

Anthropologie, métaphysique et formalisme : pour une approche des Traits fondamentaux de l'art indien de Stella Kramrisch

Lorsque paraît en allemand le volume richement illustré des *Traits fondamentaux de l'art indien*,¹ Stella Kramrisch s'est installée en Inde depuis trois ans à l'invitation du premier prix Nobel de littérature indienne, Rabindranath Tagore. Elle y enseigne depuis deux ans l'histoire de l'art indien et européen aux étudiants de la faculté des beaux-arts Kala Bhavan au sein de l'université Visva-Bharati que Tagore vient de créer à Santiniketan. Son engagement pour l'art contemporain l'a également conduite à concevoir et organiser à l'hiver 1922-1923 une section présentant des œuvres du Bauhaus lors de la XIV^e exposition annuelle de l'*Indian Society of Oriental Art* de Calcutta, en vue de favoriser les rapprochements entre artistes modernes bengalis et européens.² Elle assure parallèlement des cours d'histoire de la culture indienne à l'université de Calcutta, où elle est alors la seule enseignante européenne, et n'obtiendra une chaire qu'en 1942, huit ans avant son départ pour les États-Unis. C'est ce double regard de critique d'art et d'historienne de l'art qui conditionne une approche des arts anciens que son émigration en Inde lui permet de découvrir *in situ*. L'ouvrage plonge aussi ses racines dans la formation qu'elle a reçue à l'université de Vienne, où elle avait soutenu en 1919 une thèse de doctorat sur la première sculpture bouddhique sous la direction de Josef Strzygowski, thèse dont le second référent était Max Dvořák.³ Les *Grundzüge* recueillent donc les fruits du parcours singulier de Kramrisch, où se mêle l'héritage contrasté de l'école viennoise d'histoire de l'art et la tentative de transmettre son vécu sensible des arts indiens. Cette première tension entre examen historique et expérience de la forme s'assortit d'une seconde. S'adressant à un lectorat germanophone, Kramrisch doit tenir dans un même mouvement le projet de restituer la spécificité de l'art indien tout en usant d'un lexique et de comparaisons accessibles à un esprit occidental. D'un côté, elle œuvre à déjouer la hiérarchie traditionnelle entre art occidental et formes d'Asie du Sud, dont Partha Mitter a montré qu'elles furent longtemps décriées par les Européens comme « monstrueuses » et, de ce fait, reléguées hors du champ des beaux-arts⁴. De l'autre, elle en appelle de manière récurrente à la tradition occidentale pour révéler en quoi l'Inde s'en distingue. La difficulté à saisir les enjeux du texte réside dans le fait que Kramrisch cite rarement ses sources et ne se positionne jamais explicitement dans les débats méthodologiques et idéologiques de son temps, qu'il s'agisse de l'appréciation de l'art indien ou plus généralement de l'écriture de

l'histoire de l'art. Cependant, ces débats et soubassements idéologiques apparaissent en filigrane du texte et témoignent d'un mouvement simultané d'absorption des tendances les plus récentes de l'histoire de l'art et d'invention d'une voie inédite permettant de saisir la dimension plastique des formes d'Asie du Sud.⁵

RÉFORMER L'HISTOIRE DE L'ART

Le choix du sujet des *Grundzüge* est significatif. En se spécialisant dans l'histoire de l'art du sous-continent indien, Kramrisch suit certes une inclination personnelle,⁶ mais elle répond également à l'appel fait à l'étude des arts non-occidentaux lancé par Strzygowski, qui occupait depuis 1909 la première chaire d'histoire de l'art extra-européenne (*außereuropäische Kunstgeschichte*) à l'université de Vienne. La postérité de Strzygowski est aujourd'hui entachée par son évolution idéologique vers la défense d'une filiation indo-germanique de la culture et d'une polarité opposant le Nord touranien et aryen au Sud sémite et latin, toutes deux marquées par un racisme et un décadentisme historique qui lui fit appeler de ses vœux puis célébrer l'avènement du nazisme.⁷ Il demeure qu'avant cette évolution qui devient surtout sensible au cours des années 1920, Strzygowski participa aux débats sur le caractère intenable d'une histoire de l'art euro-centrée, dont l'urgence était de réformer sa vision d'une apogée de l'art dans le classicisme grec et la Renaissance italienne par un déplacement dans l'espace (vers l'Est) et dans le temps (vers la préhistoire). Il s'agissait de remettre en question les hiérarchies entre l'art « occidental » et l'art « oriental », mais aussi entre l'art ancien et contemporain, en s'appuyant sur le comparatisme culturel plus que sur l'évaluation esthétique.⁸ Nous l'avons vu, Kramrisch s'est emparée de l'art contemporain comme son ancien professeur.⁹ Elle le fit quant à elle dans le contexte spécifique des mouvements d'émancipation de la culture indienne dont Christian Kravagna retrace les débats dans ce volume. Quant au texte des *Grundzüge*, il s'inscrit dans les prolongements du plan d'action universitaire de Strzygowski, qui incluait la formation des étudiants, un enrichissement considérable du *Wiener Institut* en ouvrages spécialisés, photographies et plaques de projection, ainsi que la fondation de plusieurs revues.¹⁰ Avant son départ pour l'Inde, Kramrisch fit donc partie des quarante doctorants, sur les 120 dirigés par Strzygowski entre 1909 et 1933, qui s'emparèrent de sujets d'arts non-occidentaux. Parmi les doctorants de Strzygowski plus de cinquante pour cent étaient des femmes, ce qui témoigne de la marginalité scientifique et de l'étroitesse des débouchés professionnels que l'on accordait alors à l'étude de ces arts.¹¹ Nombre d'entre eux étaient d'origine juive comme Kramrisch, non sans ironie au vu du parcours de leur professeur.¹²

