

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ENJEUX POLITIQUES DE LA REPRÉSENTATION VISUELLE COLONIALE
EN CONTEXTE DE CRISES POLITIQUES : LE CAS DE LA PHOTOGRAPHIE
BRITANNIQUE EN INDE (1857-1878)

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN SCIENCE POLITIQUE

PAR
MYRIAM MAEVA BERNET

JUIN 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à débiter ce mémoire en adressant mes remerciements chaleureux à mon directeur de maîtrise Vincent Romani. Merci pour ton écoute, ton soutien, tes conseils, tes corrections toujours précises. Tes encouragements et ta confiance ont participé à mon cheminement intellectuel et humain. Pour ces raisons, un grand merci également à Isabelle Gusse. Travailler avec et pour vous deux depuis les dernières années fut un privilège. Je souhaite également remercier ma mère Amina Masrour. Tu m'as toujours poussée, encouragée et soutenue, quels que soient mes choix. Tu es ma force et je te suis éternellement reconnaissante. Un grand merci à Étienne Tardif-Paradis, tu es à mes côtés depuis le début de ma maîtrise, tu as vu tous les hauts et tous les bas, ta présence m'est précieuse et ton amour indéfectible m'a portée et continue de le faire. Merci pour tout (et pour Chomsky). Pour tout ce chemin parcouru depuis les dernières années, je souhaite également remercier mes sœurs de cœur et de lutte, Louison Larbodie, Rosalie Côté-Tremblay, Mieko Tarrius et Claudel Morin. Vous m'inspirez au quotidien. Une pensée également à ma « bande » de confinement à Paris qui m'a offert le (ré)confort matériel et humain nécessaire lors du début de la pandémie. Un remerciement particulier à Thibault Prévost, je suis chanceuse de t'avoir à mes côtés, même à distance. Merci pour tes relectures affutées, pour ta présence interocéanique et pour tes mots toujours justes. Je souhaite terminer en remerciant Catherine Larochelle d'avoir été membre du jury pour mon projet de mémoire ainsi que Yasmine Nachabe Taan et Rachel Berger. Nous vivons aussi à l'université des circonstances difficiles à cause de la pandémie et je suis reconnaissante que vous ayez toutes les deux accepté de faire partie de mon jury de relecture. Sans vous toutes et tous, ce mémoire n'aurait pas pu voir le jour alors : merci.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	v
RÉSUMÉ.....	vi
ABSTRACT.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I LA PHOTOGRAPHIE COLONIALE AU 19 ^{ème} SIÈCLE EN INDE : HISTORIOGRAPHIE, INTÉRÊTS DE RECHERCHE ET MÉTHODOLOGIE.....	4
1.1 La situation de l'Inde colonisée au 19 ^e siècle : l'ascension des puissances européennes.....	4
1.2 Intérêts scientifiques de l'étude de la photographie en contexte colonial	11
1.2.1 Petite histoire de la photographie en Inde : des daguerréotypes aux sociétés photographiques	11
1.2.2 La place de la photographie coloniale dans la littérature scientifique	14
1.3 Méthodologie : comment analyser les photographies en sciences sociales ?... 18	
1.3.1 L'analyse de photographies d'archive, un défi méthodologique en sciences sociales.....	18
1.3.2 Proposition et méthodologie d'analyse	23
1.3.3 Pièges et écueils à éviter, limites des possibilités analytiques	24
1.4 Justifications, apports et limites : pourquoi étudier le regard colonial britannique ?.....	26
CHAPITRE II CRISES POLITIQUES, ÉTUDES POSTCOLONIALES ET ÉTUDES VISUELLES : LES APPORTS THÉORIQUES DES SCIENCES SOCIALES.....	29
2.1 Crises politiques, événements et temporalités : l'apport théorique des sciences sociales	29
2.1.1 La crise politique : quelles définitions ?	29
2.1.2 Événements historiques et temporalités	32

2.2	Études et critiques postcoloniales, croisement des regards disciplinaires.....	36
2.2.1	Études et critiques postcoloniales : « est-ce que les subalternes peuvent parler ? ».....	36
2.2.2	Convergence des luttes et croisement des regards disciplinaires.....	41
2.3	Les études de la culture visuelle : entre pouvoirs de l'image et images du pouvoir	43
CHAPITRE III L'APPAREIL PHOTOGRAPHIQUE : UN OUTIL DE CHOIX POUR CATÉGORISER, PUNIR ET ALTÉRISER ?		46
3.1	Punir : usages de la photographie durant la première guerre d'indépendance ..	46
3.1.1	Analyses foucaaldiennes du travail photographique de F. Beato	46
3.1.2	<i>Shooter</i> un conflit : quand l'appareil photo devient outil de guerre	60
3.2	La fabrique des stéréotypes coloniaux : catégoriser et altérer	62
3.2.1	Catégoriser : fabrique visuelle sous prétextes d'ethnographie et d'anthropologie	62
3.2.2	Altérer : étude des photos de W.W. Hooper durant la famine de Madras	68
CHAPITRE IV ARTICULATIONS DES REGARDS POLITIQUES ET RÉSISTANCES		79
4.1	Déconstruire l'œil du pouvoir colonial britannique au 19e siècle.....	79
4.1.1	Déjouer le piège de la neutralité photographique : il n'y a point d'œil objectif	79
4.1.2	Les regards au pluriel : violences épistémiques matérialisées	83
4.1.3	Circulations, expositions et archivages : montrer pour mieux dominer ?	86
4.2	Résistances, prises de pouvoir et décolonisation de l'outil photographique	91
4.2.1	Ouvrir le regard et le sujet : les subalternes peuvent regarder et photographier	91
CONCLUSION.....		95
BIBLIOGRAPHIE		99

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
3.1 Photographie 1 - Felice Beato, Execution of Rebels, Lucknow, 1858.	48
3.2 Photographie 2 Felice Beato, Interior of Secundrabagh After the Massacre, 1858 - 1862.....	51
3.3 Photographie 3 Felice Beato. The Mine in the Chattar Manzil, Exploded by the Enemy at the First Attack of General Henry Havelock, 1858 - 1862.	54
3.4 Photographie 4 Willoughby Wallace Hooper, The Last of the Herd, 1876–1878.	70
3.5 Photographie 5 Willoughby Wallace Hooper, Forsaken, 1876–1878.....	72
3.6 Photographie 6 Willoughby Wallace Hooper, At the Relief Camp (Living Skeletons), 1876–1878.....	74

RÉSUMÉ

Dans le cadre de ce mémoire, j'analyse certains enjeux politiques de la représentation visuelle coloniale avant et pendant l'avènement du Raj britannique en Inde (1858-1947) période durant laquelle les possessions de la Compagnie des Indes orientales (*East India Company*) sont transférées à la Couronne britannique. Pour ce faire, et en m'appuyant sur les études postcoloniales et visuelles, deux périodes couvertes par deux photographes britanniques sont sélectionnées car elles renvoient à des crises politiques majeures de l'histoire de la colonisation anglaise : la première guerre d'indépendance (1857-1859) photographiée par Felice Beato et la famine de Madras (1876-1878) photographiée par Willoughby Wallace Hooper. À travers une sélection de leurs photographies, j'interroge le rôle de la production visuelle coloniale dans un contexte de crise politique, tout en prenant en compte que la pratique photographique traduisait à l'époque majoritairement un regard impérial, blanc, et masculin. L'étude du lien entre photographie et violence coloniale permet alors de démontrer que l'appareil photo est utilisé au 19^{ème} siècle en Inde par les Britanniques comme technologie au service du pouvoir pour catégoriser, altérer (fabriquer des « Autres ») et punir les communautés colonisées, d'abord dans le but de « prouver » la supériorité militaire britannique puis sous prétexte de discours « civilisationnels ».

Mots-clés : photographie coloniale, études postcoloniales, pouvoir, crise politique, études visuelles, regard colonial, colonisation britannique.

ABSTRACT

In this dissertation, I analyze some of the political issues of colonial visual representation before and during the advent of the British Raj in India (1858-1947) when the possessions of the East India Company were transferred to the British Crown. For this purpose, and on the basis of postcolonial and visual studies, two periods covered by two British photographers are selected because they refer to major political crises in the history of British colonization: The First War of Independence (1857-1859) photographed by Felice Beato and the Madras Famine (1876-1878) photographed by Willoughby Wallace Hooper. Through a selection of their photographs, I question the role of colonial visual production in a context of political crisis, while taking into account that photographic practice at the time was predominantly imperial, white, and masculine. The study of the link between photography and colonial violence allows us to demonstrate that the camera was used in the 19th century by the British as a technology at the service of imperial power to categorize, make the « Others » and punish the Indian communities, first with the aim of "proving" British military superiority and then under the pretext of "civilizational" discourse.

Keywords: colonial photography, postcolonial studies, power, political crisis, visual studies, colonial gaze, British colonization.

INTRODUCTION

Cette recherche s'attarde à analyser les usages politiques de la représentation visuelle coloniale en période de guerre et de famine en Inde au 19^{ème} siècle. Par représentations visuelles coloniales, j'entends dans le cadre de ce mémoire uniquement la photographie coloniale¹. Avant de devenir une image, une photographie est un processus technique qui capture la lumière. C'est un aboutissement entre le/la photographe, ses choix techniques et son sujet dans un contexte et un lieu géographique précis. Quand le sujet photographié est un être humain, l'image résulte de l'interaction entre le/la photographe et son modèle, donc la construction de la perception du premier vers le second.

Pour cette analyse, j'utilise des photos capturées pendant deux crises politiques coloniales dans des espaces délimités en Inde (les villes de Lucknow et de Madras²) mais qui ont été diffusées à travers le monde et le sont encore de nos jours. Ces deux

¹ Dans le cadre de cette recherche, les termes « image », « représentation visuelle » et « photographie » sont utilisés comme synonymes, sans distinction, mais il faut prendre en compte que les représentations visuelles et les images ne sont pas toujours des photographies. À ce sujet, voir notamment *Iconologie. Image, texte, idéologie* de W.J.T. Mitchell (2009) et *Le plaisir des images* de Maxime Coulombe (2019).

² À noter que Madras est le nom colonial que j'ai décidé de garder ici par souci de cohérence avec la littérature, notamment indienne, qui la nomme ainsi dans le contexte de cette famine. Le nom a été changé pour Chennai en 1996 dans une démarche décoloniale de renommer les villes du pays. De plus la famine de Madras s'étendait aussi à Mysuru (Mysore), Hyderabad et Mumbai (Bombay) mais les photographies sélectionnées ont été prises à Chennai (Madras).

périodes de crise politique surviennent avant et pendant l'avènement du Raj britannique en Inde (1858-1947)³. Suite à la première guerre d'indépendance (1857-1859), la Compagnie des Indes orientales (*East India Company*) est transférée à la Couronne britannique en la personne de la reine Victoria, alors proclamée impératrice « des Indes » en 1876. Tel que relevé par Chaudhary (2012), après les pendaisons et fusillades des résistant.e.s, Charles John Canning alors nommé premier vice-roi encourage les officiers de l'armée à prendre des photos du peuple indien et demande qu'on lui remette les plaques photographiques. Durant cette période charnière, la mise en place du Raj britannique coïncide donc avec l'arrivée de cette nouvelle technologie qu'est l'appareil photographique. Au 19^{ème} siècle, la photographie arrive alors en Inde comme un instrument qui permet aux colonisateurs - qui ont alors le pouvoir et les moyens de photographier - de capturer les événements « marquants » durant la colonisation britannique (Chaudhary, 2012).

Parmi les enjeux politiques visés, je vais notamment étudier le lien entre photographie et violence coloniale, interrogeant ainsi le rôle de l'esthétique visuelle et du contenu des images dans un contexte de crise politique coloniale tout en prenant en compte que la pratique photographique traduisait à l'époque majoritairement un regard impérial (*colonial gaze*), blanc (*white gaze*) et masculin (*male gaze*).

La problématique concerne l'analyse de certains enjeux politiques de la représentation visuelle coloniale : de quelle manière l'image révèle-t-elle les liens entre photographie coloniale et construction de l'altérité? Qu'ont ces photos à nous

³ Le territoire s'étendait sur l'Inde actuelle, le Bangladesh, le Pakistan et le Myanmar.

apprendre sur l'imbrication des rapports de pouvoirs pendant les deux crises politiques que sont la première guerre d'indépendance et la famine de Madras en Inde ? J'avance l'hypothèse que l'utilisation de la photographie en contexte de crise politique coloniale visibilise l'asymétrie des rapports de pouvoir en participant à la catégorisation, à la punition et à la fabrication d'altérités, mécanismes d'oppressions et structures sociales qui seraient moins perceptibles sans l'utilisation de l'appareil photo comme nouvelle technologie du pouvoir britannique.

Pour ce faire, je vais débiter ce mémoire avec un chapitre qui aborde la situation de l'Inde au 19^e siècle, les intérêts scientifiques d'étude de la photographie coloniale, la proposition et les défis méthodologiques et une dernière partie qui justifie le choix du sujet et propose de déterminer les apports et limites de la recherche. Dans le second chapitre, une revue de la littérature propose d'étudier les notions de crises politiques, le champ d'étude postcolonial ainsi que celui des études visuelles. Le troisième chapitre contient les six photographies contextualisées et analysées. Je présente trois photographies de Felice Beato prises pendant la première guerre d'indépendance et trois photographies de W.W. Hopper capturées pendant la famine de Madras. Ces images s'inscrivent dans deux catégories que sont le regard colonial qui « légitime » le pouvoir impérial britannique et l'établissement d'une dichotomie « Nous » et « Autres » sous le prisme de punir, catégoriser et altérer. Le dernier chapitre contient une analyse et une critique des regards politiques et termine avec un point sur les résistances visuelles avant la conclusion.

CHAPITRE I

LA PHOTOGRAPHIE COLONIALE AU 19^{ÈME} SIÈCLE EN INDE : HISTORIOGRAPHIE, INTÉRÊTS DE RECHERCHE ET MÉTHODOLOGIE.

In practice, imperialism involves much more than governance and geographical expansion; it is also a set of cultural attitudes toward a people under such imperial control.

Vidya Dehejia, *India Through the Lens* (2006 : 21)

1.1 La situation de l'Inde colonisée au 19^e siècle : l'ascension des puissances européennes

Au 16^e siècle, l'Inde est un pays aux richesses importantes et dispose de denrées et de matières (épices, coton, sucre, thés, parfums, cachemire...) que le pays exporte et que les souverains européens convoitent. À cette période, les Portugais cherchent une route maritime en Extrême-Orient afin de contrôler le commerce des épices. En 1510, ils s'emparent de la ville de Goa qui se situe au bord de l'océan Indien mais se font rapidement dépasser par l'arrivée des Britanniques et des Français dans le pays.

En 1599, sous la compétence et avec l'accord de la reine Élisabeth 1^{er}, l'Angleterre forme une compagnie commerciale privée à Londres : c'est la naissance de la *East India Company* (*La Compagnie britannique des Indes orientales*), qui devient rapidement très lucrative pour l'Angleterre. En 1672, la France installe un comptoir à Pondichéry – dont l'architecture témoigne encore de cette période française comme pour Goa avec la colonisation portugaise - mais leur projet colonial commence à s'effriter en 1754, la France estimant que ses représentants en Inde ne faisaient pas assez de commerce.

En 1757 débute la conquête du Bengale par la compagnie anglaise, alors qu'en Europe la guerre de Sept Ans a commencé (1756-1763). En Inde, cette guerre relance les conflits entre sociétés commerciales britanniques et françaises (Trautmann, 2011 : 170). Afin de défendre ses intérêts financiers, *La compagnie britannique des Indes orientales* engage des généraux anglais et des Indiens contre les intérêts des Français et des Indiens qui s'allient comme l'illustre la bataille de Plassey (Bengale) en 1757. Les Britanniques sortent gagnants de ce conflit et perdent seulement 18 hommes contre 500 du côté du camp adverse dirigé par le nawab (ou nabab, titre de souverain indien ou d'aristocrate musulman) Siraj ud-Daullah (Cavendish, 2007). Le projet colonial français en Inde s'effondre officiellement suite à la bataille de Plassey.

Calcutta devient alors la capitale des territoires indiens de la *Compagnie des Indes*, le siège du gouverneur général ainsi que le siège de son conseil (Raj, 2006 : 2-3). Warren Hastings, premier gouverneur général « des Indes britanniques » puis Richard Colley Wellesley, gouverneur général des possessions anglaises dans l'Inde en 1797, affirment l'importance de connaître les territoires, l'histoire naturelle, la topographie, les langues et coutumes locales pour pouvoir établir une administration

durable. Pourtant, seulement quelques fonctionnaires s’y intéressèrent, la majorité voulant uniquement faire fortune dans le pays (Raj, 2006 : 5).

En 1784 est créée la *Asiatic Society of Bengal* qui regroupe des orientalistes et devient « un outil puissant pour la diffusion – en Inde comme en Europe et en Amérique du nord – de la production des orientalistes de la Compagnie des Indes », groupe auquel aucun Indien n’est véritablement admis durant les premières décennies de son existence bien que « de nombreux savants indiens collaborèrent aux travaux de la société » (Raj, 2006 : 5)⁴.

Peu à peu, la Compagnie soumet la plupart des principautés indiennes – même si certains États étaient toujours dirigés par des maharajas, des nababs et des princes – lance le chantier du réseau ferré et encourage le système des *zamindar* (propriétaires)⁵. Ce système multiplie le nombre de paysans sans terre, ce qui se traduit par un appauvrissement massif du pays. L’appauvrissement général, l’importation de produits bon marchés de l’Angleterre vers l’Inde, la destitution de chefs locaux et les taxes (Tharoor : 2016) servent alors de terreau à la première guerre d’indépendance ou « Grande Mutinerie » (1857-1859)⁶.

⁴ Volontairement rédigé au masculin car les femmes étaient exclues de la pratique à cette période, les Anglaises et les Indiennes débutent en photographie avec les studios *zenana*. À ce sujet, lire : Siddhartha Ghosh, (1988). *Zenana studio : early women photographers of Bengal*.

⁵ Pratique qui date de l’époque des empereurs moghols (Blanc, Universalis).

⁶ Communément appelée « révolte des cipayes » par les britanniques. Cipaye (*sepooy*) étant un terme qui désigne un soldat indien servant dans l’armée britannique durant l’époque coloniale. Dans le cadre de ce mémoire, je choisis d’utiliser la terminologie décoloniale priorisée par les historiennes et historiens Indiens. “Although termed ‘the Mutiny’ by most Britons at the time, the insurgency was

La première guerre d'indépendance est déclenchée en mai 1857 dans les camps militaires de Meerut, dans la région de l'Uttar Pradesh. Comme relevé par Sean Willcock qui étudie également le rôle des photographies en contexte colonial britannique au 19^{ème} siècle, les causes du conflit sont multiples : une inquiétude généralisée des Indiens face à la puissance coloniale, la crainte des hindous et musulmans face à la diffusion de la chrétienté, la disparition des privilèges des soldats indiens dans l'armée anglaise de la *Compagnie des Indes orientales* (2015 : 144-145). Mais le point de départ le plus abordé dans la littérature concerne l'engraissement des nouvelles cartouches des armes (2015 : 144-145). Les soldats indiens apprennent en effet qu'un nouveau type de munition serait lubrifié avec de la graisse de porc selon les musulmans, ou de la graisse de vache selon les hindous. Or à l'époque, charger une arme impliquait de mordre le bout des cartouches. L'officier aux commandes à Meerut entend cette rumeur circuler et décide d'aligner les soldats pour leur ordonner de mordre le bout des nouvelles cartouches en question. Plusieurs refusent et sont emprisonnés. Le lendemain, la garnison se révolte, tue les officiers et part en direction de Delhi.

À Delhi, soldats et paysans s'allient, tiennent la ville et récupèrent la résidence britannique à Lucknow. Les Britanniques ripostent en novembre 1857 et tuent nombre de soldats révoltés et de civils dans une campagne « anti-insurrectionnelle » comme nommée par les Britanniques qui se révèle d'une grande brutalité. Motivés par un désir de revanche pour punir les actes réels ou imaginés commis par la

actually formed from both soldiers and civilians, and was framed by many as a fight for India's political and religious autonomy." (Willcock, 2015 : 145).

population indienne, les Britanniques terrorisent la population, considérant ses membres comme “suspected collaborators or sympathisers” et décident de tuer en masse et de façon spectaculaire avec des pendaisons et des soldats indiens “blown from the mouths of cannon in grisly spectacles of imperial justice” (Willcock, 2015 : 145).

Finalement, la résistance indienne baisse les armes cinq mois après le début du conflit. Cette première guerre d’indépendance qui déstabilise la domination britannique fait plus de 800 000 morts (Peers, 2006 : 75-76) et marque durablement les esprits.

Pour les Britanniques, l’ensemble de la population indienne, même celle qui n’est pas encore née, hérite directement d’une complicité dans la « révolte », y compris plusieurs décennies après. Plus de trente ans après la guerre, le souvenir du massacre de 1857 plane “like a cloud even to this day, and to cause bitterness in the minds of Englishmen, who everywhere else regard the natives about them with no other feelings than of the kindest possible nature” (Willcock, 2015 : 152). Pour éviter qu’un scénario de « révolte » se reproduise, le gouvernement anglais abolit la Compagnie au profit de l’administration directe des colonies, qui se concrétise par la proclamation de la reine Victoria comme impératrice « des Indes » en janvier 1876 : c’est le début du *British Raj* (Bose, Jalal 1997 ; Joseph 2003 ; Tharoor 2016).

C’est la même année que débute la famine de Madras (1876-1878), période de crise coloniale durant laquelle le gouvernement britannique considère que puisque « 80% de la mortalité due à la famine concernait les 20% plus pauvres de la population » consacrer davantage de revenus à la combattre aurait pour conséquence qu’« une proportion encore plus grande de la population [...] tomberait dans la

misère » (Davis, 2003 : 42). Dans *Génocides Tropicaux*, Davis explique que l'essentiel du surplus de riz et du blé produit entre 1873-1876 en Inde est envoyé en Angleterre, et qu'ainsi : « Les Londoniens mangeaient le pain des Indiens. » (2001 : 36). Les Britanniques affirmaient leur supériorité civilisationnelle, notamment – c'est encore un argument pro-colonial aujourd'hui - par la construction des voies ferrées alors qu'elles « servaient aux commerçants qui souhaitaient expédier leurs stocks de céréales hors des districts frappés par la sécheresse pour les entreposer dans des dépôts centraux (où ils étaient également à l'abri des émeutiers) » (2001 : 36). Le fardeau de la taxe et la spéculation sur le prix des céréales en 1876 considérés comme des mécanismes du marché moderne ont « [accélééré] la famine au lieu d'y remédier » (2001 : 36-37).

Pendant ce temps, Lord Lytton, d'abord nommé gouverneur de Madras puis gouverneur général « des Indes » organise le grand rassemblement impérial de Delhi pour proclamer la reine Victoria comme impératrice. Un événement grandiose et coûteux, connu comme le plus grand banquet au monde, alors qu'au même moment, cent mille personnes meurent de faim à Madras et à Mysore (Davis, 2001 : 38-39). Le seul plan du côté britannique qui nous parvient aujourd'hui pour contrer la famine durant le 19^{ème} siècle vient de Richard Temple qui en fut fustigé et dont la carrière fut presque détruite (2001 : 46-47). Finalement, la famine de Madras fera 5.5 millions de morts (Withcombe, 1993).

