

La “ vision indienne ” entre forme(s) et informe. Le regard de Stella Kramrisch sur le modernisme indien à l’exemple d’Abanindranath Tagore

Ann-Cathrin Drews, Florence Rougerie

▶ **To cite this version:**

Ann-Cathrin Drews, Florence Rougerie. La “ vision indienne ” entre forme(s) et informe. Le regard de Stella Kramrisch sur le modernisme indien à l’exemple d’Abanindranath Tagore. Regards Croisés. Revue franco-allemande d’histoire de l’art et d’esthétique, 2021, 11, pp.145-162. hal-04054498

HAL Id: hal-04054498
https://paris1.hal.science/hal-04054498

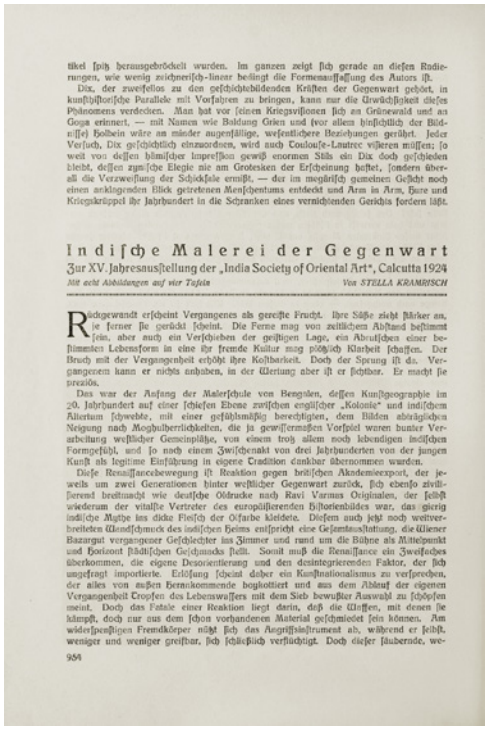
Submitted on 31 Mar 2023

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 - ShareAlike 4.0 International License



tikel spitz herausgebröckelt wurden. Im ganzen zeigt sich gerade an diesen Radierungen, wie wenig zeichnerisch-linear bedingt die Formenauffassung des Autors ist.

Dix, der zweifellos zu den geschichtebildenden Kräften der Gegenwart gehört, in kunsthistorische Parallele mit Vorfahren zu bringen, kann nur die Unreifheit dieses Phänomens verdecken. Man hat vor seinen Kriegsvisionen sich an Grünewald und an Goya erinnert, — mit Namen wie Baldung Grien und (vor allem hinsichtlich der Bildnisse) Holbein wäre an minder augenfällige, wesentlichere Beziehungen gerührt. Jeder Versuch, Dix geschichtlich einzuordnen, wird auch Toulouse-Lautrec völkeren müssen; so weit von diesen himmlischer impressionistischen Stils ein Dix doch geschieden bleibt, dessen zynische Elegie nie am Grotesken der Erscheinung haftet, sondern überall die Verzweiflung der Schicksale ermißt, — der im mephistisch gemeinen Gesicht noch einen anklagenden Blick getretenen Menschentums entdeckt und Arm in Arm, Hure und Kriegskrüppel ihr Jahrhundert in die Schranken eines vernichtenden Gerichts fordern läßt.

Indische Malerei der Gegenwart

Zur XV. Jahresausstellung der „India Society of Oriental Art", Calcutta 1924

Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln — *Von STELLA KRAMRISCH*

Rückgewandt erscheint Vergangenes als gereifte Frucht. Ihre Süße zieht stärker an, je ferner sie gerückt scheint. Die Ferne mag von zeitlichem Abstand bestimmt sein, aber auch ein Verschieben der geistigen Lage, ein Abrücken einer bestimmten Lebensform in eine ihr fremde Kultur mag plötzlich Klarheit schaffen. Der Bruch mit der Vergangenheit erhöht ihre Kostbarkeit. Doch der Sprung ist da. Vergangenem kann er nichts anhaben, in der Wertung aber ist er sichtbar. Er macht sie preziös.

Das war der Anfang der Malerschule von Bengalen, dessen Kunstgeographie im 20. Jahrhundert auf einer schiefen Ebene zwischen englischer „Kolonie" und indischem Altertum schwebte, mit einer gefühlsmäßig berechtigten, dem Bilden abträglichen Neigung nach Moghulherrlichkeiten, die ja gewissermaßen Vorspiel waren bunter Verarbeitung westlicher Gemeinplätze, von einem trotz allem noch lebendigen indischen Formgefühl, und so noch einem Zwischenakt von drei Jahrhunderten von der jungen Kunst als legitime Einführung in eigene Tradition einfach übernommen wurden.

Diese Renaissancebewegung ist Reaktion gegen britischen Akademieexport, der jeweils um zwei Generationen hinter westlicher Gegenwart zurück, sich ebenso zivilisierend breitmacht wie deutsche Oldrucke nach Ravi Varmas Originalen, der selbst wiederum der vitalste Vertreter des europäisierenden Historienbildes war, das gierig indische Mystik ins dicke Fleisch der Ölfarbe kleidete. Diesem auch jetzt noch weitverbreiteten Menschmuck des indischen Heims entspricht eine Gesamtausstattung, die Wiener Bazargut vergangener Geschlechter ins Zimmer und rund um die Bühne als Mittelpunkt und Horizont städtischen Geschmacks stellt. Somit muß die Renaissance ein Zweifaches überkommen, die eigene Desorientierung und den desintegrierenden Faktor, der sich ungefragt importierte. Erlösung scheint daher ein Kunstnationalismus zu versprechen, der alles von außen Herankommende boykottiert und aus dem Ablauf der eigenen Vergangenheit Tropfen des Lebenswassers mit dem Sieb bewußter Auswahl zu schöpfen meint. Doch das Fatale einer Reaktion liegt darin, daß die Waffen, mit denen sie kämpft, doch nur aus dem schon vorhandenen Material geschmiedet sein können. Am widerspenstigen Fremdkörper nützt sich das Angriffsinstrument ab, während er selbst, weniger und weniger greifbar, sich schließlich verflüchtigt. Doch dieser säubernde, we-

954



G. Tagore. Aladdin. Sunagani Devi. Manbhanjan (Radha's Liebesgroll).

1 3

Abb. 1: Stella Kramrisch, Rezension »Indische Malerei der Gegenwart. Zur XV. Jahresausstellung der ›India Society of Oriental Art‹«, in: *Der Cicerone. Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler* 16 (1924), S. 954–962.

Abb. 2: Cover von Stella Kramrisch, *Grundzüge der indischen Kunst. Erste grundlegende Einführung in die indische Kunst*, Hellerau-Dresden, Avalun Verlag, 1924.

Abb. 3: Bildseite der Rezension Stella Kramrischs »Indische Malerei der Gegenwart« mit Abbildungen der Werke Gaganendranath Tagores und Sunyana Devis.



2

Ill. 1 : Stella Kramrisch, recension de « Indische Malerei der Gegenwart. Zur XV. Jahresausstellung der "India Society of Oriental Art" », dans *Der Cicerone. Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler* 16 (1924), p. 954-962.

Ill. 2 : Couverture de Stella Kramrisch, *Grundzüge der indischen Kunst. Erste grundlegende Einführung in die indische Kunst*, Hellerau-Dresde, Avalun Verlag, 1924.

Ill. 3 : Pages d'illustrations de la recension de Stella Kramrisch « Indische Malerei der Gegenwart » avec des reproductions d'œuvres de Gaganendranath Tagore et Sunyana Devi.



4

5



Abb. 4: Raja Ravi Varma, *Shakuntala's impending Calamity,* 1901. Öl auf Leinwand, Sammlung: Government Museum, Chennai. Abbildung in: Rupika Chawla, *Raja Ravi Varma. Painter of Colonial India,* Ahmedabad: Mapin Publishing, 2010, S. 191.

Abb. 5: Raja Ravi Varma, *Sita Vanavasa / Sita in Exile,* ca. 1890er Jahre. Oleograph, Collection of the Trustees of the Wellcome Trust, London.

Abb. 6: James Abbott McNeill Whistler, *Nocturne: Blue and Gold – Old Battersea Bridge,* ca. 1870–1875. Öl auf Leinwand, 66,6 × 50,2 cm, Tate Gallery, London. Abbildung in: Nils Büttner, *Geschichte der Landschaftsmalerei,* München, 2006, S. 343.

Abb. 7: Yokoyama Taikan, *Qu Yuan,* 1898, 132,7 × 289,7 cm, Farbe auf Seide, Itsukushima-Schrein.

Abb. 8: Wandmalerei in Ajanta, 6.–7. Jh. n. Chr., Abbildung in: Stella Kramrisch, *Grundzüge der indischen Kunst,* Tafel 26.

Ill. 4 : Raja Ravi Varma, *Shakuntala's impending Calamity,* 1901. Huile sur toile, collection : Government Museum, Chennai. Illustration dans Rupika Chawla, *Raja Ravi Varma. Painter of Colonial India*, Ahmedabad : Mapin Publishing, 2010, p. 191.

Ill. 5 : Raja Ravi Varma, *Sita Vanavasa / Sita in Exile*, prob. années 1890. Oléographie, Collection of the Trustees of the Wellcome Trust, Londres.

Ill. 6 : James Abbott McNeill Whistler, *Nocturne : Blue and Gold – Old Battersea Bridge*, ca. 1870-1875. Huile sur toile, 66,6 × 50,2 cm, Tate Gallery, Londres. Illustration dans Nils Büttner, *Geschichte der Landschaftsmalerei*, Munich, 2006, p. 343.

Ill. 7 : Yokoyama Taikan, *Qu Yuan*, 1898, 132,7 × 289,7 cm, Peinture sur soie, Sanctuaire d'Itsukushima.

Ill. 8 : Peinture murale d'Ajanta , VI-VII^{e} siècles ap. J.-C. Illustration dans Stella Kramrisch, *Grundzüge der indischen Kunst*, planche 26.



6



AJANTA, GROTTE II: WANDMALEREI IV

26

8



7

9



10





11

Abb. 9: Abanindranath Tagore, *Summer,* aus der Serie *Ritusamhara,* ca. 1900. Aquarell, 22,9 × 12,3 cm, Indian Museum, Kolkata. Abbildung in: Siva Kumar, *The Paintings of Abandindranath Tagore,* Kolkata: Pratikshan, 2008, S. 72.

