

ENS Louis-Lumière

Mémoire de MASTER 2

Arthur Crestani

Spécialité Photographie – Promotion 2017

Engagement photographique et
remise en cause des représentations :
la photographie des villes indiennes
depuis les années 1990.

Directeurs de recherche

Christophe Caudroy
Cécile Cuny-Robert

Photographe et enseignant à l'ENS Louis-Lumière
Maîtresse de conférences à l'Ecole d'Urbanisme de
Paris, Université Paris-Est-Marne-la-Vallée

Membres du jury

Pascal Martin

Enseignant-chercheur, responsable du laboratoire
d'optique appliquée.

Véronique Figini

Enseignant-chercheur, historienne de la
photographie

Christophe Caudroy

Photographe et enseignant à l'ENS Louis- Lumière

Cécile Cuny-Robert

Maîtresse de conférences à l'Ecole d'Urbanisme de
Paris, Université Paris-Est-Marne-la-Vallée

Thierry Mandoul

Enseignant-chercheur, ENSA de Paris-Malaquais

ENS Louis-Lumière

Mémoire de MASTER 2

Arthur Crestani

Spécialité Photographie – Promotion 2017

Engagement photographique et
remise en cause des représentations :
la photographie des villes indiennes
depuis les années 1990.

Directeurs de recherche

Christophe Caudroy
Cécile Cuny-Robert

Photographe et enseignant à l'ENS Louis-Lumière
Maîtresse de conférences à l'Ecole d'Urbanisme de
Paris, Université Paris-Est-Marne-la-Vallée

Membres du jury

Pascal Martin

Enseignant-chercheur, responsable du laboratoire
d'optique appliquée.

Véronique Figini

Enseignant-chercheur, historienne de la
photographie

Christophe Caudroy

Photographe et enseignant à l'ENS Louis- Lumière

Cécile Cuny-Robert

Maîtresse de conférences à l'Ecole d'Urbanisme de
Paris, Université Paris-Est-Marne-la-Vallée

Thierry Mandoul

Enseignant-chercheur, ENSA de Paris-Malaquais

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier mes directeurs de recherche, Christophe Caudroy et Cécile Cuny-Robert, pour leur accompagnement, leurs conseils et leurs regards critiques sur mon travail.

Les photographes français, belges ou indiens qui ont accepté d'échanger avec moi sur leur travail, l'Inde et la ville, à Paris comme à Delhi, ont toute ma reconnaissance et mon amitié. Pour la qualité des moments passés ensemble et pour le plaisir de nos conversations, je tiens donc à remercier chaleureusement, dans l'ordre de nos rencontres, Olivier Culmann, Atul Bhalla, Ravi Agarwal, Anita Khemka, Chandan Gomes et Johann Rousselot.

A Delhi, ma dette envers la famille Kashyap ne fait que s'accroître au regard de l'hospitalité et de l'affection que j'y trouve depuis bien longtemps, et pour l'accueil qui m'a encore une fois été réservé en mars 2017. Je remercie également Aditya Arya pour ses conseils avisés et pour son aide à Gurgaon au moment de la réalisation de ma PPM.

Enfin, les mots me manquent au moment de remercier Garance Bonotto pour sa présence à mes côtés depuis toutes ces années. Souhaitons nous plutôt de nouveaux voyages en Inde.

RESUME

Longtemps abordées par les seuls prismes de la photographie de rue et du photoreportage, les villes indiennes suscitent de nouvelles approches photographiques à la faveur du développement économique du pays depuis le tournant des années 1990. En se confrontant aux problématiques urbaines, sociales et politiques de ces espaces, le photographe questionne son rapport à la ville. Si les paysages en transition des villes indiennes génèrent une recrudescence de travaux photographiques documentaires, ceux-ci contribuent à la formation de nouveaux clichés. En guidant la recherche d'une expression personnelle, l'engagement avec le sujet est à même de remettre en cause ces représentations hégémoniques. Des approches engagées dans l'espace ou fondées sur l'expérimentation avec le médium photographique permettent alors de les dépasser. Ce faisant, elles produisent de nouvelles représentations de l'urbain, allant de la réappropriation intime de la ville à la déconstruction de son image.

Mots clés

Ville ; Inde ; Photographie documentaire ; Engagement ; Distanciation ; Photographie de rue ; Paysage urbain ; Intime ; Cliché ; Image fabriquée

For long approached solely through street photography and photojournalism, Indian cities have been the subject of new photographic approaches since the radical political and economic shifts of the 1990s have brought about economic development. The apprehension of the urban, social and political issues specific to these spaces question the nature and scope of photographic engagement with the city. The transitory landscapes of Indian cities have been subject to a surge of documentary photography, ending up generating new clichés. Driven by the search for a personal expression, engagement with the subject is the condition to question these hegemonic representations. Engagement in urban space or with the medium can overcome them and produce new representations of the urban condition, from an intimate appropriation of the city to the deconstruction of the city as image.

Keywords

City ; India ; Documentary photography ; Engagement ; Distance ; Street Photography ; Urban landscape ; Intimacy ; Cliché ; Constructed image

SOMMAIRE

INTRODUCTION	14
Encadré 1 : Histoire politique de l'Inde depuis l'Indépendance - Repères	12
Encadré 2 : Urbanisation et politiques urbaines en Inde - Repères	12
I. DES REGARDS CRITIQUES. REMISES EN CAUSE DE LA MODERNITE URBAINE	14
A. Une modernité urbaine contestée	14
1. Une société rurale en mutation rapide	14
2. Des villes parcourues de tensions	18
3. Une modernité contestée : les mythes de «Shining India» et de la «global city»	20
B. Du romantisme de la <i>street photography</i> à la critique documentaire	24
1. Regards lyriques	25
2. Le déplacement du regard	32
3. L'engagement intellectuel dans une approche documentaire	38
C. L'élaboration d'un regard critique à l'aune des enjeux politiques et artistiques.....	44
1. La photographie entre questionnement et dénonciation : ressorts de l'engagement	45
2. Ravi Agarwal : l'engagement au service d'une compréhension politique	49
II. LE PHOTOGRAPHE DANS LA VILLE, ENTRE ENGAGEMENT ET DISTANCIATION	59
A. Eprouver la ville : un cheminement personnel ?	60
1. Explorations géographiques	61
2. Le cheminement social	69
3. Dans les interstices de l'urbain	73
B. Une prise de recul nécessaire et salvatrice ? Approches distanciées du fait urbain indien	78
1. « L'étude » : enjeu documentaire	80
2. Une neutralité aux accents spectaculaires	84
3. Une nouvelle représentation hégémonique ?	91
C. L'urbain, lieu de projections singulières. Donner à voir une autre ville	97
1. Un « voyage intime » : se prendre comme sujet. L'autoportrait dans la ville	99
2. Engager l'imaginaire	103
3. Projections personnelles : approches oniriques de villes fantasmées	111
III. L'ENGAGEMENT AVEC LE MEDIUM PHOTOGRAPHIQUE : IMAGES MANIPULEES ET DECONSTRUCTIONS VISUELLES	119
A. Manipuler l'image pour traduire l'expérience urbaine	121
1. Dépasser la représentation	121
2. L'image numérique dégradée : visions urbaines psychédéliques	124

3. Le photomontage : la ville comme champ visuel	129
B. L' « opacification » de la photographie urbaine	135
1. La superposition photographique	136
2. La fabrique de l'utopie visuelle	139
3. Entre effacement et opacification, peindre la ville	144
CONCLUSION	152
BIBLIOGRAPHIE	154
TABLE DES ILLUSTRATIONS	160
ANNEXES	164
Entretien avec Olivier Culmann	164
Entretien avec Atul Bhalla	168
Entretien avec Ravi Agarwal	176
Entretien avec Anita Khemka	188
Entretien avec Chandan Gomes	196
Entretien avec Johann Rousselot	2014
PRESENTATION DE LA PARTIE PRATIQUE « BAD CITY DREAMS »	214

INTRODUCTION

Volontiers « fétichisée » et « exotisée », l'Inde suscite des myriades de représentations photographiques idéalisées. Entretenus aussi bien par des photographes locaux que par des photographes étrangers, les clichés de l'« Inde éternelle » conjuguant misère, mysticisme et exotisme ont longtemps fait fi de toute notion de modernité au profit d'une vision exclusivement traditionnelle du pays. Ces représentations parcellaires ont toutefois été remises en cause depuis les années 1990 au gré du développement économique du pays suite à l'adoption de politiques économiques libérales. Concentré dans les villes, ce développement entraîne des changements profonds dans la société indienne. Convoquant un nouveau registre visuel, la modernité urbaine indienne entraîne un renouvellement des représentations.

Nouvelles visions de l'Inde urbaine

Cette nouvelle urbanité s'est imposée comme sujet de prédilection pour une génération de photographes indiens dont la reconnaissance coïncide avec l'affirmation de l'Inde comme pays émergent. Entre remises en cause des représentations romantiques du pays et expérimentations photographiques avec un espace urbain dont ils vivent les mutations de l'intérieur, ces photographes proposent autant de modes d'appréhension d'espaces en transition. Parallèlement, on observe une recrudescence de travaux de photographes étrangers sur la nouvelle Inde urbaine, rompant avec l'approche exotisante jusqu'alors dominante.

La ville indienne contemporaine est ainsi donnée à voir à la faveur de la structuration du champ photographique indien. Longtemps dominée par le photojournalisme et les publications de la presse internationale, la photographie indienne est progressivement reconnue comme pratique artistique depuis les années 2000. La forte présence indienne aux Rencontres d'Arles de 2007, l'ouverture de la première galerie dédiée à la photographie Photoink à Delhi en 2008 et la multiplication des festivals de photographie en Inde au tournant des années 2010 ne sont que quelques-uns des jalons témoignant de cette émergence. Parallèlement, l'abondance de travaux de photographes étrangers sur l'Inde invite, à la façon d'Alain Willaume dans l'anthologie *India Now*¹, (publiée en 2007) à mettre en perspective regards locaux et regards étrangers.

En interrogeant la condition urbaine, ces travaux s'inscrivent dans un courant global d'approche photographique du territoire et de l'urbain. Aux approches locales favorisant une écriture photographique de l'intime dans la ville viennent s'ajouter des démarches de

¹ DAULET-SINGH Devika, WILLAUME Alain (sous la direction), *India Now, Nouvelles Visions de l'Inde*

photographes étrangers davantage nourris de l'héritage des *New Topographics* et de l'Ecole de Düsseldorf. Ces photographes réaffirment volontiers un intérêt pour le paysage comme champ majeur de la photographie contemporaine. Manifestant une fascination ambivalente pour les nouveaux espaces de la modernité urbaine, les photographes occidentaux manifestent en effet un goût certain pour les métropoles asiatiques en devenir. Leur approche de la ville se situe de fait entre le déploiement de ce que Danielle Meaux appelle un « tropisme géographique »² et l'articulation photographique d'une réflexion sociale, géographique et architecturale. Tous ne souscrivent toutefois pas à cette approche et on trouve chez ces photographes étrangers une diversité de démarches qu'il nous incombe de caractériser.

Espaces en transition parcourus de tensions politiques, sociales et environnementales, les villes indiennes génèrent des représentations contradictoires. Oscillant entre apologies de la modernité et du consumérisme et visions de cauchemar d'un horizon urbain surpeuplé, elles invitent le photographe à prendre position. Comment, dès lors, appréhender photographiquement la ville au regard d'abondantes représentations allant du cliché à l'élégie ? Quelles sont les conditions et méthodes de l'élaboration d'un regard critique sur la ville ?

Les photographes qui se penchent sur les villes indiennes ne se limitent pas à la seule description du paysage urbain. L'espace urbain génère en effet une condition urbaine au sens large liant territoire, mode de vie et mentalité urbaine. L'individu y évolue dans un champ de relations sociales et politiques. La ville est espace physique, espace social et espace mental : ces différentes acceptions donnent lieu à des modes de représentations photographiques distincts. L'espace urbain pose la question de la distance : son appréhension photographique requiert-elle immersion ou recul ? Et quels modes d'immersion sont-ils offerts, entre recherche intime, déplacement géographique et investigation visuelle ? A contrario, la prise de recul offre par la mise à distance la possibilité d'un élargissement du regard

Il convient donc de considérer une variété de travaux et de modalités d'approche : il s'agit, au-delà de la question du paysage urbain, d'examiner par la photographie les relations entre l'individu et la ville. Les démarches sont donc multiples, embrassant l'intérêt pour le paysage, pour la ville indienne comme espace social conflictuel, comme territoire de l'intime ou encore comme tissu émotionnel. Si le documentaire s'impose comme registre photographique privilégié, on ne saurait ignorer des approches relevant d'autres

² COSTA Fabienne, MEAUX Danièle (sous la direction), *Paysages en devenir*, PU Saint-Etienne, p. 7

« constructions » de l'image, entre mise en scène, représentations oniriques et pratiques hybrides fondées sur la manipulation du medium photographique.

La photographie entre engagement et distanciation

On interrogera ces approches de la ville à l'aune de la notion d'engagement, qui nous permet de catégoriser le champ dans lequel le photographe se situe. Au-delà de l'acception classique d'un engagement photographique qui ne se manifesterait que dans la réalisation d'œuvres documentaires dans des conditions difficiles, l'engagement caractérise la relation entre le photographe et le sujet. Dans le cas de la ville, les champs (politique, social, géographique, architectural ou visuel) abordés par la photographie suscitent différents modes d'engagement. De l'intimité à la découverte, de la description à la déconstruction, l'approche photographique de l'urbain s'inscrit dans différents registres d'engagement.

Le sociologue Norbert Elias conceptualise, dans son essai « Engagement et Distanciation »³, un spectre continu au sein desquels les propositions sont plus ou moins « engagées » ou « distanciées ». Selon lui, une proposition est « engagée » lorsqu'elle révèle davantage sur l'auteur de la proposition que sur l'objet de cette proposition. Inversement, une proposition relève de la distanciation lorsqu'elle nous informe plus sur l'objet de la proposition que sur son auteur. L'engagement et la distanciation nous permettent donc de caractériser la relation de l'auteur à son sujet et son mode d'expression : met-il « de lui » dans sa proposition ou choisit-il au contraire d'exposer le sujet en s'effaçant ?

Transposée à la photographie, la distinction pose problème à deux titres. D'une part, l'engagement est un mode d'action qui permet de connaître le sujet et peut par là conduire à en dire davantage à son propos que sur l'auteur. D'autre part, des propositions en apparence distanciées sont néanmoins révélatrices de façons de voir et d'agir qui inscrivent leurs auteurs dans des courants photographiques aisément identifiables, nous en disant peut-être plus sur eux que sur le sujet photographié. Sujets et photographes dialoguent ainsi dans un échange structuré par l'approche adoptée. Il convient donc de distinguer entre modes d'engagement et natures des propositions qu'on pourra qualifier d'engagées ou de distanciées.

Jamais tout à fait engagée ou distanciée, toute proposition ou démarche photographique se situe dans un entre-deux. On manipulera donc ces idées pour caractériser des travaux qui se proposent de représenter la condition urbaine indienne sous toutes ses acceptions. Différents

³ ELIAS Norbert, « Engagement et distanciation », in *Engagement et distanciation. Contributions à la sociologie de la connaissance*, traduit de l'allemand par M. Hulin, Avant-propos de R. Chartier, Paris, Fayard, 1993, rééd. Pocket, p. 7-68.

rapports à l'urbain se dévoilent dans l'œuvre photographique, allant de l'engagement émotionnel au questionnement de l'image de la ville.

On cherchera à distinguer et caractériser les modes d'engagement photographique. A l'aune des problématiques politiques, sociales mais également représentationnelles qui parcourent les villes indiennes, cette recherche est sous-tendue par l'examen de la photographie comme moyen de « représentation critique des réalités contemporaines »⁴ selon la formule du critique Pascal Beausse. On distinguera entre l'urbain comme champ politique, social, géographique, phénoménologique et visuel. L'approche de la ville comme espace politique induit un engagement critique, la ville comme espace social soulève la question du rapport à l'autre, la ville comme espace géographique impose un engagement physique et pose le problème de la distanciation dans la description du paysage urbain, la ville comme espace phénoménologique questionne la capacité de la photographie à traduire des sensations et des émotions et enfin la ville comme champ visuel invite à un engagement avec l'image pour déconstruire les représentations. On interrogera les représentations de la condition urbaine indienne produites par ces différents modes d'engagement photographique.

Un corpus international

Prenant acte du tournant économique et politique des années 1990, on se penchera sur les travaux produits à partir de cette décennie par des photographes indiens et étrangers. On fera néanmoins un bref détour par les décennies antérieures pour examiner l'héritage incontournable de la photographie de rue indienne. Les travaux considérés sont sélectionnés pour leur capacité à interroger la ville indienne contemporaine. Cette sélection est parcourue de deux tropismes : d'une part, elle consacre des photographes indiens établis et reconnus, auxquels elle adjoint des photographes plus jeunes mais eux-mêmes inscrits dans le champ des galeries, d'autre part, elle fait la part belle à des photographes francophones, témoignant aussi bien d'une inclination personnelle vers leurs œuvres que d'un réel échange photographique entre la France et l'Inde, structuré par des réseaux relationnels et institutionnels depuis les années 2000. Les photographes étrangers ne sont du moins pas en reste, et on examinera des œuvres produites par des photographes originaires d'Allemagne, du Danemark, du Japon, de Suisse et du Canada.

La méthodologie repose sur l'analyse des corpus individuels et des propos tenus par les photographes autour de leurs œuvres. Des entretiens ont été réalisés entre février et avril

⁴ Cité dans MEAUX Danièle, *Géo-Photographies, Une approche renouvelée des territoires*, Filigranes, 2015, 152 p.

2017 à Paris et à Delhi et sont présentés dans leur intégralité en annexes. Les œuvres sont analysées et comparées au regard des modalités d'engagement et de distanciation dont elles relèvent. Ces analyses sont situées dans un cadre théorique élaboré à la confluence de la littérature sur la photographie indienne (encore embryonnaire) et sur les approches photographiques de la ville contemporaine. Elle est complétée par un regard de sciences sociales sur la ville photographiée, en particulier à partir du cadre théorique fourni par l'ouvrage *Cities and Photography*⁵ de l'historienne Jane Tormey. Enfin, les enjeux de l'Inde urbaine contemporaine sont analysés à l'aune d'une littérature de sciences sociales.

Partant d'une exposition des problématiques sociales et politiques des villes indiennes contemporaines, on démontrera que celles-ci suscitent des représentations idéalisées. On interrogera les conditions de la critique photographique de l'Inde urbaine, en nous penchant dans cette première partie sur l'héritage documentaire d'une photographie de rue qui a longtemps constitué le lexique privilégié de la photographie indienne. En examinant les modes d'engagement dont elles relèvent, on interrogera la capacité de ces démarches à produire une critique sociale de la ville indienne. Cette discussion nous amènera à interroger également la question de l'engagement politique dans la photographie documentaire indienne.

La deuxième partie élargira la réflexion aux modalités d'appréhension de l'urbain comme espace géographique, physique et mental. Au-delà des questions de la critique et du politique, on examinera les modalités d'engagement photographique avec la ville indienne. Il s'agira de questionner des méthodes et protocoles offrant différentes représentations de la ville. On interrogera la distanciation documentaire et on se penchera sur la possibilité d'un engagement au sens véritable d'Elias : se raconter en photographiant l'urbain.

On questionnera enfin les approches fondées sur l'engagement avec le médium photographique lui-même. Par la manipulation de l'image, ces fabrications questionnent la ville indienne telle qu'elle est habituellement représentée. On interrogera la capacité de ces images recomposées à questionner la condition urbaine. En remettant en cause les primats de la photographie, elles semblent montrer une réalité jusqu'alors intangible. Ces remises en cause opèrent par là une déconstruction de la ville comme image.

⁵ TORMEY Jane, *Cities and Photography*, Routledge, 2013, 288 p.

Encadré 1 : Histoire politique de l'Inde depuis l'Indépendance - Repères

L'histoire politique de l'Inde est dominée par deux partis : le Parti du Congrès, fondé par les leaders du mouvement pour l'Indépendance de l'Inde et dominé par les descendants de son fondateur Jawaharlal Nehru, d'inspiration socialiste et laïque, et le Bharatya Janata Party (BJP), parti nationaliste hindou fondé en 1980 en réaction aux politiques répressives d'Indira Gandhi dans les années 1970 et ayant bénéficié de l'alternance politique. Une myriade de partis régionaux et locaux s'articule autour du Parti du Congrès et du BJP dans des coalitions aux niveaux national, étatique et local.

15 août 1947 : le *Indian Independence Act* scinde l'Empire des Indes britannique en deux Etats indépendants, l'Inde et le Pakistan (alors partagé entre le Pakistan Occidental et le Pakistan Oriental, l'actuel Bangladesh). La Partition de l'Empire entraîne la division des provinces du Punjab (à l'Ouest) et du Bengale (à l'Est) selon des critères religieux. Les districts à majorité musulmane rallient le Pakistan musulman et les districts à majorité hindoue ou sikhe sont rattachés à l'Inde laïque. La Partition provoque la migration de 10 millions de réfugiés de part et d'autre des frontières. Elle s'accompagne de violences responsables de la mort d'un à deux millions de personnes. Elle est la cause originelle des tensions entre l'Inde et le Pakistan qui perdurent encore aujourd'hui.

Années 1950 et 1960 : sous l'égide du Premier Ministre Jawaharlal Nehru (1952-1964), promulgation de la Constitution Indienne en 1950, réorganisation de l'Etat et politique économique d'inspiration socialiste.

1971 : Indira Gandhi, la fille de Jawaharlal Nehru, devient Premier Ministre. L'armée indienne intervient contre l'armée Pakistanaise au cours de la Guerre d'Indépendance du Bangladesh. La défaite pakistanaise conduit à la création du Bangladesh. Des millions de réfugiés Bangladais affluent au Bengale Occidental en Inde, en particulier à Calcutta. La politique agricole de la « Révolution Verte » est mise en œuvre pour moderniser l'agriculture indienne.

1975 : Indira Gandhi déclenche l'Etat d'urgence, qui suspend les libertés individuelles (expression, réunion) et repousse les élections locales et nationales. L'Etat d'urgence prend fin avec la défaite du Parti du Congrès d'Indira Gandhi aux élections nationales de 1977.

31 octobre 1984 : revenue au pouvoir en 1980, Indira Gandhi est assassinée par ses gardes du corps Sikhs. Des massacres ont lieu pendant trois jours au cours desquels 3 à 4 000 Sikhs perdent la vie à Delhi et au Punjab. Des leaders du Parti du Congrès sont accusés d'avoir planifié les violences mais demeurent non inquiétés.

21 mai 1991 : Rajiv Gandhi, Premier Ministre et fils d'Indira Gandhi, est assassiné par une militante indépendantiste du Tamil Nadu (Etat du Sud de l'Inde). Le gouvernement de son successeur, P.V. Narasimha Rao, entreprend de libéraliser l'économie indienne en l'ouvrant graduellement au commerce et aux investissements internationaux. Ces réformes marquent la fin du modèle de développement socialiste fondé sur la planification et les barrières douanières.

6 décembre 1992 : la destruction d'une mosquée à Ayodhya (Nord de l'Inde) par des nationalistes Hindous entraîne des violences intercommunautaires pendant plusieurs mois entre Hindous et Musulmans. Près de 2000 personnes sont tuées.

Février – mars 2002 : à la suite de l'incendie d'un train dans lequel 58 pèlerins hindous ont trouvé la mort, des massacres ont lieu à Ahmedabad et dans le reste de l'Etat du Gujarat (Ouest de l'Inde). Ils résultent en la mort de 5000 Musulmans. En dépit de preuves accablant le gouvernement du Gujarat, dominé par le parti nationaliste hindou du BJP, les politiciens locaux ne sont pas inquiétés.

26 mai 2014 : Narendra Modi, leader du BJP et ministre en chef du Gujarat de 2001 à 2014 (accusé d'avoir supervisé les massacres de 2002) devient Premier Ministre dans un contexte d'aggravement des tensions intercommunautaires.

Encadré 2 : Urbanisation et politiques urbaines en Inde - Repères

1857 : les Britanniques remportent la Première Guerre d'Indépendance indienne et établissent le British Raj en 1858, prenant Calcutta pour capitale.

1911 : Delhi devient la capitale du Raj Britannique. Construction de New Delhi pour accueillir l'administration de l'Empire des Indes.

1947 : Indépendance de l'Inde et Partition. Delhi et Calcutta accueillent un demi-million de réfugiés chacun, en provenance du Pakistan Occidental et du Pakistan Oriental.

1951-1966 : Trois plans quinquennaux successifs tentent de répondre à la problématique des bidonvilles créés par les réfugiés de la Partition. Le Troisième Plan (1961-1966) fournit une ébauche de planification urbaine.

1969-1984 : Emphase sur le développement de centres urbains périphériques pour décongestionner les grandes villes. Démolition massive de bidonvilles pendant l'Etat d'Urgence (1975-1977) : 700 000 habitants sont déplacés à la périphérie de Delhi en 1976.

1992 : le 74^{ème} Amendement Constitutionnel reconnaît les autorités municipales et ouvre la voie à la décentralisation de la gestion des services publics urbains.

2000 : La loi sur les Zones Economiques Spéciales autorise la mise en place de zones franches bénéficiant d'exemption de taxes et d'un code du travail allégé.

2002 : Légalisation des investissements étrangers au niveau municipal.

2005 : Lancement du programme JNNURM, qui consacre 20 milliards de dollars d'investissements dans les infrastructures urbaines et l'approfondissement des réformes de la gouvernance urbaine.

