

Matsumoto Tôru

[Conservateur en chef, The National Museum of Modern Art, Tôkyô]

Les artistes du Sri Lanka (à l'époque appelé Ceylan) et de l'Inde ont connu d'abord le cubisme, puis tous les nouveaux courants européens du début du XX^e siècle au cours des décennies 1920-1930, à une époque où l'avènement de l'indépendance des pays colonisés approchait. A cette époque, ces artistes – tout comme ceux des autres régions d'Asie – se trouvaient confrontés aux difficultés inévitables que rencontre un courant artistique moderne né en même temps que les mouvements indépendantistes. De plus, ils ont entrepris cette modernisation de l'art sous une forme unique centrée sur l'indépendance vis-à-vis des pays colonisateurs (l'Occident) ; autrement dit, il leur a fallu poursuivre leur création sous une forme autre que la simple occidentalisation ou la copie du modèle occidental. Mon propos ici est de présenter la manière dont le cubisme a été accepté puis adapté en prenant en compte le cours des événements qui en constituent la toile de fond.

L'une des routes de la diffusion au Sri Lanka des tendances les plus récentes de l'art en Europe, comme le montre Jagath Weerasinghe dans son article [p.200-202], est le fait d'artistes tels Lionel Wendt, Justin Daraniyagala ou Harry Pieris qui partirent étudier en Angleterre dans les années 1920. Wendt, tout en poursuivant des études de droit et de musique à Londres de 1919 à 1924, voyagea à travers toute l'Europe. De 1922 à 1927, Daraniyagala étudia le droit à Cambridge et les beaux-arts à Londres avant de s'inscrire à l'Académie Julian à Paris en 1928. Pieris, lui, après avoir étudié dans les années 1920 à Londres au Royal College of Art, séjourna à Paris pendant six ans dans la première moitié des années 1930. Je tiens à souligner qu'ils ont tous acquis une connaissance approfondie des tendances contemporaines qui avaient cours dans les divers pays européens. En 1891 est créée la Ceylon Society of Arts placée sous le patronage de l'Angleterre et c'est relativement tôt que le style ou le goût de l'époque victorienne est implanté, mais dans ces vastes connaissances qu'ils acquirent et qui ne se limitent pas à la seule Angleterre qui est le pays colonisateur, les diverses tendances du modernisme du début du XX^e siècle et le fait que celles-ci remettent radicalement en question tout le système artistique hérité du XIX^e siècle à commencer par l'académisme, doivent se comprendre comme une sorte de mouvement d'indépendance de la part des artistes - en tant qu'individus – vis-à-vis des anciens systèmes artistiques. Sympathiser avec la tendance moderniste contemporaine peut sans doute être associé à la lutte contre les divers systèmes qui avaient été mis en place dans les pays colonisés. Ici, il a été possible d'établir un lien entre les mouvements en faveur d'une modernisation des arts et les mouvements qui convergeaient vers l'indépendance ou se démarquaient de l'occidentalisation.

C'est au peintre anglais Charles Freegrove Winzer (1886-1940), arrivé au Sri Lanka en 1921, que revient le mérite d'avoir été le premier à présenter dans ce pays les dernières tendances européennes et à les avoir utilisées. Tout en remplissant son rôle de l'inspecteur pour l'art attaché au département de l'éducation auprès du gouvernement de Ceylan, il eut l'audace de fonder le Ceylon Art Club qui s'opposait à la Ceylon Society of Arts, et dont les expositions annuelles de 1920 à 1930 furent le lieu d'importants accrochages de peintres qui débutaient comme George Keyt, Geoffrey Beling, Justin Daraniyagala et Harry Pieris qui, par la suite, allaient constituer le Groupe 43.

Il faut ajouter à cette liste le nom de Lionel Wendt (1900-1944) de retour d'Europe en 1924. Il avait été élevé par son père, qui appartenait à la minorité Burgher (descendants métissés des Européens) et par sa mère cinghalaise dans une famille aisée. Connu à la fois

comme pianiste et comme un photographe de talent, cet homme cultivé, animé d'un esprit expérimental – considéré à juste titre comme le «Man Ray de Sri Lanka» – animé d'idées progressistes était abonné à de nombreuses revues d'art et de littérature comme *Studio*, *Cahiers d'Art*, *Minotaure* et *Transition*. Mais il est aussi et surtout connu pour avoir été le protecteur extrêmement dévoué d'un groupe de peintres qui comptait, parmi ses membres, son ami d'enfance Keyt.