Abb. 10: Abanindranath Tagore, *Dewali*, ca. 1903. Aquarell, 21,6 × 15,3 cm, Indian Museum, Kolkata. Abbildung in: Siva Kumar, *The Paintings*, op. cit., S. 75.

Abb. 11: Abanindranath Tagore, *Azan*, aus der Serie *Rubaiyat of Omar Khayyam, Verse XXIV,* 1907–1909. Aquarell, 19 × 13,5 cm, Kala Bhavan, Santiniketan. Abbildung in: Siva Kumar, *The Paintings*, op. cit., S. 92.

Abb. 12: Abanindranath Tagore, *White Peacock,* 1915. Aquarell, 25,4 × 17,78 cm, Rabinra Bharati Society, Kolkata. Abbildung in: Siva Kumar, *The Paintings*, op. cit., S. 99.

Abb. 13: Abanindranath Tagore, *Ich bin der Großvater,* ohne Angabe. Abgedruckt zu Stella Kramrischs Rezension »Indische Malerei der Gegenwart«, in: *Der Cicerone* 16, 1924, [S. 956].

Ill. 9 : Abanindranath Tagore, *Summer,* de la série *Ritusamhara,* ca. 1900. Aquarelle, 22,9 × 12,3 cm, Indian Museum, Kolkata. Illustration dans Siva Kumar, *The Paintings of Abandindranath Tagore*, Kolkata : Pratikshan, 2008, p. 72.

Ill. 10 : Abanindranath Tagore, *Dewali,* ca. 1903. Aquarelle, 21,6 × 15,3 cm, Indian Museum, Kolkata. Illustration dans Siva Kumar, *The Paintings, op. cit.*, p. 75.

Ill. 11 : Abanindranath Tagore, *Azan*, de la série *Rubaiyat of Omar Khayyam, Vers XXIV,* 1907-1909. Aquarell, 19 × 13,5 cm, Kala Bhavan, Santiniketan. Illustration dans Siva Kumar, *The Paintings, op. cit.*, p. 92.

Ill. 12 : Abanindranath Tagore, *White Peacock,* 1915. Aquarelle, 25,4 × 17,78 cm, Rabinra Bharati Society, Kolkata. Illustration dans Siva Kumar, *The Paintings, op. cit.*, p. 99.

Ill. 13 : Abanindranath Tagore, *Je suis le grand-père,* sans références. Reproduit dans la recension de Stella Kramrisch « Indische Malerei der Gegenwart », dans *Der Cicerone* 16, 1924, [p. 956].



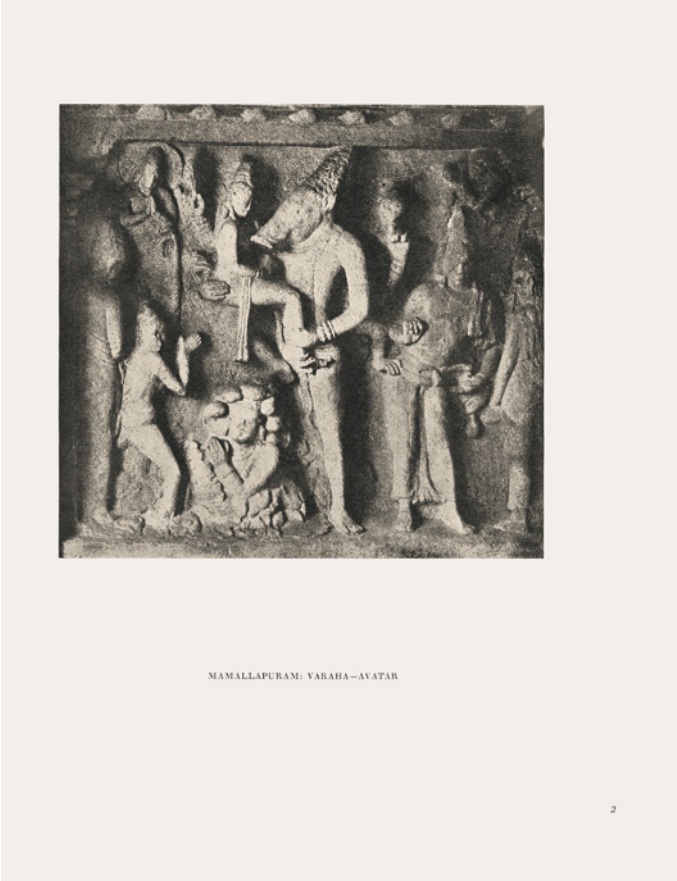
13

12

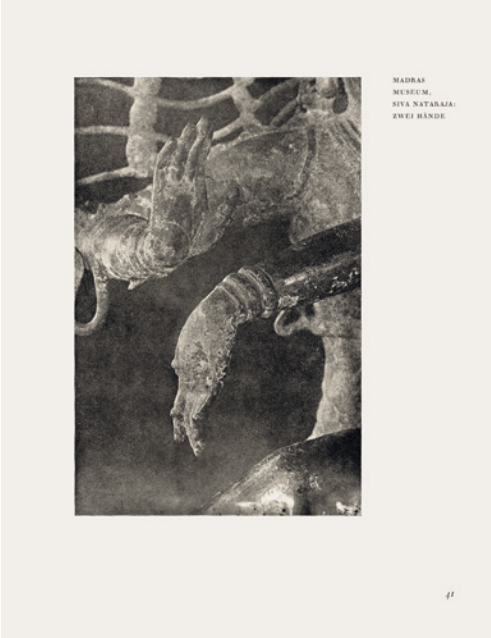


14





16



15

Abb. 14: *Ganga*, Rajshahi, 12. Jh. n. Chr., Foto : Rajshahi, Varendra Research Museum, Rajshahi, Bangladesh. Abbildung in : Kramrisch, *Grundzüge der indischen Kunst,* 1924, Tafel 20.

Abb. 15: *Varaha Avatar,* Felsrelief, Mamallapuram, 6.–7. Jh. n. Chr. Abbildung in : Kramrisch, *Grundzüge,* op. cit., Tafel 2.

Abb. 16: *Siva Nataraja : Zwei Hände,* Tanjore, 12. Jh. n. Chr. (?), Madras Museum. Abbildung in : Kramrisch, *Grundzüge,* op. cit., Tafel 41.

Ill. 14 : *Ganga*, Rajshahi, XII^e^ siècle ap. J.-C., Photographie : Rajshahi, Varendra Research Museum, Rajshahi, Bangladesh. Illustration dans Kramrisch, *Grundzüge der indischen Kunst*, 1924, planche 20.

Ill. 15 : *Varaha Avatar*, bas-relief, Mamallapuram, VI-VII^e^ siècle ap. J.-C. Illustration dans Kramrisch, *Grundzüge*, *op. cit.*, planche 2.

Ill. 16 : *Siva Nataraja : Deux mains*, Tanjore, XII^e^ siècle ap. J.-C. (?), Madras Museum. Illustration dans Kramrisch, *Grundzüge*, *op. cit.*, planche 41.

Ann-Cathrin Drews, traduit par Florence Rougerie

La « vision indienne »[1] entre forme(s) et informe. Le regard de Stella Kramrisch sur le modernisme indien d'Abanindranath Tagore

> « Pour voir, il te faut fermer les yeux. Ainsi le monde se révèle-t-il à toi. »[2]
> — Stella Kramrisch

Les textes courts de Stella Kramrisch à propos de la modernité indienne ne constituent qu'une fraction de l'ensemble de son œuvre. Et leur style d'écriture, proche du « stream of consciousness »[3] et prenant par endroits des accents lyriques, a été perçu de manière critique dans leur réception, toute comme celle de ses autres textes. Ces contributions sont pourtant du plus haut intérêt. Elles rendent sensible le rôle de Kramrisch comme « trait d'union » entre la modernité occidentale et la modernité orientale en pleine constitution dans l'environnement de Santiniketan.[4] Kramrisch ne se contenta pas de donner une série de conférences au sujet de l'art d'Europe occidentale et sur l'art du XIX^{e} siècle, entre autres, dans le cadre de son activité d'enseignante à Santiniketan, mais elle donna également une impulsion déterminante à l'organisation d'une exposition d'artistes du Bauhaus[5] qui eut lieu en 1922 et fut perçue comme le coup d'envoi de l'avant-garde en Inde.[6] Dans le même temps, ces textes dévoilent également l'intérêt que portait Kramrisch aux formes de la modernité indienne. En prenant appui sur la critique publiée à l'occasion de la XV^{e} exposition annuelle de l'Indian Society of Oriental Art, fondée en 1907 par Gaganendranath et Abanindranath Tagore, exposition qui eut lieu en 1924 aux Samavaya Mansions dans les locaux de la Society à Calcutta, nous présenterons dans la contribution suivante des aspects centraux de la pensée de Kramrisch au sujet d'un âge moderne de l'art indien (Ill. 1). Ce court texte permet également d'appréhender la façon dont Kramrisch traite de la modernité, de l'art contemporain et du Moyen-Âge indiens dans sa propre œuvre.[7] Car quelques-unes de ses observations thématiques et analyses formelles des œuvres de la modernité indienne conduisirent Kramrisch à s'intéresser parmi ces textes également à l'art indien ancien. Celles-ci se voient condensées pour la première fois de manière conséquente dans la série d'exposés intitulés *The Expressiveness of Indian Art* qu'elle tint à Calcutta en 1922.[8] Cinq d'entre eux parurent à titre de première publication dans une version abrégée en allemand, intitulée *Grundzüge der indischen*

Kunst. Erste grundlegende Einführung in die indische Kunst (*Traits fondamentaux de l'art indien. Première introduction élémentaire à l'art indien*, Ill. 2).[9] Le fait que Kramrisch intègre aussi ces aspects dans sa pensée sur l'art contemporain, prend tout son sens et son importance si on le replace dans le contexte des tensions coloniales et des mouvements d'indépendance qui marquèrent l'Inde au début du XX^e^ siècle et qui ont eu pour effet de changer le regard porté sur les biens culturels indiens de l'ère précoloniale.

