



Open Library of Humanities



Part of the Ubiquity
Partner Network



Open Library of Humanities

The Encounter Between Asian and Western Art, 20th-21st Centuries

How to Cite: Nercam, N 2020 Les Artistes du Groupe de Calcutta (1943–1953) : Entre Tradition Occidentale et Modernité Indienne. *Open Library of Humanities*, 6(1): 1, pp. 1–27. DOI: <https://doi.org/10.16995/olh.371>

Published: 28 January 2020

Peer Review:

This article has been peer reviewed through the double-blind process of *Open Library of Humanities*, which is a journal published by the Open Library of Humanities.

Copyright:

© 2020 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Open Access:

Open Library of Humanities is a peer-reviewed open access journal.

Digital Preservation:

The Open Library of Humanities and all its journals are digitally preserved in the CLOCKSS scholarly archive service.

**THE ENCOUNTER BETWEEN ASIAN AND WESTERN ART,
20TH-21ST CENTURIES**

Les Artistes du Groupe de Calcutta (1943–1953) : Entre Tradition Occidentale et Modernité Indienne

Nicolas Nercam

Université Bordeaux Montaigne, FR

nicolas.nercam@free.fr

Le Groupe de Calcutta (*Calcutta Group*), fondé en 1943, fut le premier mouvement artistique indien (bien avant la constitution du *Progressive Artists' Group* de Bombay en 1947) à vouloir s'inscrire ouvertement dans les mouvements de la modernité internationale. Proches des intellectuels de la *Bengal Progressive Writers' and Artists' Association* et fortement intéressés par les innovations formelles et esthétiques des mouvements d'avant-garde européens, les artistes du Groupe s'engagèrent dans la recherche de nouvelles théories artistiques. Leurs orientations esthétiques et politiques firent l'objet d'un véritable manifeste, intitulé le *Calcutta Group* et publié par ses auteurs en 1949 à Calcutta. Cet article se propose de montrer en quoi les prises de positions idéologiques et les productions artistiques des principaux artisans du Groupe de Calcutta constituent un véritable creuset où ont pu être négociées des interfaces complexes entre les apports d'une modernité occidentale et l'affirmation d'une créativité locale. Les conditions de circulation des idées, des imaginaires et des reproductions d'œuvres d'art font l'objet d'une attention particulière. La relation spécifique des membres du *Calcutta Group* avec les formes et les idées de la modernité occidentale, de même qu'avec les traditions artistiques locales s'est structurée en marge des institutions gouvernementales, par l'intermédiaire du réseau international des associations culturelles marxistes (mises sur pied depuis la fin des années 1920–1930), dans un contexte d'accélération des échanges imposée par l'entrée en guerre de l'Inde.

The *Calcutta Group*, founded in 1943, was the first Indian artistic movement, long before the creation of the *Bombay Progressive Artist's Group* in 1947, which aspired to be a part of the International Modernity's movements. Close to the intellectuals of the *Bengal Progressive Writers' and Artists' Association* and interested by the formal and aesthetic innovations of the European avant-garde, the artists of the Group were engaged in the search for new artistic theories. Their aesthetic and political orientations were exposed in a manifesto, titled *The Calcutta Group* that was published in

Calcutta in 1949. This article describes how the ideological orientations and the art productions of the main members of the Group build a kind of cultural melting pot in which were negotiated complex interfaces between Western modernity and local creativity. The circulating information and ideas and also the traffic condition of fine-art reproductions are of key importance in this article. The specific relationship of the members of this Group with the ideas and the forms of Western modernity, and that of the local artistic traditions was structured on the margins of colonial and governmental institutions, through the international network of the Marxists cultural associations (developed during the 1920s and 1930s) in a context of rapid exchanges that took place in India due to World War II.

Dans son ouvrage *Formes de l'intention, sur l'explication historique des tableaux* (1991), l'historien de l'art Michael Baxandall considère le concept d'influence artistique comme l'un des fléaux de la critique d'art, car la grammaire induit le sens d'une relation transitive : quelqu'un agit sur un autre qui, lui, ne fait que subir. La démonstration de Baxandall pourrait être résumée de la sorte : influencé par un artiste X, un artiste Y réalise une production plastique. En disant que X a influencé Y, on semble effectivement dire que c'est X qui a agi sur Y. Or lorsqu'on analyse l'œuvre de Y, on s'aperçoit que c'est bien Y le véritable moteur de l'action. Car lorsque Y se réfère à X, son comportement ne peut qu'obéir à une certaine motivation. Il y a donc forcément des raisons qui expliquent pourquoi Y s'est référé à X. On est donc en droit de s'interroger sur la nature de ces raisons et de les situer dans leur contexte économique, historique, idéologique et esthétique.

Pour suivre la pensée de Baxandall, plutôt que de parler d'influence, il paraît préférable d'user de termes dont la nuance paraît plus pertinente car plus proche du travail des créateurs : s'inspirer de, faire appel à, user de, s'approprier, se confronter à, etc.

La question de l'emprunt, en particulier dans le domaine culturel et artistique, a été parfois traitée sous l'angle des relations au pouvoir. Les tenants de la théorie dite diffusionniste du XIX^e siècle justifiaient l'approche évolutionniste des cultures en soutenant que le courant d'une culture à une autre passait irréversiblement de celle qui est la plus 'développée' à la plus 'primitive'. La croyance en un apport unilatéral fonde le dogme de l'incapacité d'invention de la société classée au bas de l'échelle du processus civilisationnel (Mattelart, 2007). Dans ce cadre idéologique, l'avènement d'un primitivisme au sein des avant-gardes occidentales semble avoir marqué un tournant significatif – les productions primitivistes constituant dorénavant des référents pour la création moderne européenne. Pour autant, lorsque Paul Sérusier ou Félix Vallotton empruntent aux estampes japonaises, lorsque Pablo Picasso emprunte aux masques baoulés ou lorsqu'Emil Nolde emprunte à la sculpture uli de la Nouvelle-Irlande, leurs emprunts respectifs peuvent s'inscrire, naturellement pour certains, dans le dogme diffusionniste. L'équation *emprunter = dominer* est d'autant plus convaincante qu'une partie de l'Afrique est alors sous domination française et que la Nouvelle-Guinée et certaines îles du Pacifique font partie de l'empire

colonial allemand. Par contre, lorsque des artistes de la 'périphérie' empruntent à l'Occident, cela est interprété soit comme une audace idéologique et politique aspirant à renverser les rapports de domination, soit comme une marque manifeste de l'infériorité de cette civilisation. Dans ces deux interprétations on souligne le désir d'émancipation survenu grâce au contact avec la culture occidentale, mais on ne tient pas compte de la portée artistique de ces démarches.

C'est bien le cas de l'approche adoptée par l'historien de l'art britannique William George Archer, dans son ouvrage *India and Modern Art* (1959), concernant la démarche de l'artiste indien Gaganendranath Tagore (1867–1938). Véritable pionnier de l'art moderne en Inde, Gaganendranath Tagore fut le premier artiste du sous-continent à adapter, durant les années 1920–1930, la syntaxe formelle du cubisme et de l'expressionnisme afin de produire une série d'œuvres picturales.¹ W. G. Archer considère cette appropriation occidentale par l'artiste indien comme contre-nature, débouchant sur une pratique artistique manquant de sincérité et dans laquelle l'identité indienne ne peut s'exprimer. D'après Archer, l'utilisation du vocabulaire formel cubiste par un artiste indien enferme immédiatement ce dernier dans une relation de dépendance, celle d'une culture colonisée 'inférieure' vis-à-vis d'une culture coloniale 'dominante'. L'artiste indien empruntant à la culture occidentale se trouve ainsi pris dans une véritable tenaille ; soit 'l'imitation parfaite' est une forme manifeste d'assujettissement (le colonisé ne peut que 'singer' le colonisateur), soit 'l'imitation imparfaite' est un signe d'imperfection culturelle (l'art occidental, dans ses fondements, est inaccessible au colonisé).²

De tels cadres idéologiques ont dressé un obstacle majeur à la reconnaissance des productions artistiques modernes conçues hors d'Occident (Araeen, 1989; Clark, 1993). Pourtant, indéniablement, ce qui caractérise la modernité artistique c'est bien sa pluralité, son extraordinaire hétérogénéité à travers le monde. Ainsi, l'historien

¹ Gaganendranath Tagore (1867–1938), écrivain, acteur, peintre, homme politique, est à l'image de cette aristocratie bengalaise éclairée et pluridisciplinaire. En 1905, ses premières peintures furent marquées par le style de l'École du Bengale créée par son jeune frère Abanindranath Tagore (1871–1951) puis au début des années 20, il s'engage dans une production picturale qualifiée de 'cubiste' par la critique indienne (série *Wonderland*, par exemple). En adoptant cette facture, Gaganendranath Tagore participait tant à la réaction contre le crédo naturaliste européen de l'art colonial que contre les canons esthétiques et plastiques de l'École du Bengale.

