

## RAÏSSA BREGEAT

### Biographie

Parallèlement à ses activités au ministère de la Culture et de la Communication autour de l'Image, Raïssa Brégeat a contribué à plusieurs manifestations dédiées à la culture indienne, en particulier au cinéma et aux arts plastiques. Elle a ainsi assuré en 1999 le commissariat général d'*Indomania* pour la Cinémathèque française et dirigé pour les éditions Autrement *Bombay/Mumbai*. Elle collabore à des documentaires sur les artistes indiens contemporains, sur lesquels elle écrit aussi.

### ABSTRACT

#### **Painting, not depicting: Akbar Padamsee's Metascapes**

"Master of colour" Akbar Padamsee's works range from representational to non-representational. His process of creation is based on a reflection about the potentialities of colour that he has been elaborating and developing in his *Grey Works*, *Metascapes* and *Mirror Images*. The *Metascapes* paintings originated from the encounter between his own personal reflexion and his reading of Sanskrit drama, such as Kālidāsa's *Abhijñānaśākuntalam*, and Sanskrit texts on aesthetics. They suggest an infinite space with strong symbolic elements, such as the earth, the sun, the moon, the river. Padamsee has been exploring all sorts of mediums : drawing, sculpture, animation film and lately photography.

#### **Résumé**

L'œuvre du « maître de la couleur » Akbar Padamsee comprend des créations figuratives et non-figuratives. Sa création part d'une réflexion élaborée sur les potentialités de la couleur qu'il a développée dans ses *Grey Works*, ses *Metascapes* et ses *Images-Miroirs*. La rencontre entre sa propre pensée et les textes sanskrits anciens, qu'il s'agisse de traités d'esthétique ou du théâtre de Kālidāsa (*Abhijñānaśākuntalam*), est à l'origine des *Metascapes*, qui suggèrent un espace infini, habité d'éléments naturels chargés de symbolisme, comme la terre, le soleil, la lune, la rivière. Padamsee a exploré différents média et techniques : le dessin, la sculpture, le film d'animation et plus récemment la photo.

#### **PEINDRE ET NON DÉPEINDRE : LES METASCAPES D'AKBAR PADAMSEE**

*Vibhāva-anubhāva-vyabhicāri-samyogād rasa-niṣpattiḥ*

Bharata Muni, *Nāṭya-Śāstra*, *Rasādhyāya*<sup>1</sup>.

*His painterly frame occasionally assumes the magnitude of the monumental where image, tone and space coalesce towards an ascending truth.*

Yashodhara Dalmia, *The Making of Modern Art*, Oxford University Press, 2001.

*Un texte n'est un texte que s'il cache au premier regard, au premier venu, la loi de sa composition et la règle de son jeu. Un texte reste d'ailleurs toujours imperceptible.*

Jacques Derrida, « La pharmacie de Platon », *Tel Quel*, n°32 et n° 33, 1968 .

---

<sup>1</sup> Manomohan GHOSH, *The Natyaśāstra. A Treatise of ancient Indian Dramaturgy and Histrionics*, ascribed to Bharata Muni, 2ème édition, Calcutta, 1967.



1994, *Metascope*,

107.5×161.25cm, huile sur toile, © A. Padamsee

AKBAR PADAMSEE est l'une des figures majeures de la scène artistique indienne. Né en 1927 dans la touffeur de Bombay (Mumbai), l'artiste est l'un des rares « Trésors humains vivants » de la peinture de la post-indépendance. D'une sereine gravité, dénué de sentimentalisme, farouchement individualiste, il est animé d'une force vitale qui le pousse à poursuivre un travail puissant, entre rigueur et imagination, sensualité et métaphysique, reposant sur une incessante réflexion, sans dogmatisme. Aussi, bien qu'il soit surtout célèbre comme peintre, le « Maître de la couleur » a exploré différentes formes d'expression tels le dessin, l'aquarelle, le cinéma d'animation, la sculpture, les *compugraphics* et, il y a quelque temps déjà, la photographie ([www.akbarpadamsee.net](http://www.akbarpadamsee.net)) pour créer une œuvre qui ne s'insère dans aucun mouvement car elle est le fruit d'une progression intellectuelle qui porte en elle ses propres logiques, ses inventions et interprétations fondées sur une culture éclectique aux ramifications enchevêtrées.