LA RENAISSANCE BENGALIE

La XIV^e^ exposition annuelle avait eu lieu dans les mêmes locaux à Calcutta en 1922. À côté d'œuvres provenant du Bauhaus, un grand nombre d'œuvres d'artistes indiens moins connus de diverses régions y furent également exposées.[10] Dans une critique de l'exposition récemment remise sur le devant de la scène, on y fit remarquer en particulier que les parties consacrées respectivement à la modernité occidentale et à la modernité indienne étaient présentées séparément, du moins dans le catalogue.[11] Dans ce dernier, Kramrisch avait également produit un texte court. Elle y mettait en lumière les liens entre la modernité indienne et l'avant-garde occidentale, qu'elle identifiait surtout dans le partage d'une même esthétique transcendantale.[12] Deux ans plus tard, Kramrisch consacra sa recension de la XV^e^ exposition annuelle à quelques-uns de ces artistes indiens appartenant à l'école du Bengale, une modernité indienne reprenant des aspects issus de traditions plastiques pré-modernes. Kramrisch y étudie des œuvres de la Renaissance bengalie, de son fondateur Abanindranath Tagore, comme de quelques-uns de ses disciples, ainsi que de son frère Gaganendranath Tagore et de leur sœur Sunyana Devi. À la fin de son texte, elle met l'accent sur ces deux derniers comme étant des « personnalités antagonistes » annonciatrices d'un art indien à venir.[13] Chacun d'eux était proche de la Renaissance bengalie, tout en suivant chacun son propre chemin. Dans ce contexte, les travaux les plus importants de Gaganendranath s'appropriant des éléments cubistes, passent, et pas seulement pour Kramrisch, pour être des exemples d'une réception et d'une transformation de l'avant-garde occidentale.[14] Par contraste, les œuvres linéaires de Sunyana Devi présentent une forte parenté avec les représentations de type Kalighat, qui s'étaient développées dans le Bengale rural du XIX^e^ siècle sous la forme de peintures de scènes religieuses ou épiques, mais également de la vie quotidienne, sur de grands lés de toile (Ill. 3). Kramrisch parle de la manière dont Devi, femme bengalie vivait en recluse, n'ayant accès ni à une formation artistique ni à des appuis extérieurs.[15] Devi, en tant que « voix la plus intime de l'Inde »,[16] ouvrait cependant par son retrait la voie à un monde de formes proprement indiennes, connecté aux mondes divins et mythiques de l'Inde restés intacts. Le texte que Kramrisch publia un an plus tard dans la revue *Der Cicerone* à propos de cette artiste révèle à quel point elle voyait dans son œuvre une expression authentique de l'art indien.[17]

Les artistes de la Renaissance faisaient également référence aux formes héritées de l'ère précoloniale en Inde.[18] L'apparition de ce groupe perçu comme le premier mouvement artistique indien était liée aux tendances politico-revivalistes de la fin du

XIX[e] siècle. La partition du Bengale fut imposée en 1905 par les Britanniques, ce qui renforça les aspirations à l'indépendance du mouvement *swadeshi* de tendance indigéniste, qui devait conduire *in fine* à une abrogation de la partition.[19] Accompagnant de telles impulsions nationalistes, des réformes globales virent le jour en matière de politique culturelle. Elles furent en particulier inspirées par Rabindranath Tagore, avec lequel Kramrisch entretenait des liens étroits depuis leur rencontre à Oxford et son invitation à Santiniketan en 1921, tout comme avec d'autres membres de la famille Tagore.

L'accès à une modernité qui leur fut propre devait être favorisé par une ouverture aux artistes indigènes ainsi que par un retour, entre autres, aux formes du Moyen-Âge, afin de remplacer l'académisme d'importation occidentale. Celui-ci dominait en particulier la formation artistique dispensée depuis la fin du XVIII[e] siècle dans les écoles d'art fondées sous l'India Company à travers tout le pays, comme à Madras, Calcutta, Bombay ou Delhi. Leurs parcours se conformaient très largement aux prescriptions de la South Kensington School of Arts. Et un système de commandes établi par le *Raj* britannique faisait la part belle au naturalisme soit de style victorien, soit de veine romantique. Ravi Varma, connu pour être un artiste national, était l'un des représentants les plus importants de cette évolution, incarnant le type de l'artiste-gentleman qui avait émergé en Inde comme un genre nouveau de créateur.

Ces réformes du système de formation des artistes furent soutenues par des orientalistes occidentaux acquis à la théosophie. Ainsi l'historien d'art britannique Ernest Binfield Havell prit-il en 1896 la direction de la Calcutta Art School, après celle de l'école d'art de Madras. Ses réformes étaient censées faire se rapprocher les étudiants de leurs propres traditions – à cette fin, il vendit les collections d'œuvres occidentales pour constituer entre autres une collection de peintures mogholes. L'entrelacs complexe que forment les mouvements nationalistes et l'influence impériale se montrait aussi dans les attentes à l'égard de la formation artistique, c'est-à-dire dans le mélange entre projections occidentales et orientales qui s'y manifestait. En effet, l'éloignement initié par Havell du parcours occidental classique déclencha en réaction un mouvement inverse qui aboutit en 1897 à la fondation de la Jubilee Art School, censée cultiver sa proximité avec l'art occidental.[20] Havell trouva en la personne d'Abanindranath Tagore un compagnon également sur le plan spirituel, car il influença de manière décisive son orientation artistique, en attirant son attention sur la tradition moghole. Les lignes fines et rigides de cette dernière marquèrent la peinture de Tagore, avant que l'artiste n'adopte un style plus sentimental empruntant à la tradition de représentation des Rajputes, interprété par l'historien d'art indien Ananda Kentish Coomaraswamy comme étant plus « indien ».[21] La question de l'existence d'un style indien était l'objectif principal de ces réformes culturelles. E. B. Havell parlait de la quête d'une « langue perdue de l'art indien » et, comme Coomaraswamy, il prit position contre l'influence victorienne sur l'art indien.[22] Les réflexions de Kramrisch sur un « regard indien » *(indian outlook)* peuvent donc être replacées dans le contexte de telles considérations.[23] En 1922, elle publia entre autres sa contribution sur « L'art indien et l'Europe » *(« Indian Art and Europe »)* dans *Rupam. An Illustrated Quaterly of Indian Art*, qui parut entre 1920 et 1930 en tant que journal de l'Oriental Society of Indian Art,

sous la direction d'Ordhendra C. Gangoly, avant que Kramrisch n'en reprenne l'édition en 1933 avec Abanindranath Tagore sous le titre *The Journal of the Oriental Society of Indian Art*.[24]

Le désir de la Renaissance bengalie de renouer avec des formes ou des éléments stylistiques historiques a été comparé à la Renaissance européenne au début de l'époque moderne ou encore au recours des Préraphaélites aux formes de la Renaissance. Ce faisant, il fut dès le début en Inde intégré dans le débat national autour des aspirations à l'autonomie politique. Pour Kramrisch, « la Renaissance doit surmonter deux choses, sa propre désorientation et le facteur de désintégration qui s'est importé malgré elle. »[25] Ce sont deux formes de l'adaptation au modèle colonial qui sont ainsi mises en cause : d'une part l'appropriation indienne quasiment « non réfléchie » des – dixit Kramrisch – « marchandises du bazar viennois » et d'autre part, l'impérialisme culturel d'un système de formes occidentales. En 1924, soit l'année de la publication de la critique de Kramrisch, les étudiants de Santiniketan, disciples d'Abanindranath Tagore, se chargèrent de promouvoir la Renaissance en partie en tant qu'enseignants dans les écoles à travers toute l'Inde. Le groupe avait cependant déjà commencé à perdre en influence en raison de la diffusion de tendances avant-gardistes occidentales, en particulier à travers l'appropriation du cubisme et sous l'influence des *print media*.[26]

Les tentatives revivalistes pour s'émanciper des académismes occidentaux pouvaient conduire à une interprétation nationaliste et étroite d'un art qui se contenterait d'adopter successivement des influences étrangères.[27] Ceci n'échappa pas non plus à Kramrisch :

> « Le salut, voilà ce que semble promettre un nationalisme artistique qui boycotte tout ce qui viendrait de l'extérieur et qui pense puiser dans le cours de son propre passé des gouttes d'élixir de jouvence à l'aide d'un filtre permettant un choix soi-disant éclairé. Pourtant la fatalité d'une réaction tient à ce que les armes avec lesquelles elle se bat ne peuvent être forgées qu'à partir du matériau déjà disponible. L'instrument de l'attaque s'émousse sur le corps étranger réfractaire, tandis que lui-même, de moins en moins saisissable, finit par s'évanouir tout à fait. »[28]

On est frappé par la clarté avec laquelle Kramrisch nomme une dynamique de dichotomies binaires comme celle de la résistance anticoloniale qui se perd en elle-même. Des théories postcoloniales plus tardives souligneront justement la nécessité de penser la situation coloniale, tout comme les possibilités de s'en émanciper, à partir des concepts de mélange et d'hybridité.[29] Le rôle clef que Kramrisch, et elle n'est pas la seule, accorde dans sa recension à Abanindranath Tagore, met en lumière le fait qu'en raison de la synthèse que les œuvres de la Renaissance bengalie réalisent entre les courants indigènes, orientaux, panasiatiques et occidentaux, elles ont été perçues comme ouvrant la voie à un art indien moderne nouveau et ouvert, ce qui convient particulièrement bien à l'art de Tagore :

> « Pourtant ce processus de purification, négatif dans son essence, se voit transformé par le guide visionnaire de ce mouvement en un éclectisme parfaitement réfléchi, acceptant de l'extérieur ce qui semble se soumettre à sa propre volonté formelle,

> en une internationale de formes de vision et de représentation tirant sa seule légitimité du tact artistocratique avec lequel était réalisé ses choix. »[30]

L'œuvre de Tagore est généralement interprétée comme tournant le dos à celle de l'« occidentalisé » Ravi Vama, soutenu en tant qu'artiste national par le Raj (Ill. 4, 5).[31] Celui-ci empruntait entre autres ses motifs et illustrations à des affiches britanniques et plus largement aux *print media*, en les transposant dans un mélange de représentations de cour de tradition moghole et de corps aux formes arrondies. En comparaison, les tableaux de Tagore présentent des formes plus fines, plus étirées, ainsi que des portraits et paysages d'une veine sentimentale ou de tonalité mélancolique. Les influences reconnaissables que Kramrisch cite également dans sa recension sont des aquarelles anglaises, la technique de lavis japonaise, la peinture moghole ou encore des œuvres hindoues comme les fresques d'Ajanta et les œuvres de l'Orissa (Ill. 6-8).[32] E. B. Havell qui, en 1902, 1905 et 1908, avait publié dans *Studio 21* trois articles sur Tagore accompagnés d'illustrations en couleur de très bonne qualité, ainsi que de citations de Sister Nivedita, contribua à son succès en tant que premier peintre moderne de l'Inde, en particulier après l'exposition de son *Bharat Matha* (1905) auquel on donna la portée d'une peinture nationale.[33]

