

L'école du Bengale: échanges idéologiques et artistiques dans le Bengale du début du XX^e siècle

Le mouvement artistique dit de l'École du Bengale (*Bengal School*), avec à sa tête le Bengali Abanindranath Tagore et le Britannique Ernest Binfield Havell, est considéré par nombre d'observateurs comme la première manifestation d'une modernité artistique indienne¹. Née à Calcutta, alors capitale du British Raj, au début du XX^e siècle, l'École du Bengale est le premier mouvement artistique à avoir trouvé, au nom d'un retour à un art « authentiquement indien »², une alternative au naturalisme occidental imposé alors par les institutions artistiques coloniales.

Dans leur approche du mouvement, esthéticiens et historiens de l'art soulignent les liens explicites entretenus par l'École du Bengale avec les idéaux nationalistes de ce début du XX^e siècle³. Les historiens de l'art Partha Mitter⁴ et Tapati Guha-Thakurta⁵, tout particulièrement, ont mis l'accent sur les relations complexes entre modernité artistique indienne et combat anticolonial. Ils montrent que l'avènement d'un art moderne dans le sous-continent fut très étroitement lié à l'engagement idéologique pour la construction d'une nation libérée du colonialisme britannique et que les aspirations libératrices exprimées par les artistes modernes indiens entrèrent en correspondance avec les espoirs suscités par la construction d'une Inde indépendante. Le mouvement nationaliste de l'époque n'avait rien de monolithique et la définition d'une nation indienne ne manqua pas d'occasionner de puissants tiraillements. Les inflexions esthétiques et artistiques des avant-gardes de cette période suivirent, en partie, l'évolution de la définition politique et sociale de la nation indienne, au sein du mouvement pour la libération nationale.

Tout en reconnaissant l'inscription manifeste du mouvement artistique d'Abanindranath Tagore dans l'orbite idéologique du combat anticolonial, cet article se propose de montrer en quoi les œuvres et l'esthétique de la *Bengal School* constituent le creuset où ont pu se négocier des relations complexes entre les apports d'une modernité internationale et l'affirmation d'une créativité locale. Ces relations témoignent de l'effervescence de la culture urbaine des élites bengalies de Calcutta et plus particulièrement des riches débats instruits au sein du cercle culturel réuni autour de la famille Tagore, dans leur villa de Jorasanko⁶. Nous envisagerons donc les répercussions des échanges internationaux qui existent à cette époque, et analyserons les phénomènes de transferts artistiques qui en résultent et aboutissent à la naissance du « style indien de l'École du Bengale »⁷.

¹ Jaya Appasamy, *Abanindranath Tagore and the art of his times*, Lalit Kala Akademi, New Delhi, 1968. Ratan Parimoo, *The paintings of the three Tagores, Abanindranath, Gaganindranath, Rabindranath. Chronology and Comparative Study*, Maharaja Sayajirao University of Baroda, Baroda, 1973.

² A partir de 1850, le British Raj se lança dans une ambitieuse politique artistique pour le sous-continent. La création des *Arts Societies* et des *Government Art Schools* devint un instrument de propagation de l'art académique occidental, sous l'autorité de la Public Instruction. Le cursus de formation reprenait celui de la School of Industrial Arts de South Kensington à Londres. Rapidement, le contenu de l'enseignement se concentra sur l'étude de « la grande manière » (huile sur toile, marbre, bronze, modèle vivant, art du portrait).

³ Ratan Parimoo, *opus cit.*, 1973. Tapati Guha-Thakurta, *The making of a new « Indian » art. Artists, aesthetics and nationalism in Bengal, C. 1850-1920*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992. Partha Mitter, *Art and Nationalism in Colonial India 1850-1922, Occidental orientations*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994. Debashish Banerji, *The Alternative Nation of Abanindranath Tagore*, Sage Publications, New Delhi, 2010.

⁴ Partha Mitter, *opus cit.*, 1994 – Partha Mitter, *The Triumph of Modernism, India's artists and the avant-garde 1922-1947*, Londres, Reaktion Books, 2007.

⁵ Tapati Guha-Thakurta, *opus cit.*, 1992 – Tapati Guha-Thakurta, *Monuments, Objects, Histories. Institutions of art in colonial and postcolonial India*, New York, Columbia University Press, 2004.

⁶ La demeure seigneuriale des Tagore à Jorasanko (quartier nord de Calcutta) fut, dès la fin du XIX^e siècle, un haut lieu de l'activité culturelle de la ville. Véritable *Mecque du Calcutta artistique* (Tapati Guha-Thakurta, 1992), les intellectuels et les artistes indiens et britanniques s'y rencontrèrent et y échangèrent.

⁷ Tapati Guha-Thakurta, *opus cit.*, 1992.

L'intérêt relativement récent porté par la recherche en histoire et en sciences de l'art aux échanges internationaux et l'apport des discours postcoloniaux sur une « esthétique du décentrement » ont contribué à remettre en cause le concept d'une « identité artistique nationale » comme fer de lance d'une conception esthétique et historique de l'art.

On parle alors de l'avènement d'une *Global Art History*, d'une *World Art History* ou encore d'une *Total Art History*. Ces appellations sont source de nombreux débats et de polémiques au sein de la recherche universitaire⁸. Il est indéniable que la notion de *Global History* fait explicitement écho à celle de la *Global Economy* et que les études élaborées sous cette appellation pourraient avoir tendance à développer une conception de l'interculturel intrinsèquement conditionné par le formatage du capitalisme planétaire. Ainsi, seraient entendues comme « globales » les parties du monde qui entretiennent des liens commerciaux, culturels et artistiques fondés sur la compétitivité et sur les principes du libre-échange. Les parties du monde n'intégrant pas ce marché capitaliste, ou n'étant pas assez compétitives, sont condamnées à être « invisibles », hors de ce « village global ».

Parmi ceux qui rejettent cette notion de *Global Art* et qui envisagent la question sous un angle historique, le philosophe Noël Carrol insiste sur la notion « d'Art transnational » (*Transnational Art*)⁹. Les historiens Sanjay Subrahmanyam¹⁰ et Romain Bertrand¹¹ proposent la notion « d'Histoires connectées » (*Connected Histories*). L'anthropologue Shalini Randeria¹² utilise l'expression d'« histoires enchevêtrées » (*Entangled Histories*), la sociologue Bénédicte Zimmermann et l'historien Michael Werner celle d'« histoires croisées »¹³. Enfin, l'historien et commissaire d'exposition Serge Gruzinski avance une métaphore électrique avec la notion de « branchement » afin de rendre compte des dérivations des signifiés particularistes, par rapport à un réseau de signifiants planétaires¹⁴. Ces diverses recherches en sciences de l'art, comme le soulignent Thomas Da Costa Kaufmann, Catherine Dossin et Béatrice Joyeux-Prunel¹⁵, partagent une même conception

⁸ Giorgio Riello, « La Globalisation de l'histoire globale : une question disputée », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°54-4bis, Belin, Paris, 2007, pp. 23-33.