Une des singularités d'Akbar Padamsee est d'avoir pris la décision de n'exposer qu'en Inde et de n'avoir que des collectionneurs indiens pour conserver sa liberté. Il ne cherche pas à se faire connaître à travers les nouveaux médias et réseaux sociaux, et ce n'est qu'au travers de sites dédiés tels [www.christies.com](http://www.christies.com) ou [www.saffronart.com/artists/akbar-padamsee](http://www.saffronart.com/artists/akbar-padamsee) que l'on pourra voir ses œuvres. Une indéfectible indépendance lui a fait choisir la galerie Priyasri, galerie confidentielle sise à Mumbai<sup>2</sup> pour le représenter, afin de ne pas subir de pression le soumettant à un impératif de rendement ou d'insertion dans la mouvance de l'art contemporain international.

### **Héritage et Identité**

Les Padamsee font partie de la petite communauté khoja (ismaélienne) du Gujarat. On y pratique harmonieusement la synthèse du chiisme ismaélien et de la tradition vaishnava. De plus, ils se revendiquent fièrement de la caste hindoue des Charan, généalogistes et poètes royaux en temps de paix, guerriers en temps de guerre. Le père d'Akbar, véritable *self made man* à la très forte personnalité, quittera pour Bombay son village de Vagnagar, dans le district de Bhavnagar. La geste familiale, fertile en épisodes picaresques, narre l'enchaînement des événements qui conduisirent Hassan Padamsee d'un petit village gujarati jusqu'à Bombay, avec pour bagage un ensemble

---

<sup>2</sup> [www.priyasrigallery.com](http://www.priyasrigallery.com)

complexe de coutumes et de règles sociales formulées ou tacites et un sens du risque maîtrisé. Ces récits véhiculent une mémoire collective familiale, marquée par le pragmatisme, le merveilleux et la piété poétique. L'Aga Khan ne fut-il pas consulté devant la perplexité familiale face au désir du jeune homme de devenir artiste ? Akbar Padamsee a sept ans lorsqu'il perd son père et c'est dans un fratrie nombreuse qu'il grandira, paradoxalement assez solitaire. Du plus loin qu'il s'en souvienne, il n'a jamais envisagé d'autre destinée que la peinture. Il dessine très tôt, d'abord sur les livres de comptes de son père à Chakla street, puis dès l'adolescence prend des cours particuliers de dessin et de peinture et intègre directement en troisième année l'école des Beaux-Arts de Bombay, la JJ School of Art. La bibliothèque devient son lieu de prédilection. Il y fait des découvertes qui le font pénétrer dans des univers plus vastes à travers des ouvrages aussi divers que les *Six principes de la peinture chinoise* établis par le lettré Sie Ho (Xie He) et les *Elements of Hindu iconography* de Gopinatha Rao. À la bibliothèque de l'Asiatic Society, il lit Coomaraswamy, Max Mueller, Śaṅkarācarya. Son frère aîné Nicky a très tôt éveillé son intérêt pour la psychanalyse et les écrits de Freud. Ainsi le jeune Akbar Padamsee construit-t-il son identité intellectuelle sur un fertile terreau de découvertes artistiques et théoriques tant asiatiques qu'occidentales.

### Transitions

En 1951, diplômé en poche, il décide de partir pour Paris avec son aîné, S.H. Raza, non sans avoir fait un « grand tour archéologique » en Inde, sur les conseils de son professeur Shankar Palsikar. Très individualiste, rétif à l'adhésion à tout mouvement, il va néanmoins tenir une place importante au Progressive Artists Group. Le PAG a joué un rôle essentiel sur la scène artistique avec ses membres fondateurs, K.H. Ara, M. F. Husain, S.H. Raza et F.N. Souza auxquels se joignent S. K. Bakre, H. K. Gade, K. Khanna et, plus tard, V.S. Gaitonde. Fondé en 1947 dans l'atmosphère de la postindépendance, il questionne avec passion dogmes et enseignements. Ses objectifs sont multiples mais ses membres sont unis dans un double rejet de l'art enseigné dans les écoles d'art et du nationalisme revivaliste de l'école du Bengale, fruit d'un retour aux sources qui puise dans le mythe, l'histoire et l'art populaire. Le PAG se déploie dans le climat de malaise existentiel et d'exaltation de l'après-Indépendance, dans une société traumatisée par la Partition et ses violences intercommunautaires, qui entame un processus de résilience afin de se reconstruire ou de se construire, tant au niveau individuel que national. Creuset d'idées et d'amitiés, le PAG se désintègrera avec les départs de Raza et Padamsee pour Paris et celui de Souza pour Londres. Dans le travail du peintre on note déjà à cette époque la distance prise par rapport au réalisme de la figure humaine et la prééminence accordée à la structure de l'œuvre.

