

Du spirituel dans l'histoire de l'art : Stella Kramrisch dans la modernité trans- culturelle

À l'automne 1922 eut lieu le vernissage d'une exposition présentant [pour la première fois] des œuvres d'artistes du Bauhaus de Weimar dans les salles de l'*Indian Society of Oriental Art* de Calcutta. C'est à l'historienne d'art autrichienne Stella Kramrisch, enseignante depuis quelques mois seulement à l'Université Visva-Bharati de Rabindranath Tagore à Santiniketan, que l'on doit en grande partie d'avoir mené à bien ce projet d'exposition, qui juxtaposait les avant-gardes européenne et indienne. La contribution déterminante de Kramrisch à la réalisation de ce projet singulier est aujourd'hui largement reconnue, ce qui n'était pas encore le cas il y a quelques années de cela : j'écrivais alors un essai sur la question de l'éducation artistique dans le contexte du mouvement d'indépendance indien, dans lequel je traitais également de cette exposition du Bauhaus à Calcutta.¹ Qu'en tant qu'historien d'art autrichien, on s'intéresse particulièrement au rôle joué par une collègue ayant quitté Vienne pour l'Inde il y a cent ans, cela peut sans doute se comprendre. Mais l'on comprendra tout autant la réserve manifestée par l'étranger [extra-européen] à exagérer la contribution d'une historienne d'art européenne à l'émergence de l'art moderne et de l'histoire de l'art en Inde. Le scepticisme que manifestèrent à l'époque des collègues indien·ne·s, à l'instar de Partha Mitter avec lequel j'échangeais à ce propos, fut de nature à confirmer cette réserve dans un premier temps. Depuis les dix dernières années cependant, Kramrisch jouit d'un intérêt accru de la part de chercheur·se·s tant indien·ne·s qu'euro-péen·ne·s.²

Ce changement d'appréciation de l'importance du travail de Stella Kramrisch dans le contexte de la modernité indienne constitue un cas passionnant du point de vue de l'histoire de la recherche, parce qu'il montre la nature des problèmes que rencontre un travail de prospection critique sur les relations de travail transculturelles dans le cadre d'un dispositif colonial tardif. Tandis que l'eurocentrisme traditionnel des études historiques ménagea une place centrale aux scientifiques occidentaux, en leur accordant un rôle déterminant dans les colonies, les récits issus des mouvements d'indépendance se placèrent dans un premier temps fréquemment sous le signe de perspectives nationales. Les objectifs de libération politique de l'oppression coloniale s'exprimaient par conséquent par des aspirations à une décolonisation des consciences³ devant se libérer de la domination des cultures européennes du savoir et de leurs représentant·e·s. On constate cependant en divers endroits du monde que le rejet nécessaire de l'eurocentrisme et le renforcement historiographique de la position d'acteur·ice·s nationaux·ales empêchèrent d'apprécier à sa juste valeur la signification historique de

rencontres, de coopérations et de relations d'échanges entre des artistes et scientifiques européens et leurs collègues dans les sociétés colonisées. En effet, il n'était pas rare que des acteurs culturels en marge tels que Kramrisch jouent un rôle significatif dans l'apparition et le développement de modernismes au-delà de la modernité européenne.⁴ En tant qu'historien-ne-s, nous devrions prêter attention aux conditions qui ont rendu de telles relations productives possibles, leur permettant de jouer le rôle de catalyseurs de bouleversements profonds et durables dans le tissu complexe que forme l'art moderne à l'échelle tant locale que globale. Ce qui suppose également de s'interroger sur les conditionnements qu'apporte avec elle une personne émigrée ou exilée, ainsi que sur les marges de manœuvre que les attentes et besoins du milieu d'accueil laissent à ces acteurs culturels venus de l'extérieur. La partie la plus ardue et la plus intéressante de ce questionnement inclut enfin l'examen de la forme concrète de ces « négociations dans la zone de contact ».⁵

Dans cet essai, je me concentrerai sur les années au cours desquelles Stella Kramrisch passe de l'environnement viennois au contexte indien, et en particulier sur la question de savoir de quelle manière ce changement de point d'ancrage culturel se répercuta sur les écrits sur l'art de la jeune historienne d'art et comment elle développa à cette occasion les prémices d'une histoire de l'art transculturelle. Je commenterai par esquisser à grands traits les dispositions artistiques et intellectuelles initiales [respectives] en Inde et en Autriche dans les premières décennies du XX^e siècle.

CALCUTTA / SANTINIKETAN

Rabindranath Tagore, prix Nobel bengali de littérature en 1913, travailla pendant la Première Guerre mondiale et dans les années d'après-guerre à la création d'une université internationale à Santiniketan, un lieu situé au nord de Calcutta, où il avait déjà fondé en 1901 sa première institution d'éducation alternative au modèle colonial imposé par la puissance britannique. Rabindranath, ainsi que ses neveux, les peintres Abanindranath et Gaganendranath Tagore, avaient déjà noué depuis le début du XX^e siècle des contacts étroits avec des artistes et intellectuels européens et asiatiques (japonais en particulier), se traduisant par des voyages, des séjours d'étude et des activités d'enseignement.⁶ L'université internationale Visva-Bharati, fondée en 1921 par Rabindranath Tagore, était conçue comme un lieu d'apprentissage transculturel, au creuset dans lequel devaient être apportées des formes de savoir et des théories que l'on pouvait se faire sur le monde, qu'elles émanent de cultures européennes ou asiatiques. Ce qui caractérisait les projets de Tagore, outre leurs ambitions globalisantes, c'était avant tout la réponse raisonnée et critique qu'ils apportaient aux défis d'une politique culturelle et éducative anticoloniale. Tandis que les courants nationalistes tendaient dans leur résistance au système colonial à réhabiliter l'héritage précolonial dans le but d'éveiller les consciences politiques identitaires, Tagore vit très tôt les dangers d'une réduction nationaliste des politiques anticoloniales dans la perspective d'une société post-coloniale. L'université Visva-Bharati proposait une antithèse au modèle d'éducation coloniale, qui visait la production d'un caméléon humain (« *mimic man* ») comme le décrit Homi Bhabha dans son analyse de la politique