L'empreinte de l'enseignement de Strzygowski se retrouve dans le plan des *Grundzüge*. Dans l'introduction (*Einstellung*) et le premier chapitre intitulé « Nature », Kramrisch présente une vision du monde et de l'art indiens sur laquelle nous reviendrons. Les trois chapitres suivants sont centrés sur la manière dont cette vision essentialiste prend forme, qu'il s'agisse des mythes (*Mythus und Form*), de l'espace (*Raum*) ou du rythme (*Rythmus*), avant de se conclure par un dernier chapitre sur les « phases d'évolution » de l'art indien (*Entwicklungsmomente*). Par des renvois dans le texte, la

démonstration s'appuie continûment sur l'examen des 48 photographies du volume d'illustrations, qui reproduisent des vues de sculptures, reliefs, architectures et peintures. Le plan du livre suit ainsi la préconisation de Strzygowski d'une méthode tripartite d'analyse des données *via* la photographie (*Kunde*), de l'essence (*Wesen*) et de l'évolution (*Entwicklung*), dans laquelle l'essence d'une culture devait précéder, voire conditionner, son développement.¹³

Annonçant dès la préface que les photographies sélectionnées visent à illustrer « l'essence, et non le déroulement »¹⁴ de l'art indien, Kramrisch ne traite pas vraiment de chronologie dans le dernier chapitre, ce qui lui sera reproché pour ce livre comme pour les suivants.¹⁵ Elle y répète, comme dans le reste de l'ouvrage, l'idée que les arts indiens seraient les témoignages privilégiés d'une vision inchangée et immémoriale du monde. Cette quête d'une actualisation de l'origine, qui confine paradoxalement à une négation de l'histoire, la rapproche également de Strzygowski. Cependant, Kramrisch prend dans le même chapitre ses distances avec son ancien professeur, dont le nom n'est d'ailleurs jamais cité.¹⁶ En effet, la réduction de la diversité de l'art indien à laquelle elle se livre pour en déterminer l'unité originelle la conduit à minorer les phénomènes d'influence ou d'hybridation, non seulement occidentales, ce qui l'apparente à Strzygowski, mais également « aryennes », une relation qu'elle préfère d'ailleurs penser en termes de culture plutôt que de catégorie raciale.¹⁷ Kramrisch présente ainsi les apports étrangers à la matrice préhistorique de l'art – elle compare notamment le type féminin de l'art indien à la Vénus paléolithique de Willendorf¹⁸ – comme des « obstacles » (*Hindernisse*) qu'il eut à surmonter, mais qui ne parvinrent jamais à le dénaturer.¹⁹ Selon elle, le symbolisme aryen et le mimétisme grec ont été absorbés par l'art indien, parce qu'il repose sur la traduction d'une expérience vitale et dépasse la fonction de simple support d'une spiritualité instituée ou la simple volonté de représentation des apparences. Concernant le symbolisme aryen, elle affirme qu'il n'atteint jamais la sphère de l'art :

« Le contrepois que la spiritualité aryenne devait opposer à cet instinct artistique productif et exubérant [de l'art indien] fut la forme tranchante des symboles aniconiques et géométriques. Les symboles constituent les limites de l'art [...]. Car les symboles ne recèlent aucune puissance en eux-mêmes. Tant qu'ils servent une religion vivante, ils sont remplis de relations. Mais lorsque cette forme particulière de religion se refroidit, le symbole devient ornement, et l'art bouddhique primitif est la scène où le symbolisme d'origine aryenne s'efforce de s'affirmer contre l'abondance écrasante de formes où abondent les figures. Mais il n'y parvient pas et le symbole, [est] tout simplement emporté par la vitalité plastique émanant des œuvres d'art. [...] La tentative du symbole de s'emparer de l'art indien a échoué. Elle est retombée dans le giron de la religion dont elle est née. »²⁰

Quant à l'influence grecque, Kramrisch lui dénie également d'avoir constitué une avancée de l'art indien et s'oppose ainsi aux nombreux archéologues occidentaux qui présentent à l'époque l'art gréco-bouddhique du Gandhara, qui donna son canon à la représentation d'un bouddha vêtu « à l'antique », comme l'apogée de l'art indien.²¹

« [L']unité supra-temporelle de la personnalité artistique [indienne] se traduit par une unité de réalisation qui réagit aux influences extérieures de la même manière à différentes époques. Les *stimuli* provenant de Mésopotamie et de l'Occident hellénistique dans l'Antiquité n'ont pas eu plus de succès que ceux provenant de Perse, de Chine, des Pays-Bas et d'Italie au début de l'époque moderne. L'acanthé et le plissé grecs, les quadrupèdes ailés d'une commune origine asiatique, la clarté colorée, semblable à un bijou, des couleurs persanes, le modelé illusionniste du corps en Italie et les motifs paysagers hollandais ont tous sombré dans un oubli complet après une brève apparition, ou ont été indianisés au point d'être rendus méconnaissables. »²²

Ce faisant, les *Grundzüge* valorisent l'art bouddhique de Barhut et Sanchi (vers 200 à 100 av. J.-C.), ainsi que de la sculpture médiévale indienne visnuite et sivaïte, autant de périodes et de manifestations supposées exemptes de contacts grecs et persans, ou même occidentaux, comme c'est le cas pour l'art moghole. On notera à ce sujet que, malgré une unique reproduction de miniature moghole, la définition que donne Kramrisch de l'art « indien » ignore l'islam au profit du bouddhisme et de l'hindouisme.²³ Malgré cela, elle considère « l'art indien » comme un voie singulière, à la fois distincte de la mimésis occidentale, du symbolisme religieux aryen, mais aussi, ce qui est plus nouveau pour l'époque, irréductible aux doctrines bouddhistes et brahmaniques. C'est en cela qu'il appartient en propre selon elle au domaine de la création plastique.