Dans le cadre de l'interpénétration et de l'ouverture postulées par Rabindranath Tagore, l'appropriation et le mélange de styles peuvent tout à fait être vus comme ce qui fait la quintessence de la culture indienne. Dans son essai sur l'imitation, il exhortait à ne pas continuer à imiter des anglicismes culturels et de se soumettre ainsi volontairement à une telle domination anglaise.[34] Pourtant cette critique de l'imitation s'adresse à des processus politiques et culturels à la fois. Christian Kravagna a mis en évidence le fait que, à l'aide de

> « […] l'"essence" de la culture indienne comme union des contraires et à la formation d'une alliance transcontinentale du "spirituel" […], le "naturalisme" pouvait être remis à sa juste place idéologique, dans la mesure où son principe d'imitation picturale […] était perçu d'un point de vue structurel comme un parallèle à l'exigence coloniale d'adaptation à la culture de domination. »[35]

En effet, les procédés artistiques du mouvement de Renaissance peuvent être considérés à la lumière de ces réflexions. Le fait que l'élément mimétique, en dépit des emprunts naturalistes visibles de l'art indien historique, n'a pas vraiment joué de rôle, mais correspond plutôt à une importation de l'Occident, donne sans doute au parallèle évoqué une force accrue. Kramrisch se consacra au rapport particulier de l'art bouddhiste indien à la nature dans son texte « The Representation of Nature in Early Buddhist Sculpture (Bharhut-Sanchi) », qui fut publié dans l'un des premiers numéros de *Rupam* en 1921 et s'appuyait sur sa thèse écrite en 1919.[36] Elle décrit en outre l'artiste indien comme faisant corps avec la nature qui l'entoure. La conséquence en serait qu'il ne disposerait pas du recul nécessaire au réalisme dans sa dimension occidentale. En lieu et place, l'artiste indien puiserait dans l'univers de formes qui l'entoure, dont lui et l'œuvre constituent une partie. L'option de ne pas imiter, ou sinon sous une autre forme, peut de ce point de vue être comprise comme ce qui constitue le double potentiel (de résistance), à la fois politique et artistique, de la modernité indienne. Le

fait qu'elle s'appuie sur un rapport non mimétique au réel caractérisant déjà l'art indien du Moyen-Âge et que ce potentiel non-mimétique constitue en même temps le point auquel s'arrime la quête du spirituel ou de la spiritualité de la forme chez certains artistes occidentaux, montre comment les approches venues d'Orient et d'Occident se croisèrent dans la réception de l'art et de l'histoire de l'art indiens.

STELLA KRAMRISCH À PROPOS D'ABANINDRANATH TAGORE

En mélangeant des formes orientales et occidentales, ce qui avait également été caractéristique de l'art du XIX^e^ siècle, Tagore donne une continuité à des mouvances déjà existantes comme celle de l'East India Company ou de Ravi Varma.[37] Son rôle clef en tant que premier peintre moderne d'Inde,[38] ainsi que l'appelle Kramrisch, se voit toutefois justifié par la combinaison de références stylistiques exceptionnellement protéiformes chez Tagore :

> « Le cours de l'évolution de l'art indien, plus puissant que la reviviscence mesurée et éclectique, puisée dans les XVI^e^ et XVII^e^ siècles et malgré une stagnation temporaire puis une rupture violente, demeure vivant en Abanindranath Tagore. […] Tagore n'est pas seulement le chef de fil du revivalisme de la peinture indienne, mais avant tout celui qui le problématise. »[39]

Le travail de Tagore adopte une double position. D'une part, les éléments appartenant à un art occidental réaliste, encore compris comme usuel et issu de l'académisme importé, en sont absents. D'autre part, il ne se conforme pas aux règles traditionnelles des *Silpa-Sāstras* définissant le canon indien, que Tagore avait lui-même traduits et qui étaient le sujet de deux cycles de conférences, « Some Notes on Indian Artistic Anatomy » ainsi que « Sadanga, or the Six Limbs of Painting ».[40] Son œuvre va au-delà également de l'intérêt généralement teinté de nationalisme porté à l'art classique, dans la mesure où il intègre par exemple des scènes populaires comme celles représentant des danseurs du Bengale.[41] Dans son texte « The Genius of Abanindranath Tagore » rédigé des années plus tard, en 1942, Kramrisch voit dans le fait qu'il y ait pour l'artiste des différences entre le travail théorique et intellectuel et le travail artistique l'un des motifs principaux à son rôle de précurseur :

> « Il est le premier peintre indien moderne, dans la mesure où il peint le paradoxe de la civilisation traditionnelle de son pays qu'il incarne lui aussi puisqu'il en fait partie, et pourtant en tant que peintre, il se tient à l'écart de lui de sorte qu'il peut l'observer ».[42]

Dans les formulations de Kramrisch, le travail de confrontation au passé revient en même temps à se détourner du présent ; le mouvement vers le passé est ainsi un nouvel agencement qui renvoie autant à son imagination artistique qu'à sa rébellion, sa « sensibilité irrévérencieuse ».[43] Tagore n'emprunte aux traditions picturales que quelques aspects isolés : « Aucune forme d'art traditionnel ne le séduisait totalement. ».[44] En modifiant encore les modèles picturaux historiques existants, il produit des surfaces picturales hétérogènes : les détails stylistiques sont organisés de telle manière qu'ils semblent se commenter réciproquement à l'intérieur de l'image. La miniature *Summer* (vers 1900, Ill. 9) issue de la série intitulée *Ritusamhara*, que Tagore peint à ses débuts et qui est considérée comme une étape préparatoire à son œuvre

synthétique tardive, constitue un bon exemple pour un tel système de « références croisées ». *Summer* renvoie à des compositions historiques telles qu'elles sont présentes dans les tableaux Pahari ou Kangra et montre un cadre décoratif propre aux représentations mogholes. Mais Tagore modifie les formes traditionnelles :

> « Dans ces peintures, il utilise le jeu [qui s'établit] entre les directions des sols, des murs et du mobilier pour articuler l'espace, à la manière dont le firent les artistes Kangra, mais il introduit des diagonales plus prononcées dans la composition et la structure par un soubassement réaliste. Ceci introduit également un jeu entre ordre et asymétrie dans ces peintures et rend irrégulier ce qui semble à première vue être régulier ; cette pratique transforme de manière détournée l'appropriation en innovation. »[45]

En outre, il aurait enrichi le rapport au matériau historique d'une sensibilité ou d'une qualité émotionnelle inconnues jusque-là, dont avant tout ses études de caractères ou portraits sont représentatifs. Le tableau *The Passing of Shahjahan* (1902), dans laquelle Tagore transforme le travail du deuil de sa fille de manière plastique, en est un parfait exemple.[46] En effet, le peintre identifiait comme sa tâche première le fait d'ajouter à ses œuvres picturales de l'émotion, le *bhāva* – l'un des six piliers de la peinture indienne, qu'il avait traduits dans ses leçons sur le *Sadanga*.[47] L'emploi qu'il fait de la technique japonaise de lavis nommée *morotai*, de plus en plus caractéristique de son œuvre au fil du temps, soutient cette évolution. Tagore était entré en contact avec cette technique en 1902 grâce à sa rencontre à Calcutta avec l'historien d'art japonais Okakura Kakuzō, l'un des représentants principaux du panasiatisme, ainsi qu'à travers les échanges avec ses disciples Taikan Yokayama (voir Ill. 7) et Hishida Shunsō. Tagore continua à développer leurs techniques au point qu'il détrempa complètement ses supports. C'est ainsi qu'il obtient ses transitions subtiles où les traces aux contours flous occupent toute la surface de la feuille.[48] Elles en viennent à constituer un corollaire atmosphérique de la figure dans des arrière-plans chargés d'émotion comme dans *Dewali* (Ill. 10), *The Siddahs of the Upper Air* ou *The Banished Yaksha*, qui furent peints entre 1903 et 1904.[49] Les représentations plus fortement imprégnées d'orientalisme inspirées du cycle littéraires des Rubaiyat of Omar Khayyam (Ill. 11) qui virent le jour entre 1907 et 1909 sont considérées comme la première pierre de l'œuvre plus tardive de Tagore. Dans celles-ci, il mêle les indices isolés d'un style propre, tout en puisant plus fortement dans les possibilités offertes par la technique du lavis. Tagore y traite le rapport entre figure et fond et le décline en de multiples variations.[50] Des représentations de figures devant un paysage ou devant des champs de couleur monochrome, comme dans *The Banished Yaksha* ou dans la série des *Omar Khayyam*, montrent des arrière-plans de plus en plus allusifs et abstraits. Une teneur spécifiquement émotionnelle distingue plus particulièrement quelques représentations paysagères, par exemple celles qu'il produisit en 1911 alors qu'il voyageait vers Puri, ainsi que les paysages de montagne réalisés autour de 1919. Ces représentations marquent une transition entre l'emprunt qu'il fit plus tôt aux Préraphaélites et les réalisations symbolistes qui constituent à leur suite une série de figures isolées et de représentations d'animaux.[51] C'est en considérant ces tableaux comme par exemple *White Peacock* (1915, Ill. 12) que Siva Kumar en arrive à la conclusion que « toutes les influences

ont été absorbées et transformées et […] forment un style qui est totalement celui d'Abanindranath » :

> « En eux, il y a des détails réalistes, mais pas la vision du monde propre au réalisme ; en eux, nous reconnaissons le format des miniatures, mais pas le dessin et les coloris vifs des miniatures ; en eux, nous voyons des images aux contours flous, enveloppées de brume, non pas la brume qu'il vit dans les peintures japonaises, mais celle de l'esprit d'où elles tirèrent leur renouveau. »[52]

Le mélange de styles variés et la reprise de différentes époques dans les tableaux contemporains furent qualifiés d'« archéologie » par les commentateurs de l'époque.[53] Il semblerait que les lignes de Kramrisch dans son essai plus tardif « The Genius of Abanindranath Tagore » se fondent également sur ce concept. Mais elle met en évidence la façon dont l'archéologie de Tagore est tournée vers l'avenir : « Il travaillait […] assis et tournant le dos à sa maison remplie de livres, d'œuvres d'art anciennes, de miniatures d'écoles mogholes et rajputes et de bronzes du Tibet et d'Inde du Sud. »[54] Tournant le dos à un pur éclectisme historicisant, il adopte le pas moderne qui mène de l'« appropriation » à l'« innovation ».[55] Kramrisch décrit la façon dont cette archéologie embrasse l'histoire d'un regard nouveau par la métaphore visuelle d'un panorama s'offrant à la vue de l'artiste.[56] Et le fait que l'artiste affirme sa propre autorité à travers le choix d'éléments isolés, est souligné comme constitutifs de la modernité de Tagore.