2011: Delhi accueille les Jeux du Commonwealth. La métropole entreprend de grands travaux à cette occasion : extension du Metro et destruction de bidonvilles.

2015 : Lancement de la « *Smart Cities Mission* » : un programme de développement d'infrastructures dans 109 villes.

I. DES REGARDS CRITIQUES. REMISES EN CAUSE DE LA MODERNITE URBAINE

Les villes indiennes sont parcourues de problématiques sociales et politiques aigües. Inégalités sociales, grande pauvreté, précarité de l'habitat et violence urbaine témoignent des fractures qui traversent des espaces soumis à des bouleversements profonds. Ces enjeux cohabitent néanmoins avec des représentations idéalisées de la ville comme espace de la modernité. L'urbanisation et le développement sont ainsi des phénomènes profondément inégalitaires au sein desquels se côtoient des réalités diamétralement opposées.

Dès lors, comment appréhender photographiquement les questions sociales et politiques suscitées par la ville indienne ?

Après une exposition des problématiques contemporaines d'une Inde urbaine dont la modernité fait débat, on interrogera dans cette partie la formation d'un regard critique sur la ville. Nombre de ces démarches documentaires sont héritées de la photographie de rue, courant dominant en Inde qui a forgé des représentations et un lexique photographique encore prégnant aujourd'hui. Ce courant n'est pas nécessairement critique, loin de là, et a même contribué à la formation de représentations romantiques de l'Inde. Il convient alors d'interroger les conditions de la critique au moyen d'approches fondées sur l'engagement du photographe sur le « terrain » et auprès des autres.

Cette discussion nous permettra d'interroger la place et le traitement des questions politiques dans la photographie documentaire. Celles-ci se posent en effet avec acuité dans le cas de la société indienne.

A. Une modernité urbaine contestée

1. Une société rurale en mutation rapide

Les sociologues n'hésitent pas à parler d'un « moment urbain remarquable »⁶ pour désigner les transformations à l'œuvre en Inde depuis les années 1990, tant en termes démographiques qu'au regard des effets sur la société dans son ensemble. L'urbanisation y progresse ainsi de façon exponentielle depuis les années 1990. Passée de 286 à 377 millions entre 2001 et 2011 la population urbaine indienne devrait, selon les projections des Nations

⁶ SHATKIN Gavin, VIDYARTHI Sanjeev, « Introduction » in SHATKIN Gavin (sous la direction) *Contesting the Indian City : Global Visions and Politics of the Local*, Wiley-Blackwell, 2013.

Unies, continuer à croître à un rythme plus soutenu que dans n'importe quel autre pays pour doubler entre 2010 et 2040⁷. Elle atteindrait alors plus de 730 millions à cette date, soit une croissance de plus de dix millions de nouveaux urbains par an. Dans un pays en développement peuplé par 1,3 milliards de personnes, la rapidité de l'urbanisation constitue un facteur de changement social et politique majeur. Si le pays est encore largement rural, avec un taux d'urbanisation estimé à 31 % en 2011⁸, la transition en cours annonce de nombreux bouleversements.

La croissance urbaine est inégalement répartie à l'échelle du pays. Des processus de « métropolisation » (concentration croissante de la population urbaine dans les grandes métropoles) sont ainsi à l'œuvre, suivant lesquels les grands centres urbains concentrent croissance démographique et croissance économique. Les plus grandes villes, appelées « *Mega Cities* » (villes de plus de 4 millions d'habitants selon la terminologie officielle) constituent des agglomérations pouvant réunir jusqu'à 20 millions d'habitants (comme Mumbai, Delhi et Kolkata). Il convient toutefois de ne pas ignorer les 38 « *Million Plus Urban Areas* », villes de plus d'un million d'habitants, de taille « moyenne » à l'échelon national mais qui sont néanmoins des centres régionaux d'envergure et connaissent également une croissance rapide. Enfin, il existe un ensemble de villes de taille inférieure à 1 million d'habitants, elles aussi dynamiques. En 2005, celles-ci accueillaient 60 % de la population urbaine, démontrant que le « fait urbain » indien est loin de se limiter aux mégapoles surpeuplées qui attirent pourtant tous les regards.

Les réformes économiques libérales entreprises à partir de 1991 ont été le catalyseur du développement urbain. Rompant avec le modèle socialiste indien, elles ont conduit à la mise en place d'une économie de marché progressivement insérée dans les flux économiques internationaux. Elles ont été accompagnées d'une série de réformes de décentralisation accordant une autonomie aux villes dans la gestion des terres et dans la régulation économique, en particulier en matière de fiscalité (voir l'encadré 2 « Urbanisation et politiques urbaines »). L'ouverture des villes aux capitaux étrangers, en particulier dans le domaine immobilier, a par ailleurs joué un rôle clé dans leur développement. Les investissements étrangers dans le secteur sont ainsi passés de 38 millions à 2,84 milliards de dollars entre 2005 et 2010⁹. La croissance économique qui a suivi ces réformes a résulté en

⁷ United Nation Population Division 2007.

⁸ 2011 Census of India.

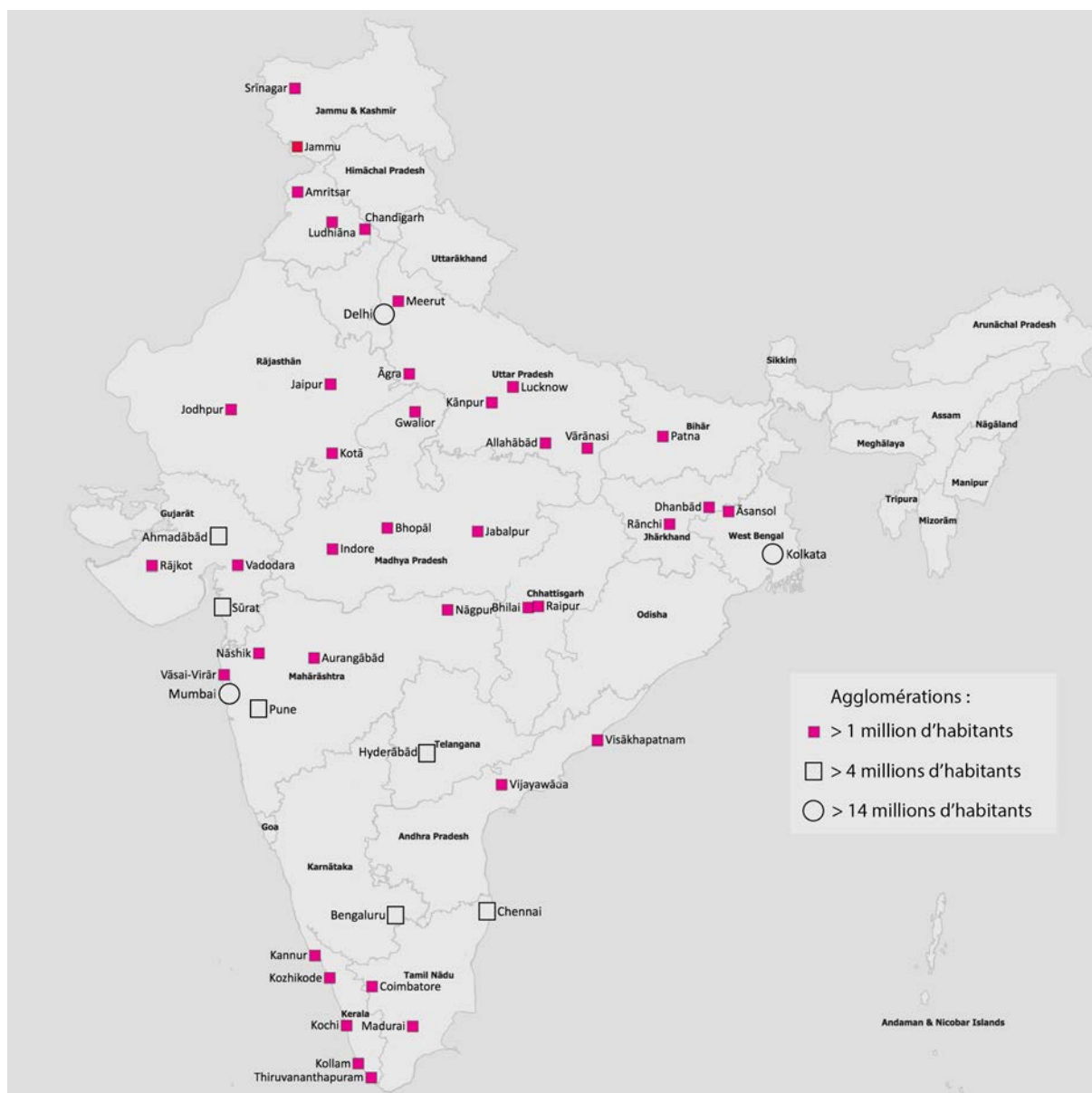
⁹ SHATKIN Gavin, VIDYARTHI Sanjeev, *op cit.*

l'accroissement des migrations depuis les campagnes. Ces flux migratoires constituent le facteur majeur de la croissance démographique urbaine.

La concentration d'entreprises dans des « *corporate hubs* », zones d'activité en périphérie des villes, en particulier dans les domaines des technologies de l'information et des biotechnologies est devenue un symbole de la « nouvelle » ville indienne. Ces développements périurbains ont été le fruit de la coordination entre pouvoirs publics, grandes entreprises et promoteurs immobiliers. Ces derniers ont acquis à partir des années 1980 des terrains, jusqu'alors propriété de l'Etat, à la périphérie des grandes villes avant de bâtir des empires économiques en les développant. Le cas de figure le plus emblématique est celui de Gurgaon, devenue en quelques années le paradigme de la ville indienne du XXI^{ème} siècle. Cette ville située au sud de Delhi connaît depuis les années 1990 un développement phénoménal entièrement encadré par le groupe immobilier DLF dont il a fait la fortune.

Les autorités locales (municipalités, Etats) se sont progressivement associées aux entreprises pour administrer la ville, notamment dans le domaine des transports. La notion de « politique publique urbaine » est ainsi remise en cause au profit d'une gestion mixte, dans laquelle les élites urbaines (entreprises, organisations issues des classes moyennes supérieures) tendent à servir leurs propres intérêts au détriment des groupes sociaux défavorisés. La mise en place de « Zones économiques spéciales » (« *Special Economic Zones* » ou SEZ) où la fiscalité et le droit du travail sont assouplis pour attirer les investissements, témoigne de l'importance croissante accordée au secteur privé par les gouvernements locaux. Ces plans s'accompagnent d'investissements en infrastructures pour valoriser ces espaces. Les terrains fonciers sont ainsi devenus une ressource économique clé, faisant l'objet de conflits sociaux.

L'urbanisation rapide pose des problèmes d'ordre logistique, environnemental et social face auxquels les gouvernements locaux sont démunis. La dissolution des responsabilités et des capacités entre différentes agences d'une part, des facteurs politiques et sociaux d'autre part, expliquent cette inadéquation. L'échec des plans d'urbanisme successifs à la suite de l'Indépendance (voir Encadré 2), par exemple à Delhi où la ville a connu en 1947-48 un afflux massif de réfugiés en provenance du Pakistan, a créé les conditions pour une urbanisation *de facto*, spontanée et incontrôlée. Ces insuffisances se traduisent par un déficit d'infrastructures dans tous les secteurs (transport, électricité, eau, traitement des déchets), par une crise du logement favorisant la précarisation de l'habitat et par une dégradation radicale de l'environnement.



*Agglomérations indiennes de plus d'un million d'habitants.
Carte réalisée par l'auteur à partir des données du Census of India 2011.*

L'extension de zones d'habitat informel, communément appelées « bidonvilles », témoigne des insuffisances des politiques publiques de logement. Ces quartiers peuvent abriter des populations considérables, comme à Mumbai où le bidonville de Dharavi regroupe près de 1 million d'habitants. Il s'agit de logements construits par les habitants eux-mêmes, caractérisés par l'illégalité de l'occupation du terrain. Ces habitations précaires sont régulièrement l'objet de politiques d'éviction et de destruction à travers le pays. L'illégalité de l'occupation est une problématique centrale des métropoles indiennes : elle concerne un quart des habitations de Delhi et Chennai et la moitié de celles de Mumbai.

L'urbanisation se distingue depuis les années 1990 par un accroissement de la ségrégation socio-spatiale dans des villes marquées par de très fortes inégalités sociales. La polarisation sociale est accentuée dans les nouveaux espaces urbains : les résidences luxueuses et « *townships* » qui y sont érigés sont conçus comme des mini-villes privées concentrant espaces résidentiels et commerciaux. Ils abritent les élites urbaines alors que les bidonvilles regroupent les catégories populaires. Cette ségrégation socio-spatiale est le fruit des stratégies d'exclusion adoptées par les classes moyennes et supérieures, suivant le modèle international des « *gated communities* », des espaces résidentiels privatisés et hautement sécurisés.

Cette « nouvelle ville » bâtie par le secteur privé échoue à répondre aux enjeux sociaux de l'urbanisation. Les défis de l'intégration des flux de migrants et de l'amélioration des conditions de vie dans les quartiers défavorisés sont délaissés par les gouvernements locaux, favorisant la fragmentation du territoire urbain.

2. Des villes parcourues de tensions

L'accroissement des inégalités sociales et de la ségrégation sociospatiale s'accompagne d'une recrudescence d'épisodes violents dans les villes indiennes. La violence urbaine se structure selon deux axes : violence intercommunautaire et violence de classe. Si, dans ce pays multiconfessionnel, les affrontements intercommunautaires se répètent depuis les années 1980, le facteur religieux ne saurait être la seule clé de lecture de ces sursauts. Trois épisodes violents majeurs ont traversé l'Inde urbaine contemporaine : les massacres de Sikhs à Delhi en 1984 (3000 morts), les affrontements entre Hindous et Musulmans à Bombay en 1992 et 1993 (1000 morts) et les massacres de Musulmans par des Hindous à Ahmedabad en 2002 (5000 morts).

Si des facteurs politiques sont à l'œuvre à chaque éruption de violence (exacerbation de la haine par des partis politiques qui jouent un rôle clé dans le déroulement des massacres), ces épisodes révèlent également la dissolution du tissu social à l'œuvre en ville au gré de la libéralisation de l'économie. Ces violences intercommunautaires se lisent donc également à l'aune de la notion de classe sociale. Les massacres des Sikhs en 1984 ont été aussi bien le fruit d'une instrumentalisation politique des tensions communautaires par le Parti du Congrès que l'expression d'une violence de classe, exercée par des paysans hindous pauvres et déracinés envers une communauté commerçante prospère. Ces migrants récents, habitant les

quartiers périphériques de la ville, ont par là exercé une forme de vengeance sociale dans ces massacres, atteignant une communauté jusqu'alors bien intégrée au tissu urbain¹⁰.

Les tensions intercommunautaires sont exacerbées par le nouveau régime économique urbain, en particulier au sein des groupes sociaux les plus pauvres. Dans son essai « *Social Conflict and the Neoliberal City* »¹¹, la géographe Ipsita Chatterjee établit ainsi un lien de cause à effet entre politiques néolibérales, désindustrialisation d'Ahmedabad et distension des relations entre Hindous et Musulmans.

Dans un contexte de désindustrialisation, les politiques urbaines mises en œuvre dans les années 1990 se sont ainsi concentrées sur l'attrait d'investissements par le développement d'infrastructures et l'embellissement de la ville. Le désintérêt pour les questions sociales a fragilisé des groupes en voie de précarisation à mesure que l'industrie textile périclitait. Dans ce contexte les Musulmans pauvres, délaissés par le parti au pouvoir, le BJP, qui leur était ouvertement hostile, ont souffert d'une double exclusion : sur le plan social et sur le plan ethnoculturel. La destruction des structures économiques traditionnelles a accru la division entre des communautés qui se côtoyaient jusqu'alors au travail. La marginalisation des pauvres a constitué la toile de fond du déploiement d'une rhétorique violente et vengeresse, nourrissant le ressentiment de la communauté hindoue envers les Musulmans. La L'exclusion des Musulmans des politiques de rénovation urbaine a accentué la fragilisation de la communauté.

Les affrontements entre Hindous et Musulmans à Bombay en 1992-93 ont marqué profondément une ville qui incarnait plus que toute autre le cosmopolitisme de l'Inde urbaine. Ces éruptions de violence transforment le tissu urbain et refaçonnent les comportements en ville. Dans son essai « *Urban physiognomies* »¹², Radhika Subramaniam souligne l'impact des émeutes de Mumbai sur les habitants d'une ville jusqu'alors vantée pour sa tolérance : la foule est soudain perçue comme dangereuse et habitants recherchent un entre-soi communautaire, dans l'espace public comme dans leurs stratégies résidentielles. A Ahmedabad, après les massacres de 2002, les classes moyennes et supérieures musulmanes ont également adopté des stratégies de regroupement résidentiel par crainte de nouveaux accès de violence.

¹⁰ On peut se référer à l'enquête du journaliste Manoj Mita : MITTA Manoj, PHOOLKA H.S., *When a Tree Shook Delhi: the 1984 Carnage and its Aftermath*, Delhi, Lotus Roli Books, 288 p.

¹¹ CHATTERJEE Ipsita, « *Social Conflict and the Neoliberal City* » in SHATKIN Gavin (sous la direction), *op cit.*.

¹² SUBRAMANIAM Radhika, « *Urban physiognomies* » in Sarai: The New Media Initiative, *The Cities of Everyday Life, Sarai Reader 02*, Society for Old and New Media, de Waag, Amsterdam, 2002.

Les nouvelles politiques urbaines indiennes accentuent la précarisation des plus pauvres. Les années 2000 à Delhi ont ainsi coïncidé avec la destruction de nombreux bidonvilles (45000 habitations entre 2004 et 2007) dans le cadre du développement d'infrastructures. Les solutions de relogement proposées, quand elles se matérialisent, contraignent les habitants à déménager à plusieurs dizaines de kilomètres, mettant ainsi en cause leur insertion dans le tissu urbain. Ces politiques fragilisent alors des populations déjà vulnérables, soumises aux réseaux criminels qui contrôlent les bidonvilles, où l'extorsion est une pratique régulière. Au-delà des éruptions de violences, la condition urbaine des plus pauvres s'inscrit ainsi dans une violence quotidienne.

Les violences intercommunautaires créent donc les conditions pour la mise en place d'une organisation urbaine fondée sur l'exclusion et la séparation dans des villes par ailleurs morcelées socialement. Cette tendance a été validée par la Cour Suprême Indienne en 2005 dans un jugement autorisant une coopérative de résidents zoroastriens¹³ de Mumbai à refuser l'accès à un logement à une famille d'une autre religion. Ce jugement a fait date en entérinant légalement la discrimination confessionnelle.

Les tensions « interclasses » sont par ailleurs fortes en raison de l'aliénation croissante des groupes sociaux les plus pauvres. Ceux-ci demeurent toutefois, par leur nombre, en mesure de résister farouchement à toute tentative de marginalisation. En dépit du recul du gouvernement sur les questions sociales, la pratique populaire de la contestation demeure forte, prenant occasionnellement un tour violent là où s'opposent la culture démocratique égalitaire et les intérêts privés. Les tentatives du gouvernement du Bengale-Occidental d'exproprier des agriculteurs et d'installer une usine automobile ont par exemple donné lieu en 2006 à des manifestations violentes hautement médiatisées qui ont mis un terme au projet. A Mumbai, la transformation du bidonville de Dharavi, situé sur des terrains extrêmement chers, en un projet immobilier d'envergure se heurte depuis les années 2000 aux protestations des habitants.

3. Une modernité contestée : les mythes de « Shining India » et de la « global city »

Les transformations urbaines à l'œuvre depuis les années 1990 se sont accompagnées de changements profonds dans les représentations de l'Inde et de ses villes. L'Inde serait en

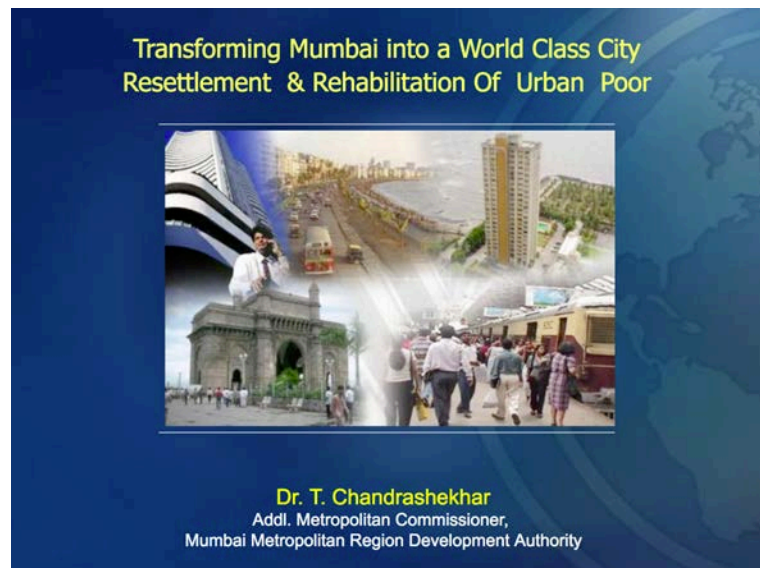
¹³ Le zoroastrisme est une religion monothéiste originaire de Perse. Ses pratiquants forment la communauté Parsi de Mumbai, d'environ 56 000 habitants.

effet, à partir de 1991, entrée dans la « modernité », un régime caractérisé par un accès aux biens de consommation et aux modes de vie occidentaux. Le relèvement progressif des barrières douanières en vigueur jusque dans les années 1990 a en effet mis un terme à l'autarcie relative de la société indienne. Ce moment représente un véritable tournant culturel à l'origine d'un bouleversement des représentations du pays et de ses villes.

Le développement économique qui s'en est suivi, avec des taux de croissance du PIB atteignant 10% dans la deuxième moitié des années 2000, a contribué à changer la représentation de l'Inde tout en bénéficiant essentiellement à la classe moyenne urbaine. Deux représentations complémentaires sont nées au tournant des années 2000. D'une part, le slogan « *Shining India* », adopté par le parti du BJP pour les élections législatives de 2004, visait à imposer une vision prospère et brillante du pays, incarnée dans certaines réussites économiques (notamment dans le secteur de la haute technologie). Le slogan se référait à l'Inde nouvelle, éduquée et attractive pour les investisseurs. D'autre part, la notion de « *global city* » (ville mondiale) s'est progressivement imposée comme représentation de l'idéal urbain. Largement utilisée, aussi bien dans la rhétorique publicitaire immobilière que dans les projets politiques urbains, la notion, si elle demeure évasive, désigne une ville intégrée à la mondialisation, dotée des atours communs aux grandes villes contemporaines. Ses modèles sont aussi bien les grandes villes américaines que les nouvelles métropoles mondiales comme Hong Kong, Dubai et Singapour.

Le concept de « *global city* » englobe tous les attributs de villes qui symbolisent la modernité : espaces commerciaux abondants, présence de marques internationales, infrastructures de « classe mondiale » (« *world class* », une autre expression récurrente), luxe et confort. Le concept est devenu une référence et un objectif politique et commercial à atteindre pour les acteurs de la ville indienne. La « *global city* » désigne une utopie à réaliser, aussi bien pour satisfaire les citoyens que pour vendre un bien ou un service. Si ce slogan paraît simpliste et réducteur, il est déconcertant de constater son ubiquité aussi bien dans le champ des politiques urbaines que du secteur privé. La ville indienne se représente ainsi en référence à un ailleurs idéalisé et fantasmé¹⁴.

¹⁴ DUPONT Véronique, « The dream of Delhi as a global city » in *International Journal of Urban and Regional Research*, Vol 35.3, May 2011, pp. 533-554.



Présentation d'un programme de démolition de bidonvilles par la Mumbai Metropolitan Region Development Authority, 2015



Présentation d'un projet de rénovation de la gare de New Delhi par le Ministère des chemins de fer, 2017

Cet idéal constitue une rupture radicale avec le projet politique de la ville socialement inclusive, promu par le socialisme d'Etat jusque dans les années 1980. La « *global city* » a servi d'argument rhétorique motivant les politiques de rénovation urbaine et d'embellissement fondés sur la désindustrialisation, la destruction des bidonvilles et le déplacement de leurs habitants. La pauvreté étant antinomique de la notion de « *global city* », il s'est agi de la déplacer. Un nouveau discours environnementaliste a émergé autour du projet de « nettoyage » de l'espace public, qui consiste avant tout en une éviction des squatteurs illégaux. La sociologue Amita Bhaviskar qualifie d'« environnementalisme bourgeois »¹⁵ la doctrine ainsi mise en œuvre par les classes moyennes supérieures, qui consiste à justifier la

¹⁵ BHAVISKAR Amita, « The Politics of the City », papier présenté lors du séminaire *Shades of Green*, Delhi, Août 2002.

promotion d'une ségrégation socio-spatiale *de facto* par l'argument d'embellissement de la ville.

L'adhésion des élites à l'idéal de la « global city » entérine le basculement du rapport de force urbain, les politiques sociales destinées à améliorer les conditions de vie des pauvres faisant désormais place à des initiatives favorisant les classes supérieures et la recherche de profits commerciaux. Les villes indiennes deviennent ainsi de plus en plus exclusives, la ségrégation socio-spatiale trouvant sa justification dans une représentation idéalisée des modes de vie contemporains. Tenus à l'écart de ce courant désormais hégémonique, les pauvres voient de fait leur « droit à la ville » se rétrécir.