coloniale du mimétisme.⁷ Ou pour reprendre les mots de l'écrivain et politicien britannique Thomas Macaulay dans sa *Minute on Indian Education* (1835) : « une classe d'interprètes entre nous et les millions de gens que nous gouvernons – une classe de personnes indiennes par leur sang et par leur couleur de peau, mais anglaises par leurs goûts, leurs opinions, leurs valeurs morales et intellectuelles. »⁸ Cette version coloniale de l'individu indien devait être refusée par les diverses réformes en lien avec le mouvement Swadeshi depuis 1905 et être remplacée par un nouveau sujet indien capable de puiser des ressources dans la prise en compte de ses propres références culturelles et de faire dialoguer celles-ci de manière fructueuse avec les impulsions occidentales et asiatiques. Il importait tout à fait à Tagore de renouveler la conscience des valeurs indiennes anciennes unifiant la diversité, mais en se plaçant résolument sous les auspices d'une culture universelle. Les traditions locales devaient être rani-mées dans un esprit cosmopolite d'ouverture aux valeurs et aux idées provenant d'autres cultures. Comme l'atteste la devise de l'université – « là où le monde entier trouve un foyer dans un seul nid » –, il s'agissait avec cette nouvelle institution de mettre en œuvre un projet radical de rencontre de connaissances et de cultures de savoir issues de traditions de pensées très différentes de manière non hiérarchisée, ce qui aurait été impensable dans les universités occidentales.⁹

VIENNE

Au cours de ses voyages en Europe, en Amérique et en Asie, Tagore fut toujours à l'affût de personnel enseignant pour sa nouvelle université. Lors d'une visite à l'Université d'Oxford, il rencontra en 1920 la jeune Stella Kramrisch qui y tenait des conférences sur l'art indien. L'historienne de l'art venait d'obtenir à Vienne, sous la direction de Josef Strzygowski, son doctorat intitulé *Untersuchungen zum Wesen der frühbuddhistischen Bildnerie Indiens* (*Recherches sur l'essence de la première sculpture bouddhiste*). Kramrisch se rendit à Santiniketan à l'invitation de Tagore, quelques mois après leur rencontre en Angleterre, pour enseigner l'histoire de l'art indien et occidental à l'école d'art Kala Bhavan. Toutefois, la tentative de Tagore de rallier également Strzygowski, célèbre pour ses travaux sur l'art asiatique, à sa cause de venir enseigner en Inde, fut un échec.¹⁰

Tandis que dans sa jeunesse, Kramrisch étudie la Bhagavad Gita, la théosophie et l'anthroposophie, elle se réfère déjà dans son doctorat aux publications d'Ernest Havell, qui avait fondé la *Bengal School of Art* à Calcutta avec Abanindranath Tagore et d'autres artistes, tels que Mukul Dey et Sunayani Devi. La collaboration de Havell et Abanindranath constitue dès le début du XX^e siècle un exemple significatif de la constitution d'une modernité transculturelle. Abanindranath incarne la figure de l'artiste dans le contexte politique d'un renforcement du nationalisme indien, mais se teinte ici de cosmopolitisme à la lumière de l'ouverture au monde de la famille Tagore. Havell incarne quant à lui le type de l'intellectuel occidental, dont le regard sur la culture et la civilisation est marqué par une critique de la modernisation et dont l'antimatérialisme, sous l'influence des doctrines théosophiques, s'inspire des traditions spirituelles indiennes. Le « spirituel » relie entre eux les différents milieux que

constituent le monde de l'art et de la pédagogie anticoloniale en Inde, les cercles théosophiques et anthroposophiques viennois dans lesquels la jeune Kramrisch évolue, tout comme la pensée et l'œuvre de nombreux artistes européens modernes, qui contribuèrent à la façon dont Kramrisch définissait l'art. Le texte *Du spirituel dans l'art* de Vassili Kandinsky en particulier, dans lequel le peintre se réfère à la pensée indienne à travers le prisme de la mouvance théosophique, fit une forte impression sur Kramrisch.¹¹ *In fine*, même Strzygowski promouvait une façon d'aborder l'histoire de l'art visant à constituer l'« âme » des peuples comme objet premier de la connaissance à travers l'art dans lequel elle s'incarne. Son intérêt pour l'« Orient », pour l'art d'Asie et d'Europe du Nord reposait sur une posture anti-classique. « Sa réévaluation de l'histoire de l'art signifiait une négation de la prétendue prééminence de l'héritage gréco-romain au profit d'une spiritualité nordique, bien plus originelle. »¹² Ses travaux sur la parenté entre les arts nordiques et asiatiques, ses considérations sur les origines orientales de l'art du Moyen-Âge étaient guidées par une impulsion anti-occidentale, qui devint aussi attractive pour de nombreux artistes et scientifiques anticonformistes du début de XX^e siècle que sa confrontation pseudo-marxiste entre un « art de pouvoir » représentatif des centres européens et un art de tradition populaire des régions rurales de l'Est et du Nord.¹³ L'opposition à l'eurocentrisme de Strzygowski, qui depuis quelques années rencontre un intérêt accru corrélativement au succès de l'idée d'une histoire *globale* de l'art, était toutefois également guidée par la conviction qu'il existe une parenté ontologique « aryenne » entre des régions très distantes d'Europe et d'Asie. « Son thème principal est la connexion entre l'Europe, en particulier l'Europe du Nord, et l'Asie, en se basant sur le postulat d'un "axe aryen" (que Strzygowski nomme également l'"axe indo-germanique"). »¹⁴ C'est *in fine* une représentation de l'histoire de l'art fondée sur des concepts raciaux, qui devient au fil des ans de plus en plus antisémite, nationaliste et germano-centrée, une « vision raciale curieuse et répugnante de la dynamique qui anime l'histoire mondiale », qui trouve dans l'entre-deux-guerres un écho favorable à l'échelle internationale.¹⁵ Et pourtant, ce déplacement du centre de gravité à une échelle régionale révèle aussi la limite intrinsèque d'une discipline eurocentrée, dont l'histoire de l'art européenne ne devait prendre conscience que plusieurs décennies plus tard. Kris Manjapra renvoie à l'amitié de Strzygowski et à ses affinités spirituelles et idéologiques avec l'indologue Leopold von Schroeder, qui enseignait à l'Université de Vienne et qui avait aussi traduit la Bhagavad Gita, précisément dans l'édition qu'avait lue Kramrisch. Celle-ci fut publiée en 1912, avant que Schroeder ne publie son ouvrage sur la *Religion aryenne*, dans lequel il définit la « famille de peuples » aryenne, selon lui « la mieux dotée en termes de caractère et d'esprit, et la plus productive d'un point de vue créatif », comme un pont entre l'Europe germanique et l'Asie centrale et du Sud. « Les Aryens sont les principaux vecteurs de toute grande culture du présent, ils le seront aussi dans le futur »,¹⁶ écrit Schroeder, dont Strzygowski se rappelle comme du seul compagnon de route fidèle qu'il ait eu : « Avec mon ami Schroeder, j'ai toujours été seul dans le monde de Vienne. »¹⁷

