Mika Natif,
Mughal Occidentalism: Artistic Encounters between Europe and Asia at the Courts of India, 1580-1630

Leyde, Boston: Brill, (Studies in Persian Cultural History, 15), 2018, 310 p., 100 ill. coul., ISBN : 9789004371095

Mots-clés : iconographie, période moghole, art européen

Keywords: iconography, Mughal period, European art

Mughal Occidentalism: Artistic Encounters between Europe and Asia at the Courts of India, de Mika Natif (M. N.) s'attache à décrire et mieux comprendre les liens qui ont prévalu entre les œuvres picturales produites entre 1580 et 1630 dans les ateliers des empereurs moghols, Akbar (1556-1605) puis Jahangir (1605-1627), et la peinture européenne. Le livre est construit en cinq chapitres, précédés d'une belle introduction de 25 pages. Très bien illustré, c'est un ouvrage riche en informations qui propose des pistes d'analyses nombreuses et, généralement, très convaincantes.

Dans son introduction (p. 1-25), M. N. revient sur les définitions préalables du concept même d'« occidentalisme », une notion fondamentale dans cette étude, mais au demeurant fort complexe, et pouvant varier selon les travaux scientifiques. Parmi ceux-ci, c'est sans doute le livre de l'anthropologue James Carrier, publié en 1992, *Occidentalism: Images of the West,* ou, plus récemment, en 2004, l'ouvrage de Ian Buruma et Avishai Margalit, *Occidentalism: A Short History of Anti-Westernism,* qui paraissent incontournables. Néanmoins, l'analyse de M. N. est résolument celle d'une historienne de l'art, spécialiste de la représentation en terres d'Islam et de la période moderne. C'est pourquoi, se détachant des études sociologiques préalables, elle propose d'utiliser l'appellation « occidentalisme moghol » pour désigner le redéploiement et le recodage d'éléments iconographiques européens ainsi que l'utilisation des techniques picturales, elles aussi venues d'Europe, dans la peinture indienne de cette période. Dans ce contexte moghol, il est indispensable de reconsidérer la notion d'occidentalisme à l'aune d'un cosmopolitisme revendiqué par le pouvoir en place et célébré par les arts et les lettres (p. 9). C'est là, certainement, la problématique centrale de l'ouvrage, sur laquelle reposent chacune des analyses développées dans les chapitres qui suivent. Survolant ensuite rapidement les relations entretenues entre l'iconographie européenne et les arts de l'Islam depuis des temps anciens et revenant sur l'évocation de ces liens dans les sources en persan, M. N. omet l'ouvrage de Negar Habibi, *ʿAli Qoli Jebādār et l'occidentalisme safavide au xviie siècle,* dont elle n'a sans doute, alors, pas eu connaissance. Ce dernier ouvrage ayant été publié chez Brill la même année et dans la même collection que *Mughal Occidentalism,* on peut s'étonner de l'absence de référence aux recherches de Negar Habibi. Parachevant toutefois cette riche introduction, dix pages sont, ensuite, consacrées à décrire les liens iconographiques des arts de l'Islam avec le monde chrétien, en contexte extra ou intra-européen (p. 12-22).

Le premier chapitre, intitulé « Mughal Tolerance and the Encounters with Europe » (p. 26-67), brosse un portrait du contexte historique et s'attache à démontrer que la politique de tolérance religieuse menée par l'empereur Akbar (1556-1605) puis, dans une moindre mesure, par son fils Jahangir (1605-1627) constitue une clé incontournable pour analyser ces œuvres. M. N. revient sur l'importance considérable du principe de *ṣulḥ-i kull,* ou « paix universelle », dans l'idéologie étatique de l'empire moghol, un principe qui, selon C. Lefèvre et I. G. Županov, « ne saurait être assimilé(e) à un quelconque esprit de tolérance : toutes les religions avaient leur place dans l'empire tant que leurs adhérents reconnaissaient la sainteté du monarque et obéissaient à ses lois, qu'elles soient temporelles ou spirituelles. »[(1)].