La « Smart Cities Mission », lancée en 2015, s'inscrit dans cette logique. Le projet consiste en une allocation d'investissement public pour moderniser 109 villes. Les investissements se concentrent toutefois dans le domaine des infrastructures de haute technologie, en particulier de la surveillance, au détriment des problématiques sociales et environnementales auxquelles ces villes sont confrontées.

Cette vision de la modernité indienne fait l'objet de nombreuses critiques et contestations. Dans le livre *Mistaken Modernity, India Between Two Worlds*, le sociologue Dipankar Gupta soulignait dès 2000 les contradictions inhérentes à cette représentation. Selon lui, cette modernité n'est qu'une façade qui dissimule artificiellement les archaïsmes d'une société inégalitaire. La mise en œuvre de politiques urbaines néolibérales et l'acceptation de la ségrégation constituent par ailleurs un renoncement et une trahison du projet démocratique égalitaire à l'origine de la nation indienne. La fascination pour une idée de modernité reflet de l'Occident est en outre selon Dipankar Gupta le symptôme de la « *Westoxication* », l'influence néfaste de la culture occidentale. « Fascinée par l'univers enchanté de la marchandise et de la société du spectacle propre au monde occidental »¹⁶, l'élite indienne est toute entière imprégnée d'une culture fantasmée.

Les représentations idéalisées du pays et de ses villes ne sauraient toutefois dissimuler les lacunes d'un développement qui échoue à améliorer les conditions de vie de la majorité. Les enjeux écologiques mettent ainsi cruellement la non pérennité de l'urbanisation indienne. La pollution de l'air et de l'eau, causée par les émissions toxiques et le manque de traitement des déchets et des eaux usées, atteint ainsi des niveaux très dangereux¹⁷. Parmi les cas les plus remarquables, on peut ainsi mentionner que Delhi est devenue en 2015 la ville à l'air le plus

¹⁶ ASSAYAG Jackie, « Dipankar Gupta, *Mistaken Modernity. India Between Two Worlds* », *L'Homme* [En ligne] No. 163, juillet-septembre 2002, mis en ligne le 10 juillet 2007, URL : <http://lhomme.revues.org/12561>, consulté le 01 février 2017.

¹⁷ D'après l'OMS, 13 des 20 villes à l'air le plus pollué au monde se trouvaient en Inde en 2014.

pollué du monde alors que les lacs pollués de Bangalore se sont embrasés en janvier et février 2017 en raison de la présence de rejets toxiques instables à leur surface.

Finalement, contredisant les représentations idéalisées de la ville indienne, une forme de chaos et de désordre subsiste dans les rues indiennes, comme l'écrivent Gavin Shatkin et Sanjeev Vidyarthi :

« Alors que l'architecture de la globalisation – les gratte-ciels aux parois de verre, les centres commerciaux monolithiques, les résidences luxueuses entourées de jardins paysagés – a définitivement commencé à transformer les villes, la juxtaposition d'activités dans la rue et les expériences sensorielles intenses qu'elles suscitent révèlent une réticence générale à embrasser l'idéal d'un urbanisme nettoyé et ordonné. Même à Gurgaon, le symbole de la transformation urbaine indienne, l'aménagement paysager s'arrête aux portails des complexes de bureaux et les rues au-dehors vibrent de l'agitation des rickshaws, des vendeurs ambulants et des embouteillages interminables »¹⁸

B. Du romantisme de la *street photography* à la critique documentaire

« A l'exception peut-être des voies ferrées, les rues révèlent davantage sur l'Inde que tout autre environnement. L'Inde mange, travaille, dort, se meut, célèbre et vénère dans la rue »

Arjun Appadurai¹⁹

Conflits, inégalités sociales et représentations contradictoires composent un champ urbain problématique. Comment ces enjeux ont-ils été abordés par les photographes documentaires en Inde ? De façon sous-jacente, quelles sont les conditions de la production de travaux critiques de la condition urbaine indienne ?

La critique sociale ne va pas de soi dans la représentation de la ville indienne. Au contraire, cette dernière a donné lieu à des visions idéalisées de l'urbain. Il est donc nécessaire d'interroger la capacité de la photographie de rue à produire une représentation critique de l'urbain. Entre engagement sur le terrain et mise à distance sémantique par la recherche d'arrangements visuels, elle pose effectivement question. Le déplacement vers le sujet, témoin d'un engagement progressif, semble à même de concéder une force critique à cette approche. L'espace urbain est alors réexaminé au gré de l'éloignement du romantisme au profit du réalisme.

¹⁸ SHATKIN Gavin, VIDYARTHI Sanjeev, *op cit.* Traduit par Arthur Crestani.

¹⁹ APPADURAI Arjun, « Street Culture » in *The India Magazine*, Vol. 8, No. 1, Décembre 1987, pp. 12-22. Traduit par Arthur Crestani.

a) Regards lyriques

Si la rue représente, comme le suggère le sociologue Arjun Appadurai, le cœur de la culture indienne, la photographie de rue a constitué un lexique photographique dont l'influence en Inde résonne à travers les décennies. La représentation des villes indiennes est ancrée historiquement dans la rue, lieu de vie par excellence. « Comment traduire le chaos psychédélique de la rue – guérisseur, Mercedes, vendeur de kababs, poster de Bollywood, égout à ciel ouvert, écolières – en une affirmation sur le monde ? » interrogeait l'écrivain Suketu Mehta en 2008²⁰, soulignant combien ces espaces saturés de signes, d'informations et d'actions, constituent un défi au regard photographique.

Les années 1960 et 1970 ont coïncidé avec la naissance du « réalisme poétique », selon l'expression de Sabeena Gadihoke²¹. Ce style, en partie inspiré par la photographie humaniste de l'après-guerre en Europe, est également l'héritier du style « Bressonnien ». Il repose sur une magnification du monde dans la saisie d'instantanés décisifs, arrangements formels fugaces. Il se déploie dans une exploration photographique du pays, en particulier de ce que Gadihoke nomme « *Outdoor India* »²². La confrontation au réel donne lieu à la production de visions lyriques. Ce romantisme coïncide avec l'affirmation de l'idéal démocratique urbain : la ville des années 1960 à 1990 incarne l'espoir d'une ascension sociale. Bombay, ville du cinéma et du commerce, symbolise ce rêve de prospérité. Ce fantasme urbain a profondément influencé le regard de photographes ayant grandi dans l'Inde nouvellement indépendante et démocratique des années 1950 et 1960. Ce style à la fois documentaire et poétique a été adopté par de nombreux photojournalistes trouvant des débouchés dans des publications étrangères comme *National Geographic* et contribuant à la diffusion d'une vision exotisée de l'Inde.

La photographie narrative de Raghu Rai

La photographie documentaire de Raghu Rai (né en 1942) a incarné cette démarche. Photographe de presse dans les années 1960, il intègre l'agence Magnum en 1977. Son regard photographique saisit dans une veine humaniste l'éphémère nature de la vie dans les rues

²⁰ MEHTA Suketu, « Foreword » in STERNBERGER Paul (sous la direction), *India : Public Places, Private Spaces – Contemporary Photography and Video Art*, Delhi, Marg Foundation, 2008, 164 p. Traduit par Arthur Crestani.

²¹ GADIHOKE Sabeena, « Journeys into Inner and Outer Worlds, Photography's Encounter with Public Space in India » in Collectif, *Where Three Dreams Cross, 150 Years of Photography from India, Pakistan and Bangladesh*, Winterthur / Steidl, 2010, 376 p.

²² *ibid.*

indiennes. Travaillant au 35 mm, avec des appareils panoramiques et passant au numérique dès 2003, Raghu Rai développe une esthétique alimentée par un grand symbolisme. Il compose des photographies de rue très narratives dans lesquelles les sujets photographiés incarnent la condition humaine. Son œuvre témoigne de la recherche d'une intensité expressionniste dans des scènes quotidiennes. Elle repose sur la juxtaposition des classes sociales, des conditions et des hiérarchies dans un assemblage d'éléments contradictoires. « Celui qui résout l'équation des trois termes *Inde*, *Humanité* et *Photographie* en une symbiose naturelle et quasi mystique sait embrasser d'un seul regard l'incroyable foisonnement du pays en mutation » écrit à son propos Alain Willaume²³ dans une prose lyrique. Raghu Rai documente tous les aspects de la vie urbaine : de la scène de rue banale aux festivités religieuses, des moments de loisir aux mondes du travail. Il compose ainsi une documentation photographique des villes du pays, réunie dans des livres (*Raghu Rai's Delhi* en 1992, *Calcutta* en 1989, *Calcutta-Kolkata* en 2008, *Bombay-Mumbai, Where Dreams don't die* en 2010) qui cherchent à offrir la quintessence de chacune.



Photographie 1: Raghu Rai, *Two Old Men, Old Delhi*, 1970

²³ DAULET-SINGH Devika, WILLAUME Alain (sous la direction), *op cit.*, p. 18.



Photographie 2 : Raghu Rai, sans titre, 1989



Photographie 3 : Raghu Rai, Local commuters at Church Gate railway station Mumbai, 1995

Raghu Rai témoigne de la transition des photojournalistes indiens vers des démarches d'auteur à partir des années 70. Parcourant leur pays, ils portent un regard quasi ethnographique sur ses habitants. Son œuvre a contribué à nourrir une imagerie de l'Inde « exotique » et « éternelle », consacrée dans des « *coffee table books* » (« beaux » livres) destinés au marché international. Elle se poursuit dans les années 2000 avec la réalisation de photographies capturant la « nouvelle Inde » : des scènes de villes et de banlieues en développement au sein desquelles le consumérisme s'affirme. Il déploie alors un regard de plus en plus ironique, intégrant les vitrines des magasins et les publicités à ses compositions.



Photographie 4 : Raghu Rai, Evening Prayer, Delhi, 1982

La photographie de rue de Raghu Rai inscrit le photographe dans la ville par son immersion dans un lieu de vie en mouvement constant. Il procède ainsi à un ordonnancement photographique du « chaos psychédélique ». Cette œuvre est guidée par la recherche d'un moment fragile qui, capturé par le photographe, parviendrait à révéler une vérité sur la vie dans la ville indienne.



Photographie 5 : Raghu Rai, sans titre, Delhi, 2002

La rue, expérience visuelle chez Raghubir Singh

Si l'œuvre du photographe Raghubir Singh (né en 1942) relève également de la *street photography*, son approche s'attarde davantage sur les aspérités de la modernité urbaine indienne. Ayant commencé une carrière de photojournaliste dans les années 1960, il parcourt le pays et photographie des paysages et des scènes de rue en couleur. Il ne commence à

travailler sur les villes que dans les années 1990, s'installant à Bombay pour y produire le livre *Bombay: Gateway to India* (1994). Moins narrative et plus visuelle que celle de Raghu Rai, sa photographie de rue, exclusivement réalisée en couleur et au 35 mm, consiste en la production de tableaux urbains, représentations métaphoriques d'une condition urbaine étourdissante. L'environnement urbain, les signes abondants et les passants se télescopent dans ses images comme autant d'icônes renforcées par les compositions de couleur et de lumière. Il porte sur son pays, selon le photographe Teju Cole, un « regard démocratique »²⁴ fondé sur une représentation réaliste, brute et sincère de la rue et des paysages. Sa photographie est mue par une recherche d'arrangements visuels complexes et son choix de la photographie en couleur s'inscrit aussi bien dans une logique de fidélité au sujet que dans une culture visuelle héritée de la peinture de miniatures mogholes. Il ne s'agit pas de sublimer des scènes mais de les présenter selon des points de vue leur conférant une force visuelle autonome. Travaillant au grand angle, il se confronte au défi posé par la fragmentation du champ visuel caractéristique de la ville. Il se positionne ainsi dans les espaces les plus animés de la ville : quartiers commerçants et carrefours routiers, où l'abondance des scènes produit des assemblages de couleurs et de formes propices à la saisie de ce qu'il appelle le « moment prégnant »²⁵.



Photographie 6 : Raghubir Singh, *Kemp's Cornery, Bombay*, 1989

²⁴ COLE Teju, « A Too Perfect Picture », *New York Times Magazine*, 3 avril 2016, p. 16

²⁵ ANANTH Deepak, « On the Road », in ANANTH Deepak, SINGH Dayanita, SINGH Raghubir, *The Home and the World*, Steidl, 2008, 128 p.

Son attrait pour les réflexions et les miroirs, selon lui des « représentations du monde contemporain et des suggestions d'un futur »²⁶, contribue à la recherche de l'incongru, « part de la modernité »²⁷ propre aux villes indiennes. Cette incongruité est renforcée par l'utilisation du flash qui lui permet de mêler intérieurs et extérieurs dans ses images comme sur *Kemp's Cornery* ci-dessus. Les compositions reposent sur un assemblage d'éléments hétéroclites proposent une approche surréaliste de la ville indienne. Il s'agit moins chez Raghubir Singh de narrer des histoires de l'urbain que de chercher dans ces arrangements la visualité qui constitue la quintessence de l'expérience urbaine indienne : une multiplicité de stimuli, d'échelles et de formes projetés les uns contre les autres par le mouvement de la rue.



Photographie 7 : Raghubir Singh, Pavement mirror shop, Howrah, 1991



Photographie 8 : Raghubir Singh, Subhash Chandra Bose Statue, Calcutta, 1986

Il produit de nombreux autres livres, y compris sur des villes comme Varanasi et Mumbai, et sur ses voyages au sein du pays. Son œuvre est traversée par la tendresse de son regard et

²⁶ SINGH Raghubir, *Bombay, Gateway of India*, New Delhi, Aperture, 1994, 119 p.

²⁷ *ibid.*

par une connexion émotionnelle et visuelle exprimée par la fidélité avec ses sujets. Elle est contemplative, l'œuvre d'un regard errant et voyageur capturant sans le sublimer un chaos urbain auquel il sait appartenir.

Engagement physique et distanciation sémantique

Les œuvres de Raghu Rai et Raghubir Singh reposent sur l'engagement physique et visuel dans la rue. Epreuve pour le regard, la rue indienne exige du photographe une disposition particulière. Leur démarche se déploie dans une l'expression d'une vision virtuose, à la recherche d'un instant décisif révélé par le photographe, à la fois flâneur et voyeur. Les formes se conjuguent alors pour raconter la ville. L'agencement des formes, jeu visuel, traduit l'expérience de la ville mais ne développe pas de critique de la condition urbaine. L'espace urbain demeure mis à distance par l'acte photographique.

Cette distance n'est rompue que par l'évocation de sentiments romantiques tels que la tendresse ou la compassion. Les notions de pouvoir, d'inégalité ou de domination sont ainsi absentes de ces représentations. Les regards de Raghu Rai et Raghubir Singh, s'ils ne sont pas critiques, embrassent la nation indienne au niveau de la rue : ils la représentent comme un ensemble hétéroclite et mouvant. La ville est ainsi l'espace cosmopolite de la cohabitation des existences, suggérant une forme d'humanité urbaine démocratique. Les représentations produites posent problème : elles contribuent à l'idéalisation de la ville indienne en conférant à tout fait social une charge esthétique, réduisant l'entreprise documentaire à un enjeu visuel.



Photographie 9 : Raghubir Singh, Bazaar through Glass Door, Bombay, 1989

2. Le déplacement du regard

En marge du courant du réalisme poétique, qui a eu une influence majeure, mais non définitive, sur la représentation de l'Inde et de ses villes, la photographie indienne a connu, depuis l'Indépendance, une mutation de son rapport au politique au gré des mouvements de fond de la vie politique du pays. La relation des photographes à la ville, espace social et politique, lieu de pouvoir parcouru de tensions dans lequel s'incarnent et s'affrontent les tendances politiques du pays, a été réévalué à l'aune de l'élaboration de regards critiques. Ces mutations, qui se sont opérées avec l'émergence de générations successives de photojournalistes et photographes documentaires, ont permis un réexamen progressif de la condition urbaine.

De la représentation nationaliste à la critique sociale

Les photographes documentant la lutte pour l'Indépendance de l'Inde se sont inscrits, dès les années 1930, dans une démarche nationaliste, mettant leurs images au service de la cause de l'Indépendance. Suivant les leaders nationalistes, en premier lieu Gandhi et Nehru dans leurs déplacements, des photographes comme Kulwant Roy, T.S. Satyan et T.S. Nagarajan photographiaient ainsi les foules, les travailleurs et les paysans. Le photographe bengali Sunil Janah, en documentant les effets de la famine de 1943 au Bengale pour le journal du Parti Communiste Indien, témoignait ainsi de l'importance de la représentation photographique du peuple et de la Nation Indienne. Après l'Indépendance, la réunion des photojournalistes sous l'égide du *Press Information Bureau* a contribué à l'élaboration d'œuvres documentant les politiques développementalistes du pays : grands chantiers, réformes agraires et industries nouvelles. Ces œuvres se sont inscrites dans une démarche de documentation et de propagande : elles ont contribué à la fois à la représentation du mouvement nationaliste, à la documentation des premières années de la nation indienne, ainsi qu'à mettre en valeur les politiques mises en œuvre. Elles témoignent d'un rapport enthousiaste à la politique, le photographe contribuant par son regard à l'affirmation des idéaux nationalistes : célébration des leaders politiques, de la nation et du peuple.

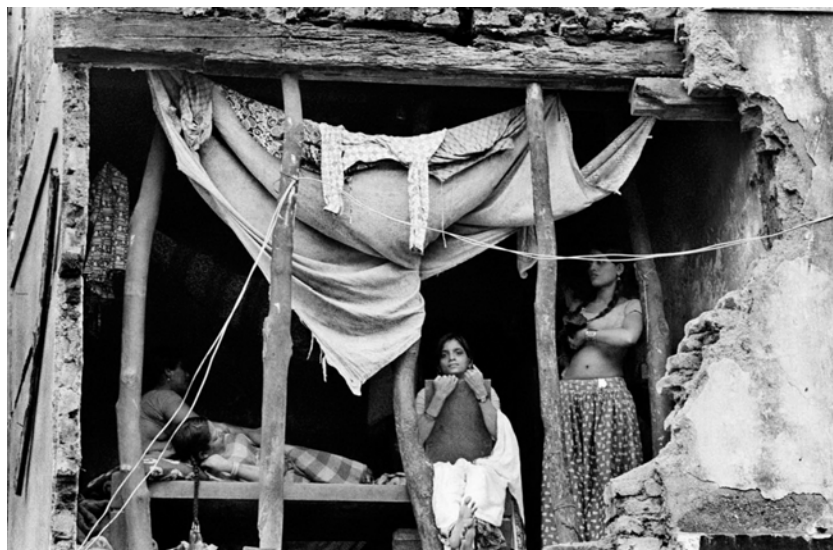
La polarisation accrue de la vie politique indienne à partir des années 1970 et les éruptions de violence urbaine qui s'en ont suivi (voir Encadré 1) ont mis à mal les idéaux démocratiques. Ce contexte politique tendu a présidé à une mutation du regard photographique documentaire, en même temps qu'à une critique du courant réaliste poétique. Une nouvelle génération de photographes, issus de la classe moyenne urbaine émergente, a

développé à partir des années 1970 un regard critique examinant les échecs des politiques de développement entreprises depuis l'Indépendance et demeurant suspicieux du pouvoir politique. Cette approche inédite des zones d'ombre du pays succède à la célébration photographique de l'unité de la nation indienne, tout en cohabitant avec les représentations idéalisées du pays.

Documenter la part d'ombre des villes indiennes : un déplacement vers le sujet

Le photojournaliste Pablo Bartholomew (né en 1955) a développé au cours de sa carrière un regard critique. Issu d'une famille d'artistes, il photographie, encore adolescent, des toxicomanes de Calcutta dans son travail *Time is the Mercy of Eternity* (avec lequel il remporte le Premier Prix du World Press Photo en 1975). Il s'intéresse plus largement à la question de la misère dans les villes indiennes, photographiant les marginaux des rues de Delhi, Bombay et Calcutta : mendiants, ramasseurs de détritux, prostituées et eunuques. Son approche directe et réaliste, relevant d'une démarche expressionniste, tranche avec les représentations idéalisées alors en vogue.

Sa photographie en noir et blanc repose sur une relation ambiguë entre rejet, empathie et identification aux figures photographiées. Les vues urbaines exploitent la densité brute du noir et blanc, dépeignant des villes très sombres, aux ciels couverts, peuplés de personnages inquiétants. Ces travaux sont notamment réunis dans *Bombay : Chronicles of a Past Life*, qui dresse un portrait apocalyptique de la ville en s'attardant sur le désarroi de la rue, à des années lumières de l'idéal d'élévation sociale qu'elle incarne.



Photographie 10 : Pablo Bartholomew, Prostitutes on Faulkland Road, Bombay



Photographie 11 : Pablo Bartholomew, Rag Pickers Fighting, Bombay

Les photographies de rue de Pablo Bartholomew témoignent d'une noirceur à contrecourant des représentations idéalisées de la ville. La misère n'est pas magnifiée mais observée avec un regard brut et direct, forgé par un photographe qui se place lui-même, dans sa jeunesse, à la frange de la société indienne.

La photographie de Pablo Bartholomew repose sur une forme d'intimité et de complicité avec ses sujets, brisant la distance jusqu'alors caractéristique de la photographie de rue. Sa critique sociale se déploie dans l'ambivalence entre la proximité avec les sujets photographiés et les représentations du dénuement comme condition psychologique et sociale de la ville indienne. En dépeignant la pauvreté et la misère comme autant de symptômes des maux qui affligent les villes indiennes, Pablo Bartholomew déploie une esthétique du malaise. Son regard inquisiteur est également voyeur, dépeignant la souffrance, la violence et le désespoir générés par la pauvreté urbaine. La force de cette critique repose à la fois sur la documentation photographique des conditions de vie des plus vulnérables et sur le déploiement d'un regard pervers, dans une forme d'identification troublante entre le photographe et le photographié. Pablo Bartholomew développe ainsi une esthétique du trouble, violente et critique, également à son encontre, présentant avec rudesse une condition urbaine ayant renoncé à toute aspiration.

C'est à l'interface du regard intime et du sujet photographié que s'élabore l'engagement chez Pablo Bartholomew : une présence dans les espaces les plus abjects de la modernité urbaine, une identification ambiguë envers des sujets à la dérive, une intimité souillée, en particulier avec les héroïnomanes, qui ne dissimule que bien mal un voyeurisme dérangeant.

La critique sociale se construit ainsi à la rencontre entre les explorations du photographe et l'affirmation d'un regard personnel profondément désabusé. C'est une critique fondée sur l'impression brutale produite par des images violentes davantage que sur la recherche où l'exposition d'une situation. Réponse d'un photographe à son environnement urbain, cette critique est articulée sur un déplacement du regard : il s'agit de regarder ailleurs, et de se rapprocher des plus misérables.

A partir des années 1980, Pablo Bartholomew travaille comme photoreporter et couvre les événements les plus tragiques du pays : la catastrophe industrielle de Bhopal en 1984 (une fuite de gaz ayant causé la mort immédiate de 4000 personnes), les massacres de Sikhs à Delhi en 1984 et les émeutes intercommunautaires de 1992 et 1993. Son œuvre plus personnelle n'est dévoilée qu'à partir des années 2000. L'exposition *Outside In : A Tale of Three Cities* présente ses photographies de jeunesse, documents de la vie quotidienne de jeunes artistes, musiciens et comédiens. Elles opèrent un dévoilement de l'intimité du photographe. Ces photographies rendent compte du besoin de la jeunesse des années 1970 de se soustraire au climat politique délétère qui s'instaure dans le pays dans le contexte de l'Etat d'Urgence (1975-1977). En s'intéressant aux questions sociales les plus dramatiques et en documentant son intimité et la jeunesse, Pablo Bartholomew a fait office de précurseur pour des photographes indiens qui, au cours des années 1990 et 2000, emprunteront le même chemin.



Photographie 12 : Pablo Bartholomew, *Man Sleeping on Chowpatty Beach, Bombay*

Le regard ironique : une critique distanciée du politique dans la ville

La juxtaposition des signes et des images typique de l'environnement urbain suscite des réponses photographiques ironiques. Familier des cercles de pouvoir et de la haute société de Delhi, qu'il a photographiée au cours des années 1980, Ram Rahman (né en 1955) déploie un regard sardonique et distancié vis-à-vis des élites locales. Photographiant les rues de Delhi en noir et blanc, il s'intéresse aux manifestations du politique dans la ville : les posters, silhouettes et pancartes qui représentent des leaders politiques indiens, figures incontournables du paysage urbain. Dans un contexte de personnalisation accrue de la politique indienne, la communication politique s'inspire du champ visuel très riche de la réclame et de la spiritualité : réduites au rang d'images, les figures religieuses, politiques et publicitaires se confondent. Les posters de cirque, de dieux et de politiciens sont placés au même niveau sémantique dans l'esthétique urbaine de l'Inde.

Les rues et espaces photographiés par Ram Rahman sont quasi vides d'humains : seuls demeurent les figures silencieuses des politiciens. Il propose ainsi un commentaire distancié et ironique sur la politique indienne des années 1980, marquée par l'assassinat du Premier Ministre Indira Gandhi en 1984. La violence à l'œuvre dans les rues et dans les discours est contrebalancée par le vide, le silence et le calme qui embrassent ces scènes. En photographiant ces panneaux, Ram Rahman suggère que le spectacle politique indien, réduit à la bidimensionnalité des silhouettes érigées dans la ville, est symptomatique d'une vacuité démocratique. Annonçant avec subtilité la crise démocratique causée par l'incarnation du pouvoir dans des leaders charismatiques et télégéniques, les photographies de Ram Rahman constituent critique aiguisée d'une vie publique dévoyée.