Winzer et Wendt n'étaient pas arbitrairement conservateurs dans leur façon de concevoir l'art moderne occidental, mais ils avaient une compréhension de la valeur de la culture du Sri Lanka qui datait d'avant la colonisation et ils considéraient qu'un art moderne propre au Sri Lanka devait naître de cette tradition. Mais c'est George Keyt lui-même, le «père de la peinture moderne» au Sri Lanka, qui sut apporter une réponse au double problème – en réalité l'unique question – de la modernisation des beaux-arts et de l'identité culturelle de son pays. Cependant je voudrais souligner la vérité suivante : comme le montrent clairement *Nature morte aux mangues* [cat. n° 67] et *Deux femmes* [cat. n° 68], deux œuvres présentées ici, dans ses tableaux réalisés vers 1933-1934, les traces d'influences d'œuvres de Matisse, de Picasso ou encore de Braque sont évidentes. Toutefois Keyt n'avait pas abordé les œuvres de ces fondateurs de la peinture du XX^e siècle ex nihilo, mais, à la différence des peintres anglais, il n'avait pas non plus appris le post-impressionnisme et le cubisme afin de dépasser le naturalisme de l'époque victorienne. Vers 1927, encouragé par Wendt, il décide de devenir peintre et les yeux tournés vers les dernières tendances européennes, de la fin des années 1920 au début des années 1930, il vit retiré à Kandy, l'ancienne capitale du royaume cinghalais où, tout en cultivant un intérêt pour la culture bouddhique et la mythologie hindouiste, il se consacre à la peinture des paysages de son pays natal, représente des scènes de genre figurant ses habitants ou encore réalise des œuvres inspirées par des poèmes anciens. Pour la première fois, après ce détour à la recherche de son identité en tant que peintre sri lankais, Keyt en tant qu'individu, à moins qu'il ne s'agisse du peintre sri lankais nommé Keyt, découvre Matisse et Picasso.

Après son apparition à Paris dans les années précédant la Première Guerre mondiale, le cubisme, tout en subissant des changements tout au long de l'histoire de sa création par ceux-là mêmes qui l'avaient créé, va, à chaque époque et dans chaque région, dans sa forme évolutive et au fil des rencontres de l'histoire personnelle des peintres, donner naissance à encore plus de variations de formes. L'exemple de Keyt qui a pour ainsi dire appris seul la peinture est à mon avis typique. C'est vers la fin des années 1920 que ce peintre a connaissance des diverses tendances artistiques dont le cubisme, surtout par l'intermédiaire des illustrations des récentes œuvres de Picasso mais aussi celles d'autres peintres publiées dans la revue *Cahiers d'art*, mais c'est «plus tard», vingt ans après la naissance du cubisme, qu'il va s'en inspirer. Ainsi *Nature morte aux mangues* (1933), une œuvre réalisée à ses débuts dont le format allongé est exceptionnel, rappelle dans un premier temps les natures mortes de Braque – œuvres postérieures à sa période cubiste – et bien qu'en même temps les lignes courbes et fluides révèlent aussi l'influence de Matisse, déjà la personnalité de cet artiste éclate. Les lignes courbes ont une fonction totalement différente des lignes droites du cubisme (ou de l'Occident) qui analyse et découpe les choses. Il s'agit ici d'un usage des lignes courbes propre à Keyt (propres à l'Asie du Sud ou bien encore à l'Extrême-Orient?) qui réalise une fusion et incorpore un élément à un autre, et les éléments au monde. Ces courbes, dans ses compositions à sujet humain qui dévoilent tout son talent, ouvrent une autre dimension – que l'on peut qualifier de magique – qui ne s'arrête plus à l'utilisation formelle des lignes. Regardons par exemple *Deux femmes* réalisé la même année. Dans ce tableau, Keyt a emprunté le mode d'expression inventé par Picasso pour associer en un seul les différents visages d'une même femme, mais les courbes de cet artiste lient en un seul le visage et le corps de deux femmes. Dans son cas, une telle transformation du cubisme – si je peux m'exprimer ainsi

– a pour toile de fond l'immersion évoquée brièvement plus haut pendant plusieurs années dans les épopées qui décrivent l'amour entre les dieux ou bien entre les dieux et les humains telles qu'elles se sont transmises dans la poésie sanskrite, aussi ne faut-il pas excuser une telle imagination ? En somme, après avoir compris l'essence de la fonction de la ligne en Occident – l'analyse – par sa rencontre avec le modernisme dans l'art occidental et particulièrement le cubisme, compréhension qui a joué en quelque sorte le rôle d'un catalyseur, je suppose que le fait de se retrancher dans la culture de son pays lui a permis de découvrir aussi la fonction de lignes contraires à la norme occidentale.