Pendant ses années d'études déjà, Kramrisch fit connaissance avec le peintre suisse Johannes Itten, qui avait ouvert sa propre école d'art privée, avant qu'il ne rejoigne le Bauhaus de Weimar en 1919. À côté du livre de Kandinsky, cette rencontre avec Itten qui, comme Kramrisch, évoluait dans les cercles théosophiques et dans le groupe d'artistes « Mouvement libre » (*Freie Bewegung*), au sein duquel Kramrisch se produisait également en tant que danseuse, constitue un point de recoupement supplémentaire de l'avant-garde artistique avec la spiritualité « orientale » ou l'ésotérisme. En 1917, à l'invitation de Strzygowski, Itten tint une conférence à l'Institut d'histoire de l'art¹⁸ portant sur son « cours de composition » (*Kompositionslehre*). Itten avait conçu pour le Bauhaus un modèle d'enseignement intégral se basant sur la doctrine mazdéiste qui, tout comme la théosophie, représente une adaptation occidentale de leçons de vie et de sagesse orientales d'origine perse, allant d'une gymnastique quotidienne et d'exercices de respiration ayant pour but de favoriser la détente et la concentration, à des préconisations diététiques strictes, qui définirent au moins pour un certain temps le menu végétarien de la cantine du Bauhaus.¹⁹

VOIES DU SPIRITUEL

C'est cette constellation complexe que forment le « spirituel » dans ses différentes variantes, l'orientalisme et la quête de l'« essence » de l'art et de l'« âme » des cultures qui définit le contexte intellectuel dans lequel Kramrisch arrive à l'université de Tagore à Santiniketan. Toutefois, le contexte germano-autrichien nourri par l'ésotérisme, mais également la science de l'art et l'avant-garde artistique est totalement différent du contexte indien du début des années 1920. Et les prises de position anti-occidentales dans la quête d'identité germano-autrichienne, en particulier pendant et après la Première Guerre mondiale, ont des motivations tout à fait différentes de celles de la résistance contre la colonisation britannique des consciences en Inde. Tandis que d'un côté, on se complaît dans l'essentialisme culturel et *in fine*, « raciste », il s'agit de l'autre côté d'une politique culturelle faisant partie intégrante d'une critique politique de la domination étrangère coloniale. Et pourtant toutes ces représentations totalisantes, artistico-spirituelles et relevant d'une politique identitaire s'intéressent régulièrement les unes aux autres, ont certains motifs et figures de pensée en commun, et parfois même, cheminent un temps ensemble.²⁰

Si l'on jette un œil aux contenus des enseignements dispensés à l'Université Visva-Bharati, certaines conférences affichent des titres tels que « Indo-Chinese Cultural Contacts » ou « Contacts between Ancient India and the West », témoignant du fait que Tagore ne visait pas tant à juxtaposer les cultures les unes à côté des autres qu'à comprendre les conditions d'échange historiques et contemporaines entre les cultures.²¹ En ce qui concerne ces perspectives artistiques et d'histoire culturelle, de transfert et d'échange culturel, Kramrisch put dans son enseignement prendre la suite des recherches controversées de son professeur, qui s'intéressait principalement aux liens culturels entre l'Asie et l'Europe. Dans sa thèse de doctorat, Kramrisch avait orienté ses travaux selon la perspective qu'exigeait la « recherche de l'essence » de Strzygowski. « En appliquant la méthode de son maître, elle entreprit de déchiffrer les

premières œuvres bouddhiques qui n'avaient pas encore été étudiées de manière systématique », écrit Jo Ziebritzki, qui dépeint la façon dont cette optique de recherche a influencé les premières publications de Kramrisch sur les traits fondamentaux de l'art indien ancien et met en évidence quelques-unes des différences essentielles avec la méthode du maître.²² Il faut reconnaître toutefois que Kramrisch avait déjà, au cours de ses études, jeté les bases de sa libération du dogmatisme de Strzygowski, en étudiant également auprès de Max Dvořák, son opposant du point de vue de la méthode. En tant que fille d'un père juif, les tonalités antisémites sous-jacentes à la pensée « aryenne » de Schroeder et de Strzygowski ne trouvaient pas grâce à ses yeux.