² Analysant l'approche de W. G. Archer, l'historien de l'art Partha Mitter en dégage le concept de 'syndrome du Picasso manqué'. Partha Mitter (2014 : 35–55).

de l'art Kobena Mercer, dans son introduction à l'ouvrage collectif *Cosmopolitan Modernisms* (2005, 6–24) considère la notion de 'différence culturelle' comme une notion constitutive de la modernité artistique.

L'historien de l'art Partha Mitter, en prenant en considération le contexte de l'Inde coloniale, avance deux termes à substituer au terme inopérant d'influence : celui de *Paradigm Shift* (2007) et celui de *Virtual Cosmopolis* (2005; 2014). Ces notions éclairent le double mécanisme de la relation entre l'art indien et l'art occidental à l'époque coloniale :

- *Paradigm Shift (Changement de paradigme)*. D'une part les impératifs artistiques changent dans un monde globalisé. Ils remettent en cause les pratiques traditionnelles et refusent les anciens systèmes de représentation. L'adoption de nouvelles formes artistiques par les artistes indiens, à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, a été une nécessité imposée par l'instauration d'une globalisation colonialiste. Et d'autre part, l'art moderne occidental s'inscrit lui-même, en partie et à sa manière, dans ce changement.
- *Virtual Cosmopolis (Cosmopolitisme virtuel)*. Le monde artistique indien ainsi que toute l'intelligentsia indienne n'ont pu découvrir les productions européennes que grâce à quelques reproductions, rarement par un contact direct avec les œuvres. La modernité a créé ainsi, à travers le monde, ce que l'on pourrait appeler une *communauté de l'image*, fondée sur une pratique de la reproduction.

Cet article se propose d'analyser les négociations complexes de ces croisements entre apport d'une modernité artistique occidentale et affirmation d'une créativité culturelle locale, au travers de l'étude des principes idéologiques et des productions artistiques du *Calcutta Group*. Ce collectif, fondé en 1943 dans la ville de Calcutta, fut l'une des associations artistiques les plus significatives des années 1940 en Inde. Elle contribua à poser les fondations esthétiques et formelles d'un art moderne dans le sous-continent, en une époque particulièrement troublée de son histoire. Jean-Luc Racine écrira : 'La guerre, la famine, les massacres, la partition, les blessures des années noires auront nourri chez les créateurs, engagés ou non, une volonté de forger un nouveau langage, marque d'une nouvelle histoire ou du moins d'une nouvelle sensibilité' (1997 : 145).

Le Groupe de Calcutta et la India Progressive Writers' Association

Situons, tout d'abord, le cadre historique et artistique dans lequel s'inscrivent les débats esthétiques engendrés par le Groupe de Calcutta.

Historiquement, le Groupe de Calcutta s'est constitué à la veille de l'indépendance indienne, à une époque où le combat pour la libération nationale se radicalise et où l'Inde est marquée par les affres de la guerre contre l'armée japonaise, déjà aux frontières du pays, comme par la terrible famine qui ravage le Bengale de 1943 à 1944. Ces années sont également caractérisées par une effervescence culturelle et intellectuelle considérable au cœur même de Calcutta. L'art colonial et orientaliste, défendu par les écoles gouvernementales d'art (*Government Art Schools*), est alors fortement remis en cause par le monde intellectuel et culturel bengali.

Esthétiquement, le Groupe de Calcutta, malgré la brièveté de son existence (1943–1953), constitue un jalon essentiel dans la mutation de l'art indien contemporain. Il fut le premier mouvement artistique indien à vouloir s'inscrire ouvertement dans les mouvements de la modernité internationale.³ L'apport des innovations formelles des avant-gardes occidentales autant que la découverte d'un art populaire local constituent les fondements des recherches artistiques des membres du Groupe.

Les artistes du groupe étaient proches des milieux culturels marxistes de l'époque. A l'image des regroupements des intellectuels progressistes occidentaux, les associations culturelles marxistes et les organisations communistes indiennes montrèrent dès 1936 leur capacité à mobiliser le monde intellectuel et artistique du pays. Ce fut en particulier le cas de la *All India Progressive Writers' Association* (IPWA) qui jouera un rôle majeur dans le débat intellectuel durant toutes ces 'années de cendres'. Elle tint sa première conférence à Lucknow, le 10 avril 1936. Lors de cette réunion, l'association précisa ses statuts, adopta un premier manifeste et l'écrivain Munshi Premchand fut alors élu Secrétaire général de l'IPWA.

³ Le Groupe de Calcutta n'aurait pu voir le jour sans l'apport essentiel d'individualités qui, depuis les années 1920, ont pu montrer la voie d'un art moderne indien. Ainsi, les artistes du Groupe ne manqueront pas de se référer aux œuvres des Tagore (Rabindranath et Gaganendranath en particulier), d'Amrita Sher-Gil, de Jamini Roy, de Nandalal Bose et des artistes de Shantiniketan tel que Ramkinker Baij et Binode Behari Mukherjee.

Les orientations esthétiques et politiques des membres du groupe donnèrent lieu à l'écriture d'un véritable manifeste, intitulé le *Calcutta Group*, publié par ses auteurs en 1949 à Calcutta. Ce manifeste appelait en termes policés les créateurs à se pencher sur les problèmes fondamentaux de la société indienne (malnutrition, pauvreté, sous-développement social, assujettissement politique). L'union idéologique au sein de l'IPWA reposait, comme le précise l'historien Sudhi Pradhan (1982), sur la volonté de construire un front culturel uni pour la paix, contre l'impérialisme et le fascisme.⁴

D'après les principaux animateurs de l'IPWA – Syed Sajjad Zaheer (1979), Mulk Raj Anand (1979) et Hiren Mukherjee (1979) – l'association voulait militer pour la libération du pays et combattre certaines tendances artistiques et littéraires, qualifiées de 'réactionnaires' ou de non 'progressistes',⁵ parce que fondées sur la pérennisation du passé. L'héritage orientaliste de l'École du Bengale⁶ était ici particulièrement visé.

⁴ L'influence du parti communiste et des organisations syndicales qui lui sont proches fut particulièrement sensible au Bengale (puis au Bengale occidentale après 1947), ainsi qu'au Kerala. L'histoire du parti communiste en Inde, de la période du combat anticolonial jusqu'aux années 1970, est marquée par les tiraillements de la pensée marxiste, entre alignement sur Moscou, intérêt pour le maoïsme et volonté de trouver une voie socialiste proprement nationale. Ces tiraillements vont occasionner une série de scissions et de refontes. Ainsi, le CPI (*Communist Party of India*), fondé en 1925, éclata en 1964 pour former le CPI(M) (*Communist Party of India Marxist*) qui lui-même se scinda en 1969 pour donner naissance au CPI(ML) (*Communist Party of India Marxist Leninist*). Dans les années 1930–1940, les mouvements marxistes jouèrent un rôle moteur dans la vie artistique et culturelle indienne. Sous l'impulsion de son secrétaire général PC Joshi, le PC indien va définir une ligne d'action culturelle afin de rallier un large public à la cause socialiste, anticoloniale et antifasciste. (Carrère d'Encausse & Schram, 1965 ; Gavi, 1972).