Si l'on ne tient pas compte de Keyt pendant la période moderniste, c'est Geoffrey Beling qui apparaît comme le plus fervent admirateur du cubisme avec ses scènes vues d'une fenêtre ou encore une œuvre comme *Composition avec nature morte* [cat. n° 66]. Le fait que le titre de cette œuvre ne soit pas « nature morte », mais expressément « Composition avec nature morte », montre qu'il s'agit en fait de quelque chose de différent du motif d'une nature morte ordinaire (cubiste) et il se peut que nous puissions entrevoir là la conscience subtile de l'artiste. Cette « composition » où se trouvent disposés de façon compacte autour d'une table placée à l'extérieur par beau temps différents éléments provenant de l'atelier et des fragments d'architecture, ne constitue pas une « synthèse » qui se fait dans le laboratoire de la perception qu'est le cubisme mais quelque chose d'un autre ordre : il s'agit de l'intention vers la recherche intentionnelle d'une synthèse du ciel et de la terre grâce à un schéma encore plus franc de lignes et de couleurs, à moins que nous ne puissions ressentir les indices d'une synthèse de grande envergure entre le tableau peint dans le tableau et l'espace autour (c'est-à-dire entre l'extérieur et l'intérieur, l'art et la réalité) du tableau ?

Les œuvres de Justin Daraniyagala qui étudia l'art à Londres et à Paris dans les années 1920 ne témoignent pas vraiment d'une tendance déterminée qui serait le cubisme ou l'expressionnisme. Ainsi, dans une toile comme *Fille au poisson rouge* [cat. n° 70] qui reflète bien son style, avec une aisance du pinceau qui ne s'attache pas aux détails et grâce à une structure souple de couleurs posées de telle façon qu'elles mettent en valeur le blanc, il fait apparaître une vision onirique tout à fait réussie. Cependant, lorsque l'on parcourt des yeux en une fois les détails à la surface, on réalise que la scène où se trouvent la jeune fille et le bocal avec le poisson rouge est un tissu fait de coupes et de sutures complexes, extrêmement subtiles. A tous les endroits importants, il y a un potentiel de nombreuses techniques découvertes par le cubisme et plus particulièrement la technique des aplats de couleur qui équilibrent la planéité et la spatialité.

Sans se limiter à Keyt, Beling et Daraniyagala, les graines du cubisme ont fait éclore en fonction du sol des fleurs différentes et nous pouvons imaginer que d'autres peintres du Sri Lanka ont vécu des expériences assez semblables. En 1943 à Colombo a été fondé le Groupe 43, avec Wendt pour chef de file : ce groupe est le premier de ce pays qui se soit formé librement avec des artistes en opposition à l'officielle Ceylon Society of Arts. La première exposition réunissait entre autres Keyt, Pieris, Beling, Daraniyagala, Ivan Peries, Richard Gabriel, Aubrey Collette, le sculpteur George Claessen, en tout douze artistes appartenant à la mouvance moderne et qui constituaient un courant indépendant. A la mort de Wendt en 1944, Pieris lui succéda et assumait la direction administrative de ce groupe dont l'activité fut marquée jusqu'en 1967 par une exposition annuelle.

En Inde, un mouvement à la recherche d'une identité culturelle spécifique s'est précisé et une tendance vers la modernisation des arts a commencé à se faire sentir au début du XX^e siècle avec en arrière-plan, cela va sans dire, l'exaltation du mouvement pour l'indépendance (*Swaraj*) conduit par Gandhi. La première vague dans le domaine artistique s'est formée à Calcutta (Kolkata) avec le mouvement connu sous le nom de Bengale Renaissance et qui eut pour maîtres d'œuvre un enseignant anglais, Earnest Benfield Havell (1861-1934) et son élève, le peintre Abanindranath Tagore (1871-1951).