L'ESSENCE DE L'ART INDIEN

Dès l'introduction, Kramrisch fait reposer l'art indien sur un rapport au monde capable de synthétiser l'observation du visible et l'expérience de l'invisible. Ces deux aspects sont contenus selon elle dans la « puissance dialectique » (*dialektische Leistung*) des notions sanskrites de *dr̥sh̥ṭa* (ce qui est vu, ou visible) et *adr̥sh̥ṭa* (ce qui n'est pas vu, ou invisible), qu'elle emprunte au *Vishṇudharmottara Purana*, dont elle est la première traductrice en anglais.²⁴ Cette particularité éloigne tout autant l'artiste indien de la simple application de préceptes religieux, bien que l'*adr̥sh̥ṭa* lui fournisse une perspective religieuse, que du simple « réalisme au sens occidental du terme [qui lui] est donc totalement étranger »,²⁵ bien que le *dr̥sh̥ṭa* lui confère une « acuité des sens »²⁶ et de l'observation de la nature. Elle affirme de même dans le chapitre consacré au rapport entre « mythe et forme » (*Mythus und Form*) que l'art indien ne se limite pas à l'illustration des mythes et légendes de l'Inde, mais qu'il constitue l'expression plastique d'une expérience mythique : un « geste mythique »²⁷ en lui-même. Tout au long de l'ouvrage, Kramrisch décèle cette expérience et traduction du monde, vitales et mythiques à la fois, dans la création de formes issues du monde végétal, en particulier dans la ligne serpentine des vrilles du lotus. Celle-ci traverse toutes les manifestations de l'art indien, même les plus éloignées de la représentation végétale. Elle relie ainsi les représentations des vies antérieures du Bouddha (*Jātakas*) sur les palissades en pierre du sanctuaire de Bharhut, où de petites figures s'entremêlent à des ornements végétaux stylisés, aux rapports qu'entretiennent les représentations des avatars de Vishnu avec le cercle et la diagonale, ou encore aux courbes (*bhangas*) et *contraposti* qui caractérisent les représentations du vacher Krishna, du danseur cosmique

Siva et de sa manifestation hermaphrodite d'Ardhanārīśvara. Aussi différents que paraissent l'art bouddhique et l'art hindou, l'expression vitale de la « la ligne ondulée » les apparente, puisque qu'ils relèvent tous deux d'un rapport de « l'horizontale et la verticale, unies dans un mouvement circulaire », soit déployé en une vague dans le premier, soit « comprimé en un instant d'une brièveté fulgurante »²⁸ dans les compositions de figures du second. Dans le chapitre « nature », Kramrisch qualifie cette ligne de « forme plastique pure » (*plastische Reinform*)²⁹ de la sculpture indienne, qu'elle retrouve dans les contours intimement liés à leurs ornements des anatomies indiennes³⁰ autant qu'en architecture : sur le gopuram, daté du X^e siècle, du temple Mukteshvara de Bhubaneswar consacré à Siva dans l'Odisha (Est de l'Inde), dans les fresques des IV-V^e siècles de la grotte II d'Ajanta dans le Maharashtra (Ouest de l'Inde), ou encore dans les monastères rupestres d'Ellora (V-X^e siècles), dont les parois témoignent d'échanges plastiques entre art et nature. Il est ici à noter que malgré la distinction que Kramrisch fait entre tradition indienne et tradition occidentale de la mimésis, en notant par exemple l'absence du genre du paysage en Inde³¹, le chapitre « nature » paraît fortement empreint d'une conception romantique de l'art, qu'elle ne mentionne pas, mais dont elle s'est sans doute imprégnée par sa lecture précoce de *Du spirituel dans l'art* de Vassily Kandinsky.³² Et cela, qu'il s'agisse de sa valorisation d'une ligne qu'elle distingue de l'allégorie ou de l'ornement décoratif et que l'on pourrait rapprocher de la définition romantique de l'arabesque, bien que le mot ne soit pas employé, ou de sa définition d'une mimésis spécifiquement indienne : « La création de l'art indien, écrit-elle, est donc un prolongement de la création de la nature à travers le médium de l'artiste ». ³³ S'il lui fut donc reproché d'unifier à l'excès l'art indien, elle en fait de même des conceptions occidentales de l'art en les restreignant pour l'essentiel à l'art classique. Seul le chapitre consacré à la question de l'espace dans l'art indien tisse une rapide comparaison entre les processus d'abstraction s'appuyant sur une observation du réel « dans tout l'Orient, ainsi que dans l'Europe paléochrétienne, médiévale et contemporaine ». ³⁴ Cette remarque invite à penser qu'elle emprunte la formule d'une synthèse entre « l'idéalisme et le réalisme », ³⁵ formulée dès l'introduction, à son second maître Max Dvořák, dont l'article « Idéalisme et naturalisme dans la sculpture et la peinture gothique » (1918) est contemporain du moment où elle avait suivi son séminaire à l'université de Vienne. Lui aussi y défend la réhabilitation d'une période longtemps jugée décadente et l'idée que le degré de vraisemblance de la représentation gothique relève de l'expression personnelle de l'artiste, et non uniquement d'une lutte entre abstraction et naturalisme. ³⁶ Ce faisant, Kramrisch s'appuie non seulement sur le rival de Strzygowski lors de la crise universitaire de la succession de Franz Wickhoff en 1909, où furent créées deux chaires et deux instituts d'histoire de l'art concurrents, mais aussi sur un élève d'Alois Riegl, quant à lui l'un des plus virulents opposant à Strzygowski. ³⁷ Riegl et Dvořák à sa suite n'œuvrèrent pas moins à la révision des valeurs esthétiques dominant l'histoire de l'art, mais ils s'opposaient aux explications anthropologiques *a priori* que pratiquait Strzygowski. Tout se passe comme si Kramrisch tentait dans les *Grundzüge* de réconcilier les deux