Dans les premières années de sa présence en Inde, Kramrisch joue le rôle d'un trait d'union entre l'art indien et le modernisme occidental. Lors de sa première année en tant qu'enseignante à Santiniketan, et bientôt également à l'Université de Calcutta, Kramrisch se lia d'amitié avec Abanindranath et Gaganendranath Tagore, les figures de proue de la *Bengal School*. Dans les années suivantes, en plus de ses recherches sur l'art classique indien, elle prit part à la discussion critique sur le modernisme indien et son rapport à l'Occident. Comme nous l'avons évoqué plus haut, les relations transculturelles du premier modernisme indien regardaient dans un premier temps vers l'Asie du Sud-Est. Avec l'engagement de Kramrisch, la relation avec le modernisme européen se vit désormais renforcée. « Stella Kramrisch fut la figure centrale qui introduisit cette clé que pouvait offrir au débat l'idée d'une influence de la peinture européenne dans le milieu artistique de Santiniketan. »²³ En outre, on établit une nouvelle façon de parler et d'écrire sur l'art indien nouveau – « un nouveau vocabulaire de conscience formaliste » dans la tradition de l'école viennoise d'histoire de l'art, comme le formule Sanjukta Sunderason.²⁴ Selon [sa biographe] Barbara Stoler Miller, Kramrisch se consacra à l'établissement d'une « histoire de l'art indienne en tant que discipline intellectuelle dans laquelle l'histoire des formes, l'archéologie, l'iconographie et la religion avaient toutes un rôle légitime à jouer. »²⁵ On pourrait dire que Kramrisch réunit dans son creuset les différents essais de recherche en histoire de l'art à Vienne, tels que la conscience formelle d'Alois Riegl, l'intérêt pour l'expression et le spirituel chez Max Dvořák et la perspective asiatico-européenne de Strzygowski, et qu'elle les enrichit d'influences indiennes.²⁶ Lorsqu'elle met en évidence les différences entre les conceptions de l'art indienne et occidentale, elle est en accord avec l'approche d'Ananda Coomaraswamy, comme le constate Rajesh Singh : « Kramrisch accepta l'idée de Coomaraswamy selon laquelle l'art indien est "symbolique" et reflète la perception de l'esprit plutôt que celle de la rétine, ce qui distingue les objectifs de l'art indien de ceux de l'art occidental. »²⁷ En tant que danseuse consciente de son corps, elle poursuit cependant aussi un chemin qui interroge par le biais de sources écrites la relation entre des pratiques telles que le yoga et la production picturale, ce qui l'amène à nouveau à argumenter de manière semblable à celle d'Ernst Havell, fortement influencé par la théosophie.

ÉCHANGE, INFLUENCE OU APPROPRIATION ?

Je ne me concentrerai ici toutefois que sur les contributions de Kramrisch portant sur l'art qui lui était contemporain. Tandis que ses textes sur l'art traditionnel indien renvoient fréquemment, comme nous l'avons souligné, aux différences conceptuelles avec la tradition occidentale, Kramrisch trouve sans cesse dans sa présentation des avant-gardes européennes des affinités avec les « modes orientaux de vision des temps anciens. »²⁸ La conférence que tient Kramrisch en 1922 au sujet des « Mouvements récents dans l'art occidental », dans laquelle elle récapitule la succession des avant-gardes de l'impressionnisme au constructivisme et au dadaïsme sous une forme concise, montre qu'elle suivait l'évolution de l'art moderne en Europe de manière attentive. Le motif central de cette conférence est la relation de l'artiste au monde de l'expérience et de la représentation. En ce qui concerne l'identification du peintre avec l'objet, ou plus précisément avec la vision de l'œil intérieur, elle concède aux artistes du Cavalier Bleu qu'ils « atteignent presque le niveau de l'art indien. »²⁹

Elle publie en 1922 une série d'articles qui peuvent constituer pour le lecteur un cadre discursif pour la rencontre entre la modernité indienne et l'art du Bauhaus qui doit se produire dans l'exposition à venir. En mai 1922, soit quelques mois à peine après son arrivée en Inde, Kramrisch entame en effet une correspondance avec Itten, en vue d'organiser une exposition de l'art du Bauhaus à Calcutta.³⁰ Elle écrit au nom de l'*Indian Society of Oriental Art* et expose dans les grandes lignes au professeur de Weimar son projet d'une « exposition internationale d'art actuel » pour l'automne de la même année dans les salles de la Society. Elle prie Itten de bien vouloir lui prêter « des travaux plus anciens et aussi tout à fait récents [...] et aussi des œuvres présentant le travail d'ensemble mené au Bauhaus et surtout des œuvres de Monsieur Klee. »³¹ Des travaux d'élèves devaient également faire partie des œuvres envoyées pour l'exposition.

Les textes de Kramrisch dans ces années ont trait tant à l'art ancien qu'à l'art moderne et se consacrent à des questions portant sur les différences fondamentales entre les traditions européennes et indiennes, les relations historiques entre elles deux et la forme de leur relation d'échange dans le temps présent. À la fin de son article « L'art indien et l'Europe », publié en juillet 1922 dans le magazine *Rupam*, édité par l'*Indian Society of Oriental Art*, Kramrisch, après avoir d'abord considéré la manière dont les évolutions de l'art indien et européen se séparent largement au plan historique, esquisse la forme nouvelle et encore ouverte, mais dynamique de la relation d'échange dont peuvent également témoigner ces deux cultures. Après avoir critiqué la « transplantation [...] de la tradition européenne dans les écoles d'art indiennes » comme étant « artificielle et inutile », elle poursuit :

« L'une des caractéristiques du temps présent ne doit pas nous échapper. Non seulement l'art indien, mais aussi et surtout la perspective indienne ont un effet profond sur la spiritualité moderne occidentale, tandis que dans le même temps, l'Orient accepte la civilisation européenne. Quel qu'en puisse être le résultat, cet échange apporte un mouvement. Et le mouvement est signe de vie, et la vie est productive, peu importe que ce soit parce qu'on le suive ou parce qu'on le contrecarre pour y réagir. »³²