Longtemps directeur de la Madras Art School, Havell fut ensuite nommé directeur du

Government College of Art and Craft. Educateur éclairé qui appréciait la culture traditionnelle de chacune des régions de l'Inde et la beauté de l'art autochtone, son rôle dans la modernisation artistique de l'Inde rappelle celui joué par le philosophe américain Ernest F. Fenollosa (1853-1908) dans la modernisation artistique du Japon. Il ne s'agit pas d'une simple métaphore mais bien d'une situation de fait. En effet, Okakura Tenshin (岡倉天心, 1862-1913) avait suivi l'enseignement de Fenollosa qui en lui ouvrant les yeux sur l'art ancien de son pays l'amènera finalement à promouvoir l'idéal de la civilisation spirituelle de l'Extrême-Orient face à l'Occident. Il séjourna en Inde de 1901 à 1902 et noua des liens d'amitié avec le poète Rabindranath Tagore (1861-1941), ainsi qu'avec les membres de sa famille. Grâce à cette relation, en 1903, des peintres de *nihonga* ou peinture à la japonaise, appartenant au mouvement réformiste comme Yokoyama Taikan (横山大観, 1868-1958) ou Hishida Shunsô (菱田春草, 1874-1911) se rendirent en Inde où ils transmirent diverses techniques dont une, particulière à la peinture à l'encre de Chine, dite « technique du lavis ». Ces échanges permirent de nouer des relations directes entre les chefs de file des mouvements pour la modernisation des beaux-arts dans les deux pays. De plus, en 1905, le successeur de Havell au poste de directeur de la Calcutta Art School fut son disciple Abanindranath (le fils du cousin de Rabindranath) : je voudrais faire remarquer que c'est aussi la première fois qu'un Indien était nommé à ce poste. Ayant appris, dans les années 1890, grâce à l'enseignement de Havell une expression naturaliste occidentale, Abanindranath fit renaître l'héritage artistique de son pays comme la peinture religieuse moghole (peinture de miniature) et utilisa de plus comme expression personnelle la « technique du lavis » apprise des peintres japonais – elle-même issue des techniques traditionnelles de la peinture à l'encre de Chine mais résultant aussi d'une innovation et comportant une expression occidentalisée. S'il est considéré comme « le premier véritable artiste Indien au sens moderne du terme »^{*1}, on peut dire aussi que c'est en raison du métissage culturel propre à l'époque moderne.

C'est en 1901 que le grand poète Rabindranath Tagore fonde dans la partie centrale de la plaine du Bengale une petite école expérimentale sur la terre inculte de Santiniketan (ou havre de paix). Au cours du processus qui conduira à la fondation d'un établissement libre d'éducation supérieure, l'Université Visva-Bharati, est créée, en 1919, une Faculté des beaux-arts comprenant un département des arts et de l'artisanat, ainsi qu'un département de musique et de danse (appelé Kala Bhavan). Le peintre Nandalal Bose, un disciple d'Abanindranath, qui avait assuré la responsabilité de la création de cette faculté en fut nommé le doyen. Les graines du mouvement Bengale Renaissance ont produit au sein de cette université un auto-développement du caractère propre à l'être humain et qui – pour reprendre les termes de Tagore – cherche à « étudier l'esprit de l'Homme dans ses réalisations de différents aspects de la vérité sous divers points de vue »^{*2}. De cette université sont sortis le sculpteur Ramkinkar Baij et le peintre Benode B. Mukherjee, ainsi qu'à la génération suivante un grand nombre d'artistes et d'éducateurs remarquables qui ont transmis à travers tout le pays les idées de cet enseignement.

Je voudrais aussi aborder l'œuvre d'un autre peintre né dans la famille Tagore : je veux parler de Gaganendranath Tagore (1867-1938), le frère aîné d'Abanindranath. Une œuvre comme *Magicien* (années 1930, National Gallery of Modern Art, New Delhi) qui s'inspire de la renaissance des sujets et des thèmes tirés des œuvres en sanskrit du poète Kalidasa (IV-V^e siècles) il nous est permis de supposer que cette peinture est calquée sur le théâtre de marionnettes et ne sort pas des limites du mouvement Bengale Renaissance. Cependant, cette manière d'exprimer l'espace, quelle est-elle (!). Il semble hors de question de penser qu'une telle œuvre ait pu être réalisée sans aucune connaissance des techniques de morcellement en lignes droites de l'espace qui ont leur origine dans le cubisme et les techniques de spatialisation des éléments (l'interpénétration des éléments et de l'espace). Gaganendranath Tagore est en Inde le premier peintre que l'on peut considérer comme ayant témoigné une réaction subtile aux tendances modernistes du début du XX^e siècle et