tendances pourtant contradictoires de sa formation, dont on reconnaît aujourd'hui qu'elles mettent en question l'unité d'une « école viennoise d'histoire de l'art ». ³⁸

Notons que la volonté de Kramrisch d'allier analyse plastique et philologie des textes sanskrits en fait l'héritière des méthodes de l'école viennoise au temps de ses fondateurs, dont Michela Passini montre que la visée scientifique reposait sur une « association étroite entre l'exercice d'une analyse visuelle rigoureuse et la pratique historienne de la critique des sources ». ³⁹ Parallèlement au cursus d'histoire de l'art, Kramrisch s'est en effet formée au sanskrit à l'université et continuera de le faire à Calcutta auprès de Devadatta Ramakrishna Bandharkar, qui l'aide à traduire le *Vishṇu-dharmottara*. Elle participe ainsi à la publication des sources, ce qui fut l'une des marques de fabrique de l'école viennoise. Cette compétence est encore aujourd'hui reconnue comme exceptionnelle pour l'époque, bien que les archéologues actuels soulignent que les références littéraires de Kramrisch souffrent d'une attention exclusive à l'école du Vedanta, marquée par une vision mystique du monde dont il est également discutable d'attribuer la connaissance aux bâtisseurs de l'architecture médiévale indienne. ⁴⁰ Cependant, si la démarche anthropologique pratiquée par Strzygowski la pousse à ancrer l'art indien dans un rapport védantique au monde, elle la combine avec une analyse formelle. Celle-ci, tout en œuvrant à lever les préjugés qui confèrent longtemps les artefacts indiens dans les catégories d'objets de culte, d'idoles ou d'antiquités, leur confère une certaine autonomie artistique et une puissance plastique insoupçonnée. Cette tendance paraît la rapprocher du formalisme anti-matérialiste d'Alois Riegl, et plus encore d'Heinrich Wölfflin. En traquant les déclinaisons de la ligne serpentine dans le bouddhisme et l'hindouisme à partir du motif du lotus, puis en consacrant un chapitre de l'ouvrage à la particularité des « rythmes » plastiques de la sculpture indienne, Kramrisch se rapproche des méthodes de Riegl, dont on sait toutefois la complexité et l'évolution de la pensée. Ainsi, les arguments de Kramrisch sont moins assimilables à la notion d'un *Kunstwollen* indépendant de tout déterminisme extérieur à l'art, avancée par Riegl dans ses premiers écrits, qu'à celle d'une *Weltanschauung* développée dans les plus tardifs. ⁴¹ C'est aussi en cela que l'on peut s'interroger sur sa lecture de Wölfflin, dont le titre de l'*opus magnum*, les *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art (Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 1915)* résonne dans celui des *Grundzüge*. Kramrisch se livre comme lui à l'histoire d'un sentiment de la forme (*Formgefühl*) et non à une histoire des artistes, dont elle souligne l'anonymat et l'appartenance nationale. ⁴² Cette approche se manifeste enfin dans une autre référence, invoquée dès l'introduction pour se déployer dans le chapitre « Espace » : celle faite à *Abstraction et Einfühlung* de Wilhelm Worringer, dont le formalisme emprunté à Riegl entend être une « contribution à la psychologie du style », selon le sous-titre de l'ouvrage. ⁴³ En plaçant dès l'introduction la synthèse du *dr̥shṭa* et de l'*adr̥shṭa* sous le signe d'une « complémentarité des opposés » de « l'idéalisme et du réalisme ou de l'abstraction et de l'empathie (*Einfühlung*) », ⁴⁴ Kramrisch semble, là encore, puiser chez un auteur connu tout en cherchant sa propre voie.