**« Nulle part on n'est plus étranger qu'en France. Mais nulle part on n'est mieux étranger qu'en France. »** (Julia Kristeva, *Etrangers à nous-même*, Paris, Fayard, 1988).



Dans sa chambre d'hôtel en 1951 ©DR

La décision de partir pour Paris s'avérera déterminante. Installé à l'hôtel du Havre, boulevard Montparnasse, il regarde, visite, peint, tombe amoureux, commence à exposer. N'ayant jusqu'alors connu des peintres modernes qu'il admire que des reproductions de piètre qualité et pour la plupart en noir et blanc, il découvre dans les musées les originaux, leurs proportions et leurs couleurs. C'est un choc esthétique que l'on peut difficilement imaginer aujourd'hui. En 1952, à 22 ans, il reçoit, des mains d'André Breton, conjointement avec Carzou, le prix du *Journal des Arts* pour sa *Femme à l'Oiseau* (1951). Il peint alors un ensemble de femmes puissantes, aux formes majestueuses cernées de noir, à la présence imposante. Il retient l'attention du marchand d'art Henri-Pierre Rocher mais refuse les conditions que ce dernier lui proposait, car elles lui imposaient de réserver ses œuvres au marchand et surtout de ne pas les exposer avant que Rocher ne décide de le lancer. Difficile décision! Il s'étonne encore que tout ait été, ait semblé si facile<sup>3</sup>.

Il est déconcertant de constater que ces artistes venus à Paris pour s'imprégner de l'ambiance artistique de cette capitale de l'art, Padamsee, Raza, Souza, Ram Kumar, se sont plus concentrés sur les œuvres des grands maîtres modernes occidentaux que sur les débats qui animaient alors le champ de l'art, tels les liens qu'entretient l'abstraction avec le réel. Eux s'intéressent à un passé qui leur semble encore contemporain, dans un fertile décalage générationnel. Ce sont les peintres modernes réunis dans la collection Walter-Guillaume du musée de l'Orangerie qu'ils regardent : Cézanne, Braque, Soutine, Modigliani, Picasso. Akbar Padamsee, pour sa part, découvre Masaccio, Giotto, Piero della Francesca, les masques africains du Musée de l'Homme. Son intérêt pour les Cubistes contribue à façonner sa manière de concevoir la peinture.

A l'aise dans leur réseau, entre amitiés, échanges intellectuels et pratique plastique, ils poursuivent leur travail propre, obéissant à des sensibilités et des stratégies de carrière différentes. Marié avec une étudiante française, Solange Gounelle, qui devient bientôt médecin, Akbar Padamsee s'installe, fonde une famille, travaille et expose. Et dorénavant il se partagera entre Paris et Bombay.

## Conformément à l'article 292

---

<sup>3</sup> Akbar Padamsee sur SothebysTV [www.youtube.com](http://www.youtube.com)



1952, *Lovers*, isorel, 136 x110cm, © A. Padamsee

Lors d'un de ses séjours à Bombay en 1954, se tient à la Jehangir Art Gallery sa première exposition personnelle. Celle-ci comportait des nus hiératiques, peints de face dans une palette aux couleurs chaudes composée de jaunes et d'ocre sur fond sombre, les visages, les corps et les attributs sexuels cernés d'un dense trait noir. Dans une œuvre, intitulée « Les Amants », la main d'un homme touche le sein de la femme. « Conformément à l'article 292 de la CIB, je vous ordonne d'enlever ces peintures » : accusé d'obscénité et arrêté suite à son refus de décrocher ses œuvres, il sera traduit en justice par le Gouvernement de Bombay. Sa défense ? « Mon sujet est *amoureux*. Il n'y a qu'une façon de le transmettre : à travers un geste. Ce geste est très commun et est utilisé dans des centaines de sculptures indiennes. » Le puritanisme maladroit de l'inspecteur Kanga du *Criminal Investigation Department* (« Seul un bébé a le droit de toucher la poitrine d'une femme ») lui permettra de gagner son procès d'abord en correctionnelle puis en Haute Cour. Au-delà du grave traumatisme personnel, de l'arrestation et de la mise en accusation, du « lâchage » de la jeune communauté artistique qui l'abandonne, à l'exception de quelques fidèles, dont M.F. Husain qui témoignera en sa faveur, il reste ce jugement qui fera désormais jurisprudence. Néanmoins, cette censure artistique est toujours d'actualité, comme en témoigne l'exil de M.F. Husain en 1980 lors de la montée du nationalisme hindou.