⁵ A partir des années 1930, le terme de 'progressiste' est adopté par certains mouvements politiques indiens afin de qualifier leurs engagements idéologiques, sociaux et culturels en référence à la mouvance internationale associant humanisme et rationalisme portée alors en Occident principalement par les partis de gauche (d'obédience marxiste et socialiste en particulier), les mouvements anticoloniaux et une partie significative des artistes modernes avant-gardistes. En Inde, si les défenseurs d'une pensée 'progressiste' étaient, pour la plupart, des militants ou des compagnons de route du CPI (*Communist Party of India*), ils se trouvaient également au sein de l'aile gauche du parti du Congrès (proche des idées défendues par Jawaharlal Nehru). Après 1945, cette notion devient le trait d'union de toutes les forces qui soutiennent l'Union soviétique stalinienne. Mais, le mouvement progressiste indien se distingue de cette mouvance internationale d'une part parce qu'il défend l'idée d'une nation indienne comme antithèse au projet colonial. Ensuite, dans son approche des cultures populaires du sous-continent, il considère ces dernières comme de potentiels outils idéologiques pour un changement social (l'avènement d'une société qui revendique la diversité de son héritage culturel, au nom du combat contre la culture colonialiste impérialiste).

⁶ Née à Calcutta au début du XX^e siècle, la dite École du Bengale (*Bengal School*), avec à sa tête le Bengali Abanindranath Tagore et le Britannique Ernest Binfield Havell, fut le premier mouvement artistique à avoir

Quant au comité bengali de l'IPWA, il réussit même à attirer des personnalités littéraires pourtant réputées pour leur peu de sympathie à l'égard de l'idéologie marxiste, les écrivains Pramathanath Bishi ou Sajanikanta Das. Il devint rapidement le moteur du mouvement progressiste en Inde. Mulk Raj Anand en témoigne :

La contribution prééminente du Bengale doit être reconnue. Bien sûr, de toutes les zones linguistiques, le Bengale a une tradition plus ancienne dans l'activité créatrice des arts et de la littérature et il fut probablement plus facile d'attirer l'attention des écrivains bengalis sur nos objectifs (...). La qualité du débat dans les divers locaux de la Conférence des Ecrivains Progressistes au Bengale fut plus élevée que n'importe où ailleurs.⁷

Il était demandé aux écrivains et aux artistes progressistes de jouer un rôle social actif. Artistes et intellectuels ne vont pas hésiter à s'engager dans le domaine syndical, dans la création d'associations de quartier et d'organisations culturelles, dans la publication de journaux et de magazines locaux.

Les réflexions et les partis pris esthétiques de l'IPWA et de la Bengal Progressive Writers' and Artists' Association (Bengal PWAA) s'inscrivent dans le contexte artistique mondial des années 1930–1940 où, de par la dimension internationale du mouvement antifasciste et de par le caractère social et politique contestataire de l'action culturelle, les conceptions sociales du travail artistique se développaient dans tous les continents.⁸

trouvé, au nom d'un retour à un art 'authentiquement indien', une alternative au naturalisme occidental imposé alors par les institutions artistiques coloniales. Les artistes de l'École empruntèrent à l'art princier des miniatures des cours indiennes des XVII^e et XVIII^e siècles, à la peinture japonaise, mais également à des mouvements artistiques britanniques tel que les Préraphaélites et le mouvement *Arts & Crafts*.

⁷ "The pre-eminent contribution of Bengal must be recognised. Of all the linguistic zones, of course, Bengal has a longer tradition of creative activity in the arts and literature, and it was more easily possible for our aims to engage the attention of Bengali writers. (...) Therefore, the quality of discussion at various local Progressive writers' Conferences in Bengal was much higher than anywhere else". Anand (1979 : 6–7). Traduction N. Nercam.

⁸ Citons en particulier, le *Taller de la Grafica Popular* au Mexique (Leopoldo Mendez, Angel Bracho, Isidoro Ocampo...), le mouvement de la gravure au Brésil (Livio Abramo, Oswaldo Goeldi...), ainsi que les productions réalisées, aux États Unis, sous la bannière du *Works Progress Administration* et du *Four Arts Project* (Clare Leighton, Eli Jacobi, Jack Markow, Reginald Marsh...).

Ainsi l'IPWA mit à la disposition des artistes et des intellectuels de l'association un nouveau réseau de diffusion et de communication qui, sans avoir l'ampleur de celui du système colonial, ouvrait de nouvelles relations bilatérales (institutionnelles et non institutionnelles) avec l'Europe, l'Union soviétique et nombre de pays asiatiques et d'Amérique latine. Par l'entremise de la Ligue des écrivains de gauche,⁹ l'IPWA contribua à faire connaître au milieu artistique indien les travaux des artistes chinois de l'Association de l'art de l'an 18 du lac de l'Ouest, de Shanghai (Andrews, 1994), créée en 1930, sous l'impulsion d'un groupe d'artistes communistes animé par le peintre et graveur Jiang Feng. Les gravures, sur bois ou sur linoléum, réalisées par les artistes de cette organisation abordaient des thèmes nouveaux liés à la condition sociale des classes les plus démunies. Ainsi, aux côtés de Jiang Feng, les artistes Zhang Hui, Li Hua, Yefu, Xu Tiankai et Lan Tia représentaient des ouvriers au travail, des piquets de grève, les rues des quartiers populaires, les ateliers d'usine, etc. Les estampes, saturées d'aplats noirs et blancs, répondaient aux critères de simplicité et de puissance expressive propre à un art de large diffusion (Janicot, 1997 ; Janicot, 2007).

La connaissance des travaux des artistes de Shanghai a favorisé l'adoption, par les plasticiens indiens membres des associations culturelles progressistes de Calcutta, de la gravure sur bois et sur linoléum comme moyen artistique privilégié d'expression d'un message politique. Encouragés par les associations culturelles communistes, les artistes Zainul Abedine, Somnath Hore, Chittoprasad Bhattacharya et Sudhir Ranjan Khastagir useront grandement de cette technique. La gravure sur bois devient, tout comme en Chine, le support d'un art engagé, une arme politique au service du combat anticolonial et de la propagation des idéaux révolutionnaires marxistes. Elle permit aux artistes de témoigner, dans l'urgence, de la terrible famine de 1943 qui causa près de trois millions de morts au Bengale (Mukherjee, 2015).

C'est sous l'impulsion de la Bengal PWAA que le *Calcutta Group* vit le jour, en 1943. L'artiste Subho Tagore lança l'idée de la formation d'un groupe artistique de

⁹ La *Ligue des écrivains de gauche* est une organisation d'écrivains chinois, fondée en 1930 à Shanghai sous les auspices du parti communiste. La ligne idéologique de l'organisation était de combattre la politique de répression du Kuomintang par la propagation des idéaux révolutionnaires, en particulier par la création de revues et d'organisations culturelles.

plasticiens et créa le Groupe avec le concours de Nirode Mazumdar, Rathin Maitra, Prankrishna Pal et Gopal Ghosh. Probablement la même année, Prodosh Dasgupta, Kamala Dasgupta et Paritosh Sen les rejoignirent. Ces huit artistes constituèrent le noyau permanent et le moteur du Groupe auquel, au fil des années, Abani Sen, Gobardhan Ash, Hemanta Mistra, Ratin Mitra et Sunil Madhab Sen intégrèrent. Ils y resteront jusqu'à l'éclatement du Groupe en 1953.

Groupe de Calcutta et Principes Esthétiques

Dans leur volonté de renouvellement des pratiques artistiques, les membres du Groupe de Calcutta se tournèrent vers les expériences picturales et sculpturales des avant-gardes occidentales. Ils en connurent les grandes orientations esthétiques grâce à de nombreux articles signés par les correspondants en Europe ou en Amérique des magazines indiens, en particulier, ceux des deux revues spécialisées, *The Modern Review* et *Prabasi*. Par contre, le contact direct avec les œuvres, ou même avec de simples reproductions, leur manquait. Au cours des entretiens que nous avons pu avoir avec les artistes de cette génération, tous, sans exception, ont confirmé ce manque cruel de rapports directs avec les objets artistiques.¹⁰

L'exposition d'une sélection des travaux du Bauhaus, en décembre 1922 à Calcutta, avait été l'unique événement artistique de cette première moitié de siècle ayant permis un contact direct avec la modernité européenne. Cette manifestation se tint sous les auspices de la *Society of Oriental Art* à la Samayava Mansion Hall, en grande partie grâce à l'action du poète et prix Nobel Rabindranath Tagore et de l'historienne de l'art autrichienne Stella Kramrisch. Il s'agissait de la première présentation en Inde d'œuvres d'art moderne européen. Elle comprenait des œuvres (principalement des estampes) de Lyonel Feininger, Johannes Itten, George Mueche, Paul Klee, Gerhard Marcks, Lothar Schreyer, Sophie Korner, Margit Tery-Adler et Wassily Kandinsky. Nombre d'intellectuels bengalis étaient particulièrement enthousiasmés par la modernité occidentale, à l'instar de l'universitaire Benoy

¹⁰ Cette remarque fait suite aux entretiens que nous avons menés en 1994–1995, à Calcutta et à Shantiniketan, auprès des artistes Somnath Hore, Kalpathi Ganapathi Subramanyan, Paritosh Sen, Rathin Maitra, Rathin Mitra et Probash Sen, ainsi qu'auprès des critiques Asok Mitra, R.P. Gupta et Asok K. Bhattacharya.