⁹ Noël Carrol met l'accent sur la diversité, à travers l'histoire, des canaux de diffusion qui ne peuvent être formatés par un unique réseau de communication, aussi puissant soit-il. Noël Carrol, « Art and Globalization : Then and Now », dans *Global Theories of Arts and Aesthetics*, sous la direction de Susan L. Feagin, 2007, Wiley-Blackwell Publication, Oxford, pp.131-141.

¹⁰ Insistant sur la reconnaissance des différentes aires culturelles, Sanjay Subrahmanyam propose une critique des métarécits occidentaux à l'aune des narrations non occidentales. Sanjay Subrahmanyam, « Par delà l'incommensurabilité : pour une histoire connectée des empires aux temps modernes », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°54-4bis, Belin, Paris, 2007, pp.34-53.

¹¹ Romain Bertrand, dans son ouvrage *Histoire à parts égales*, prenant le contre-pied d'un eurocentrisme du récit historique, se propose d'approcher, comme deux aires culturelles « de même valeur », le monde javanais et le monde hollandais, à l'époque de leur rencontre. Romain Bertrand, *Histoire à parts égales, récits d'une rencontre Orient-Occident (XVIe XVIIe siècle)*, Seuil, Paris, 2011.

¹² Shalini Randeria, s'appuyant sur le prisme des études postcoloniales, utilise la notion « d'histoires enchevêtrées » afin de rendre compte de la complexité des apports culturels entre pays colonisateurs et pays colonisés. Shalini Randeria, « Entangled Histories of Uneven Modernities. Civil Society, Caste solidarities and Legal Pluralism in Post-Colonial India », dans *Unraveling Ties : From Social cohesion to New practices of Connectedness*, Yehuda Elkana, Francfort, 2002, pp. 284-311.

¹³ Michael Werner et Bénédicte Zimmermann, constatant la fin d'un monde bipolaire depuis l'effondrement du bloc soviétique, invitent les historiens à adopter les outils d'une « approche croisée » capables de rendre compte de la complexité des interfaces culturels au sein de nos sociétés globalisées. Bénédicte Zimmermann et Michael Werner, « Penser l'histoire croisée : entre empire et réflexivité », dans *Annales. Histories, Sciences sociales* (58^e année), EHESS, Paris, 2003, pp. 7-36.

¹⁴ Serge Gruzinski, « To Mix or not to mix ? », dans *Planète métisse*, Acte Sud, catalogue exposition, musée du quai Branly, Paris, 2008-2009, pp.16-26.

¹⁵ Thomas DaCosta Kaufmann, Catherine Dossin et Béatrice Joyeux-Prunel, « Introduction: Reintroducing Circulations: Historiography and the Project of Global Art History », dans *Circulations in the Global History of Art*, Ashgate Publications, Burlington, 2015, pp. 1-23.

de la culture et de l'art, qui ne recouvriraient pas d'ensembles aux frontières fixes et précises, puisqu'ils résultent de la circulation continue des matériaux, des peuples, des idées et des imaginaires. Cette approche remet en cause toute essentialisation culturelle, esthétique et historique et permet de prendre le contre-pied d'une conception de l'art entendue comme un ensemble stable, clairement défini et initialement doté d'une relative autonomie, voire d'une « pureté originelle ».

L'analyse de l'œuvre picturale emblématique de la production artistique d'Abanindranath Tagore, [Bharat Mata](#) (1902-1905), nous servira de fil d'Ariane dans cette approche des échanges, des confrontations et des transferts à l'origine du métissage plastique et esthétique propre au mouvement de l'École du Bengale. Cette approche se veut « horizontale » : elle n'accorde, a priori, de supériorité à aucun des agents de l'échange -qu'il soit du « centre », ou de la « périphérie »-, tout en prenant en compte les rapports de force qui structurent les relations internationales de cette époque¹⁶.

École du Bengale, orientalisme et expression d'un « génie national » en arts

L'École du Bengale, partie intégrante de la « Renaissance bengalie »¹⁷, est considérée comme l'expression artistique de l'idéologie nationaliste de *Swadeshi*. Fondé sur la revendication d'« autosuffisance », *Swadeshi* (1905-1911) fut le premier mouvement de masse qui contesta l'autorité coloniale¹⁸. Il vit le jour en 1905, à la faveur des nombreuses manifestations qui eurent lieu dans la ville de Calcutta contre la partition de la province du Bengale ordonnée par le vice-roi Lord Curzon. Les actions politiques de *Swadeshi* (boycott et destructions des produits britanniques importés en Inde) et l'idéologie nationaliste qu'il élaborait constituent une étape essentielle vers une radicalisation de l'engagement des élites anglicisées indiennes et vers la revendication politique, ferme et déterminée, d'une indépendance nationale. Dès 1905, l'exaltation nationaliste du mouvement *Swadeshi* gagna les familiers de la demeure aristocratique des Tagore. Les mobiliers victoriens, les bibelots néoclassiques de la villa de Jorasanko furent détruits et remplacés par des meubles d'inspiration orientale, dessinés par Abanindranath et son frère Gaganendranath Tagore. Les huiles sur toile qui ornaient les murs de la villa furent retirées et remplacées par des miniatures classiques et des productions d'art populaire local. Les Tagore refusèrent de porter les habits occidentaux adoptés par leur classe et revêtirent les vêtements traditionnels, *dhoti* et *chaddar*.

¹⁶ Comme le relève Partha Mitter : *La démarche qui consiste à se concentrer uniquement sur l'influence occidentale, que cette dernière soit considérée comme force civilisatrice ou comme force destructrice, a pour conséquence de reléguer l'artiste à un rôle passif. Une telle focalisation ne peut prendre en considération la relation complexe et discriminante entre un artiste et ses sources intellectuelles. Ainsi, tant que l'on ne parviendra pas à aller au delà des représentations occidentales et à se tourner vers les colonisés, ces derniers continueront à être privés d'une voie authentique.* Partha Mitter, *opus cit.*, 1994, p. 7.