### **La neutralité du gris**



1960, *Juhu*,

172.7×609.6cm, émulsion plastique, © A. Padamsee

Son emblématique série des *Juhu Beach* est réalisée dans les années 60, dans un bungalow de Juhu, alors petit village de pêcheurs non loin de Bombay. Renonçant à la riche palette de couleurs de ses premières années, il entame sa période grise ( *Grey Period* ) : peintures monumentales d'une grande poésie créées entre les années 1959 et 1960, tel le célèbre *Cityscape* ; nus et paysages emplissent le long rectangle de la toile, traitée dans une même veine faite de gradations chromatiques précises autour du gris. Une série de plans géométriques scandent la composition de ces panneaux allongés, créant un langage pictural absolument original. Faute de moyens, il achète de la peinture industrielle noire et blanche à laquelle il adjoint des doses infimes de couleurs primaires. Il interroge et évalue ainsi la neutralité du gris en créant un chromatisme que l'on perçoit sans le voir. Il déclare : « Le gris ne discrimine pas; il ne fait pas de distinction entre l'objet et l'espace ». Au-delà de la théorie, la série de *Juhu* constitue un jalon essentiel de son œuvre. Comme touché par une prémonition, il peint là tous les thèmes qui domineront plus tard son travail : la femme à la sensualité massive de ses débuts, le nu dormant à la lourde poitrine, la nature luxuriante et les bâtiments très structurés. *Juhu* contient en germe l'ensemble des processus successifs qui le conduiront à l'élaboration des *Metascapes*.

S'il est un artiste dont l'approche théorique a eu une influence décisive sur Akbar Padamsee, c'est bien Paul Klee : « J'allais à La Hune où j'ai trouvé le livre de Paul Klee en allemand ; bien que je ne connaisse pas l'allemand, j'ai tout saisi de sa théorie en analysant ses dessins. Pour comprendre, il faut que le savoir précède la vision. Comme l'enseignait Socrate, le savoir est en nous. D'où provient-il ? Des vies successives qui scandent notre existence. Les mêmes pensées nous reviennent sous des angles différents, plus denses, plus fécondes. Ce sont ces strates successives qui engendrent la compréhension » (entretien avec Raïssa Brégeat, août 2014). Dans *L'Œil pensant* de Klee, il retrouve ses propres préoccupations formelles sur la ligne, les tonalités, la couleur, sa densité, ses valeurs.



1963, *Delta*, 99X99.7cm, huile sur toile ©

A. Padamsee



1962, *Dryad*, 92X73cm, huile sur toile© A. Padamsee

### **La couleur-trajectoire**

Progressivement, il réalise ses paysages archétypaux où il dépeint un monde qui est à la fois réel et transcendant, ses formes planant souvent à la frontière entre abstraction et représentation où ...  
« les couleurs se dilatent et se contractent, se déplacent sur la surface statique de la peinture ... c'est la stratégie de la couleur-trajectoire... Un coloriste doit maîtriser l'art de faire taire certaines couleurs, de manière à rendre les autres éloquentes. » (entretien avec Raïssa Brégeat, août 2014).



1986, *Woman*, huile sur toile, 13 x135cm, © A. Padamsee



1994, *Metascape*, 107.5×161.25 cm, huile sur toile, © A. Padamsee



2000, *Nude*, 71×106.5 cm, huile sur toile, © A. Padamsee



Ses toiles, peintes à l'huile et au couteau, sont des lieux spécifiques où s'organisent les éléments du monde naturel : le corps féminin, la montagne, le champ, le ciel, le fleuve, qui s'agencent et se fondent dans une logique formelle, et composent des « images abstraites », oxymore qu'illustrent ces paysages mentaux, où forme et couleur poursuivent une vie autonome. Seule la présence d'un ciel rappelle que nous sommes face à une portion d'espace qu'on a presque arbitrairement choisi de nommer *paysage*. Les prophètes et anachorètes des débuts ont laissé place à des *Têtes (Heads)*, des portraits imaginés. Une mélancolie singulière se dégage de ces visages et de ces corps souffrants dont émane une sorte de sacré mortifère. Visages absents, intenses, regards intérieurs, corps figés dans l'intranquillité, qui évoquent les mots de Jean-Paul Sartre dans *L'Être et Néant* : « Les nus touchent au sublime, lorsque, dépouillant l'être de toute qualité, ils en trouvent la quiddité vide. Le changement est l'altération de la qualité du ceci; il se produit, surgissement ou désagrégation d'une forme »<sup>4</sup>.