Dans un article consacré à l'étude des causes de décès pendant la famine de Madras, Leela Sami souligne que la plupart des historien.n.e.s sous-estiment d'ailleurs le rôle direct de la famine. En effet, le nombre de morts durant cette période est souvent associé dans les ouvrages historiques aux déplacements de population, aux mauvaises conditions sanitaires et à la propagation d'infections (choléra et

variolo). Pourtant, selon les recherches de Sami, “starvation and its companion, famine diarrhoea, were the real culprits in explaining the bulk of mortality” (2011 : 715).

La première guerre d’indépendance et la famine de Madras sont deux périodes clés de la conquête coloniale britannique en Inde. Dans un contexte politique de grande rivalité entre plusieurs pays européens, l’Angleterre représente l’un des plus puissants. Reprenant l’anthropologue étasunien Christopher Pinney et le sociologue français Pierre Bourdieu, Willcock parle d’« habitus colonial » : “a matrix of colonial permissions, bureaucracy, finance, transport and consumerism that worked to structure the social environment in ways that were foreseeable, ‘taken-for-granted’ and thus more or less harmonious with the reigning ideology” (Willcock, 2015 : 150). De cet « habitus colonial », je vais m’efforcer d’en distinguer le rôle des images durant les deux périodes sélectionnées.

1.2 Intérêts scientifiques de l'étude de la photographie en contexte colonial

En nous enseignant un nouveau code visuel, les photographies modifient et élargissent notre idée de ce qui mérite d'être regardé et de ce que nous avons le droit d'observer. Elles constituent une grammaire et, ce qui est encore plus important, une éthique du regard.

Susan Sontag, Sur la photographie (2008 [1973]) : 15)

1.2.1 Petite histoire de la photographie en Inde : des daguerréotypes aux sociétés photographiques

Le terme de photographie construit à partir des racines grecques *phôtos* (lumière) et *graphein* (écriture) s'impose en 1850. Le croisement de la photochimie (matériau sensible à la lumière) et de l'optique (dispositif de prise de vue comme la *camera obscura* ou chambre noire) a permis l'invention de ce procédé révolutionnaire qui s'inscrit dans l'histoire du nouvel âge industriel du 19^e siècle en Europe.

Selon l'histoire de la photographie telle qu'écrite aujourd'hui, son invention résulte principalement des travaux des français Nicéphore Niépce (1765-1833), Louis Jacques M. N. P. Daguerre (1787-1851) et Hippolyte Bayard (1801-1887) et du britannique William Henry Fox Talbot (1800-1877). C'est en 1816 que Niépce réussit à fixer une image sur une plaque d'étain recouverte de bitume de Judée dont il découvre les propriétés photosensibles (Marbot, 1998 : 16). Il devient alors l'auteur de la première

photographie connue, capturée autour de 1826-1827 (Marbot, 1998 : 16). En 1829, Niépce s'associe avec Louis Jacques M. N. Daguerre, alliance qui va permettre à ce dernier d'inscrire son nom dans l'histoire de la photographie avec l'invention du daguerréotype. Les modifications apportées par Daguerre aux dernières expérimentations de Niépce, particulièrement l'héliographie, permettent une avancée importante en termes de luminosité des objectifs et de temps de pose qui passe de plusieurs heures à 30 minutes environ⁷ (Marbot, 1998 : 16-17).

Du côté britannique, William Henry Fox Talbot réalise en 1834 ses premières impressions négatives sur un papier enduit de nitrate d'argent puis de chlorure d'argent et devient alors l'inventeur du calotype (breveté en 1841) qui permet d'obtenir un nombre illimité de tirages avec un seul négatif sur la base d'un procédé négatif-positif (Marbot, 1998 : 20), point de départ de la photographie argentique. Hippolyte Bayard de son côté s'inspire des travaux précédents de Daguerre et de Talbot pour inventer un procédé qu'il sera le seul à utiliser mais qui lui permettra d'obtenir des positifs directs sur le papier sensibilisé à l'aide de chlorure d'argent et d'un traitement à l'iodure de potassium (1838-1839). Malgré son travail, la communauté scientifique ne diffuse pas son invention, probablement car elle est plus intéressée par l'utilisation du désormais célèbre daguerréotype (Marbot, 1998 : 24).

L'introduction de la photographie en Inde se fait à Calcutta en 1840 avec l'arrivée des premiers daguerréotypes envoyés d'Angleterre. Dans la littérature scientifique, cette période consacre le début de l'âge d'or de la photographie en Inde (Dehejia,

⁷ L'héliographie est une technique d'impression des images sur papier grâce au transfert d'un positif photographique sur un vernis photosensible et à la gravure.

2006 : 20). S'ensuit l'ouverture de plusieurs studios photos à Calcutta et Mumbai ainsi que la fondation de la Société photographique du Bengale en 1857. Sur la centaine de membres qui la composent, un tiers à peine sont indiens. En 1860, F. Fisk William rédige *A Guide to the Indian Photographer*, premier manuel de ce genre publié en Inde qui s'adresse aux photographes britanniques qui travaillent dans le pays, notamment afin de les aider à composer avec la chaleur, la poussière et l'humidité du pays.

De son côté, la toujours active *Royal Commonwealth Society* (RCS), autrefois nommée *The Colonial Society* lors de sa création en 1868 à Londres, participe à promouvoir la connaissance des colonies de l'Empire britannique à l'étranger⁸. Un grand nombre de ses membres sont des fonctionnaires, des médecins, des soldats et même des missionnaires qui travaillent en Inde⁹. Dès le début, des Indiens rejoignent les Britanniques en tant que membres de ces sociétés. Trois Indiens sont ainsi élus membres fondateurs du *Conseil de la Société photographique de Bombay* (Dehejia, 2006 : 15). Les studios de photographie prolifèrent, mais à l'époque, seul un établissement indien est en compétition avec les studios britanniques : il s'agit de la firme *Deen Dayal & Sons* fondée en 1868 par le célèbre photographe indien Lala Deen Dayal, apprécié par l'élite britannique, qui ouvre des studios à Indore (1874), Mumbai (1886) et Hyderabad (1892) (Dehejia, 2006 : 16).

⁸ Royal Commonwealth Society, en ligne : <https://www.royalewksociety.org/history> (consulté en janvier 2020).

⁹ Désormais, ce groupe d'individus et d'organisations se concentre sur « l'amélioration de la vie et des perspectives d'avenir de tous les membres du Commonwealth » (Site officiel du RCS).

1.2.2 La place de la photographie coloniale dans la littérature scientifique

Le rôle des représentations visuelles dans les contextes coloniaux intéresse de plus en plus la recherche en sciences sociales, et à juste titre puisqu'il existe un imaginaire colonial toujours d'actualité dans les sociétés occidentales comme relevé par la chercheuse australienne Anne Maxwell :

The visual representation of colonized peoples as savages not only helped to sustain imperialist expansion but also supplied Europeans with a new, empowering framework for identity based on racial and cultural essences, the effects of which are still evident today in the exploitative and discriminatory attitudes that continue to surface within metropolitan and settler-colonial societies. [...] Most of these representations of the 'other' contributed to white hegemony in various ways" (1999 : 9).

Depuis la fin des années 1980, la recherche scientifique s'intéresse spécifiquement à la photographie coloniale, un sujet traité aussi bien à travers le prisme de l'histoire de l'art, de l'anthropologie, de l'archéologie, de la sociologie, de la politique, de l'histoire, de la géographie humaine et de la littérature anglaise. Les terrains d'enquêtes sont également nombreux, des harems algériens durant la colonisation française (Alloula, 1986 ; Yegenoglu 1998 ; Clancy-Smith 2006), en passant par l'Inde (Gosh 1988 ; Gordon 2004, 2009 ; Chaudhary 2012 ; Stevenson 2013), le Sri Lanka (Warnapala 2008 ; Dias et Smith 2019), l'Amérique du Nord (Maxwell 1999), la Chine (Maxwell 1999), l'Indonésie (Protschky 2015), les Philippines et Puerto Rico (Rice, 2011).

Par exemple, Clancy-Smith a étudié le regard colonial en Algérie lors de la colonisation française et émet la thèse selon laquelle « la construction sociale de l'Algérie française a été fondée sur certaines représentations des femmes musulmanes

– en sus des mécanismes de coercition politique et économique » (2006 : 26). Parmi ces représentations, celle de « la femme musulmane soumise », une condition supposément inférieure des femmes colonisées qui devient un enjeu dans le débat public alors même que les représentations coloniales de « l'Autre » au féminin, sexualisée et offerte au public, se multiplient sous forme de récits, de peintures, de photographies et de cartes postales souvent érotiques destinés aux colonisateurs (2006 : 26, 27). Les photographies coloniales étaient diffusées sous forme de cartes postales envoyées aux proches qui ne se déplaçaient pas dans les colonies. Selon Emily Stevenson, ces cartes postales “not only worked to disseminate macro, imperial ideology and the male colonizers’ fantasy of possession, but also expressed the microcosm of imperialism at work in the domestic, feminine sphere.” (2013 : 298). Il s’agit d’un système de circulation des images coloniales dont je traite dans le dernier chapitre de ce mémoire.

Maxwell aborde les grandes expositions et souligne le désir commun existant en France et en Grande-Bretagne d’exposer les peuples colonisés afin de justifier « implicitement » la pertinence de la colonisation en suggérant que les peuples autochtones avaient un faible niveau de développement moral et de compétences technologiques (1999 : 27). Elle aborde notamment les photographies de peuples Autochtones en Amérique du Nord et affirme que ces images présentées dans le cadre d’expositions étaient divisées en deux catégories : “stereotyped images showing re-enactments of famous battles [...] and documentary recordings of Indians and their cultures before they faded from existence.” (1999 : 105). Ces deux types d’images ont eu pour effet d’exclure les Autochtones, soit en projetant sur eux des traits « sauvages », soit en les représentant comme des emblèmes intemporels d’un passé précolonial qui disparaissait rapidement (1999 : 105).

Mark Rice aborde de son côté la photographie coloniale aux Philippines et à Puerto Rico lors de la colonisation étasunienne et relève également un effet de justification de l'entreprise coloniale. À travers leur production visuelle de peuples colonisés, les États-Unis ont construit un imaginaire colonial pour prouver l'importance de leur mission civilisatrice dans les colonies, surtout dans un contexte d'après-guerre hispano-étasunienne (2011 : 3). Au lendemain de la guerre contre l'Espagne, les politiciens étasuniens, les administrateurs coloniaux et les écrivains de tous les partis ont utilisé la photographie pour faire valoir leurs arguments concernant la politique des États-Unis dans les nouvelles colonies. Ainsi, selon Rice la photographie coloniale étasunienne a aidé à catégoriser, définir, dominer et parfois construire le peuple de Puerto Rico comme « Autres » dans la culture *mainstream* étasunienne : “ This “otherness” was not so much racial, however, as it was cultural, suggesting that with proper guidance, Puerto Rico might one day be put on the path to either independence or assimilation.” (2011 : 4).

Le sujet de la photographie coloniale est riche mais néanmoins davantage traité du côté anglophone que francophone¹⁰. Partant de cette observation, il est

¹⁰ Exception faite de deux livres sortis pendant la rédaction de ce mémoire : *Sexe, race et colonies* (Blanchard, Bancel, Boetsch, Thomas, Taraud, 2018) et *Combattre, punir, photographier* (Foliard, 2020). Deux publications françaises qui traitent de photographie coloniale mais qui sont difficilement comparable, tant la seconde réussit la mise à distance du « positivisme documentaire » de *Sexe, race et colonies* qui utilise l'accumulation d'images violentes en guise d'illustration sans contexte, ce qui induit « une distorsion inévitable qui laisserait l'image d'un monde ravagé par les guerres et parsemé d'horreurs sans nom. » (Foliard, 2020 : 25). Concernant *Sexe, race et colonies*, voir les critiques suivantes : Mehdi Derfoufi, *Sexe, race et colonies : palmier d'or de l'exotisme colonial ?* en ligne : <https://delautrecoite.org/2018/09/27/sexe-race-et-colonies-palmier-dor-de-lexotisme-colonial/> (consulté en janvier 2019).

Leila Alaouf, « *Sexe, race et colonies* » : *le livre-corps souillé*, en ligne : <https://orientxxi.info/lu-vu-entendu/sexe-race-et-colonies-le-livre-corps-souille,2760> (consulté en janvier 2019).

question non pas de combler ce manque, mais plus modestement, d'apporter ma contribution en ciblant certains enjeux politiques de la représentation visuelle coloniale en contexte de crise politique, et cela à travers un prisme postcolonial et en langue française.

1.3 Méthodologie : comment analyser les photographies en sciences sociales ?

1.3.1 L'analyse de photographies d'archive, un défi méthodologique en sciences sociales

L'analyse de photographies représente un certain défi car : “Photography can be considered a data collection method, but not all photographs are used as data to be analyzed. The most common uses for photographs in social science research have been as illustrations and documentation” (Leavy, 2014 : 383). Il faut également prendre en compte que « les réalités que représentent les photographies changent en fonction de l'environnement dans lequel elles sont lues. À un signifiant apparemment immuable sont associés des signifiés mouvants, filtrés par une pensée dynamique, complexe et historiquement marquée. » (Edwards, 2001 : 480). Cela s'ajoute au fait que dans les recherches en sciences sociales qui intègrent la photographie : “the data were “analyzed”. Some use phrases like photographs “can be read”, “in line with the social constructionist paradigm”, “we looked for salient patterns/images/issues”, and the like.” (Leavy, 2014 : 398). Selon Leavy, la raison de cette absence de discussion sur l'analyse des photographies pourrait venir du fait qu'il n'existe pas encore d'approche spécifique car l'utilisation de la photographie est relativement nouvelle dans la recherche scientifique (2014 : 398).

Pourtant, comme relevé par l'historienne Catherine Larochelle dans *L'apprentissage des Autres : la construction rhétorique et les usages pédagogiques de l'altérité à l'école Québécoise (1830-1915)* : « la visualité est un élément central

de la construction des relations sociales [et] la reconnaissance visuelle, indispensable à l'existence du Soi, est toujours inscrite dans une relation de pouvoir » (2018 : 238-239). Malgré l'importance de la visualité au niveau social et politique, il se révèle complexe de s'inspirer méthodologiquement d'autres recherches en sciences sociales utilisant la photographie car la partie concernant la méthodologie est souvent très peu explicitée (Leavy, 2014). Plus encore, selon Becker, la photographie est souvent accusée d'être « trop subjective, trop esthétique pour les sciences sociales » (1981 : 14) et dans le cadre d'un usage scientifique, la photo seule ne suffit pas, et doit être accompagnée de sa légende, commentaire ou note afin de pouvoir la contextualiser (1981 : 15).

James Borchert propose une méthode de recherche des photographies historiques/d'archives développée pendant plusieurs années, particulièrement par les anthropologues et les sociologues. Il relève dans un premier temps les difficultés liées à l'utilisation de photos d'archives car elles contiennent en général trop peu d'informations sur le contexte, un point important car “photograph cannot ordinarily stand by itself” (Borchert, 1982 : 35). Il est donc important de se renseigner sur le contenu de l'image, le contexte, le/la photographe en utilisant toutes les sources disponibles, afin d'obtenir « plusieurs confirmations » à travers une « approche multi-méthodes » (Borchert, 1982 : 35). Il recommande donc de collecter le plus d'images possibles, car, et il cite Howard Becker, le photographe exerce un contrôle total sur l'image finale et les informations qu'elle contient (dans Borchert, 1982 : 37). En effet, le choix de l'appareil photo, de l'objectif, du type de plaque ou de pellicule, du temps d'exposition, du cadrage, du processus chimique qu'implique le développement en chambre noire, de sélection des images, font que le ou la photographe façonne et contrôle son travail photographique, du choix du sujet, en passant par la prise de vue jusqu'à la diffusion.

L'univers des possibles induit par la photographie est large et propice aux réflexions. La « rencontre » entre photographes britanniques et modèles indiens suggère que la photographie a pu présenter à ses débuts l'occasion d'un « rapprochement » sans précédent au sein de la société coloniale, à l'image des portraits studio qui deviennent à la mode au 19^{ème} siècle, et ne servent pas seulement des intérêts coloniaux mais intéressent aussi les plus hautes castes indiennes qui souhaitent se faire photographier à la mode britannique (Gujral et Gaskeli, 2018).

Il faut comprendre ici l'importance de contextualisation des images et leur place dans l'histoire, sans toutefois oublier que la photographie est une pratique qui se situe aussi bien au niveau technologique qu'esthétique et qui montre que “while *sensing* the world is inseparable from, though not identical with, *making sense* of it, the traffic between sense perception and ideation is historically conditioned.” (Chaudhary, 2012 : 1). Ayant une relation de proximité avec l'objet qu'elle représente, la photographie, comme forme de représentation, occupe une place très spécifique dans l'imaginaire colonial.

Becker souligne de son côté que le/la photographe est un acteur social qui exerce sa pratique dans une société, une culture et à un moment précis de l'histoire (dans Borchert, 1982 : 38). Le but n'étant pas de prêter des intentions aux photographies pour appuyer un point mais plutôt de les situer dans un contexte social, historique, économique et politique afin qu'elles confirment ou infirment l'hypothèse de recherche. D'ailleurs, les images sont polysémiques (Becker, 1981 : 19 ; Larochelle, 2018 : 246) et doivent être (re)placées dans leurs contextes politiques, sociaux-culturels et parfois quand c'est le cas, artistiques. Le sens que l'on attribue aux images n'est rien de moins que « le résultat d'une construction, d'une élaboration qui n'est ni naturelle, ni universelle. L'expression des différentes interprétations d'un

cliché révèle la diversité des points de vue produits par la variété des trajectoires sociales et personnelles relatives à chaque individu » (Becker, 1981 : 19). Affirmation qui n'est pas sans rappeler les réflexions de W.J.T. Mitchell dont le travail sur la culture visuelle est analysé dans le prochain chapitre. Le théoricien souligne que “vision and visual images, things that (to the novice) are apparently automatic, transparent, and natural, are actually symbolic constructions, like a language to be learned, a system of codes that interposes an ideological veil between us and the real world.” (2002 : 170-171). Cette polysémie des images concerne également les photographies sélectionnées dans le cadre de ce mémoire tant elles peuvent être interprétées différemment selon la présence – ou l'absence – de contexte historique.

D'ailleurs, dans le contexte de l'enseignement dès les années 1850 en Occident, Larochelle interroge : « les images observées sont-elles typiques ou excentriques ? Dans quelles situations d'apprentissage sont-elles exposées au regard ? S'agit-il d'images isolées ou prennent-elles place dans des séries cohérentes ? Quels sont les détails qui ne se révèlent qu'après une observation prolongée ? » (2018 : 246). Je vais m'inspirer de ces questionnements afin d'analyser les photographies coloniales sélectionnées dans le cadre de cette recherche.

1.3.1.1 Où choisir les images et quelles images ?

Dans un premier temps, il s'agit de choisir les images qui correspondent aux deux photographes britanniques sélectionnés pour leur travail photographique prolifique

durant la première guerre d'indépendance et la famine de Madras. Pour ce faire, j'utilise la ressource institutionnelle *Getty Search Gateway (The Getty)*¹¹. Ce choix se justifie par le fait que *Getty Search Gateway* permet de faire des recherches sur plusieurs plateformes en ligne de l'institution simultanément (J.Paul Getty Museum Collection Database, Getty Research Institute Research Library Catalog, Getty Research Institute Collections Inventories and Finding Aids et Getty Research Institute Digital Collections). Ensuite *Getty Search Gateway* permet d'avoir accès à un large choix de photographies réalisées par Felice Beato et Willoughby Wallace Hooper qui est numérisé, accessible en ligne et diffusable pour la recherche scientifique grâce à *Open Content Program*¹².

Il s'agit ensuite de faire le tri dans l'ensemble des photographies proposées dans le moteur de recherche de *Getty Search Gateway* (367 images pour Felice Beato et 155 pour Willoughby Wallace Hooper) selon le lieu (l'Inde, plus particulièrement Lucknow et Madras) et les périodes étudiées puis d'analyser qualitativement les photographies sélectionnées.

Du côté de F. Beato, la collection disponible sur le site comporte des photographies de la première guerre d'indépendance, d'architecture, quelques panoramas de Lucknow, des portraits studio de membres de l'armée britannique de plusieurs niveaux militaires et quelques portraits d'Indiens qui portent une tenue traditionnelle ou militaire. Du côté des photographies de W. W. Hooper, la collection

¹¹ Getty Search Gateway, en ligne : <http://search.getty.edu/gateway/about.html> (consulté en 2019)

¹² Getty Search Gateway, About the Getty, en ligne : <http://www.getty.edu/about/whatwedo/opencontentfaq.html> (consulté en 2019)

propose une plus grande variété de genre photographique avec des images de la famine de Madras, des portraits d'Indien.nes en tenues traditionnelles et des images de scènes extérieures comme de la chasse, des animaux morts, des portraits de militaires britanniques et indiens, de l'architecture, des paysages, des scènes de vie quotidienne (adultes et enfants) ainsi que des photos sur lesquelles on peut observer dans le même cadre des Britanniques et des Indien.n.e.s (majoritairement des adultes).

1.3.2 Proposition et méthodologie d'analyse

La méthodologie proposée se découpe en trois grandes étapes. Dans un premier temps, grâce aux légendes, commentaires et sources secondaires, je vais contextualiser les deux séries d'images (celles de Beato et celles d'Hooper) au niveau politique, géographique, social, économique. Parce que ces deux séries de photos s'inscrivent chacune dans des périodes similaires, elles ne peuvent être analysées séparément. Dans un second temps, il s'agit de décrire le contenu de chaque image. Enfin, la dernière étape, sans doute la plus périlleuse, concerne l'analyse des photographies. Cette étape s'inspire de l'analyse qualitative de Borchert. Je propose les types de sous-questions suivantes pour alimenter ma réflexion et mon analyse (liste non exhaustive) : en quoi la photo analysée est-elle représentative du contexte social et politique ? Comment sous-représente ou sur-représente-t-elle certains aspects ? Qu'est-ce que ces images nous disent de la première guerre d'indépendance ou de la famine de Madras ? Quelle est la relation entre le photographe et le(s) sujet(s) photographié(s) ? Qu'est-ce que ces représentations visuelles ont d'orientaliste ?

Il semble également important ici de convoquer une critique du terme « Autre » que je choisis pour ma part de volontairement écrire entre guillemets (sauf dans les citations que je ne modifie pas) pour ne pas tomber dans les codes de langage coloniaux et néocoloniaux. Ce terme, utilisé hors contexte, participe à la déshumanisation et à la banalisation de la mise à distance coloniale et de l'altérisation des colonisé.e.s. Dans le cadre d'une recherche politique et sociologique sur la photographie coloniale, utiliser ce terme sans guillemets équivaut, à mon sens, à traiter les images des Indien.n.e.s qui meurent comme des images parmi d'autres.

