

Vies parallèles

Empreintes de l'Inde : photographie, architecture et politique de la représentation, Centre canadien d'architecture, du 15 mai au 14 septembre 2003. Catalogue sous la direction de Maria Antonella Pelizzari, 342 p.

Sherry Simon

Number 193, November–December 2003

La frontière : récits de l'entre-deux

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/18674ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Simon, S. (2003). Vies parallèles / *Empreintes de l'Inde : photographie, architecture et politique de la représentation*, Centre canadien d'architecture, du 15 mai au 14 septembre 2003. Catalogue sous la direction de Maria Antonella Pelizzari, 342 p. *Spirale*, (193), 4-5.

VIES PARALLÈLES

EMPREINTES DE L'INDE : PHOTOGRAPHIE, ARCHITECTURE ET POLITIQUE DE LA REPRÉSENTATION

Centre canadien d'architecture, du 15 mai au 14 septembre 2003. Catalogue sous la direction de Maria Antonella Pelizzari, 342 p.

DÉPUIS que la photographie a été inventée en 1839, les photographes ont fréquenté les guerres et « *tenu compagnie à la mort* », rappelle Susan Sontag. Les premières images de guerre proviennent de la Crimée (1854-1856). Un an plus tard, la photographie a documenté un conflit moins connu aujourd'hui, mais décisif pour l'avenir de l'empire britannique, la rébellion des Sepoys en Inde.

L'une des photos de cette rébellion, faite au printemps 1858, est devenue célèbre — à plus d'un titre. La photo montre, en présence de quelques gardiens impassibles, un amas d'ossements humains séchés. À l'arrière-plan, se profilent les colonnes du palais de Sikandarbagh, lourdement endommagées par des tirs de canon. Le message est clair : c'est ainsi que le pouvoir impérial vient à bout de ses opposants. La photo occupe sa place dans l'histoire pour une deuxième raison. Le photographe, Felice Beato (citoyen britannique, malgré son nom italien) l'a « arrangée », détarrant des restes humains pour marquer l'étendue du carnage. Il s'agit donc d'une manipulation, prise plusieurs mois après la fin de la guerre. L'une des premières photos de guerre, elle annonce déjà une tradition de truquage photographique. Cette photo circule en Grande-Bretagne, où elle nourrit le rapport passionnel qu'entretient la population britannique envers les événements en Inde. La rébellion a ému les Anglais, les a rapprochés, sur le plan imaginaire, de cette terre lointaine, et justifiera la mise en place du Raj.

La photo, enfin, est responsable d'un nouveau rebondissement. Elle fait du palais un arrêt obligatoire sur le circuit touristique indien. À partir de 1870, quand l'Inde deviendra plus accueillante aux voyageurs, les touristes iront visiter les monuments qui ont figuré dans la rébellion — et qu'ils auront connus d'abord en photo, comme le fort d'Agra, par exemple, qui a servi de refuge aux habitants anglais de Delhi. Avant d'être photographiés pour leur intérêt historique et architectural, les monuments de l'Inde ont été mémorialisés comme souvenirs de bataille.

La photo de Beato cristallise les préoccupations de l'exposition *Empreintes de l'Inde*, organisée au Centre canadien d'architecture sous la direction de Maria Antonella Pelizzari. Construite à partir de la remarquable (et inestimable) collection du CCA, réunissant plus de deux cents photographies prises sous l'empire britannique par des voyageurs, des topographes

militaires et des photographes professionnels, l'exposition montre le rôle qu'a joué la photographie architecturale dans la construction de l'empire. Elle suit les trajectoires qu'emprunte la « vie parallèle » des monuments, quand, de pierre, ils se transforment en papier. Ce ne sont pas les monuments eux-mêmes qui entrent dans la conscience populaire, mais bien ces images qui — transformées en objets facilement reproductibles — continuent d'agir sur l'imaginaire.

La fiction des lieux vides

Les images exposées sont d'une grande beauté. Les photographes britanniques ont le plus souvent choisi de présenter les monuments sans aucun autre signe de vie, coupés de leur contexte environnant. Les palais moghals, les temples hindous du sud, les stupas bouddhistes (préférés par les Anglais, en leur qualité de plus anciens vestiges de l'Inde) ont une présence imposante, attribuable en partie à leur taille, mais aussi à la richesse des détails, rendues infiniment lisibles par la clarté de l'imprimé. On a l'impression que le soleil indien a illuminé jusqu'au moindre recoin, pour révéler le contour de chaque pierre, chaque coup de marteau. On peut parfois trouver des qualités lyriques à ces images, une sensibilité pastorale, surtout quand un plan d'eau apparaît. Mais le plus souvent, c'est l'austérité qui impressionne, le seul poids visuel de la pierre. Seuls et fiers, comme des îles en mer, les monuments se dressent en splendide isolement.