Etrangement, c'est dans l'introduction de son livre *SYZYGY*, composé d'une série de dessins géométriques, que Padamsee conceptualise les combinaisons et permutations des émotions que peuvent incarner ses personnages. La dyade union-séparation est associée à une autre dyade, plaisir-douleur, ensemble elles engendrent la série d'émotions continues qu'expriment ses personnages: (1) la douleur dans la séparation, (2) la douleur dans le plaisir, (3) le plaisir dans la séparation, (4) la douleur dans l'union, (5) le plaisir dans l'union, (6) l'union dans la séparation, (7) la séparation dans l'union, (8) la douleur dans le plaisir, (9) le plaisir dans la douleur ... Ce qui intéresse le peintre c'est le dénombrement des infinies possibilités ouvertes par le jeu des forces antagonistes qui émergent des schémas de *SYZYGY*, engendrant une dialectique qui sous-tend la représentation de pulsions contradictoires et complémentaires.

Ainsi naissent ces tensions ambivalentes entre la beauté, la femme et la souffrance, si caractéristiques de son art, qui habitent ses nus. On a pu parler d'une « esthétique de la douleur », mais les mots qu'il emploie dans *SYZYGY* font irrésistiblement penser à sa théorie du *schéma*. Ainsi pourrait-on induire que l'expression-même de ses personnages relève de l'abstraction. Il s'établit donc un fertile dialogue entre le conscient et l'inconscient : « Je ne veux pas que la ligne décrive la forme, le conscient n'a pas encore fait le choix ».

Akbar Padamsee se sert d'un couteau. Il applique, étire, sculpte et incise la dense peinture à l'huile opaque et lui confère une telle intensité expressive que le sujet devient secondaire. Sa palette est riche, couvrant un champ chromatique qui va du blanc de Titane au bleu de Prusse, en passant par le jaune de Naples, l'ocre jaune, la terre de Sienne, le brun d'oxyde, le rouge de cadmium, le bleu de cobalt. Cette gamme lui permet d'infinies combinaisons. Certains éléments perdurent : un horizon placé haut sur la toile, un chemin qui y mène, une masse monumentale lourdement modelée suggérant montagnes ou ciels dans un lieu vide de présence humaine.

---

<sup>4</sup> Cité par Geeta Kapur, *Contemporary Indian Artists*, New Delhi, Vikas Pub., 1978.



1994, *Metascape*,

109×218.5 cm, huile sur toile, © A. Padamsee

### Combinatoires

Dès ses débuts, Akbar Padamsee, « voit ses peintures comme un espace de tensions créées par la ligne, la forme, l'élément tonal et chromatique »<sup>5</sup>. On est face à un artiste qui maîtrise totalement son œuvre du concept à son aboutissement. Le rationnel préside à la naissance de l'œuvre. La pierre angulaire en est le *schéma*, un dessin préparatoire qui la sous-tend : un réseau de droites tracées aux quatre côtés de la toile compose un ensemble de combinatoires illimitées qui frappe d'obsolescence le traditionnel clivage figuratif/abstrait.

A son retour en Inde, en 1969-1971, la bourse Jawaharlal Nehru lui permet de concrétiser une idée qui le poursuit : un lieu d'échanges interdisciplinaires où chacun, artiste, intellectuel ou étudiant, partagerait ses réflexions, ses créations et son savoir-faire. Utopie ? Il y croit et met à la disposition du *workshop* toute son énergie et ses moyens. Dans son propre appartement de Taher Mansion, il achète une presse, installe une chambre noire et fait l'acquisition d'une caméra 16mm Paillard Bolex. *VIEW (Vision Exchange Workshop)*, centre d'art avant la lettre, aura une existence brève (1969-1972). Mais trois ans d'échanges intellectuels et polémiques fougueux sur l'esthétique s'avéreront décisifs pour la création artistique et cinématographique la plus contemporaine. Citons les artistes Gieve Patel et Nalini Malani, les cinéastes Kumar Shahani et Mani Kaul, le psychanalyste Udayan Patel. Théorisant ses intuitions esthétiques, Padamsee y réalise deux courts films d'animation abstraits : *SYZYGIE* (silencieux, NB, 11 min, 35mm) à partir de 1000 dessins tracés sur des feuilles transparentes et *Events in a Cloud Chamber*, sur la couleur (copie perdue). L'animation silencieuse de *SYZYGIE* débute avec des figures géométriques de base se déplaçant sur l'écran. Avec une régularité mathématique, ces figures se transforment en grilles de mots et en lignes de nombres représentant des distances qui, progressivement, cèdent la place à une intersection plus complexe des segments de ligne, puis à des labyrinthes, des maillages, des réseaux.