Kramrisch souligne le fait que cet échange réciproque constitue une force productive pour les deux côtés et un contre-modèle à la diffusion coloniale unilatérale de la conception européenne de l'art. Rabindranath Tagore avait déjà fait en 1905 du problème de l'imitation de l'art occidental l'objet d'une discussion critique, sans s'appesantir toutefois sur les arts eux-mêmes à cette occasion.³³ Kramrisch traite d'abord de la question de l'identité de l'art moderne indien selon une perspective transculturelle dans sa réponse critique à l'essai publié au début de l'année 1922 dans *Rupam* sur « L'Esthétique de la jeune Inde » (« Aesthetics of Young India ») de Benoy Kumar Sarkar.³⁴ Sarkar s'y élève de manière décidée contre quelques-uns des arguments apportés en faveur d'une nécessaire relation de l'art indien moderne avec les traditions indiennes. Celle-ci ne serait que le reflet du point de vue d'orientalistes occidentaux. Et Sarkar dénonce précisément cette opposition brandie, tant en Europe qu'en Inde, entre le « matérialisme occidental » et la « spiritualité indienne. » Ceux-ci ne seraient pas des caractéristiques essentielles, mais de simples constructions anhistoriques. Il s'insurge contre toute sorte de « classification sur la base de la race dans le domaine de la culture et de la philosophie », position qu'il détaille dans son livre paru en 1922, *Le futurisme de la jeune Asie (The Futurism of Young Asia)*, et réclame l'ouverture de l'Inde moderne aux forces-monde (*vishva-shakti*) et aux arts et sciences européens et asiatiques : « La familiarité avec la culture mondiale est la seule garantie pour que l'Inde se préserve tout en s'affirmant ».³⁵

Kramrisch plaide dans sa réponse pour une prise de conscience des caractéristiques de l'art indien comme condition d'une ouverture féconde aux arts d'autres régions : « Connaître sa propre nécessité en tant que forme signifiante, voilà qui devrait être la tâche première de la jeune garde artistique indienne. Il n'y aura alors ni danger, ni mérite à accepter ou à rejeter, entre autres la conception française de l'espace, le colorisme russe et la ligne chinoise, car l'imitation est impossible, là où la personnalité est à l'œuvre. »³⁶ Comme elle l'explique à un autre endroit, la raison pour laquelle ce mouvement de l'esprit de l'Orient vers l'Occident était si inspirant, était que les artistes européens, mus par une nécessité intérieure, trouvaient une confirmation de leurs besoins d'expression dans l'art japonais, indien ou chinois. L'Inde moderne en revanche, subissant les conditions imposées par la politique artistique et éducative coloniale, n'avait jusque-là pas eu la liberté de choix.³⁷ Elle était la plupart du temps confrontée à l'« export du modèle académique britannique, qui avait au moins deux générations de retard sur l'art contemporain occidental. »³⁸ Dans ces conditions de rapports de force clairement établis entre cultures colonisatrices et cultures colonisées, l'ouverture artistique à l'Occident ne peut être féconde pour les artistes indiens que s'ils acquièrent la conscience des fondements et des particularités de leur propres traditions nationales. Et ce, sans tomber pour autant dans un « nationalisme par les arts ».³⁹ C'est seulement à partir de cette position consciente d'elle-même qu'il devient possible d'emprunter des concepts et des principes de création à d'autres, sans simplement endosser le rôle du récepteur passif, de l'épigone ou de la mauvaise copie de l'original.

Kramrisch traite de la question de savoir de quelle manière il serait possible d'établir un lien fertile entre les langages artistiques venus d'horizons divers en étudiant l'exemple concret de la réaction indienne au cubisme. En se basant sur la description de quelques œuvres de Gaganendranath Tagore (dont le nom n'est toutefois pas évoqué dans le texte), Kramrisch traite dans son article « Un cubiste indien » (« An Indian Cubist ») de la reprise consciente de certains éléments empruntés à la création provenant de l'avant-garde européenne et de leur transformation en une langue formelle qui soit en adéquation avec l'esprit de l'artiste indien. En soi, un cubisme indien serait paradoxal aux yeux de Kramrisch, dans la mesure où le cubisme européen choisirait des objets statiques comme point de départ d'une composition strictement géométrique, ce qui est diamétralement opposé à « la vie en perpétuel changement et au mouvement propre aux œuvres d'art indiennes. »⁴⁰ Elle prend l'exemple des œuvres de Tagore pour décrire la possibilité d'une adaptation des principes de création cubistes pour produire un art qui ne parte pas de l'objet, mais [bien] de l'expression d'un sentiment, d'un imaginaire ou d'une vision. Cette forme d'appropriation n'est, de ce fait, pas qu'une simple influence, mais un emprunt stylistique intentionnel dans le but de servir une expression artistique passablement éloignée des objectifs du cubisme français. Pour ce faire, certains procédés de traduction sont requis : « En transformant le cubisme en tant que principe de composition pour faire d'un ordre statique un motif expressif, l'artiste contribue à parts égales à l'art indien et au cubisme. »⁴¹ Au-delà de l'alternative fatale entre une fermeture aux idiomes artistiques « étrangers » d'un côté et leur pure et simple imitation de l'autre, il y a donc une troisième voie : la transposition sélective et transformatrice dans un contexte culturel particulier. « Ainsi le cubisme accomplit-il sa mission dans l'art indien, s'il est absorbé par lui. »⁴²

Cette position de l'appropriation culturelle est encore plus clairement exprimée dans l'article « European Influence on Modern Indian Art », qui est reproduit dans le même numéro de *Rupam* sans indication d'auteur et fait immédiatement suite au texte de Kramrisch « An Indian Cubist. »⁴³ Le texte présente une discussion critique de la catégorie de l'« influence » qu'il rejette *in fine* comme étant l'expression des rapports de pouvoir (coloniaux) :