Kumar Sarkar, qui rédigea, dès 1918, un article controversé : *The Futurism of Young Asia* (Sarkar, 1918).¹¹ Il paraît difficile d'estimer l'impact véritable de cette exposition sur la production picturale du Calcutta de l'époque.¹² Cependant, elle paraît avoir notablement influencé la manière de peindre de Gaganendranath Tagore.

Les membres du Groupe de Calcutta étaient trop jeunes pour avoir pu la visiter et en tirer profit. De plus, la *Government Art School* de Calcutta, dont la plupart des artistes du Groupe avaient suivi la formation, ne pouvait guère leur être utile. En ce domaine, l'école gouvernementale n'était en rien ouverte aux révolutions de l'art moderne. Aussi, ces peintres se trouvaient-ils quelque peu démunis pour donner corps aux théories séduisantes mais abstraites qu'ils avaient pu lire. Ils ignoraient les œuvres qui avaient été à l'origine comme à l'application de ces concepts.

Autre élément de ce contact avec l'Occident, l'installation à Calcutta en 1940 des troupes anglaises et américaines. Elle s'accompagna de l'arrivée de vivres, de matériels et surtout de publications, journaux et revues occidentaux. Les artistes du Groupe en furent des lecteurs assidus. Ils établirent des contacts fraternels avec les soldats alliés. Prodosh Dasgupta décrit ainsi l'une de ces nombreuses réunions tenues dans la demeure de Subho Tagore, au 5A S.R. Das Road et auxquelles les militaires participaient :

Nous commençons à nous réunir tous les soirs et ces heures passées étaient pleines de discussions, d'ambitions, de projets et de plans. Souvent, des conférences et des débats sur l'art étaient aussi organisés. Parmi les visiteurs de renom que nous avons reçus à cette époque, E. M. Forster le romancier anglais, F. Mc Williams aujourd'hui Slade Professor de sculpture à

¹¹ Dans cet écrit, Benoy Kumar Sarkar condamnait violemment l'art orientaliste de l'école du Bengale. Il invitait les artistes indiens à s'ouvrir aux innovations formelles et conceptuelles des avant-gardes européennes et plaçait l'expression subjective de l'individu au cœur de la production artistique. Le magazine indien *Rupam* se fit l'écho de cette polémique en publiant dans l'article *The Aesthetics of Young India* du n°9 de janvier 1922, les opinions de Benoy Kumar Sarkar et celles d'Ordhendra Coomar Gangooly, défenseur des valeurs nationales en art (Sarkar, 1922).

¹² A propos des interrelations entre l'avant-garde bengalie et l'esthétique du Bauhaus, voir Bittner et Rohmberg (2013).

l'Université de Londres et des artistes et des sculpteurs membres des forces alliées (Dasgupta, 1953 : 2).¹³

Les quelques noms recueillis des artistes membres des forces britanniques connus permettent d'imaginer la qualité et la diversité des échanges : le soldat Martin Kirman,¹⁴ écrivain et poète, qui s'était lié d'amitié avec Prodosh Dasgupta, le poète John Gawsorth, les écrivains Harold Leventhal et John Irwin.¹⁵ D'autres étaient peintres ou sculpteurs. Rathin Maitra (1995) affirme que l'un d'entre eux était un membre proche du *London Group*.

Grâce à ces rencontres animées, abordant toutes les formes d'expression, les artistes bengalis eurent la possibilité de percevoir l'Occident autrement qu'au travers du filtre imposé par les institutions gouvernementales.¹⁶ Les Anglo-saxons apportèrent aux membres et aux amis du Groupe de Calcutta un éclairage nouveau et parfois le témoignage direct des idées et des productions des avant-gardes. L'apport le plus apprécié fut la découverte des reproductions, de qualité pour l'époque, des œuvres contemporaines occidentales provenant des musées et des galeries de Grande-Bretagne et des États-Unis dont pouvaient disposer les militaires. Rathin Maitra se souvient avec émotion des reproductions couleur sur papier marouflé

¹³ "We started meeting every evening and those evening hours were full of our talks, ambitions, plans and schemes. Often, lectures and discussions on Art were also arranged. Of the many distinguished visitors we had in those days were E. M. Forster, the English novelist, Frederic Mc Williams, now Slade Professor of Sculpture in London University, and artists and sculptors from among the members of the Allied Forces". Traduction N. Nercam.

¹⁴ En 1944, Prodosh Dasgupta sculptera le portrait en buste de Martin Kirman. Le journal communiste indien, *People's War*, du 21/01/1945, vol. III, n°30, annoncera la mort du soldat M. Kirman, sur le front de Birmanie, en février 1944.

¹⁵ John Irwin réalisa, par la suite, une monographie du peintre Jamnini Roy en collaboration avec l'écrivain et poète Bishnu Dey (Irwin et Dey, 1944).

¹⁶ La demeure de Bishnu Dey à Calcutta fut un de ces lieux de réunion très fréquenté par le monde intellectuel de l'époque tout comme celle du poète Buddhadeb Bose où fut créé un club littéraire du nom de *Kabita Bhavan* (Maison de la Poésie). Là, outre les peintres et sculpteurs dont certains déjà assez célèbres comme Jamini Roy, d'autres en passe de l'être comme Chintamani Kar et Somnath Hore, se côtoyaient le sitariste Ravi Shankar, le cinéaste Satyajit Ray et son scénographe Banshit Chandragupta, les poètes Bishnu Dey, Jyotirindra Maitra, Kamal Kumar Mazumdar, Subash Mukherjee, Samar Sen, les historiens de l'art Stella Kramrisch, Niharranjan Roy, O.C. Gangooly, Prithwish Neogy, l'éditeur Hirankumar Sanyal, Asok Mitra, le photographe Sunil Janah (Roy, 2014: 309–318).

sur tissu que lui procuraient ses amis soldats : peintures impressionnistes, cubistes, œuvres de Picasso, Matisse, Miro. Il découvrait ainsi des aspects de l'art contemporain occidental qu'il n'avait jamais soupçonnés. C'est en faisant allusion à l'apport de ces soldats que Rathin Maitra nous confia : 'C'est en partie grâce à eux que je suis devenu un peintre du Monde'.¹⁷

Parmi les membres fondateurs, le sculpteur Prodosh Dasgupta joua le rôle de mentor. Ses textes, sans avoir été officiellement considérés par les artistes du Groupe comme leur manifeste théorique, ont contribué à en définir la ligne esthétique et à fixer l'enjeu philosophique de l'action collective. Prodosh Dasgupta connaissait certaines des théories occidentales sur l'art moderne. Lors de son séjour en Angleterre, de 1935 à 1940 à la Central School of Art & Design de Londres, il s'était intéressé au livre *Vision and design* du peintre et critique d'art Roger Eliot Fry, publié en 1920 et très apprécié par le milieu artistique londonien des années 30. De cet ouvrage, Prodosh Dasgupta semble avoir été particulièrement sensible à l'approche formaliste de l'art proposée par le peintre britannique (approche fondée sur l'analyse des composants plastiques d'une œuvre comme porteurs de significations). Mais ce sont surtout les principes définis par la *Progressive Writers' Association* que l'artiste reprend dans ses écrits. Il considère que seule, et de façon fondamentale, la prise de conscience de la réalité sociale et politique en Inde et dans le monde permettra l'avènement d'une nouvelle esthétique et le développement de pratiques artistiques novatrices. En 1949, à l'occasion de la première rétrospective du Groupe, Dasgupta rédigea un texte de présentation des orientations artistiques de l'association qui, sous forme intégrale, résumée ou complétée, servit systématiquement d'introduction aux expositions du mouvement jusqu'à sa dissolution en 1953.¹⁸

¹⁷ L'expression utilisée ici par Rathin Maitra fait probablement référence à une aspiration (ou une utopie) des plasticiens de cette époque de faire partie d'une communauté internationale d'artistes, unie autour d'une même modernité, transcendant les différences nationales et associant changement formel et progrès social et politique. Entretien de l'auteur avec Rathin Maitra, février 1995, Calcutta.