De fait *SYZYGIE*, en tant que modèle empirique, nous renseigne sur le processus créateur. Très réticent à révéler ce qui sous-tend et structure ses œuvres et leurs associations chromatiques (cf. supra), l'artiste admet maintenant que les faisceaux de lignes et leurs composantes géométriques, structurelles et spatiales sont le préalable à un plan chromatique conçu à partir de la vitesse de la couleur et du parcours opéré par l'œil du spectateur. Le thème -nu, paysage, ou tête- n'émerge qu'ensuite<sup>6</sup>. C'est ainsi qu'arrivent à coexister des rouges volcaniques, des bruns, des bleus denses dont la juxtaposition semble a priori impossible. Mais cette conception idéale du tableau n'a rien de

<sup>5</sup> Ella Datta, « Akbar Padamsee », *Patrimoine Art* 8, New Delhi, 1988-1989, p. 40.

<sup>6</sup> Cf. *The Making of a Metascape*, You Tube.

systematique. Elle est le préliminaire à la mise en branle d'une réflexion méditative, soumise au mécanisme interne propre à chaque tableau, aboutissement de cette lente maturation. Parfois, la transparence de la peinture laisse apparaître un trait de fusain ténu, indice du *schéma*.

### Résonnances

Le Soleil et la Lune qui président à l'alternance du jour et de la nuit depuis que le monde est monde s'incarnent dans les somptueux *Metascapes*, ces infinis paysages recommencés soumis aux rythmes et aux variations secrètes de l'univers. On a évoqué une approche cosmique, une volonté de proposer une synthèse du monde, une tension vers la spiritualité dans une tentative vaine pour cerner l'incompréhensible de la création, par essence inexprimable. *Metascapes* n'est pas un titre mais exprime un état, un niveau d'abstraction supérieur. Ce néologisme condense la problématique de l'artiste. Avait-il à l'esprit toutes les ramifications de sens qu'engendrerait la juxtaposition des deux termes - *méta* et *scape* - ? Avait-il à l'esprit que *scape* est l'anagramme de *space* ?

La lecture des textes philosophiques indiens ou occidentaux à laquelle il consacre, rituel quotidien, les premières heures du jour, l'a conduit à reprendre dans les années 70 son étude de la *Bhagavad Gītā*. De fait, déçu par l'approche conventionnelle des traductions, il décide d'en lire et d'en interpréter le texte original avec le concours, puis la complicité du Docteur Godbole, chef du département de sanskrit du *Wilson College* de Bombay (Mumbai). Parallèlement, il explore les écrits de Jacques Derrida, dont les idées et les mots-concepts rencontrent chez lui une résonnance. L'étude de textes littéraires et philosophiques va provoquer chez lui une révélation plastique qui renouvellera la conception qu'il a de son art. C'est tout un pan de la pensée esthétique indienne avec sa logique rigoureuse qui déferle sur lui lorsqu'il en aborde les divers traités<sup>7</sup>, au premier rang desquels le *Nāṭya-Śāstra* de Bharata, composé au début de notre ère, le plus ancien traité d'art dramatique qui analyse la notion de *rasa* ou saveur. Une formule lapidaire y énonce les facteurs qui, lorsqu'ils sont combinés, vont engendrer cette *saveur*. *Vibhāva- anubhāva-vyabhicāri-samyogād rasa-niṣpattih* : le *rasa* émerge à partir d'une émotion permanente (*sthāyi-bhāva*), lorsque se combinent l'objet de l'émotion (*vibhāva*), les effets visibles de l'émotion (*anubhāva*) et les émotions impermanentes (*vyabhicāri-bhāva*). Cette formule le fascine alors en tant que peintre, mais aussi sur un plan strictement intellectuel, par la mécanique de son raisonnement sur les rapports qu'entretiennent les émotions (*bhāva*) et le sentiment esthétique (*rasa*). De même pour le concept de *dhvani* (résonnance, suggestion) développé par Ānandavardhana dans le *Dhvanyāloka* (VIII<sup>ème</sup> siècle). Dans ces textes si profonds et subtils, l'artiste décèle des théories et des concepts conduisant au cœur-même de l'acte de création.