Parmi les sept illustrations en noir et blanc que Kramrisch avait fait ajouter à sa critique en 1924, on trouve également la reproduction d'une œuvre d'Abanindranath Tagore. On ne sait aujourd'hui rien de cette représentation intitulée *Je suis le grand-père*[57] (Ill. 13). On y voit une figure assise, entourée d'un fond sombre. Son immobilité pensive repose également sur des superpositions atmosphériques obtenues par la technique du lavis, que Tagore avait déjà mise en œuvre dans les années 1910 à l'aide des représentations paysagères symbolistes.[58] Le flou qui environne la figure isolée soutient en particulier l'air rêveur de son regard tourné vers le lointain. En raison de l'année de l'exposition et de cette technique du lavis attestant des influences japonaises, on peut supposer qu'il s'agit de l'une de ses représentations inspirées de figures littéraires et traitées dans un format de miniature qui virent le jour lors de sa seconde phase d'expérimentation plus poussée des techniques japonaises, entamée autour de 1920.[59] Tagore prit pour repère des procédés mimétiques – suivant en cela son propre « naturalisme indien »[60] – tout du moins de manière manifeste en ce qui concerne la figure ou la chaise, tout comme le regard. Comme dans d'autre tableaux, il s'agit d'une figure isolée placée devant un fond non mimétique ou abstrait traité au lavis, qui produit l'effet recherché grâce à la coexistence de différents registres tant spatiaux que thématiques. Kramrisch écrit une unique et dense phrase à propos de cette représentation, qui peut être vue comme un exemple de la manière dont Tagore mêle naturalisme indien, sensibilité et influences orientales et occidentales :

> « C'est pourquoi un tableau de genre (Ill.) comme *Je suis le grand-père,* en dépit du titre et des lunettes tenues de manière ostensible, parle de déguisement, de la question et du doute d'un travestissement, duquel un regard apeuré-heureux émerge et porte aussi loin que l'inconnu, tout comme le fond abrasé d'un brun mordoré qui

> bien qu'occupant toute la surface brûle en profondeur, de sorte que le vaste manteau flottant autour d'un corps d'enfant devenu impalpable se glisse tel une ombre puissante entre deux réalités insaisissables, dans lesquelles l'expression du visage et les quelques orientations qui l'entourent de leurs mouvements furtifs, sont le point de rencontre d'une problématique existentielle vacillante, qui presque déjà réduite à néant est encore une fois traversée d'un frisson autour de mains aux contours flous engoncées dans de vastes manches informes. »[61]

Autant le tableau de Tagore que les lignes de Kramrisch permettent de nombreuses observations extrêmement riches d'enseignement, qu'il s'agisse de l'œuvre elle-même, des textes que Kramrisch consacre à l'artiste ou, de manière plus générale, de sa position sur l'art moderne. On réservera des considérations plus détaillées à chacun de ces points à un autre article, pour mentionner ici d'abord que Kramrisch ne dit rien de la place de cette représentation dans l'œuvre de Tagore, notamment de son contexte de création, ou plus exactement de la série à laquelle elle appartient. Ce texte, comme les lignes consacrées à Tagore, peuvent être interprétés comme des exemples de l'approche formaliste de Kramrisch. En même temps, on est frappé par le fait que les remarques à propos des bases de la composition ou de la technique employée sont plutôt disséminées dans la critique, par exemple lorsque l'auteure saisit la coprésence de surfaces floutées et de lignes chez Tagore comme une relation : « La forme, instable dans la représentation, consolidée et clarifiée par la seule vertu de la ligne. »[62]

La figure représentée dans le tableau, renvoie d'après le titre à un grand-père, qui – c'est du moins ce que nous déduisons des lignes de Kramrisch – n'en est pas un, mais un personnage plus jeune, travesti. On peut donc supposer que Tagore représente dans son tableau un jeune homme déguisé en grand-père. Une chaise en bas du tableau à droite, tout comme le visage, renvoient aux lignes que Kramrisch met en avant comme étant caractéristiques de Tagore tout au long de sa critique. Elles isolent à ces endroits la figure du fond, tandis que celle-ci semble en d'autres endroits déborder sur la surface spongieuse du manteau. Ce dernier remplissant toute la surface du tableau, presque comme une seule et unique surface de laquelle émergeraient la tête et les mains, le regard de cette figure semble sortir du tableau et se diriger vers le lointain. Et elle tient dans sa main une paire de lunettes qu'elle a ôtée et qui ainsi placée au centre peut se rattacher à la signification (et ici à son abandon) des métaphores oculo-centrées d'influence occidentale dans le contexte colonial. Le grand-père, uniquement cité dans le titre, est relié plastiquement à la figure de l'enfant par son déguisement. Kramrisch écrit dans un texte plus tardif à propos de la façon dont Tagore forge ses titres :

> « La quête d'Abanindranath Tagore était dévolue au sens de l'art indien, et à la manière d'en faire une peinture indienne. Comme dans tout art authentique, le sens et la forme ne sont pas séparés dans son œuvre. Le sens est fréquemment manifeste, et plus encore dans le titre […] de certains de ses tableaux que dans la présentation proprement dite du sujet. L'accent qu'il met sur lui par les mots et la forme picturale qui ne lui est pas toujours totalement identique, constituent la configuration elle-même de l'authenticité de sa quête. Il part à la recherche d'une vision qu'il fonde sur sa connaissance des

documents visibles du passé, de leur cadre ainsi que de celui des scènes indiennes. C'est ce qui lui permet de jeter un pont entre la civilisation moderne internationale et la tradition indienne. »[63]

La rencontre du grand-père et de l'enfant est comme la rencontre entre le présent et la tradition du passé, et le regard porté au loin symbolise la quête d'un nouvel horizon culturel pour l'Inde. Dans une grande proximité avec cette représentation, mais sans qu'elle y fasse explicitement référence, Kramrisch placera dans son texte sur Abanindranath Tagore de 1942 – comme dans un commentaire *a posteriori* – l'artiste lui-même entre ces strates temporelles et devant un avenir encore non formé, et drapé qui plus est, dans un « habit merveilleux » évoquant lui-même le manteau de la représentation du grand-père : « C'est la forme d'une quête, à travers le passé et le présent, usant période et épisode, vers l'intemporel. »[64] Dans le tableau de Tagore, tout comme dans le texte plus tardif de Kramrisch, c'est une vision du présent qui, à travers le passé, conduit vers le futur comme rêve visionnaire de Tagore.

Dans ces lignes que consacre Kramrisch au tableau, on note par ailleurs comment elle souligne le rapport qu'entretiennent les différents éléments picturaux entre eux. Cela vaut en particulier pour la relation entre profondeur et surface. Elle aborde à travers elle le champ d'expérimentation caractéristique de Tagore entre figure et fond. En même temps, cette densité atteinte dans la représentation considérée et la coexistence du proche et du lointain se voit comme mise dans un mouvement de balancier dans les lignes de Kramrisch. La sensibilité évidente de Kramrisch pour les liens et détails visuels et peut-être tout particulièrement pour la combinaison d'une approche philologique et textuelle avec les formes picturales et visuelles – ses lignes font ici l'effet d'une reproduction du tableau en mots – rend sensible l'influence de l'école viennoise sur son approche critique de la forme.[65] Kramrisch retrace par exemple pleinement par l'écriture le rapport entre l'espace et la surface inscrit dans le mouvement d'avancement et de retrait entre les différentes parties de l'image. Elle fait ainsi en même temps écho aux réflexions de ses conférences de 1922, publiées plus tard dans ses *Grundzüge*, en particulier au sujet de l'espace dans l'art indien. En considérant la composition spatiale comportant de nombreuses strates des fresques d'Ajanta, elle souligne l'entrelacement des différents plans comme caractéristique d'un effet spatial proprement indien. (Ill. 8) Celui-ci résulterait d'une conception dynamique de la vie, qui se manifesterait dans les œuvres sous forme de rythmes.[66] L'espace est ainsi décrit comme étant un « volume » de la peinture, qui suivrait d'autres règles que celles des espaces perspectifs occidentaux. Car la « matière » spatiale se situe entre les éléments du tableau :

« Les maisons et les rochers, […] grandissent dans l'image dans une réalité cubique. Elles préparent la présence des membres arrondis des figures humaines, qui se blottissent tranquillement dans leurs niches et dans leurs coins, […] de sorte que le rythme peut glisser sur elles sans accroc. D'avant en arrière, d'arrière vers l'avant, ainsi va le fil de la trame de l'image, tandis que la couleur se répand en une surface lisse, sur laquelle règnent des lignes. […] De cette manière, la peinture crée à partir de ses propres moyens – que sont les lignes et les surfaces colorées – et avec l'aide de

> formules spatiales gagnées par l'intellect, un "volume" animé par le mouvement de la même manière qu'il s'exprime dans le Sikhara et dans toute œuvre plastique indienne. »[67]

Des considérations semblables sur une spatialité « autre » caractérisent également la conception de Kramrisch de la plasticité de la sculpture indienne.[68] C'est justement le rapport entre forme et plasticité qui marqua l'attention qu'elle porta à la production de formes visibles par la photographie : prises de vue en gros plan, jeu avec l'ombre et la lumière ou effets de détourage permettent d'accentuer les artefacts spécifiques (Ill. 14-16). Et la mise en forme photographique est mise en avant en de nombreux endroits de ses publications par la juxtaposition de tirages uniques.[69]

« VISION INTÉRIEURE » : FORME ET INFORMEL

Mais ce lien avec ses écrits sur l'art historique de l'Inde apparaît encore plus clairement dans la critique de Kramrisch à la faveur de quelques réflexions sur la forme que leur auteure place directement avant la reproduction de Tagore. Celles-ci permettent de comprendre son tableau, et plus particulièrement l'aspect du travestissement dans l'image, comme une ambivalence entre concrétion et ouverture. C'est exactement de ce redoublement dont il est question dans cette conception formelle fondamentale de l'art indien :

> « Le figuratif, non pas en soi et pour soi, mais en considération des relations qui rayonnent depuis tout ce qui est formé et pourvu d'un nom vers ce qui a une forme semblable, mais autrement nommé, vers ce qui est informe et qui n'est point nommé, est une composante essentielle de l'art indien. Toute forme est pour cette raison non à l'image de la nature visible, mais d'un univers ressenti, empli du visible en tant que rappel permanent de l'horizon infini de la vie intérieure. »[70]