Photographie 13 : Ram Rahman, Naramsimha Rao, Delhi, 1986



Photographie 14 : Ram Rahman, Gandhi March, Delhi

Cette critique ne repose pas sur l'engagement photographique mais au contraire sur une mise à distance de la ville. Étonnamment calme, celle-ci contrebalance la violence d'une décennie troublée, marquée par deux assassinats de premiers ministres. Cette distanciation est protectrice. Réduisant les figures politiques au rang d'image et comparant la ville au théâtre et à la foire, Ram Rahman prend le contrepied de l'esthétique romantique de la photographie de rue indienne. Ses rues sont inquiétantes et silencieuses, portant le deuil d'un idéal démocratique qui a éprouvé de trop nombreux renoncements. Alors que les photographies de Pablo Bartholomew documentent la violence de la condition urbaine, celles de Ram Rahman rendent compte de l'anémie démocratique d'une société dans laquelle la politique se réduit à un spectacle.



Photographie 15 : Ram Rahman, Delhi, 1990

3. L'engagement intellectuel dans une approche documentaire

Les œuvres de Pablo Bartholomew et Ram Rahman procèdent à des critiques très visuelles de la ville indienne, fondées sur la proximité ou la distanciation avec le sujet. Leurs travaux s'inscrivent dans une réaction à un environnement avec lequel ils ont une forme d'accointance. Or, les mutations de l'écriture documentaire au cours des années 2000, en partie causées par la diminution des commandes de la presse occidentale, ont amené de nouvelles façons d'approcher les sujets, donnant lieu chez les photographes occidentaux à la production de travaux documentaires au long cours.

Dans une économie changeante, des photographes avec un héritage photojournalistique produisent ainsi des formats plus longs et plus fouillés que le reportage. Ces travaux sont conçus aussi bien pour des expositions en galerie que pour des éditions. A l'expression d'un regard et d'une sensibilité se substitue alors une forme d'engagement intellectuel dans le projet documentaire. L'éthique journalistique qui sous-tend ces productions impose en effet une connaissance rigoureuse du sujet. Ainsi la photographie ne se déploie plus dans une réaction immédiate à la rue mais contribue à une démarche d'information, de description voire de pédagogie.

Now Delhi : le portrait d'un « Frankenstein urbain »

Membre du collectif de photojournalistes l'Œil Public de 2001 à sa dissolution en 2010, le photographe belge Johann Rousselot (né en 1971) a produit entre 2003 et 2009 de nombreux reportages sur la « nouvelle Inde » et les à-côtés de la croissance économique, à une période où les médias occidentaux étaient très demandeurs de ce type de sujets. Il développe ainsi une appétence pour la remise en cause du modèle de développement indien, à contrecourant des discours triomphants sur l'émergence de « *Shining India* ».

S'il travaille encore comme photoreporter pour des publications internationales, il a conduit de 2009 à 2015 un travail au long cours sur Delhi. Il s'agissait de faire un « portrait », selon ses propres mots, de la capitale indienne, en examinant les facteurs économiques, sociaux et politiques qui expliquent les évolutions de la ville. Ce projet est né du « choc » esthétique ressenti par Johann Rousselot en 2009 au cours d'une arrivée en train dans la ville : l'inhospitalité et la laideur des faubourgs de la capitale l'ont captivé en même temps qu'elles l'ont révolté. Delhi, capitale du pays et mégapole de plus de 20 millions d'habitants, lui apparaît alors comme le pire des mondes urbains possibles. La surpopulation et les conditions de vies désastreuses dans les quartiers les plus défavorisés se combinent pour produire une

vision cauchemardesque de la ville. Culminant en une exposition à la Maison Européenne de la Photographie entre novembre 2016 et janvier 2017, *Now Delhi* est porté par l'ambition d'expliquer Delhi.

Il entreprend dès lors de documenter photographiquement l'agglomération pour raconter cette condition urbaine inédite, annonciatrice de la ville du XXI^{ème} siècle. Les questions que se pose Johann Rousselot sont d'ordre historique, social et politique. Comment Delhi est-elle devenue ainsi ? Quels sont les facteurs qui contribuent à faire de Delhi une des villes les plus inhospitalières de la planète ?



Photographie 16 : Johann Rousselot, sans titre, Delhi

Engagement intellectuel et mise à distance objective

Inspiré par la lecture du livre *Delhi Capitale*²⁸ de Rana Dasgupta, Johann Rousselot entreprend un travail de recherche et de documentation préalable à la prise de vue. Il consulte de la littérature de sciences sociales, des ouvrages historiques et des récits contemporains. Il rencontre par ailleurs des chercheurs, architectes, géographes et journalistes. Le travail est conduit dans le temps long : pendant six ans, en espaçant les séjours à Delhi et les prises de vue.

Cette démarche inscrit *Now Delhi* dans un engagement intellectuel qui opère une mise à distance objective du sujet. La connaissance académique prend ainsi le dessus sur la

²⁸ DASGUPTA Rana, *Delhi Capitale*, Traduit par Bernard Turle, Buchet Chastel, 2016, 592 p.

subjectivité du photographe. Le recours à la littérature de sciences sociales lui permet de déployer une approche objective et critique du régime urbain. En effet, la sociologie urbaine, produite aussi bien par des auteurs indiens que par des chercheurs étrangers, met en lumière les enjeux sociaux et politiques qui parcourent la ville, en particulier sur les questions de la gestion des bidonvilles, des inégalités sociales et de l'administration des terrains. Cette littérature est donc particulièrement critique de la condition du Delhi contemporain. Elle confère une connaissance du sujet qui permet à Johann Rousselot d'affirmer son intégrité intellectuelle. Il affirme ainsi, au cours de notre entretien en avril 2017 :

« L'engagement pour moi est une question d'honnêteté. Il s'agit d'être le plus honnête possible et d'être sérieux dans ma documentation. Je lis beaucoup, j'essaie de comprendre et je ne veux pas donner de Delhi un rendu trop subjectif. Il le sera forcément un peu, je ne vais pas rouvrir le débat entre objectivité et subjectivité, mais je veux être le plus objectif possible (...) Je suis engagé dans le sens où je ne vais pas faire un portrait trop émotionnel et subjectif de la ville. J'essaie de vraiment comprendre pourquoi Delhi est comme ça et ce qu'est cette ville (...) L'engagement est aussi dans la persévérance : continuer à shooter tant que tu as le sentiment que tu n'as pas assez de matière, que tu n'as pas ce qu'il faut pour faire le portrait de la ville »²⁹

Le sujet est divisé en plusieurs thèmes, chacun devant expliquer et décrire une facette de la condition urbaine. Ces thèmes sont d'ordre économique et social : « *land* », « *developer* », « *grey* », « *elite* » et « *Yamuna* » (foncier, promoteurs, économie grise et informalité, élite et Yamuna – la rivière de Delhi). Ces thématiques constituent la grille de lecture du Delhi contemporain et les clés de compréhension de la ville. Elles dévoilent une lecture matérialiste de l'espace urbain, dans laquelle les relations économiques sont déterminantes. L'ambition est de comprendre la métastructure urbaine : comment un système social, économique et politique, organisé autour de relations de pouvoir et de domination, produit une ville qu'il surnomme le « Frankenstein urbain ». Johann Rousselot développe une lecture critique de la ville qu'il appréhende à l'aune des forces économiques et de la recherche du profit.

²⁹ Entretien du 2 avril 2017 Johann Rousselot. En Annexes.



Photographie 16 : Johann Rousselot, sans titre, Delhi



Photographie 17 : Johann Rousselot, Sans titre, Delhi

Ses photographies s'inscrivent alors, par la recherche d'un style et d'une force visuelle, dans une dimension symbolique et illustrative. A la différence de photographes qui feraient du banal le sujet de leur travail, Johann Rousselot s'engage dans la recherche d'images qui illustrent sa vision de Delhi et mettent en lumière les problématiques de la ville.

La recherche de « la » bonne image qui raconte le sujet témoigne de l'héritage photojournalistique qui oriente son travail. Se mêlent dans *Now Delhi* des photographies de paysages urbains, en particulier des banlieues, des scènes de rue, des portraits de familles issues de tous groupes sociaux. A propos des « forêts de centaines de tours »³⁰ qu'il photographie à la périphérie de Delhi, il raconte :

« c'est très visuel mais (...) c'est un des grands traits du Delhi d'aujourd'hui. Toutes ces ceintures composées de milliers de tours... C'est peut-être le plus évident. Regarde dans la presse, ma photo de l'ensemble de tours avec un troupeau de chèvres qui passe dedans, ça marche bien. Ca raconte une histoire tout de suite »³¹

Les problématiques contemporaines de Delhi sont ainsi figurées par des situations emblématiques : l'enrichissement des fermiers qui vendent des terres aux promoteurs immobiliers, les fêtes ostentatoires données par la bourgeoisie de la ville, la misère des ramasseurs de déchets dans les immenses décharges... Les images produites ne sont pas liées entre elles, mais témoignent de la multitude des conditions humaines qui cohabitent dans la ville sans se croiser.

En dépit de la connaissance d'une ville et d'une société à laquelle il est particulièrement intégré, Johann Rousselot déploie donc une démarche qui demeure distante et sans proximité avec ses sujets. Il ne s'intéresse pas aux gens qu'il rencontre comme les contributeurs d'un récit sur la ville mais comme les pièces d'un puzzle qu'il compose lui-même à partir de ses lectures. Son récit de ses rencontres avec des habitants issus de la classe moyenne trahit finalement une incompréhension déçue :

« Je leur posais toujours les mêmes questions : « *Do you like Delhi ?* » « *Why ?* », « Quel est le principal problème de Delhi ? » « Que faudrait-il faire ? ». Je voulais également connaître leur rapport à l'argent, alors je leurs demandais la première chose qu'ils feraient avec des moyens illimités : quel achat ? quel geste ? Je me suis rendu compte que beaucoup de gens n'ont pas forcément grand chose à te répondre. Je t'avouerais que j'étais assez déçu. J'ai eu de bonnes réponses mais je me suis rendu compte que ces gens n'étaient pas extrêmement informés ou ne s'intéressaient pas aux questions de politique et de société.

Ne pas avoir la moindre idée de pourquoi ils aiment Delhi, c'est surprenant. Ils aiment Delhi parce qu'ils y sont nés, parce que leurs parents y ont migré et qu'ils y vivent. Ils ont ce côté patriote classique « *I love my India, my country, my city* » mais ça n'empêche pas d'être critique ! Je n'arrivais à rien »³²

Cette inadéquation entre le regard critique du photographe et l'indifférence aux problématiques sociales des habitants laisse transparaître les failles d'une construction

³⁰ *ibid.*

³¹ *ibid.*

³² *ibid.*

distanciée de ce portrait de ville. On retrouve peut-être là un tropisme photojournalistique. Johann Rousselot reconnaît lui même s'être moins intéressé aux gens qu'à la production d'un portrait cohérent de la ville :

« Sur le portrait d'une ville comme Delhi, m'engager ça aurait pu signifier suivre différentes familles de classes sociales différentes, ici la famille de classe moyenne, ici la famille du bidonville et là une famille d'ultrariches. Mais ce n'est pas ma forme d'engagement et j'ai choisi d'explorer des thèmes à la place »

Il en ressort un portrait général de la ville, uni non par un récit mais par un style esthétique cohérent dans lequel les images sont désaturées. Le rendu blafard des couleurs cherche à traduire la lumière de la ville. Certaines scènes sont éventuellement rééclairées au flash, un choix esthétique très apprécié par le photographe. Les approches varient et interrogent l'objectivité documentaire : entre prises de vue à courte distance, intérêt pour des moments d'action et vues de paysages urbains, la diversité témoigne de la difficulté d'arrêter une distance. La désaturation des images et le choix de photographier sous la lumière diffuse des ciels couverts permettent à Johann Rousselot d'unifier l'esthétique de ses images. Le propos général, complété par un texte abondant aussi bien dans l'exposition que dans le projet de livre de Johann Rousselot, sert de liant à des images relevant de registres différents.



Photographie 18 : Johann Rousselot, Jayant Family, Delhi



Photographie 19 : Johann Rousselot, Sans Titre, Delhi

La critique chez Johann Rousselot repose donc sur un engagement intellectuel. En sous-tendant ses prises de vue, cette démarche d'investigation diminue néanmoins la disponibilité du photographe à la ville. En procédant de façon méthodique, il soustrait à l'expérience individuelle la démarche thématique. Si cette approche semble pertinente d'un point de vue pédagogique, elle se prive de la possibilité de toucher et d'ébranler les convictions. Le travail de Johann Rousselot se destine clairement à un public occidental peu familier de l'Inde.

Les démarches de Ram Rahman et Pablo Bartholomew, qui reposent sur une expérience de la rue, semblent plus à même de susciter des questionnements. Ces démarches témoignent de la complexe interaction entre engagement et distanciation dans l'élaboration d'un regard critique sur la ville.

Au regard ludique de Raghu Rai et Raghubir Singh répondent les regards informés de Pablo Bartholomew, Ram Rahman et Johann Rousselot. L'identification et le voyeurisme chez Bartholomew, l'ironie chez Rahman et la démarche intellectuelle chez Johann Rousselot confèrent aux images la capacité de critiquer la condition urbaine.

C. L'élaboration d'un regard critique à l'aune des enjeux politiques et artistiques

Il convient à présent de s'interroger sur la question du politique dans l'approche photographique de la ville. La hiérarchisation extrême de la société indienne impose en effet de se pencher sur la question des rapports de domination au sein des villes. Leur traitement et leur déconstruction photographique représente ainsi un enjeu documentaire essentiel à toute remise en cause de la modernité indienne. Entre des photographes issus de la classe moyenne voire de la classe supérieure et les groupes sociaux les plus vulnérables, le traitement photographique de ces problématiques impose nécessairement un engagement radical fondé sur l'établissement d'une relation et une disponibilité à l'autre.

La question politique est délicate en Inde et on s'intéressera donc au rapport des photographes indiens au politique et à la position des photographes entre dénonciation, critique et questionnement.

Là où la partie précédente interrogeait finalement les moyens de la remise en cause des représentations idéalisées de la ville indienne, cette partie questionne ce que peut faire la photographie face aux questions sociales et politiques.

1. La photographie entre questionnement et dénonciation : ressorts de l'engagement

La question de l'engagement politique en photographie dans le contexte indien est délicate et invite à la distinction entre regard critique et regard politique. La notion de « politique » renvoie en effet, en particulier dans le cas indien, que nous élaborerons plus loin, à la politique partisane : structurée par les partis politiques, elle a pour enjeu la conquête du pouvoir et la mise en œuvre d'un agenda politique. Cette conception contemporaine de la politique, pour réductrice qu'elle soit, invite à l'adoption d'une position circonspecte vis-à-vis d'un champ politique réduit à une lutte de pouvoir et d'influence. L'élargissement du concept invite au contraire à la compréhension « du » politique comme d'un champ large et hiérarchisé englobant l'intégralité des activités humaines. Si le regard politique peut souffrir d'être qualifié – voire dénigré – comme « partisan », la notion de regard « critique » paraît alors plus satisfaisante. Cette distinction a le mérite de dépasser les oppositions partisans ou les allégeances issues d'un rapport propagandiste à l'art. Le regard « critique », s'il peut donc être progressiste, rompt avec l'art de propagande pour porter une critique non partisane « du » politique au sens large.

La photographie comme instrument critique

L'adoption d'un regard photographique critique est sujette à de nombreux questionnements. Les actes de montrer et de regarder ont-ils un sens politique ? En quoi contribuent-ils à une transformation du politique et des rapports politiques ? On a vu que dans le cas indien, les représentations de l'urbain dans les discours politiques servent la mise en œuvre d'agendas néolibéraux. Les notions de « *global city* », de « *smart city* » et de « *world-class city* » sont ainsi utilisées pour justifier des politiques d'investissement en infrastructures et pour remettre en cause les rapports de force urbains et le droit à la ville des plus pauvres. L'examen des contradictions inhérentes à ces représentations constitue ainsi une réponse artistique à un usage extrêmement politisé des représentations. L'élaboration d'un point de vue photographique informé dès lors peut constituer un acte politique s'il se confronte à ces représentations. La prise de conscience des enjeux de la représentation suscite la responsabilisation du photographe. La mobilisation de représentations fantasmées, idéalistes voire utopiques par les instigateurs de politiques urbaines souligne en creux la nécessité impérieuse de produire des représentations fidèles à la réalité des sujets.

L'engagement politique en photographie peut ainsi se mesurer à l'aune de la concurrence des représentations dans un contexte où celles-ci ont une telle importance. Il devient dès lors crucial de développer un rapport critique et fidèle au réel, par l'engagement et la proximité auprès du sujet.

Les réticences à adopter une posture politique

La question d'engagement politique est particulièrement complexe dans le cas de l'Inde, en raison de la très grande perméabilité entre société et politique dans le pays. Le politologue Partha Chatterjee qualifie à ce titre l'Inde de « société politique », par opposition au concept de « société civile » : la société indienne est en grande partie structurée par les partis politiques qui, au-delà des enjeux électoraux et de l'exercice du pouvoir, ont contribué à l'organisation des groupes sociaux, en particulier des plus pauvres, dans des systèmes clientélistes. Les partis politiques administrent ainsi des pans entiers de la vie sociale. Leur influence se manifeste par ailleurs dans les situations les plus extrêmes, notamment lors des épisodes de violences intercommunautaires. Il en résulte chez les artistes et les photographes indiens une méfiance profonde à l'égard de la politique. Elle se traduit par une réticence générale à se qualifier comme engagé et politisé, qui est ressortie des entretiens conduits en mars 2017 avec les photographes Atul Bhalla, Ravi Agarwal et Anita Khemka (cités plus loin). Ravi Agarwal, qui à la différence des deux autres considère son travail comme très politisé, concède ainsi que la majorité de ses confrères ne s'inscrivent pas, en général, dans une telle démarche.

S'il est frappant de constater que cette réticence n'entrave pas toujours la réalisation de travaux critiques et engagés, il est difficile de savoir dans quelle mesure les artistes s'autocensurent. Elle se comprend dès lors comme un mode de protection à l'encontre de toute récupération politique partisane. Cette précaution s'explique par la radicalisation du climat politique indien depuis les années 1990. Dans le sillage des émeutes intercommunautaires de 1992 et 2002, le champ politique indien est parcouru de tensions croissantes entre partis politiques et communautés religieuses. L'idéologie nationaliste hindoue s'est progressivement imposée au cours des années 2000, au gré des succès électoraux du parti du BJP devenu quasi hégémonique suite aux élections nationales de 2014. Au moment de mes recherches et des entretiens, les développements politiques les plus récents suscitaient la plus grande inquiétude parmi mes interlocuteurs, alors que le BJP remportait de nouvelles victoires électorales : intensification des discours de haine anti-musulmans, sentiment d'impunité au sein des leaders politiques du BJP... L'hégémonie

nouvelle de l'idéologie nationaliste hindoue suscite de profondes inquiétudes chez les artistes et les intellectuels critiques de l'Etat indien. Une intolérance croissante envers toute forme de critique est devenue manifeste et se matérialise dans la désignation comme « anti-national » de toute personne critiquant les actions (et les exactions) de l'Etat Indien. Au-delà de la critique d'une idéologie (nationaliste), c'est en particulier la critique de l'action de l'Etat, dans les zones de conflit comme le Cachemire ou les régions tribales du centre du pays, dans lesquelles l'armée indienne commet régulièrement des crimes de guerre, qui est susceptible de mettre en danger les artistes et intellectuels indiens.

La rapidité avec laquelle le qualificatif d'« anti-national » peut se voir décerné, et la suspicion immédiate de proximité (au moins idéologique) avec l'ennemi pakistanais qui l'accompagne incitent de fait les artistes à la prudence. Ce climat enjoint à une forme d'auto-censure dans le traitement de sujets par trop politisés. La liberté d'expression est *de facto* limitée par la peur des représailles pouvant s'exercer sur ceux qui feraient montre de trop d'entrain à critiquer l'Etat. Le contexte d'intolérance croissante élargit par ailleurs le danger à toute critique de l'idéologie développementaliste promue par l'Etat, celui-ci associant dans sa rhétorique développement économique et rayonnement nationaliste. Ravi Agarwal témoigne ainsi de la dégradation de la vie publique et de l'intolérance croissante au sein de la société indienne :

« (le discours général du nationalisme et du développement) très violent. C'en est devenu insupportable. Je n'ai pas grandi dans ce genre d'époque. J'ai grandi à une époque très libérale. Les cinquante dernières années étaient vraiment libérales. Mais tout cela a dégénéré en un nationalisme nombriliste. Je ne peux pas le supporter. »³³

Dans ce contexte, la relation des photographes indiens au politique est ténue. Elle témoigne d'une mise à distance, forme de protection et d'autonomisation, tout en ne renonçant pas à l'adoption d'un regard critique. La photographe Anita Khemka met en lumière ce paradoxe dans l'entretien qu'elle m'a accordé en mars 2017. Affirmant avec assurance que son œuvre n'est pas politique, elle ne cesse pourtant de témoigner son intérêt, en tant que photographe documentaire, pour des sujets à la marge de la société indienne, documentant notamment la vie des eunuques et des prostituées de Mumbai et travaillant sur un projet de documentation des victimes de l'armée indienne au Cachemire. Son engagement, dit-elle, n'est pas d'ordre politique mais d'ordre social. A défaut de le qualifier de politique, on peut aisément dire de son regard qu'il est critique, non-partisan mais sensible à son sujet.

³³ Entretien du 9 mars 2017 avec Ravi Agarwal. En Annexes.

« Bien sûr que c'est politique. Mais je ne prends pas position politiquement. Ce n'est pas mon ambition. Dès que vous travaillez sur le Cachemire, c'est politique. Mon ambition est de faire des photographies de la même façon que j'ai photographié des *hijras*, des veuves... Mon travail a toujours été social. Même mes *Self-Portraits* sont un travail social. Ils parlent de ce qu'une femme peut traverser. Ils parlent d'une femme dans la société qui l'entoure. Dans une société dominée par les hommes. Mon travail porte sur les gens à la marge, d'une façon ou d'une autre. J'étais une femme à la marge à cette époque. Cette marge peut être sociale, politique, psychologique. Mon travail a toujours été sur des gens à la marge. Cette fois, il s'agit de gens qui vivent dans une marge politique. Le projet est entièrement social, documentaire et conceptuel »³⁴

Interroger le réel plutôt que dénoncer

Quelles sont alors les stratégies qui s'offrent aux photographes pour adopter ce regard critique ? Dans notre entretien, Atul Bhalla, dont l'œuvre sur l'eau en ville sera abordée plus loin, a affirmé clairement que, si l'idée d'une photographie militante ne le séduisait pas, il aimait « susciter des questionnements dans le domaine public »³⁵ :

« Je n'aime pas utiliser le terme de « militant » pour moi-même, car je ne suis pas quelqu'un qui émet des critiques. (...) Je ne me penche pas sur ces problèmes (sociaux et environnementaux) de façon didactique mais en suscitant des questionnements dans le domaine public. Et je trouve que ça marche beaucoup mieux. Dès que vous devenez didactique, dès que vous dites « c'est de votre faute », vous rentrez dans le jeu des reproches, cela met l'artiste dans une position hiérarchique, vous dites aux gens « vous êtes responsables mais pas moi ». Pas nécessairement de façon aussi brutale, mais ça finit toujours comme ça, et ça ne fonctionne pas toujours »³⁶

Le photographe français Olivier Culmann s'inscrit également dans la recherche d'un questionnement plutôt que dans une critique sociale de la ville indienne. Interrogé sur la démarche sous-tendant sa série *Diversions*, à laquelle nous nous intéresserons plus loin, il dit :

« Pour moi, un travail photographique est intéressant quand il n'essaie pas de montrer ou de démontrer quelque chose mais quand il essaie de questionner (...) Je n'ai jamais été très fan du terme « engagé », car je ne défends pas une cause en particulier (...) Je trouve que la photographie est un medium très riche, mais ce n'est pas une arme de combat, je ne prétends pas changer le monde avec »³⁷

On peut dès lors distinguer entre les photographes qui vont adopter une approche de remise en cause de la représentation de la ville ou d'un fait social urbain et ceux qui vont susciter la réflexion et le questionnement par l'adoption d'une approche sensible, intime voire métaphorique d'un sujet. Le regard critique se déploie dans sa capacité à interroger le réel, en

³⁴ Entretien du 21 mars 2017 avec Anita Khemka. En Annexes.

³⁵ Entretien du 3 mars 2017 avec Atul Bhalla. En Annexes.

³⁶ *ibid.*

³⁷ Dossier de presse de l'exposition « Diversions » d'Olivier Culmann à la Galerie de l'Alliance française de Bruxelles-Europe du 1^{er} juillet au 2 septembre 2016, p.8.

le scrutant, en l'embrassant et en le déformant pour susciter chez le spectateur des émotions et une réflexion féconde. Dans le cas du traitement de sujets sociaux, si chacun s'accorde à reconnaître que la photographie n'a aucune influence sur les existences des personnes photographiées, il incombe au photographe de développer une nouvelle éthique du regard, à la fois respectueuse et responsable de la représentation des personnes photographiées, consciente des enjeux liés à cette représentation. Chez Anita Khemka et Ravi Agarwal, le regard critique s'ancre ainsi dans une sensibilité et une intimité partagée avec l'autre.