Peu d'humains figurent sur ces photos, et cette absence peut créer un effet fantomatique. La vue du fort près de Pudukkottai (1858) embrasse un village qui semble avoir été vidé pour besoins de photographie. Les maisons sont alignées sous le ciel de midi, les rues et les champs totalement dénués de signe de vie. Pas une feuille qui traîne. L'objet du photographe étant le fort, le village est un simple accessoire, un avant-plan — tout comme ces quelques individus placés ici et là devant d'autres monuments, pour en indiquer la taille —, mais qui aujourd'hui nous interpelle autant que le monument lui-même.

La disposition visuelle de l'exposition est elle-même architecturale. Dans une salle, un mur entier est couvert d'une mosaïque de photos, ce qui donne l'impression d'un mur de pierres. Dans la même salle, une longue ligne horizontale expose l'œuvre exceptionnelle du photographe Linnaeus Tripe — un panorama en vingt et une planches qui reproduit une inscription du x^e siècle entourant la base du temple de

Rajarajesvara. Devant se lire de droite à gauche, cette œuvre est une prouesse technique, fruit d'un labeur intense. Le travail a été salué par des savants britanniques de l'époque, ravis des nouvelles possibilités qui leur étaient offertes de décrypter des écritures du passé. Selon le photographe et archéologue James Fergusson (1808-1886), très influent dans la promotion de l'architecture indienne, la photographie était devenue essentielle au travail d'érudition. Elle donnait accès à la vérité du monde oriental et prémoderne, tout en étant un instrument de conservation.

La photographie est d'autant plus importante pour les Britanniques qu'ils s'interdisent le déplacement des trésors archéologiques indiens. Contrairement à la Grèce ou à l'Égypte qu'ils dépouillent allègrement (voir l'histoire encore pénible des marbres d'Elgin au British Museum), ils considèrent l'Inde comme une terre britannique. Tout doit être laissé intact. Pour célébrer la gloire de leurs richesses, les Britanniques ont utilisé la photographie ou fait construire des reproductions de monuments, lors des nombreuses expositions universelles à travers le monde au xix^e siècle.

Exposition internationale à Calcutta

Empreintes de l'Inde adopte une approche qui est devenue typique et nécessaire lorsqu'il est question des suites du colonialisme. Au lieu d'envisager ces images pour leur seule vertu esthétique, ou pour leur progrès technique (ce qui aurait été possible, compte tenu de leur indéniable qualité), on va plus loin, afin d'engager les photos dans l'histoire sociale. Cette histoire trace un parcours passionnant depuis le xix^e siècle anglais jusqu'à l'actualité la plus immédiate de l'Inde contemporaine, montrant comment les images créées par les Britanniques ont été mises au service de la nouvelle nation indienne au moment de l'indépendance et intégrées par la suite à la fabuleuse culture populaire visuelle de l'Inde aujourd'hui. La réussite impressionnante de cette exposition réside en ce que les deux aspects — l'attrait visuel et la recherche historique et sociale, entreprises par une équipe de chercheurs de réputation internationale — sont également réussis.

La préhistoire de la photographie commence avec les aquarellistes et dessinateurs qui ont été les premiers à représenter les paysages indiens. Les photographies reprendront certaines perspectives ou prises de vue de ces premières



L'actrice Hema Malini, assise devant le Taj Mahal, Agra, Inde, 1989, chromolithographie, 53,5 cm × 35,8 cm, éditeur inconnu, © Collection particulière.

images, qui, comme chez Daniell, suggèrent les paysages anglais, ou même le mont Royal, dessiné par ces mêmes peintres britanniques. L'Inde est traduite sous l'angle du « pittoresque », un ensemble romantisé de ruines. *Le tombeau de Birsing Deo sur les rives de la Betwa* (1867), du photographe français Louis Rousselet, en est un bel exemple — l'immense tombeau vu de loin, avec en avant-plan un étang jonché de roches. Relevons comme particulièrement intéressantes dans l'évolution des représentations des monuments indiens les images culturellement hybrides des peintres du « Company School », peintres indiens formés par les Européens.