Dans le second chapitre de l'ouvrage, « Mughal Masters and European Art: Tradition and Innovation at the Royal Workshop » (p. 68-109), M. N. s'intéresse plus particulièrement aux artistes des ateliers moghols. Leurs œuvres s'ancrent dans l'héritage ancien de la peinture persane mais puisent, tout en même temps, dans les répertoires picturaux et techniques artistiques importés d'Europe. Cette dynamique artistique, binaire, mais qui n'est en rien contradictoire, nourrit les œuvres des plus grands artistes des ateliers moghols. Ce chapitre, particulièrement pertinent, repose sur une étude comparative approfondie de trois peintures mogholes et de leurs 'pendants' européens, car c'est délibérément que M. N. préfère le terme « counterpart » à celui de « modèle », et interroge, à juste titre, la notion de copie dans un tel contexte. La première œuvre analysée est une « Sainte Cécile » moghole, signée Nini. La peinture, conservée au Victoria and Albert Museum à Londres (acc.IM.139A-192), fait écho à une gravure du « Martyre de Sainte Cécile » de Jérôme Wierix

(1) J. Flores, C. Lefèvre, I. G. Županov (eds.), *Cosmopolitismes en Asie du Sud, Sources, itinéraires, langues (xvie-xviiie siècle)*, Paris, Éditions EHESS, 2015, p.14.

BCAI 36 (2022) Mika Natif: Mughal Occidentalism: Artistic Encounters between Europe and Asia at the Courts of India, 1580-1630, recensé par Éloïse Brac de la Perrière
© IFAO 2025 BCAI en ligne http://www.ifao.egnet.net

(Metropolitan Museum of Art, 2012.136.700). La deuxième peinture est un nu assis attribué à Ruqaya Banu, qui, comme Nini, fait partie des quelques artistes femmes connues ayant exercé durant cette période. L'œuvre est aujourd'hui conservée à la Chester Beatty Library à Dublin (acc. nA.3). L'homme représenté s'inspire du personnage d'Adam figurant dans une gravure de « Adam et Ève après la chute » par l'artiste flamand, Jan Sandeler, dont on retrouve, par ailleurs, une autre réplique moghole dans une page composite du célèbre album Golshân conservé au Palais du Golestân à Téhéran (MS.1663). Pour finir, le troisième cas d'étude est une reproduction d'un Saint-Jean l'Évangéliste de Dürer (daté de 1511. British Museum, E,2.53) par le peintre Abu al-Hasan dans un délicat dessin réhaussé de gouache, daté de 1600 (Oxford, Ashmolean Museum, EA1978.2597).

Dans le troisième chapitre, qui a pour titre « European Articles in Mughal Painting » (p. 110-15), M. N. s'intéresse, plus particulièrement, aux objets européens qui font leur apparition dans la peinture moghole à la fin des années 1580 ainsi qu'à la réutilisation de gravures de la Renaissance dans des pages d'albums composites comprenant des peintures persanes et des calligraphies. Il s'agit là de deux processus distincts de recontextualisation de l'objet européen dans un environnement pictural moghol. En effet, M. N. distingue, ici, ce qu'elle considère comme deux modes d'interaction entre l'artiste moghol et l'objet européen, au sein d'une pratique fondamentale dans la construction d'une identité moghole cosmopolite. Elle fait appel au concept d'objet-frontière, introduit par les sociologues S. L. Star et J. Griesemer en 1989, qui induit, tout à la fois, l'idée d'une communalité et celle d'une démarcation. Un tel concept permet de distinguer plus subtilement les différentes communautés étrangères en présence dans l'environnement direct des élites mogholes, commanditaires de ces œuvres.