2. Ravi Agarwal : l'engagement au service d'une compréhension politique

Le photographe documentaire Ravi Agarwal (né en 1958) effectue une synthèse entre engagement citoyen, réflexion sur le positionnement du photographe et démarche critique motivée par un questionnement des rapports de pouvoir au sein de la société indienne. Sa trajectoire personnelle relève de la transition de la photographie de rue vers un travail documentaire engagé politiquement. Il développe dans son œuvre documentaire une compréhension politique des enjeux sociaux. Mettant en cause les cadres de pensée et les modes de représentation de la ville et de ses habitants, son regard est ainsi éminemment politique. Au gré d'un questionnement continu, le politique comme fait social total est devenu le sujet principal de son travail. Sa démarche est orientée par une éthique du regard élaborée au contact de l'autre. La notion d'intimité est ainsi essentielle à une œuvre qui tente d'établir des liens entre photographe et photographié, remettant en cause le processus de représentation. La politique est conçue comme cadre de vie et structure sociale. Son œuvre constitue une forme d'engagement radical, dans laquelle le photographe cherche une intimité avec le sujet qu'il photographie, adaptant distance et mode de représentation adéquats.

De la photographie de rue au documentaire

Sa pratique de la *street photography* relève, à partir des années 1970, d'une démarche formelle comparable à celle de Raghubir Singh. Il réalise à Delhi, d'où il est originaire, un travail en couleur, au 35 mm, privilégiant l'usage du grand angle (28 et 35 mm), dans lequel il déploie une recherche visuelle. Ses photographies relèvent d'un agencement de formes, de personnages, de couleurs et de matières. Elles donnent lieu à l'exposition *A Street View* en 1995. Sa démarche est alors purement plastique : « J'examinais le corps et le cadre comme

une forme »³⁸ dit-il. La notion de « visualité » le guide dans ses recherches : la recherche d'une expérience visuelle et d'une stimulation formelle.



Photographie 20 : Ravi Agarwal, *A Street View* 1993-1995

Il opère une transition vers la photographie documentaire en 1997 à la suite de sa rencontre avec l'anthropologue néerlandais Jan Breman. Ce dernier, qui travaille depuis les années 1970 sur la question du travail en Inde, l'invite à documenter photographiquement les mondes du travail journalier dans la ville industrielle de Surat, dans l'ouest de l'Inde. Ce projet donne lieu en 2000 à la publication du livre *Down and Out, Labouring under Global Capitalism*³⁹. Pendant trois ans, Ravi Agarwal se rend régulièrement à Surat et dans les campagnes avoisinantes, où il photographie des travailleurs dans tous les secteurs de l'économie : ouvriers, employés des industries textiles, polisseurs de diamants, paysans... Ce travail documentaire vient constituer une illustration et une démonstration photographique des thèses avancées par Jan Breman. La démarche est à la fois pédagogique et démonstrative. Les photographies sont rigoureusement légendées et dialoguent avec les textes académiques qui présentent les résultats des recherches conduites par l'anthropologue.

Le livre questionne les notions de travail temporaire, d'informalité et flexibilité du marché du travail, examinant les conséquences des politiques économiques sur les vies des travailleurs pauvres. Il met la question du travail en perspective, examinant la ville de Surat dans le contexte de l'économie mondialisée pour affirmer que la précarité et la misère des travailleurs indiens sont la conséquence du système capitaliste global. A la manière de *How*

³⁸ Entretien du 9 mars 2017 avec Ravi Agarwal.

³⁹ AGARWAL Ravi, BREMAN Jan, DAS Aravind, *Down and Out, Labouring Under Global Capitalism*, Amsterdam University Press, 2000, 164 p.

the Other Half Lives de Jacob Riis en 1890, le livre déploie sa démonstration en conjuguant enquête, textes et photographies.



Photographie 21 : Ravi Agarwal, *Down and Out Under Global Capitalism* 1997-2000, Surat

Les photographies de Ravi Agarwal, si elles s'inscrivent dans la continuité stylistique de *Streetview*, ne relèvent donc plus d'une recherche visuelle mais d'une démarche documentaire. Les notions d'intimité et de sincérité sont au cœur de l'approche du photographe. Ravi Agarwal établit ainsi des liens personnels avec les personnes qu'il photographie pendant trois ans. Dans cette intimité grandissante, son travail est guidé par la recherche de la bonne distance pour documenter leurs vies. Il prend le temps de connaître les personnes qu'il photographie et devient ami avec certains d'entre eux :

« En tant que photographe, quand vous faites des photos, vous entrez dans une certaine intimité. A force d'aller régulièrement à Surat pendant trois ans et d'y passer du temps les travailleurs sont devenus mes amis. Ils m'invitaient pour Holi et Divali (*NdA : fêtes religieuses*), ils m'invitaient chez eux... Vous voyez tout de plus près, différemment. Vous construisez une relation. L'intimité était partagée, j'ai très vite compris le scénario de ce qui se tramait. Je pouvais le sentir, le pressentir. Vous pouvez sentir les émotions des gens quand vous êtes proche d'eux. C'était une formidable chance d'apprendre quelque chose sur ces êtres humains vivant aux confins de la survie. C'est très précieux pour moi »⁴⁰

Conduit méthodiquement à l'instar du travail de Johann Rousselot, selon une grille de lecture à la fois thématique (par branche professionnelle) et géographique (la ville et son arrière-pays), *Down and Out* se distingue de *Now Delhi* par son style photographique

⁴⁰ Entretien du 9 mars 2017 avec Ravi Agarwal.

descriptif. Ravi Agarwal ne cherche pas la représentation spectaculaire mais plutôt la compréhension de ce qu'il photographie. Celle-ci naît de l'expérience et de l'intuition :

« la proximité n'est pas que physique. Elle a aussi à voir avec la compréhension. A mesure que je comprenais mieux, je prenais des photos différemment. Si vous comprenez ce qu'il se passe, la photographie change »⁴¹

Down and Out met en lumière les ramifications et les liens entre les différentes industries et entre la ville et les campagnes d'où sont originaires les travailleurs. La progression est multilinéaire : prenant pour point de départ l'attente, au bord des routes, des travailleurs migrants qui espèrent être recrutés pour la journée, le photographe navigue de proche en proche, remontant tous les chemins de l'économie. La documentation s'étend également aux modes de vie des travailleurs, éclairant leur rapport à une ville qu'ils contribuent à bâtir. Si Ravi Agarwal donne ainsi à voir l'indigence et la précarité des conditions de vie et de travail des travailleurs pauvres, le livre ne s'en tient pas uniquement à cette vision de la misère, abordant ainsi les questions généralement éludées de l'amour et des relations sexuelles.

Une critique politique des rapports de pouvoir

La démarche documentaire, les expériences partagées avec les travailleurs et la collaboration avec Jan Breman fournissent dès lors à Ravi Agarwal un cadre de pensée pour appréhender le travail, la précarité et l'exploitation. Il commence alors à comprendre le « scénario »⁴², selon ses propres termes, de l'histoire qu'il documente. Cette compréhension confère à Ravi Agarwal les clés de lecture politiques de la société : il devient sensible aux rapports de domination ancrés dans le travail, dans l'économie, dans la politique et dans les rapports ethnoculturels (de caste et de religion).

Dès lors, la question de la politique devient centrale à son travail. Il conçoit toute photographie comme manifestation politique :

« Ma compréhension politique du monde ne fait qu'un avec la façon dont je vois le monde. L'image s'en trouve changée. Elle n'est plus simple représentation visuelle. Pour moi, la photographie est une représentation politique du monde à bien des niveaux »⁴³

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*



Photographie 22 : Ravi Agarwal, *Down and Out Under Global Capitalism* 1997-2000, Surat



Photographie 23 : Ravi Agarwal, *Down and Out Under Global Capitalism* 1997-2000, Surat

La compréhension politique du sujet soulève la problématique de la représentation qui devient centrale. Comment représenter autrui en échappant à une relation de domination ? Comment comprendre l'autre avant de le photographier ? La conscience des relations de pouvoir qui traversent la société suscite de nouveaux questionnements :

« le monde n'est plus aussi innocent. Je peux lire entre les lignes, voir sous la surface. Les gens sont toujours situés dans des relations de pouvoir, dans des discours sociaux supérieurs. Ces rapports façonnent leurs corps, leurs attitudes, leur positionnement, leur condition... Tout n'est pas politique, mais tout se réfère au « gouvernement des vivants », comme le montrait Foucauld. Tout ce qui est personnel est politique. Cette idée est devenue la clé de mon travail. Et je ne peux plus m'en défaire. Ce qui était naïf et intuitif dans la rue, où je photographiais beaucoup de travailleurs, dans *Streetview*, est alors devenu beaucoup plus conscient »⁴⁴

⁴⁴ *Ibid.*

Cette reconnaissance du politique dans toute chose se traduit par une lecture de toute situation et toute scène selon des rapports de domination. Le photographe lui-même est concerné par cette lecture politique. Prenant conscience de sa position privilégiée, Ravi Agarwal déconstruit son positionnement :

« Comment ne pas imposer mon pouvoir à l'autre ? Je dois m'empêcher de prendre une belle photographie de son visage, par exemple. J'y résisterais, même si je pouvais le faire... Si je la prends, je lui donne et je ne l'expose pas. Il s'agit généralement de ça, s'empêcher de prendre une belle photo. Je m'empêche de faire ça (...) j'ai la responsabilité de ce que je montre, comment je le montre, si je respecte la personne avec laquelle je travaille... (...) c'est difficile de savoir ce que pense l'autre. Je ne veux pas croire que c'est facile. C'est difficile pour moi de le savoir. Mais je veux le savoir. La photographie tourne toujours autour de ces contradictions »⁴⁵

Ce questionnement est étendu à toute représentation : de l'humain, mais aussi du paysage. De 2004 à 2006, il réalise *Alien Waters*, un travail documentaire sur la rivière Yamuna à Delhi. Il s'intéresse à l'abandon dont est victime la rivière, ignorée par les habitants. Il photographie les personnes qu'il y rencontre et les paysages, s'attachant à représenter les signes du délaissement : machines abandonnées, traces d'activité humaine, détritiques, constructions inachevées. La détérioration de la rivière incarne la décrépitude morale et sociale de la ville. Confronté à la photographie de paysage, il cherche à traduire la réalité de l'endroit sans en fournir une vision idéalisée : il ne représente pas la beauté du lieu mais le dénuement qu'il dégage :

« la question de la représentation est devenue un sérieux problème pour moi. Je vois tout en termes relatif, et mon œil est pollué par cette perception. Si on me montre un paysage, j'y lirai une certaine représentation du paysage (...) le paysage a toujours été politique pour moi »⁴⁶

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*



Photographie 24 : Ravi Agarwal, Alien Waters 2004-2006, Delhi



Photographie 25 : Ravi Agarwal, Alien Waters 2004-2006, Delhi



Photographie 26 : Ravi Agarwal, Alien Waters 2004-2006, Delhi

Le projet documente la rivière, espace à la marge de la ville, et formule une critique de l'idéologie du développement, qui abandonne les espaces naturels et les détruit progressivement. Cette critique se fonde sur une remise en cause des représentations du

paysage et de la beauté. En photographiant des espaces couverts de débris, Ravi Agarwal démontre que le paysage naturel est en réalité soumis à l'activité humaine.

Cette exploration des marges de la ville est poursuivie avec *Have you seen the flowers on the river ?* entre 2007 et 2011, une documentation de la culture, de la cueillette et de la vente des soucis (fleurs oranges utilisées dans le cadre de célébrations religieuses hindoues), depuis les flancs de la rivière jusqu'aux marchés de Delhi. Les champs de soucis sont situés sur les bords de la Yamuna, dans une zone agricole et marécageuse entourée par la ville mais non développée. Si Ravi Agarwal concède à ce projet un attrait visuel par la grâce de la couleur des fleurs, il y déploie un regard sous-tendu par une recherche d'honnêteté et de sincérité documentaire. Résidant avec les villageois pendant un mois, à la marge de la ville, il interroge les relations entre une économie agricole contenue dans le territoire urbain et l'espace commercial de la ville.

« Comment représenter l'autre, comment représenter sa vie ? »

La démarche documentaire de Ravi Agarwal repose sur un engagement intime auprès de l'autre et une remise en cause de sa posture de photographe. Renonçant à produire des images spectaculaires, il fait le choix de produire des images à courte distance, témoignant de son aisance et de sa proximité affective avec les personnes qu'il documente. Sa démarche photographique instinctive fait place à une grande conceptualisation du geste photographique. « Comment représenter l'autre, comment représenter sa vie ? »⁴⁷ interroge-t-il à propos de son œuvre multimédia *Else All Will Be Still* (2016) dans laquelle il documente la vie d'un pêcheur.

L'approche de Ravi Agarwal relève toute entière d'une éthique photographique de la distance. Recherchant la proximité et la complicité avec les personnes qu'il photographie, il explore différentes réalités et les modes de représentation attenants. Dans notre entretien, il manifeste son ambition de représenter la ville et son tissu de relations de domination à travers les yeux des « *underdogs* », les pauvres et les laissés-pour-compte, ceux que l'on ne voit pas, les perdants du capitalisme urbain. Il s'agit de représenter les « situations de pouvoir » : dans le contexte violent des villes indiennes, dans lesquelles les pauvres ont selon lui « perdu tout espoir »⁴⁸, ces situations sont omniprésentes. Elles se manifestent dans des relations de domination, d'exploitation et de destruction d'un habitat aussi bien naturel (comme la rivière) que construit et social.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

La critique et la compréhension politique du monde chez Ravi Agarwal font ainsi progressivement place à une lecture poétique de l'environnement et de l'autre. L'attention qu'il déploie à l'autre, la remise en cause de sa position dominante de photographe et la recherche de la représentation juste sont l'aboutissement d'un engagement intime. Le photographe a alors vocation à s'effacer pour laisser place à son sujet, venant contredire la conception de l'engagement selon Norbert Elias : Ravi Agarwal cherche au moyen de cet engagement à révéler davantage sur l'autre que sur lui-même. Il s'agit tout autant de chercher une convergence, bien que forcément artificielle, du moins une rencontre entre le photographe et le photographié. C'est le temps nécessaire à cette rencontre qui fournit le terreau pour une démarche poétique : en ralentissant et en se mettant au rythme des « *underdogs* » qu'il photographie, Ravi Agarwal compose une poésie documentaire.



Photographie 27 : Ravi Agarwal, Have You Seen the Flowers on the River? 2007-2011, Delhi

Conclusion de la première partie

La critique photographique de la ville indienne repose sur un déplacement du regard et un engagement avec le sujet : au-delà de simples scènes de rue, les questions de la marginalité, de la pauvreté, de la violence ou de laideur urbaine peuvent être appréhendées et déconstruites par le biais de démarches photographiques engagées. Cet engagement se mesure à l'aune de la compréhension du sujet qui est déployée : si elle demeure faible dans l'œuvre de Pablo

Bartholomew, elle est académique et distante chez Johann Rousselot, plus intime et viscérale chez Ravi Agarwal.

Ces démarches de compréhension complètent l'acte de prise de vue et la construction du récit photographique. On retrouve, en outre, chez Pablo Bartholomew, Ravi Agarwal et chez Ram Rahman, le souci d'une représentation fidèle et non idéalisante du sujet, à même de documenter la réalité telle qu'elle se présente. Johann Rousselot est quant à lui plus ambivalent sur cette question, témoignant peut-être d'une distinction entre photographes indiens et photographes étrangers. Son approche photographique de Delhi repose davantage sur une esthétique commune, là où il s'agit chez les autres de trouver une intimité avec le sujet (ou une distance ironique chez Ram Rahman).

Ces travaux ont en commun de remettre en cause les représentations idéalisées de la ville indienne, entre clichés romantiques et représentations flamboyantes de la modernité urbaine. Ils sont toutefois loin d'être hégémoniques, comme le soulignait Atul Bhalla, dont nous aborderons l'œuvre dans la partie suivante, lorsque je lui demandais son avis sur la photographie urbaine indienne en mars 2017 :

« Je préférerais voir davantage de travaux qui parlent d'itinéraires personnels. Je vois toujours les mêmes clichés pris dans la rue. Nous sommes encore dans le registre de Bresson. Une large part de la photographie urbaine d'aujourd'hui doit tout à Cartier-Bresson. Nous devons nous en détacher et trouver d'autres façons d'appréhender nos villes. Les cheminements que je vois autour de moi ne sont pas très personnels. Beaucoup de ces travaux relèvent encore de la même esthétique exotique occidentale. J'enseigne la photographie et parfois je trouve des travaux très intéressants, très différents, mais ils sont rares. Quand je regarde les festivals de photographie à Delhi, ou ailleurs, je m'ennuie souvent »⁴⁹

⁴⁹ Entretien du 3 mars 2017 avec Atul Bhalla.

II. LE PHOTOGRAPHE DANS LA VILLE, ENTRE ENGAGEMENT ET DISTANCIATION

L'appréhension photographique des villes indiennes, au-delà de démarches ancrées dans la rue et dans le documentaire social et politique, pose la question de l'espace. Le géographe américain Edward Soja, cité par Jane Tormey dans son livre *Cities and Photography*, distingue trois types d'espaces urbains qui composent ce qu'il appelle le « *triadic city space* »⁵⁰. La distinction repose sur une appréhension du territoire urbain comme « espace social ». Pour Edward Soja, la ville comme entité géographique et physique constitue le premier espace urbain : c'est un espace matériel. Il se compose d'un territoire et de constructions. Visible et solide, cet espace fait l'objet de la plupart des représentations photographiques : sa matérialité invite à sa description photographique. Il pose la question des modalités d'appréhension, en particulier à l'échelle de la métropole indienne : comment appréhender des villes caractérisées par leur immensité ? Est-il possible de comprendre le phénomène urbain, à l'aune des mutations éprouvées par ces villes ?

Les deux autres espaces soulèvent d'autres questions représentationnelles. Le deuxième espace urbain est entièrement imaginé. Il est conçu par les architectes et urbanistes. C'est un espace virtuel qui fait l'objet de théories et de conceptions antagonistes. Fruit d'idéologies et de théories urbaines mais aussi des relations sociales et politiques qui parcourent la ville, il génère des représentations idéalisées de la ville. Fictif, il n'existe que comme projection de possibles. Nous ne l'aborderons que dans la troisième partie.

Le troisième espace urbain combine le réel et l'imaginaire. Sa réalité s'appréhende dans l'expérience. C'est en conséquence un espace perçu et ressenti, à la confluence des sens, des sensations et de l'inconscient. Ce troisième espace est appréhendé différemment par chaque individu : il déploie une ville ressentie, fruit de l'interprétation personnelle. La représentation de cet espace interroge une approche photographique phénoménologique de l'urbain : comment représenter l'expérience vécue ? comment donner à voir l'intime ?

Espace physique et espace intime s'entremêlent dans l'appréhension photographique de l'urbain. La démarche documentaire est ainsi tendue par le cheminement du photographe, entre engagement et distanciation, entre exploration d'un espace géographique et dévoilement d'un espace émotionnel. En photographiant la ville, le photographe peut ainsi se donner à voir lui-même : du déroulement d'un cheminement personnel à la projection d'un imaginaire

⁵⁰ Cité dans TORMEY Jane, *op cit.*

intime dans l'espace urbain. Inversement, une tendance documentaire forte repose sur la mise à distance du sujet par le biais de protocoles rigoureux de prise de vue.

L'appréhension photographique de l'urbain est donc toute entière parcourue de cette tension. Les photographies produites sur la ville relèvent ainsi d'acceptions, mais aussi de sensibilités personnelles, différentes.

On s'intéressera dans un premier temps aux démarches fondées sur le cheminement personnel et l'appréhension de l'urbain : entre exploration d'un territoire, découverte d'une ville et documentation des marges, ces démarches donnent à voir l'urbain à travers une expérience géographique.

On interrogera ensuite les démarches visant à la description de l'urbain par la mise à distance et l'objectivation. Nourrissant l'ambition de documenter le phénomène urbain, elles reposent sur une grande distanciation conjuguée à une répétition du protocole.

Enfin, on se penchera sur l'appréhension de la ville comme espace intime. Devenue espace expérimental dans lequel le photographe se projette, cette ville suscite un échange avec le spectateur dans une démarche poétique. Nous nous intéresserons alors au troisième type d'espace urbain : un espace aux confins du réel et de l'imaginaire.

A. Eprouver la ville : un cheminement personnel ?

La question du rapport entre le photographe et la ville est posée d'emblée par l'expérience physique, sensorielle et mentale de l'urbain : le photographe est soumis à sa géographie, à sa temporalité, à ses flux et à ses rapports sociaux. Il se confronte à sa matérialité et à son architecture. Si la découverte, par le photographe étranger, est une expérience urbaine fondamentale, les photographes locaux sont également soumis à des cheminements : au sein d'espaces familiers ou inédits, la découverte ou la redécouverte de la ville est entreprise de réappropriation d'espaces délaissés.

L'histoire personnelle du photographe et sa relation à la ville convergent dans une rencontre qui conditionne les modalités d'interaction entre le photographe et l'espace. La progression au sein du territoire urbain est dès lors indissociable de la réalisation de l'œuvre photographique. Il pose néanmoins problème : qu'est-ce qu'être dans la ville ? Par où approche-t-on la ville ? Mêlant appréhension documentaire de l'espace urbain à des démarches plus personnelles de documentation de leur voyage, entre errance et progression, des photographes font ainsi de la trajectoire le moyen de leur appréhension de l'urbain. Ce faisant, ils proposent ainsi un récit personnel de la géographie urbaine.

Ces questions sous-tendent des travaux photographiques fondés sur le cheminement, l'errance et l'exploration de l'espace urbain. Ces démarches exploratoires permettent de construire une photographie de l'itinéraire : en repoussant les limites physiques et géographiques de l'espace connu et familier, elles suscitent aussi bien un renouvellement du regard qu'une réappropriation de l'espace.

Cette démarche se confronte à la problématique de l'étalement urbain : où la ville s'arrête-t-elle ? Dans le cas indien d'espaces en expansion et en mutation, qu'est-ce qui définit le territoire urbain ? Ces démarches exploratoires se confrontent alors à l'indécision de limites de villes mal définies car sujettes à des changements rapides.

1. Explorations géographiques

La fragmentation spatiale de villes indiennes en mutation dont ni la taille, ni l'organisation spatiale n'encouragent à la déambulation, la confrontation du photographe à la ville par la marche constitue un mode exploratoire provocateur. La marche sous-tend l'adoption d'un rythme ralenti, a fortiori au regard de l'évolution dans des espaces impropres à la circulation. Elle impose ainsi au photographe une progression lente qui crée les conditions d'un engagement dans l'espace, aiguissant ce que la géographe Danièle Meaux appelle « une disponibilité particulière au paysage »⁵¹. Fondée sur la confrontation du corps à un espace sans limites théoriques, la marche implique, par la lenteur, une appréhension progressive d'un urbain qui s'impose au corps. Elle associe par ailleurs cheminement physique et cheminement mental, suscitant chez le photographe la notion du voyage par l'établissement d'un itinéraire, préétabli ou fortuit, qui oriente par la suite sa production.

Dans cet engagement personnel, le photographe fait l'expérience des discontinuités et ruptures d'un territoire :

« la progression terrestre (...) incline à porter attention aux seuils, aux modalités de passage entre une forme d'occupation du sol et une autre. Elle amène également à déceler les heurts, les tensions qui peuvent exister entre des usages antagonistes des lieux. Ce sont dès lors moins les entités isolées qui retiennent l'attention que la manière dont elles s'enchaînent, se juxtaposent ou se concurrencent – tant la maîtrise de l'espace se présente comme un enjeu important pour les forces humaines en présence. »⁵²

L'expérience de ces discontinuités et du territoire, l'engagement avec la dimension physique et géographique de l'espace urbain, la confrontation au climat (météorologique mais aussi pollution, poussière) sont autant d'expériences physiques et sensorielles de la ville

⁵¹ MEAUX Danièle, *op cit.*, p. 64.

⁵² *Ibid*, p. 65.

éprouvée. La marche ne saurait donc se limiter au cheminement et à l'itinéraire : elle est expérience proprement urbaine et universelle, confrontant le marcheur à la réalité du territoire.

Lorsqu'elle donne lieu à une documentation photographique des territoires traversés, la marche peut intégrer un protocole : modalité de prise de vue ou règle gouvernant l'établissement de l'itinéraire.

Documenter la périphérie fragmentée de Delhi

Le projet *New Order* du photographe japonais Yamashita Takahiro (né en 1984) s'inscrit dans une logique de déambulation sans suivi d'itinéraire particulier. Il repose sur l'exploration de Dwarka et Gurgaon, deux villes en périphérie de Delhi. Le projet, réalisé au cours de trois séjours à Delhi entre 2007 et 2008, documente les espaces traversés et les personnes rencontrées. Mû par une volonté de témoigner de la mutation urbaine de l'Inde, le photographe se déplace à pied. S'inscrivant dans la tradition photographique japonaise du cheminement, il photographie les lieux en même temps qu'il les découvre, sans repérage préalable.

Les prises de vue sont réalisées à la chambre, un procédé dont la lenteur d'exécution sied à la lenteur de l'exploration. Le point de vue est à hauteur humaine et les photographies racontent une exploration rythmée par des scènes urbaines, des portraits, des paysages urbains et des détails. Ce travail traduit l'expérience d'un espace urbain fragmenté, entre rues, terrains vagues, routes et espaces commerciaux. Il s'attache également à montrer l'occupation par les habitants d'espaces interstitiels, renvoyant à une photographie de la marge qui rappelle les photographies de Lewis Baltz et Robert Adams tout en faisant écho au renouvellement du paysage dans la photographie contemporaine.