1.3.3 Pièges et écueils à éviter, limites des possibilités analytiques

Tenter de « faire parler » les images ou de les sur-interpréter pour appuyer mon hypothèse, appliquer aux archives photographiques du 19^{ème} siècle les cadres de réflexion contemporains... Les pièges à éviter dans l'analyse de photographies coloniales en sciences sociales ne sont pas des moindres. Dans sa publication *Guerre des images, guerre sans image. Pratiques et usages de la photographie pendant la guerre d'indépendance algérienne (1954-1962)* Marie Chominot souligne que l'analyse d'une photographie est toujours enrichie par l'étude de la série dans laquelle elle s'insère (2008 : 180) et que ce travail implique d'intégrer les documents adjacents à l'image afin d'en « reconstituer les conditions de production et l'usage éventuel » (2008 : 180). Elle relève également un angle mort de sa méthodologie qui s'applique à mon propre sujet de recherche c'est-à-dire l'impossible accès aux photos d'origine (les négatifs et/ou planches contact) (2008 : 180).

Une des limites se situe aussi dans ce qui est montrable ou pas. Mariana Ortega, philosophe féministe, interroge tout comme Ghose et Gayatri Spivak le risque d'essentialisme dans l'analyse d'image de personnes racisées : "given the understanding of photography as indexical, can photographic representations of racialized bodies not fall into the trap of essentializing race and of promoting racist practices?" (2013 : 178). Car écrire sur des photographies coloniales, particulièrement celles qui illustrent la violence, provoque une réflexion sur ce qui peut être exposé ou pas, et comment, afin d'éviter une « pornographie du désastre ». Selon Daniel Foliard dans *Combattre, punir, photographier*, il est nécessaire d'avancer prudemment dans ce type de recherche pour « éviter la tentation du voyeurisme et la réplication de la violence du regard original. » (2020 : 38). Ne pas classer les personnes photographiées (indexation), tenter de sortir des cadres coloniaux permet d'éviter au mieux un continuum de la violence coloniale visuelle. Car n'oublions pas « qu'il y a un effacement par la photographie des expériences individuelles de la violence quand leur reproduction fait revivre indifféremment l'humiliation et la souffrance » (Foliard, 2020 : 41).

Cet effacement, très justement identifié par Foliard, impose de ne pas seulement « faire parler » les images mais de les restituer au plus proche du contexte et des expériences collectives. Pour y parvenir, il importe de ne pas reproduire les erreurs de l'ouvrage *Sexe, race et colonies* et de choisir prudemment chaque image en la commentant et en y apportant le maximum d'informations. Ainsi, afin d'analyser le matériel empirique sélectionné, l'utilisation de sources secondaires (témoignages, livres et articles scientifiques) se révèle indispensable, non seulement pour nourrir mes propres réflexions et analyses mais aussi pour m'apporter le maximum d'indications sur les photographes et périodes sélectionnés.

1.4 Justifications, apports et limites : pourquoi étudier le regard colonial britannique ?

Comme dans toute recherche scientifique, il est important de justifier le choix du présent sujet et d'en questionner ses apports et limites. Le point de vue situé (*standpoint theory*) semble un repère théorique important. Déconstruisant l'idée d'un savoir neutre, c'est-à-dire éloigné des caractéristiques sociales du ou de la chercheuse et de ses expériences, le point de vue situé est transdisciplinaire et largement utilisé dans les recherches prenant en compte le genre, la race, la classe, la sexualité et dans les études postcoloniales (Harding, 2009 : 193). Prenant le marxisme comme base de réflexion, le point de vue situé permet de comprendre d'où viennent nos connaissances et nos intérêts de recherche en tant que chercheuses féministes (Hartsock 1983, Collins 1986, Harding 1986, Smith 1987).

L'intérêt du sujet de l'Inde colonisée par les Britanniques au 19^e siècle part d'une logique déductive qui reflète une partie de mon parcours scolaire, personnel et de mes intérêts théoriques. Il s'agit d'un continuum qui débute par ma propre pratique de la photographie et la déconstruction des savoirs reçus durant mes études en photographie, passe par la découverte des théories et critiques postcoloniales et féministes à l'université et se cristallise lors d'un voyage en Inde.

Lors de ce périple, j'ai découvert qu'à Mumbai, il est difficile de rater les gigantesques panneaux publicitaires placés en hauteur sur les bordures des grandes

avenues de la ville¹³. Celles-ci affichent des célébrités indiennes faisant la promotion d'une marque de thé ou encore d'une marque de bijoux et de montres¹⁴. Premier constat : toutes ces têtes d'affiche sont Indiennes mais blanches, ce qui contraste avec l'importante diversité ethnique du pays. Un « culte de la blancheur » qui s'affiche en grand et qui s'est notamment confirmé lors d'une conversation avec une commerçante indienne à Goa, qui affirmait en pointant sa peau foncée, que « c'était mieux d'avoir la peau claire en Inde pour pouvoir se marier et avoir un bon travail ».

Ces observations et conversations pourraient sembler anecdotiques mais ne le sont pas quand on sait notamment que la dépigmentation de la peau est un phénomène important en Inde qui prend ses racines de l'histoire coloniale (Li and al, 2008 : 444)¹⁵. Ces imbrications fondent alors la volonté de construire un objet de recherche original. Durant mes recherches et lectures, je me suis aperçue que le questionnement postcolonial et féministe sur la visualité coloniale est peu développé, et encore moins dans la recherche francophone. Ainsi, le sujet de la photographie coloniale s'est imposé rapidement, particulièrement ses prémices en Inde car le 19^e siècle y marque une période à la croisée des chemins politique (Raj britannique) et technique (arrivée de l'appareil photo).

¹³ Observations tirées de mon premier voyage en Inde entre décembre 2018 et janvier 2019.

¹⁴ Voir par exemple la publicité pour la marque de thé Tetley avec Deepika Padukone (2018).

¹⁵ Et l'industrie des crèmes éclaircissantes pour la peau représente un marché florissant en Inde qui pesait 432 millions de dollars en 2010 avec une augmentation de 18% par année, dépassant ainsi l'entreprise Coca-Cola (Rajesh pour *The Guardian*, 2013).

En ce qui concerne les limites du choix du présent sujet, celles-ci semblent se diviser en trois parties. Dans un premier temps, il semble tout à fait ambitieux de vouloir couvrir l'ensemble des enjeux politiques de la représentation visuelle coloniale au 19^e siècle durant les deux crises politiques sélectionnées. Dans une moindre mesure, il semble également complexe dans le cadre d'un mémoire de maîtrise d'analyser et d'ancrer dans leur cadre social, politique et économique l'ensemble des images, plusieurs centaines, produites par les deux photographes durant les deux périodes sélectionnées. Enfin, il est empiriquement impossible d'avoir accès aux véritables motivations des photographes à l'époque à cause de l'absence et/ou à l'impossibilité d'accéder à des journaux écrits.

Afin de mener cette recherche, je vais donc m'atteler à définir la notion de crise politique, balisée en sciences sociales, et faire une présentation générale de plusieurs théories postcoloniales qui nourrissent ma réflexion avant de procéder à l'analyse des photographies coloniales sélectionnées. Pour conclure, je vais présenter le champ des études visuelles dans lequel s'ancre la présente recherche.

CHAPITRE II

CRISES POLITIQUES, ÉTUDES POSTCOLONIALES ET ÉTUDES VISUELLES : LES APPORTS THÉORIQUES DES SCIENCES SOCIALES

2.1 Crises politiques, événements et temporalités : l'apport théorique des sciences sociales

En sciences sociales, la notion de « crise politique » est omniprésente et fait l'objet d'une importante littérature scientifique. Il s'agit de vérifier si les deux périodes historiques sélectionnées peuvent être définies comme crises politiques. Qui définit l'évènement et la crise politique et comment ?

2.1.1 La crise politique : quelles définitions ?

Le terme de « crise », utilisé depuis le XVIII^e siècle (Matagne, Van Ingelgom, 2017 : 35), renvoie à un arrêt de ce qui est habituellement, à une déstabilisation, au désordre, à des mouvements de révolte voire au chaos. La notion de « crise » suppose une contestation de ce qui est présent, un mouvement individuel ou collectif, une urgence. L'étymologie du mot « crise » du latin *crisis* (manifestation grave d'une maladie) et du grec *krisis* (jugement) renvoie aux « décisions » qui doivent être prises

- ce que l'on nomme « politique de crise » ou « gestion de crise », moment de gouvernance exceptionnel durant lequel les institutions ont pour « impératif » de « prévenir, gérer et communiquer » afin de contenir la crise (Matagne et Van Ingelgom, 2017 : 24-25).

Dans l'ouvrage collectif *Politiques de crise, crises du politique*, Matagne et Van Ingelgom interrogent la crise du point de vue de la science politique et questionnent son caractère spécifique. Selon leur analyse, la crise est non seulement « une situation ou une période difficile, préoccupante, considérée comme grave » mais aussi « la mise en question d'un ordre existant, comme l'ordre social et certaines de ses règles, normes et mœurs. » (Meier dans Matagne et Van Ingelgom, 2017 : 76-77). Cette remise en cause de l'équilibre ou rupture provoquerait un besoin de démontrer une légitimité politique et une grande capacité d'influence en période de crise pour les autorités publiques (2017 : 29-30).

Selon Michèle Ansart-Dourlen qui aborde la notion de crise selon l'angle sociologique et psychologique, réfléchir à cette notion permet d'en distinguer deux aspects que sont « un état plus ou moins latent de tension, né de contradictions d'ordre politique, socio-économique ou psychique, au niveau individuel et collectif » et « d'autre part la crise se manifestant comme excès, exaspération des conflits, d'où peuvent être issus des changements profonds d'ordre historique ou/et politique » (2009 : 1). L'auteur souligne alors que la situation de crise est évitée quand « la société offre du sens », lorsqu'elle propose aux individus une cohérence et une unification collectives qui sont apportées par des valeurs communes » (Ansart-Dourlen, 2009 : 1).

Dans son essai *Mobilisations multisectorielles et dynamique des crises politiques : un point de vue heuristique*, Michel Dobry favorise de son côté « la perspective clausewitzienne (hypothèse continuiste) et la perspective durkheimienne (distinction d'états "organiques" et d'états critiques d'une même société) » afin de mettre en évidence « une série de propriétés tendanciennes qui caractérisent les crises politiques associées à une classe particulière que sont les mobilisations multisectorielles¹⁶ » (1983 : 396). Son analyse qui s'inscrit dans la sociologie de l'action prend en compte trois facteurs : la mobilisation, l'activité tactique des acteurs des crises et l'activité des protagonistes des crises à travers les contextes structurels (1983 : 395-396). Se positionnant à contre-courant de l'analyse sociologique marxiste, Dobry affirme dans son essai que la crise politique n'est pas une rupture mais plutôt une continuité des rapports politiques et se concentre sur l'analyse de la conjoncture pendant les crises.

En prenant la construction de la crise politique comme objet d'analyse, il considère ainsi que les crises ne sont donc pas seulement des « états particuliers des systèmes politiques concernés » (1983 : 396). Plus encore, Dobry réfute la dichotomie État/Société, et face à une déstabilisation politique, il émet la thèse selon laquelle les conduites de mobilisation en temps de crise concernent tous les secteurs sans rupture avec les stratégies habituelles des individus. L'auteur reprend Pierre Bourdieu qui affirme alors que : « les « grandes crises » ont pour propriété de synchroniser les rythmes, temporalités ou « durées structurales » propres aux diverses

¹⁶ « On appellera secteurs les champs sociaux différenciés présentant les traits qui seront explicités ci-dessous ; on appellera mobilisations multisectorielles les mobilisations qui seront localisées simultanément sur plusieurs de ces champs et mobilisations restreintes celles qui auront pour suite en seul d'entre eux. » (Dobry, 1983 : 402).

sphères autonomes d'activité des sociétés affectées par ces crises » (Bourdieu dans Dobry, 2009 : 414).

2.1.2 Évènements historiques et temporalités

Ainsi, « la notion de crise invite tout d'abord à questionner les temporalités des phénomènes politiques » (Matagne et Van Ingelgom, 2017 : 35). Bertrand réfléchit à l'écriture de l'histoire, et reprenant les écrits de Carr, dénonce la dimension non critique de l'évènement en histoire. Il part de ce constat pour réfléchir à la nature même de l'évènement et la définit comme suivant « ce qui « advient » à une certaine date et dans un lieu déterminé. Mais dans le même temps, l'évènement n'est pas un simple accident qui arrive d'une manière contingente ou fortuite. » (Bertrand, 2009 : 39-40). Partant de cette définition, il relève également que l'évènement ne s'inscrit pas dans la durée car « c'est donc d'abord ce qui est nouveau, ce qui déchire l'ordre établi, ce qui prend de l'importance. Bref : l'évènement c'est d'abord ce qui introduit une « coupure », une discontinuité dans la continuité du temps. » (Bertrand, 2009 : 40). Ainsi, dans une continuité temporelle, « l'évènement historique c'est donc bien ce qui semble suffisamment « important » ou « nouveau » pour mériter d'être détaché de son environnement temporel [...] L'évènement est d'abord et surtout une déconstruction du temps. » (Bertrand, 2009 : 40).

Selon Bertrand, une telle approche de l'évènement implique de non seulement tenir compte des codes culturels, sociaux et politiques de l'époque analysée afin d'éviter l'anachronisme mais aussi de prendre en compte « les modes de

crystallisation des événements » (Laborie, 2007 dans Bertrand, 2009 : 41). L'auteur rappelle également que l'histoire est surtout une science du « découpage du temps », ce qui implique que l'évènement « marque un « avant » et un « après », tout en admettant que ce découpage temporel peut être aussi très élastique et variable » (Bertrand, 2009 : 43).

2.1.2.1 Dimension temporelle propre aux crises : peut-on parler de singularités historiques ?

Dans *Temps de crises et crise des temps*, Dubar interroge les liens entre les mots « crise » et « temps » (2011 : 9) et affirme que :

Le temps qui connaît des crises n'est pas le temps physique fait de la répétition d'instants identiques et prévisibles. C'est un temps humain et vécu qui comporte des « phases », des « moments », des « rythmes » qui sont à la fois imprévus et hétérogènes. Contrairement à celle de la physique newtonienne, déterministe, linéaire et réversible, la temporalité qui connaît des crises est qualitative, historique, biographique, existentielle (2011 : 9-10).

Soulignant l'existence d'une « myriade de temporalités locales » (2011 : 9-10), il relève la possibilité de fragmentation du temps, de moments de ruptures, de perturbations et de changements permanents apparus avec l'avènement de la modernité (2011 : 10-11).

Reprenant la formule de Mazade selon laquelle « une crise est la fin de quelque chose et le début de rien » (dans Dubard 2011), il souligne l'existence d'un lien entre rupture et incertitude (2011 : 10-11). Allant à l'encontre du modèle déterministe, l'auteur affirme que la crise n'est vraisemblablement pas une ruse de l'histoire, programmée pour assurer la reproduction d'un système de domination mais

plutôt « la perturbation de trajectoires, de processus, de la rupture d'une continuité débouchant sur l'incertitude » (2011 : 10-11). Les situations de crises provoquent selon l'auteur un « présentisme » défini comme « la réduction du temps au seul présent, le rétrécissement de l'univers symbolique, l'illusion de l'immédiat, la tyrannie de l'éphémère » (2011 : 11-12) qui, relié à une « crise du futur », relève l'impossibilité de perspectives de mobilisations sur du long terme et la difficulté de la mise en place de projets collectifs due à « l'incapacité à agir dans la durée, du fait de la dictature de l'urgence, du présent, du court terme » (2011 : 11-12). Il résume la crise en quatre formules que sont « une phase dans un parcours c'est-à-dire dans un processus », « une transition entre deux états, à la suite d'une rupture », « un régime temporel spécifique, un temps suspendu » et « un blocage provisoire des capacités d'action ou d'accord. » (Dubard, 2011 : 17).

Et puisque « l'action crée le temps » (Bensa dans Dubard, 2011 : 20), prendre en compte la temporalité « permet de penser les crises comme des phases de l'action, de la vie personnelle ou de l'histoire collective, faisant alterner des phases de suspension du temps (« rien ne va plus »), et des phases de changement de régime temporel (« temps de crise ») » (Dubard, 2011 : 20).

Selon l'anthropologue Johannes Fabian, la notion de temps diffère entre les anthropologues et les personnes « observées ». Il relève que de plusieurs façons, le discours anthropologique relègue l'« Autre » à d'autres temps qui sont « primitifs » et « immuables » comme « objet statique » disponible à l'étude et qui le sera toujours, s'opposant au temps de l'anthropologue alors « moderne » et « en mouvement » (2014). C'est ce que l'auteur nomme le « déni de coexistence » qui produit un discours asynchrone et donc une altérité (2014 : 178).

L'étude de la famine de Madras et de la première guerre d'indépendance est réalisée au niveau « micro » car il s'agit d'un changement d'échelle qui « amène à s'interroger sur les origines des crises étudiées, forçant immanquablement [...] à dépasser la dichotomie beaucoup trop réductrice entre origine exogène et endogène » (Hay et Wincott, 2012 ; Smith, 2014 : 141 dans Matagne et Van Ingelgom, 2017) tout en prenant en compte le contexte historique, social, technologique et économique afin de contre-carrer cette idée coloniale de « temps figé ».

Bien que l'historiographie occidentale doive être critiquée et déconstruite sous le prisme des postcolonialismes indiens, il est tout de même possible d'affirmer que le 19^e siècle en Inde peut être considéré comme la période durant laquelle le colonialisme britannique « acquiert ses caractéristiques principales, entraînant un certain nombre de reconfigurations sociales » (Caru et Bensimon, 2018 : 7). Il ne sera pas question d'étudier le « long 19^e siècle » nommé ainsi par les Britanniques et qui correspond à la période entre la Révolution française et le début de la Première Guerre mondiale (Le Gall, 2011 : 3). Il s'agit plutôt de sélectionner deux événements nommables selon les définitions déroulées précédemment comme étant des crises politiques au 19^e siècle dans un contexte colonial. En effet, la première guerre d'indépendance marque une rupture avec la colonisation économique britannique. Une contestation de ce qui est présent, un mouvement individuel ou collectif, une urgence « la mise en question d'un ordre existant, comme l'ordre social et certaines de ses règles, normes et mœurs. » (Meier dans Matagne et Van Ingelgom, 2017 : 76-77) ; et la famine de Madras représente un événement qui s'inscrit dans la continuité des rapports politiques coloniaux britanniques en Inde comme relevé dans la première partie de ce mémoire.

2.2 Études et critiques postcoloniales, croisement des regards disciplinaires

2.2.1 Études et critiques postcoloniales : « est-ce que les subalternes peuvent parler ? »

2.2.1.1 L'Orient vu par l'Occident : que disent les théories postcoloniales ?

De nombreux théoriciens postcoloniaux se sont inspirés du travail de Frantz Fanon, psychiatre martiniquais et militant engagé dans les luttes anticoloniales, dont les écrits et engagements ont permis de fournir les bases de la pensée postcoloniale. Auteur des célèbres ouvrages *Peau noire, masques blancs* (1952) et *Les damnés de la terre* (1961), Fanon mobilise plusieurs disciplines telles que la psychologie, la linguistique, la littérature et la philosophie pour analyser certaines conséquences des colonisations et critique toute forme d'alliégation, qu'elle soit culturelle, économique, sociale et politique, aussi bien collective qu'individuelle. Par ses écrits et ses engagements contre la colonisation française en Algérie, il a influencé nombre de disciplines et représente un point de départ important des études postcoloniales.

S'appuyant sur les ouvrages de ce dernier ainsi que sur les théories d'Antonio Gramsci (hégémonie) et de Michel Foucault (savoir-pouvoir), l'universitaire palestino-étasunien Edward Saïd publie en 1978 *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, un des textes fondateurs de la théorie postcoloniale qui met en lumière la dimension éminemment politique de ce mouvement artistique, littéraire et scientifique. Saïd démontre dans son ouvrage le plus célèbre que les représentations

orientalistes s'inscrivent dans des mécanismes colonialistes et impérialistes et que les écrivains orientalistes ont participé à la construction binaire d'un « Orient » et d'un « Occident » (1978), ce qui facilita le processus de colonisation européen. Selon lui, il est question d'enseigner à l'Orient « pour son bien » les méthodes de l'Occident moderne et ainsi, de « formuler l'Orient, lui donner forme, identité, définition, en reconnaissant pleinement sa place dans la mémoire, son importance pour la stratégie impériale et son rôle « naturel » d'annexe de l'Europe » (Saïd [1978] 2005 : 104). Son étude représente un point de départ indéniable et s'applique tout à fait au cas de l'Inde, auquel il se réfère notamment quand il mentionne William Jones (Saïd 2005 : 93) qui est le créateur du groupe *Asiatic Society of Bengal* : « Depuis l'époque de sir William Jones, l'Orient avait été à la fois ce que l'Angleterre gouvernait et ce que l'Angleterre connaissait ; la coïncidence entre géographie, savoir et pouvoir, avec l'Angleterre toujours à la place du maître, était complète » ([1978] 2005 : 246).

L'incontournable analyse saïdienne comporte néanmoins certaines limites, par exemple en ce qui concerne la question du genre. La sociologue turque Meyda Yegenoglu analyse ce sujet avec une lecture féministe de l'orientalisme dans son ouvrage *Colonial fantasies: Towards a feminist reading of orientalism* qui se concentre sur l'articulation unique de la différence sexuelle et culturelle telle que produite et affirmée dans les discours orientalistes (1998 : 1). Elle étudie notamment la question des femmes algériennes qui, voilées, échappaient ainsi au regard impérial et masculin du colonisateur blanc qui ne le supportait pas. En effet, malgré sa libre circulation en « Orient », le sujet occidental est frustré par la fermeture de certains espaces réservés aux femmes : “he had no option but to speculate on the details of harem life, its mysteries, and the lascivious sexuality the other-sex enjoys behind that closed curtain” (Yegenoglu, 1998 : 74). Une autre limite de la théorie de Saïd réside dans le manque de matérialité de celle-ci. À ce sujet Yegenoglu relève : “Hence, with

a restricted notion of language, Said's analysis is bound to consider Orientalist discourse as a collection of images and ideas about the Orient, having no real efficacy in the construction of its materiality or the Orientalness of the Orient.” (1998 : 19).

2.2.1.2 Est-ce que les subalternes peuvent parler ?

Les *Subaltern Studies* s'appuient « sur les concepts gramsciens d'hégémonie et de contre-hégémonie, ils ont proposé une approche combinant marxisme et catégories savantes indigènes. » (Sapiro, 2010 : 5). Dans un essai intitulé *Can the Subaltern Speak?* la théoricienne indienne Gayatri Chakravorty Spivak interroge la capacité d'un sujet opprimé à se représenter et affirme que la subalterne peut parler mais n'est pas écoutée. Elle prend l'exemple d'une jeune indienne qui s'est suicidée afin de faire passer un message politique, car elle faisait partie d'un groupe impliqué dans la lutte armée pour l'indépendance du pays au début du 19^{ème} siècle. Mais elle ne peut pas faire passer ce message car elle est désavouée par les femmes de sa famille qui, plusieurs générations après l'évènement, affirment toujours qu'il s'agissait d'un suicide exécuté à cause d'une relation « illicite » - et ce malgré le fait que celle-ci ait volontairement attendu le début de ses menstruations pour prouver qu'elle n'était pas enceinte lors de son suicide. (Spivak, 2009 [1988] : 101). Spivak analyse l'évènement de la manière suivante : « C'est la manière la moins phallogocentrique de tisser un réseau de relations, et pourtant elle a échoué ; non seulement elle n'a pas pu parler, mais sa petite-nièce a également échoué en essayant de la faire parler. » (2009 [1988] : 106).