¹⁷ « Ce XIX^e siècle bengali fut un temps qualifié de « Renaissance indienne », formulation aujourd'hui contestée en Inde même par les historiens, plus attentifs aux évolutions sociales profondes qu'aux figures individuelles privilégiées par l'histoire intellectuelle. Quelque nom qu'on lui donne, ce mouvement laissait largement de côté les classes populaires et la quasi-majorité musulmane. Au-delà de ses plus brillants acteurs entrés dans l'histoire de la littérature ou dans l'histoire tout court » (Rammohan Roy, Iswarchandra Vidyasagar, Michael Madhusudan Dutt, Bankim Chandra Chatterjee... et, pour couronner l'ensemble, Rabindranath Tagore), le mouvement toucha toutefois une part toujours élargie des Calcuttiens (sans se confiner du reste à Calcutta), car il fut porté par deux instruments décisifs : l'éducation à l'anglaise et l'imprimerie. » (Jean-Luc Racine, « Calcutta, chaudron lyrique », dans *Calcutta 1905-1971, au cœur des créations et des révoltes du siècle*, éditions Autrement, collection Mémoires n°46, Paris, 1997, p. 18.

¹⁸ Sumit Sarkar, *The Swadeshi Movement in Bengal, 1903-1908*, People's Publishing House, New Delhi, 1973.

La doctrine philosophique de *Swadeshi* reposait sur la conception, chère aux orientalistes, d'un Orient « spirituel et mystique » opposé à un Occident « matérialiste »¹⁹. Ces principes idéologiques témoignaient, chez les *Bhadraloks* (l'élite bengalie anglicisée)²⁰, d'un désenchantement à l'égard de l'éducation occidentale qu'ils avaient reçue ainsi que d'un fort regain d'intérêt pour la civilisation indienne, plus particulièrement hindoue. Les écrits des orientalistes européens, notamment ceux de Max Müller sur le *Rig Veda* et les recherches des archéologues britanniques, Prinsep et Cunningham, contribueront à « sacrifier » le passé hindou, tant en Occident que parmi la bourgeoisie bengalie²¹. A Calcutta, les principaux idéologues de l'art de *Swadeshi* furent, autour d'Ernest Binfield Havell (directeur de l'école gouvernementales d'art), Sœur Nivedita (une Irlandaise disciple du philosophe et maître spirituel Vivekananda), et l'historien et critique d'art Ananda Kentish Coomaraswamy.

Abanindranath Tagore considérait Ernest Binfield Havell comme un véritable guru²² et l'influence de ce dernier sur la peinture du Bengali paraît capitale. Ernest Binfield Havell reçut une formation artistique à la Central School of Industrial Art of South Kensington de Londres²³. En 1896, il est nommé directeur de l'école gouvernementale d'art de Calcutta et conservateur de la galerie d'art attenante à l'institut. Havell plaça l'étude de l'art indien, en particulier des miniatures classiques, au cœur de la formation de l'école. Dans la *Government Art Gallery*, il remplaça les productions européennes par des miniatures des écoles moghole, *pahari* et rajput²⁴. Ce fut une véritable première dans les instituts de formation artistique du British Raj. Havell contribua ainsi à réhabiliter la peinture indienne aux yeux de quelques bureaucrates victoriens qui ne voyaient en elle que la manifestation du pittoresque et de l'exotique, dénuée de tout intérêt artistique, mais plus encore aux yeux des *Bhadraloks* de l'époque et de la jeunesse dorée bengalie dont était issue la population étudiante de l'école (le naturalisme occidental et la technique illusionniste de la peinture à l'huile correspondaient, plus que n'importe quelle manifestation artistique indienne, à leurs valeurs esthétiques). L'intérêt qu'Ernest Binfield Havell porta à l'art indien n'est pas étranger à la formation théorique qu'il put recevoir à la *Central School of Industrial Art of South Kensington*, ainsi qu'à son approche personnelle du phénomène artistique²⁵. Havell était un partisan du mouvement *Arts & Crafts*. Sa conception du travail artistique était fortement influencée par les écrits de William Morris et par ceux de John Ruskin. Ainsi, il considérait que la société victorienne avait entraîné la décadence

¹⁹ David Luden, « Orientalist Empiricism : Transformations of Colonial Knowledge », dans *Orientalism and postcolonial Predicament*, direction Carol A. Breckenridge et Peter van der Veer, University of Pennsylvania Press, 1993, pp. 250-278. Ronald Inden, « Orientalist Constructions of India », dans *Modern Asian Studies* 20, n°3, Cambridge University Press, 1986, pp.401-446.

²⁰ Le terme *Bhadralok* est le nom donné à la bourgeoisie indienne anglicisée, aux mœurs occidentales, en majorité hindoue de haute caste, qui se constitue à Calcutta dans le courant de la seconde moitié du XIX^e siècle. Les *Bhadraloks* constituèrent une unité nouvelle dans la structure sociale indienne en rupture avec les anciennes divisions religieuses, linguistiques et géographiques. Cette élite de la population urbaine de Calcutta, économiquement proche des Anglais et intellectuellement sensibilisée à la culture humaniste européenne, joua un rôle de tout premier plan dans la vie politique et culturelle du Bengale et dans celle du sous-continent. On parla alors de la dynamique de la « culture *bhadralok* ».

²¹ Bernard S. Cohn, *Colonialism and its Forms of Knowledge : The British in India*, Princeton University Press, Princeton, 1996.

²² Abanindranath Tagore dédie à Ernest Binfield Havell sa série *Arabian nights*. Il inscrit au dos de chaque peinture une dédicace: *to my guru E.B. Havell*, suivie de sa signature et de la date. Cette série est de nos jours conservée à la Nandan Gallery du Kala-Bhavan de Shantiniketan.

²³ Il partit pour l'Inde en 1884 en tant que surintendant de l'école gouvernementale d'art de Madras, avant d'être promu à la direction de l'école de Calcutta où il se maintint jusqu'en 1906.

²⁴ En 1904, Havell ordonna la vente de la majorité des numéros de la *Government Art Gallery* (à l'exception de copies d'œuvres médiévales). Cette galerie, à vocation pédagogique, présentait exclusivement des productions européennes en une sorte de panorama d'œuvres originales et de copies des maîtres de la peinture et de la sculpture occidentales.