Comme c'est toujours le cas au CCA, les textes d'accompagnement et les essais du catalogue sont de grande qualité. (Est-ce que cette qualité sera compromise, avec les récentes et nombreuses coupures de postes au sein de l'organisme?) Parmi les essais qui explorent les multiples facettes de l'histoire sociale de l'Inde et son rapport à l'image, tous intéressants, on relève plusieurs études biographiques des photographes (tous un peu aventuriers, fonctionnaires, artistes et savants à la fois) et de leur statut dans l'administration coloniale. Dans le groupe, une seule femme photographe, Harriet Tytler (1827-1907), l'une des rares femmes présentes durant le siège de Delhi (1857) et qui avec son mari a produit cinq cents images de lieux associés à la rébellion.

L'essai de Peter H. Hoffenberg souligne le rôle de la photographie et de l'architecture lors de l'Exposition internationale de Calcutta en 1883 (une partie d'*Empreintes de l'Inde* est consacrée aux expositions internationales du XIX^e siècle, événements qui ont servi de vitrine à la photographie architecturale). L'exposition, qui a duré de décembre 1883 à mars 1884, a reçu plus d'un million de visiteurs. L'événement souligne à quel point l'héritage architectural de l'Inde est exploité à cette époque dans la constitution de l'identité indienne. À preuve, la porte de Gwalior, œuvre monumentale construite en quatre mois par un millier de maçons, dans tous les styles de l'Inde. Cette porte est une pure création du Raj — démontrant à la fois la puissance brute (mobilisation de la main-d'œuvre, étendue géographique) mais aussi sa capacité à définir l'Inde comme une terre d'artisans et de relations féodales : une Inde « *de temples et de palais* ».

Le monument comme personnage Bollywoodien

Si la photo est d'abord partie intégrante du projet colonialiste et orientaliste, elle entre par la suite dans le tourbillon des activités de résistance, de recyclage et de réappropriation qui constituent la riposte du postcolonialisme. Ainsi en est-il des ensembles de « *vues de mo-*

numents » qui sont utilisées également pour les souvenirs de sites religieux, mais transformées pour montrer le caractère spirituel et atemporel du lieu, ou encore des photographies prises dans les foires populaires, comme celle où l'on voit une famille modeste figée en toute solennité devant une scène urbaine, reproduisant — mais à l'envers — la disposition des photos britanniques, puisque les humains sont maintenant au centre, les vieilles pierres étant devenues accessoires. Il est possible d'apprécier le recyclage, par le nouvel État indien, après l'Indépendance, des monuments dans ses représentations nationales, et la façon dont les leaders politiques les ont intégrés (surtout le fort rouge de Delhi) dans leurs mythologies personnelles. Des extraits de films Bollywoodiens projetés sur place montrent le rôle dramatique que jouent les monuments.

Comme c'est le cas dans d'autres domaines, l'héritage visuel britannique est maintenant imbriqué dans la vie culturelle indienne. Le dialogue entre deux esthétiques radicalement différentes, la sobriété du regard anglais et l'exubérante iconographie de l'Inde moderne, est un sujet d'étude fascinant, abordé notamment avec grand profit par l'anthropologue Christopher Pinney dans *Camera indica, The Social Life of Indian Photographs*. Il reste, comme le souligne Narayani Gupta, que si les images du passé appartiennent aujourd'hui autant aux Britanniques qu'aux Indiens, leur vérité n'est contenue par aucun des deux. Le passé est un pays étranger, conclut Gupta, où Britanniques et Indiens sont, les uns comme les autres, des touristes.

« Elle nous hante »

La tâche de la photo, selon Susan Sontag, n'est ni de nous instruire ni de nous expliquer la réalité. Pour cela, il y a des récits et des images en mouvement. « *La photo fait autre chose : elle nous hante.* » Comme l'écrivain W.G. Sebald, Sontag sait que le pouvoir de la photo est double : elle révèle une certaine réalité (par le contact entre la lentille et l'objet), mais la photo nous détache de cette réalité, ouvrant à un espace de rêverie, loin du présent.

Les photographies des monuments de l'Inde incarnent pleinement cette dualité. Elles sont à la fois des moments d'histoire et des fragments d'imaginaire. Pour les Britanniques, la photo avait pour but de documenter les richesses qui devenaient les leurs. Aujourd'hui, ces photos engagent le spectateur sur d'autres chemins, parfois paradoxaux. La photographie est une fiction (tous ces lieux vides!) mais elle permet de toucher la matérialité d'un autre présent.

SHERRY SIMON