Dans une approche d'inspiration marxiste – et en réponse à la modernité européenne dans laquelle s'inscrivent notamment les travaux de Foucault, Spivak

distingue la délégation de voix et la constitution d'une classe en tant que sujet politique afin d'interroger ce que sont le colonialisme et son historiographie (Boidy, 2017 : 4,5). La théoricienne reprend également l'historien indien Ranajit Guha qui explique la hiérarchie des groupes lors de la colonisation en Inde. Selon lui, il y avait d'un côté une élite dominante hétérogène qui comprend les groupes étrangers dominants, les groupes indigènes dominants au niveau national, régional et local et de l'autre des groupes opprimés, « le peuple » ou les « subalternes », deux groupes également très hétérogènes (1993 : 79).

Cette classification n'est pas sans rappeler le travail du théoricien postcolonial indien Homi Bhabha qui remet notamment en question la binarité mobilisée par Saïd en reprenant la théorie du pouvoir/savoir de Foucault. Selon Bhabha, Saïd ne prendrait pas en considération les complexités des relations entre colonisateurs/colonisatrices et colonisé.e.s. Le théoricien indien développe dans *The location of Culture* la théorie d'un « troisième espace » qui se crée lorsque deux individus (ou plus) aux cultures différentes interagissent :

The intervention of the Third Space of enunciation, which makes the structure of meaning and reference an ambivalent process, destroys this mirror of representation in which cultural knowledge is customarily revealed as an integrated, open, expanding code. Such an intervention quite properly challenges our sense of the historical identity of culture as a homogenizing, unifying force, authenticated by the originary past, kept alive in the national tradition of the people (1994 : 37).

Les travaux d'Homi Bhabha sur la formation des identités ont aussi permis de démontrer que les représentations orientalistes illustrent des contradictions entre peur et désir, et vont à l'encontre de la binarité des travaux de Saïd. Sa critique postcoloniale souligne l'importance des relations de pouvoir en définissant les groupes sociaux subalternes comme des minorités raciales opprimées dont la

présence est cruciale pour l'autodéfinition du groupe majoritaire (1990). Qu'en est-il de la photographie coloniale au 19^{ème} siècle en Inde ? Pouvons-nous parler de rencontre photographique et donc de troisième espace ?

2.2.1.3 Les critiques matérialistes : quel ancrage dans les études postcoloniales ?

La théorie de Bhabha atteint également ses propres limites comme relevé par plusieurs critiques matérialistes (Ahmad, 1992 ; Parry, 2004 ; Acheraïou, 2008). Ces derniers reprochent une analyse limitée du colonialisme chez Bhabha. Plusieurs matérialistes postcoloniaux comme Amar Acheraïou se situent davantage dans une approche qui souligne les rapports de pouvoir au sein des colonies, critiquant les théories de l'hybridité et du « troisième espace » de Bhabha. Selon Acheraïou, il n'y a pas de symétrie possible dans les relations colonisateurs-colonisés.e.s. Et prenant l'exemple du métissage comme « troisième espace », il affirme : “Within this dynamic of incorporation and denial, which is the essence of colonial relationships, métissage takes the shape of a burdensome imperial legacy, rather than a happy reunion of the Same and Other ‘developing new anti-monolithic models of cultural exchange and growth’” (2008 : 2-3). Dans le même courant de pensée, Aijaz Ahmad avait déjà abordé spécifiquement la question de l'Inde à travers une critique de la théorie postcoloniale qu'il considère désengagée du contexte politique et socio-économique des anciennes colonies (1995). La complexification des systèmes binaires « Orient » et « Occident » est donc un élément central de la critique postcoloniale.

2.2.2 Convergence des luttes et croisement des regards disciplinaires

Entre bouleversements politiques et arrivée d'une nouvelle technologie qui suscite rapidement l'engouement aussi bien du côté britannique qu'indien, la question de la photographie coloniale en Inde au 19^e siècle semble porteuse de nombreuses significations politiques et demande une critique intersectionnelle afin de prendre en compte les multiples oppressions qui s'y croisent. À ce propos, la chercheuse Kanchanakesi Channa Warnapala interroge dans le travail photographique de Julia Margaret Cameron au Sri Lanka les constructions monolithiques des colonisateurs/colonisatrices et des colonis.é.e.s, ainsi que le regard colonial blanc et les représentations de la féminité victorienne dans les colonies (Warnapala, 2008). Elle relève que la photographie coloniale est un sujet encore peu étudié sous les prismes croisant les questions de race, genre et classe.

Bien que n'étant pas encore théorisée avant le 20^e siècle, la notion de blanchité est un bon exemple d'outil analytique des pratiques ayant eu lieu dans les contextes étudiés. Ce terme ne renvoie pas à la blancheur de la peau en tant que telle mais est défini comme étant : "a location of structural advantage, of race privilege. Second, it is a 'standpoint,' a place from which white people look at ourselves, at others, and at society. Third, 'whiteness' refers to a set of cultural practices that are usually unmarked and unnamed" (Frankenberg, 1993 : 1). Cette notion s'applique dans le cas des colonisateurs et colonisatrices britanniques en Inde au 19^e siècle qui incarnaient une certaine blanchité à travers une méthodologie différente selon le sujet.

Par exemple, comme relevé par Maxwell, les femmes anglaises et irlandaises étaient photographiées selon les conventions du portrait bourgeois alors que les

femmes colonisées étaient photographiées comme des spécimens ethnographiques (1999 : 33). La chercheuse relève d'ailleurs que la plupart de ces représentations de « l'Autre » contribuent depuis à l'hégémonie blanche, “the effects of which are still evident today in the exploitative and discriminatory attitudes that continue to surface within metropolitan and settler-colonial societies.” (Maxwell, 1999 : 9).

Mon approche, et donc l'une des contributions de mon projet de recherche, se situe ainsi dans l'exploration de cette convergence des oppressions à travers le prisme de la photographie coloniale.

2.3 Les études de la culture visuelle : entre pouvoirs de l'image et images du pouvoir

Les *visual studies* sont une branche des sciences humaines apparue aux États-Unis dans les années 1980-1990 (Larochelle, 2018 : 240). La construction de ce domaine d'étude multidisciplinaire s'est opérée entre l'école de Francfort, la « French theory », et les études culturelles (*cultural studies*) (Brunet, 2005 : 85). Auteur des ouvrages *Iconology* (1986) et *Picture Theory* (1994), W. J. T. Mitchell, un des grands théoriciens de la *visual culture*, propose des travaux qui interrogent particulièrement les usages esthétiques et les significations politiques du rapport image-langage. Également théoricien du « tournant visuel » (*pictorial turn*), il expose dans ses recherches un changement de paradigme important de l'image dans les sciences et la société, toujours parallèlement au langage, comme nouveau vecteur de notre relation au monde. En effet, il relève l'importance équivalente entre le langage et la vision dans les relations sociales (2014 : 65) tout en précisant que la culture visuelle n'est pas limitée à la construction sociale du visuel mais prend aussi en compte « la construction visuelle du social » (Mitchell, 2014 : 345).

Dans *Showing seeing: a critique of visual culture*, W.J.T. Mitchell différencie dans un premier temps les *visual studies* et la *visual culture* : “Visual studies is the study of visual culture. In practice, of course, we often confuse the two, and I prefer to let visual culture stand for both the field and its content, and to let the context clarify the meaning” (2002 : 166) et relève également que parler de « culture visuelle » est moins neutre que parler d' « études visuelles » (2002 : 166).

Une fois la distinction faite entre ces deux termes, il est temps d'en déterminer les critiques et les contours théoriques. Dessiner les contours de la « culture visuelle » semble d'ailleurs une tâche complexe pour le théoricien, tant elle traverse de très nombreuses disciplines comme l'histoire de l'art, le cinéma, la télévision, les médias numériques, la philosophie, la psychanalytique, les études cognitives et la sociologie¹⁷ (Mitchell, 2002 : 167).

La culture visuelle (*visual culture*) permet d'analyser les rapports entre image et pouvoir, aussi bien les pouvoirs de l'image que les images du pouvoir (Brunet, 2005 : 85). Les images et leurs significations culturelles sont au cœur des études sur la culture visuelle. Les chercheuses et chercheurs qui s'inscrivent dans ce courant « privilégient une appréhension du visuel qui va au-delà de l'analyse des images pour inclure la question plus globale de la visualité. » (Larochelle, 2018 : 241).

Larochelle souligne qu'il « est essentiel d'analyser l'acte d'observer – et par conséquent les images qui en sont le support – avec le même sérieux que nous le faisons pour les discours écrits » (2018 : 238) et, reprenant le travail de Mitchell, relève un manque dans l'énumération de ce dernier des différentes notions liées à l'études des images : l'observation (2018 : 240). L'historienne souligne à juste titre

¹⁷ Mitchell interroge au début de son article : “Is it an emergent discipline, a passing moment of interdisciplinary turbulence, a research topic, a field or subfield of cultural studies, media studies, rhetoric and communication, art history, or aesthetics? Does it have a specific object of research, or is it a grab-bag of problems left over from respectable, well-established disciplines? If it is a field, what are its boundaries and limiting definitions? Should it be institutionalized as an academic structure, made into a department or given programmatic status, with all the appurtenances of syllabi, textbooks, prerequisites, requirements, and degrees? How should it be taught? What would it mean to profess visual culture in a way that is more than improvisatory?” Pour finalement confesser “that, after almost 10 years of teaching a course called Visual Culture at the University of Chicago, I still do not have categorical answers to all these questions.” (2002 : 165-166)

que : « L'image existe d'abord dans la réalité qu'est l'acte posé par l'observateur. L'analyse des images n'est possible qu'une fois opérée leur appréhension par l'observation » (2018 : 240).

Citant Mitchell, Sapiro relève que ces approches se sont principalement concentrées sur l'étude des textes et des images, en supposant, non sans raison, qu'ils avaient des effets pratiques, mais elles se sont beaucoup plus rarement interrogées sur les conditions sociales de production et de circulation de ces représentations, sauf comme « superstructures » (2010 : 5-6). Les conditions sociales et politiques de la prise de photographies constituent un point d'analyse tout à fait pertinent dans le cadre de ce mémoire.

Ce second chapitre permet le balisage théorique des études postcoloniales, des études visuelles ainsi que l'application de la notion de crise politique aux deux périodes sélectionnées avant d'entrer dans l'analyse du matériel empirique.

CHAPITRE III

L'APPAREIL PHOTOGRAPHIQUE : UN OUTIL DE CHOIX POUR CATÉGORISER, PUNIR ET ALTÉRISER ?

3.1 Punir : usages de la photographie durant la première guerre d'indépendance

3.1.1 Analyses foucaaldiennes du travail photographique de F. Beato

Felice Beato réalise ses premiers travaux photographiques pendant la guerre de Crimée et est rapidement connu pour avoir “a good business sense as well as a gifted eye and perfect command of technique” (Lacoste, 2010 : 2). Il photographie dans de nombreux pays tout au long de sa carrière : en Égypte, en Grèce, en Chine, au Japon, en Corée, au Soudan, en Birmanie, etc. Il ne se spécialise pas uniquement en photos de guerre mais réalise aussi des photographies de paysages, d'architectures et des portraits. Après la chute de Delhi en 1857, l'Inde connaît de nombreux mois de répression coloniale violente avec des pendaisons – alors pratique commune à l'époque – des meurtres de nombreux civils et des villages brûlés. Beato arrive en Inde en mars 1858 (Willcock, 2015 : 156) pour photographier ce que les Britanniques nomment encore de nos jours comme « la révolte des cipayes » et sollicite alors les conseils d'officiers de l'armée britannique pour produire des photographies pour ses clients potentiels (Dehejia, 2006 : 28). En effet, en tant que photographe commercial,

il était entièrement dépendant de la vente de ses images et photographiait ce qu'il estimait être d'actualité et vendable¹⁸. L'armée britannique constituait sa principale clientèle, les intérêts et besoins de ses membres déterminant largement son choix et son traitement des sujets (Harris, 1999 : 122-123). Comme relevé notamment par Dehejia, ces photographies ont été prises bien après les sièges et les assauts de Delhi et Kanpur en 1857 et immédiatement après la réoccupation finale de Lucknow par les Britanniques en mars 1858 (2006 : 28).

La prochaine étape de ce travail de recherche consiste en l'analyse du matériel empirique sélectionné. Il s'agit de trois photos de Felice Beato et de trois photos de Willoughby Wallace Hooper. Étant donné les contextes de crises politiques mentionnés à savoir la première guerre d'indépendance et la famine de Madras, il semble important ici de prévenir les lectrices et lecteurs de la violence des images en question qui illustrent meurtres, squelettes humains et personnes (enfants, femmes et hommes) racisées en état de sous-nutrition avancée. Le nombre d'images analysées (six) me semble un juste équilibre qui permet l'analyse sans tomber dans la violence du voyeurisme colonial.

¹⁸ Il n'est bien sûr pas le seul exemple au 19^{ème} siècle. Voir Da Costa Triana concernant le photographe portugais Cunha Moraes : "the photographers of the time produced not only according to scientific interests but also following commercial demands. Cunha Moraes captured photos for expeditions and acted in the production of post cards and cartes de visite (small portraits the size of a business card), other studio portraits, landscape views, registers of trading posts and military deployments, anthropometric photos and the so called ethnographic types. Performing in studio and outdoors, he adapted poses and used photos of ethnographic types to academic as well as popular audiences. There was no purism, i.e. no restrictions in that some photos were dedicated exclusively to a specific audience" (2017 : 49).



3.1 Photographie 1 - Felice Beato, *Execution of Rebels*, Lucknow, 1858.

Sur cette photographie, nous pouvons voir deux personnes pendues au centre de l'image, droites, leurs visages entourés dans un linge blanc. Elles sont entourées des poutres sur lesquels elles sont accrochées qui font office de premier cadre. Autour, nous pouvons compter dix hommes visiblement indiens. La plupart semble observer les deux personnes sans vie à l'exception du premier homme à droite. Certains de ces hommes sont armés de sabres. Étant donné qu'à l'époque, les images requièrent un certain temps de pose, nous pouvons alors comprendre que toutes les personnes, mortes et vivantes, sont statiques car l'image est relativement nette.

Comme indiqué dans la légende, il s'agit d'une image de l' « exécution » de deux soldats indiens (*sepoy*) réalisée en 1858 à Lucknow suite à la première guerre d'indépendance. Tel qu'abordé précédemment, les pendaisons étaient pratique commune dans ce contexte et un des bataillons commandés par le colonel James Neill en est un exemple. En effet, selon Llewellyn-Jones : “A number of lynch mobs had been set up and ‘volunteer hanging parties’ went out from Benares in search of anyone who looked like a rebel. These caught were strung up, indiscriminately, from makeshift gallows, and the executions were known as ‘Colonel Neill’s hangings’” (2007 : 155). De son côté, l'historienne Heather Streets aborde les écrits d'un officier qui était sous les ordres du colonel Neill :

Every native that appeared in sight was shot down without question, and in the morning Colonel Neill sent out parties of regiment (...) and burned all the villages near where the ruins of our bungalows stood, and hung every native that they could catch, on the trees that lined the road. Another party of soldiers penetrated into the native city and set fire to it, whilst volley after volley of grape and canister was poured into the fugitives as they fled from their burning houses (2004 : 39).

Il ne fait alors aucun doute que cette photographie est représentative du contexte politique oppressif et colonisateur britannique et met en contraste la mort (les deux soldats pendus) et la vie (les dix hommes qui les entourent). L'ensemble des personnes, mortes ou vivantes, semblent placées dans un cadre photographique qui révèle la violence organisée coloniale britannique sur la population indienne, pendant et après le champ de bataille, jusqu'à la stabilisation des deux soldats Indiens sans vie. C'est le meurtre des Indiens qui est visibilisé et mis en place par le photographe lui-même : Beato photographie les deux hommes pendus juste après leur mort et va s'occuper de stabiliser les corps en leur tenant les pieds (Gordon, 2006 : 157-158 ; Foliard, 2020 : 139). Dans cette image, il s'agit donc d'un exemple visible de l'oppression coloniale britannique qui exécute des soldats qui luttent pour récupérer

leur pays et place d'autres soldats Indiens en tant que spectateurs de cet évènement funeste. Il semble important d'ajouter la place de la photographie dans le « paysage » colonial, car à l'époque, "photography involved an elaborate occupation of the landscape with portable studios, glass plates, tripods, cameras and servants; in other words, preparatory work was probably being done for this image while the condemned men were being hanged." (Gordon, 2006 : 157-158).



3.2 Photographie 2 Felice Beato, *Interior of Secundrabagh After the Massacre*, 1858 - 1862¹⁹.

Au premier plan, nous distinguons ce qui ressemble de loin à des débris mais qui sont en réalité des squelettes dispersés. Au second plan, nous voyons un cheval avec quatre hommes, deux sont debout (un proche du cheval et le second accoté à une des colonnes du bâtiment) et les deux autres sont assis. À l'arrière-plan, nous remarquons un grand bâtiment de style néo-classique en ruine.

¹⁹ Légende de la photo (Getty Image) : Skeletons strewn about courtyard in front of architecture.

Cette photo a été prise selon la légende entre 1858 et 1862 dans le pavillon du jardin où deux mille Indiens ont été massacrés par les Britanniques en novembre 1857 par le 93^e régiment de Highlanders et le 4^e régiment du Penjab, au cours d'une attaque menée par Sir Colin Campbell (Chaudhary, 2012 : 72). Cette scène de la cour du palais de Secundra Bagh à Lucknow fait suite à la première photo analysée et s'insère dans la même temporalité car elle est prise après la première guerre d'indépendance. Les ossements dispersés de deux mille révolutionnaires furent intentionnellement laissés accessibles. Felice Beato et ses assistants ont alors pu réarranger les squelettes au premier plan pour accentuer l'impact dramatique de la photographie (Harris, 1999 : 125-126 ; Chaudhary, 2012 : 98 ; Willcock, 2015 : 156). En effet, le photographe professionnel n'étant pas satisfait par les « seules » ruines architecturales de l'après-guerre, il ordonna la complète exhumation des corps à moitié enterrés pour les placer dans la cour de Secundra Bagh (Chaudhary, 2012 : 77). À propos de cette photo, Dehejia souligne qu'il s'agit d'un cas parlant car : “The horse, the Indians, and the disinterred bones scattered in the foreground, were specifically brought together for the restaging of the scene so as to create what Harris terms “a constructed image of military triumph and celebration.” ” (2006 : 28)

Cette photographie est tout aussi représentative du contexte politique oppressif et colonisateur britannique que la première. Elle met également en contraste la mort (les squelettes en premier plan) et la vie (les quatre hommes et le cheval en second plan), soit la victoire des colonisateurs Britanniques sur le peuple Indien. L'ensemble des personnes, mortes ou vivantes, semble placé dans un cadre photographique qui révèle la violence organisée coloniale britannique pendant et après le champ de bataille. Montrer la vie et la mort dans un cadre contrôlé et manipulé est un thème récurrent dans les images du conflit prises par Felice Beato. Comme une façon de : « Convier le peuple à ces victoires sanglantes, [pour]

réaffirmer par l'excès l'irréductibilité du pouvoir et le déséquilibre total des forces qui s'y jouent, l'ensemble tendant à prouver le caractère vain et, surtout, infondé de la révolte. » (Kocheloff, 2003 : 137). Visuellement, une relation se crée, la mort devenant une manifestation du pouvoir colonial. Les tueries de masse qui ont été menées par les Britanniques ne visaient pas seulement les soldats insurgés, comme souligné par Llewellyn-Jones :

After the recapture of Delhi in September 1857, British officers boasted about killing terrified civilians who were found hiding in their own homes [...]. In the countryside, villages were burnt and the villagers, fleeing for cover, were picked off like wild animals and shot. The routes along which the British troops marched were marked by the corpses of Indian men hanging from trees, sometimes after the most cursory trial, but more than not without any kind of justification for their deaths (2007 : 13-14).

Streets souligne que cet épisode a laissé une marque vive dans l'histoire coloniale britannique, ainsi : "The rebellion was, in fact, a pivotal moment for the redefinition of attitudes - both public and official - about the military, empire, race and masculinity" (2004 : 19).



3.3 Photographie 3 Felice Beato, *The Mine in the Chattar Manzil, Exploded by the Enemy at the First Attack of General Henry Havelock, 1858-1862*²⁰.

Sur cette image, trois hommes posent au milieu de bâtiments en ruines. L'homme à gauche est assis sur des morceaux de bâtiments, sa tête est posée sur son

²⁰ Légende de la photo (Getty Images) : View of blasted architecture and rubble; three figures in the lower right foreground

poing rappelant le fameux Penseur de Rodin²¹, celui du milieu est debout et pointe sa main vers la gauche et le troisième est aussi debout mais accoté contre les ruines, en arrière-plan par rapport aux deux autres hommes. Au vu de leurs coiffes, les deux premiers sont Britanniques (ils portent des chapeaux de type *bowl hat*) et le troisième est Indien (il porte un *dastar*, turban porté par les hommes de confession sikh).

Dans la tradition des mises en scène photographiques, Beato fait poser ces trois hommes dans les ruines. À la vue de cette image, plusieurs questions se posent. Est-ce que leurs regards ont fait office de témoignages visuels supplémentaires à la photographie ? Est-ce qu'il s'agit d'un exemple illustré du « regard scientifique » ? Malheureusement, les noms des hommes ne sont pas précisés et cette image ne semble pas avoir été reprise et analysée dans la littérature utilisée dans le cadre de ce mémoire, je peux donc seulement me fier à l'historicité de l'évènement, (ou plutôt, de l'après-évènement puisque cette image est aussi datée entre 1858 et 1862).

La légende précise que cette photo a été prise à Chattar Manzil, un palace à Lucknow, fief de la résistance indienne partiellement détruit durant la première guerre d'indépendance²². L'autre indication importante est le nom du général ayant attaqué la résistance à Chattar Manzil. Il s'agit de Henry Havelock, général britannique chrétien qui s'illustra avec une série de « victoires » durant la première

²¹ Je tiens à remercier Yasmine Nachabe Taan pour ses pistes de réflexion concernant l'analyse des photographies, notamment cette référence.

²² La légende de l'image précise *Exploded by the Enemy at the First Attack of General Henry Havelock*, les ennemis étant ici les révolutionnaires Indiens, or plusieurs articles en ligne précisent que le palace a été détruit par les Britanniques. Malheureusement, je n'ai pas pu trouver et croiser des sources scientifiques en français ou en anglais au sujet précis de la destruction du palace.

guerre d'indépendance. Il fut récompensé avec un titre de chevalier (*Order of the Bath*) et promu au grade de major général avant de mourir (Encyclopaedia Britannica).

