9 «An Indian Cubist» dans *Gaganendranath Tagore*, I SOA, 1972.