Les observations à la formulation très dense qu'elle fait ensuite – elles débutent par « C'est pourquoi un tableau de genre également… » – suggèrent de voir dans le tableau de Tagore et dans la relation qu'il établit entre représentation et travestissement l'incarnation précise de cette conception de l'art indien. Kramrisch explicite de telles observations formelles en de nombreux autres endroits de ses publications consacrées à l'art indien historique. Elle détaille plus avant le rapport qu'elle évoque dans les quelques lignes citées ici entre la forme et l'informe dans l'art plastique indien dans toute une série d'autres publications parues à la même époque, et en particulier dans la première publication d'importance des *Grundzüge*, parue la même année que sa critique. Dans les chapitres qui parlent de forme, d'espace ou de rythme dans l'art indien, on trouve des réflexions plus approfondies sur le concept de forme exposé dans sa critique de l'art moderne. Dans les *Grundzüge,* Kramrisch décrit la forme comme une sorte d'effet de chiasme entre visible et invisible, ces deux pôles de la pensée indienne nommés *drishtam et adrishtam.* Monde visible et monde invisible y sont placés face à face. Le second correspond au chemin vers l'irréel de tout un chacun et se caractérise par une « vision intérieure ».[71] La réalité et la représentation sont ainsi juxtaposées et ont une valeur équivalente dans la conception indienne de l'art, ainsi que Kramrisch l'expose à travers une série d'exemples. Et il en résulte une interpénétration constante entre la forme devenue concrète et ce qui reste à former. C'est

une sorte de vie totale transcendant tout dans un balancement rythmique qui se révèle dans chaque forme concrète.[72] Ce balancement est également souligné par Kramrisch au sujet de l'alternance, chez Tagore, entre l'ouverture de la forme et les lignes qui la déterminent :

> « Ses meilleures images sont des portraits d'états d'âmes, dans lesquels tout ce qui est transitoire se trouve déposé dans les mains, l'expression du visage et la couleur, tandis que les contours contiennent l'essentiel et le permanent dans des courbes plates, friables et coriaces en même temps […] »[73]

Dans ses *Grundzüge*, Kramrisch précise ses réflexions sur la forme comme chiasme, lorsqu'elle la compare à un arrêt momentané d'un mouvement illimité qui la dépasse :

> « Pour pouvoir soutenir la portée d'un état de conscience qui trouve seulement à s'apaiser et à s'aplanir dans l'infini, il fallait à présent trouver une forme, dont la finitude résultait du balancement de l'infini. C'est pourquoi le contour de chacune des formes de l'art indien lui donne non seulement un nom et une figure reconnaissable, mais la laisse en même temps participer à ce contexte, dans lequel le nom est oublié au profit des rythmes devenus visibles. »[74]

La forme individuelle est pensée comme partie d'un ensemble relatif. Les parties de l'image et leurs relations sont plus importantes qu'une figure. Les endroits où la forme est délimitée, à savoir la silhouette ou le contour, sont en même temps les lieux de la relation, où le flux de la vie et le calme de la forme s'interpénètrent.

Ces relations définissent également un rapport particulier entre intérieur et extérieur. La forme, concrète dans la réalité extérieure, est en même temps porteuse d'une conscience intérieure qui la dépasse.[75] La forme est donc la rencontre momentanée d'une extériorité et d'une intériorité, un état momentané au milieu d'un tout universel qui la dépasse, cette « sève de vie » qui la traverse.[76] Cette relation caractérise en même temps l'artiste indien, qui est comme pris dans le contexte qui l'entoure et qui ainsi, contrairement aux artistes occidentaux, n'agit pas depuis un point reculé par rapport à eux. Son rapport à la réalité n'est donc pas défini par la séparation, telle qu'elle est nécessaire au naturalisme occidental, mais par la relation.[77] Il fait partie d'un principe universel qui le traverse. Que la rencontre de l'intérieur et de l'extérieur appliquée au concept de forme puisse passer pour une définition de l'artiste, donne aux lignes de Kramrisch un caractère programmatique :

> « Cette double perspective fut pourvue du nom de "drishtam" et "adrishtam", le visible et l'invisible, à l'instar des couples que forment l'idéalisme et le réalisme, l'abstraction et l'*Einfühlung,* dont nous admettons habituellement qu'ils se complètent tout en s'opposant. […] La différence pourtant saute aux yeux, et ce que nous reconnaissons comme des formes de conception subjectives, l'Indien l'hypostasie en une naïveté exubérante, le reconnaît comme quelque chose d'objectif et devient aussi familier de l'une que de l'autre position. »[78]

En parlant d'abstraction et d'*Einfühlung,* Kramrisch fait allusion à la thèse de doctorat de Wilhelm Worringer soutenue en 1907 à Berne, tout comme, un peu plus haut, au texte *Idealismus und Realismus in der Kunst der Neuzeit* (1915-1916) de Max Dvořák qui fut son professeur à Vienne. Ces références clarifient la façon dont Kramrisch

s'appuie sur ces textes pour construire sa pensée ainsi que pour se distancier des aspects de l'histoire de l'art européenne, à l'aide du concept de forme ainsi que de sa conception de l'artiste. En d'autres endroits, Kramrisch se consacre de manière encore plus explicite à la façon dont elle se détourne du concept naturaliste de représentation, qui découle du lien entre *drishtam* et *adrishtam.* Car la forme plastique indienne ne « se rapporte ni à la nature, ni à un idéal-type, mais capture avec une fraîcheur plastique chaque événement particulier dans une forme. »[79]

Le naturalisme propre et non occidental, conçu comme un rapport à la vie englobant tout, déterminant les œuvres plastiques autant que la position adoptée par les œuvres plastiques entre la figuration et l'abstraction, sont présentés par Kramrisch, ici comme ailleurs, comme la quintessence de l'art indien. Et si l'on considère la façon dont Tagore traite les différentes parties du tableau dans ses œuvres, ces relations entre figure et espace, entre le proche et le lointain ou entre le travestissement et le non-travestissement que Kramrisch souligne comme étant des facteurs déterminants pour l'image, il est également significatif que la rupture avec la représentation mimétique dans l'art indien produise entre autres l'accentuation des relations internes à l'image. Kramrisch expose ceci également dans les *Grundzüge :* « La mesure [devient] canon, quand on retranche les relations au monde extérieur et que l'on emprunte le chemin abrupt qui mène à la vision, qui ne correspond à aucune réalité concrète *(adrishtam).* »[80] Cette mesure de la relativité des différentes parties de l'image et de la relation des formes entre elles est mise en avant dans son texte « Vision indienne » *(Indisches Anschauen)* de 1927, publié peu de temps après sa critique, comme une conséquence et une spécification de la « vision [indienne] vers l'intérieur ».[81] Elle y montre également comment la relation entre l'intérieur et l'extérieur dans l'art indien et l'interpénétration des formes ainsi déterminée guident la rupture avec le naturalisme : « Pour voir, tu dois fermer les yeux. Ainsi le monde se révèle-t-il à toi. ».[82]

On trouve également un condensé de ces réflexions sur le rapport au monde extérieur qui accompagne la vision indienne et sur la relation qui en résulte entre des éléments plastiques isolés dans la recension de 1924. Kramrisch y écrit sur les relations entre l'informel et le formel et présente ceux-ci comme étant une base de l'art indien moderne d'Abanindranath Tagore. Par les rapports entre la « forme » d'un travestissement, dans la mesure où celui-ci est représenté et ce qui le dépasse dans l'informel d'une « question et [d'un] doute quant au travestissement », les lignes de Kramrisch au sujet du tableau de Tagore évoquent la double structure caractéristique de la conception indienne de la forme. L'idée de Kramrisch selon laquelle le monde du visible et des formes n'existe toujours qu'en rapport avec l'invisible et l'informel, étayée par l'étude de nombreuses œuvres d'art historiques et par la lecture des mythes indiens, est ainsi identifiée dans le tableau de Tagore comme mise en œuvre d'un concept formel indien historique. Kramrisch souligne donc la spécificité de la position artistique de Tagore en tant que premier artiste indien moderne en identifiant cette relation entre la forme et l'informe comme caractéristique fondamentale de l'art indien et en l'appliquant à la modernité de Tagore. Elle fait ainsi de son œuvre un exemple de l'héritage de la vision intérieure historique dans la modernité indienne. En même

temps, Kramrisch inclut dans ces considérations sur l'art contemporain des formulations et observations tirées de ses propres études de l'art indien du Moyen-Âge qu'elle accentue *a posteriori*. Et la transposition de la vision indienne comme paradigme critique de la forme dans le nouvel art moderne de l'Inde n'est pas la moindre contribution de cette archéologie du pluralisme de styles chez Tagore.

Je remercie Raman Siva Kumar pour ses précieux conseils.

1 Stella Kramrisch, « Indisches Anschauen », *Der Querschnitt* VII, no. 12, 1927, p. 929-931.

2 *Ibid.*, p. 929.

3 À ce propos, c'est la façon non chronologique dont procède Kramrisch qui fut la cible de critiques répétées. Voir par exemple, à propos du *Temple hindou (Hindu-Tempel)* de Kramrisch, Elisabeth Eva Raddock, *Listen How the Wise One Begins Construction of a House for Viṣṇu : Chapters 1-14 of the Hayairsa Pancaratra,* Thèse UC Berkeley, 2011, p. 27. Raddock critique en outre l'interprétation très personnelle et peu précise de Kramrisch (et de Coomaraswamy) des *śilpa śāstra* – ces textes hindous anciens sur l'art et sur l'artisanat – parmi lesquels Kramrisch se réfère plus particulièrement au *Rg. Veda* et au *baudhāyana Śrautasūtra*. Raddock critique également le manque de précision dans les références que fait Kramrisch et écrit en guise de conclusion : « There is thus an ahistorical homogenizing quality to Kramrisch's work. » (p. 26-28). D'autres en revanche, par exemple comme Ratan Parimoo, voient justement dans l'« unité de la vision » et « l'incarnation de l'esthétique » la qualité majeure de l'œuvre de Kramrisch. Voir Ratan Parimoo, « Stella Kramrisch. Indian Art History and German Art-Historical Studies (Including Vienna School) », dans *Id.* (éd.), *Essays in New Art History : Studies in Indian Sculpture (Regional Genres and Interpretations),* New Delhi : Books & Books, 2000, p. 32-53, ici p. 32 ; Ratan Parimoo, « Stella Kramrisch. She Sculpts with Words », dans *Ibid.,* p. 376-380, ici p. 376.