Photographie 28 : Yamashita Takahiro, Sans titre, Gurgaon

Le photographe fait l'expérience du dénuement propre à ces espaces périphériques. Il dévoile la grande mixité de ces territoires entre espaces inutilisés, quartiers résidentiels aux grandes maisons protégées par des grillages, centres commerciaux et immeubles de bureaux. Alors que la voiture est le moyen de déplacement privilégié des habitants de ces banlieues, Yamashita Takahiro, en cheminant à pied, est en mesure de révéler les fractures qui traversent des territoires morcelés. Sa photographie est dominée par la présence de grands axes routiers qui constituent de véritables axes de progression : il en photographie l'autre côté, s'intéresse aux activités qui prennent place sur les trottoirs et réalise des portraits de groupes rencontrés. Son itinéraire transcende ainsi l'espace de la banlieue, mettant en lumière les failles d'un urbanisme ségrégué. *New Order* propose un constat de la nouvelle condition urbaine indienne. Les photographies décrivent un urbanisme de l'inachevé, dans lequel les usages des espaces se confondent : si dans ces espaces nouveaux, peu densément peuplés, l'automobile domine, la rue émerge comme un lieu de vie autant qu'un lieu de non-vie.

Yamashita Takahiro égrène dans ses photographies une troublante absence au monde qu'il photographie. Portant son regard sur des éléments très divers, allant de la route au milieu d'un terrain vague (Photographie 33) au portrait d'une jeune fille tenant un cochon d'Inde, il réalise le portrait tendre d'une condition périphérique incongrue, caractérisée par un calme général. Il se livre ainsi à une forme d'enregistrement, toujours à hauteur d'homme, du paysage de la rue. La banalité des scènes capturées confère à cet enregistrement une valeur de document sur les espaces en transition.



Photographie 29 : Yamashita Takahiro, Sans titre, Gurgaon



Photographie 30 : Yamashita Takahiro, Sans titre, Gurgaon

Engagement, performance et quotidien

L'artiste conceptuel indien Atul Bhalla (né en 1964) place la notion de voyage au cœur de sa démarche. Son parcours de photographe, qu'il appelle son « voyage personnel »⁵³ se déploie au sein de Delhi, sa propre ville, et le conduit sur les bords de la Yamuna mais également dans les ruelles de la vieille ville (Old Delhi). Son œuvre pluridisciplinaire sur l'eau mêle photographie, vidéo, installations, sculpture et performance et se nourrit de ce voyage géographique et métaphorique. Inspirée par les visites hebdomadaires de l'artiste au bord du fleuve entre 1998 et 2004, la constitution de l'œuvre a commencé par la réalisation d'une performance filmée en décembre 2004, au cours de laquelle il s'est immergé dans l'eau extrêmement polluée de la rivière, dans un geste réminiscent du bain sacré hindou (*I was not*

⁵³ Entretien du 3 mars 2017 avec Atul Bhalla.

waving but drowning) mais dénué de tout signe religieux. L'expérience de l'eau chez Atul Bhalla présente des vertus cathartiques et l'artiste interroge à travers l'eau l'organisation sociale de la ville, ainsi que les rapports sociaux et politiques à l'environnement. Née autour des grands fleuves comme le Gange, le Brahmapoutre et la Yamuna, la civilisation indienne cultive en effet un lien intime avec l'eau, symbole du changement, de la purification et de l'élévation spirituelle. L'œuvre d'Atul Bhalla confronte cette valeur culturelle à la matérialité et à la réalité de l'eau dans les villes indiennes.

Le travail d'Atul Bhalla repose sur la notion d'engagement : décliné dans des performances et dans l'exploration d'un territoire urbain qu'il parcourt à pied, cet engagement prend forme dans l'accomplissement d'actes quotidiens. Il se déploie dans des performances qui interrogent la singularité de l'expérience de l'artiste. L'irruption du quotidien dans l'espace public est pour lui à même de susciter des questionnements sur les modes de vie et le rapport à l'environnement et à l'eau dans la métropole. « Un acte privé dans l'espace public peut-il devenir militant ? »⁵⁴ interroge-t-il.

Sa démarche photographique se déploie alors dans un cheminement géographique et symbolique au sein des mondes de l'eau dans la ville. En 2007, il entreprend le projet *Yamuna Walk* dans le cadre d'une résidence artistique au centre d'art KHOJ. *Yamuna Walk* est une exploration à pied des rives de la Yamuna. Partant d'espaces ruraux au nord de Delhi, Atul Bhalla chemine à travers des espaces urbanisés, jusqu'au sud de la ville. Cette traversée dessine un itinéraire dans les marges d'une ville qui s'est développée, depuis l'Indépendance en 1947, en tournant le dos à la rivière. Cette exploration repose ainsi sur un paradoxe : alors que l'eau est fondamentale dans la culture indienne et que la ville, jusqu'en 1947, avait été bâtie face à la rivière, grâce à un réseau de canaux et de puits, le Delhi contemporain ignore totalement son fleuve. Le développement urbain et l'architecture ont contribué à rompre le lien entre les habitants de la ville et le fleuve. L'exploration à pied des espaces contigus à la rivière est donc une tentative de « réengagement » avec le fleuve : elle expérimente les conditions d'une relation avec le fleuve. Cette relation, pour un artiste dont l'œuvre explore le corps intime, son propre corps, agit nécessairement sur des ressorts physiques et sensoriels :

« Depuis l'Indépendance, toutes les constructions tournent le dos au fleuve. L'arrière, c'est l'arrière. C'est là qu'on jette les détritus, et on ne voit jamais ce qu'il y a derrière, les gens peuvent faire ce qu'ils veulent. C'est pour cette raison que je pense que nous n'allons jamais nettoyer le fleuve. A moins que les gens de Delhi n'y aient accès, ne puissent le voir, le sentir »⁵⁵

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*

Les bords du fleuve sont restés sauvages et ont été progressivement contaminés par la pollution issue des rejets des déchets domestiques et industriels, qui ont annihilé toute forme de vie. La démarche de l'artiste repose alors sur un retour à cet espace condamné : « Pouvons-nous nous réapproprier la rivière ? Pouvons-nous nous réengager avec la rivière ? »⁵⁶ interroge-t-il au cours de notre entretien en mars 2017. Dans le Delhi contemporain, « l'engagement avec la rivière a été rompu »⁵⁷.

L'exploration suit alors un protocole simple : Atul Bhalla commence sa marche entre 8 et 9 heures du matin et chemine jusqu'à 17 heures. Il éprouve nombre d'obstacles à son cheminement, entre interdiction administrative de camper et franchissement d'une vingtaine de canaux d'évacuation des eaux usées, qui le contraignent à remonter jusqu'à la ville pour emprunter des ponts. L'espace se révèle « contesté et fragmenté »⁵⁸. Cette exploration lui permet d'acquérir une compréhension du développement urbain des dernières décennies, responsable de la rupture des habitants avec le fleuve.

Elle révèle toutefois que cette rupture n'est pas définitive : il traverse des villages de pêcheurs et de fermiers et rencontre leurs habitants. Il découvre des espaces inconnus et surprenants, « des endroits magnifiques, incroyables, on ne croirait pas que c'est à Delhi »⁵⁹. Ces découvertes posent les conditions d'une réappropriation de l'espace. L'établissement de liens avec les communautés, la découverte de *ghats* (marches conduisant au fleuve) inconnus au public et la prise de conscience qu'une vie quotidienne centrée autour de la rivière demeurerait possible, Atul Bhalla se réapproprie Delhi.

« J'ai découvert tout ça. J'ai découvert ma ville grâce au fleuve ! Alors que la ville n'est pas conçue pour la marche, j'ai marché. Si on veut marcher, c'est tout de même possible »⁶⁰

Cette exploration donne lieu à la publication du livre *Yamuna Walk*, qui contient 160 images prises pendant ces cinq jours. Le livre est une documentation du voyage à travers ce territoire contesté et méconnu. Atul Bhalla y donne une vision poétique de son parcours, entre sublimation des paysages et métaphores du passage et du transitoire. La photographie des espaces traversés repose sur une ambivalence problématique, questionnant la beauté et la laideur :

« Beaucoup de gens m'ont accusé de montrer une Yamuna qui est trop propre. Mais la pollution ne prend pas forcément la forme d'ordure. Certains endroits paraissent idylliques,

⁵⁶ *Ibid.*

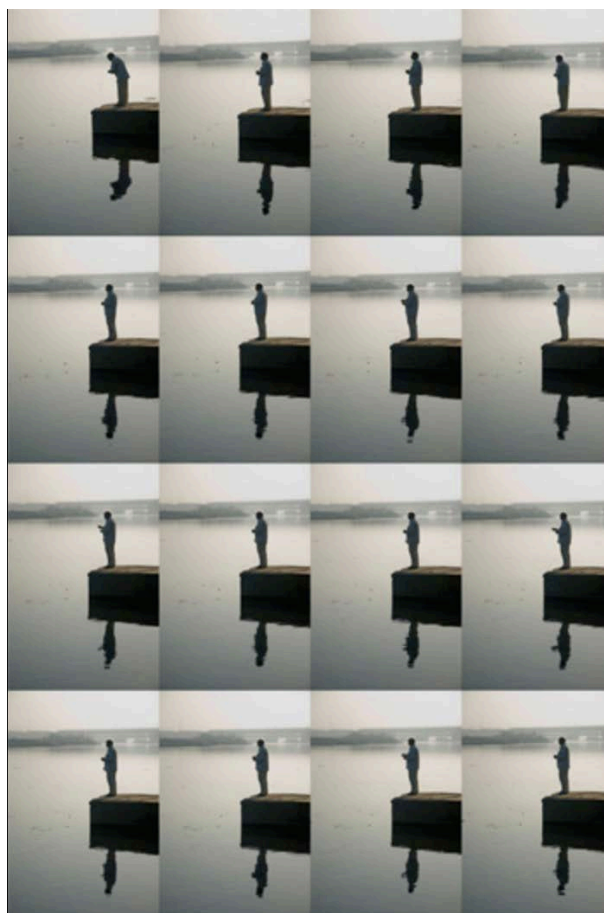
⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*

avec des arbres, des bassins, des cannes à sucre... mais l'eau peut tout de même être polluée »⁶¹



Photographie 31 : Atul Bhalla, *He Sang to the River*, 40x60 Inches, Tirage pigmentaire, 2009

La démarche d'exploration protocolaire fait ainsi place à une exploration poétique du paysage et des histoires qu'il recèle. Atul Bhalla traque l'inattendu et l'incongru, condition paradoxale du maintien d'une relation intime avec un fleuve pollué.

« Dans *He sang to the river*, cette personne est penchée au dessus de la rivière (...) Il jetait de la pâte à pain aux poissons. Je suis allé vers lui et j'ai dit « vous savez qu'il n'y pas de poisson ici ? » et il a dit « comment le savez-vous ? », j'ai répondu « c'est trop pollué, il n'y a aucun organisme vivant dans la Yamuna ». Il m'a répondu « mon prêtre m'a dit de le faire » et il était désarçonné ! Il ne comprenait pas. Je tiens à révéler ce genre de rencontres et de relations, pas de façon didactique mais de façon poétique »

A la différence de Ravi Agarwal, avec qui il a également travaillé sur la Yamuna dans le cadre du *Yamuna-Elbe Project* en 2008, Atul Bhalla se saisit ainsi de la question de la beauté photographique pour traduire une vision poétique de la nature et de l'espace. Cette

⁶¹ *Ibid.*

appréhension invite à un réengagement avec un territoire délaissé, là où Ravi Agarwal questionnait au contraire la laideur et la destruction. Le rétablissement d'un lien est le moteur du projet d'Atul Bhalla, qui interroge le public en 2008, avec *48 Degrees*, « Avez-vous déjà vu la Yamuna ? Avez-vous déjà touché la Yamuna ? ». Distribuant de l'eau gratuite à Kashmiri Gate, dans la vieille ville, il réaffirme l'ancrage de l'élément liquide dans les pratiques quotidiennes de l'Inde urbaine. La célébration du quotidien, entre performance et documentation de pratiques banales, constitue ainsi un acte de résistance à un développement qui brise les liens entre les êtres et la nature.



Photographie 32 : Atul Bhalla, Yamuna Underpass, Delhi, 2009



Photographie 33 : Atul Bhalla, Yamuna Evening - II, Delhi

Atul Bhalla déploie donc une esthétique du paradoxe dans ses représentations idéalisées du fleuve. Sa recherche photographique est motivée par une quête d'apaisement et beauté qui transcenderaient le désarroi causé par la rupture de toute relation intime à la rivière. Cette démarche se nourrit toutefois des rencontres avec des communautés et des personnes engagées, de différentes façons, avec l'eau. Ces histoires fournissent la matière poétique de ses réalisations. Si ces personnages sont absents de ses photographies, ou réduits au rang de silhouettes, ils n'en demeurent pas moins des protagonistes qui orientent l'artiste. Dès lors, le cheminement compose un champ d'expériences qui placent l'artiste entre recherche singulière et attrait pour l'autre et l'universel. Le propos d'Atul Bhalla se situe donc entre documentation et recherche poétique, toute perception étant soumise à la médiation sensible du regard de l'artiste. Le voyage physique est alors voyage intime.

2. Le cheminement social

L'appréhension d'une ville sur le temps long constitue également un cheminement métaphorique. Il se déploie alors au cours d'une succession d'étapes. Le photographe, *a fortiori* lorsqu'il est étranger à la ville ou au quartier qu'il appréhende ainsi, suit alors un chemin dans la ville indienne. Cette trajectoire est-elle immersive ou distanciée ? Quels sont les ressorts de l'engagement du photographe au sein de la ville ? Quels moyens met-il en œuvre pour appréhender la ville et les relations sociales qui s'y déploient ?

La notion d'immersion devient alors centrale à la constitution de l'œuvre du photographe. Il convient d'interroger la façon dont ce « voyage » informe le regard photographique et transforme l'œuvre.

Faire le portrait d'une ville étrangère

Le travail sur la ville de Kolkata du photographe français Patrick Faigenbaum (né en 1954) témoigne de l'importance de cette progression. La notion d'engagement éclaire particulièrement son travail, qui relève d'une lente immersion dans la ville par le biais de rencontres. Sa photographie, pour immergée qu'elle soit, est toutefois tenue par un regard empli de pudeur. Dès lors, le photographe se positionne dans une distance singulière à la ville, sur laquelle il ne prend pas le dessus. Au contraire, il se laisse guider dans une lente acclimatation à la ville. C'est ce récit photographique, autant qu'un portrait de la mégapole, qui est fait dans le livre *Kolkata Calcutta*.

Intéressé par l'art et le cinéma indien, Patrick Faigenbaum n'avait jusqu'alors effectué qu'une visite en Inde en 1995. L'invitation du critique Jean-François Chevrier à rencontrer l'artiste bengalie Shreyasi Chatterjee a initié ce projet. Le photographe la rencontre au cours d'un premier voyage en mars 2011. Il réside alors chez elle, dans le quartier excentré de Salt Lake. Ce séjour lui offre un aperçu intime de la vie de l'artiste, de son mari et de sa mère qui vit avec eux. Il assiste aux séances de travail de Shreyasi Chatterjee, qui combine peinture et broderie pour créer des pièces mixtes s'inspirant de scènes urbaines. Le travail photographique commence alors avec elle : Patrick Faigenbaum la photographie à l'œuvre, dans son appartement, et réalise des portraits de ses proches.

Elle aide le photographe à appréhender une ville qu'il trouve difficile d'approcher. Il la suit dans ses déplacements, au cours desquels il réalise d'autres photographies. Par cette rencontre, il s'intéresse à la façon dont les habitants de Calcutta vivent. Sa photographie est celle du quotidien. Progressivement, il explore le quartier de Lake Town. Il y trouve « des circuits en pointillé analogues aux tracés brodés de Shreyasi »⁶².



Photographie 34 : Patrick Faigenbaum, Double-page tirée du livre Kolkata Calcutta

⁶² FAIGENBAUM Patrick, *Kolkata-Calcutta*, Lars Müller Publishers, 2015, 160 p.

Parcourir les cercles sociaux

Le projet reprend entre 2013 et 2015 grâce à l'obtention du Prix Henri Cartier-Bresson. Patrick Faigenbaum effectue alors six voyages et réside dans différentes parties de la ville : au nord, au centre puis au sud de la mégapole. Confronté à la difficulté de produire un travail original avec un regard étranger, Patrick Faigenbaum choisit de construire son projet sur les rencontres. Il s'agit pour lui d'élargir ses recherches au-delà du cercle intime de Shreyasi Chatterjee. Celle-ci lui présente un étudiant qui l'accompagne dans l'arrière-pays bengali. Par le biais de connaissances communes, il pénètre peu à peu dans les cercles artistiques de la ville : musiciens, peintres, acteurs de théâtre et danseurs.

Patrick Faigenbaum veut saisir « l'esprit » de la ville. Celui-ci s'incarne pour lui dans ces artistes, qu'il photographie au cours de répétitions, de performances et dont il réalise des portraits dans l'environnement du quotidien. Le photographe suit ainsi un chemin métaphorique dans la ville indienne. Cette exploration est guidée par des figures : amis et rencontres deviennent ses sujets photographiques. Le travail du photographe se déploie pas à pas, au fur et à mesure de son appréhension de la ville. Il devient familier de son environnement et pénètre dans une intimité artistique. « En étant si loin de chez soi, on peut se sentir si proche des gens malgré tout », dit-il⁶³. Il trace ainsi un parcours personnel entre intérieurs et extérieurs, guidé par les trajectoires de ses sujets.



Photographie 35 : Patrick Faigenbaum, Double-page tirée du livre Kolkata Calcutta

⁶³ COHEN Alina, « Photographer Patrick Faigenbaum on Capturing the 'Spirit' of Calcutta », Travel+Leisure, [en ligne] URL : <http://www.travelandleisure.com/articles/patrick-faigenbaum-calcutta-exhibition-aperture>, Consulté le 5 mars 2017. Traduit par Arthur Crestani.

Ce parcours devient l'enjeu du travail photographique. Celui-ci narre une progression qui informe progressivement le regard. A mesure de l'approfondissement de la relation entre le photographe et son nouvel environnement sont soulevées les questions de la représentation de cet environnement. Malgré son engagement personnel, Patrick Faigenbaum s'efface dans son approche photographique, instaurant dans ses photographies une paisible distance. Ses photographies témoignent d'un temps ralenti, de gestes simples et maîtrisés. Elles ancrent les personnes photographiées dans l'environnement protégé et sobre des appartements.

Patrick Faigenbaum déploie donc une narration intime et sociale de la ville. Il s'engage à prendre le temps de rencontrer les gens autour de lui et à les comprendre. Il poursuit cette démarche dans ces interactions en extérieur : dans les quartiers pauvres de la ville, qu'il veut photographier « parce qu'ils sont là »⁶⁴ sans misérabilisme, mais aussi dans les faubourgs de la ville et dans la campagne bengalie, un arrière-pays où repose selon lui une part de l'esprit des habitants de la ville. Le regard qu'il porte est empreint d'une volonté d'engagement : « il faut passer du temps avec les gens et parler avec eux. Il faut pouvoir communiquer avec les gens, rester assis au sol avec eux ou à la campagne et essayer de les comprendre un petit peu »⁶⁵.

La restitution d'un voyage personnel

Le projet est construit autour de la transmission photographique de l'expérience du voyage et des rencontres au sein des cercles artistiques. Il s'agit pour Patrick Faigenbaum de « dépasser la vision de la ville comme scène et spectacle, (...) de devenir plus sélectif afin de traduire le rythme intérieur de la ville ». Les photographies produites au moyen format argentique couleur jalonnent ce voyage : portraits en intérieurs, vues extérieures, ville, campagne, détails et compositions de fruits bengalis. Ils relèvent d'une distance et d'une pudeur nées de l'expérience intime du photographe et sont les produits de la recherche d'un point de vue rigoureux, une recherche de l'ordinaire et du quotidien pour traduire sincèrement l'expérience de la ville.

Le travail de Patrick Faigenbaum relève d'un engagement privé avec la ville et ses habitants. C'est par le biais des rencontres qui jalonnent son parcours qu'il appréhende et montre Calcutta. Son approche photographique relève toutefois d'une mise à distance et d'un effacement documentaire, produit d'une immersion sensible et mesurée, respectueuse et mûrie au cours des quatre années nécessaires à la complétion du projet. *Kolkata-Calcutta* témoigne

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

des aller-retours entre engagement et distanciation, à mesure que le regard s'acclimate au gré du cheminement du photographe.



Photographie 36 : Patrick Faigenbaum, Double-page tirée du livre Kolkata Calcutta

La démarche de Patrick Faigenbaum interroge finalement le positionnement du photographe. Photographe de l'intime, cheminant de cercle social en cercle social, Patrick Faigenbaum raconte un itinéraire personnel à travers les autres. Il fait ainsi en creux son propre portrait, dévoilant une façon d'être au monde qui s'exprime dans la distance respectueuse qui sous-tend ses portraits et ses photographies. Cette distance paradoxale prend le contrepied des représentations de l'Inde urbaine par des étrangers. En trouvant sa place dans les intérieurs colorés des appartements de la ville, Patrick Faigenbaum suggère que le voyage est rencontre de l'autre. Cette distance qui lui est propre établit un rapport fort à la ville et à ses habitants. Ni voyeur, ni flâneur, le photographe donne à voir une sensibilité à l'autre et aux détails, une attention douce qui trouve son expression jusqu'au cœur d'une ville déconcertante.

3. Dans les interstices de l'urbain

Eprouver la ville, c'est enfin se confronter à une condition urbaine troublée. La ville indienne s'étend, à la faveur de sa croissance exponentielle, dans des espaces mal définis, qui oscillent entre abandon et construction, entre activité et dénuement. Le territoire urbain est dans sa globalité flou et méconnu, la condition changeante de ses marges faisant obstacle à sa

préhension. Si Atul Bhalla et Yamashita Takahiro se sont consacrés à l'exploration d'un territoire délimité, l'urbanité indienne toute entière peut se prêter à de telles investigations. En périphérie des villes, les espaces transitoires conjuguent passé et présent, dénuement et figures de la modernité. C'est là que s'invente la ville indienne de demain.

La condition périurbaine

La périurbanisation à l'œuvre dans les villes indiennes remet en cause la notion même de « limite ». La ville en expansion permanente s'agrandit en absorbant les campagnes et territoires alentour, dont les usages sont redéfinis en fonction des fluctuations du marché immobilier. Ces mutations donnent lieu à la formation d'« espaces mixtes »⁶⁶, entre centres urbains et espaces ruraux. Ces espaces transitoires sont sujets à de multiples transformations : physiques, morphologiques, sociodémographiques, culturelles, économiques et fonctionnelles.

Ces espaces péri-urbains indiens se caractérisent donc, à la différence de l'Europe, par l'érection de quartiers résidentiels denses, l'abandon de la fabrique de la ville à des acteurs privés constitue un renoncement au projet civique de l'urbanité : si l'urbanité tient selon le géographe Michel Lussault à la « contiguïté », l'urbanisation non coordonnée à l'œuvre en Inde ne génère pas de « vivre ensemble » mais plutôt ce que Jean-Paul Sartre a fameusement nommé la « pluralité des solitudes »⁶⁷ symptomatique d'un tissu urbain distendu.

La forme urbaine périurbaine indienne relève davantage d'un « habitat en archipel »⁶⁸ pour reprendre l'expression de Danièle Meaux qui s'agglomère en espaces densément urbanisés en l'espace de quelques années, au gré de l'acquisition des terrains vacants et de construction d'ensembles résidentiels par des promoteurs immobiliers. L'organisation urbaine est effectivement remise en cause, ainsi que le décrit Danièle Meaux :

« La conception traditionnelle de la ville, à savoir l'idée d'un artefact collectif, doué de cohésion architecturale, exerçant une fonction de centre économique et culturel et s'opposant à l'espace rural, se trouve perturbée ; l'aménagement de zones périphériques est aux antipodes du schème de la cité, en tant que « forme intégrée compacte, nettement délimitée, qui se détache contrastivement sur un fond » »⁶⁹

⁶⁶ DUPONT Véronique (sous la direction), *Peri-urban dynamics: population habitat and environment on the peripheries of large Indian metropolises. A review of concepts and general issues*, CSH Occasional Paper 14, Centre de Sciences Humaines, New Delhi, 2005, 152 p.

⁶⁷ Cité dans BAQUE Dominique, *Identifications d'une ville*, Editions du Regard, Paris, 2006, 198 p.

⁶⁸ MEAUX Danièle, *ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

Un voyage dans des espaces transitoires

Le photographe indien Bharat Sikka (né en 1973) entreprend dans *Space In Between* (2005) un voyage métaphorique dans cette condition urbaine distendue. A la différence de Yamashita Takahiro, Atul Bhalla et Patrick Faigenbaum, il n'entreprend pas de documenter un territoire précis mais un état de développement : ses photographies se penchent sur les espaces interstitiels, à la frange de la ville, qui relèvent d'un « entre-deux » géographique et sémantique. Sans suivre un itinéraire, il produit pendant trois ans des photographies dans plusieurs villes du pays. Les photographies sont réalisées à la chambre, un protocole privilégié adopté pour sa lenteur et pour son exigence. Ces lieux photographiés sont traversés par la brutalité du changement urbain, social et culturel à l'œuvre dans le pays depuis les années 1990. Dans ces espaces se côtoient technologie et archaïsme, modernité flamboyante et aliénation.