en particulier au cubisme. S'il en est ainsi, quand et où a-t-il eu connaissance de ces courants picturaux et du cubisme en particulier ? De nombreux points restent obscurs, mais on ne se trompera pas en affirmant que l'exposition internationale d'art qui s'est tenue à Calcutta en 1922 autour des artistes du Bauhaus aura constitué l'une de ces occasions. Cette exposition organisée par Rabindranath qui s'était rendu l'année précédente en Allemagne et dans d'autres pays d'Europe, présentait des œuvres de P. Klee, W. Kandinsky, L. Feininger, ainsi que du peintre Wyndham Lewis qui appartenait au Vorticisme anglais. Ce fut la première exposition d'art contemporain européen en Inde.

C'est en août 1947 que les Anglais quittent l'Inde qui devient indépendante et qu'on procède à la partition de l'Inde et du Pakistan. La même année, à Bombay (l'actuelle Mumbai), la seconde ville après Calcutta, se constitue le Progressive Artists' Group (ou PAG), premier groupe important d'artistes indiens assemblés librement. C'est le peintre F. N. Souza, alors âgé de 23 ans dont la participation aux manifestations contre la domination de l'Angleterre lui avait valu d'être expulsé de la Sir J. J. School of Art et qui pendant un temps avait été membre du parti communiste se retrouve à la tête de ce groupe qui comptait également parmi ses membres les peintres M. F. Husain, K. H. Ara, H. A. Gade, S. H. Raza ainsi que le sculpteur S. K. Bakre. La première exposition du groupe se tint à la Baroda State Picture Gallery, mais par la suite elles se dérouleront à la Bombay Art Society. Voilà ce qu'écrivait Souza dans le catalogue d'exposition du groupe en 1949 :

- « Aujourd'hui on peint avec une entière liberté aussi bien en ce qui concerne le contenu que les techniques quasi anarchiques... Nous n'avons aucune prétention de réhabiliter une quelconque école ou mouvement artistique. Nous avons étudié les différentes écoles de peinture et de sculpture pour en arriver à une vigoureuse synthèse. »³

Il renie le style et les techniques imposés à l'époque coloniale, les réformes et l'héritage du mouvement Bengale Renaissance, même le salon de la Bombay Art Society, ainsi que la moindre relation avec le passé et exprime clairement sa volonté de tendre à « une liberté absolue » qui rassemblerait les artistes dans l'exercice de leur propre création. Plus que le traitement de l'espace que l'on observe dans le cubisme, Souza a beaucoup utilisé la technique picassienne qui consiste à atteindre directement la partie obscure de l'être humain par des aménagements du visage et à déformer librement le corps par un principe de fragmentation ou de réunion. Il y a malgré tout chez Souza, cet iconoclaste né, une déformation cubiste qui, Picasso bien sûr excepté, reste d'une violence sans équivalent. Il est intéressant de constater qu'il a réalisé plusieurs peintures dans lesquelles il emprunte divers éléments : ainsi *Jeunes femmes dans Belsize Park* [cat. n° 75] s'inspire directement de l'œuvre de Picasso *Les Femmes d'Alger* (1907), cette œuvre qui a été le point de départ du cubisme (exactement comme Picasso dans les années 1950 a adapté de façon répétée des toiles de grands maîtres). Il est bien connu que dans sa progression vers un mode d'expression cubiste, Picasso, dans l'ultime étape précédant *Les Femmes d'Alger*, n'a cessé de peindre pendant une certaine période des femmes nues et des groupes de femmes nues de style primitif – il ne s'agit pas de « nus » ni de groupe de « nus ». Dans la strate qui précède le cubisme considéré comme le style le plus intellectuel de notre siècle, il y a un processus qui tend à adoucir le pathos quasi-primitif qui dort. Les œuvres de Souza exposent au grand jour cette strate profonde et sont en cela comme les vestiges des origines du cubisme.