ANTHROPOLOGIE ET PLASTIQUE VIVANTE

Dans son analyse de l'espace dans l'art indien, Kramrisch explique de nouveau qu'il se rapporte moins à la représentation d'un lieu unitaire et parcourable, régi par la perspective linéaire, qu'à l'établissement de relations symboliques, éthiques et internes à l'image. Cela en fait un « idiome spatial de l'art abstrait »⁴⁵ qui l'apparente comme on l'a vu à l'art paléochrétien et médiéval. Il résulterait selon elle d'une « crainte de l'espace » (*Raumfurcht*), qui n'est pas sans faire penser à la « terrible anxiété devant l'espace » que Worringer attribue lui aussi à l'abstraction, en comparaison des créations naturalistes de l'art classique habitées par un sentiment d'*Einfühlung*.⁴⁶ Toutefois, Kramrisch rejette l'idée que l'art indien ne soit habité que par cette pulsion et qu'elle conduise uniquement à la géométrisation de formes inorganiques. Cette tendance créatrice de « formules spatiales obtenues par abstraction » (*abstrahierend gewonnenen Raumformeln*) relèverait d'un « traitement pré-artistique de la profondeur » (*vor-künstlerische Verarbeitung der Raumtiefe*). Elle ne serait ainsi que la toile de fond sur laquelle l'artiste tisse ses compositions, qui peuvent inversement relever d'une expérience vitale et positive. Certes, l'accumulation des formes sur les dômes (*śikhara*) des temples de la période post-Gupta (VII^e siècle) et sur les constructions entourant leur enceinte (*gopuram*), devenues gigantesques à partir du XII^e siècle, relève bien d'une « *horror vacui*, une peur effroyable du vide [...] où l'espace, l'inconnaissable, l'informe, la réalité indéterminée, sont chassés par la forme circonscrite, par les figures qui se pressent pour repousser l'informe ». ⁴⁷ Cependant, c'est plutôt le jeu « dynamique » entre la forme et l'informe, comme entre la lumière et l'ombre, qui laisse sa marque sur les façades et dans les sanctuaires des temples, autant que dans la structure et les figurations des portes des sites bouddhiques, sur les parois et dans les halles des monastères rupestres et dans la peinture rajpote. C'est encore ce jeu que l'on retrouve dans les rythmes des anatomies et dans le rapport des figures aux niches où elles sont placées. C'est la raison pour laquelle Kramrisch prend soin de distinguer l'art indien de l'art égyptien, qui rejette totalement la présence de l'espace réel par la clôture de ses formes géométriques.⁴⁸ Elle le compare plutôt à une tendance gothique que l'on peut, là encore, rapprocher de l'analyse qu'en donne Worringer dans *Le problème de la forme dans le gothique* (1911).⁴⁹ On notera que l'usage de la photographie en noir et blanc vient ici soutenir visuellement son propos. Kramrisch accorda toujours une grande attention aux illustrations de ses livres, jusqu'à fournir ses propres clichés pour l'exposition *Photographic Exhibition of Indian Art* qu'elle organisera à l'invitation de Fritz Saxl, un autre élève de Dvořák, à l'Institut Warburg de Londres à l'hiver 1940-1941.⁵⁰ À cette occasion, elle défendra l'importance d'une reproduction des œuvres d'art dans leur contexte. Reconnaissons toutefois que les vues en gros plan et les effets de clair-obscur induisent également une recherche de parenté formelle, qui converge avec les pratiques d'Aby Warburg, et une esthétisation qu'André Malraux n'aurait pas reniée. Cette démarche n'est pas non plus éloignée de son style d'écriture. En ponctuant son texte de notions sanskrites et en pratiquant une forme de poésie des origines, souvent jugée idiosyncratique,⁵¹ Kramrisch entend faire vivre à ses lecteurs une expérience quasi mystique de l'art indien, qui se transforme parfois en un récit épique.

L'avant dernier chapitre des *Grundzüge* décrit l'artiste indien triomphant du rapport angoissant au réel par la création de rythmes plastiques. Kramrisch y reprend le fil de l'analogie, plus que de l'imitation, avec les rythmes végétaux du lotus, ainsi que celui d'une création qui ne se limite pas à l'ornementation : « Le rythme, écrit-elle, n'a pas de modèle naturel. [...] Il ne sert pas à décorer la surface. C'est la forme d'une pulsion inéluctable qui exige précisément cette expression et aucune autre. C'est la langue maternelle de l'artiste indien, l'expression la plus vraie et la plus simple de tout son être. C'est le mouvement vital de l'art indien ».⁵²

De même, l'artiste indien est parvenu à s'émanciper des règles strictes de représentation des dieux pour développer « une sensibilité capable de trouver dans le plus petit écart que forment les angles, la moindre modification dans l'inclinaison d'une tête ou dans la position des mains, le prétexte nécessaire lui fournissant une sphère d'action spatiale en dehors de la figure elle-même ».⁵³ Il n'est pas étonnant que Kramrisch reconnaisse cette quintessence de l'art indien dans la composition du geste codifié des mains du danseur cosmique Siva naṭarāja : la main droite dans un geste protecteur pointant vers le haut, la gauche indiquant vers le bas sa jambe levée en suspension dans l'espoir de la libération (*mokṣa*), mains entre lesquelles se déploie un espace laissé libre de toute figuration, mais habité par leur mouvement. Non seulement Kramrisch semble ici mobiliser sa connaissance de la danse, qu'elle pratiqua professionnellement avant de devenir historienne de l'art,⁵⁴ mais cette valorisation des rythmes corporels converge avec le contexte d'édition des *Grundzüge*. Jo Ziebritzki remarque que la jeune maison d'édition Avalun entendait participer, par son transfert de Vienne à la cité-jardin d'Hellerau près de Dresde, ainsi que par sa politique éditoriale, à la diffusion de la *Lebensreform* en Allemagne. Elle relève l'importance de la collaboration dès 1910 à Hellerau de l'inventeur de la gymnastique rythmique, le Suisse Émile Jaques-Dalcroze, ou encore de la visite que fit Tagore en 1926 de son école, dont la direction avait été reprise par une élève de Dalcroze, Mary Wigman.⁵⁵ Il est possible d'aller plus loin et de voir dans le chapitre « Rythme » des *Grundzügen* la légitimation, par le modèle ancestral indien, de la réforme des rythmes prônée à Hellerau pour contrer les supposés méfaits de l'industrialisation et l'individualisme occidentaux. Les propos de Kramrisch parlant de l'Inde paraissent parfois paraphraser les écrits de Dalcroze sur la « dé-rythmisation » moderne⁵⁶ :

« Le rythme, écrit-elle, est la manière innée par laquelle se déploient toutes les expressions de la vie de l'individu. Certains peinent à lui donner libre cours.