Selon les recherches de Chaudhary, une des techniques d'assassinat des Britanniques consiste à attacher les révoltés à la bouche des canons et tirer un obus à travers leurs corps, les faisant ainsi exploser devant leurs proches (2012 : 19). Cette horrificante technique de meurtre était notamment pratiquée par le général Havelock :

One soldier reports in his memoir: “[General] Havelock asked me if I ‘knew how to blow a man from a gun?’ Naturally this had not formed part of our curriculum at Woolwich; but I had no hesitation in answering in the affirmative,” and the soldier gives a detailed report of singed body parts landing everywhere, of British soldiers covered from head to toe with “minute blackened particles” of Sepoys’ flesh (Chaudhary, 2012 : 19).

Ainsi, après la première guerre d'indépendance, la photographie en Inde est un outil technologique utilisé pour illustrer le pouvoir britannique à travers ses « victoires ». Selon Allender, l'enregistrement des images alors considérées comme « irréfutables » complémentent d'autres rapports écrits (2017 : 652).

L'œil comme outil du pouvoir chez Foucault : la photographie comme pratique disciplinaire

Selon Edwards, Michel Foucault, via son travail sur la discipline et la surveillance, a « profondément influencé l'étude de la construction photographique de l'Autre dans le contexte colonial. » (2001 : 482). Du chapitre « L'invisible visible » dans *La Naissance de la clinique*, où « le regard, à lui seul, domine tout le champ du savoir possible » (Foucault, [1963] 2003 : 171) à l'analyse foucauldienne de l'invention du panoptique qui « [selon Foucault a] surtout la capacité d'exercer une

prise de pouvoir sur les corps par le biais du regard » (Kocheleff, 2003 : 135) dans *Surveiller et punir*, la pensée de Foucault s'articule autour du régime de visibilité qui est au cœur du rapport savoir – pouvoir. L'identification de ce régime a pour effet de déconstruire le mythe de l'œil objectif, de la photographie « innocente ». Le travail du chercheur est central, surtout quand on prend en compte que : « Par son art d'impliquer l'individu par la dynamique qu'elle instaure entre Soi et l'Autre [la photographie] a rendu possible l'application moderne du pouvoir selon Foucault » (Solinas, 2001 : 8).

Ces images de Felice Beato semblent tout à fait s'inscrire dans la réflexion du pouvoir, de la discipline et de la norme développées par Foucault. Le pouvoir s'exerce à travers des dispositifs visuels comme celui de la photographie, qui permet de doter le pouvoir d'un regard, d'être *empouvoiré* en tant qu'homme blanc britannique qui impose sur « les autres » une visibilité panoptique qui permet aussi de les catégoriser (j'aborderai plus tard le cas spécifique du projet colonial *The People of India* afin d'appuyer ce point), de les punir (assassinats suite à la première guerre d'indépendance) pour ensuite les altérer avec l'outil qu'est l'appareil photographique. Ce qui traverse toutes les images sélectionnées, c'est l'idée que les personnes qui exercent le pouvoir peuvent le faire à l'aide d'un instrument optique - car [sa]voir c'est pouvoir.

À propos du panoptique analysé par Foucault dans *Surveiller et punir*, l'invisibilité du pouvoir contraste avec la visibilité maximale des corps à contrôler. Une asymétrie qui correspond à la stratégie militaire britannique en Inde au 19^{ème} siècle qui réussit avec très peu d'hommes à envahir le pays. À cette situation de contrôle et de pouvoir s'ajoute un désir de classer les Indiennes et les Indiens selon leur race, genre et caste comme l'illustre le projet colonial *The People of India*.

La possibilité qu'offre l'architecture de cette prison créée en 1791 par Jeremy Bentham d'exercer une prise de pouvoir sur les corps via le regard intégral peut être comparée à l'outil photographique au 19^{ème} siècle, bien qu'il soit évidemment impossible de photographier chaque personne. Dans *Surveiller et punir*, le philosophe français démontre que le pouvoir résulte de complexes processus d'interaction entre individus. Il lie le pouvoir au savoir car c'est l'institution du pouvoir qui crée du savoir, lien illustré avec l'exemple des prisons. Il met également en avant l'existence de « technologies du pouvoir », particulièrement développées par le capitalisme sous une certaine « économie politique » du corps (1975 : 30). Les corps, alors réifiés en force de travail, se trouvent plongés dans le champ politique et « les rapports de pouvoir opèrent sur lui une prise immédiate ; ils l'investissent, le marquent, le dressent, le supplicient, l'astreignent à des travaux, l'obligent à des cérémonies, exigent de lui des signes » (1975 : 30).

Selon Tamara Kocheleff qui analyse la théorie foucauldienne de l'économie politique des corps, « le corps de ses sujets est l'un des instruments majeurs par lequel le monarque manifeste sa force : corps vaincu, corps brisé du supplicié, laissé comme trace d'un excès de pouvoir » (1997 : 136). L'appareil photo est utilisé dans le cas des images analysées comme outil pour montrer la punition, Beato « convie » même des spectateurs Indiens sur ses images, ce qui participe à réaffirmer « l'irréductibilité du pouvoir et le déséquilibre total des forces qui s'y jouent, l'ensemble tendant à prouver le caractère vain et, surtout, infondé de la révolte (Kocheleff, 1997 : 137). L'autrice parle de pénalité en images et en représentations (1997 : 137), action qui induit une haute possibilité de surveillance par le regard hiérarchique et permet le contrôle des masses en produisant une parfaite objectivation isolante (1997 : 143). Elle interroge alors la possibilité d'analyser la pratique photographique à travers la grille conceptuelle des pratiques disciplinaires, au sens

foucauldien du terme, et relève justement avec l'exemple des registres photographiques de Bertillon qu'ils participent à « l'accroissement du pouvoir par un accroissement de savoir, lequel vient à son tour, en retour, accroître le pouvoir » (1997 : 146). Ce type d'opération circulaire est « rattachée à l'aspect technologique des disciplines » selon Foucault (1997 : 146) car « il en va de l'espace comme il en va du temps : le photographe le sait bien, lui qui découpe, choisit, écarte ; établit une hiérarchie de valeurs au sein du réel qu'il capture. » (Kocheleff, 1997 : 149).

Foucault relève aussi la multiplicité des pouvoirs affirmant qu'il n'y a pas un pouvoir politique qu'est celui de l'État mais plutôt des micro-pouvoirs dans une société. Il prend l'exemple du camp militaire où « tout le pouvoir s'exercerait par le seul jeu d'une surveillance exacte ; et chaque regard serait une pièce dans le fonctionnement global du pouvoir. » (1975 : 173). Est-il possible alors d'affirmer que les photographes britanniques, quelles que soient leurs motivations initiales qu'il est ici impossible de dégager, ont participé à cet ensemble de surveillance en tant que micro-pouvoir au service de la colonisation ?

Comme précisé précédemment, Beato ne voulait pas seulement photographier les ruines mais plutôt, de par ses mises en scène sordides, inscrire ses images au sein de la guerre qui était pourtant terminée. Pour cela, il n'hésite pas à s'impliquer lui-même physiquement en stabilisant les deux soldats pendus sur la première photo, il déterre des morts et utilise leurs squelettes pour la seconde « mise en image » et enfin, fait poser des hommes au milieu de ruines d'un palace de Lucknow, dont un colonisateur au centre, debout, pointant vers les ruines, comme pour souligner la destruction britannique. En prenant en compte l'histoire de Chattar Manzil, et plus généralement l'histoire de la première guerre d'indépendance, cette troisième image s'inscrit logiquement dans le travail photographique de Beato. Je souhaite dans la

prochaine partie interroger le lien entre tuerie et photographie, en partant du terme anglais “shooter” qui s’applique aussi bien à un meurtre qu’à une prise d’image avec un appareil photo (et qui se dit également familièrement en français pour le second cas).

3.1.2 *Shooter* un conflit : quand l’appareil photo devient outil de guerre

Willcock reprend l’expression de John Tagg qui affirmait que suite à la première guerre d’indépendance, “in India, some [Indians] stood before cannon and others before cameras” (2015 : 155). Tel que relevé par le chercheur “The camera-as-gun trope is often left unpacked, a vague analogy between different sorts of ‘shooting’.”(Willcock, 2015 : 155). Selon ses recherches, la photographie n'avait pas seulement une fonction documentaire mais était considérée comme un élément actif des tactiques d'intimidation de la campagne dite « anti-insurrectionnelle » par les Britanniques. Cette théorie se confirme avec les paroles d’un officier de l’époque qui estimait que la photographie devait impressionner les indigènes par les horreurs supplémentaires qu'elle leur inspirait (Willcock, 2013 : 10). Dehejia de son côté propose aussi une analogie entre caméra et armes, entre lumière et noirceur (2006 : 21).

Dans le cas des photographies de Felice Beato, elles montrent les horreurs d’une guerre terminée depuis plusieurs mois quand il arrive en Inde, après avoir photographié la guerre de Crimée (Chaudhary, 2021 : 77). Il s’agit d’une guerre, et plus particulièrement dans ce cas de la mise en scène de l’après-guerre et de ses

conséquences (les assassinats des résistant.e.s. et la destruction de bâtiments). Beato qui *shoot* l'après-guerre pour des raisons pécuniaires participe donc - bien qu'il soit impossible de connaître ses profondes motivations - par l'acte de « mettre en image », à cette crise politique coloniale et à ses conséquences, surtout par la mise en contraste de la mort et de la vie, à co-produire l'acte de punition et d'exécution.

Sur la ligne de front de l'empire britannique, l'arrivée de cette nouvelle technologie qu'est l'appareil photo permet aux colonisateurs de développer une « esthétique » de la violence. Cette observation se confirme notamment avec le travail de Felice Beato qui met en scène ses photographies pour atteindre un certain « esthétisme » (par exemple : stabiliser les pendus pour que la photo soit nette). L'appareil photo sert dans ce cas à renforcer les stratégies de contrôle de la population en temps de guerre, intensifiant l'impact de spectacles horribles, à l'image de la photographie 1 qui matérialise un lien entre violence et politique impérialiste (Chaudhary, 2012). Cela n'est pas sans rappeler une citation de Susan Sontag qui affirme que, depuis l'invention des appareils photos en 1839, « la photographie a tenue compagnie à la mort » (2003 : 21).

3.2 La fabrique des stéréotypes coloniaux : catégoriser et altérer

[...] we cannot trace the production of racial bodies without reference to the history of European colonialism.

Sara Ahmed, *Racialized Bodies* (2002 : 47)

3.2.1 Catégoriser : fabrique visuelle sous prétextes d'ethnographie et d'anthropologie

La photographie sert de plusieurs manières les intérêts impériaux, qu'il s'agisse de l'utiliser afin d'établir une typologie stylistique et périodique pour J. Fergusson dans *History of Indian and Eastern Architecture* en 1876, pour le classement ethnique de Charles John Canning dans *The People of India* en 1868-1875 comme étudié dans la prochaine section et de William Johnson dans *The Oriental Races and Tribes, Residents and Visitors of Bombay* en 1863-1866, ou encore pour l'archivage de la criminalité par la police dès 1856. L'arrivée de la photographie au 19^e siècle en Inde a donc des conséquences concrètes sur les stratégies de communication et de diffusion d'informations visuelles. En 1855 les dessinateurs de la *East India Company* se font remplacer par des photographes (Dehejia, 2006 : 15).

Chaudhary relate qu'après que les derniers résistants aient été pendus et fusillés en 1858, Charles John Canning alors nommé premier vice-roi a « commencé à

encourager les officiers de l'armée à prendre des appareils photo lors de leurs voyages pour photographier le peuple Indien et à lui remettre des copies des plaques » (2012 : 4). Selon Corbey, durant les colonisations, la science, le commerce et l'impérialisme « marchaient main dans la main » :

La différence radicale de l'Autre était, dans un même mouvement, identifiée et évacuée par une « concordance narrative discordante » entre « civilisé » et « sauvage ». L'argent, le commerce et les échanges servaient de médiateurs entre les peuples, mais sur un autre plan on créait des récits pour atténuer la contradiction fondamentale entre deux états de l'humanité (2011 : 93).

La fin du 19^{ème} siècle est marqué par une croyance en l'objectivité et par les théories sur l'évolution et la hiérarchie des races, au sens biologique. À l'époque « Les « races » non européennes étaient alors jugées inférieures. L'Autre n'incarnait donc pas simplement une altérité raciale, mais également une altérité culturelle et morale. » (Edwards, 2001 : 478-479).

Dès sa création, la photographie sert de caution scientifique à des études d'anthropométrie (technique de mesure des différentes parties du corps humain) qui permettent de répertorier les individus selon leur origine ethnique dans les pays colonisés (Maxwell 1999 ; Ortega 2013). Plus encore, « par ses pratiques ouvertement objectivantes » l'anthropométrie en établissant des hiérarchies raciales et culturelles par les mesures des parties du corps, a impulsé des « concepts scientifiques de race et de culture par l'intermédiaire de l'image photographique » que s'appropriait le grand public (Edwards, 2001 : 480). Une théorie confirmée par Da Costa Triana : “In this direction, anthropology uses the supposed objectivity of photography to confirm its own scientific objectivity when hierarchizing the Others in the images” (2017 : 50).

Par l'imposition de poses frontales et de profil, les anthropologues Broca, Topinard et Huxley s'inspiraient directement des conventions du dessin et des descriptions anatomiques du 17^{ème} siècle, créant ainsi « des spécimens « types » objectivés dans un spectre taxinomique. » (Edwards, 2001 : 483) puisque “the photos themselves constituted the anthropological facts.” (Da Costa Triana, 2017 : 50). Plus encore lorsqu'on sait que : “The pose and staging, then, were part of the evidence (ethnographic veracity) that was to be produced, part of the scientific process of demonstration and construction of an object. ” (Da Costa Triana, 2017 : 50, 51). Selon Edwards, « Le cadre photographique trahissait souvent les marqueurs culturels du stéréotype, confirmés par une légende générique affirmant une distanciation » (Edwards, 2001 : 484). Ces photographies sont prises pour valeur scientifique et étaient collectionnées par certaines sociétés et universités européennes : « L'évaluation de leur valeur scientifique était fondée sur la classification du sujet, et non sur une quelconque méthodologie scientifique. » (Edwards, 2001 : 484).

Au 19^{ème} siècle, la photographie est également un outil pour fournir des preuves et incriminer. Susan Sontag relève par exemple l'utilisation de la photographie comme outil de surveillance et de contrôle des populations par la police de Paris durant l'assassinat des communards en 1871 (2008 [1973] : 19). Selon Chaudhary, la photographie se révèle aussi être un outil de documentation et de surveillance en Inde :

In the case of India, it is important to remember that these technologies become central not only to the colonial state but also to forms of private capital that only partly overlap with the colonial state. Colonial photography produces a visibility that legitimates and records the “value” of the colonial effort in the same frame as it measures the colonial subject. It aids in the production of regularities, showing us ghostly series of racial forms, sublime vistas of foreign lands, or history distilled into picturesque ruins (2012 : 8).

Comme relevé par Edwards, par ses ambitions « scientifiques », la photographie est utilisée pour réaliser des clichés chargés de préjugés raciaux et culturels qui illustre « une crainte de la contagion et, paradoxalement, [de] la disparition du « primitif » » (2001 : 478-479). Cette légitimation scientifique s'explique notamment par l'association entre appareil photo et vérité/objectivité, encore d'actualité aujourd'hui (Gujral, 2019). L'utilisation de la photographie en ethnographie classique est notamment relevée par Da Costa Triana comme “either in the inscription of distinct truth systems or in the aesthetic display of social facts from field work [which] opened the possibility of affecting the reader with the very narrative that was intended to be transmitted.” (2017 : 38).

3.2.1.1 Classement et catégorisation : l'exemple du projet colonial *The People of India*

Le pouvoir britannique décide que tout doit être catalogué, une tâche que remplit l'appareil photo. Ainsi en 1858, après que la « révolte des cipayes » ait été rompue et les soldats impliqués « sévèrement punis » - donc assassinés - la nouvelle autorité britannique commande à ses officiers sur place de prendre des photographies de la population pour réaliser la première commande gouvernementale d'archive photographique. L'appareil photo permet alors aux colonisateurs de catégoriser les gens par religion et par caste.

The People of India (1868-1875) est un travail ethnographique documentaire en huit volumes contenant 486 photographies de portraits accompagnées de descriptions sur les races, castes et tribus (Chaudhary, 2021 : 3). Une classification selon les codes britannique réalisée par John Forbes Watson et John William Kaye à l'origine d'une demande de Lord Canning, gouverneur général de l'Inde, et de sa

femme qui souhaitaient posséder des photographies de la population indienne (Chaudhary, 2021 : 3, 4). Cette « collection » d'images va finalement intéresser l'autorité impériale britannique, et il s'agit de « the first state-sanctioned archival photographic practice in India » (Chaudhary : 2012 : 4). Ces huit volumes permettent à l'Occident de « créer » l'Orient (comme le souligne la formule de Saïd) et de créer une binarité entre Occidentaux et « Autres » :

Western knowledge creates the non-West as a one-dimensional figure of difference; Western knowledge is, in turn, one-dimensional itself; the Western subject, like the non-Western one, is trapped in this discursive production that relies on binary terms in which the West occupies the privileged place of the binary. The persuasive power of this line of thinking is indisputable and is easily at hand when faced with an archival object like *The People of India*, which seeks to fix and define “natives” in the service of colonial management (Chaudhary, 2012 : 4).

Le projet *The People of India* participe à la classification ethnologique et anthropologique britannique de l'époque dans le but “to “preserve” rapidly disappearing forms of life, in the process giving full reign to the photographers' primitivist aesthetics and simultaneously building taxonomies of castes and professions. ” (Chaudhary, 2021 : 5). Parmi les photographes qui participent à cette recherche ethnographique se trouve W. W. Hooper, “Hooper's photographs in *People of India* were in line with the overall intent of the archive to organize Indian identities into castes, sects and regional ‘types’” (Pinney, 1997 : 35 dans Ghosh 2019 : 335).

Ortega aborde le pouvoir de l'« indexation » qui sert à catégoriser les personnes racisées, à quoi s'ajoutent une multitude de pratiques et d'institutions imprégnées de pouvoir et d'objectifs spécifiques de contrôle résultant par “a powerful indexical medium that was enlisted in documenting, naturalizing, colonizing, and surveillance projects aimed at the domination, control, and classification of

difference—and at producing, as Barthes would say, “desirable” or “detestable” bodies.” (2013 : 167). Le second niveau concerne ce qu’elle nomme le visible et l’invisible. Ce second niveau est particulièrement applicable à l’analyse de photographie car concerne ce qui est montré ou pas, volontairement ou involontairement sur une image (2013 : 181-182). Cette théorie est appuyée par Emmanuelle Saada dans *Le poids des mots, la routine des photos Photographies de femmes martiniquaises, 1880-1930* qui soutient que l’utilisation de la photographie coloniale est « partie intégrante du mouvement de transformation de procédures et de catégories d'identification » (1995 : 135).

Dans son article *Malfeasant bodies, Orientalism, and colonial image-making, 1850-1912*, Tim Allender explore deux catégories d’image : la première concerne les messages autour de l’imposition de la culture blanche et les pratiques de domination et la seconde concerne l’imagerie du « corps indigène malfaisant et désobéissant » qui révèle les croisement entre race, culture et genre. Pour l’élite coloniale au pouvoir, cette seconde catégorie d’image “were conveniently counter-intuitive to their vague, and often disingenuous, promises that in the future self-rule might be possible. The real story was that superior white culture was there to stay and could only rule the day” (Allender, 2017 : 651). Selon l’auteur qui interroge la domination masculine européenne blanche, les Britanniques savaient que les représentations visuelles du point de vue européen et colonial “were powerful conduits of social control and legitimization. They also knew public images, without scrutiny, were possible sites for unwanted contest” (2017 : 656). Un cadre d’analyse qui correspond donc au projet colonial *The People of India*.

Dans son article *Framing Atrocity: Photography and Humanitarianism*, Christina Twomey examine l’évolution de la photographie d’atrocités en lien avec les

mouvements « humanitaires » à la fin du 19^{ème} siècle. Elle développe la théorie selon laquelle “photographic images and the language of atrocity must be studied together in order to appreciate the relationship between them which was encapsulated in a genre depicting the ravaged or mutilated body” (Twomey, 2012 : 255). Elle prend notamment l’exemple de la famine de Madras, crise politique coloniale dont je vais étudier trois photographies dans la prochaine partie de ce travail.

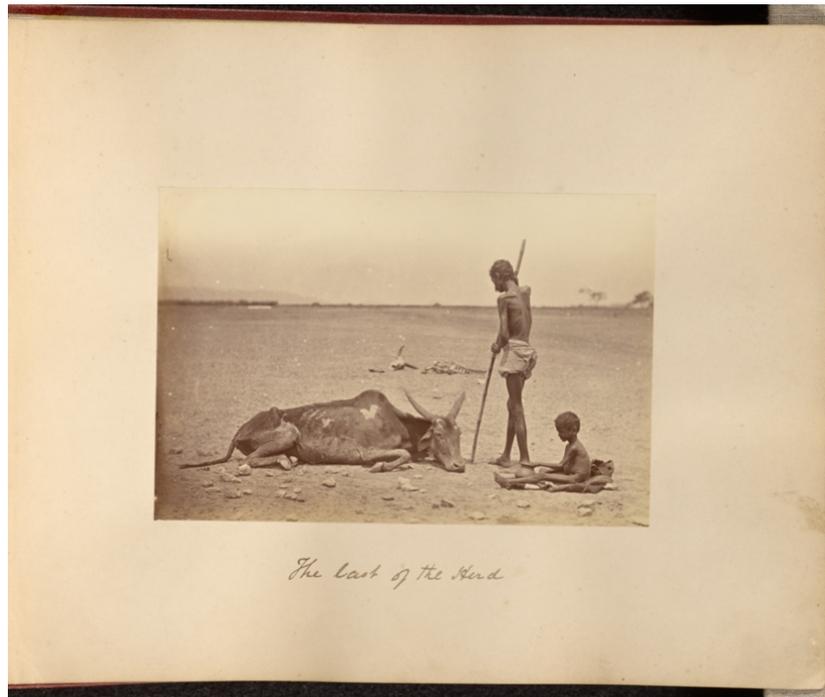
3.2.2 Altériser : étude des photos de W.W. Hooper durant la famine de Madras

Willoughby Wallace Hooper, photographe britannique, débute sa carrière à la *East India House* (Centre de la *East India Company* à Londres duquel l’Inde britannique était gouvernée) puis la poursuit dans l’armée comme lieutenant pour finalement changer de poste afin de pouvoir se consacrer à la photographie (Hannavy, 2013 : 713). Après le projet colonial *The People of India*, Hooper crée un partenariat commercial avec le photographe George Western pour vendre des photos de la vie « anglo-indienne » et prend également des photos de chasses de tigres et d’architecture (Hannavy, 2008 : 713 dans Ghosh, 2019 : 335).