¹⁸ Ce document fut rédigé en étroite collaboration avec l'écrivain bengali Bishnu Dey. Ce texte sera partiellement repris par Prodosh Dasgupta, 28 ans après, dans un article (Dasgupta, 1981).

De ce manifeste, nous retiendrons deux points essentiels qui caractérisent la pensée esthétique de Prodosh Dasgupta et l'action artistique du Groupe de Calcutta : l'affirmation d'un humanisme 'laïque' (*secularist*) – '*L'Homme est suprême*' – et la nécessité de s'ouvrir au monde – *l'art est sans frontière*.

Le caractère contestataire du Groupe déboucha sur la revendication d'une position laïque, généralement antireligieuse et parfois même athée. Cela choqua, en une période où l'affirmation d'une appartenance religieuse et le développement de la pensée communaliste contribuaient à renforcer le mouvement pour l'indépendance.

Les Dieux et les Déesses ont été descendus de leur orgueilleux piédestal et l'HOMME (sic) a été intronisé à leur place. 'L'homme est suprême, il n'y a personne au-dessus de lui'. Cela fut le principal slogan lors de la fondation du Groupe de Calcutta en 1943 (Dasgupta, 1953 : 1).¹⁹

Le Groupe de Calcutta se voulait rigoureusement anti-traditionnel. Dans leurs productions, les thèmes religieux, empruntés à la mythologie hindoue et aux épopées, étaient délibérément écartés. A leurs yeux, le registre de l'iconographie traditionnelle devenait incompatible avec la quête d'un renouvellement artistique et plastique. Ainsi, au niveau de ses intentions, le Groupe de Calcutta se démarquait nettement de l'orientation nationaliste de l'art indien qui séduisait alors nombre d'artistes en cette période de combat anticolonial.²⁰ L'affirmation d'une Indianité à préserver de toute souillure étrangère, telle que la concevaient les nationalistes de l'époque, n'était pas de mise dans l'esthétique du Groupe. Au contraire, une conception internationale de l'art y était fortement revendiquée.

¹⁹ "The Gods and Goddesses are being pulled down from their lofty pedestals and MAN has been enthroned in their place. 'Man is supreme, there is none above him' – this was the guiding slogan when the Calcutta Group was formed in 1943". Traduction N. Nercam.

²⁰ Les orientations artistiques nationalistes, obnubilées par l'affirmation d'une Indianité en art et que rejetait le Groupe de Calcutta, étaient incarnées dans la peinture académique et religieuse de Ravi Varma (1848–1906), ainsi que dans l'historisme artistique des miniatures (nostalgiques de la grandeur artistique des cours princières indiennes des XVII^e et XVIII^e siècles) des artistes de la *Bengal School*.

'L'art doit être international et interdépendant'. En d'autres termes, notre art ne peut progresser si nous sommes toujours tournés vers nos gloires passées et si nous restons attachés à n'importe quel prix à nos traditions. Le monde de l'art, vaste, riche, diversifié et créé par les Maîtres du monde entier, à toutes les époques, nous interpelle. (...) Nous devons tous les étudier en profondeur, développer sur eux notre appréciation critique et en retirer ce qui peut être profitablement synthétisé avec nos exigences et nos traditions. Cela est plus que nécessaire car notre art stagne depuis le XVII^e siècle. Mais le monde, hormis l'Inde, a fait de grands pas en art, à différentes époques, faisant des découvertes dans la forme et dans la technique. Il est absolument nécessaire pour nous de régler ce hiatus en tirant profit des développements du monde occidental. (Dasgupta, 1953 : 1).²¹

Prodosh Dasgupta développe son argumentation à partir du constat, alors unanimement partagé, d'un appauvrissement de l'Inde dû à l'installation du *British Raj*. Partant de ce même argument, les nationalistes indiens insistent sur la dégradation de l'art et de l'artisanat du sous-continent et sur l'ignorance du patrimoine culturel indien dans laquelle s'était enfermée la bourgeoisie anglicisée.²² Pour sa part, Prodosh Dasgupta met l'accent sur un autre aspect négatif de l'acculturation liée au colonialisme. Il insiste

²¹ "Art should be international and inter-dependent'. In other words, our art cannot progress or develop if we always look back to our past glories and cling to our old traditions at all cost. The vast new world of art, rich and infinitely varied, created by Masters the world over in all ages, beckons us. (...) We have to study all of them deeply, develop our appreciation of them and take from them all that we could profitably synthesise with our requirements and traditions. This is all the more necessary because our art has stood still since the seventeenth century. But during the past three hundred years the world outside of India has made vast strides in art, has evolved epoch – making discoveries in forms and techniques. It is absolutely necessary for us to close hiatus by taking advantage of these developments in the Western world". Traduction N. Nercam

²² A partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, une élite économique indienne anglicisée cultive un goût prononcé pour l'art académique occidental (valeur esthétique néoclassique témoignant de leur réussite sociale), apporté par les colons britanniques et enseigné dans les écoles d'art gouvernementales. Ainsi, le *Marble Palace* de Calcutta, villa palladienne construite par le puissant marchand Raja Rajendra Mullick en 1835-1840, regorge d'objets néoclassiques et de copies de Raphaël, de Guido Reni ou encore de Reynolds. A cette époque, cet engouement se fait au détriment de la valorisation d'un art indien (aristocratique ou populaire) ignoré, voire méprisé par cette même élite.

d'abord sur l'isolement de l'Inde colonisée et sur la profonde autarcie économique et culturelle dans laquelle est plongé le pays, en raison du protectionnisme britannique. De plus, il affirme que cette coupure avec le reste du monde entraîne, sur le plan culturel, la stagnation et même la régression de la production artistique indienne, la contraignant à se replier sur des valeurs anciennes et périmées.

Reconnaissons qu'à partir du même constat, celui des méfaits du colonialisme, deux conceptions artistiques différentes trouvent à s'exprimer : la première prônant une redécouverte et une renaissance du patrimoine culturel indien, la seconde appelant à briser l'isolement de l'Inde et à affirmer sa liberté en s'ouvrant, sans réserve, aux formes artistiques étrangères.

En théorie, les membres du Groupe de Calcutta furent les partisans convaincus de cette seconde conception. Le mouvement artistique se reconnut souvent dans les révolutions idéologiques et formelles de la modernité occidentale, curieuse, elle aussi des diversités culturelles. Prendre en compte la modernité était nécessaire afin, comme l'écrit Ordhendra Coomar Gangooly, de retrouver en toute indépendance, sans a priori antioccidental, sa propre vision du monde (Gangooly, 1946 : 20–22). Prodosh Dasgupta prolonge cette pensée. Il écrit dans la préface de son ouvrage autobiographique :

A l'Ouest, avec l'avènement d'une nouvelle organisation sociale sous l'influence directe de la machine et de l'industrie, un nouveau type d'art s'est développé où l'homme devient partie de la machine, d'un côté comme un automate (un manœuvre) de l'autre comme un cerveau (concepteur) pour ajuster la machine à ses projets. Ce double rôle de l'homme du temps présent et l'invention de nouveaux matériaux ont fondamentalement révolutionné l'ensemble des conceptions artistiques (Dasgupta, 1955 : 13).²³

²³ "In the West with the advent of a new social organisation directly under the influence of the machine and industry a new kind of art developed where man became a part of the machine, an automaton (labourer) on the one hand and the brain (designer) to adjust machine to his designing advantages on the other. This dual role of man in the present age and the invention of new materials to work with have actually revolutionised the whole dogma of artistic conceptions". Traduction N. Nercam.