« Le nœud du problème réside dans une synthèse intellectuelle et spirituelle de la culture orientale et occidentale dans laquelle la question de l'« influence » est un sujet non pertinent et qui induit en erreur. Le mot « influence » suggère inévitablement une domination ou la suprématie de l'un sur l'autre. Dans le champ de l'art, le fait de produire des œuvres sous la domination d'une influence extérieure est la pire catastrophe esthétique qui soit. »⁴⁴

Dans le contexte d'un mouvement politique et culturel d'indépendance et d'auto-détermination, le fait de penser en termes d'influence – expression du modèle diffusionniste de la propagation d'innovations du centre occidental vers les périphéries du monde colonisé⁴⁵ – doit être banni. À la place, il faut faire intervenir d'autres modèles pour décrire les relations transculturelles et leurs réalisations au plan artistique. Le concept de « synthèse » (intellectuelle et spirituelle) mentionné dans les lignes du texte précédemment cité constitue une première proposition. Mais cette « synthèse »

devient plus qu'un concept abstrait lorsqu'elle est rendue sensible pour la pratique artistique même. C'est pourquoi le texte part tout d'abord du dilemme concret dans lequel se trouve l'art indien s'il ne veut pas se soumettre à la « domination d'une influence extérieure », mais garde de l'intérêt pour une discussion sérieuse avec l'art européen. Ce qui est en cela déterminant, c'est de transformer la relation à l'autre, en passant de la passivité du récepteur telle que la prescrit la matrice coloniale, à une forme active de l'appropriation sélective selon sa propre vision : « Au moment où l'influence extérieure est absorbée pour faire partie de sa propre boîte à outils mentale, – il cesse d'être une influence – parce qu'il cesse de dominer ou de stériliser l'esprit – il est devenu un facteur d'enrichissement, un vecteur de fertilisation. »⁴⁶ Comme Kramrisch dans son texte sur la possibilité d'un cubisme indien, l'anonyme N. N. emploie également le verbe « absorber » pour décrire le processus actif de l'appropriation, voire de l'assimilation de formes d'expression occidentales. Toutefois, il ou elle souligne avec plus d'emphase le même argument : « Si l'Inde veut tirer profit du contact avec de nouvelles idées, elle doit les absorber, les assimiler, les "conquérir" et les faire siennes. »⁴⁷ Cette problématisation productive de l'« influence » dans les débats sur les perspectives de l'art moderne indien représente une version très précoce de la critique post-coloniale de l'histoire de l'art eurocentrée et de ses concepts, telle que Partha Mitter l'a entreprise en 2008 avec sa déconstruction nécessaire de la « pathologie de l'influence. »⁴⁸

Dans les débats de cette époque sur ce qui est proprement indien et sur la modernité, le « spirituel » fonctionne comme un concept central. Lorsque Kramrisch dans son introduction au catalogue de l'exposition du Bauhaus à Calcutta fait référence à Kandinsky et à son célèbre opus *Du spirituel dans l'art* et incite le public indien à regarder avec attention les œuvres exposées – « car alors ils pourront voir que l'art européen n'est pas synonyme de "naturalisme" »⁴⁹ –, alors il devient clair que ce projet d'exposition pour le moins inhabituel peut aussi être compris comme faisant partie intégrante des efforts dans le domaine de la pédagogie de l'art, que mobilisaient les cercles autour de Havell et des Tagore pour s'opposer à la politique artistique coloniale. Avec cet appel à l'« essence » de la culture indienne comme rassemblant les différences et à la formation d'une alliance transcontinentale du « spirituel » et de l'« expression », le « naturalisme » pouvait être remis à sa [juste] place idéologique, dans la mesure où son principe d'imitation artistique de la réalité visible était perçu d'un point de vue structurel comme un parallèle à l'exigence coloniale d'adaptation à la culture dominante.

Avec la XIV^e exposition annuelle de l'*Indian Society of Oriental Art* en décembre 1922, dans laquelle furent présentées des œuvres du Bauhaus à côté d'artistes de la *Bengal School*, le débat sur l'identité de la modernité indienne et son rapport à l'art européen acquit une dimension spatiale sensible et prit le caractère d'un événement. L'exposition d'œuvres de Paul Klee, Lyonel Feininger, Johannes Itten, Vassily Kandinsky et autres artistes et élèves du Bauhaus, tout comme d'œuvres entre autres d'Abanindranath et Gaganendranath Tagore, mais aussi de Nandalal Bose et Sunayani Devi, faisait se rencontrer pour la première fois des mouvements d'avant-garde d'Europe et

d'Inde. De la forme que prit cette exposition, on sait peu de choses, car il n'existe pas de cliché ou de description plus précise de celle-ci. L'art indien et l'art occidental ne furent cependant pas présentés conjointement, mais dans des sections séparées. Ainsi que le documente le catalogue, on y présentait en plus du Bauhaus de nombreux autres exemples d'art moderne provenant de pays européens et des États-Unis, certaines œuvres originales (comme par exemple celles de Wyndham Lewis), mais beaucoup d'autres sous forme de reproductions (Gino Severini, Henri Matisse, entre autres). Le fait d'inclure des œuvres représentant le modernisme français, britannique, italien et américain, importe surtout parce que le projet dépasse ainsi ouvertement les frontières nationalistes que dessinent d'autres versions de la formation d'un axe germano-indien ayant en commun leur position anti-occidentale. Kramrisch ne pouvait contribuer à élaborer l'identité complexe de la modernité indienne de manière productive qu'en témoignant de sa capacité à laisser derrière elle l'atavisme ternissant la conception que Strzygowski se faisait de l'identité culturelle pour la remplacer par une perspective transculturelle. Tandis qu'avec ses premiers pas pour élargir de manière anti-classique le domaine des objets de l'histoire de l'art, Strzygowski ouvrait l'horizon à une histoire de l'art moins euro-centrée, limitant aussitôt et radicalement cet horizon par le caractère nordico-aryen de son approche, le travail de Kramrisch quant à lui démontrait au contraire dans le dialogue avec les intellectuels et artistes indiens que les conceptions transculturelles mises au service de la politique d'indépendance pouvaient poursuivre, et ce dès les années 1920, de tout autres objectifs que ceux visés par des défenseurs contemporains d'une « histoire mondiale de l'art » menant tout droit au totalitarisme.