« Je me suis toujours intéressé à la contemporanéité de l'Inde, au changement culturel et physique qui s'y déroule. En concevant ce projet, j'ai compris que, alors que l'Inde s'identifiait déjà un monde *high-tech*, elle souffrait d'un manque d'infrastructures basiques. En conséquence, l'espace et l'environnement offrent un mélange unique entre modernité et archaïsme. La particularité de ces espaces était aussi la conséquence du développement inégal du pays. J'ai remarqué que la disparité réside non seulement dans les valeurs économiques, mais également dans la structure physique de notre pays. L'espace que je voulais photographier se trouvait juste au cœur de cette disparité. (...) Bien que mon intention était de photographier le progrès et le changement du pays, je tenais à montrer nos insuffisances et ce que nous allions perdre, culturellement et ethniquement »⁷⁰

Les photographies produites documentent ces espaces périurbains dans un temps suspendu. Sous les ciels lourds de la mousson, les espaces vides sont mis à distance par le photographe qui travaille à la chambre. Mu par une recherche sur le paysage, il produit un panorama d'une condition urbaine désolée. Le vide qui unit ces espaces interroge la place de l'humain. En contrepoint, il permet à Bharat Sikka l'élaboration d'un regard poétique, saisissant l'urbanité indienne comme un mirage. Il s'attarde sur l'incongruité d'espaces mélangeant nouvelles et anciennes figures. Un sentiment d'étrangeté parcourt les images : des tubes de béton ont été oubliés dans une forêt, des bateaux reposent sur la terre ferme près d'un four à briques et un tramway désuet passe dans un quartier vide.

Bharat Sikka instaure, comme Atul Bhalla, une ambivalence dans ses images. Face à la laideur des espaces représentés, elle repose sur l'abstraction. En captant des espaces vides, il interroge l'héritage du passé et la possibilité d'un futur. La grisaille, le brouillard et la lumière de la ville composent une condition urbaine chimérique, presque imaginaire. Dans ce

⁷⁰ Bharat Sikka cité par Alain Willaume dans COLLECTIF, *Rencontres d'Arles Photographie 2007*, Actes Sud, 502 p.

cheminement, Bharat Sikka ne s'efface pas, affirmant au contraire sa présence dans des espaces qu'il est seul à habiter. En parsemant ses paysages de photographies d'intérieurs tout aussi dénudés, il dessine un voyage entre différents types d'espaces.



Photographie 37 : Bharat Sikka, Sans titre

Bharat Sikka se place à distance, dans un temps silencieux et calme qui sied à l'observation de l'abandon et du dénuement. Bharat Sikka capture des moments flottants : dans une lumière douce, avant le crépuscule, sous un ciel bas, gris et oppressant. Ces photographies saisissent des figures de la modernité (immeubles de verre, centres commerciaux) alors que la lumière du jour est sur le point de disparaître.

La nouvelle ville indienne apparaît distante et sans lumière. Elle a cessé de rayonner, dissolue dans une urbanisation dont la frontière est floue et incertaine. La ville se réduit progressivement à une ligne sur l'horizon, rappelant que pour Guy Bellevance, « les limites de la ville s'inscrivent (...) là où l'aire de rayonnement de ses medias et de ses images s'arrête »⁷¹. Ce rayonnement semble incompatible avec les espaces traversés, pourtant soumis à des changements brutaux. Ils demeurent désertés et inhabités.

⁷¹ BELLAVANCE Guy, « Mentalité urbaine, mentalité photographique » in *La recherche photographique*, No. 17, Automne 1994, pp. 10-23.



Photographie 38 : Bharat Sikka, Sans titre, Delhi



Photographie 39 : Bharat Sikka, Sans titre

Bharat Sikka porte ainsi un regard interrogateur et ambigu sur un environnement urbain en pleine métamorphose, tiraillé entre un présent fragile et un avenir incertain. Le changement social et culturel est incarné dans des espaces urbains en devenir mais qui demeurent insaisissables. L'appréhension de ces espaces interroge les mutations de la société toute entière.

Space In-Between occupe un espace indécis entre démarche personnelle et documentation distanciée. Le cheminement long de Bharat Sikka, dans des espaces mal interstitiels, suscite une réponse poétique : la traduction photographique de l'indécision qui entoure une condition urbaine en transition. Plutôt qu'une réappropriation de l'espace, le regard photographique semble se perdre dans ces espaces de l'indécision et du dénuement.

En éprouvant la ville, par la marche, le cheminement dans des cercles sociaux ou l'appréhension de marges géographiques et temporelles on suscite des allers-retours entre projet documentaire et expression personnelle. A l'enregistrement du territoire de Yamashita Takahiro le disputent les représentations plus poétiques de Atul Bhalla et Bharat Sikka. Leur disposition particulière au paysage de la marge urbaine s'explique en partie par un engagement prolongé dans ces espaces. Le temps long de leurs projets respectifs est à même d'informer le regard et de voir naître des relations singulières à l'environnement. Il s'agit dès lors moins de décrire que de proposer une vision personnelle, fruit d'une trajectoire dans les espaces délaissés de la modernité urbaine.

Cette disponibilité du regard se manifeste également dans le portrait de Kolkata par Patrick Faigenbaum, qui a contourné un rapport à la ville problématique en s'engageant dans des relations sociales. Ce regard, qui demeure distant, revient à un style documentaire d'enregistrement du réel, mais en déployant sa démarche dans un espace social privé, il témoigne d'une façon d'être au monde du photographe. La ville est ainsi donnée à voir par le biais de cet engagement prolongé.

B. Une prise de recul nécessaire et salvatrice ? Approches distanciées du fait urbain indien

A ces approches personnelles de l'urbain s'opposent des démarches photographiques fondées sur la distanciation. La valorisation de la voix singulière du photographe, née de l'engagement avec la ville, fait alors place à l'effacement derrière un rapport objectivable et protocolaire à l'urbain.

Ce courant documentaire fondé sur la mise à distance du réel s'est imposé, depuis les années 1970, comme mode de représentation privilégié de l'urbain. Cette distanciation n'est pourtant pas une démarche neuve. Elle relève en effet de l'héritage d'un « style documentaire » que l'on discerne chez Charles Marville au XIX^{ème} siècle, mis en œuvre par

Walker Evans dans les années 1930 et théorisé par Olivier Lugon⁷². Cette photographie tend bien vers la distanciation au sens d'Elias en ce qu'elle cherche à montrer, par l'adoption d'un regard « clair », la ville « telle qu'elle est ». Il n'est dès lors plus question d'approcher la ville par un biais singulier, intime ou poétique.

Au contraire, la photographie sert à des fins d'explication, de monstration et de compréhension de la forme urbaine. Les variations contemporaines de ce style puisent leurs sources chez les « New Topographics » des années 1970, au sein de l'école de Düsseldorf et dans les déclinaisons de ses héritiers à partir des années 1980.

Ces approches se livrent à la description documentaire du premier type d'espace urbain théorisé par Edward Soja : elles manifestent un goût pour la matérialité de l'urbain. L'appréhension du territoire, de l'espace et de l'architecture est au cœur de la démarche. Il s'agit autant de décrire des paysages urbains que d'interroger, de classer et de comprendre la forme urbaine. Il n'est plus dès lors question d'interpréter mais de montrer.

La photographie contemporaine depuis les années 1990 connaît une recrudescence de travaux prenant pour objet l'urbain et le périurbain. Ce « tropisme géographique » identifié par Danièle Meaux rend manifeste le « *spatial turn* » identifié par de nombreux penseurs contemporains : l'espace devient la clé d'analyse des sociétés. L'approche distanciée présuppose qu'une connaissance du territoire est possible à travers la photographie. A propos des photographies urbaines de Thomas Struth, un des inspirateurs de ce courant, Dominique Baqué⁷³ souligne ainsi que la notion d'« information » est centrale. Le monde serait ainsi appréhendable, rendu lisible par une photographie qui doit nécessairement fournir une représentation détaillée et rigoureuse de l'urbain.

Cette quête d'une vérité urbaine provoque une résurgence de la notion d'objectivité photographique. S'il paraît illusoire de souscrire à la thèse de la « fin de la subjectivité », l'étude photographique du réel tente de se soustraire aux contingences individuelles, si caractéristiques de la photographie de rue et du photojournalisme, au profit d'une approche méthodique et protocolaire de la prise de vue.

Le cas indien pose le problème avec acuité : soumis au fameux « chaos » de la rue, aux représentations conflictuelles et idéalisées et au gigantisme de villes parcourues de contradictions, le photographe peut-il dresser un constat autrement qu'au moyen d'une prise

⁷² LUGON Olivier, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*. Macula, Paris, 2001, 440 p.

⁷³ BAQUE Dominique, *Identifications d'une ville*, Editions du Regard, Paris, 2006, 198 p.

de distance considérable ? On pourrait ainsi supposer que l'ampleur même des mutations urbaines impose la mise à distance nécessaire à l'observation macroscopique du territoire.

Cette distance repose sur la répétition d'un protocole de prise de vue, un goût certain pour le paysage qui impose une prise de recul, un effacement de la subjectivité photographique en cherchant à être le plus descriptif possible. Le travail à la chambre est privilégié selon les canons de la photographie d'architecture : orthogonalité des verticales, clarté de l'image et netteté maximale. Enfin, les humains sont absents des espaces photographiés. La ville est observée comme ensemble formel et agencement architectural. Ces approches diffèrent toutefois entre elles quant à la démarche d'ensemble : y a-t-il répétition, inventaire, ou production de vues uniques ?

La recrudescence de travaux prenant pour sujet la « nouvelle » ville indienne et adoptant un tel protocole de mise à distance souligne combien cette méthode est séduisante. Mode d'approche d'un phénomène urbain radicalement nouveau, la distance documentaire, appliquée aux villes indiennes, remet toutefois en cause la conception « anti-spectaculaire » du document photographique théorisé par Michel Poivert⁷⁴ dans les années 1990.

Tel qu'il s'est développé pour rendre compte des mutations graduelles de l'urbain et du péri-urbain en Amérique du Nord et surtout en Europe à partir des années 1980, le style documentaire s'est en effet inscrit dans une esthétique du « constat » et de la « description », s'intéressant à des espaces mixtes et banaux, se donnant pour but d'appréhender des territoires « sans qualité ». Ces ambitions ne s'appliquent pas aisément à des métropoles indiennes et asiatiques en plein bouleversement. Le travail d'Andreas Gursky fait ainsi figure de précurseur, et pour ses détracteurs de repoussoir, démontrant comment l'héritage documentaire de l'école de Düsseldorf s'accommode de représentations spectaculaires quand il s'applique à la description d'un monde globalisé. On perçoit là une contradiction inhérente au genre, l'effacement affectif étant contrebalancé par la production de chocs visuels.

1. « L'étude » : enjeu documentaire

L'appréhension distanciée du paysage urbain a pour finalité l'étude : donner à voir une réalité sociale complexe et produire un constat visuel intelligible. L'étude prend appui sur la comparaison photographique. La reproductibilité du dispositif de prise de vue est ainsi centrale à des démarches de classification parfois semblables à un inventaire scientifique. La

⁷⁴ POIVERT Michel, *La Photographie contemporaine*, Flammarion, Paris, 2002, deuxième édition de 2009, 239 p.

sacralisation d'un dispositif invariant est en effet nécessaire à la comparaison des sujets photographiés.

La série au service de la comparaison

Cette démarche trouve son aboutissement dans la réalisation de séries photographiques envisagées non comme des récits mais comme des variations autour d'un thème. Qu'elles ressortent de l'inventaire, de la typologie, de la description ou de l'étude, ces séries produisent une connaissance générale, catégorisant les sujets et les formes selon des « types ». Le photographe est ainsi effacé devant son sujet dans une démarche d'inventaire. Il répète ainsi une méthode de prise de vue, produisant, selon Dominique Baqué:

« des images plates, neutres, dénuées de tout artifice, photographies du constat et de l'archivage qui ne visent que la présence muette des choses et l'opacité des êtres – la « matité » du réel, son entêtement à être là et à ne point signifier -, l'acte photographique se réduit à un enregistrement, l'image est document, et la série fonctionne comme anatomie comparée »⁷⁵

Le photographe adopte une distance constante à son sujet, qui lui permet de l'appréhender dans son entièreté. Focales normales agencant les plans de l'image de façon similaire à l'œil humain et chambres photographiques permettant de décentrer sont privilégiées par les photographes. A des fins de comparaison, la frontalité est privilégiée.

Le travail à la chambre témoigne de la technicité exigée par cette démarche d'enregistrement quasi mécanique du réel. La série est approchée de façon thématique, chaque cliché venant construire un inventaire photographique du sujet. Le dispositif est excluant, limitant certains sujets qui ne se conformeraient pas au procédé, de par leur taille ou leur environnement.

La mise en œuvre d'un protocole de prise de vue régulier est consubstantiel à l'approche distanciée de la ville. La répétition d'une méthode, théorisée par Bernd et Hilla Becher dans leur approche sérielle du patrimoine industriel européen autorise la comparaison des sujets. Le travail produit vient alors constituer une « étude » du paysage urbain, réunissant les photographies comme autant de documents manifestes d'une réalité. La comparaison des photographies dessine un ensemble divers mais cohérent, organisable dans une typologie.

L'étude photographique d'un thème urbain s'inscrit dans deux logiques contigües : l'inventaire et la comparaison. L'inventaire repose sur une indexation de la diversité du réel

⁷⁵ BAQUE Dominique, *op cit.*

alors que la comparaison cherche l'élaboration d'un propos, distinguant entre les types d'espaces urbains sur la base de critères formels.

Une poésie dans l'inventaire ?

Entre 2009 et 2010, la photographe allemande Verena Jaekel (née en 1980), issue de l'école de Düsseldorf, a réalisé la série *Delhi Transport Portrait*. Suivant un dispositif de prise de vue régulier, opérant à l'aube et à la chambre photographique, elle a photographié l'infrastructure du métro en construction, s'intéressant aux pylônes destinés à soutenir les ponts aériens. Ses photographies saisissent ainsi un instant de transition dans lequel les poteaux inachevés symbolisent le développement de la ville. Cette démarche d'inventaire constitue une étude au sens académique du terme : une description d'une forme urbaine. Cette série donne ainsi à voir la diversité des formes de l'infrastructure en construction.

Les photographies de Verena Jaekel font abstraction de la vie et du chaos urbain : les routes sont vides de véhicules et de passants. Sa série propose un portrait de l'infrastructure, une vision de la ville mise à nu et des conditions de la transition urbaine. Elle constitue une étude formelle, mettant en valeur la géométrie des poteaux et leur complexité au gré du surgissement des barres de fer du béton armé. L'infrastructure qui les entoure (panneaux métalliques, indications routières) les place dans un espace visuel socialisé et les sacralise comme un sarcophage métallique. Cette ébauche de typologie met en tension le besoin de mobilité inhérent à la ville et la multiplicité des formes apportées pour satisfaire ce besoin. L'inventaire est contenu dans une unité de lieu et de temps. Il esquisse, par l'infrastructure, le portrait d'une ville.

En dépit de la neutralité qui caractérise l'approche exclusivement descriptive de l'infrastructure, les photographies engagent d'autres champs de signification. Le temps suspendu de la photographie donne à voir les poteaux comme objets singuliers et les magnifie. Dans le calme inédit de la rue de Delhi, ils prennent des allures de colonnes antiques. En isolant ces éléments banaux dans le paysage urbain et en les détachant du chaos de la ville, Verena Jaekel évoque malgré elle un ailleurs, suggérant que le regard ne se satisfait pas de la simple étude. Prompt à s'engager dans d'autres lectures, il est au contraire stimulé par une représentation nouvelle du sujet.



Photographie 40 : Verena Jaekel,
série « Delhi Transport Portrait », 2009



Photographie 41 : Verena Jaekel,
série « Delhi Transport Portrait », 2010

L'approche des types urbains

Là où Verena Jaekel travaille à l'échelle de Delhi, le photographe David Giancatarina (née en 1971) inscrit son étude de l'urbain dans une démarche transnationale. Il a photographié, pour son livre *Paysages Urbains* (paru en 2003), des habitations dans six pays différents. Le projet est ainsi conçu comme une étude comparative du phénomène urbain. S'il a passé deux ans en Inde, photographiant à Chandigarh, Kolkata, Varanasi, Chennai et Panaji, les vues produites sont confrontées, dans le livre, aux paysages urbains de Thaïlande, d'Égypte, du Japon, d'Allemagne et de France. La répétition du cadre de prise de vue, frontal et assez rapproché, invite à porter un regard comparé sur la ville. Le travail de Giancatarina, réalisé au moyen format et en grand format argentique, documente l'intégration de l'architecture dans un environnement à la fois artificiel et naturel. Il s'intéresse en particulier aux « éruptions » du végétal sur et autour des habitations.

Le choix de la frontalité confère aux paysages photographiés des allures de scènes de théâtre donnant à voir la diversité de l'urbain. Des ressemblances et correspondances se dévoilent d'une ville et d'un pays à l'autre. Non légendées, les images décrivent une condition urbaine globale, entre points communs et différences, incitant le lecteur à se départir de ses attentes. Le propos se heurte toutefois à la limitation conférée par la contrainte. L'approche du paysage urbain saurait-elle se limiter à une investigation des façades des habitations ?

Si elle met en lumière de surprenantes correspondances de styles architecturaux, témoignant d'une uniformisation progressive des paysages et des modes de vie, le procédé trouve sa limitation dans la répétition à l'envi du sujet, poussant à la tautologie : l'habitat occupe quatre murs.



Photographie 42 : David Giancatarina, Chennai, 2002



Photographie 43 : David Giancatarina, Chandigarh, 2002

De telles démarches d'inventaire sont peu répandues en Inde, à l'exception de l'œuvre d'Atul Bhalla. On peut mentionner la série des *Water Towers* de Randir Singh, hommage local et en couleur à Hernd et Hilla Becher et la série *Everyday Baroque* de Rajesh Vohra sur un courant architectural typique du Punjab mais ces deux séries ne traitent pas, ou ne renouvellent pas, l'approche de la condition urbaine. Elles témoignent toutefois d'un intérêt pour la démarche sérielle et pour l'inventaire.

2. Une neutralité aux accents spectaculaires

L'utopie anti-spectaculaire de l'image-document et de l'étude photographique se heurte au vertige de l'urbanisation indienne. Si le saisissement induit par l'expérience des grandes métropoles suscite une urgence à documenter des espaces radicalement inédits, le spectaculaire est néanmoins teinté du dénuement d'espaces en transition. La nouveauté de ces espaces et leur ampleur soudaine sont à même de provoquer des émotions fortes et contradictoires chez le photographe. Guy Bellavance écrit dans *Mentalité Urbaine, Mentalité Photographique* :

« Du *landscape* au *cityscape* se prolonge ainsi souvent une même sorte d'émotion, ou de délectation, celle que Kant associait à l'idée de sublime, ce frisson moral et romantique, anti-esthétique par plus d'un côté, associé à la vue du terrible, du démesuré, de l'informe. Cataclysmes naturels et désastres immobiliers, volcans dévastateurs et catastrophes architecturales, déchaînement des forces de la nature et irruptions urbaines, ces deux formes du paysage se superposent régulièrement »⁷⁶

A la lisière du banal, de « l'informe » et du sublime se situent donc des propositions documentaires qui tentent d'accommoder spectacle et laideur, documentation brute et sans complaisance et recherche photographique d'images fortes. Bien que s'inscrivant dans une autre démarche documentaire, Johann Rousselot s'est lui aussi trouvé confronté à cette problématique dans son travail sur Delhi :

« Comment exprimer les impressions que suscitent cette ville ? (...) C'est effrayant, c'est dégoûtant, c'est triste et déprimant. Je voulais rendre ça. Ce n'est pas facile parce qu'en réalité il aurait fallu que je fasse des photos terriblement banales, antispectaculaires, ce qui est difficile quand tu es photographe. Il aurait fallu photographier la banalité de la disgrâce, du non-esthétique, du mal foutu, mais c'est très difficile à photographier parce que ça ne fait pas une photo. Ce n'est pas du tout photogénique »

Ces propositions ont en commun d'interroger la possibilité de l'habitat et par là les conditions de vie dans des environnements suscitant vertige et répulsion. Comment habiter ces lieux de laideur et de désenchantement ? Ces questionnements lient ainsi études architecturales, approches du territoire et tentatives de réflexion sur les nouveaux modes d'organisation de la vie urbaine. Ils sont orientés par le fait que les photographes qui s'inscrivent dans ces démarches sont pour une grande majorité étrangers au contexte indien. Le style adopté privilégie des vues urbaines denses dégageant une forte présence plastique. Ces approches demeurent intimement liées à un intérêt pour la forme et à une interrogation de la transition, du décati au neuf, du chantier au terrain vague, dans des configurations qui servent d'allégories du développement.

Appréhender la diversité des paysages urbains

Partagé entre fascination visuelle et besoin de comprendre le phénomène urbain indien, le photographe et architecte danois Lars Rolfsted Mortensen a effectué en 2010 un séjour de deux mois en Inde. Il a alors entrepris de photographier les franges de neuf villes dans une démarche de documentation de la forme urbaine. Son parcours l'a conduit des vieilles villes médiévales du Rajasthan aux nouvelles banlieues à l'habitat résidentiel très dense de Mumbai.

⁷⁶ BELLAVANCE Guy, *op cit.*

Ce travail a donné lieu en 2015 à la publication d'un livre, *In Search of Habitat*, composé de 45 photographies réalisées à la chambre et enrichi d'un texte théorique exposant les débats contemporains sur l'urbanisation indienne.

Titulaire d'un doctorat en architecture, Lars Rolfsted Mortensen complète ainsi sa pratique photographique par une approche nourrie de sciences sociales. Examinant les modalités de mutation du territoire urbain, *In Search of Habitat* aborde, sur le plan visuel, les questions de densité, de vide, d'habitat informel et de transformation urbaine. Le livre est conçu selon une succession de motifs qui cherchent à offrir un panorama complet de l'habitat urbain indien. Les humains sont absents des scènes, à l'exception d'ouvriers sur d'immenses chantiers, le photographe favorisant une étude des formes.

Cette étude formelle se décline de page en page, présentant des paysages en transition composés de chantiers, de constructions inachevées mais laissées à l'abandon, de bidonvilles densément peuplés, d'ensembles résidentiels massifs en périphérie des villes jusqu'à des incongruités architecturales à l'instar d'édifices surgissant de la forêt.



Photographie 44 : Lars Rolfsted Mortensen, double-page tirée de *In Search Of Habitat*, Kurla, Mumbai, 2010

L'attrait de Lars Rolfsted Mortensen pour la forme fait fi de tout signe distinctif : hormis l'absence de personnages, il est frappant de constater que les paysages photographiés ne présentent ni boutiques, ni enseignes, ni quelque inscription que ce soit. Ces espaces relèvent exclusivement de l'ordre du bâti et de la construction. Ils sont photographiés dans un style neutre et frontal qui met autant en valeur leur géométrie rigoureuse que les variations dans les matériaux employés.

Les photographies confrontent le spectateur à la notion d'échelle : de l'étroite maison individuelle en bord de route à l'immense complexe résidentiel au cœur de Mumbai, ces espaces se télescopent dans des arrangements visuellement saisissants. En photographiant des

espaces très différents sur les plans sociaux et urbains, Lars Rolfsted Mortensen témoigne d'un engagement à documenter la condition urbaine indienne dans sa diversité. Son approche repose toutefois toute entière sur le choc visuel inhérent à la découverte de ces territoires. Elle interroge l'avenir, en se fixant sur les figures de la transition urbaine, tout en proposant une vision simultanée d'un ensemble de réalités contemporaines. Cette vision repose paradoxalement sur un effacement de l'humain dans des espaces qui paraissent dès lors inhabitables. Cette absence, qui suscite un effet d'irréalité, contribue à la dimension spectaculaire du livre, qui présente des villes « inhumaines » et en apparence inhabitées.



Photographie 45 : Lars Rolfsted Mortensen, Golf Course Road, Gurgaon, 2010



Photographie 46 : Lars Rolfsted Mortensen, Kumbra Sector 68, Chandigarh, 2010

Si Lars Rolfsted Mortensen a accompagné son travail photographique d'un travail de recherche théorique, les notions d'attrait visuel, de photogénie et de spectacle poussent à concevoir des images autonomes, qui se suffisent à elles-mêmes. C'est le fruit du glissement de l'éthique documentaire vers la réalisation d'images fétichisés à la manière des formats monumentaux d'Andreas Gursky. Dans cette optique, le monde en développement, et en particulier l'urbain, devient nouveau sujet de spectacle. Jean Baudrillard dans *La Société du Spectacle* formulait dès les années 1960 une critique presciente de la mise en spectacle du monde. Dans le cadre de la photographie documentaire, le spectaculaire passe désormais par la représentation de la densité, donnant à voir un monde saturé d'information.

La ville fétichisée

Le photographe canadien Robert Polidori (né en 1951) s'inscrit dans cette sacralisation de l'image au gré d'une recherche assumée du spectaculaire. Il réalise des assemblages

composites de photographies à la chambre pour représenter des paysages urbains avec un degré de détail et de précision inédit. L'ambition technique et artistique de la démarche fait alors directement écho au gigantisme de la ville. Privilégiant les points de vue surélevés, Robert Polidori réalise plusieurs clichés de paysages urbains extrêmement denses, à l'instar du bidonville de Dharavi à Mumbai en 2008, afin de les restituer dans des objets photographiques de grande taille.

La pratique photographique de Robert Polidori constitue un tour de force technique qui renvoie dos à dos le sujet et le mode de représentation élu. L'adéquation proposée entre l'immensité urbaine et le format photographique pose ainsi question. Cette monstration, ancrée dans une démarche spectaculaire faisant part belle à la technique, révèle une fascination véritable pour l'échelle. La sacralisation de la méthode du photographe ne suffit toutefois pas pour élaborer un propos sur l'urbain qui dépasse la simple constatation de l'immensité.