Et, dans cette même préface, il ajoute :

Il n'y a donc pas de doute, la face de l'art d'aujourd'hui a également changé. L'impact de la vie mécanisée s'est fait sentir dans tous les pays de l'Est à l'Ouest et du Nord au Sud. Il est inutile de nier le fait que la science et l'industrie modernes sont des legs de l'Occident et aujourd'hui il nous est impossible de refuser ses avantages dans notre vie matérielle. Cette attitude scientifique et industrielle est l'axe autour duquel aujourd'hui s'articulent nos activités politiques, économiques, sociales ou culturelles (Dasgupta, 1953 : 15).²⁴

Certains des mythes de la modernité sont ici repris, en particulier celui de l'avènement de l'âge de la machine annonçant l'intensification du travail et la domination humaine sur la nature. Fruit de la science et de l'industrie, la machine devient le symbole à la fois de l'exploitation sociale et contradictoirement, de la libération du travail aliénant. L'art de la modernité occidentale n'a cessé de cultiver cette ambivalence : la glorification du caractère émancipateur de la science ou la dénonciation d'une standardisation des formes de la vie sociale.

Pour sa part, le Groupe de Calcutta considérera toujours comme plutôt fructueuses les associations de l'art et de la technologie, de l'homme et de la machine. Les écrits de Prodosh Dasgupta alimentent le mythe d'une modernité universelle, d'un 'inévitabile caractère planétaire', s'étendant 'de l'Est à l'Ouest et du Nord au Sud', négligeant délibérément la situation concrète de la société indienne, essentiellement rurale et encore fort peu touchée, en 1953 (date des écrits), par les révolutions technologiques de l'âge moderne.

²⁴ "There is no doubt, the face of art today has also changed. The impact of mechanized life has been felt in all countries from East to West and from North to South. It is useless to deny the fact that modern science and industry are legacies of the West, and today it is impossible for us to deny its advantages in our material life. This scientific and industrial attitude is the axis around which today we articulate our political, economic, social or cultural activities". Traduction N. Nercam.

L'aspiration à un renouvellement radical des formes artistiques et la fascination des membres du Groupe pour l'art moderne occidental poussèrent certains d'entre eux à entreprendre le voyage en Europe.

Déjà, bien avant la création du collectif, Subho Tagore (1912–1985) et Prodosh Dasgupta (1912–1991) y avaient effectué un séjour de formation artistique. Le premier avait séjourné en Europe de 1935 à 1936 et avait pu étudier les arts appliqués à Londres. Le second partit en Grande-Bretagne et en France de 1937 à 1939 et étudia la sculpture tout d'abord à la Royal Academy of Arts de Londres, puis à l'Académie de la Grande Chaumière à Paris. A la suite de ces deux artistes, Nirode Mazumdar partira en France en 1946, une bourse d'études du gouvernement français en poche (et fera de Paris sa résidence principale). Puis, ce sera au tour de Paritosh Sen d'effectuer, de 1949 à 1953, un séjour à Londres et à Paris, où il travailla dans l'atelier d'André Lhote et rencontra Picasso. Pour sa part, Rathin Maitra entreprendra un court voyage aux États-Unis et en Europe en 1953–1954. Seuls, parmi les membres fondateurs Prankrishna Pal et Gopal Ghosh n'effectueront aucun séjour en Occident. On peut voir dans ces départs successifs une des raisons majeures de la dissolution du Groupe en 1953.

Groupe de Calcutta et Renouvellements Formels

Si ces relations, directes et indirectes, avec les avant-gardes artistiques occidentales eurent des répercussions sur la dimension conceptuelle des démarches des artistes du Groupe, elles eurent, bien évidemment, des retombées dans la pratique et les orientations formelles de ces mêmes artistes. Une nouvelle fois, il s'agit d'insister sur la complexité et la diversité des emprunts à l'œuvre dans l'élaboration de leurs productions plastiques. Ainsi, certains d'entre eux ont souhaité inscrire leurs œuvres dans une tradition indienne revisitée et enrichie de l'apport des écoles extrême-orientales.²⁵

Au sein des productions bidimensionnelles et tridimensionnelles du Groupe, deux grandes orientations se dessinent:

²⁵ Le peintre Gopal Ghosh, par exemple, fut fortement intéressé par l'art japonais. Les paysages réalisés par l'artiste japonais Sesshu Togo (1420–1506) ont été probablement des sources d'inspiration pour l'élaboration de ses paysages et scènes de genre.

- La recherche d'une forme simplifiée, stylisée, dépouillée de tout artifice décoratif ou anecdotique, afin de poursuivre la quête d'un langage plastique épuré.
- L'exploration des formes diverses du divisionnisme de l'espace afin de renouveler radicalement les conventions et les codes établis des figurations.

L'huile sur toile de Prankrishna Pal *The Wrestling* (1950) est un exemple de cette recherche moderniste d'une épuration formelle. La peinture propose ici une représentation extrêmement simplifiée du corps humain. Aucun élément ne vient préciser une quelconque inscription sociale ou culturelle des personnages, leur anatomie étant réduite à l'essentiel. Devant une sorte de palissade de planches inégales, deux combattants s'affrontent dans un corps à corps violent : l'un brun foncé, la tête prise dans l'étau du bras de son adversaire bleu outremer. La recherche formelle d'une figuration elliptique semble ici l'emporter sur toute préoccupation d'ordre social ou politique. On pourrait lire, dans ce combat fratricide de deux titans aussi méritoires l'un que l'autre et dont les couleurs des corps renvoient au bleu de Krishna et par contraste esthétique à un brun pour l'Islam, les affrontements communautaires liés à la partition récente du Bengale.

Dans le domaine de la sculpture, Prodosh Dasgupta s'engagea également dans cette perspective de recherche formelle et de clarté du sens. Dans son ouvrage *My Sculpture* (1955), il met l'accent sur le peu d'intérêt des artistes indiens contemporains pour la sculpture.²⁶ Il aura fallu attendre les années 30 pour que Ramkinker Baij (1906–1980), à Shantiniketan,²⁷ dégage la pratique sculpturale

²⁶ L'École du Bengale avait été exclusivement picturale, avec un seul sculpteur, il s'agit de l'artiste de l'Orissa Sri Giridhari Maharana qui emprunte fortement aux sculptures du XIII^e siècle du temple de Surya à Konarak. Il fut professeur à l'Indian Society of Oriental Art. Sa production, dans une veine très *revivalist*, n'aura quasiment pas d'impact sur la production contemporaine bengalie. Entretien de l'auteur avec le sculpteur Ajit Chakravarty, avril 1995, Shantiniketan.

²⁷ A une centaine de kilomètres au nord de Calcutta, dans la campagne bengalie s'ouvre le centre de Shantiniketan. Cet ashram de la famille Tagore, transformé par la suite en université internationale – la *Visva-Bharati* – par la volonté du poète Rabindranath Tagore, connu rapidement, à partir des années 1920, un essor artistique remarquable. Loin de la ville coloniale de Calcutta, le site bucolique

indienne contemporaine de son académisme venu de Grande-Bretagne. Prodosh Dasgupta poursuivra le renouvellement des formes et des pratiques sculpturales initiées par Ramkinker Baij. En 1943, il réalise le bronze *In bondage* (National Gallery of Modern Art, New Delhi), représentant un personnage masculin nu agenouillé, les mains liées dans le dos.

Cet esclave contemporain est doté d'un corps puissant et massif, d'un torse bombé et de larges épaules. La surface est rugueuse et les aspérités du bronze non poli donnent à l'ensemble un aspect brut et expressif. Lors de sa première présentation en 1944, cette sculpture fut interprétée comme une métaphore plastique de l'assujettissement humain (au colonialisme, au fascisme, à l'esclavagisme, au système des castes). Dasgupta écrira dans *My Sculpture* :

J'ai exprimé dans ce travail mon indignation face à la domination d'un pays sur un autre. Mon cœur éprouvait de la sympathie pour l'humanité piétinée et opprimée, ces multitudes silencieuses que l'on prive de liberté, la lumière de la connaissance. J'ai symbolisé cela sous la forme d'un noir se débattant (...)
(Dasgupta, 1955 : 31).²⁸

Par ailleurs, l'artiste précise, dans ce même ouvrage, que cette œuvre fait écho aux événements de la grande famine du Bengale. Mais, sa sculpture ne ressemble en rien aux représentations contemporaines des martyrs de la famine tel qu'on les trouve dans les dessins expressifs de Zainul Adedin et de Chittoprasad Bhattacharya des années 1943–1944 sur la grande famine du Bengale, représentant les paysans affamés et squelettiques sous la forme de personnages fantomatiques.