- 1 Christian Kravagna, « Im Schatten großer Mangobäume: Kunsterziehung und transkulturelle Moderne im Kontext der indischen Unabhängigkeitsbewegung », dans Tom Holertund et Marion von Osten (éd.), *Das Erziehungsbild. Zur visuellen Kultur des Pädagogischen*, Vienne : Akademie der bildenden Künste et Schlebrügge Editor, 2010, p. 107-130.
- 2 Kris K. Manjapra, « Stella Kramrisch and the Bauhaus in Calcutta », dans R. Siva Kumar (éd.), *The Last Harvest: Paintings of Rabindranath Tagore*, Ahmedabad : Mapin Publishing, New Delhi : National Gallery of Modern Art, 2011, p. 34-40 ; Sria Chatterjee, « Eine transkulturelle Moderne schreiben. Kalkutta 1922 », dans Regina Bittner et Kathrin Rhomberg (éd.), *Das Bauhaus in Kalkutta. Eine Begegnung kosmopolitischer Avantgarden*, cat. exp., Stiftung Bauhaus Dessau, Ostfildern : Hatje Cantz Verlag, 2013, p. 103-109.
- 3 Ngugiwa Thiong'o, *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, Oxford : Heinemann, 1986.
- 4 Comparer par exemple avec Ulli Beier dans le Nigeria des années 1950 et 1960, dans le chapitre « Transacting the Modern », dans Chika Okeke-Agulu, *Postcolonial Modernism: Art and Decolonization in Twentieth-Century Nigeria*, Durham : Duke University Press, 2015, p. 130-181 ; avec Winold Reiss dans la modernité afroaméricaine des années 1920, dans le chapitre « Der Migrant als Katalysator », dans Christian Kravagna, *Transmoderne: Eine Kunstgeschichte des Kontakts*, Berlin : b_books, 2017, p. 127-147 ; avec Viktor Lowenfeld dans la modernité afroaméricaine des années 1940 et 1950, dans le texte de Christian Kravagna, « The Art of Liberation: Viktor Lowenfeld and African American Modernism », dans Hildegund Amanshauser et Kimberly Bradley (éd.), *Navigating the Planetary*, Vienne : Verlag für moderne Kunst, 2020, p. 94-114, et au sujet des exilés de langue allemande en Inde dans les années 1930 à 1960, l'essai de Devika Singh, « German-speaking Exiles and the Writing of Indian Art History », *Journal of Art Historiography*, no. 17, décembre 2017, p. 1-19. On trouvera plus de matériau

- à propos de cet angle de recherche important dans l'ouvrage collectif récemment paru :
Burcu Dogramaci et al. (éd.), *Arrival Cities: Migrating Artists and New Metropolitan Topographies in the 20th Century*, Leuven : Leuven University Press, 2020.
- 5 Renée Green (éd.), *Negotiations in the Contact Zone*, Lisbonne : Assiro & Alvim, 2003.
 - 6 Inaga Shigemi, « The Interaction of Bengali and Japanese Artistic Milieus in the First Half of the Twentieth Century (1901–1945): Rabindranath Tagore, Arai Kanpō, and Nandalal Bose », *Japan Review*, no. 21, 2009, p. 149-181.
 - 7 Voir le chapitre « Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse », dans Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Londres et New York : Routledge, 1994, p. 85-92.
 - 8 Thomas Macaulay, « Minute on Indian Education », cité d'après Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, op. cit., p. 87.
 - 9 « It would be unthinkable to imagine that this ›nest‹ could have existed anywhere in the ›West‹ ». Rustom Bharucha, *Another Asia: Rabindranath Tagore & Okakura Tenshin*, New Delhi : Oxford University Press, 2006, p. 126.
 - 10 Au sujet des plans forgés en vue de faire venir Strzygowski à Santiniketan pour y construire un institut d'histoire de l'art, voir Kris K. Manjapra, *Age of Entanglement: German and Indian Intellectuals Across Empire*, Cambridge, MA : Harvard University Press, 2014, p. 101 et p. 242.
 - 11 Barbara Stoler Miller, « Stella Kramrisch: A Biographical Essay », dans idem (éd.), *Stella Kramrisch, Exploring India's Sacred Art: Selected Writings of Stella Kramrisch*, New Delhi : Indira Gandhi National Centre for the Arts, 1994, p. 3–33. Voir également le chapitre « The Formalist Prelude », dans Partha Mitter, *The Triumph of Modernism: India's Artists and the Avant-garde, 1922-1947*, Londres : Reaktion Books, 2007, p. 15-27.
 - 12 Susanne Leeb, *Die Kunst der Anderen: « Weltkunst » und die anthropologische Konfiguration der Moderne*, Berlin : b_books, 2015, p. 256.
 - 13 Il fut ainsi publié en 1929 par exemple dans la première édition de la revue *Documents* publiée par Georges Bataille, que Michel Leiris décrivait comme une « machine de guerre contre les idées reçues ». Cité d'après : Dawn Ades et Fiona Bradley, « Introduction », dans id. (éd.), *Undercover Surrealism: Georges Bataille and Documents*, Cambridge, MA : MIT Press, 2006, p. 11.
 - 14 Julia Orell, « Early East Asian Art History in Vienna and its Trajectories: Josef Strzygowski, Karl With, Alfred Salmony », *Journal of Art Historiography*, no. 13, décembre 2015, p. 13.
 - 15 Christopher S. Wood, « Strzygowski and Riegl in America », *Journal of Art Historiography*, no. 17, décembre 2017.
 - 16 Leopold von Schroeder, *Arische Religion*, premier tome, Leipzig : H. Haessel Verlag, 1914, p. 8-9.
 - 17 Josef Strzygowski dans une lettre à Rabindranath Tagore, 18 juin 1921, cité d'après : Kris K. Manjapra, *Age of Entanglement*, op. cit., p. 79.
 - 18 Boris Friedewald, « Das Bauhaus und Indien », dans Regina Bittner et Kathrin Rhomberg (éd.), *Das Bauhaus in Kalkutta*, op. cit., p. 125.
 - 19 Bauhaus-Archiv Berlin et al. (éd.), *Das frühe Bauhaus und Johannes Itten*, Ostfildern-Ruit : Verlag Gerd Hatje, 1994.
 - 20 Voir à ce sujet Kris K. Manjapra, *Age of Entanglement*, op. cit.
 - 21 Voir le chapitre « Visva-Bharati, a World University », dans Uma Das Gupta, *Rabindranath Tagore: A Biography*, New Delhi : Oxford University Press, 2004, p. 66-72.
 - 22 Jo Ziebritzki, *Stella Kramrisch: Kunsthistorikerin zwischen Europa und Indien. Ein Beitrag zur Depatriarchalisierung der Kunstgeschichte*, Marburg : Büchner-Verlag, 2021, p. 48.
 - 23 Tapati Guha-Thakurta, en discussion avec Regina Bittner et Kathrin Rhomberg, dans id. (éd.), *Das Bauhaus in Kalkutta*, op. cit., p. 98.