Le chapitre 4, « Landscape Painting as Mughal Allegory: Micro-Architecture, Perspective and *ṣulḥ-i kull* » (p. 152-204), est consacré au traitement des paysages, urbains ou naturels, construits à la manière européenne, qui se multiplient dans les arrière-plans des peintures des ateliers impériaux à la fin des années 1580. M. N. propose une interprétation intéressante de leur présence au sein des œuvres mogholes : elle suggère que, si ces représentations matérialisent encore le principe de *ṣulḥ-i kull* et, par conséquent, l'idée d'un empire moghol prospère et cosmopolite, elles introduisent, également, au sein de la représentation picturale les concepts du règne juste et de la cité idéale que l'on trouve, déjà présents, dans des écrits fondamentaux de la pensée islamique comme ceux de Naṣr al-Dīn Tusī (1201-1274) au XIIIe siècle. M. N. distingue, ici, deux catégories de peintures dans lesquelles figurent des paysages. Premièrement, celles qui viennent illustrer un texte ou un épisode historique dans lesquels ces paysages, pour une raison ou une autre, sont mentionnés. C'est, fréquemment, le cas des récits décrivant la vie des souverains, chroniques ou mémoires, comme le *Baburnama*, *l'Akbarnama ou le Jahangirnama*, pour ne citer que ceux-là. La deuxième catégorie de peintures est plus complexe à déchiffrer. Les représentations de paysages y figurent toujours en arrière-plan, ce sont des architectures, apparemment, sans lien direct avec la narration, ajoutées par les peintres pour équilibrer la composition du tableau ou pour des raisons plus complexes. C'est cette dernière catégorie, plus énigmatique, que M. N. choisit d'analyser dans ce chapitre.

Le dernier chapitre de *Mughal Occidentalism*, « Concepts of Portraiture under Akbar and Jahangir » (p. 205-260), s'attache à mieux comprendre le rôle dévolu aux portraits dans le contexte socio-politique précédemment défini. Dans cet environnement que M. N. a décrit tout au long des précédents chapitres, quelle est donc la place accordée à la description des physionomies et au principe de ressemblance ? Les règnes d'Akbar et Jahangir sont, en effet, marqués par la multiplication des portraits, sans doute parce que nombre d'entre eux sont de puissants symboles du pouvoir impérial, ce que l'intérêt porté par les deux empereurs à ce genre artistique, qu'il leur arrive fréquemment d'évaluer eux-mêmes, confirmerait encore. Ces portraits figurent dans différents contextes et sur différents supports, ce qui en rend l'analyse d'autant plus intéressante. Dans cet ultime volet de son étude, M. N. s'intéresse tout à la fois à l'évocation du portrait dans les sources textuelles, aux inscriptions portées sur les peintures qui se rapportent aux portraits mêmes, à l'utilisation de techniques comme les ombres ou les modelés, ainsi qu'aux éléments picturaux empruntés au monde européen. Selon elle, l'importance accordée au principe de ressemblance, valeur essentielle pour comprendre ces œuvres, émerge sous le règne d'Akbar. Le terme « *shahīb* », qui met en exergue la question de la conformité au modèle, semble d'ailleurs préféré à celui de « *ṣūrat* » dans les inscriptions figurant sur les peintures de cette période.

C'est sur quelques pages d'épilogue, et non sur une véritable conclusion, que Mika Natif achève cet excellent ouvrage. Elle y invite son lecteur / sa lectrice à amorcer une nouvelle réflexion en s'interrogeant sur les empires voisins, ottoman et safavide, et sur les époques qui suivent les règnes d'Akbar et Jahangir

BCAI 36 (2022) Mika Natif: Mughal Occidentalism: Artistic Encounters between Europe and Asia at the Courts of India, 1580-1630, recensé par Éloïse Brac de la Perrière
© IFAO 2025 BCAI en ligne http://www.ifao.egnet.net

dans le sous-continent indien, tout particulièrement, celle de l'empereur Shah Jahan (1628-1657). Ces dernières lignes, qu'on aurait peut-être souhaité plus longues car ce sont, là encore, des pistes de réflexions passionnantes, montrent bien tout ce qu'il reste encore à explorer dans l'étude des liens artistiques entre les arts européens et le monde islamique durant la période moderne.

Éloïse Brac de la Perrière
Sorbonne Université -
UMR 8167 « Orient et Méditerranée »

BCAI 36 (2022) Mika Natif: Mughal Occidentalism: Artistic Encounters between Europe and Asia at the Courts of India, 1580-1630, recensé par Éloïse Brac de la Perrière
© IFAO 2025 BCAI en ligne http://www.ifao.egnet.net