Loin de l'image d'un être humain faible, brisé, voire résigné face à son destin, *In bondage*, nous offre un prisonnier au corps robuste et vigoureux, redressant le torse et la tête, se contorsionnant avec la volonté de s'extraire de sa condition. Prodosh

de Shantiniketan offrait un cadre neuf et stimulant à de nouvelles expériences sociales et artistiques qui cherchaient à renouer avec les modes de vie et les techniques traditionnels.

²⁸ "I have voiced in this work my protest against the domination of one country by another. My heart went out in sympathy to the down-trodden and oppressed humanity, those mute millions who have been denied freedom, the light of knowledge. This I have symbolised in the struggling human form of a negro ..." Traduction N. Nercam.

Dasgupta fut, avec Paritosh Sen, l'artiste du Groupe qui revendiqua avec le plus de véhémence le contenu social et politique de ses productions. De 1943 à 1953, Dasgupta réalisa de nombreuses œuvres à thème politique, parmi lesquelles : *War and Humanity*, *Food queue*, *Mother India*.

Les trois aquarelles et gouaches sur papier de Subho Tagore, réalisées autour de 1945 – *Rabindranath the Poet*, *Subhas the Fighter* et *Jawaharlal the Builder* – sont assez symptomatiques de l'intérêt du Groupe pour le divisionnisme pictural, comme principe de renouvellement formel.

Ces trois peintures constituent un triptyque, composition relevant d'un héritage occidental. Elles célèbrent les trois grandes personnalités de la modernité indienne : le poète Rabindranath Tagore, le combattant nationaliste Subhash Chandra Bose et le constructeur de la nouvelle société Jawaharlal Nehru.²⁹ Le portrait de Tagore montre le poète à un âge avancé, barbe et cheveux longs et blancs. C'est de manière très géométrique que les traits allongés du visage sont évoqués. Le visage de Subhas Chandra Bose occupe toute la surface du papier. L'image du guerrier est rendue abstraite par un traitement en lignes verticales et horizontales. Seules, ses lunettes sont rondes. La dimension militaire du personnage est seulement évoquée par le col droit de l'uniforme. Dans le portrait de Jawaharlal Nehru, l'aspect rectiligne de la représentation renforce l'image du 'bâtitteur de la Nation'. Sur le traditionnel *topi* de l'homme politique sont figurées des silhouettes de bâtiments et d'usines : illustration directe de l'utopie politique de Nehru ; l'émancipation sociale par le progrès technologique.

Ce sont trois portraits en buste, de petites dimensions relevant aussi bien de l'intimité des miniatures indiennes que de l'art du portrait européen. Elles furent réalisées suivant un même principe de composition : un jeu de lignes droites orthogonales fractionnant la figuration. Le principe de divisionnisme adopté par Subho Tagore possède une double origine. Cette stylisation évoque les productions des tisserands, travail dont le divisionnisme des formes est induit par la mécanisation du métier à tisser. En effet Subho Tagore, en raison de sa formation à Londres, s'intéressa

²⁹ Cette série de trois peintures fut exposée en 1951 au *Government House* de Calcutta, puis en 1953, à la *National Gallery of Modern Art* de New Delhi et au *Government Industrial Museum* de Calcutta.

tout au long de sa carrière à l'art décoratif, aux arts appliqués et à la production textile. Il dessina nombre de cartons (pour la tapisserie, les tissus d'ornementation et d'ameublement) que réalisait l'entreprise d'État Crafts and Industries. Il était fréquent, lors de ses expositions, que soient présentés les textiles, les cendriers, les marque-pages, les jouets ou les théières réalisés par l'artiste (Anonyme, 1946).

Mais, de manière indéniable, l'œuvre fait référence au fractionnement initié par le cubisme. Dans *Jawaharlal, the Builder*, le partage de l'espace pictural associé à un traitement quasi monochrome (jeu en harmonie à partir de tons ocre jaune et bleu) rappelle la facture picturale chère au cubisme analytique. Notre référence à l'art moderne des avant-gardes européennes est ici d'autant plus fondée que Subho Tagore, éduqué à Jorasanko,³⁰ fut très vite initié aux innovations artistiques de l'Occident.

Dans cette œuvre tripartite, tous ces apports fusionnent étroitement, ils deviennent totalement indissociables et donnent ainsi corps à une œuvre singulière et unique.

Conclusion

À la fin des années 40, alors que le Groupe vit ses dernières années, de nombreux mouvements artistiques progressistes s'inspirant largement de l'expérience de Calcutta, naissent dans toute l'Union indienne. Dès 1946, le *Progressive Group of Kashmir* se crée. En 1947, se forme à Delhi le *Delhi Shilpi Chakra* et en 1948, le *Progressive Artists' Group* se constitue à Madras.

Le mouvement, dont les affinités avec le Groupe de Calcutta ont été les plus fortes, fut le *Progressive Artists' Group* de Bombay, fondé en 1947 suite à l'exposition du Groupe de Calcutta organisée en 1945 dans cette ville. Francis Newton Souza,³¹ Maqbool Fida Husain, Sayed Haider Raza, Hari Ambadas Gade, Krishnaji Howlaji Ara et Sadanand K Bakre en constituaient le noyau fondateur. Ces artistes de Bombay

³⁰ 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* (Guha-Thakurta, 1992), les intellectuels et les artistes indiens et britanniques s'y rencontrèrent et y échangèrent.

³¹ En 1947, F. N. Souza rédigea le manifeste du Groupe (Newton Souza, 1993 : 14–15).

partageaient la même prédilection pour l'art moderne occidental, ainsi que la même orientation politique proche des mouvements de gauche.³² Une exposition commune *Progressive Group / Calcutta Group* fut organisée à Calcutta en avril 1950, au 1 Chowringhee Terrace.

Pour bon nombre d'observateurs du monde artistique contemporain indien, le Groupe Progressiste de Bombay fut la principale manifestation d'un art moderne en Inde, à tel point que le rôle historique du Groupe de Calcutta, instigateur du mouvement, s'en trouve totalement occulté (Hyman 1990 et McEvilly 1999). Cette omission malheureuse paraît liée aux différences considérables entre les deux capitales indiennes en ce qui concerne la promotion et la diffusion des œuvres. Dès la fin de la guerre, le marché de l'art à Bombay sera fortement dynamisé par de puissants investissements privés (la communauté parsi joua un rôle important). Cela permettra à des artistes comme Maqbool Fida Husain, Francis Newton Souza, ou Krishnaji Howlaji Ara d'être rapidement connus. Comparativement, les artistes bengalis ne bénéficieront pas du même contexte et leurs réalisations n'auront, pour la plupart d'entre elles et indépendamment de leurs qualités artistiques respectives, qu'un rayonnement local.

Le Groupe de Calcutta, par ses prises de positions esthétiques, constitua un véritable foyer, dans le Calcutta des années 1940, où ont été interprétés – entre autres – les apports des avant-gardes occidentales et de l'art traditionnel asiatique.

Il s'agit ici d'insister sur deux aspects fondamentaux de ces phénomènes de transferts artistiques et culturels : leur caractère dynamique et leur transversalité.

Les artistes du Groupe de Calcutta, tout en reconnaissant l'Occident comme le berceau de la modernité, ne vont pas manquer d'adopter une attitude critique et sélective à l'égard des théories esthétiques de la modernité européenne dont ils avaient connaissance. Les canaux de circulations des informations et des idées ont ici toute leur importance. Dans les années 1940, le Groupe voulait rompre avec le système colonial de diffusion du savoir et s'est lié pour ce faire aux circuits

³² Les premières réunions du *Progressive Group* se tinrent dans les locaux du parti communiste de Bombay, ainsi que dans ceux de l'association *Friends of the Soviet Union*.

de communication associés à l'IPWA, au mouvement pour l'indépendance et à l'Internationale Communiste (Wolikow, 2010). Cela permit à ses membres d'entrer en contact avec des formes d'art engagé dans des thématiques sociales et politiques, tout particulièrement de découvrir la gravure sur bois d'Allemagne, d'Union Soviétique et de Chine. En ce cas, le transfert culturel et artistique, loin d'être passif, résulte d'un choix critique, d'une dynamique propre.