L'habitude, la tradition et les préjugés lui font obstacle. Certains les surmontent et la force du rythme perce ; d'autres laissent leurs inhibitions s'accumuler et le mouvement affaibli se déforme sous son poids oppressant. [...] Le rythme de l'individu présente l'indicible monotonie qui conduit à une lassitude de la vie. Elle entraîne inévitablement l'âme, pourtant avide d'expression, vers un seul et même but, une seule et même direction. Le danger de celui qui se laisse étouffer par ses inhibitions est de se perdre à jamais, mais le danger de celui qui s'abandonne entièrement aux dictats de sa voix intérieure est de se répéter. L'un est occidental, l'autre est oriental ».⁵⁷

La solution plastique – et idéologique – que Kramrisch oppose à cet état de fait tisse un lien implicite entre la frise des adorateurs du Bouddha sur le portail en pierre du stupa de Bharhut et les exercices rythmiques collectifs organisés par Dalcroze à l'attention des ouvriers des *Dresdner Werkstätte* dans l'institut de la cité-jardin d'Hellerau : « Leurs pieds adhèrent fermement au sol et ils se blottissent tellement les uns contre les autres qu'ils forment un mur. Au-delà de cette calme cohérence, un mouvement glissant plie chaque figure en une courbe qui ne connaît plus aucun geste (*Gebärde*) [...]. Tout ce qui est de l'ordre d'une humeur ou d'un mouvement passager a sombré dans le grand calme de l'être-là (*Dasein*).⁵⁸ » Quant à la danse des apsaras dans le paradis d'Indra du même ensemble sculpté, qui relie par une ligne invisible, mais sensible, les danseuses, les musiciennes et les jeunes filles accroupies à leur côté, elle fait également penser à la manière dont à Hellerau le rythme est censé se propager entre rythmiciciens, ainsi que des rythmiciciens à ceux qui assistent à l'exercice, afin de déjouer la distance inhérente au dispositif du théâtre conventionnel.⁵⁹ Ces mises en forme d'un vécu qui relève, chez Kramrisch comme à Hellerau, d'une interprétation anthropologique de l'art et des peuples pourraient sembler inquiétantes, tant elles paraissent hantées par l'idéal de l'œuvre d'art totale. Cependant, l'une des caractéristiques de Kramrisch, on l'a vu, est de ne jamais se laisser enfermer dans une ligne d'interprétation univoque. Ainsi, par une nouvelle « contre-courbe » de son discours, c'est plutôt la danse libre, personnelle et solitaire, qu'elle-même a pratiquée et qui constitue à l'époque l'autre pôle de la réforme de la danse, qui s'exprime simultanément dans ce chapitre des *Grundzügen*. Du reste, elle se manifeste paradoxalement dans le commentaire de l'unique miniature moghole du volume d'illustration. Kramrisch fait d'une « soi-disant scène de toilette » où une figure féminine aux seins nus, accroupie sur un siège et encadrée par deux buissons fleuris stylisés, se cambre en tenant des deux mains sa chevelure, coudes et visage tournés vers un ciel nuageux, « un cri qui s'arrache de l'enfermement d'une jeunesse en attente et de la floraison indifférente de plantes étoilées irréelles » et y reconnaît « l'intensité d'un sentiment qui se traduit immédiatement en un geste et une direction » qui divise l'étendue de l'espace.⁶⁰ Par ces échos entre l'examen des arts anciens de l'Inde et l'actualité des expérimentations et interrogations occidentales, le texte des *Grundzüge* se trouve ainsi pris dans une série de tensions qui sont aussi celles de toute son époque, et au-delà : entre histoire de l'art et anthropologie de l'art, entre recherche historique et compréhension de la pratique artistique.

- 1 Stella Kramrisch, *Grundzüge der indischen Kunst*, Hellerau-Dresde : Avalun Verlag, 1924 [désormais GIK].
- 2 Voir l'article de Christian Kravagna dans le présent volume, p. 82, ainsi que Kris Manjapra, « Stella Kramrisch and the Bauhaus in Calcutta », dans R. Siva Kumar, *The Last Harvest. Paintings by Rabindranath Tagore*, Ahmedabad : Mapin, 2011, p. 34-39.
- 3 Stella Kramrisch, *Untersuchungen zum Wesen der frühbuddhistischen Bildnerei Indiens*, thèse de doctorat, Université de Vienne, 1919.
- 4 Partha Mitter, *Much Maligned Monsters. A History of European Reactions to Indian Art* [1977], avec une nouvelle préface, Chicago, Londres : The University of Chicago Press, 1992.