4 Christian Kravagna, « Im Schatten großer Mangobäume : Kunsterziehung und transkulturelle Moderne im Kontext der indischen Unabhängigkeitsbewegung », dans *Id., Transmoderne. Eine Kunstgeschichte des Kontakts,* Berlin : bbooks, 2017, p. 59-84, ici : p. 81. Kramrisch marqua le travail et la vie menés à Santiniketan bien au-delà des quelques années qu'elle y passa. Voir à ce propos les détails donnés dans *Tapati Guha-Thakurta, Sanjukta Sunderason* en discussion avec Regina Bittner et Kathrin Romberg, « Auf der Suche nach einer neuen visuellen Kultur », dans Regina Bittner et Kathrin Romberg (éd.), *Das Bauhaus in Kalkutta. Eine Begegnung kosmopolitischer Avantgarden,* publié à l'occasion de l'exposition éponyme au Bauhaus de Dessau (du 27 mars au 30 juin 2013), Ostfildern : Hatje Cantz, 2013, p. 95-101, p. 98.

5 Le rôle de Kramrisch ainsi que sa vision critique des appropriations occidentales de l'art indien apparurent plus clairement dans le débat qu'elle mena sur le modernisme en Europe et en Inde avec Benoy Kumar Sarkar et Agastya Canopus dans la revue *Rupam* en 1922. Stella Kramrisch, « The Aesthetics of Young India », *Rupam,* no. 10, avril 1922, p. 66-67 ; Agastya Canopus, « Aesthetics of Young India : A Rejoinder », *Rupam,* no. 11, juillet 1922, p. 24-27 ; Benoy Kumar Sarkar, « The Aesthetics of Young India », *Rupam,* no. 11, juillet 1922, p. 8-24.

6 Partha Mitter, *The Triumph of Modernism : India's Artists and the Avant-Garde 1922–1947,* London : Reaktion Books, 2007, p. 10.

7 Stella Kramrisch, « Indische Malerei der Gegenwart. Zur XV. Jahresausstellung der ›India Society of Oriental Art‹, Calcutta 1924 », *Der Cicerone. Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler* 16, 1924, p. 954-692.

8 Stella Kramrisch, « The Expressiveness of Indian Art », conférence donnée à la Calcutta University, juillet/août 1922, dans *The Calcutta Review* 3, no. 1-2, octobre 1922, p. 1-46, ainsi que *The Calcutta Review* 3, no. 3, déc. 1922, p. 299-342.

9 Stella Kramrisch, *Grundzüge der indischen Kunst. Erste grundlegende Einführung in die indische Kunst,* Hellerau-Dresden : Avalun-Verlag, 1924.

10 À propos des participations indiennes à l'exposition, de l'inscription de celles-ci dans la question des aspirations nationales de l'art récent, que ce soit du côté de l'école du Bengale ou du côté d'artistes académiques, tout comme au sujet de la rencontre d'artistes occidentaux avec des artistes indiens de l'école du Bengale, ainsi qu'avec les réalistes marqués par l'académisme en Inde, voir Guha-Thakurta, « Auf der Suche nach einer neuen visuellen Kultur », *op. cit.,* p. 95 et suiv.

11 À propos de la réception récente de l'exposition, voir *ibid.,* p. 97. À propos du catalogue, *ibid.,* p. 101.

12 Voir *ibid.,* p. 98. Consulter également l'article dans ce numéro de *Regards croisés* : Christian Kravagna, « Du spirituel dans l'histoire de l'art : Stella Kramrisch dans la modernité transculturelle », p. 82-94.

13 Kramrisch, « Indische Malerei der Gegenwart », *op. cit.,* ici : p. 961.

14 Voir à ce propos Kravagna, « Du spirituel dans l'histoire de l'art... », *op. cit.,* p. 90. Stoler Miller fait remarquer dans son essai biographique que Kramrisch aurait préféré l'œuvre de Gaganendranath à celle d'Abanindranath Tagore. Barbara Stoler Miller, « Stella Kramrisch : A Biographical Essay », dans *id.* (éd.), *Exploring India's Sacred Art. Selected Writings of Stella Kramrisch,* Philadelphie : University of Philadelphia Press, 1983, p. 3-33, ici p. 10.

15 Kramrisch, « Indische Malerei der Gegenwart », *op. cit.,* ici p. 962. Ces observations de Kramrisch semblent riches d'enseignement si on les replace dans le contexte de sa situation difficile à maints égards et qui plus est pendant les années 1930-1940 contrainte à vivre en exil en Inde. Voir également, à propos de l'émigration juive en Inde, Kris Manjapra, *Age of Entanglement : German and Indian Intellectuals across Empire,* Cambridge : Harvard University Press, 2014, p. 239 et suiv., ainsi que Devita Singh, « German-Speaking Exiles and the Writing of Indian Art History », *Journal of Art Historiography* 17, décembre 2017, p. 1-19.

16 Kramrisch, « Indische Malerei der Gegenwart », *op. cit.,* p. 962.

17 Stella Kramrisch, « Sunayani Devi », *Der Cicerone. Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers & Sammlers* 17, Leipzig : Klinkhardt & Biermann Verlag, 1925, p. 84-93. À propos de Devi en tant que « housewife artist in the limelight », voir par ex. Mitter, *The Triumph of Modernism : India's Artists and the Avant-Garde 1922–1947, op. cit.,* p. 36 et suiv.

18 À propos de la relation entre revivalisme et renaissance bengalie, voir Kishore Singh (éd.), *Revivalism & Beyond: Bengal School, Jamini Roy, Santiniketan, Bengal Famine,* vol. 3 *(A Visual History of Indian Modern Art),* New Delhi : Delhi Art Gallery, 2015.

19 Pour les nationalismes politiques et autres éléments de contexte du mouvement *swadeshi,* leur situation entre théories hindouistes et aryennes, l'opposition économique du mouvement contre le Raj britannique et ses conséquences, consulter Mitter, *Art and Nationalism in Colonial India 1850-1922 : Occidental Orientations,* Cambridge : University Press, 1994, et en particulier le chapitre « Ideology of ›Swadeshi Art‹ », p. 234-266. Les discussions de plus en plus militantes conduisirent Abanindranath und Rabindranath Tagore à se retirer du mouvement et à se concentrer sur la création des écoles et de leurs concepts pédagogiques autour de Santiniketan et Visva-Bharati.

20 Voir à ce sujet entre autres R. Siva Kumar, *The Paintings of Abanindranath Tagore,* Calcutta : Pratikshan, 2008 (« From Indigenous to Individual Style », p. 67-100).

21 A. K. Coomaraswamy, *Rajput Painting,* Oxford, 1916 ; consulter également Mitter, « How the Past was Salvaged by Swadeshi Artists », dans *Art and Nationalism in Colonial India 1850-1922, op. cit.,* ici p. 285.

22 *Ibid.,* p. 284.

23 Stella Kramrisch, « Indian Art and Europe », *Rupam* 11, 1922, p. 81-86, ici p. 86.

24 L'importance de cette revue trimestrielle qui, comme la *Society*, jouait le rôle de porte-parole de l'école du Bengale ne doit pas être sous-estimée en ce qui concerne l'échange sur l'art indien, la modernité indienne, mais avant tout l'échange par écrits entre auteurs et autrices extérieurs à l'Inde. Y furent publiés des articles sur des artefacts historiques appartenant à l'aire géographique asiatique, sur l'art indien, chinois, tibétain ou bien encore perse, sur l'art populaire et – plus rarement – sur l'art indien moderne. Les critiques en langue anglaise de publications allemandes, par ex. par Kramrisch

en 1924 au sujet de l'ouvrage d'Ernst Diez, *Einführung in die Kunst des Ostens,* permirent de jeter un regard interculturel sur le paysage de la recherche étrangère sur l'art et l'histoire de l'art indiens. Ce transfert fut complété par des traductions. En 1933 – dans la nouvelle édition de la revue sous le nom de *Journal for the Indian Society of Oriental Art* – parurent des traductions que fit Kramrisch en anglais de textes de Josef Strzygowski (« India's Position in the Art of Asia ») et Heinrich Zimmer (« Some Aspects of Time in Indian Art »). Il faut remarquer la riche iconographie, souvent pleine page, tout comme la très grande qualité des illustrations (en couleurs) et des lithographies, dès la première édition sous la conduite de Gangoly.

25 Kramrisch, « Indische Malerei der Gegenwart », *op. cit.,* p. 954.

26 Il y avait différentes façons de concevoir la signification de la Renaissance bengalie. Ainsi Rabindranath Tagore ambitionnait-il une plus grande ouverture à l'art moderne international. Voir entre autres Guha-Thakurta, « Auf der Suche nach einer neuen visuellen Kultur », *op. cit.,* p. 100 ; Partha Mitter, *Indian Art,* Oxford : Oxford University Press, 2001, p. 181. Des artistes comme Jamini Roy ou, entre autres, Amrita Sher-Gil critiquèrent la Renaissance bengalie en raison de ses rapports de formes conçus de manière superficielle. La correspondance et les interviews de Sher-Gil dans les années 1930, durant lesquelles elle distingue l'école du Bengale de la fascination pour les fresques d'Ajanta, sont connues. Au lieu de cela, ces artistes développèrent un primitivisme « authentique », indigène, en lien direct avec les traditions rurales du Bengale. Pour cette raison, Partha Mitter reconnaît dans le primitivisme le potentiel d'une modernité anti-coloniale d'origine indigène. Voir entre autres Mitter, *The Triumph of Modernism : India's Artists and the Avant-Garde 1922–1947, op. cit.* p. 35 ; Kobena Mercer, « Kunstgeschichte nach der Globalisierung. Formationen der kolonialen Moderne », dans Bittner et Romberg (éd.), *Das Bauhaus in Kalkutta, op. cit.,* p. 156-167, ici p. 163, ainsi que Partha Mitter, « Reflections on Modern Art and National Identity in Colonial India. An Interview », dans Kobena Mercer (éd.), *Cosmopolitan Modernisms,* Cambridge, Massachusetts : MIT Press (London : in IVA), 2005, p. 24-49, p. 42. Au sujet de la critique de l'école du Bengale, voir Sanjoy K. Mallik, « ›Revivalism‹ and the ›Bengal School‹ » in Singh, *Revivalism & Beyond. Bengal School,* p. 397-405, p. 398 et suiv.