Un général de Madras regrette à l’époque de ne pas avoir de photographe rattaché à son bureau pour photographier la famine (Twomey, 2012 : 259-261 ; Ghosh, 2019 : 327) car “ Words could only ‘feebly represent the actual facts’, but a photograph would help members of the government to ‘see the living skeletons assembled at feeding houses as I see them’.” (cité dans Twomey, 2012 : 259-261). Pourtant, un photographe est sur place, il s’agit de W. W. Hooper qui, comme relevé par Ghosh :

[...] was more than likely motivated by commercial intent: he worked with albumen prints that were favored by commercial photographers; the cabinet print size suggests photographs taken with the intent of making images that could be displayed in drawing rooms and parlors as well as collected in albums; particularly, the placement of Madras famine photographs in a red, gilt-edged album, entitled *Secunderabad: Scenes of the Madras Famine* (in J Paul Getty Collections), suggests that Hooper saw the famine and those affected by it, much like tiger hunts and executions, as visual curiosities to be captured by the photographic medium (2019 : 335-336).

Selon Twomey, durant les « campagnes de secours » aux victimes de la famine, les Indiens et Indiennes ont été construits comme “‘fellow subjects’ in dire need of assistance” (2012 : 258). Les photographies sont alors utilisées comme preuve pour souligner la réalité de la famine et les souffrances qui en résultent, ainsi “shocking images of bodily suffering and deprivation as truth claims in order to prompt humanitarian action” (Twomey, 2012 : 258). Dans le cadre de l’analyse des trois prochaines images, je vais commencer par décrire le contenu de chacune d’entre elles et ensuite réaliser leur analyse qualitative car elles comportent de très nombreux points communs qu’il me semble intéressant de traiter en tant que tout, dans le cadre d’une série photographique.



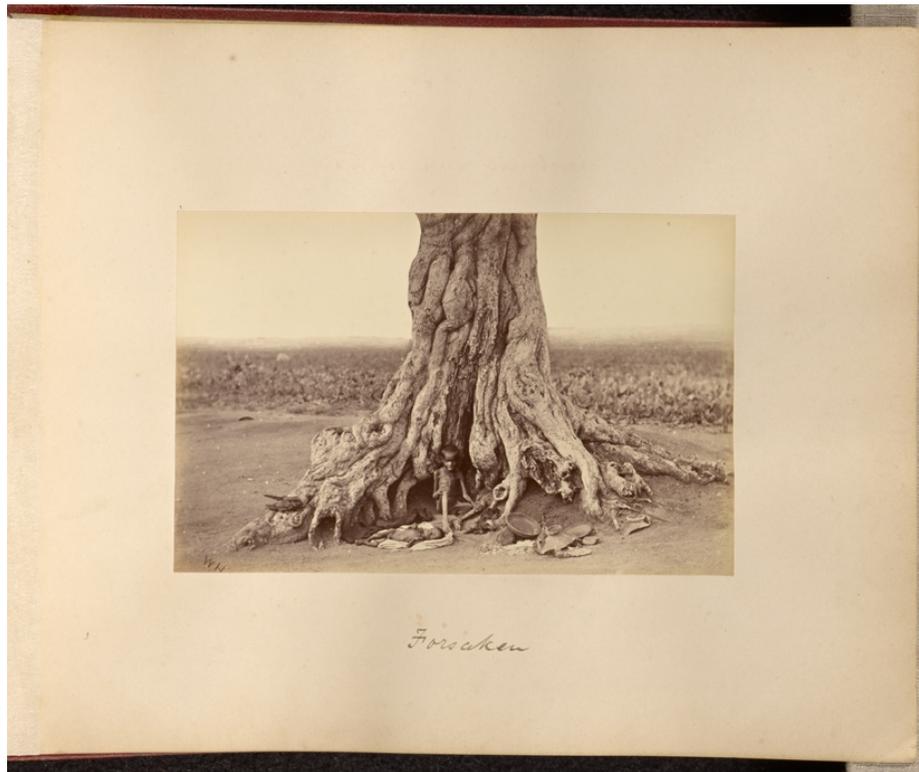
3.4 Photographie 4 Willoughby Wallace Hooper, *The Last of the Herd*, 1876–1878²³.

Sur cette photo, nous pouvons voir à gauche un buffle très amaigri, à sa droite un homme debout avec un bâton qui semble l'aider à se tenir et un enfant assis près de lui. Tous les deux sont également très maigres, l'enfant a le ventre gonflé, signe de sous-nutrition infantile, et tient un pot dans ses mains. Ni l'enfant ni l'homme ne regardent vers le photographe. À l'arrière se trouvent des ossements, appartenant

²³ Légende de la photo : An emaciated man stands in a barren area, with an equally emaciated child sitting on the ground next to him. A water buffalo lies next to them, while the bones of another animal is visible in the background.

visiblement à un animal, ce qui est confirmé par la légende proposée par Getty images.

Cette scène est capturée dans un lieu visiblement désertique. Contrairement aux images de Beato, des légendes manuscrites accompagnent les images de Hooper. Sous celle-ci, nous pouvons lire *The last of the herd* qui se traduit par « le dernier du troupeau », légende qui réfère à l'animal que l'on voit sur l'image et dont nous ne savons pas s'il est encore en vie.

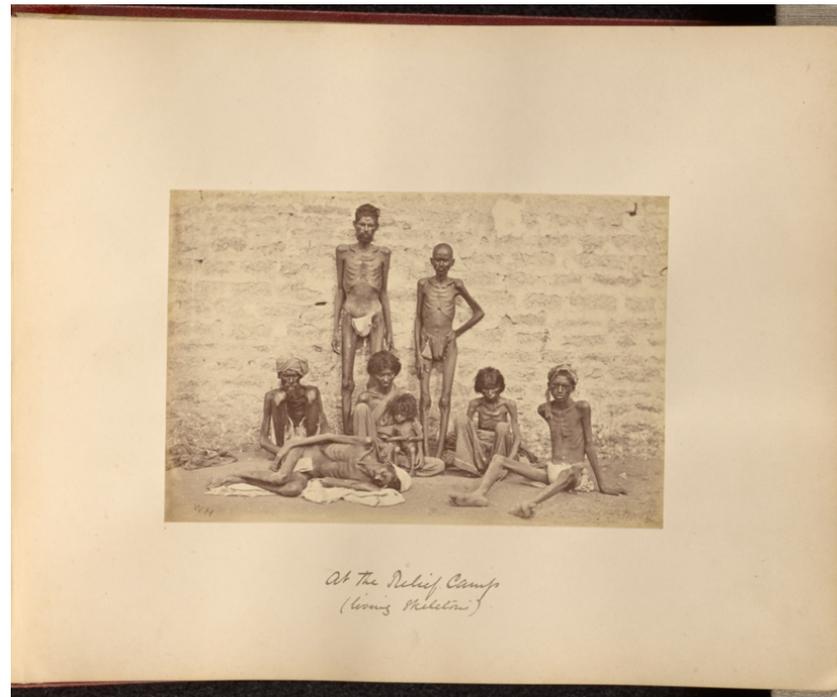


3.5 Photographie 5 Willoughby Wallace Hooper, *Forsaken*, 1876–1878²⁴.

Sur cette seconde photo, nous pouvons distinguer un enfant en état de sous-nutrition avancée assis en bas d'un arbre et qui semble regarder vers l'objectif. À ses pieds, un autre enfant plus petit mais tout aussi maigre est couché sur un linge blanc. À leur gauche sur l'arbre se trouve un oiseau qui semble guetter les enfants et à leur droite se trouve des plats vides. La légende de la photographie est *Forsaken* ce qui

²⁴ Légende de la photo : Two emaciated children seated at the base of a gnarled tree.

veut dire « abandonnés », ce qui expliquerait pourquoi les enfants sont seuls sur l'image, dans un paysage dont le fond flou ne permet d'en deviner l'exacte composition. Ici, les enfants se confondent presque avec l'arbre, avec la nature. L'immensité de l'arbre contraste avec les corps des deux enfants. Il s'agit ici d'un autre type de contraste entre vie (l'arbre et l'oiseau) et l'agonie (les deux enfants victimes de la famine).



3.6 Photographie 6 Willoughby Wallace Hooper, *At the Relief Camp (Living Skeletons)*, 1876–1878²⁵.

Sur cette dernière photographie se trouvent huit personnes en état de sous-nutrition très avancée comme en témoignent leurs corps très maigres à l'ossature apparente. Seuls leurs vêtements permettent de discerner qu'il s'agit de six hommes et d'une femme (elle porte un sari) qui tient dans ses bras un enfant. Deux hommes sont debout, trois des hommes et la femme avec l'enfant sont assis.e.s et le dernier homme est couché au soleil, devant un mur de briques. La légende écrite par le

²⁵ Légende de la photo : Group portrait of a number of emaciated men, women, and a child against a brick wall. One of the men lies on the ground.

photographe indique *At the relief camp (living skeletons)* ce qui signifie que cette image a été prise dans un camp de secours pour personnes victimes de la famine.

Ici c'est la mort qui prend toute la place. Les huit personnes posent contre un mur de brique. Il n'y a aucune issue, pas de point de fuite pour l'œil. Les personnes sur cette image posent visiblement pour le photographe et trois d'entre elles regardent vers l'objectif. Comme relevé par Ghosh, Hooper aurait fait poser des personnes affamées, individuellement ou en groupe, sans leur fournir aucune assistance, il ne participait d'ailleurs à aucun effort de secours et faisait seulement des photos (2019 : 328). De plus, "His photographs present the famine-affected people as spectacular objects: suffering bodies arranged into linear groups, completely and passively on display" (2019 : 328). Les photographies de W. W. Hooper rentrent dans la catégorie de ce que Allender nomme comme la représentation des "malfeasant bodies" (2017) :

[...] the Indian body, wilfully "ageless" to defy western judgement (not in terms of wisdom but concerning the accrument of cunning), black enough to enable racially advantaged insurgency, and naked enough (only turban and "loin cloth") to convey new levels of moral degeneracy (2017 : 659) such images conflated an earlier western genre of photographing Indian bodies starving after famine, an eschatology that seemed to both support and to question at the same time the need for the British in India. (Allender, 2017 : 659).

Dans *Regarding the pain of Others*, Susan Sontag qui a écrit plusieurs essais sur la photographie, souligne l'importance de la subjectivité de la personne qui crée l'image. En prenant l'exemple des photos d'atrocités, elle affirme que les gens veulent le poids d'un témoignage sans marque artistique (comme un éclairage travaillé par exemple), l'artificialité esthétique étant assimilée à une modification de la vérité documentaire. Ainsi "By flying low, artistically speaking, such pictures are thought to be less manipulative—all widely distributed images of suffering now stand under that suspicion—and less likely to arouse facile compassion or identification."

(2003 : 23). Ici, l'œil aguerré du ou de la photographe peut remarquer un certain souci de la composition, autant sur les photos de Beato que de Hooper, mais sans pour autant tomber dans la photographie artistique.

À l'image du travail de Beato, le photographe britannique met ici en contraste la vie et la mort, à la différence que plusieurs personnes qu'il a photographiées ou qu'il voulait photographier (en vie) sont décédées peu de temps après la prise d'image voire avant qu'il puisse les photographier. Il est donc moins question de vie, mais plutôt ici de l'agonie, de la fin de la vie. La série d'image faite pendant la famine de Madras par Hooper répond au cahier des charges de l'empire britannique : des photographies des conséquences de la famine sur les Indiennes et les Indiens.

Sous un prisme d'analyse postcoloniale, il est visible que les images de la famine de Madras participent à nourrir un discours colonial civilisationnel. Dans ce cadre, la photographie devient objet d'intérêt pour les officiels britanniques et il faut envoyer ces images en Angleterre, qui servent alors d'*objet-preuve* :

Famine relief provided an opportunity to enact Christian principles, but it also enabled members of the extended British world to demonstrate a particular kind of empire loyalty that distinguished them as a civilised, white community from a vulnerable, racial other: 'their wretchedness', as one editorial put it, 'is our opportunity' (Twomey, 2012 : 259-261).

Les officiels Britanniques en Inde qui sont témoins des conséquences de la famine semblent vouloir des photographies comme preuves : "On one level, this insistence on the capacity of photographs to adequately and powerfully convey suffering, which cannot be communicated through words and figures, reflects the Victorian belief in the truth function of photographs." (Ghosh, 2019 : 331) À un autre niveau, "the need for photographic representation on the part of these writers and, more importantly,

their desire for some medium that may compel the government and public into action suggest an awareness of the affective and political impact of the photographs on their potential audience.” (Ghosh, 2019 : 331).

Pourtant, comme analysé par Ghosh, la représentation de la famine comme une expérience individuelle isolée permet d’effacer le contexte politique et économique ayant mené à cette crise :

By expunging the local, by erasing the presence of community, famine photographs, such as those of Hooper, continue to further victimize the human subjects and render them – in Hooper’s terms – ‘famine objects’. While Hooper’s photographs bring forward a reality, which if not for his photographs, would have been obscured by official discourse and normative imaginings of the famine, the spaces for witnessing that these images open up are dependent on distance and on victimized figures (2019 : 340-341).

La photographie coloniale du 19^{ème} siècle, du moins les images dont il est question dans le cadre de ce travail, contribue également “as “an influential form of Orientalist discourse”” (Ryan, 1997 dans Dehejia, 2006). Les thèmes de photos orientalistes comme la nature morte, la minéralité, l’immobilité se retrouvent dans ces images. Dans *Orientalism now*, Gyan Prakash affirme que les orientalistes considéraient les Indien.n.e.s comme extérieurs et opposés aux Britanniques (1990 : 34). Une extériorité qui se retrouve dans les mises en place photographiques de Beato et Hooper car :

In the latter half of the nineteenth century, many photographs were staged, plein air, particularly when they were used to denote interaction between the bodies of their subjects as sites of learning, interaction, and colonial enculturation. The need to use outdoor photography was probably because it was the only technology available for relatively quickly staged onsite photographs (Allender, 2017 : 662).

Ces images semblent marquer une altérité corporelle matérialisée par leur composition, la nudité affichée des personnes en état de grave sous-nutrition. Par quels regards ces images sont-elles créées et comment circulent-t-elles ? Peut-on affirmer qu'il existe bien un ou des regards coloniaux ? Qu'advenait-il de ces photographies ? Ce sont les questions auxquelles je vais essayer de répondre dans le prochain et dernier chapitre de ce mémoire.

CHAPITRE IV

ARTICULATIONS DES REGARDS POLITIQUES ET RÉSISTANCES

[...] il est certain que la représentation, plus particulièrement l'acte de représenter (et donc de réduire), implique presque toujours une violence envers le sujet de la représentation.

Edward Saïd, Dans l'ombre de l'Occident (2011 [2004] : 12, 13)

4.1 Déconstruire l'œil du pouvoir colonial britannique au 19e siècle

4.1.1 Déjouer le piège de la neutralité photographique : il n'y a point d'œil objectif

Comme précisé précédemment, la photographie a d'abord été utilisée comme caution scientifique à des études d'anthropométrie qui permettent de répertorier les individus selon leur origine ethnique dans les pays colonisés (Maxwell 1999 ; Corbey 2011 ; Ortega 2013). Cette légitimation scientifique s'explique notamment par l'association entre appareil photo et vérité/objectivité, encore d'actualité aujourd'hui

(Gujral, 2019). Mais aussi parce que les images coloniales « acquièrent une valeur à travers les mécanismes sociaux d'accumulation, de possession et d'échange » (Edwards, 2001 : 478). Pourtant, l'appareil photo, par essence, ne peut être considéré comme objectif. En effet, les choix de matériaux photosensibles, de modèles d'appareils photos, d'objectifs, de positionnement du ou des modèles, de temps d'exposition et de cadre en font un outil qui exige de nombreuses prises de décisions humaines subjectives.

Au 19^{ème} siècle, les expéditions « à vocation scientifique » sont fortement encouragées par l'État colonisateur et « la photographie était alors admise en tant que « copie du réel », preuve irréfutable de l'existence des faits observés », notamment en ce qui concerne l'anthropométrie (Becker, 1981 : 12). Or, la photographie « ne peut entretenir un rapport direct avec les réalités du monde visible qu'elle montre. » (Becker, 1981 : 12). Becker reprend les travaux de Roland Barthes sur la photographie afin de souligner que la réaction de la personne qui regarde nous enseigne un point essentiel à propos de :

[..] la singularité et la spécificité de ce support par rapport aux autres documents iconographiques tels que la peinture, le cinéma ou le dessin. La photographie est bien délimitée par un cadre formel, subjectif, construit par les choix techniques et esthétiques du sujet photographiant issus des relations que ce dernier entretient avec le monde et les sujets photographiés. Il y a en elle « double position conjointe : de réalité et de passé » (dans Barthes, 1980 : 120).

Ortega a étudié la représentation photographique des corps racisés, et plus particulièrement le cas des afro-mexicains qui oscillent entre visibles et invisibles (2013). Selon elle, la question de la race et de la photographie sont intimement liées, “From its inception photography was used to categorize and classify bodies and to create hierarchies of being to show dark bodies as deviant and inferior.” (2013 : 164).

Revenant sur l'utilisation de la photographie au 19^{ème} siècle comme outil de classement anthropométrique, elle met en lumière un questionnement indispensable tant la race n'est pas abordée de la même façon au 19^{ème} siècle que de nos jours :

The success of photography in this creation of racial subjects and in confirming the existence of race was due to its indexicality, the fact that the photograph points to an existing thing in the material world, in the body. But what do photographs of racialized bodies point to, given our contemporary understanding of race as socially constructed? (2013 : 164).

Sontag relève également le manque d'objectivité de la photographie. Dans son ouvrage *Regarding the pain of Others*, elle affirme que l'intérêt pour les productions de photographies doit venir avec la question de la subjectivité par la personne qui produit l'image (Sontag, 2003 : 23). Cela concerne particulièrement les images qui tombent dans le domaine de l'atrocité, considérées non artistiques de par leur contenu parfois difficile à regarder, et considérées à tort comme étant « moins manipulatrices » (2003 : 23).

La photographie a le pouvoir de provoquer « une réaction émotionnelle » (Baleva et Cooper, 2014 : 370) plus forte qu'un texte, en raison de sa supposée proximité avec le réel. Ainsi, “While a textual narrative is, according to this view, a matter-of-fact document, the photograph is an emotional testimony that gives the rational, scholarly narrative a sensual quality and thereby also greater authenticity” (Baleva et Cooper, 2014 : 370).

La croyance selon laquelle une photographie est une inscription du réel, sans manipulation ou subjectivité, fait que les images ont été considérées comme données empiriques pour des théories raciales au 19^{ème} siècle. Pourtant, « l'image n'est jamais un témoignage neutre car, par nature, la photographie qui semble représenter un tout

complet ne constitue que des fragments. » (Edwards, 2001 : 480). L'image comme valeur de vérité n'est pas neutre ou objective, de par les choix techniques et sensibles des photographes mais aussi parce qu'en contexte colonial, « La production et la circulation des photographies se sont massifiées, massification concentrée sur certains types d'images qui prenaient valeur de vérité. » (Edwards, 2001 : 478)

Les images analysées dans le cadre de ce travail rendent difficile l'application de la notion de troisième espace comme développée par Homi Bhabha. Il y a mise à distance avec les « corps autres » ce qui induit une relation asymétrique entre photographes britanniques (colonisateurs) et personnes photographiées (colonisé.e.s). Dans ce contexte, la critique des dynamiques coloniales et du troisième espace par Acheraïou, qui met l'accent sur l'impossibilité d'une quelconque symétrie en contexte de colonisation, semble plus adéquate. Achille Mbembe dans *Nécropolitique* reprend la notion de bio-pouvoir de Foucault et soumet la thèse selon laquelle « l'expression ultime de la souveraineté réside largement dans le pouvoir et la capacité de dire qui pourra vivre et qui doit mourir » (2006 : 29). Ici, il est question de qui peut photographier les personnes qui se font tuer pour le cas de Beato, et les personnes qui meurent de famine pour le cas de Hooper, le tout en s'impliquant dans le processus de construction de l'image ou, à l'inverse, en gardant une distance par rapport aux personnes photographiées.

L'analyse d'Edward Saïd sur l'orientalisme, les subalternes opprimé.e.s et l'eurocentrisme qui produit fondements et justifications de la domination par le colonialisme à travers un discours du « Nous » et des « Autres » s'applique tout à fait aux images de Beato et de Hooper. Par contre, les deux photographes, bien qu'ils participent à « l'ère de la colonisation par l'image » (Sontag, [1977] 2008 : 97) n'ont pas le même « regard » comme analysé dans la partie suivante.

4.1.2 Les regards au pluriel : violences épistémiques matérialisées

4.1.2.1 Quel(s) regard(s) en Inde en contexte de crises politiques au 19^{ème} siècle ?

Comme relevé par Corbey « L’oeil n’est pas innocent. » (2011 : 93) et se matérialise dans le cadre colonial sous plusieurs formes : la photographie, le discours colonialiste, le discours missionnaire, l’anthropométrie, la collecte et l’exhibition, etc. Ainsi, « L’ordre perçu était un ordre imposé ; le regard du citoyen sur un individu « autre » était déterminé à un degré considérable par les récits et les stéréotypes déjà présents dans son esprit. » (Corbey, 2011 : 93) :

Ce que voyaient les gens, plutôt que la réalité telle qu’elle était, c’était dans une très large mesure la réalité telle qu’elle était perçue et activement imprimée dans l’esprit du spectateur par les images, les conceptions, les taxinomies, les récits et les attitudes motivationnelles. (Corbey, 2011 : 93)

Les différences de traitement entre Beato et Hooper montrent que leurs regards ne se conjuguent pas au singulier. Comme abordé par la chercheuse australienne Anne Maxwell, les regards sont pluriels et se croisent : *the imperial gaze*, *the western gaze*, *the male gaze* et *the female gaze* (1999). Yancy de son côté aborde les *white gazes* et le *colonial gazing* (2008). Ghose souligne l’importance de prendre en compte la multiplicité des « regards » dans une même catégorie, car on ne peut parler d’un unique *imperial gaze* par exemple (1998). Elle se concentre sur les regards féminins et les catégorise comme suivant : *the compassionate gaze* (1998 :

60), *the conservative gaze* (1998 : 64), *a different gaze* (1998 : 66) et *other gazes* (1998 : 164).

Dans le cas de ce travail, il semble juste d'affirmer qu'il ne s'agit pas de regards anthropologiques ou ethnographiques car aucun des photographes - à la base commerciaux - n'avait de prétention scientifique, et leurs images ne correspondent pas aux poses de face et de profil exigées dans le cadre d'images à visée « scientifique ». À propos du regard ethnographique, Da Costa Triana relate : “discourses of the ethnographic and documentary gaze in photography refer, therefore, to beliefs in a way of capturing and producing photographic veracity, to be reached under certain precautions and according to pre-established rules.” (2017 : 39).