- 5 Voir également l'article d'Ann-Cathrin Drews dans le présent volume, p. 145.
- 6 Avant l'écriture de sa thèse, Kramrisch aurait été impressionnée par la lecture de la traduction de la *Baghavad Gītā* par Leopold Schroeder et elle fréquenta la Société théosophique de Vienne qui œuvrait au syncrétisme des spiritualités indiennes et occidentales. Voir Barbara Stoler Miller, « A Biographical Essay », dans *id.* (éd.), *Exploring India's Sacred Art: Selected Writings of Stella Kramrisch*, Philadelphie : University of Pennsylvania, p. 6.
- 7 Voir Thomas Da Costa Kaufmann, « Reflections on World Art History », dans *id.*, Catherine Dossin et Béatrice Joyeux-Prunel (dir.), *Circulations in the Global History of Art*, Farnham : Ashgate, 2015, p. 23-45 ; Suzanne Marchand, « Les origines autrichiennes de l'histoire de l'art non occidental : Josef Strzygowski à l'assaut de Rome », *Revue germanique internationale*, 16, 2012, p. 57-71.
- 8 Voir, entre autres, Josef Strzygowski, *Orient oder Rom. Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst*, Leipzig : C. Hinrich'sche Buchhandlung, 1901 ; *id.*, « Nationale Kunstgeschichte und internationale Kunstwissenschaft », *Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik*, 1, 1907, p. 574-578 ; *id.*, *Die Krisis der Geisteswissenschaften vorgeführt am Beispiele der Forschung über bildende Kunst*, Vienne : Anton Schroll, 1923.
- 9 Voir Josef Strzygowski, *Die Bildende Kunst der Gegenwart. Ein Büchlein für Jedermann*, Leipzig : Quelle & Meyer, 1907. La réédition de cette charge contre le naturalisme dans l'art occidental en 1923 témoigne de l'intensification de la collaboration de Strzygowski aux revues d'avant-garde durant les années 1920-1930. Voir Rémi Labrusse, « Délires anthropologiques : Josef Strzygowski face à Alois Riegl », *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac* [En ligne], 1/2009, mis en ligne le 28 juillet 2009, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/actesbranly/268> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/actesbranly.268>.
- 10 Georg Vasold, « The Revaluation of Art History: An Unfinished Project by Josef Strzygowski and His School », dans Pauline Bachmann et al. (éd.), *Art/Histories in Transcultural Dynamics. Narratives, Concepts, and Practices at Work, 20th and 21st Centuries*, Paderborn : Wilhelm Fink, 2017, p. 119-138.
- 11 Voir Jo Ziebritzki, *Stella Kramrisch. Kunsthistorikerin zwischen Europa & Indien. Ein Beitrag zu Depatriarchalisierung der Kunstgeschichte*, Marbourg : Büchner, 2021.
- 12 *Ibid.*, p. 129.
- 13 Josef Strzygowski, « Kunde, Wesen, Entwicklung. Eine Einführung », dans *id.* et al. (éd.), *Beiträge zur vergleichenden Kunstforschung*, Vienne : Adolf Holzhausen, 1922. Voir à ce sujet Rémi Labrusse, « Délires anthropologiques : Josef Strzygowski face à Alois Riegl », art. cit., § 5 ; et Jo Ziebritzki, *Stella Kramrisch. Kunsthistorikerin zwischen Europa & Indien*, op. cit., p. 44.
- 14 GIK, p. 7 : « Die Abbildungen beziehen sich nur auf die Kunst der Halbinsel, nicht auf jene ihrer Kulturkolonien, und veranschaulichen nur ihr Wesen, nicht ihren Ablauf. »
- 15 Voir 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. 127-148.
- 16 Un encart publicitaire placé avant la page de titre mentionne les *Studien zur Kunst des Ostens* de Strzygowski chez l'éditeur des *Grundzüge*.
- 17 Soulignons toutefois que Kramrisch écrit bien un article intitulé « Influence of Race on Early Indian Art » (*Rūpam*, no. 18, avril 1924, p. 73-76), où elle comparait la dichotomie des Aryens et des Dravidiens à celle entre l'Europe du Nord et du Sud. Elle traduisit également en 1933 un article de Strzygowski (« India's Position in the Art of Asia », *Journal of the Indian Society of Oriental Art*, no. 1, juin 1933, p. 7-17) où celui-ci, tout en reconnaissant l'indépendance de l'art indien, tentait d'y identifier une polarité Nord-Sud entre les arts indiens utilisant le bois et les formes non figuratives (aryennes) et ceux représentant des figures (méditerranéennes). Ce type de raisonnement n'apparaît toutefois pas comme tel dans les *Grundzüge*.
- 18 GIK, p. 79 : « Entwicklungsmomente ».
- 19 GIK, p. 79.