²⁵ Osman Jamal, « E. B. Havell and Rabindranath Tagore, Nationalism, Modernity and Arts », dans *Third Text*, n°53, Kala Press, Londres, 2001, pp. 19-30. Debashish Banerji, *opus cit.*, 2010.

culturelle de l'Occident et que l'industrialisation avait totalement sapé les fondements de la civilisation européenne²⁶. En Inde, Havell projeta sur la civilisation du sous-continent l'image d'une production artistique préindustrielle, où les valeurs essentielles que l'Europe contemporaine avait, à ses yeux, perdues à jamais, servaient encore de fondement social : un art principalement religieux et mystique, un art proche de la nature, où la communauté tient encore toute sa place et où l'artisan n'est ni assujéti au rythme industriel, ni subordonné au diktat de l'individualisme propre à l'artiste libéral. D'après Havell, l'art indien devait affirmer son caractère spirituel et constituer une antithèse au positivisme et au naturalisme occidentaux :

« L'art indien est essentiellement idéaliste, symbolique et transcendantal. L'art indien en appelle seulement à l'imagination, et s'efforce de traduire la spiritualité d'une sphère supra-terrestre²⁷. »

En considérant que la culture indienne « authentique » était du domaine du passé, Havell confortait la conception d'une civilisation indienne intrinsèquement archaïque, passive, devant être « muséifiée » afin de sauver ses pratiques traditionnelles d'une inévitable destruction. Par opposition, la culture occidentale était celle du présent et de la modernité. Elle était en cela plus à même de gérer – pour la détruire ou pour la conserver – la destinée du sous-continent indien. Havell confortait ainsi la conception chère aux orientalistes d'un Orient mystique mais passif, opposé à un Occident matérialiste mais actif.

A l'unisson des principes orientalistes d'Havell, Ananda Kentish Coomaraswamy, dans son ouvrage *Art and Swadeshi*, véritable manifeste du renouveau indien en art, déclare :

« L'esthétique indienne est un trésor inépuisable d'invention raffinée. Mais n'avez-vous jamais remarqué que toutes ces inventions sont issues du passé, que l'Inde moderne, l'Inde anglicisée n'a produit ni beauté ni poésie, mais qu'elle a détruit la beauté et la poésie de notre héritage. (...) Swadeshi doit être plus qu'une arme politique. Ce doit être un idéal religieux et artistique²⁸. »

Ernest Binfield Havell reconnut dans le travail d'Abanindranath Tagore une résistance artistique légitime à l'occidentalisation et les prémices d'un renouveau souhaitable de la peinture indienne²⁹.

La recherche d'un héritage purement indien, d'un patrimoine artistique propre au sous-continent conduisait ces nationalistes à douter de l'esthétique occidentale considérée désormais comme une forme artistique assujéti au pouvoir britannique. Ainsi, la peinture de Ravi Varma³⁰, auparavant célébrée par la bourgeoisie indienne, fut, dès la mort de l'artiste en 1906, violemment condamnée.

²⁶ Ce déclin, Havell, à l'instar de Ruskin, le faisait débiter à l'époque de la Renaissance, époque où les valeurs culturelles structurantes, la spiritualité et l'esprit communautaire sont progressivement remplacés par le matérialisme et l'individualisme. En réaction, Havell vouait à l'art médiéval européen une véritable admiration, car il y voyait l'expression de ces valeurs fondamentales.

²⁷ Ernest Binfield Havell, *Indian Sculpture and Painting. With an explaining of their motives and idéal*, John Murray, Londres, pp.25-26.

²⁸ *Art and Swadeshi*, de A.K. Coomaraswamy, fut publié pour la première fois en 1912 à Madras. Citation rapportée par Asok Mitra dans son document inédit en 1995 « The ideological quests behind, 125 years of Indian painting, 1865-1990 ».

²⁹ En 1905, Havell nomma Abanindranath Tagore directeur adjoint de l'école gouvernementale d'art, à la place de O. Gilardi. Au sein de l'école, Abanindranath Tagore jouissait d'une grande indépendance. Considérant que l'art ne peut s'enseigner, il ne donna jamais de cours. L'école gouvernementale avait mis à sa disposition un atelier où il travaillait en compagnie d'étudiants.

³⁰ Raja Ravi Varma (1848-1906) fut un peintre indien à l'aura nationale. Peintre académique, Ravi Varma maîtrisait parfaitement les techniques de représentation illusionniste occidentales. Il est le premier peintre indien de facture académique à s'être inspiré des grandes épopées et des thèmes religieux hindous afin de renouveler une peinture d'histoire. Ses productions furent considérées, dans les dernières décennies du XIX^e siècle, comme les expressions les plus abouties du « génie national en art ». Voir *Raja Ravi Varma, New Perspectives*, ouvrage collectif, National Museum, New Delhi, 1993.

Son œuvre n'était plus en adéquation avec le nouveau concept d'identité indienne. Pour le monde culturel bengali, l'École du Bengale, désormais référence majeure en matière d'expression artistique nationale, avait pris la succession de Ravi Varma. Les sujets des œuvres du mouvement d'Abanindranath Tagore empruntaient toujours à la mythologie hindoue et aux épopées. Mais, contrairement à la démarche académique de Ravi Varma, leur traitement plastique était inspiré des techniques de la miniature telle qu'elle se pratiquait dans les cours princières du nord de l'Inde aux XVII^e et XVIII^e siècles.

La peinture d'Abanindranath Tagore intitulée *Bharat Mata*, réalisée entre 1902 et 1905³¹, fut considérée comme une véritable icône nationale. L'orientaliste Sœur Nivedita s'enthousiasma pour elle et déclara à son propos :

« Nous avons ici une image qui nous offre la preuve de l'avènement d'un nouvel âge de l'art indien. Utilisant tous les moyens d'expression que l'époque moderne lui apporte, l'artiste a ici rendu l'expression d'une idée purement indienne, sous une forme indienne³². »

Dans chacune de ses quatre mains cette « Mère Inde » en sari safran porte les attributs de l'indianité : la terre nourricière (le germe de riz), l'industrie (le tissu), la vie intellectuelle (le livre de feuilles de palme), la vie spirituelle et méditative (le chapelet). Cette image fut adoptée comme étendard par l'intelligentsia nationaliste de l'époque et dès 1905, une reproduction sur soie de cette œuvre fut portée en bannière lors de manifestations dans les rues de Calcutta, au son du chant patriotique de l'écrivain Bankim Chandra Chatterjee *Vande Mataram* (*Je me prosterne à tes pieds, Ô Mère*).