Suite à l'analyse des photographies, je dégage alors trois types de regards : les regards blancs, les regards coloniaux et les regards masculins. Il semble important de préciser cette troisième catégorie qui vient dans ce contexte du fait que les femmes ont peu accès à la photographie au 19^e siècle, notamment car elles n'ont pas de financement et ne sont pas autorisées dans les clubs photos britanniques. De ce fait, à l'époque leurs pratiques sont majoritairement la peinture à l'eau et le dessin, et leurs sujets de prédilection la faune, la flore, les paysages et les monuments (Pomeroy, 2005). Mais depuis les années 1990, de plus en plus de chercheuses et chercheurs s'intéressent aux rôles des Anglaises dans l'Empire britannique (Chaudhuri et Strobel 1992 ; Jayawardena 1995 ; Ghose 1998 ; Haggis, 2000 ; MacMillan 2005 ; Pomeroy 2005 ; Prevost 2010). Selon Ghose, bien qu'elles aient été « marginales » dans leur société, elles ont tout de même participé à la domination britannique en contexte colonial (1998 : 6). Les recherches faites jusqu'à présent démontrent que, malgré cette double identité de dominées/colonisatrices, les femmes britanniques n'étaient pas neutres et sans capacité d'action. Bien au contraire, elles auraient participé

activement à maintenir l'entreprise coloniale de leur pays jusqu'à réaliser leurs propres missions pour soutenir et étendre celle-ci (Haggis, 2000 : 109).

Dans *Colonial gazing : the production of the body as "other"*, George Yancy dissèque le regard colonial structuré par l'imaginaire blanc européen qui déshumanise l'« autre » (2008) et explique notamment que “the construction of the inferior/monstrous colonized is contingent upon the construction of the European as superior and non-monstrous. The colonized is fixed, because the colonizer does the fixing” (2008 : 1). Selon Yancy, le regard européen prétend être capable de discerner avec « clarté » et « justesse » la « vérité » à propos de certains corps, utilisant un régime discursif raciste blanc de la « vérité » (2008 : 2). Le regard renforce alors la « vérité » des catégories racistes et les catégories racistes renforcent le regard blanc fondé sur les catégories fictives de « race » (2008 : 2). Cette analyse, catégorisation, classification et cette distance décrites par Yancy correspondent non seulement aux images sélectionnées mais aussi au projet colonial *The People of India*.

Dans la littérature scientifique consultée, les termes *colonial gaze* ou *imperial gaze* reviennent souvent. Par exemple, Gordon affirme que les images de l'après première guerre d'indépendance démontrent effectivement *a dominant colonial gaze* qui dépeint les Britanniques “playing out heroic roles on the side of good and righteousness. The role of photography in this history was to reinforce, or in some cases to alter, the stories told about the conflict.” (2006 : 80-81). Cette analyse peut également s'appliquer aux photographies de Hooper tant elles correspondent au discours civilisationnel colonial. Pourtant il ne suffit pas de poser son regard et de photographier.

Les images matérialisées circulent, sont exposées et archivées, facilement disponibles, encore de nos jours tel que l'illustre le présent travail de recherche. L'acquisition, la circulation et l'archivage peuvent en dire beaucoup sur la façon dont le passé est étudié et accessible. Alors qu'advient-il des photographies au 19^{ème} siècle, comment elles circulent, où et pourquoi ?

4.1.3 Circulations, expositions et archivages : montrer pour mieux dominer ?

Partant de l'idée que les images sont cadrées à l'intérieur de pratiques et de structures discursives, Da Costa Triana compare de quelles façons deux collections d'images prises à des périodes historiques différentes, opèrent sous les mêmes notions épistémologiques malgré des buts opposés²⁶ (2017 : 38). Selon l'autrice, la majorité des photographies coloniales n'étaient pas destinées à la recherche scientifique mais bien à la diffusion avec les cartes postales et les cartes de visite qui étaient très populaires et commandées en masse par les métropoles "above all from an avid public for the exotic Other." (2017 : 49). Selon la chercheuse, les images coloniales sont devenues anthropologiques dans les circuits de consommation et de négociation, "hovering between popular voyeurism and science" (2017 : 49). Le regard ethnographique à la fin du 19^{ème} siècle n'était pas exclusif à la « recherche

²⁶ Elle compare les travaux de Cunha Moraes et Ricardo Rangel.

scientifique » mais participe à la production de contenus visuels coloniaux pour circulation et consommation (Da Costa Triana, 2017 : 49).

Corbey souligne que « les « Autres » coloniaux étaient incorporés dans une narration. Leur mise en intrigue permettait de leur assigner un rôle dans les histoires racontées par les musées, les expositions universelles et les cartes postales coloniales. » (2011 : 93). Selon Edwards « La clef de voûte de la construction de l'image de l'Autre reposerait à mon sens davantage sur l'ensemble de l'économie visuelle dans laquelle opéraient ces images, et sur les lieux particuliers de leur consommation » puisque tel que relevé précédemment, « le cliché photographique est par essence un objet destiné à être reproduit et diffusé dans le temps comme dans l'espace. » (Edwards, 2001 : 478). La notion d'économie visuelle est également utilisée par Da Costa Triana qui affirme que l'usage de la photographie coloniale “involved the production of a visual economy (Poole 1997), in which photography was an instrument (in the production of colonial scientific knowledge) and a constitutive element (in the circulation and consumption of diverse epistemological fields)” (Da Costa Triana, 2017 : 42).

Les membres de l'élite économique britannique au 19ème et 20ème siècle sont friands d'art et aiment exposer leurs acquisitions chez eux, pour présenter leurs goûts, valeurs, statut, culture et richesse (Teulié, 2019). Il était commun d'y trouver des peintures, des artefacts et des photographies. Les cartes postales coloniales en font partie. Elles sont à l'époque un moyen bon marché et populaire de reproduire et de diffuser des scènes orientalistes et considérées comme « exotiques » par les regards coloniaux.

Dans le cas britannique, il est question d'hégémonie photographique, médium privilégié pour rendre visibles certaines parties du monde, dans le cas présent, les colonies. Ces cartes postales mettent en scène l'espace colonial et ses habitant.e.s, "which gave a sense of otherness to Europeans. This space was fragmented, idealized and fantasized, spurred by exoticism and orientalism." (Teulié, 2019 : 12). Selon Teulié, ces cartes postales sont vectrices d'idéologie et proposent des représentations biaisées proposant une illustration à la fois idéalisée et atrophiée d'une réalité artificielle, et participant donc à la promotion de l'impérialisme (Teulié, 2019 : 12). Il est impossible de savoir si les entreprises de publications et diffusions européennes de ces cartes postales étaient pro-impérialistes mais il est sûr qu'elles avaient au moins des objectifs commerciaux car "Entrepreneurs have always been keen to gauge the mood of the time, trying to anticipate what would be the newfashion that would enable them to secure a lucrative market" (Teulié, 2019 : 12).

Les cartes postales arrivant de l'Inde n'étaient pas une exception coloniale ni une spécificité britannique. Par exemple, dans *Images, ideologies, and commodities: the French colonial postcard industry in Morocco*, P. Goldsworthy analyse les photographies coloniales sous l'angle de la propagande idéologique coloniale française, et souligne leur contenu, fruit de l'imaginaire colonial orientaliste français.

Mais toutes les photographies coloniales ne peuvent être traitées de la même façon. Comme relevé par Twomey, pour comprendre le développement de photographies comme celle de famines, il faut en étudier la production, la réception et la circulation (2012 : 255). Dans le cas des images de la famine de Madras faites par W. W. Hooper, il est surtout question d'une fascination pour l'altérité, pour la mort de l'« autre ».

Les photographies de la famine de Madras ont été envoyées en Grande-Bretagne et dans les colonies par des militaires, des religieux et des « réseaux informels » qui ont permis leur circulation et leur entrée dans les débats publics sur la famine (Twomey, 2012 : 259). Ces images étaient utilisées par les comités d'aide aux victimes de famine en Angleterre, en Écosse et en Australie : “Even though they do not appear to have been created with the relief effort in mind and were not distributed through official channels in the Australian colonies, photographs were reproduced on small cards, and sold as fundraising devices, and displayed on the walls during famine relief meetings.” (Twomey, 2012 : 259).

Compte tenu de l'incapacité de reproduire des photographies dans les quotidiens au 19^{ème} siècle, aussi bien en Grande-Bretagne que dans les colonies, elles ont été reproduites sous forme de gravures et de dessins dans les journaux et les revues illustrées (Twomey, 2012 : 259). Il est intéressant de noter que les photographies de Hooper n'avaient pas la sanction officielle du gouvernement britannique et ne l'ont jamais reçue (Twomey, 2012 : 259).

Selon Corbey, « La différence radicale de l'Autre était, dans un même mouvement, identifiée et évacuée par une « concordance narrative discordante » entre « civilisé » et « sauvage ». » (2011 : 93). À propos de cette dichotomie « nous » et « autres » Maxwell aborde les grandes expositions et relève le désir commun existant en France et en Grande-Bretagne d'exposer les peuples colonisés afin de justifier « implicitement » la pertinence de la colonisation en suggérant que les peuples autochtones avaient un faible niveau de développement moral et de compétences technologiques (1999 : 27). En ce qui concerne le cas des photographies de la première guerre d'indépendance, selon l'historienne Rosie Llewellyn Jones dans une

interview pour *The Wire*, elles étaient exposées à Londres à une audience limitée et ensuite publiées dans des albums photos dispendieux (Das, 2018).

Au début du 20e siècle, une demande de plus en plus forte pour la photographie commerciale de portrait conduit à l'ouverture de nombreux studios dans les grandes villes indiennes. Différentes conventions stylistiques deviennent à la mode, telles que l'utilisation d'accessoires d'intérieur sophistiqués de style victorien pour tenter d'imiter l'environnement européen. Le caractère impérial et la mondialisation du début du 20e siècle ont alors pour conséquence une diffusion de masse des images dans le monde entier. Le marché intérieur indien a également sa propre clientèle : "These wealthy maharajas dotted across the country were consumers; they wanted the techy stuff, too – not just art and jewels, but cameras and bicycles" déclare Bubbar (*British Journal of Photography*, 2016).

Ces photographies ont largement circulé dans des magazines tels que le *National Geographic*, lors de conférences itinérantes, dans des rapports officiels du gouvernement et dans des livres de voyage (Rice, 2011 : 3). La photographie était un élément essentiel de ce que Lanny Thompson appelle "a comprehensive cultural process of establishing imperial hegemony; part of the practice of conceiving, creating, justifying, and governing a far-flung empire composed of an incredibly diverse group of islands spread across the Caribbean and Pacific" (Ibid).

Alors, bien que l'ensemble des photographies coloniales ne soient pas produites et consommées dans le même contexte, bien que leur support et leur circulation diffèrent, ces images participent à construire le regard des spectateurs et spectatrices en Grande-Bretagne et « structurent donc la connaissance visuelle. » (Edwards, 2001 : 482).

4.2 Résistances, prises de pouvoir et décolonisation de l’outil photographique

4.2.1 Ouvrir le regard et le sujet : les subalternes peuvent regarder et photographier

Dans la dernière partie de ce mémoire, je souhaite ouvrir le sujet de recherche afin de souligner les capacités d’action des subalternes, mettre en avant les voix dissidentes et visibiliser des résistances rendues invisibles par les récits coloniaux. Je souhaite aller au-delà des lectures sur le contrôle, les relations de pouvoir et les représentations coloniales qui jugent les colonisé.e.s apathiques, soumis.e.s et réduit.e.s à des seuls corps qui servent de modèles soit sous prétexte de hiérarchisation des races soit comme victimes de crises politiques coloniales. Inspirée par la recherche de Da Costa Triana, je souhaite ici mettre en exergue le fait qu’il est possible pour les modèles photographiés de “challenge the idea of control, either by their direct and expressive look, or by the dissonant landscape in relation to the subjects, or even by the crossed arms in refusal.” (2017 : 50).

Dans *Colonial Photography and Exhibitions: Representations of the Native and the Making of European Identities* Maxwell aborde la photographie coloniale selon différents contextes géographiques, politiques et sociaux. Son analyse identifiait deux grandes catégories d’images. La première regroupe les photographies coloniales racistes qui montraient qu’on infligeait des blessures physiques et psychologiques aux personnes qui n’étaient pas toujours consentantes pour poser. La seconde catégorie permet selon l’auteurice aux peuples colonisés de communiquer leurs idées en regardant droit dans l’objectif, et indirectement dans les yeux du

photographe, transmettant une résistance et une critique du colonialisme (1999 : 9-10). Cette hypothèse du regard comme technique de résistance m'interpelle depuis le début de mes recherches :

The defiant and secure look, a serious or serene expression, the crossed arms in refusal or in standby, these issues of intimacy, encounter and contingency are challenges to the conventions of a photographic practice that pursued precision, objectivity and coherence (Da Costa Triana, 2017 : 56).

Shaïri et Fontanille, dans *Approche sémiotique du regard photographique : deux empreintes de l'Iran contemporain* abordent la stratégie énonciative du regard, « Ce dernier procure par sa présence ou son absence aux actants du monde photographié une certaine manière d'être et d'agir qui obéit non seulement à des systèmes de valeurs culturels, mais aussi aux rôles que chacun doit assumer à l'intérieur d'une culture. » (2001 : 2). Le regard comme phénomène sémiotique trouble les stéréotypes culturels et permet « de les faire signifier autrement ou de les faire exister tout simplement. », le regard « dans le champ des manœuvres énonciatives » agit comme « puissance performative » (Shaïri et Fontanil, 2011 : 2, 3).

Quand la ou les personnes regardent dans l'objectif, elles regardent le ou la photographe mais aussi, indirectement, les personnes qui observent le portrait. Un statut particulier car « une photo sans délégation de regard (une photo de paysage, par exemple), ne nous « regarde » pas de la même manière qu'une photo qui met en scène une délégation du regard à un personnage » (Shaïri et Fontanil, 2011 : 4). Ainsi, bien que « dans la photographie, le regard ne doit son privilège qu'au mode dominant de la " prise " » de vue, « l'essentiel réside dans le potentiel d'interaction du dispositif de délégation énonciative : au moment où l'on me parle, une autre voix s'interpose, celle d'un acteur, et peut s'adresser directement à moi ; de même, au moment même où je regarde la photo, un regard peut s'interposer et capturer mon propre regard. » (Shaïri

et Fontanil, 2011 : 5). Il y a alors interaction, le sujet photographié qui affronte du regard, n'est pas passif.

Un exemple visible de cette hypothèse se trouve notamment dans les portraits de femmes algériennes durant la colonisation française du photographe français Marc Garanger, dont le travail est admiré et respecté en France. L'administration coloniale française lui avait commandé des photos d'identité pour lesquelles les femmes ont été obligées de retirer leurs voiles, alors que comme vu précédemment dans le travail de Yegenoglu, les voiles étaient objet de résistance pour les femmes algériennes. Sur la majorité de ces quelques 2000 portraits, ce sont les regards des femmes qui marquent : ils sont parfois révoltés, parfois apeurés. Forcées au dévoilement pour ces « photos d'identités », elles utilisent parfois leurs yeux comme acte de résistance et nous proposent ce que Shaïri et Fontanil nomment « une vérité du regard » (2011 : 14).

L'outil photographique décolonisé ?

Certaines pratiques photographiques fonctionnent comme outil de lutte de représentations visuelles, permettent de reprendre le contrôle narratif, de se défaire et de déconstruire l'approche visuelle britannique adoptée par plusieurs studios photos ayant des propriétaires indiens. Gordon met en exergue que des recherches récentes ont permis d'identifier au moins quatre photographes indiens actifs à Lucknow pendant la première guerre d'indépendance, n'incluant pas les photographes de passage comme le célèbre Lala Deen Dayal, dont deux -Ahmad Ali Khan and Abbas Ali- qui « stand out as particularly accomplished » (Gordon, 2006 : 80-81). Dehejia aborde l'exemple d'Ahmed Ali Khan qui était déjà actif avant la première guerre d'indépendance (il faisait des photos de militaires britanniques et de résistants indiens) (Dehejia, 2006 : 15).

Cet exemple illustre que certaines personnes originaires de l'Inde étaient attirées par le progrès technologique et cette aspiration au progrès n'est pas plus une imitation qu'un intérêt tout à fait humain pour les nouvelles technologies, la population indienne aspirant à la modernité selon leurs propres codes et leurs propres temporalités (Fabian, 2014). Ces noms sur lesquels peu de recherches existent pour l'instant disent au moins une chose : que les regards résistants existent, et que les subalternes aussi peuvent photographier.

CONCLUSION

Exemple d'entreprise de domination par excellence, la colonisation britannique au 19^{ème} siècle en Inde a fabriqué, nourri et fait circuler des représentations visuelles de l'Inde et de ses populations. Ces visualités ont servi à « légitimer », au nom d'une prétendue supériorité militaire, d'une mission civilisatrice de l'Occident et d'une soi-disant hiérarchie raciale et culturelle, sa présence et ses actions dans le pays. Comme le souligne Maxwell : "The visual representation of colonized peoples as savages not only helped to sustain imperialist expansion but also supplied Europeans with a new, empowering framework for identity based on racial and cultural essences" (1999 : 9).

L'étude des images produites par deux photographes britanniques en contexte de crises politiques, à savoir la première guerre d'indépendance (1857-1859) photographiée par Felice Beato et la famine de Madras (1876-1878) photographiée par Willoughby Wallace Hooper, permet de constater à quel point l'image se révèle comme un élément important de diffusion de l'idéologie coloniale britannique au 19^e siècle, un puissant auxiliaire de l'entreprise impérialiste. Bien qu'il soit impossible de connaître les motivations profondes des photographes, les images qu'ils laissent permettent tout de même quelques pistes d'analyse et de réflexion.

Avant et après l'avènement du Raj britannique en Inde, l'appareil photographique est un outil qui permet aux autorités coloniales non seulement de construire une perception, et même une identité des communautés colonisées afin

d'exercer un pouvoir sur elles et eux, mais aussi de justifier l'entreprise impériale auprès des membres des gouvernements et de leurs populations. Selon Prahlad Bubbar, consultant spécialiste en art indien et islamique, au 19^e siècle en Inde, chaque photographe était sans aucun doute motivé par la même fascination orientaliste pour la beauté exotique du pays, un sentiment qui serait toujours d'actualité aujourd'hui dans l'esprit des voyageuses et voyageurs européens (*British Journal of Photography*, 2016).

L'appareil photo, « comme outil de stéréotypage et production d'un ordre politique » (Tagg 1993 ; Poole 2005) a servi à catégoriser, punir et altérer la population indienne au 19^{ème} siècle. Réside dans les processus de ces « prises » d'images une illustration de puissance impériale, un contrôle des personnes photographiées, une production des corps racisés, et de ces altérités construites se dessine une hégémonie impériale traduite par les regards blancs, coloniaux et masculins. Les regards sont pluriels car bien que le lien entre photographie et colonialisme s'ancre dans des rapports de force inégaux, « il ne constituait en rien une donnée monolithique mais bien davantage un paramètre complexe, nuancé, contradictoire, tourmenté et composite. » (Edwards, 2001 : 483) En effet, il faut « montrer en quoi les images acquièrent de la valeur et du sens dans le cadre d'événements historiques particuliers. Les strates et les facettes de la mise en image sont révélatrices non de la construction de l'Autre, mais de celle de nombreux Autres changeants dans la complexité de l'imaginaire colonial. » (Edwards, 2001 : 483).

Mon hypothèse selon laquelle l'utilisation de la photographie en contexte de crise politique coloniale visibilise l'asymétrie des rapports de pouvoir en participant à la catégorisation, à la punition et à la fabrication d'altérités, mécanismes d'oppressions et structures sociales qui seraient moins perceptibles sans l'utilisation

de l'appareil photo comme nouvelle technologie du pouvoir britannique, se confirme. Des images des personnes colonisées sont diffusées et ont des conséquences sur la façon dont ces personnes sont vues par les Occidentaux comme « Autres » : “Because these representations relied predominantly on visual means of communication, they conveyed the idea of colonized peoples’ primitiveness to more Europeans than either colonial fiction or travel writing and did so with greater force and emotional impact.” (Maxwell, 1999 : 4).

D’ailleurs, alors que j’interrogeai la notion de crise politique et d’évènement au début de ce travail, ancrée dans leur rapport au temps, il semble intéressant de relever que « la photographie nous rappelle sans cesse, et notamment à travers la dynamique du regard, son inscription dans le temps et les modulations de la présence. » (Shaïri et Fontanil, 2011 : 9).

L’image fragmente le temps et le traverse. En effet, tout comme la définition de crise politique abordée dans le second chapitre, la photographie peut être définie comme un arrêt ponctuel matérialisé. L’arrêt sur image correspond à une suspension dans le temps. Dans le cadre du présent sujet, l’appareil photographique est une invention technologique de choix en contexte de crise politique. Il permet de « montrer » la suprématie britannique et sa puissance militaire dans le cas des images de Beato, et de « prouver » la mission civilisatrice, le « besoin » de la présence colonisatrice dans le cas des images de Hooper. Les crises sont ainsi visibilisées autrement que par des rapports écrits et des journaux et ces images circulent dans le monde entier et peuvent toucher n’importe quelle personne qui les observe. Les photographies marquent ainsi ce qui est considéré comme l’évènement – je reprends ici la définition de Bertrand - soit « un « avant » et un « après », tout en admettant

que ce découpage temporel peut être aussi très élastique et variable » (2009 : 43), ou plutôt source à interprétation dans le cas de représentations visuelles coloniales.

BIBLIOGRAPHIE

- Acheraiou, A. (2008). *Rethinking Postcolonialism: Colonialist Discourse in Modern Literatures and the Legacy of Classical Writers* (s. l.) : Palgrave MacMillan.
- Adamson, N. (2004) Colonialist photography, *History of Photography*, 28(1), 89-92.
- Ahmad, A. (1995). The politics of literary postcoloniality. *SAGE*, 36(3), 1-20.
- Ahmed S. (2002) Racialized Bodies. In: Evans M., Lee E. (eds) *Real Bodies*. Palgrave, London.
- Aijaz, A. (1995). The politics of literary postcoloniality. *Centre for Contemporary Studies, Nehru Memorial Museum and Library*, 36(3), 1-20.
- Alaouf, L. (2018, novembre) « Sexe, race et colonies » : le livre-corps souillé. Récupéré de <https://orientxxi.info/lu-vu-entendu/sexe-race-et-colonies-le-livre-corps-souille,2760>
- Allender, T. (2017). Malfeasant bodies, Orientalism, and colonial image-making, 1850–1912. *Paedagogica Historica*, 53(6), 650-667.
- Alloula, M. (1986). *The Colonial Harem, Theory and History of Literature* (University of Minnesota Press). (s. l.).
- Aly, R. M. K. (2015). Reclaiming the Orient Through the Diasporic Gaze. Dans *Becoming Arab in London. Performativity and the Undoing of Identity*, (s. l.) : Pluto Press, 166-194.
- Anderson, E. (2015). “The White Space”. *Sociology of Race and Ethnicity, American Sociological Association*, 1, 10– 21.