Les différents apports théoriques et pratiques à l'origine de la constitution et du développement du Groupe de Calcutta doivent aussi être appréhendés dans leur perméabilité et leur transversalité. Car les emprunts culturels d'Occident et d'Orient se sont nourris les uns les autres, dans une véritable synergie, tant dans les écrits théoriques que dans les productions plastiques des membres du Groupe.

Le terme 'd'influence' paraît donc bien mal approprié pour qualifier le creuset que représente le Calcutta Group dont l'apport est décisif dans le développement de l'art contemporain indien. Certes ses membres ont revendiqué d'appartenir à la Modernité, ce que l'histoire canonique et officielle de l'art moderne a totalement ignoré (les artistes extra-occidentaux demeurant pour elle invisibles). Mais cette aspiration ne doit pas être interprétée comme une forme d'assujettissement à un diktat occidental, mais bien comme une volonté d'ouverture articulant dans les réalisations artistiques et les discours théoriques, le local (enjeux spécifiquement indiens, voir bengalis) et le global (désir de participer au devenir commun de l'humanité) donnant forme à la formule de l'écrivain portugais Miguel Torga (1986) 'L'universel c'est le local moins les murs'.

Competing Interests

The author has no competing interests to declare.

Références

- Anand M R** 1979 On the Progressive Writer's Movement, dans *Marxist Cultural Movement in India, chronicles and documents*, vol. I 1936–1947, Pradhan S. (dir.), Calcutta: Pustak Bipani, pp. 6–25.
- Andrews J F** 1994 *Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949–1979*. Berkeley, Los Angeles; Oxford: University of California Press.

- Anonyme**, A review of Mr. Tagore's art, *Amrita Bazar Patrika* du 6/01/1946.
- Araeen R** 1989 the Citadel of Modernity, dans *The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-War Britain*, Araeen R (dir.), Londres: South Bank Centre, pp. 16–50.
- Archer W G** 1959 *India and Modern Art*. Londres: Ruskin House, G. Allen & Unwin Ltd.
- Baxandall M** 1991 *Formes de l'intention, sur l'explication historique des tableaux*, traduction de Fraixe C. Paris : éditions J. Chambon.
- Bittner R** et **Rohmberg K** (dir.) 2013 *The Bauhaus in Calcutta: An encounter of the Cosmopolitan Avant-Garde*. Ostfildern: Haltje Cantz Verlag.
- Carrère d'Encausse H** et **Schram S** 1965 *Le Marxisme et l'Asie, 1853–1964*. Paris : Armand Colin.
- Clark J** 1993 Open and closed Discourses of Modernity in Asian Art, dans *Modernity in Asian Art*, Clark J (dir.), Sydney: University of Sydney East Asian Series n° 7, pp. 1–18.
- Dasgupta P** 1953 *The Calcutta Group*, catalogue de l'exposition de 1953 à New Delhi. 5 Jatindas Road, Ballygunge, Calcutta: Calcutta Group.
- Dasgupta P** avril 1981 *The Calcutta Group: its aims and achievements*. New Delhi: Lalit Kala Contemporary, n° 31, Lalit Kala Publications.
- Dasgupta P** 1955 *My Sculpture*. Calcutta: Oxford Book & Stationery Co.
- Gangooly O C** septembre 1946 Modernism in Art, dans *The Hindustan Standard*. Calcutta: Haridas Chatterjee, pp. 20–22.
- Gavi P** 1972 *Le triangle indien de Bandoeng au Bangladesh*. Paris: Combats Seuil.
- Hyman T** 1990 New figuration in India, the Baroda school and Bhupen Kakhar, dans *Art International*, n°10. Lugano: édité par M Peppiatt, Archive Press, pp. 60–64.
- Irwin J** et **Dey B** 1944 *Jamini Roy*. Calcutta: Indian Society of Oriental Art.
- Janicot É** 1997 *50 ans d'esthétique moderne chinoise, tradition et occidentalisme, 1911–1949*. Paris: Publications de la Sorbonne.
- Janicot É** 2007 *L'art moderne chinois, nouvelles approches*. Paris: éditions You Feng.
- Mattelart A** 2007 *Diversité culturelle et mondialisation*. Paris: éditions La Découverte.
- McEville T** 1999 L'art commun : l'art contemporain en Inde, dans *L'Identité culturelle en crise, Art et différences à l'époque postmoderne et postcoloniale*, traduction de Michaud Y. Paris éditions Jacqueline Chambon, pp. 95–109.

- Mercer K** (dir.) 2005 *Cosmopolitan Modernisms*. Cambridge, Londres: The MIT Press; InIVA.
- Mitter P** 2005 Reflections on Modern Art and National Identity in Colonial India: an Interview, dans *Cosmopolitan Modernisms*, Mercer K. (dir.), Cambridge, Londres: The MIT Press; InIVA, pp. 24–50.
- Mitter P** 2007 *The Triumph of Modernism, India's Artists and the Avant-Garde 1922–1947*. Londres: Reaktion Books.
- Mitter P** 2014 Modern Global Art and its Discontents, dans *Decentring the Avant-garde*, Bäckström P et Hjartson B. (dir.), Amsterdam: Rodopi, pp. 35–55. DOI: https://doi.org/10.1163/9789401210379_003
- Mukherjee H** 1979 Bengal Progressive Writers for the People et Bengal Writers and Artists to fight Fascism, dans *Marxist Cultural Movement in India, chronicles and documents*, vol. I 1936–1947, Pradhan S. (dir.), Calcutta: Pustak Bipani, pp. 118–125.
- Mukherjee J** 2015 *Hungry Bengal: War, Famine and the End of Empire*. Londres: C. Hurst & Co Publishers Ltd. DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780190209889.001.0001>
- Pradhan S** (dir.) 1979 *Marxist Cultural Movement in India, chronicles and documents*, vol. I 1936–1947. Calcutta: Pustak Bipani.
- Pradhan S** (dir.) 1982 *Marxist Cultural Movement in India, chronicles and documents*, vol. II 1947–1958. Calcutta: Navana.
- Racine J-L** (dir.) 1997 *Calcutta 1905–1971 au cœur des créations et des révoltes du siècle*. Paris: collection Mémoires n°46, éditions Autrement.
- Roy A** 2014 *Cultural Communism in Bengal 1936–1952*. Delhi: Primus book.
- Sarkar B K** 1918 (juillet), The Futurism of Young Asia and other essays on the relation between the East and the West. *The International Journal of Ethics*, vol.28, n°4, pp. 521–541. DOI: <https://doi.org/10.1086/intejethi.28.4.2377465>
- Sarkar B K** 1922 *The Futurism of young Asia and other essays on the relations between the East and the West*. Leipzig: Markert & Petters.
- Souza F N** 1993 My Credo in Art, dans *Contemporary Indian Art*. Glenbarra Art Museum collection. Jijoji Himeji: Glenbarra Art Museum, pp. 14–15.

- Torga M** 1986 *L'Universel c'est le local moins les murs : Tras-os-Montes*, traduction de Cayron C. Bordeaux: William Blake and Co.
- Wolikow S** 2010 *L'Internationale Communiste (1919–1943). Le Komintern ou le rêve déchu du parti mondial de la Révolution*. Paris: éditions de l'atelier/éditions ouvrières.
- Zaheer S S** 1979 A note on the Progressive Writers' Association, dans *Marxist Cultural Movement in India, chronicles and documents*, vol. I 1936–1947, Pradhan S. (dir.), Calcutta: Pustak Bipani, pp. 1–5.

How to cite this article: Nercam, N 2020 Les Artistes du Groupe de Calcutta (1943–1953) : Entre Tradition Occidentale et Modernité Indienne. *Open Library of Humanities*, 6(1): 1, pp. 1–27. DOI: <https://doi.org/10.16995/olh.371>

Published: 28 January 2020

Copyright: © 2020 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.



Open Library of Humanities is a peer-reviewed open access journal published by Open Library of Humanities.

OPEN ACCESS The Open Access logo, consisting of the words 'OPEN ACCESS' followed by a circular icon containing a padlock with a diagonal slash through it.