Les activités des artistes du PAG, ces synthétistes qui ne sont pas les héritiers de la tradition (ils ont souvent été appelés destructeurs) et qui se sont groupés en toute conscience ont bénéficié du soutien puissant d'un petit nombre de personnalités telles M. R. Anand (1905-2004), écrivain et critique d'art ; R. von Leyden, journaliste réfugié en Inde pour échapper au régime nazi ; tout comme H. Goetz (1898-1978), né lui aussi en Allemagne, spécialiste de l'Inde qui fut à l'époque le directeur de la Baroda State Picture Gallery, pour n'en citer

qu'un petit nombre. Cependant, il n'est pas difficile d'imaginer les raisons pour lesquelles les activités du PAG n'ont pas pu durer longtemps dans le Bombay d'alors où il n'y avait eu jusqu'alors ni collection d'art moderne ni organisation d'expositions, pas plus que de galeries, de commerce de l'art, et où le marché de l'art était inconnu. Toutefois pour nous qui connaissons les traces des créations et des destructions ultérieures de Souza, Husain, Raza, Tyeb Mehta et d'autres encore dont la personnalité artistique intense ne le cède à personne, on peut considérer déjà comme un miracle qu'ils aient créé un groupe actif, même si ce ne fut que pendant une courte période. En 1949, Souza entreprend un voyage en Angleterre, Raza, lui, choisit d'aller en France en 1950 tandis que Bakre se rend en Angleterre lui aussi. Ce groupe avant-garde, le premier en Inde, disparaît vers 1954.

En 1949, peu de temps après l'indépendance, la ville de Baroda située au nord de Bombay, dans la partie occidentale de l'Inde, voit très tôt se former un projet de fondation d'un lieu destiné à une éducation artistique digne de la nouvelle nation. C'est ainsi que fut créée la Faculté des beaux-arts de l'Université Maharaja Sayajirao (ou l'Université M. S.). Hansa Mehta fut nommé vice-doyen, M. Bhatt qui s'occupait des activités d'enseignement de l'art à la collection Barnes à Philadelphie fut rappelé pour préparer la création de cette faculté, des artistes comme N. S. Bendre, le sculpteur Sankho Chaudhuri et quelque temps après K. G. Subramanyan furent nommés professeurs. Chaudhuri était dans sa trentaine, Subramanyan encore dans sa vingtaine et ils étaient tous deux des artistes formés à Santiniketan.

L'Université M. S. qui fut la première à décerner un diplôme d'art en Inde (par la suite fut créée aussi une maîtrise) insistait à la fois sur la pratique artistique et sur l'importance de l'acquisition de la connaissance de l'histoire de l'art et des théories artistiques modernes et scientifique, (ici on reconnaît la tradition du post-Bauhaus via les Etats-Unis), ce qui était totalement nouveau. L'idée qui sous-tend la création de cette université a été énoncée par H. Mehta : « avec l'enseignement reçu dans cette université, nous nous attendons à voir les étudiants entrer dans le monde en ne commençant pas seulement leur carrière en tant qu'artistes mais en prouvant de quelle manière l'art reste inséparable de la vie. »⁴, tandis que M. Bhatt considérait que « l'université des beaux-arts a la responsabilité de développer et de maintenir un contact réel entre l'artiste et la société... L'art n'est pas quelque chose à part de la vie. »⁵

Bendre qui était à la tête du département peinture possédait déjà avant de s'installer à Baroda en 1950 une riche connaissance de l'héritage culturel de nombreuses régions de l'Inde et on considère que son intérêt pour le modernisme s'intensifia à la suite du séjour qu'il fit à Santiniketan comme artiste invité en 1945. De plus, il fut un grand voyageur et dans les années 1950 ses pas le portèrent en Chine et jusqu'au Japon. Pour ce peintre qu'on peut considérer comme un éclectique qui a réalisé la synthèse des styles à la manière d'un encyclopédiste, styles qu'il maîtrisait parfaitement quelles que soient les diverses techniques picturales, le cubisme n'était rien de plus qu'un instrument au service de sa propre expression picturale, mais un instrument fort important. Examinons par exemple *Tournesols* [cat. n° 73]. Cette œuvre est construite autour d'un motif plus inspiré par Van Gogh que par le cubisme, mais l'impression générale qu'elle donne témoigne d'une facture clairement cubiste et, de façon plus précise, si l'on observe la réunion des surfaces colorées à la manière des collages, on pense au cubisme synthétique, alors que l'accent mis sur les contours et les découpes pour représenter ne serait-ce que le vase lui-même, rappelle le cubisme analytique. Toutefois, on peut se demander jusqu'à quel point ces divers signes pertinents pour analyser le cubisme à Paris, son pays natal, restent valables pour interpréter ce tableau. Ainsi, par exemple, dans ce vase divisé en deux grandes parties, ne pourrait-on considérer qu'il a employé côte à côte deux techniques radicalement différentes voire qu'il aurait réuni deux vases ? De plus, le patchwork des petits plans rectangulaires de couleur qui entourent les pétales des tournesols ne produit