---

<sup>7</sup> Se reporter au catalogue de l'exposition *Rasa, les neuf visages de l'art indien*: Galeries nationales du Grand Palais, 13 mars-16 juin 1986, Paris, RMN, 1986.



Akbar Padamsee dans son atelier.

©R.B.P.

C'est dans ce contexte qu'il aborde l'*Abhijñānaśākuntalam* (*La Reconnaissance de Śākuntalā*) du poète Kālidāsa. La strophe introductive va donner un nouveau socle poétique et théorique à sa peinture tout en répondant à son questionnement permanent sur les rapports qu'entretiennent l'espace et le temps, le conscient et l'inconscient. « L'idée d'utiliser le soleil et la lune dans mes *Metascapes* a pour origine la strophe d'introduction à l'*Abhijñānaśākuntalam*, où Kālidāsa parle des huit formes visibles de Śiva sans les nommer. Le poète y décrit le soleil et la lune comme les deux contrôleurs du temps, et l'eau comme source de toutes les semences ». Ces deux vers vont révolutionner son œuvre. Akbar Padamsee est littéralement transporté. Il ressent non seulement en son être intime l'émotion esthétique, auparavant sujet de réflexion, mais un sentiment de liberté absolue : « C'est par ce processus que l'artiste agit dans la réalité; ne pas décrire, ni nommer, mais opérer une superposition de plans sémantiques secondaires et tertiaires sur le signe pictural... Je sentais que je pouvais utiliser les éléments – eau, terre, ciel – sans me référer à un quelconque paysage particulier – c'était un paysage métaphysique »<sup>8</sup>.

Les deux contrôleurs du temps, le soleil et la lune, leur déplacement dans l'espace, leur mouvement de croissance et de décroissance, leur coexistence deviennent un marqueur de sa création. Les astres surplombent une peinture dont la composition s'élabore en plan-surfaces juxtaposés, dont la couleur et la texture semblent appartenir à une autre échelle de temps géologique. La peinture est disposée au moyen d'un couteau souple, l'inclinaison, la tension et le poids qu'il imprime produisent des parallélogrammes irréguliers composant un complexe réseau de connexions harmoniques entre formes, couleurs, tons, et textures. Indifférent aux lois de la perspective classique, se construit un paysage aux lignes tendant vers un point de fuite fictif qui serait en-deçà du tableau. De ces lignes de force, de leur parallélisme et de leur intersection vont émerger des formes ceintes de multiples frontières invisibles, l'organisation complexe d'un ensemble cohérent. Ses *Mirror Images* ne proposent pas le reflet passif d'une symétrie inversée. Elles ne forment pas une paire mais un couple, un nouveau modèle de structuration fondé sur une réduplication asymétrique. Une double présence spéculaire qui s'affirme comme une extension philosophique et plastique des *Metascapes* : « L'expression doit contenir son opposé dialectique ; le conscient et l'inconscient sont sur le même plan psychique. J'ai deux yeux, deux rétines, mais l'esprit mélange les deux images en une seule. Quand je fais des images-miroirs, elles restent deux, mais une fusion s'opère entre les deux, point de départ de l'expérience visuelle. Les couleurs se dilatent et se contractent, se déplacent à la surface

---

<sup>8</sup> « Akbar Padamsee », Catalogue de l'exposition *Myth & Reality: Aspects of Modern Indian Art*, Museum of Modern Art, Oxford, juin à août 1982, p.17.

de la peinture statique. Les couleurs sortent de leurs limites pour envahir d'autres territoires, le bleu va à la recherche de son homologue complémentaire jaune ou orange »<sup>9</sup>.



1995,

*Landscape*, 137.5x190 cm, huile sur toile, © A. Padamsee

Comme on l'a vu à travers l'élaboration du schéma, Akbar Padamsee a toujours eu une approche théorique de la couleur et des multiples combinaisons qu'autorise le cercle chromatique<sup>10</sup>. Il s'intéresse maintenant, toujours avec logique et méthode, à la gamme de couleurs allant du gris au brun. C'est ce qu'il nomme les «Tertiaries », aux chaudes tonalités telluriques de brun et d'ocre, qui, par contraste, vont accentuer la sourde incandescence et les contrastes fondus de la matière picturale. Peut-être le recours au vocabulaire musical permettrait-il d'appréhender plus finement le rendu de sa peinture. En effet seules les notions de ton et de demi-ton, de quart de ton, dont les vibrations engendrent des altérations dites accidentelles, rendent compte de l'usage des couleurs tertiaires, qui, loin de limiter son champ chromatique, crée une plus grande subtilité et provoque cette explosion contenue de violence et d'énergie des couleurs. Un malaise ambigu, une impression poignante difficile à cerner se dégagent de ces paysages à l'immobilité majestueuse, vides de présence humaine et végétale, qui rappellent que pour l'artiste la beauté est un danger, parce qu'elle évoque la caducité des choses et des êtres, leur finitude.