Depuis la fin du XIX^e siècle, l'incarnation de l'identité indienne sous les traits d'une « Mère patrie » se répandait dans la littérature nationaliste, en particulier au Bengale. Ainsi, lors de la *Hindu Mela* de 1867 à Calcutta, des chants à la gloire de la « Mère » furent composés et chantés, le dramaturge Kiran Chandra Banerjee présenta sa pièce *Bharat Mata* en 1873 et Bankim Chandra Chatterjee, dans son roman *Anandamath* publié en 1882, décrit une « Mère Terre » comme figure principale de sa narration. Ce roman servit de source d'inspiration à Abanindranath Tagore pour la réalisation de *Bharat Mata*. Cette peinture, par son caractère symbolique et mystique (visage impassible, multiplication des bras, auréole, lotus), doit beaucoup à l'iconographie traditionnelle hindoue de la déesse. L'utilisation de cette image dans le cadre de *Swadeshi*, à la jonction du politique et du religieux, met en lumière les liens du mouvement avec une conception du Bengale intrinsèquement hindoue. L'identification de la communauté musulmane, fortement représentée au Bengale, à cette œuvre était ainsi rendue difficile. Déjà, dans son roman *Anandamath*, Bankim Chandra Chatterjee présente une *Banga Mata* (*Mère Bengale*) – et non une *Bharat Mata* (*Mère Inde*) – de façon complexe et ambiguë. La nature divine de *Banga Mata* est affirmée puisqu'elle reçoit le nom de « Durgā », mais elle est aussi censée personnifier une identité bengalie culturelle et linguistique transcendant les frontières religieuses. Il est intéressant de relever, comme le souligne l'historien

³¹ Nous ne connaissons pas la date d'exécution précise de cette œuvre. Nombre d'historiens de l'art la situent en 1905. Mais Binode Behari Mukherjee et Mukul Dey (contemporains de l'artiste) affirment tous deux qu'elle fut exécutée en 1902. Nous avons opté dans notre étude pour une fourchette de datation située entre 1902 et 1905.

³² Sœur Nivedita, « « Abanindra Nath Tagore : Bharat Mata », dans *Prabasi*, Calcutta, juin 1906 (Bhadra 1313). Cet article fut repris dans « Aesthetics of A. Tagore, his paintings », dans *Indian Aesthetics and Art Activity, Proceeding of a Seminar*, vol.II, séminaire organisé par l'Indian Institute of Advanced Study de Simla, 1968, pp.120-158.

Sugata Bose, que certains écrivains musulmans de cette époque, comme le « poète rebelle » Kazi Nazrul Islam, utilisaient également la métaphore de la « Mère » pour incarner la culture bengalie³³.

Ecole du Bengale, modernité indienne et pensée panasiatique

Le style de l'École du Bengale se veut donc indien de contenu et de forme. C'est essentiellement dans le choix des thèmes (empruntés à l'histoire de l'Inde, aux épopées et aux textes hindous, à la littérature classique et contemporaine...) et dans la mise en œuvre de procédés techniques spécifiques que s'est manifestée avec le plus d'évidence la volonté de renouvellement artistique du mouvement. D'un point de vue formel, les principales caractéristiques de la *Bengal School* sont un format miniaturisé et l'emploi de la tempéra, de la gouache et de l'aquarelle comme médiums picturaux. C'est au début du XX^e siècle que vont se fixer et se systématiser, à partir des œuvres peintes d'Abanindranath Tagore, les grandes caractéristiques du « style indien » de l'école du Bengale.

Comme nous l'avons déjà évoqué, l'intention première d'Abanindranath était de renouer avec des formes artistiques spécifiquement indiennes, en renonçant, tout d'abord, aux techniques illusionnistes occidentales. La découverte de reproductions de *qalam* de Delhi fut le premier contact d'Abanindranath avec l'art indien. Ces miniatures des écoles mogholes du XIX^e siècle lui montraient un art non-illusionniste, essentiellement décoratif et enraciné dans une tradition locale. L'association du texte et de l'image lui permettait de renouer avec la tradition indienne des manuscrits enluminés³⁴ et de prendre le contre-pied du concept d'« image unique et autonome » liée à l'idée du tableau de chevalet cher à l'esthétique académique occidentale. C'est d'ailleurs dans cet esprit et avec cette volonté qu'Abanindranath Tagore réalisa de nombreuses illustrations pour des ouvrages en bengali ou en anglais, comme pour le recueil de poèmes *Gitanjali* de Rabindranath Tagore ou pour *Charm of Kashmir* de Scott Conner ou encore pour les versets du *Rubaiyat* d'Omar Khayyam. La dernière peinture importante d'Abanindranath Tagore, *the Arabian nights* (1910-1912), fut une nouvelle fois exécutée d'après un ouvrage littéraire, *les Mille et une nuits*. Il s'agit d'une série de peintures, dont les numéros furent reproduits et publiés dans les magazines *Prabasi* et *the Modern Review*. Dans le même esprit, en 1913, les membres de l'école du Bengale illustrèrent l'ouvrage des orientalistes Sœur Nivedita et A. K. Coomaraswamy, *Myths of the Hindus and the Buddhists*. Ce livre correspond à la maturité du mouvement et sert ultérieurement de référence iconographique à de nombreux peintres et sculpteurs³⁵.

³³ Sugata Bose, *The Indian National Movement : An Outline*, Firma KLM. Pvt. Ltd., Calcutta, 1975.

³⁴ La peinture de miniature en Inde, associée à des illustrations de textes, remonte aux manuscrits bouddhistes et jaïns du IX^e siècle et continue à se pratiquer à la période moghole et jusqu'à l'époque coloniale, dans les écoles *pahari* et rajput. Ces miniatures, à l'origine à fort contenu religieux (certaines miniatures jaïnes sont considérées comme des objets de dévotion) et souvent étroitement subordonnées au texte, vont progressivement gagner en autonomie par rapport à l'iconographie religieuse et s'émanciper du texte (sous le règne de l'empereur Jahangir des planches de manuscrits sont intégralement consacrées aux images). Ce fut grâce à la collection de son ami Havell qu'Abanindranath Tagore découvrit la splendeur et la diversité des miniatures de l'Inde. Ce « nouveau style indien » se définissait, pour les critiques de l'époque, par la taille réduite des œuvres, par la miniaturisation des formes et la préciosité de la facture (usage de la marge et utilisation de la feuille d'or...). Nombre de critiques formulées à l'encontre de l'École du Bengale se focalisèrent sur la dimension « narrative » et « décorative » du mouvement. Même Coomaraswamy, à l'origine partisan déterminé de l'esthétique de l'École du Bengale, se dissocia du mouvement suite aux critiques négatives formulées par le peintre et critique d'art britannique Roger Fry qui qualifia l'École du Bengale « d'art illustratif » (Debashish Banerji, *opus cit.*, 2010).