pas non plus cet effet de surfaces colorées du cubisme analytique qui donne au tableau une impression de profondeur et il me paraît impossible d'aller jusqu'à le voir comme un prisme de lumière (par exemple comme chez Delaunay) qui pénétrerait à l'intérieur tout en faisant scintiller la surface des éléments. Cependant, ce sont justement ces petits rectangles qui sont la cause principale de l'animation de ces fleurs. Si j'ose exprimer cette animation par des mots, je dirais que ce sont comme les gestes et les attitudes dans une sculpture ou une danse, c'est-à-dire en somme quelque chose qui ressemblerait à la représentation rythmique d'une forme. Quoi qu'il en soit, on peut dire que nous sommes confronté à une transposition extrêmement hardie du cubisme pris en tant que style.

Femme à la lampe I [cat. n° 71] de Subramanyan date de l'année de sa nomination à Baroda. Il s'agit d'une des peintures à l'huile de ses débuts car lorsqu'il était à Santiniketan il utilisait principalement la tempera ou l'aquarelle pour réaliser ses œuvres. Si l'on observe la disposition dans un espace peu profond des larges aplats colorés des formes des éléments rassemblés, on se rend compte que c'est un tableau qui évoque encore une fois le cubisme analytique bien qu'il n'y ait encore avant cette période aucune trace de l'attrait de Subramanyan pour le cubisme en particulier. S'il a été quelque peu influencé par le cubisme, on peut imaginer que cela vient de ses maîtres Ramkinkar Baij et de Benode B. Mukherjee pendant ses études à Santiniketan et plus probablement de Mukherjee qui s'évertua à réaliser la synthèse du tracé simplifié oriental et du vocabulaire moderniste occidental. Je pense qu'on peut aussi le formuler de cette manière. Dans l'atmosphère de Santiniketan qui aspirait à cette synthèse dans le cadre élargi de l'Orient et de l'Occident, le modernisme en tant que tel, qu'il s'agisse du fauvisme, du cubisme ou de l'expressionnisme, constituait un terrain propice tout préparé au vocabulaire cubiste – du moins pour le styliste étonnant qu'était Subramanyan.

Quoi qu'il en soit, si l'on regarde les œuvres des années 1950-1960 de Bendre et de Subramanyan ou encore de Chaudhuri, on peut imaginer aisément que Baroda était un lieu où les artistes exploitaient toutes les techniques picturales qui existaient depuis toujours et de par le monde, parmi lesquelles les divers styles modernistes, à commencer par le cubisme, pour en constituer un vocabulaire pictural soumis au libre choix des élèves. Ne se pourrait-il pas que Baroda ait été l'un des premiers lieux où l'on enseignait les divers styles du modernisme jusqu'à en faire un « matériel pédagogique » ?

[traduit du japonais par Erika Peschard-Erlüh]

[notes]

- 1 Khanna, Balraj et Aziz Kurtha, *Art of Modern India*, Londres : Thames and Hudson, 1998, p.13.
- 2 *ibid.*, p.15.
- 3 Cité dans Dalmia, Yashodhara, *The Making of Modern Indian Art. The Progressives*, New Delhi : Oxford University Press, 2001, p.43.
- 4 Cité dans Sheikh, Nilima, «A Post-Independence Initiative in Art», dans Sheikh, Gulammohammed (éd.), *Contemporary Art in Baroda*, New Delhi : Tulika, 1997, p.56.
- 5 Cité dans *ibid.*, p.56-57.

[Bibliographie]

Weeraratne, Neville, *43 Group. A Chronicle of Fifty Years in the Art of Sri Lanka*. Melbourne : Lantana, 1993.
Khanna, Balraj et Aziz Kurtha, *Art of Modern India*. Londres : Thames and Hudson, 1998.
Dalmia, Yashodhara, *The Making of Modern Indian Art. The Progressives*. New Delhi : Oxford University Press, 2001.
Sheikh, Gulammohammed, (éd.), *Contemporary Art in Baroda*. New Delhi : Tulika, 1997.