Les paysages ne constituent qu'une partie de l'œuvre si riche et diverse d'Akbar Padamsee qui comprend aussi des aquarelles, dans lesquelles la coalescence entre eau et encre révèle et dissout les formes visibles d'un monde invisible, des portraits, dessinés ou peints, dont la solitude pensive laisse sourdre une inquiétude sans répit, des photographies de nus en noir et blanc, où la lumière érode les corps en les dépouillant de leurs attributs anatomiques<sup>11</sup>.

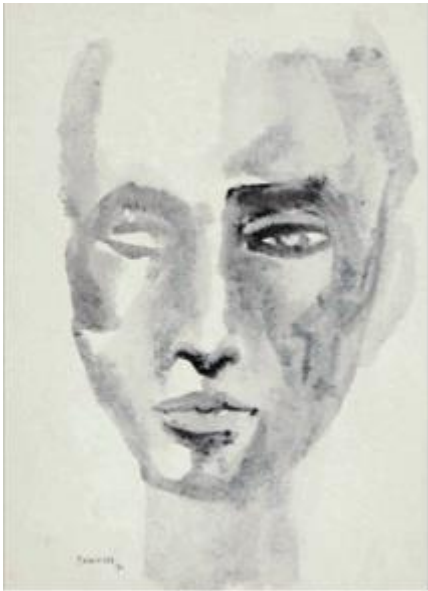
<sup>9</sup> Meher Pestomji. « AKBAR PADAMSEE : Mirror Images », Catalogue de l'exposition, Pundole Art Gallery, Bombay, Nov.1994.

<sup>10</sup> Johannes Itten, *L'art de la couleur*, Paris, Editions Dessain et Tolra, rééd. 2004.

<sup>11</sup> « Padamsee », *Surfaces sensibles*, galerie Hélène Lamarque, Paris, 2008.



1995, *Nu*, aquarelle, 56×38 cm, © A. Padamsee



1980, *Tête*, encre sur papier, 56×38 cm, © A. Padamsee



2005, *Nu*, photographie

NB, 81×64 cm. © A. Padamsee

Portant un regard rétrospectif sur les multiples visages de son œuvre, on constate que les pratiques et les approches diffèrent dans leur unité. Ainsi des dichotomies successives scindent ses créations : paysage/ corps, tête/corps, couleur/noir et blanc, couteau/ pinceau ou crayon. Le nu qui s'est progressivement effacé de sa peinture devient omniprésent dans ses dessins, ses aquarelles et ses photographies. Sans tête, sans visage, sans titre, le *Nu (Nude)* est dépouillé de son identité et acquiert une valeur universelle. Tout comme ses *Têtes (Heads)* semblent figées dans leur monde intérieur. Pour Padamsee, en questionnement permanent, l'utilisation de techniques différentes est à la fois un inépuisable champ d'expérimentation et une fin en soi. Contrairement à la peinture lentement construite, les dessins ainsi que les aquarelles sont faits dans l'instant, laissant le champ libre à l'aléatoire et à l'imprévisible. Padamsee laisse sa part au hasard. Dans la photographie, c'est la lumière du soleil qui sculpte, érode et souligne la forme du corps dé-voilé, l'« habillant d'ombres» .

Son double regard, intuitif et discursif, sous-tend une œuvre secrète, immense, dont le temps nous montre la cohérence<sup>12</sup>. Dans la solitude blanche de son atelier de Mumbai, nu face à son œuvre en devenir, un homme laisse ses pensées évoluer à la limite de la conscience, laisse affleurer et se décanter impressions et sensations. « Le subconscient n'a aucun jugement. Il est là. Le conscient choisit », dit-il. Et de fait, son œuvre fait de contemporanéités successives dépasse le cadre des genres et empêche toute classification. Peu lui importe d'être inscrit dans les catégories convenues d'artiste moderne, contemporain, pré-contemporain, tant il demeure dans un renouvellement constant.

---

<sup>12</sup> *Works and Words*, documentaire, Laurent Brégeat, 55mn, Delhi, Lalit Kala Akademi, 2010.