³⁵ Abanindranath Tagore, *Some Notes on Indian Artistic Anatomy*, avec illustrations de Nandalal Bose, Indian Society of Oriental Art, Calcutta, 1914.

Abanindranath Tagore eut toujours le souci d'éclairer et de justifier les innovations plastiques de sa peinture par la référence à la tradition artistique ou aux textes classiques de l'Inde³⁶. Ainsi, dans son ouvrage *Some Notes on Indian Artistic Anatomy*³⁷, Abanindranath en appelle aux traductions de *Śilpa Śāstra* sanskrits (Traité de techniques artistiques) pour énoncer les règles « indiennes » de la représentation anatomique. Il note ainsi que ces textes établissent des parallèles entre les diverses parties du corps humain et les éléments de la flore et de la faune locales³⁸. Dans *Ṣaḍaṅga or Six Limbs of Painting*³⁹ l'artiste fixe, en se référant en partie au *Kāma-sūtra* de Vatsyayana, les six principaux canons de la peinture classique indienne : *Rūpabheda* ou la science des formes, *Pramāṇi* ou le sens des rapports, *Bhāva* ou l'influence des sentiments sur la forme, *Lāvaṇya-Yojanam* ou le sens de la grâce, *Sādriśyam* ou le sens de la ressemblance. Il ajoute à cette liste deux canons supplémentaires : *Rasa*, la saveur, et *Chanda*, le rythme. L'objectif d'Abanindranath Tagore était de répondre à la critique occidentale sur l'absence de règles et de codes dans les pratiques traditionnelles de l'art indien.

Dans la peinture *Bharat Mata* se retrouvent les caractéristiques du style de l'École du Bengale. Le sujet est emprunté à la littérature contemporaine, au roman de Bankim Chandra Chatterjee *Anandamath* dont nous avons déjà relevé les rapports explicites entretenus avec la question de l'indianité. Le petit format (26 x 15 cm) fait référence à celui des peintures mogholes et invite le spectateur à entretenir avec l'œuvre un rapport de proximité et d'intimité, malgré l'accrochage de la peinture sur une cimaise. Enfin, l'emploi de l'aquarelle et de la gouache sur papier traduit la volonté de renouer avec des médiums plus traditionnellement « indiens » et exprime, en creux, le refus de l'utilisation de l'huile sur toile. Cette technique « coloniale » de représentation était devenue, depuis le mouvement *Swadeshi*, incompatible avec l'expression d'une « authentique identité artistique indienne ».

Pour autant, Abanindranath Tagore pratiquait et maîtrisait la technique de la peinture à l'huile et cette dernière marqua d'ailleurs ses débuts dans le champ de l'art pictural. En effet, Abanindranath possédait une bonne connaissance de l'art académique occidental et des codes picturaux et graphiques du rendu illusionniste. A partir de 1891, il pratiqua la peinture à l'huile et le pastel au contact de l'artiste italien O. Gilardi, alors principal adjoint de l'école gouvernementale d'art de Calcutta et de l'artiste anglais Charles G. Palmer.

Contrairement au credo idéologique énoncé par les penseurs du mouvement *Swadeshi*, l'École du Bengale, quoiqu'elle cherchât à promouvoir un « art national », ne limita pas ses emprunts à la seule culture indienne. Bien au contraire, elle sut s'ouvrir aux influences de l'art japonais, dans une visée panasiatique (comme nous le verrons plus loin), et se révéla réceptive à l'apport de courants occidentaux comme *Arts & Crafts* ou le mouvement des Préréphaélites.

A ce titre, la peinture *Bharat Mata*, tout en affirmant des valeurs indiennes, n'est pas sans évoquer la représentation féminine des productions de Dante Gabriel Rossetti. L'expression impassible de la « Mère Inde » semble faire écho aux visages féminins des toiles de Rossetti, comme *The Day Dream* ou *The Roman Widow*. Abanindranath Tagore a pu connaître de façon indirecte les productions des

³⁶ Il faut ici relever qu'Abanindranath Tagore a également eu une très intense activité d'écrivain. Il écrit notamment des fables (*neo-folk drama*) à destination des enfants.

³⁷ Abanindranath Tagore, *Some Notes on Indian Artistic Anatomy*, avec illustrations de Nandalal Bose, Indian Society of Oriental Art, Calcutta, 1914

³⁸ La figuration du contour du visage s'apparente à la représentation de l'œuf ou de la feuille de bétel, la forme des yeux à celle du lotus ou du hoche-queue...

³⁹ Abanindranath Tagore, *Sadanga ou les six canons de la peinture hindoue*, traduction d'Andrée Karpelès, éditions Bossard, Paris, 1922.

peintres préraphaélites et des membres du mouvement *Arts & Crafts*, sous forme de reproductions, par la presse tout particulièrement, ou par le biais de ses contacts avec les résidents européens, comme son ami Havell. Le réseau de diffusion d'informations et de circulation des personnes instauré par le colonialisme à Calcutta, comme dans d'autres métropoles coloniales à travers le monde, permettait de nouer des liens entre l'élite indienne anglicisée et les acteurs d'une modernité globale, sans pour autant que soit établie une communication « face à face ». L'historien Benedict Anderson propose la notion de *Imagined community of print capitalism* pour caractériser cette communauté⁴⁰. Partha Mitter avance l'expression de « cosmopolitisme virtuel » (*Virtual Cosmopolitanism*) pour qualifier l'approche critique des élites coloniales face à la modernité⁴¹. Ces réseaux de communication engendrent des affinités électives entre les élites des « centres » et celles des « périphéries » à un niveau intellectuel et culturel. Ce partage d'informations et d'imaginaires, dont Calcutta constitue le cadre, est rendu possible par la circulation des images imprimées mais également par la maîtrise d'une langue hégémonique, l'anglais dans le cas des Indes britanniques.