27 Voir à ce sujet Tapati Guha-Thakurta, *The Making of New Indian Art/Artists, Aesthetics and Nationalism in Bengal, c. 1850–1920,* (*Cambridge South Asian Studies* 52), Cambridge : University Press, 1992. Cité d'après Mallik, « ›Revivalism‹ and the ›Bengal School‹ », *op. cit.,* p. 399.

28 Kramrisch, « Indische Malerei der Gegenwart », *op. cit.,* p. 954-955.

29 Au sujet des lacunes de la résistance binaire dans le contexte colonial et l'empowerment de sujets colonialisés, voir entre autres les écrits de Stuart Hall, Giyatra Spivak, Homi K. Bhabha.

30 Kramrisch, « Indische Malerei der Gegenwart », *op. cit.,* p. 957.

31 Amina Kar, « Sunayani Devi – a Primitive of the Bengal School », *Lalit Kala Contemporary* (1966), URL : https://criticalcollective.in/ArtistInner2.aspx?Aid=546&Eid=647.

32 Kramrisch, « Indische Malerei der Gegenwart », *op. cit.,* passim. La redécouverte des fresques d'Ajanta au XIX^{e} siècle fut d'une importance capitale pour la suite du développement de la peinture indienne. Dans les années 1880, l'historien d'art britannique John Griffith conduisit leur documentation. Lady Herringham, qui supervisa en 1910 la réalisation d'autres copies, fut assistée par des étudiants d'Abanindranath Tagore. Voir Singh, *Revivalism & Beyond : Bengal School, op. cit.,* p. 412 ; Mitter, *Art and Nationalism in Colonial India 1850–1922, op. cit.,* p. 303 et suiv.

33 À propos de la réception politiquement chargée d'expositions dans le contexte des années swadeshi, tout comme du succès du *Bharat Matha* de Tagore, voir Mitter, *Art and Nationalism in Colonial India 1850–1922,* op. cit., p. 285, p. 294 et suiv.

34 Rabindranath Tagore, « Nachahmen ist keine Kunst », dans *Rabindranath Tagore. Das Goldene Boot. Lyrik, Prosa, Dramen,* éd. par Martin Kämpchen, Düsseldorf, Zürich : Artemis et Winkler Verlag, 1905 (nouvelle édition 2005), p. 333-337. Ces pensées apparaissent comme annonçant la compréhension de l'imitation dans la théorie post-coloniale, telle que Homi K. Bhabha en approfondit la compréhension théorique comme une stratégie d'imitation non adaptive. Voir Homi K. Bhabha, *The Location of Culture,* Londres, New York : Routledge, 1994. À ce propos en particulier voir également Kravagna, « Im Schatten großer Mangobäume… », *op. cit.,* p. 69 et suiv.

35 Kravagna, « Im Schatten großer Mangobäume… », *op. cit.,* p. 82.

36 Stella Kramrisch, « The Representation of Nature in Early Buddhist Sculpture (Bharhut-Sanchi) [1919] » [*Rupam,* no. 8, 1921], dans Stoler Miller, *Exploring India's Sacred Art. Selected Writings of Stella Kramrisch,* Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 1983, p. 123-129.

37 Ratan Parimoo, *Art of Three Tagores. From Revival to Modernity,* New Delhi : Kumar Gallery, 2011, p. 177.

38 Stella Kramrisch, « The Genius of Abanindranath Tagore », *The Visva Bharati Quaterly,* mai-octobre 1942, p. 65-73, ici p. 71.

39 Kramrisch, « Indische Malerei der Gegenwart », *op. cit.,* p. 957-958.

40 Abanindranath Tagore, *Some Notes on Indian Artistic Anatomy,* avec une préface de O. C. Ganguly, Calcutta : Indian Society of Oriental Art, 1914 ; Abanindranath Tagore, *Sadanga, or the Six Limbs of Painting* (traduit en français par Andrée Karpelès : *Sadanga ou les Six Canons de la Peinture hindoue,* Paris : Éd. Bossard, 1922), Calcutta : Indian Society of Oriental Art, 1921.

41 Kumar, *The Paintings of Abanindranath Tagore, op. cit.,* p. 106.

42 Kramrisch, « The Genius of Abanindranath Tagore », *op. cit.,* p. 71.

43 Kumar, *The Paintings of Abanindranath Tagore, op. cit.,* p. 105.

44 *Ibid.,* p. 112.

45 *Ibid.,* p. 68.

46 *Ibid.,* p. 74.

47 *Ibid.*

48 *Ibid.,* p. 86.

49 Kumar fait par exemple la comparaison de *Dewali* avec la représentation de l'artiste japonais Taikan Yokayama *Kali* (1903). *Ibid.* p. 74.

50 *Ibid.,* p. 137 ; Parimoo, *Art of Three Tagores. From Revival to Modernity, op. cit.,* p. 180 et suiv.

51 Kumar, *The Paintings of Abanindranath Tagore, op. cit.,* p. 111.

52 *Ibid.,* p. 96.

53 Selon la désignation de Percy Brown citée ici d'après Mitter, *Art and Nationalism in Colonial India 1850–1922 : Occidental Orientations, op. cit.,* p. 287 et suiv.

54 Kramrisch, « The Genius of Abanindranath Tagore », *op. cit.,* p. 65.

55 Kumar, *The Paintings of Abanindranath Tagore, op. cit.,* p. 68 ainsi que les explications de Kramrisch dans « The Genius of Abanindranath Tagore », *op. cit., passim.*

56 Kramrisch, « The Genius of Abanindranath Tagore », *op. cit.,* p. 66.

57 Je remercie pour cette indication Raman Siva Kumar, Kala Bhavan, Santiniketan. La peinture n'apparaît dans aucun des catalogues connus de l'autrice sur l'œuvre d'Abanindranath Tagores.

58 Kumar, *The Paintings of Abanindranath Tagore, op. cit.,* p. 140.

59 Je remercie Siva Kumar pour cette indication.

60 Parimoo, *Art of Three Tagores. From Revival to Modernity, op. cit.,* p. 188.

61 Kramrisch, « Indische Malerei der Gegenwart », *op. cit.,* p. 961.

62 *Ibid.*

63 Kramrisch, « The Genius of Abanindranath Tagore », *op. cit.,* p. 72-73.

64 *Ibid.,* p. 73.

65 Voir à ce propos Deborah Klimburg-Salter, « Reflections on the Contribution of Art History to Transdicsciplinary Research in Vienna : The Example of the Nako Sacred Compound », dans Deborah Klimburg-Salter, Kurt Tropper, Christian Jahoda (éd.), *Text, Image and Song in Transdisciplinary Dialogue. Proceedings of the Tenth Seminar of the Iats, 2003,* Leiden : Brill, 2007, p. 5-26 ; Parimoo, « Stella Kramrisch. Indian Art History and German Art-Historical Studies (Including Vienna School) », *op. cit.* ; ainsi que l'article dans ce numéro de *Regards croisés* : Julie Ramos, « Anthropologie, métaphysique et formalisme : pour une approche des *Traits fondamentaux de l'art indien* de Stella Kramrisch », p. 96-107.

66 Stella Kramrisch, *Grundzüge der indischen Kunst, op. cit.,* p. 63.

67 *Ibid.*

68 Voir à ce propos le chapitre « Plastic Form » dans Stella Kramrisch, *Indian Sculpture in the Philadelphia Museum of Art,* Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 1960. Ainsi que les explications dans Kramrisch, *Grundzüge der indischen Kunst, op. cit.,* p. 43 et suiv.

69 La signification majeure des photographies dans l'œuvre de Kramrisch comme moyen d'accès à ses objets d'études dans la sculpture du Moyen-Âge ou les formes de temples ne peut être ici qu'évoquée de manière insuffisante. On la mesure par exemple à l'aune de l'iconographie très fournie de publications telles que *Le temple indien (Der Hindu Tempel),* de photographies prises par elle-même, de ses archives photographiques à Philadelphie, de la collaboration avec des photographes, ou dans l'exposition photographique *Aspects of Indian Art* en 1940 à la l'Institut Warburg de Londres, composée de photographies d'objets choisies par Kramrisch. Le modèle qui servit à Kramrisch pour son rapport aux photographies furent entre autres les publications et les travaux pionniers de Coomaraswamy, ainsi que le journal *Ars Asiatica* publié depuis 1912 par Victor Goloubew de l'École française d'Extrême-Orient. Voir à ce sujet Manjapra, *Age of Entanglement : German and Indian Intellectuals across Empire, op. cit.,* p. 240, p. 254.

70 Kramrisch, « Indische Malerei der Gegenwart », *op. cit.,* p. 958 et suiv. Les questions de forme jouent un rôle majeur dans les écrits traditionnels et les canons de l'art indien. Voir aussi à ce propos Tagore, *Sadanga, or the Six Limbs of Painting, op. cit.,* ou des chapitres comme « The formless of the form » dans Abanindranath Tagore, *The Bageswari Lectures on Art,* 2 tomes, tome 1, traduction anglaise de Ranendranath Bandyopadhyay, Calcutta : Pranoti Pub. House, 2008.

71 Kramrisch approfondit la distinction avec le religieux. Kramrisch, *Grundzüge der indischen Kunst, op. cit.,* entre autres p. 15 et suiv.

72 Kramrisch voit dans la ligne ondulée de la tige de lotus une caractéristique de cela. *Ibid.,* voir par ex. p. 20 et suiv., *passim.*

73 Kramrisch, « Indische Malerei der Gegenwart », *op. cit.,* p. 958.

74 Kramrisch, *Grundzüge der indischen Kunst, op. cit.,* p. 17.

75 Voir à ce propos également quelques-unes des réflexions de Kramrisch au sujet de la figure de Bouddha entre autres dans *ibid.,* p. 63.

76 *Ibid.,* p. 40.

77 Ces aspects se voient également formulés en 1956 par Kramrisch : Stella Kramrisch, *Indische Kunst. Traditionen in Skulptur, Malerei und Architektur,* Cologne : Phaidon, 1956, p. 14. En particulier au sujet du naturalisme de l'art indien et son rapport à la vie, voir aussi *ibid.,* p.13 ; et sur le rapport à la nature de l'art indien qui en fait lui-même partie, voir Kramrisch, « The Representation of Nature in Early Buddhist Sculpture (Bharhut-Sanchi) [1919] », *op. cit.*

78 Kramrisch, *Grundzüge der indischen Kunst, op. cit.,* p. 13.

79 *Ibid.,* p. 17.

80 *Ibid.*

81 Kramrisch, « Indisches Anschauen », *op. cit.,* p. 929.

82 *Ibid.*