- 20 GIK, p. 80-81.
- 21 Voir Michael Falser, « The Graeco-Buddhist Style of Gandhara – a “Storia ideologica”, or: how a discourse makes a global history of art », *Journal of Art Historiography*, no. 13, décembre 2015. Une version remaniée de cet essai est parue en français : Michael Falser, « Le style gréco-bouddhique du Gandhâra – une storia ideologica ? De l’orientalisme vers une histoire de l’art mondiale et transculturelle », *Histoire de l’art*, no. 82 : *Asie-Occident*, sous la direction de Judith Delfiner, Édith Parlier-Renault et Julie Ramos, 2018, p. 13-28. Notons que Falser y traite principalement de la réaction véhémement de l’historien d’art Ananda Kentish Coomaraswamy contre « L’influence de la Grèce sur l’art indien » lors du 15^e Congrès orientaliste international de Copenhague en 1908. Alors que Coomaraswamy défend une origine indienne de l’image du Bouddha, Kramrisch semble plus nuancée sur la question.
- 22 GIK, p. 84.
- 23 Kramrisch consacrera toutefois un article à la question : Stella Kramrisch « Indische Malerei und Mogulminiatur », dans Josef Strzygowski (éd.), *Asiatische Miniaturenmalerei, im Anschluss an Wesen und Werten der Mogulmalerei* (= Arbeiten des I. Kunsthistorisches Instituts der Universität Wien 50), Klagenfurt : Verlag Kollitsch, 1933, p. 112-127. Une fois conservatrice du musée d’art de Philadelphie, elle organisera une exposition de peintures mogholes et rajputes : Stella Kramrisch, *Painting Delight : Indian Paintings from Philadelphia Collections*, Philadelphie : Philadelphia Museum of Art, 1986.
- 24 Elle en donne une introduction et des extraits la même année que les *Grundzüge* dans la *Calcutta Review* avant d’en éditer en 1928 une traduction partielle : Stella Kramrisch, « The Vishṇudharmottaram : A Treatise on Indian Painting », *The Calcutta Review*, no. 2, février 1924, p. 311-386 ; *id.*, *The Vishṇudharmottaram (Part III): A Treatise on Indian Painting and Image-Making*, Calcutta : University of Calcutta, 1928.
- 25 GIK, p. 18.
- 26 GIK, p. 14.
- 27 GIK, p. 17.
- 28 GIK, p. 24.
- 29 GIK, p. 43.
- 30 GIK, p. 47. Kramrisch s’appuie à ce sujet sur la conférence qu’Abanindranath Tagore, le peintre et frère de l’écrivain, avait rédigée en 1914 pour répondre aux attaques contre la supposée incapacité des Indiens à représenter le corps humain. Voir Abanindranath Tagore, *Some Notes on Indian Artistic Anatomy*, Calcutta : Indian Society of Oriental Art, 1914.
- 31 GIK, p. 35.
- 32 Voir Barbara Stoler Miller, « A Biographical Essay », *op. cit.*, p. 6.
- 33 GIK, p. 44.
- 34 GIK, p. 53.
- 35 GIK, p. 13.
- 36 Max Dvořák, « Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei », *Historische Zeitschrift*, vol. 119, no. 1-2, 1918, p. 1-62 et 185-246.
- 37 Voir Rémi Labrusse, art. cit.
- 38 Voir Michela Passini, « Vienne 1900. Nouveaux territoires, nouveaux objets de l’histoire de l’art », dans *L’Œil et l’archive. Une histoire de l’histoire de l’art*, Paris : La Découverte, 2017, p. 82-107 ; et Céline Trautmann-Waller (dir.), « L’école viennoise d’histoire de l’art », numéro thématique d’*Austriaca. Cahiers universitaires d’information sur l’Autriche*, no. 72, 2011.
- 39 Michela Passini, « Vienne 1900 », *op. cit.*, p. 90.
- 40 Voir Rajesh Singh, « The Writings of Stella Kramrisch with Reference to Indian Art History », art. cit. ; et Felix Otter, *Die Revitalisierung von Vāstuvidyā im kolonialen und nachkolonialen Indien*, Heidelberg/Berlin : Cross Asia-eBooks, 2016, note 15, p. 21.

- 41 Voir Michela Passini, « Vienne 1900 », *op. cit.*, p. 93-107.
- 42 GIK, p. 84-85.
- 43 Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie* (thèse doctorale, 1907, première éd. 1908), troisième édition complétée, Munich : Piper, 1911. Voir Mildred Galland-Szymkowiak, « Worringer Wilhelm (1881-1965) », dans Michel Espagne et Bénédicte Savoy (dir.), *Dictionnaire des historiens d'art allemands*, Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 372-281 ; et Hannes Böhringer et Beate Söntgen (éd.), *Wilhelm Worringer Kunstgeschichte*, Munich : Fink, 2002.
- 44 GIK, p. 11.
- 45 GIK, p. 53.
- 46 Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, *op. cit.*, p. 17 : « Eine ungeheure geistige Raumscheu ». Traduction française : Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style*, traduit de l'allemand par Emmanuel Martineau, avec une préface de Dora Vallier, Paris : Klincksieck, 1978, p. 52.
- 47 GIK, p. 58.
- 48 GIK, p. 60.
- 49 Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, Munich : Piper, 1911. Traduction française : *id.*, *L'Art gothique*, traduit de l'allemand par Daniel Decourdemanche, Paris : Gallimard, 1941.
- 50 Voir, sur cette exposition, Kris Manjapra, « Artistic Internationalism », dans *Age of Entanglement: German and Indian Intellectuals across Empire*, Harvard Historical Studies, 183, Cambridge : Harvard University Press, 2014, p. 252-257 ; et Jo Ziebritzki, « Photographic Exhibition of Indian Art am Warburg Institut (1940) », dans *id.*, *Stella Kramrisch. Kunsthistorikerin zwischen Europa & Indien*, *op. cit.*, p. 103-124.
- 51 Voir les exemples de réception de l'écriture de Kramrisch dans Rajesh Singh, « The Writings of Stella Kramrisch with Reference to Indian Art History », *art. cit.*
- 52 GIK, p. 69.
- 53 GIK, p. 74-75.
- 54 Voir Barbara Stoler Miller, « A Biographical Essay », *op. cit.*, p. 5 ; et Jo Ziebritzki, *Stella Kramrisch. Kunsthistorikerin zwischen Europa & Indien*, *op. cit.*, p. 39.
- 55 Voir Jo Ziebritzki, « Wirkungskontext Reformbewegung », dans *Stella Kramrisch. Kunsthistorikerin zwischen Europa & Indien*, *op. cit.*, p. 77-84.
- 56 Voir Émile Jaques-Dalcroze, *Le Rythme, la musique et l'éducation* [1920], Lausanne : Foetisch Frères, 1965.
- 57 GIK, p. 67-68.
- 58 GIK, p. 69-70.
- 59 GIK, p. 74-75.
- 60 GIK, p. 72-73.