- Ansart-Dourlen, M. (2009). La notion de crise politique et les modalités de son déni dans les mouvements contestataires et révolutionnaires. *Les cahiers psychologie politique*, (14), France, (s. p.).
- Alkazi Collection of Photography. (2017). The Uprising of 1857. In association with Mapin Publishing, New Delhi.
- Bhabha, H. (2007). *Les Lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, (Édition Payot). Paris.
- Ballhatchet, K. (1980). *Race, Sex, and Class under the Raj: Imperial attitudes and policies and their critics, 1793-1905*, London: Weidenfeld and Nicolson.
- Barthe (dir.), C., González, C. P., Nassar, I. et Geoffroy, É. (2019). *Ouvrir l'album du monde: Photographies 1842-1896*. (s. l.) : Art Book Magazine Distribution.
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma. Éditions de l'Étoile, (s. l.) : Gallimard Seuil.
- Batchen, G., Gidley, M., Miller, N. K., & Prosser, J. (2012). *Picturing Atrocity*. London: Reaktion.
- Beato, F. (1858). *Execution of Rebels, Lucknow*. [Photographie]. Albumen silver print 23.5 × 28.7 cm (9 1/4 × 11 5/16 in.), 2007.26.205.7. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles. Partial gift from the Wilson Centre for Photography. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.
- Beato, F. (1858-1862). *Interior of Secundrabagh After the Massacre*. [Photographie]. Albumen silver print 24 × 28.7 cm (9 7/16 × 11 5/16 in.), 84.XO.421.13. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.
- Beato, F. (1858-1862). *The Mine in the Chattar Manzil, Exploded by the Enemy at the First Attack of General Henry Havelock*. [Photographie]. Albumen silver print 25.4 × 30.5 cm (10 × 12 in.), 84.XO.421.23. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.

- Behdad, A., Gartlan L. (2013) *Photography's Orientalism : New Essays on Colonial Representation*, Los Angeles, Getty Research Institute.
- Bertrand, M. (2009). « Penser l'évènement » en histoire : mise en perspective d'un retour en grâce. *La Découverte*, « *Recherches* », 36-50.
- Bessin, M. (2009). Le trouble de l'évènement : la place des émotions dans les bifurcations. *La Découverte*, « *Recherches* », (p.306-328).
- Bessin, M., Bidart, C. et Grossetti, M. (2009). Les bifurcations, un état de la question en sociologie. *La Découverte*, « *Recherches* », (p.23-35).
- Blunt, A. (1999). Imperial geographies of home: British domesticity in India, 1886–1925. *Royal Geographical Society (with The Institute of British Geographers)*, 421-440.
- Boidy Maxime (2017). Luttés de représentation, luttés de visibilité. Notes sur l'iconographie et l'iconologie politiques des dominé(e)s. Hybrid. *Revue des arts et médiations humaines*, Labex Arts H2H/Presses Universitaires de Vincennes, Malaise dans la représentation, (p.1-13).
- Borchert, J. (1982). Historical photo-analysis: A research method. *Historical Methods*, 15(2), 35-44.
- Bose, S., & Jalal, A. (2017). *Modern South Asia: history, culture, political economy*. Routledge.
- Bubbar, P. (2015). The New Medium: exhibiting the first photographs ever taken in India. *British Journal of Photography*, (s. p.).
- Bubbar, P. (2016). Early British Colonial Travellers Show Earliest Images of India. *British Journal of Photography*, (s. p.).
- Buydens M., Chateau D., Kocheleff T., Somville P., Steinmetz R., Triki R., Verstraeten P., (1997) *L'image. Deleuze, Foucault, Lyotard*. Coordonné par Thierry Lenain, Annales de l'Institut de philosophie et de sciences morales, Université libre de Bruxelles.

- Caru V. R., Bensimo F. (2018). Introduction. Un autre XIXe siècle : l'Inde sous domination coloniale, *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 56, (p.7-15).
- Cavendish, R. (2007) *The battle of Plassey*, *History Today*, 57(6), (s. p.).
- Chaudhary, Z. R. (2012). *Afterimage of empire, photography in nineteenth-century India*. Minneapolis London : University of Minnesota Press.
- Chaudhuri, N. et Strobel, M. (1992). *Western Women and Imperialism. Complicity and Resistance*. (s. l.) : Indiana University Press.
- Chominot, Marie. (2008) « Guerre des images, guerre sans image. Pratiques et usages de la photographie pendant la guerre d'indépendance algérienne (1954-1962) », *Revue algérienne d'anthropologie et de sciences sociales*, (s. l.), (p.175-195).
- Clancy-Smith, J. (2006). Le regard colonial : Islam, genre et identités dans la fabrication de l'Algérie française, 1830-1962. *Nouvelles questions féministes*, 25(1), (p.25-40).
- Corbey, Raymond. (2011). Vitaines ethnographiques : le récit et le regard dans P. Blanchard et al., *Zoos humains et exhibitions coloniales*. La Découverte, (p.85-94).
- Crenshaw, K. W., Carbadó, D., Mays, V. et Tomlinson, B. (2013). Intersectionality: Mapping the Movements of a Theory. *Du Bois Review*, 10(2), 303-312.
- Crenshaw, Kimberle W. (2013). Toward a Field of Intersectionality Studies: Theory, Applications, and Praxis. *Journal of Women in Culture and Society*, 38(4), 785-810.
- Da Costa Triana, Bruna Nunes. (2017). (Post)colonial archives and images: analytical contributions on two photography collections, *São Paulo*, 2(1), 37-60.
- Das, Soumitra (2018). *A rare peek into the 1857 revolt, one of the first wars to be caught on camera in the world*, *The Wire*. Récupéré de : <https://thewire.in/books/rare-peek-revolt-1857-first-war-caught-camera-india>
- Davis, M. (2001). *Génocides tropicaux. Catastrophes naturelles et famines coloniales. Aux origines du sous-développement*, (s. l.), La Découverte.

- Dehejia, V. (2006). *India Through the Lens*. (s. l.) : Mandala Publishing.
- Dei, G. J. S. (2005). Critical Issues in Anti-racist Research Methodologies: an Introduction. *Counterpoints, Critical Issues in Anti-Racist Research Methodologies*, 252, 1-27.
- Derfoufi, M. (2018). *Sexe, race et colonies : palmier d'or de l'exotisme colonial ?*
Récupéré de : <https://delautrecoite.org/2018/09/27/sexe-race-et-colonies-palmier-dor-de-lexotisme-colonial/>
- Desmond, R. (1985). Photography in Victorian India. *Journal of the Royal Society of Arts*, 134 (5353), 48-61.
- Dias, R. et Smith, K. (2019). *British Women and Cultural Practices of Empire, 1770–1940*, (s. l.), Bloomsbury Visual Arts.
- Dobry, M. (1983). Mobilisations multisectorielles et dynamique des crises politiques : un point de vue heuristique. *Revue française de sociologie, Sciences Po University Press*, 24(3), (p.395-419).
- Dubar, C. (2011). Temps de crises et crise des temps. *Temporalités*, 13, (p.6-36).
- Edwards, Elizabeth. (2001) La photographie ou la construction de l'image de l'autre dans P. Blanchard et al., *Zoos humains et exhibitions coloniales*, La Découverte, (p.478-485).
- Edwards, Steve. (2017). Chapter 3. Photography in colonial India. In *Empire and Art: British India*, Renata Dohman ed, Manchester University Press, 111-143.
- Eileraas, K. (2003). Reframing the Colonial Gaze: Photography, Ownership, and Feminist Resistance. *The Johns Hopkins University Press*, 118(4), 807-840.
- Fabian, J. (2014). *Time and the other: How anthropology makes its object*. Columbia University Press.
- Foucault, M. (1963). *Naissance de la clinique : une archéologie du regard médical*, Presses Universitaires de France.

- Foucault, M. (1975) *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard.
- Foucault, M. (2004). *Naissance de la biopolitique (1978-1979)*, Paris, EHESS, Gallimard, Le Seuil, collection « Hautes études ».
- Foster, S. (2004). Colonialism and Gender in the East: Representations of the Harem in the Writings of Women Travellers. *Yearbook of English Studies*, 34, 6-17.
- Frankenberg, R. (1993). « Thinking Through Race » and « The Meaning of Whiteness », dans *White Women, Race Matters: The Social Construction of Whiteness*, 61-239, Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Getty Search Gateway, récupéré de : <http://search.getty.edu/gateway/about.html>
- Getty Search Gateway, About the Getty, récupéré de : <http://www.getty.edu/about/whatwedo/opencontentfaq.html>
- Ghose, I. (1998). *Women travellers in colonial India, The power of the female gaze*. Delhi : Oxford University Press.
- Ghosh, S. (2014). Zenana Studio: Early Women Photographers of Bengal, from Taking Pictures: The Practice of Photography by Bengalis. *The Trans-Asia Photography Review*, 4(2), (s. p.).
- Ghosh, Tanushree (2019). Witnessing famine : the testimonial work of famine photographs and anti-colonial spectatorship, *Journal of visual culture*, SAGE Publications, 18(3), 327-357.
- González, C. P., Barthe (dir.), C., Nassar, I. et Geoffroy, É. (2019). Des caméras en Asie : pratiques locales de la photographie. Dans *Ouvrir l'album du monde: Photographies 1842-1896*, (p. 28-35). (s. l.) : Art Book Magazine Distribution.
- Gordon, S. (2004). Uncovering India: Studies of nineteenth-century Indian photography. *History of Photography*, 28(2), 180-190.
- Gordon, S. (2006) A city of mourning: The representation of Lucknow, India in nineteenth-century photography, *History of Photography*, 30(1), 80-91.

- Gressieux, D. (2004). *Mémoire en Images : Les comptoirs de l'Inde. Pondichéry, Karikal, Mahé, Yanaon et Chandernagor*, Éditions Alan Sutton, France.
- Gujral, D. et Gaskell, N. (2019). *Photography in India: A visual history from the 1850s to the present* (Prestel), (s. l.)
- Haggis, J. (2000). Ironies of Emancipation: Changing Configurations of « Women's Work » in the « Mission of Sisterhood » to Indian Women. *Feminist Review, Reconstructing Femininities: Colonial Intersections of Gender, Race, Religion and Class. Sage Publications*, (65), 108-126.
- Hannavy, J. (2013). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, (Routledge). (s. l.).
- Harrington, P. (1994). *Plassey 1757. Clive of India's finest hour*. DAG Publications.
- Harris, D. (2000). Topography and Memory: Felice Beato's Photographs of India, 1858-1859 in India through the lens: photography 1840-1911, dir. Dehejia, Vidya, Allen, Charles, 119-13.
- Hartmann, W., Silvester, J. et Hayes, P. (1999). *The Colonising Camera: Photographs in the Making of Namibian History*. (s. l.) : Juta and Company Ltd.
- Hight, E. M. et Sampson, G. D. (2013). *Colonialist Photography: Imag(in)ing Race and Place*. (s. l.) : Routledge.
- Hooper, W. W. (1876–1878). *The Last of the Herd*. [Photographie]. Albumen silver print 10.4 × 15.6 cm (4 1/8 × 6 1/8 in.), 84.XO.940.7.2 The J. Paul Getty Museum, Los Angeles. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.
- Hooper, W. W. (1876–1878). *Forsaken*. [Photographie]. Albumen silver print 10.2 × 15.9 cm (4 × 6 1/4 in.), 84.XO.940.7.5 The J. Paul Getty Museum, Los Angeles. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program
- Hooper, W. W. (1876–1878). *At the Relief Camp (Living Skeletons)*. [Photographie]. Albumen silver print 10.4 × 15.5 cm (4 1/8 × 6 1/8 in.), 84.XO.940.7.6. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program

- Inden, R. (1986). Orientalist Constructions of India. *Modern Asian Studies, Cambridge University Press*, 20(3), 401-446.
- Jayawardena, K. (2014). *The White Woman's Other Burden : Western Women and South Asia During British Rule*. Routledge.
- Joseph, B. (2004). *Reading the East India Company, 1720-1840 : colonial currencies of gender*, University of Chicago Press.
- Kaplan, E. A. (2012). *Looking for the other, Feminism, film and the imperial gaze* (Routledge). (s. l.)
- Khemir, M. (2001) L'Orientalisme : l'Orient des photographes au XIXe siècle, Paris, Centre national de la photographie, Nathan/VUEF.
- Korpela, M. (2010). A Postcolonial Imagination? Westerners Searching for Authenticity in India. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 36(8), 1299-1315.
- Lacoste, A. (2010). *Felice Beato, A Photographer on the Eastern Road*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- Larochelle, C. (2018). *L'apprentissage des Autres : la construction rhétorique et les usages pédagogiques de l'altérité à l'école québécoise (1830-1915)*. Université de Montréal.
- Leavy, P. (2014). *The Oxford Handbook of Qualitative Research*, (s. l.) (Oxford University Press).
- Le Gall, Shalini (2011). Lieu et pouvoir dans l'orientalisme britannique du XIXe siècle. *Perspective*, (p.555-560).
- Le Goff, J. (2014). *Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches ?* (Éditions du Seuil). (s. l.).
- Le Pape, L. (2009). « Tout change, mais rien ne change ». Les conversions religieuses sont-elles des bifurcations? *La Découverte, « Recherches »*, (Bifurcations), (p.212-223).

- Lewis, R. (2013). *Gendering Orientalism: Race, Femininity and Representation*. Routledge, (s. l.).
- Li E. P.H., Min H. J., Belk R. W., Kimura J., et Bahl S. (2008). Skin Lightening and Beauty in Four Asian Cultures. *Advances in Consumer Research*, 35, 444-449.
- Liddle, J. et Joshi, R. (1985), Gender and Imperialism in British India. *South Asia Research*, 5 (2).
- Llewellyn-Jones, Rosie. (2007). *The Great Uprising in India, 1857–58: Untold Stories, Indian and British*. (Worlds of the East India Company, number 2.) Rochester, N.Y.: Boydell & Brewer.
- Lowe, L. (2018). *Critical Terrains: French and British Orientalisms*. (s. l.): Cornell University Press.
- MacKenzie, J. et MacKenzie, J. M. (1995). *Orientalism: History, Theory and the Arts*. (s. l.): Manchester University Press.
- Marbot, B. (1998). Sur le chemin de la découverte (avant 1839). Dans *Histoire de la photographie*, Larousse-Bordas, (p.11-18), (s. l.) : Larousse.
- Marbot, B. (s. d.). Les premiers pas de la nouvelle image (1839-1850). Dans *Histoire de la photographie*, Larousse-Bordas, (p.19-28), (s. l.) : Larousse.
- Marx, R. (s. d.). *Royaume-Uni - L'empire britannique*. Récupéré de <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/encyclopedie/royaume-uni-l-empire-britannique>
- Maxwell, A. (1999). *Colonial photography and exhibitions: Representation of the 'Native' people and the making of European identities*. (s. l.) : Leicester University Press.
- Mazade, O. (2011). La crise dans les parcours biographiques: un régime temporel spécifique? *Temporalités*, 13.
- Mbembe, Achille (2006). Nécropolitique, Raisons politiques, 21, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, (p.29-60).

- Metcalf, Thomas. (1964). *The Aftermath of Revolt: India, 1857–1870*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 46–92.
- Mitchell, W.J.T. (2002), *Showing seeing: a critique of visual culture*, SAGE Publications, (London, Thousand Oaks, CA and New Delhi), 1(2), 165-181
- Mitter, P. (1994). *Art and Nationalism in Colonial India, 1850-1922: Occidental orientations*. (s. l.) : Cambridge University Press.
- Muller, A. (s. d.). *La pratique de la photographie aux colonies : sur les traces d'une mission au Tonkin*, (Mémoire de maîtrise), École du Louvre.
- Nair, J. (1990). Uncovering the Zenana: Visions of Indian Womanhood in Englishwomen's Writings: 1813-1940. *Journal of Women's History*, 2(1), 1-8.
- Ortega, M. (2013). Photographic Representation of Racialized Bodies: Afro-Mexicans, the Visible and the Invisible. *Penn State University Press*, 1(2), 163-189.
- Ozouville, B. d'. (2000). Réflexions sur le dualisme dans la représentation photographique d'une société coloniale. Iles Fidji, 1879-1916. *Journal des anthropologues. Association française des anthropologues*, (p.1-15).
- Parameswaran, R. (2002). Local Culture in Global Media: Excavating Colonial and Material Discourses in National Geographic. *Communication Theory*, 12(3), 287-315.
- Parry, B. (2004). *Postcolonial Studies. A Materialist Critique* (Routledge). (s. l.).
- Peers, D. (2013). *India under Colonial Rule: 1700-1885* (Routledge). (s. l.).
- Pinney, C. (1997). *Camera Indica: The Social Life of Indian Photographs*, University of Chicago Press.
- Pinney, C. (2008). *The Coming of Photography to India*, London: The British Library
- Pomeroy, J. (2005). *Intrepid Women. Victorian artists travel*. (s. l.) : Ashgat.

- Ponsford, M. (2019). Photographic reportage and the colonial imaginary. *Sport in Society Cultures, Commerce, Media, Politics*, 22:1, 160-184.
- Pratt, M. L. (2007). *Imperial eyes: Travel writing and transculturation*. routledge.
- Prevost, E. E. (2010). *The Communion of Women: Missions and Gender in Colonial Africa and the British Metropole*. (s. l) : Oxford University Press.
- Prochaska, D. (1992). Anthropology, Photography and Colonialism: Thérèse Rivière's Photographs of Colonial Algeria. *Proceedings of the Meeting of the French Colonial Historical Society, Michigan State University Press*, 16, 73-81.
- Protschky, S. (2015). Camera Ethica Photography, modernity and the governed in late-colonial Indonesia. Dans *Photography, Modernity and the Governed in Late-colonial Indonesia*, 11-40). (s. l.) : Amsterdam University Press.
- Protschky, S. (2015). *Photography, Modernity and the Governed in Late-colonial Indonesia*. Amsterdam : Amsterdam University Press.
- Raj, K. (2000). L'orientalisme en Inde au tournant du XIXe siècle : La réponse du mondialisme britannique à l'universalisme de la Révolution française. *Annales historiques de la Révolution française*, (p.89-99).
- Rajesh, M. (2013, 14 août). India's unfair obsession with lighter skin. *The Guardian*. Récupéré de : <https://www.theguardian.com/world/shortcuts/2013/aug/14/indias-dark-obsession-fair-skin>
- Rice, M. (2011). Colonial photography across empires and islands. *Journal of transnational American studies*, 1-22.
- Riedi, E. (2002). Women, Gender, and the Promotion of Empire: The Victoria League, 1901-1914. *The Historical Journal, Cambridge University Press*, 45(3), 569-599.
- Rishi, J. (s. d.). The Colonial Gaze: Women in Travel Photography. *Multidisciplinary Journal of Humanities and Social Sciences*, 3(2), 1-9.

- Rounthwaite, A. (2017). Photography, Agency and Participation. Dans *Asking the Audience. Participatory Art in 1980s New York*, 113-153, (s. 1.) : University of Minnesota Press.
- Royal Commonwealth Society, récupéré de : <https://www.royalewsociety.org/history>
- Saada, Emmanuelle. (1995). Le poids des mots, la routine des photos. Photographies de femmes martiniquaises, 1880-1930. In: *Genèses*, 21. Le nazisme et les savants. (p.134-147)
- Saïd, E. (1978). *L'orientalisme, L'orient créé par l'Occident*, Éditions du Seuil (s. 1.) : Éditions du Seuil.
- Sami, L. (2011) Starvation, disease and death : explaining famine mortality in Madras 1876-1878, *Social history of medicine*, 24(3), 700–719
- Sapiro, G. et al. (2010) « La production des représentations coloniales et postcoloniales », *Actes de la recherche en sciences sociales* 5(185), (p.4-11).
- Shaïri, H-R. Fontanille, J. (2001). Approche sémiotique du regard photographique : deux empreintes de l'Iran contemporain, (p.1-27).
- Steets, Heather. (2004). *Martial races. The military, race and masculinity in British imperial culture, 1857-1914*. Manchester University Press.
- Stevenson, E. R. (2013). Home, Sweet Home: Women and the “Other Space” of Domesticity in Colonial Indian Postcards 1880–1920. *Visual Anthropology*, 26(4), 298-327.
- Sturken, M., & Cartwright, L. (2001). *Practices of looking*. Oxford: Oxford University Press.
- Solinas, S. (2001). Comment la photographie a inventé l'identité. Des pouvoirs du portrait. *Criminocorpus, Revue d'Histoire de la justice, des crimes et des peines, Identification, contrôle et surveillance des personnes*, (p.1-9).

- Sontag, S. (2008 [1973]). *Sur la photographie. Œuvres complètes I*, Christian Bourgeois Éditeur.
- Spivak, G. C. (1993). Chapter 4: Can the Subaltern Speak? Dans *Colonial discourse and post-colonial theory: a reader*. Laura Chrisman, Patrick Williams, 66-111. New York ; Sydney : Harvester Wheatsheaf.
- Spivak, G. C. (1988). *Les subalternes peuvent-elles parler ?* Éditions Amsterdam
- Stoler, A. L. (2002). *La chair de l'empire. Savoirs intimes et pouvoirs raciaux en régime colonial*. Paris : La Découverte
- Sysling, F. (2016). Eyes on Race: Photography and Plaster Casting as Knowledge-Making Practices. Dans *Racial Science and Human Diversity in Colonial Indonesia*. (s. 1.) : NUS Press, (s. p.).
- Teulié, G. (2019). Orientalism and the British Picture Postcard Industry: Popularizing the Empire in Victorian and Edwardian Homes, *Cahiers victoriens et édouardiens*, 1-15.
- Thakurta, T. G. (1991). Women as « Calendar Art » Icons: Emergence of Pictorial Stereotype in Colonial India. *Economic and Political Weekly*, 2643, WS91-WS99.
- Tharoor, S. (2016). *An Era of Darkness. The British Empire in India*. Aleph Book Company : Rupa Publications India.
- Twomey, C. (2012) Framing Atrocity: Photography and Humanitarianism, *History of Photography*, 36(3), 255-264.
- Van Ingelgom, V. et Matagne, G. (2017). *Politiques de crise, crises du politique*. France : Harmattan.
- Vishwanathan, K. (2010). Aesthetics, Nationalism, and the Image of Woman in Modern Indian Art. *Comparative Literature and Culture*, 12(2), 1-7.
- Warnapala, K. C. (2008). Dismantling the Gaze: Julia Margaret Cameron's Sri Lankan Photographs. *Postcolonial Text*, 4(1), 1-20.

- Whitcombe, E. (1993). Famine Mortality. *Economic and Political Weekly*, 28(23), 1169-1179.
- Willcock, S. (2013). *The Aesthetics of Imperial Crisis Image Making and Intervention in British India, c. 1857-1919* (History of Art). University of York.
- Willcock, S. (2015). *Aesthetic Bodies: Posing on Sites of Violence in India, 1857–1900*, *History of Photography*, 39(2), 142-159.
- Yancy, G. (2008). *Black bodies, white gazes*, Rowman & Littlefield Publishers.
- Yegenoglu, M. (1998). *Colonial fantasies: Towards a feminist reading of orientalism*. (s. l.) : Cambridge University Press.
- Zabunyan, E., Murphy, M., Rahman, Z., Shepard, T. et Labrusse, R. (2012). Arts, violences, identités : l'apport des études postcoloniales. *Perspective, Art et pouvoir*, 56-69.