La famille Tagore est représentative de cette élite « connectée » et de ce « cosmopolitisme virtuel ». Abanindranath Tagore utilise ces connections afin de singulariser sa production artistique. Celle-ci ne s'aligne pas uniquement sur les valeurs nationales d'une indianité culturelle, et témoigne aussi du croisement d'apports formels et théoriques divers. Abanindranath Tagore stratifie les interprétations à l'œuvre dans *Bharat Mata*. Ce personnage échappe ainsi aux canons iconographiques hindous. La posture frontale, d'une grande simplicité, et le port du sari safran incitent le spectateur à lire cette figure comme celle d'une vierge renonçante, sorte de *bairagi* femme, ascète nomade et pénitente. Mais cette lecture est immédiatement contredite par la tache de vermillon (*sindoor*) présente à la racine de ses cheveux. Cette figure féminine incarne alors une femme mariée, le *sindoor* étant la marque traditionnelle du mariage pour les femmes hindoues. Le message du tableau s'en trouve profondément modifié et nous passons d'une *Bharat Mata* renonçante et vierge à une femme mariée à l'image des épouses *Bhadraloks* de Calcutta, qui devaient rester en retrait du monde, condamnées à l'inaction⁴².

L'utilisation quasi systématique du lavis reste une caractéristique technique notable du style de l'École du Bengale. Les peintres procédaient par superpositions successives de lavis et de tons d'aquarelle absorbés par le support, qui contribuaient à donner à l'ensemble de la scène représentée une atmosphère vaporeuse. C'est en 1902-1903 qu'Abanindranath Tagore met au point cette technique picturale, en réalisant [Shah Jahan dreaming of the Taj](#), première partie de la série *The Trilogy of the Taj*. Pour le critique Asok Mitra, les origines de la *wash technic* seraient à trouver dans le travail de l'aquarelle chère aux Britanniques⁴³. Pour d'autres, l'adoption de cette technique paraît liée à la rencontre de l'artiste avec la peinture japonaise.

Le philosophe japonais Kakuzo Okakura séjourna à Calcutta de 1901 à 1902, à l'invitation conjointe de Vivekananda et de Rabindranath Tagore. La pensée d'Okakura joua incontestablement un rôle de premier plan dans le développement de l'intérêt pour l'art d'Extrême Orient parmi l'intelligentsia bengalaise autour du cercle des Tagore. Le philosophe japonais développa sa conception d'une civilisation asiatique dans son livre *The Ideals of the East* qui fut reçu avec enthousiasme par nombre

⁴⁰ Benedict Anderson, *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso Editions, Londres, 1983.

⁴¹ Partha Mitter, *opus cit.*, 2007.

⁴² Geeti Sen, *Feminine Fables. Imaging the Indian Woman in Painting, Photography and Cinema*, Mapin Publishing, Ahmedabad, 2002.

⁴³ Asok Mitra, « The Forces behind the modern Movement », dans *Lalit Kala Contemporary*, n°1, New Delhi, 1962, pp.15-19.

d'intellectuels et d'artistes indiens⁴⁴. Sœur Nivedita, qui avait parfaitement saisi l'importance idéologique de l'ouvrage, rédigea l'introduction de la première édition en 1903. Elle écrit : (...) *Asie, la Grande Mère, est pour toujours une*⁴⁵. En effet, dans son ouvrage Okakura insiste sur la forte unité de l'Asie, de la péninsule indienne au Japon ; unité culturelle, artistique, mais également politique face à l'humiliation du colonialisme et aux bouleversements amenés par la modernité occidentale. Dans *The Ideals of the East*, Okakura délimite trois grands ensembles géographiques et culturels à partir desquels se caractérisent les « idéaux asiatiques ». Tout d'abord le Japon, qui constitue le cœur de son étude, ensuite l'Inde et la Chine qui sont toutes deux considérées comme des cultures originelles, comme les sources de la civilisation asiatique⁴⁶.

Ainsi, tout en insistant sur l'unité organique de l'Asie, le philosophe élabore une sorte de hiérarchie entre ces trois nations ; l'Inde et la Chine constituent le soubassement culturel et philosophique de l'Asie sur lequel s'élève le Japon, nation la plus à même, aux yeux d'Okakura, d'exprimer ces « idéaux asiatiques » en cette époque contemporaine.

La venue d'Okakura Tenshin à Calcutta traduit la volonté de conforter et d'étendre cette conception d'une unité artistique et politique de l'Asie, mise à mal par les entreprises occidentales. Cette dimension panasiatique de la pensée d'Okakura ne manqua pas de séduire les idéologues du mouvement *Swadeshi* en Inde, alors à la recherche d'une alternative « authentiquement indienne » à l'art colonial. Ainsi, les théoriciens du mouvement de l'École du Bengale, dans leur approche de l'art indien et de l'art chinois, reprennent l'idée d'une Inde et d'une Chine aux pratiques artistiques ancestrales.

Dès son retour au pays, Okakura incita deux jeunes compatriotes, membres du *Nihon Bijutsu*⁴⁷, Yokoyama Taikan et Shunso Hishida, à se rendre à Calcutta. Accueilli à Jorasanko, Taikan initia alors Abanindranath et Gaganendranath à l'art de la peinture à l'encre et au lavis.

Dans la peinture *Bharat Mata*, les effets du lavis se font sentir dans le traitement pictural de l'arrière-plan et du sari. L'aspect « vaporeux » que permet l'emploi du lavis renforce le caractère mystique de la scène et lui confère une aura surnaturelle.

Conclusion

Comme le souligne l'historien de l'art Debashish Banerji⁴⁸, ce jeu d'échanges artistiques initié par Abanindranath Tagore dans son œuvre s'inscrit dans une série de contextes dont l'imbrication évoque une matricochka : celui du clan Tagore dans la villa de Jorasanko, ceux du nationalisme bengali

⁴⁴ Kakuzo Okakura, *The Ideals of the East, with spécial references to the Art of Japan*, John Murray, Londres, 1903.

⁴⁵ Sœur Nivedita, « Introduction » de *The Ideals of the East* de Kakuzo Okakura, 1903, p. XXII.

⁴⁶ Okakura considère « le bouddhisme indien » comme « la source originelle de l'idéalisme abstrait » (*the original stream of abstract idealism*) qui nourrit l'art chinois et japonais dans leur essence. L'édification de stūpas à Samath, à Bharhut et à Sanchi, exalte les principes du bouddhisme prônés par l'empereur Aśoka (III^e et II^e siècle avant notre ère). Okakura se passionne aussi pour le taïisme et le bouddhisme de la Chine du sud et en particulier pour l'école du Zen qui atteint sa perfection sous la dynastie Song, entre le X^e et le XIII^e siècles. Il reconnaît dans la peinture de paysage à l'encre de l'époque de l'empereur Huizong (1082-1135), notamment dans les œuvres d'artistes comme MaYuan, Xia Gui et Muqi, l'expression de l'individualisme et du mysticisme ainsi que de l'harmonie entre l'homme et la nature.