- 24 Sanjukta Sunderason, en discussion avec Regina Bittner et Kathrin Rhomberg, dans *ibid.*, p. 97.
- 25 Stoler Miller, « Biographical Essay », *op. cit.*, p. 12.
- 26 Kris Manjapra parle à ce sujet des « héritages croisés de Stella Kramrisch ». Kris Manjapra, *Age of Entanglement*, *op. cit.*, p. 240.
- 27 Rajesh Singh, « The Writings of Stella Kramrisch with Reference to Indian Art History: The Issues of Object, Method and Language within the Grand Narrative », *East and West*, vol. 53, no. 1/4, décembre 2003, p. 134.
- 28 Stella Kramrisch, « The Present Moment of Art, East and West », *The Visva-Bharati Quarterly*, no. 3, octobre 1923, p. 221.
- 29 Stella Kramrisch, « Recent Movements in Western Art », dans Theosophical Society (éd.), *Indian Art and Art-Crafts*, Adyar, Madras : Theosophical Publishing House, 1923, p. 77.
- 30 Kris K. Manjapra, « Stella Kramrisch and the Bauhaus in Calcutta », *op. cit.*, p. 36.
- 31 Lettre de Stella Kramrisch à Johannes Itten, 5 Mai 1922. Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar, no. 57, Bl. 1r.
- 32 Stella Kramrisch, « Indian Art and Europe », *Rupam*, no. 11, juillet 1922, p. 85-86.
- 33 Rabindranath Tagore, « Nachahmen ist nicht Kunst » [1905], dans idem, *Das goldene Boot. Lyrik, Prosa, Dramen*, éd. par Martin Kämpchen, Düsseldorf, Zurich : Artemis und Winkler Verlag, 2005, p. 334-337.
- 34 Benoy Kumar Sarkar, « The Aesthetics of Young India », *Rupam*, no. 9, janvier 1922, p. 8-24. Sarkar exigeait une ouverture radicale vis-à-vis des développements modernistes en Occident et se positionna contre les tentatives d'un revivalisme des traditions indiennes.
- 35 Benoy Kumar Sarkar, *The Futurism of Young Asia*, Berlin : Julius Springer, 1922, p. 305-307.
- 36 Stella Kramrisch, « The Aesthetics of Young India: A Rejoinder », *Rupam*, no. 10, avril 1922, p. 67.
- 37 Stella Kramrisch, « The Present Moment of Art, East and West », *op. cit.*, p. 223.
- 38 Stella Kramrisch, « Indische Malerei der Gegenwart : Zur XV. Ausstellung der ›India Society of Oriental Art‹, Calcutta 1924 », *Der Cicerone*, 16, 1924, p. 954.
- 39 *Ibid.*
- 40 Stella Kramrisch, « An Indian Cubist », *Rupam*, no. 11, Juli 1922, p. 109.
- 41 *Ibid.*
- 42 *Ibid.*
- 43 L'auteur est très probablement O. C. Gangoly, l'éditeur de *Rupam*. Je remercie Partha Mitter pour la confirmation et l'expertise qu'il m'a apportées sur ce point.
- 44 N. N., « European Influence on Modern Indian Art », *Rupam*, no. 11, juillet 1922, p. 109.
- 45 James M. Blaut, *The Colonizer's Model of the World: Geographic Diffusionism and Eurocentric History*, New York, Londres : Guilford Press, 1993.
- 46 N. N., « European Influence on Modern Indian Art », *op. cit.*, p. 109.
- 47 *Ibid.*
- 48 Partha Mitter, « Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde Art from the Periphery », *The Art Bulletin*, vol. 90, no. 4, décembre 2008, p. 531-548.
- 49 Stella Kramrisch, « Exhibition of Continental Paintings and Graphic Arts », dans *Catalogue of the 14th Annual Exhibition of the Indian Society of Oriental Art*, cat. exp., 1922, p. 21-23, cité d'après « The Fourteenth Annual Exhibition of the Indian Society of Oriental Art », (article sans indication d'auteur), *Rupam*, no. 13-14, janvier à juin 1923, p. 18.