⁴⁷ Le *Nihon Bijutsu* (Institut d'art japonais) fut fondé par Okakura Tenshin autour de 1898, avec Hashimoto Gaho, Yokoyama Taikan, Shimamura Kanzan et Hishida Shunso. Cette organisation se fixait comme objectif de promouvoir l'art japonais, à travers expositions d'artistes et d'artisans contemporains japonais, séminaires et colloques internationaux sur la culture japonaise. Les structures et la vocation de l'Indian Society of Oriental Art, créée en 1907 à Calcutta, s'apparentent à ceux du *Nihon Bijutsu*.

⁴⁸ Debashish Banerji, *opus cit.*, 2010.

de Calcutta, de la « Renaissance indienne », de l'esprit panasiatique et d'un orientalisme international.

La peinture d'Abanindranath Tagore et l'esthétique de l'École du Bengale, présentées au début du XX^e siècle comme les porte-étendards d'une nouvelle indianité en art, ne peuvent être approchées comme des applications mécaniques et systématiques des théories nationalistes de *Swadeshi*. Il ne s'agit pas de nier les liens explicites entre l'orientalisme de l'École du Bengale et la pensée nationaliste, mais de montrer aussi le rôle des rapports de force, des initiatives individuelles et des choix de création qui oscillent entre adhésion et rejet partiels des projets orientalistes, modernistes et nationalistes.

L'École du Bengale et l'art d'Abanindranath Tagore constituent ce qu'Homi Bhabha appelle un « espace interstitiel ». Dans son ouvrage *The Location of Culture*⁴⁹ Homi Bhabha écrit : « C'est dans l'émergence des interstices – dans le chevauchement et le déplacement des domaines de différence – que se négocient les expériences intersubjectives et collectives (...) d'intérêt commun, ou de valeur culturelle⁵⁰. ». La notion « d'espace interstitiel » développée par Homi Bhabha nous invite à repenser les questions d'identité et d'appartenance nationale par la délimitation de « lieux de la culture ». Notre époque moderne et contemporaine, écrit Bhabha, « se situe dans un moment de transit où l'espace et le temps se croisent pour produire des figures complexes de différence et d'identité, de passé et de présent, d'intérieur et d'extérieur, d'inclusion et d'exclusion »⁵¹. Partha Chatterjee⁵², reprenant la thèse de Bhabha, considère la communauté des *Bhadraloks* du Calcutta de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle comme appartenant à cet espace de l'hybride, propre à l'interstice : les *Bhadraloks* occupent une « place subalterne » par rapport au pouvoir britannique et une « place d'élite » par rapport à la masse de la population indienne. Abanindranath Tagore, partie intégrante de cette société *bhadralok*, contribue à la construction de ces identités éclectiques et hybrides entre le moderne et le communautaire.

De nos jours, certains observateurs utilisent le terme de « cosmopolitisme » pour qualifier les conséquences et les retombées des transferts de technologies, de la révolution des transports et des communications imposés par la globalisation. Ce concept de cosmopolitisme, pouvant parfaitement s'appliquer à l'époque coloniale, ne doit pas être appréhendé de façon entièrement autonome et désincarnée. Car le problème lié au pouvoir et à l'autorité qui confère visibilité ou invisibilité, dans la relation historique inégale entre « centre » et « périphérie », ne peut pas être éludé ou minimisé. Les concepts d'hybridité et de cosmopolitisme ne doivent pas être instrumentalisés afin de camoufler les privilèges et de dissimuler les profondes inégalités entre individus et sociétés. Force est de constater que les relations de pouvoir asymétriques ne permettent pas un flux libre et un croisement fertile des idées à un niveau « virtuel ». Par la singularité de son art et en fonction du contexte de son époque, Abanindranath Tagore a contribué, à sa manière, à la construction d'un cosmopolitisme rejetant les politiques identitaires et les clameurs d'un nationalisme « majoritaire » fondé sur un patrimoine culturel exclusif.

Bibliographie

⁴⁹ Homi K. Bhabha, *The Location of culture*, Routledge, New York, 1994. Homi K. BHABHA, *Les Lieux de la culture*, traduction de F. Bouillot, Payot, Paris, 2007.

⁵⁰ Homi K. Bhabha, *opus cit.*, 2007, pp. 29-31.

⁵¹ Homi K. Bhabha, *ibid.*, 2007, pp. 29-31.

⁵² Partha Chatterjee, *The Nation and its Fragments : Colonial and Postcolonial Histories*, Princeton University Press, Princeton, 1993.

Debashish BANERJI, *The Alternative Nation of Abanindranath Tagore*, Sage Publications, New Delhi, 2010.

Tapati GUHA-THAKURTA, *The Making of a new Indian art. Artists, Aesthetics and Nationalism in Bengal, c. 1850-1920*, Cambridge University Press, 1992.

Tapati GUHA-THAKURTA, *Monuments, Objects, Histories, Institutions of Art in Colonial and Postcolonial India*, Columbia University Press, 2004.

Partha MITTER, *Art and Nationalism in Colonial India, 1850-1922, Occidental orientations*, Cambridge University Press, 1994.

Partha MITTER, *Indian Art*, Oxford University Press, 2001.

Partha MITTER, *The Triumph of Modernism, India's artists and the avant-garde 1922-1947*, Reaktion Book, Londres, 2007.

Ratan PARIMOO, *The Painting of the three Tagores, Abanindranath, Gaganendranath, Rabindranath. Chronology and Comparative Study*, M.S. University of Baroda, 1973.

Beyond Representation. Colonial and Postcolonial Constructions of Indian Identity, sous la direction de Crispin BATES, Oxford University Press, 2006.

Historical Development of Contemporary Indian Art, 1880-1947, sous la direction de Ratan PARIMOO et Sandip SARKAR, Lalit Kala Akademi, New Delhi, 2009.

Modern Art in Africa, Asia, and Latin America, an Introduction to Global Modernisms, sous la direction d'Elaine O'Brien, Wiley-Blackwell, Oxford, 2013.

Decentring the Avant-garde, sous la direction de Per BÄCKSTRÖM et Benedict HJARTARSON, Rodot, Amsterdam, 2014.