Photographie 47 : Robert Polidori, Dharavi #1, Mumbai, 2008

La photographie de Robert Polidori pose de façon radicale le problème de la photographie urbaine face à une telle urbanisation. Où mettre un terme à la surenchère de la taille ? La réalisation de *60 Feet Road*, à Mumbai, propose une variation de l'approche. Il s'agit d'une documentation horizontale d'un bidonville saisi depuis l'autre côté du canal qui le sépare de la route. *60 Feet Road* témoigne paradoxalement d'un enregistrement redevenu banal du réel, vu depuis la rue et non plus depuis un point de vue dominant. *60 Feet Road* est

à nouveau constitué d'un assemblage de photographies à la chambre, offrant un degré de détail inédit sur le bidonville.



Photographie 48 : Robert Polidori, *60 Feet Road*, Mumbai

Renonçant finalement au grand format spectaculaire, *60 Feet Road* est présenté dans un livre documentant le bidonville au gré des pages qui dévoilent chacune une partie de l'unique photographie recomposée. Si la démarche rappelle celle d'Ed Ruscha avec *Every Building on the Sunset Strip*, elle témoigne, à la différence de l'œuvre du conceptualiste américain, d'une obsession pour le détail dévoilé par un regard scrutateur. Il y a chez Polidori une ambition de « tout » montrer qui pose problème, la surabondance de détails constituant finalement l'horizon d'une photographie documentaire qui paraît renoncer à l'adoption d'un point de vue.



Photographie 49 : Robert Polidori, *60 Feet Road*, Steidl, 2016

Peter Bialobrzeski : de la fascination à l'enregistrement modeste

Outre le gigantisme de l'urbain, ces approches distanciées fétichisent le « non-lieu », le lieu sans histoire théorisé par Marc Augé. Le caractère proprement anhistorique de l'espace urbain suscite donc cette fascination. A la confluence de la documentation et de l'attrait pour le sublime, les non-lieux font ainsi l'objet de représentations tendant vers le spectaculaire.

L'œuvre du photographe allemand Peter Bialobrzeski (né en 1961) dévoile une telle fascination pour des espaces périurbains en mutation qu'il photographie dans la lumière du crépuscule. Engagé dans un projet de documentation conduit dans les années 2000 à travers divers pays, il photographie les manifestations locales de l'esthétique globalisée de la postmodernité urbaine. En documentant les centres commerciaux, les nouveaux espaces résidentiels et les infrastructures à peine sorties de terre, ses photographies donnent à voir le changement à l'œuvre dans des espaces déterritorialisés. Il interroge notre fascination pour ces formes de changement, en dépit de l'impossibilité affirmée d'habiter ce qui constitue de véritables « non-lieux », autant d'avatars de la « ville générique » théorisée par Rem Koolhaas, où « la seule activité à laquelle on peut se livrer est de faire des courses »⁷⁷. Le livre *Lost in Transition* (paru en 2007) réunit des photographies réalisées dans vingt-huit villes autour du monde. Il interroge la fascination quasi-morbide qui s'exerce sur le regard face à de nouveaux espaces urbains soumis à l'uniformisation esthétique causée par l'attrait irrésistible d'une modernité qui s'incarne dans le scintillement des lumières dans le crépuscule.

Si le livre contient des photographies réalisées à Gurgaon, Noida et Kolkata, l'absence de légende sous-tend un propos sur ce nouveau monde urbain : uniforme, organisé autour de la consommation, aussi bien matérielle que visuelle. Le regard de Peter Bialobrzeski prend ainsi acte de la transformation du monde urbain en spectacle.



Photographie 50 : Peter Bialobrzeski,
« Lost in Transition », Gurgaon



Photographie 51 : Peter Bialobrzeski,
« Lost in Transition », Noida

Avec la série des *City Diaries*, il effectue à partir de 2014 un retour à une forme plus modeste d'enregistrement de l'urbain. Il réalise alors des portraits de ville en documentant le

⁷⁷ KOOLHAS Rem, *Junkspace. Repenser radicalement l'espace urbain*, Payot, 2011, 120 p.

paysage de la rue. Ces photographies à la chambre, qui donnent à voir les citadins, se rapprochent de la forme du constat. Elles décrivent la complexité de la réalité urbaine, au-delà de l'enjeu de la fascination ou du spectaculaire. Se détournant des grandes mégapoles, Peter Bialobrzski consacre ainsi son 5^{ème} *diary* à Kochi, une ville du Sud de l'Inde jusqu'alors ignorée des photographes documentaires. Il s'attache ainsi à décrire la ville en interrogeant les manifestations du changement urbain à l'échelle plus modeste d'une ville de 2 millions d'habitants. Le protocole demeure régulier : prise de vue à la chambre, depuis un point de vue légèrement plus élevé que le regard, dans la lumière blanche et diffuse typique de la fin de journée pendant la mousson. Réunies dans un petit livre, les photographies imprimées en pleine double page dressent le portrait d'une ville en transition. L'enregistrement de scènes de rue ordinaires, au gré de la documentation du paysage, témoigne de l'humilité de la démarche, dans un dispositif livresque qui déploie le récit visuel de l'impact de la mondialisation sur une ville de taille moyenne.



Photographie 52 : Peter Bialobrzski, *Kochi Diary*, *The Velvet Cell*, 2016

3. Une nouvelle représentation hégémonique ?

Bidonvilles surpeuplés, projets immobiliers démesurés et terrains vagues silencieux constituent un nouvel ensemble de figures imposées de l'urbanisation indienne. Celles-ci composent une représentation de l'Inde en transition. A l'instar de la galeriste et commissaire d'exposition Devika Daulet-Singh, on peut questionner l'émergence d'« un nouveau

stéréotype, celui d'une Inde éternellement en construction, où *call centers* et télévision seraient les seules métaphores du changement »⁷⁸.

L'image de la ville en précède-t-elle l'expérience ?

Le degré d'engagement des photographes avec le terrain est une variable déterminante pour expliquer l'attrait pour ces manifestations de la nouvelle condition urbaine. L'approche de l'urbain relève ainsi d'un rapport distancié au sujet. Le regard extérieur est motivé par le témoignage d'une réalité visuelle. Cette approche se nourrit aussi bien des représentations préexistantes, bien que parcellaires, que du choc esthétique éprouvé sur place. Olivier Culmann appelle des « pièges à photographes » ces sujets et ces espaces qui s'inscrivent dans un champ de représentations préconçues. Il détaille sa pensée au cours de l'entretien conduit en février 2017 :

« Les photographes sont généralement beaucoup plus intéressés par ce qu'ils connaissent, ce qu'ils reconnaissent, par les photographies qu'ils ont déjà vues. La ville, l'urbanisme, le territoire et le paysage constituent une tendance forte aujourd'hui, beaucoup plus qu'il y vingt ou trente ans. Le sujet intéresse beaucoup plus et il y a plus de photographes qui travaillent là-dessus. Pourquoi ? Evidemment, il y a un réel changement sur le plan urbain. Mais il faut se méfier de ce que j'appelle les « pièges à photographes » (...) Il y a des sujets qui sont photogéniques. Dans les banlieues indiennes, il y a des endroits incroyables (...) comme dans la série de Patrick Tourneboeuf à Noida (réalisée pour le projet de Tendence Floue *Mad In India*, paru en 2008). C'est le genre d'endroits, avec des immeubles au milieu de nulle part, qui parlent visuellement, qui racontent une histoire sur le monde, qui « appellent » la photographie »⁷⁹

Ces représentations sont alimentées par le traitement médiatique de l'Inde. Si le début des années 2000 a vu un intérêt marqué des médias occidentaux pour la croissance économique chinoise, la période 2006-2008 a ensuite coïncidé avec un intérêt pour l'Inde comme puissance économique « émergente », quinze ans après les premières réformes économiques. Cet intérêt a suscité, comme le souligne Johann Rousselot dans l'entretien d'avril 2017, une forte demande d'images représentant la « nouvelle Inde ». Le pays, qui n'était jusqu'alors abordé qu'à travers le prisme de la misère et de la spiritualité, a alors connu un bouleversement de ses représentations.

⁷⁸ DAULET SINGH Devika, « Conversation sur la nouvelle photographie indienne » in DAULET SINGH Devika, WILLAUME Alain (sous la direction), *op cit.*

⁷⁹ Entretien du 17 février 2017 avec Olivier Culmann. En Annexes



Photographie 53 : Patrick Tourneboeuf, série "Next City", Noida, 2008



Photographie 54 : Patrick Tourneboeuf, série "Next City", Noida, 2008

Réurrences des figures de la modernité indienne

Des travaux abordant les mêmes espaces selon des approches similaires surgissent ainsi de façon troublante. Le style documentaire distancié trouve alors sa limitation dans une représentation du monde qui se répète. Elle révèle en creux les limites d'approches qui se concrétisent dans des séjours courts, déployant un propos sur l'urbain faisant peu de cas de l'immersion dans la ville et dans la société indienne. Lars Rolfsted Mortensen témoigne ainsi de sa stupéfaction lorsqu'il a découvert qu'il a littéralement marché dans les pas d'un autre photographe au cours de la réalisation de *In Search of Habitat* :

« Alors que je travaillais à la réalisation de mon livre, j'ai découvert la série *Promising Bay* du photographe suisse Georg Aerni. Je ne pouvais pas en croire mes yeux : nous nous étions tenus aux mêmes endroits à Mumbai, orientant quasiment nos caméras dans la même direction. S'il n'avait s'agi que d'une image, je n'aurais pas été si surpris, mais il s'agissait de 5 à 6 photographies presque identiques prises dans différents endroits de Mumbai, une ville absolument immense. Il était impossible pour l'un ou l'autre d'entre nous de connaître nos photographies respectives, puisque nous sommes tous les deux allés à Mumbai en 2010 (probablement à quelques mois d'intervalle). Son travail a été rendu public en 2011 et le mien en 2013. J'ai supprimé la plupart de mes « doubles », mais ma photographie de Chandivali à Mumbai a été prise à l'endroit exact de sa photographie de Sakinaka »⁸⁰

⁸⁰ THE VELVET CELL, « Getting to know you... Lars Rolfsted Mortensen », [en ligne] publié le 17 novembre 2016, URL : <https://www.thevelvetcell.com/blogs/news/getting-to-know-you-lars-rolfsted-mortensen>, Consulté le 23 avril 2017.



Photographie 55 : Georg Aerni, #3289-3, Sakinaka, Mumbai, 2010



Photographie 56 : Lars Rolfsted Mortensen, Chandivali, Mumbai, 2010

Au-delà de l'anecdote, la répétition des motifs entre les séries de Georg Aerni et de Lars Rolfsted Mortensen est frappante. Elle témoigne de cultures visuelles nourries des mêmes références et d'une même recherche sur le terrain. L'œuvre de Bernd et Hilla Becher constitue ainsi la source de ce mode d'appréhension du monde, de même que les photographies d'Andreas Gursky, de Thomas Struth, de Gabriele Basilico et d'Edward Burtynsky auxquels s'ajoutent, pour leur contribution à la représentation de l'Asie urbaine, Peter Bialobrzeski et

Michael Wolf (dont la série sur Hong Kong *Architecture of Density* a inspiré nombre de photographes).



Photographie 57 : Lars Rolfsted Mortensen, Mahalakshmi, Mumbai, 2010



Photographie 58 : Georg Aerni, #3282-4 Bandra, Mumbai, 2010



Photographie 59 : Lars Rolfsted Mortensen, Nehru Bridge, Ahmedabad, 2010



Photographie 60 : Georg Aerni, #2876-3, Bandra, Mumbai, 2007

L'honnêteté m'oblige à conclure cette partie sur un ton plus personnel. J'ai moi aussi eu la surprise de découvrir, parmi les images de Lars Rolfsted Mortensen, deux photographies d'un immeuble que j'avais photographié en janvier 2014 à Gurgaon. Je n'ai bien entendu découvert *In Search of Habitat* qu'en 2016, et le projet que je poursuivais à l'époque de la prise de vue était encore vierge de toute influence photographique, à l'exception d'une image

réalisée par Thomas Struth en Corée du Sud qui avait constitué mon point de départ. Il est ainsi saisissant de constater combien une sensibilité similaire au paysage est inscrite dans le regard occidental, de façon consciente et inconsciente. La question du cliché se situe bien au croisement entre la fascination pour des espaces proprement hors du commun et une culture visuelle commune et quasi hégémonique.



Photographie 61 : Arthur Crestani, Gurgaon, 2014



Photographie 62 : Lars Rolfsted Mortensen, Golf Course Road, Gurgaon, 2010

L'uniformisation des représentations urbaines produites par les photographes occidentaux invite à une remise en cause des modalités d'appréhender l'urbain. Un exotisme en a remplacé un autre à la faveur de la répétition des discours sur l'émergence économique de l'Inde. Une multitude de réalités contradictoires cohabitent en Inde et le regard documentaire, comme on l'a vu au cours des parties précédentes, gagne en justesse et en finesse au gré de l'engagement dans le sujet, sur le terrain et au contact de l'autre. Une appréhension exclusivement formelle du phénomène urbain limite la portée de la production documentaire. Celle-ci parvient à une impasse tautologique.

A titre personnel, constater que les photographies documentaires que je rêvais de réaliser en 2013-2014 avaient déjà été produites par Patrick Tourneboeuf, Lars Rolfsted Mortensen et Peter Bialobrzeski m'a libéré d'une obsession et a nourri mon intérêt pour des approches plus personnelles et originales, à la recherche d'une matière plus complexe que les seuls paysages de la ville indienne du XXI^{ème} siècle.

A. L'urbain, lieu de projections singulières. Donner à voir une autre ville

Dans son essai *Journeys into Inner and Outer Worlds, Photography's Encounter with Public Space in India*, Sabeena Gadihoke questionne les limites de l'approche documentaire réaliste face à la ville indienne. Prenant acte des limitations de la photographie de rue et constatant l'émergence de travaux dévoilant un espace privé ou intime, elle interroge : « la question est de savoir si la représentation du monde extérieur, inscrite jusqu'à présent dans un discours réaliste, n'a pas atteint une impasse représentationnelle, et s'il pourrait y avoir d'autres façons de revisiter l'espace public aujourd'hui »⁸¹.

Elle adresse ce constat à une photographie de rue indienne qui, sous l'influence fondatrice de Raghu Rai et Raghubir Singh, peine à se réinventer. A l'aune des problématiques exposées dans la partie précédente, on peut inclure les approches documentaires distanciées, qui, bien que se soustrayant à la rue, paraissent elles aussi avoir atteint une impasse. Sabeena Gadihoke convoque une « sensibilité renouvelée »⁸² dans la relecture de l'espace public par le biais de l'intime.

Ces questionnements débordent le simple cadre de l'espace urbain comme entité physique et géographique. Selon le « *triadic city space* » d'Edward Soja l'espace urbain contient se déploie également aussi comme imaginaire, à la lisière du réel et du fantasme. Ce

⁸¹ GADIHOKÉ Sabeena, *op cit.*

⁸² *Ibid.*

lieu se prête alors à l'expression de l'intériorité du photographe. Si nous avons déjà abordé la question du regard poétique, en particulier chez Atul Bhalla, nous allons à présent nous plonger davantage dans des approches qui donnent à voir une « autre » ville, entre construction photographique, interrogation de l'intangible, déambulation visuelle fictive et approches oniriques de l'urbain.

Prenant la ville comme matière première, ces expérimentations interrogent les frontières du documentaire, mettant en œuvre des procédés et des approches photographiques semblables à celles vu jusqu'à présent. Elles diffèrent toutefois profondément des démarches documentaires évoquées plus haut, ne cherchant plus d'abord à documenter, mais à susciter un engagement émotionnel.

Ces démarches intimes s'inscrivent dans des espaces parcourus d'expériences personnelles : du temps passé, des instants vécus et des émotions ressenties. Une photographie chargée en affect est ainsi possible en ville, fondée non sur l'appréhension d'un espace mais sur sa réappropriation sensible. Ces démarches photographiques singulières, donnant à voir une intériorité et une relation intime au territoire urbain, font de la ville un terreau émotionnel basé sur l'expérience. La ville est par ailleurs « le monde » (selon les mots de Ravi Agarwal⁸³) du photographe indien contemporain, à la grande majorité un individu urbain issu de la classe moyenne ou supérieure. S'y développe ainsi un rapport intime. De l'intérieur à l'extérieur, du privé au public, il navigue entre « la maison et le monde », pour reprendre le titre de l'exposition de Raghubir Singh et Dayanita Singh en 2008 à Berlin et New York.

La ville comme espace de sensations et d'émotions suscite des réponses intimes et singulières à même de transcrire une vérité nouvelle sur l'expérience urbaine. Il s'agit alors d'approcher l'indicible en posant sur l'urbain un nouveau regard. Ces approches témoignent alors d'un engagement photographique personnel par la traduction d'une manière de voir singulière. Le regard intime n'est pas simple jeu émotionnel : il contribue au renouvellement du regard critique sur l'urbain en donnant à voir d'autres réalités. S'il oriente d'abord le regard vers soi-même, l'intime, quand il se projette dans la ville, ouvre un champ de contestation, entre réappropriation poétique du monde et affirmation de l'individualité, *a fortiori* dans le contexte de villes indiennes hostiles et aliénantes.

⁸³ Entretien du 9 mars 2017 avec Ravi Agarwal.

1. Un « voyage intime » : se prendre comme sujet. L'autoportrait dans la ville

La transition du documentaire engagé dans le monde et tourné vers l'autre à une photographie plus personnelle est le fruit de cheminements individuels. Si elle trouve ses origines dans des trajectoires uniques, il est frappant de constater que ces trajectoires suivent des voies parallèles et convergentes. Elles reposent alternativement sur une prise de conscience des problématiques liées à la représentation et sur un besoin personnel de trouver une expression photographique intime.

La pratique de l'autoportrait qui a émergé dans la photographie contemporaine indienne dans les années 2000 est une réponse à ces questionnements. Cette pratique n'est toutefois pas inédite, s'inscrivant bien au contraire dans une riche histoire photographique indienne. La pratique de la photographie de studio en Inde, dès les années 1850, a en effet été marquée par un intérêt prononcé pour la mise en scène, notamment à la demande et sous le contrôle de la personne photographiée. Navigant dans un corpus d'archives encore mal connues, les photographes et historiens Sunil Gupta et Radhika Singh attirent ainsi notre attention, dans leur essai « *Intimate Geographies – In search of the local* »⁸⁴, sur les photographies hautement mises en scènes d'acteurs de théâtre de Bombay, sur les mises en scènes nationalistes du photographe N.V. Virkar et sur les autoportraits élaborés d'Umrao Singh Sher-Gil (né en 1870). Ces pratiques de la mise en scène relèvent, selon les auteurs, de l'affirmation de « l'autonomie » de ce qui est placé devant l'appareil photo, détaché de la réalité par l'acte photographique. Le sujet photographié est alors appelé le « pro-filmic » : il relève d'un détachement performé de la réalité. Cette tradition irrigue la photographie indienne contemporaine, reprise notamment par la photographe Pushpamala N. (née en 1956), qui revisite depuis les années 1990 cette pratique de la photographie mise en scène dans des photographies performées et très référencées visuellement.

Le détour par l'autoportrait pour aborder la question contemporaine de l'urbain s'inscrit dans cette pratique photographique ancienne. Le déplacement de l'autoportrait dans la ville et dans les espaces de la modernité indienne lui confère toutefois une nouvelle portée discursive. Ces autoportraits proposent une nouvelle représentation d'une ville devenue l'espace d'une pratique performative. Elle est alors réinterprétée par le photographe, qui projette son moi et

⁸⁴ GUPTA Sunil, SINGH Radhika, « *Intimate geographies – in search of the local* », in Collectif, *Where Three Dreams Cross, 150 Years of Photography from India, Pakistan and Bangladesh*, Winterthur / Steidl, 2010, 376 p.

sa représentation dans le cadre, en même temps qu'il se livre à une réappropriation de l'espace. Cette démarche ne renonce pas à des ambitions documentaires. Cette dimension se nourrit au contraire de l'ambiguïté de la performance : recreation, jeu et fiction se confondent pour proposer une nouvelle représentation de la ville. Il s'y joue également une réappropriation de l'espace urbain : aussi bien dans le temps de la performance que dans l'image.

Les autoportraits cathartiques d'Anita Khemka

La photographe documentaire Anita Khemka (née en 1972) a développé dans les années 1990 un travail sur des figures féminines en marge de la société indienne : elle a ainsi produit des travaux sur les eunuques (appelés *hijras*), les prostituées et les veuves. Son travail a toutefois pris un tournant plus personnel à partir des années 2000 quand, dans une période troublée personnellement à la suite du décès de son père et d'une rupture amoureuse, elle a réalisé une série d'autoportraits prenant place dans des environnements urbains.

La série des *Self-Portraits*, réalisés entre 2005 et 2006, consiste en une série de différentes séquences de six images réalisées dans le même environnement et avec le même cadre. Voyageant beaucoup à cette époque pour différentes ONG, Anita Khemka a mis en place un dispositif cathartique visant à exorciser sa peine. Faisant régulièrement l'expérience de la solitude lors de ces voyages, elle fait face à des afflux de tristesse et de douleur, en particulier dans les moments d'attente, entre deux trajets et dans les transports.

Guettant ces sursauts émotionnels, elle met en scène son désarroi au moment où elle se sent au bord des larmes. Elle installe alors son trépied et son appareil photo numérique, compose le cadre et se place devant l'appareil pour capturer sa peine, jouant pour la prise de vue les émotions qu'elle a éprouvées quelques minutes auparavant.

La ville devient alors le théâtre dans lequel se déploie une narration personnelle. Elle photographie sa solitude et sa douleur dans des mises en scène d'elle-même au milieu de foules, dans des espaces déserts, dans les transports et au bord des routes. Si cette mise en scène et ces autoportraits relèvent d'une volonté d'échapper à la douleur en se concentrant sur la prise de vue, les images produites constituent un portrait d'une condition urbaine chargée en émotion, au sein de laquelle la photographe évolue avec mélancolie. Ces mises en scènes se situent à la frontière du documentaire et de la fiction, déployant dans les séquences une narration reconstruite mais fondée sur des sensations et des situations réelles.



Photographie 63 : Anita Khemka, Waiting for the train at Jabalpur Station, Madhya Pradesh

La dimension performative de l'autoportrait repose sur la création d'un espace privé au sein de lieux publics. Anita Khemka se soustrait aux regards de la foule, à laquelle elle ne prête pas attention et qui finit par ignorer l'incongruité de son dispositif. Le dispositif induit une réappropriation de l'espace urbain. La ville qu'elle ausculte ainsi est tissée d'émotions. Son désarroi émotionnel la pousse à arpenter des espaces perclus de souvenirs, à la fois dans l'espoir d'y recroiser son amour perdu et pour s'éprouver elle-même. Ces déambulations deviennent alors consciemment des occasions de nouvelles mises en scènes, la photographie pressentant que la tristesse qu'elle y éprouverait suggérerait de nouveaux autoportraits.

A travers ce travail, Anita Khemka offre, de façon non consciente, une représentation nouvelle des femmes dans la ville indienne. Si sa carrière de photographe documentaire l'a immunisée contre le regard des hommes et l'a conduite dans des espaces et des situations où d'autres femmes de la classe moyenne ne se trouveraient pas, l'acte de se prendre comme sujet constitue une réappropriation de son image et de la ville, dans des environnements nocturnes exclusivement masculins. A propos d'une prise de vue dans un train, elle raconte :

« C'était un train quelque part entre le Gujarat (région de l'ouest de l'Inde) et Bombay, et j'étais la seule femme dans le wagon entier. Je ne m'en suis même pas rendu compte, ni dans le train, ni pendant la prise de vue, avant de voir la photographie. Ce n'est que quand j'ai vu le tirage que je m'en suis rendu compte. C'était très étrange, mais drôle, de voir la façon dont les gens autour de moi réagissaient. Je ne me sentais pas mal à l'aise car j'avais l'habitude d'être regardée, cela ne me dérangeait pas. Les gens étaient très curieux : ils me voyaient aller derrière l'appareil photo, déclencher le retardateur et revenir m'asseoir ou me tenir debout. Je le faisais 50, 60 fois. Les gens trouvaient ça intéressant. Au début, ils étaient très attentifs, se

demandaient ce que je faisais en me regardant. Mais après 30 photos ils m'ignoraient, ils étaient partis ou s'étaient simplement assis »⁸⁵



Photographie 64 : Anita Khemka, *At the AIIMS Flyover, New Delhi*

En dépit de leur caractère construit et performé, la dimension documentaire de ces photographies demeure indéniable. Anita Khemka reconnaît se documenter elle-même, mais elle documente également son environnement. La répétition du cadre dans ses présentations en mosaïque confère à l'image photographique la vertu de fenêtre ouverte sur une scène en train de se dérouler. Le monde urbain dans lequel la photographe évolue prend alors des allures de théâtre, l'arrière-plan formant un décor inchangé dans lequel la photographe évolue. C'est sur cette scène que se joue un drame personnel qui se lit dans son regard.

La série des *Self-Portraits* représente un tournant dans la trajectoire photographique d'Anita Khemka. Poursuivant son travail sur les eunuques, notamment à travers le projet *Laxmi* (entamé en 2004 et toujours en cours), elle se détourne progressivement de la photographie documentaire classique au profit d'une approche mise en scène plus personnelle, notamment dans le projet *My Name is Anita*, pour lequel elle réalise des portraits posés de femmes portant le même prénom qu'elle. Elle témoigne ainsi, à travers sa trajectoire, d'une reconfiguration de l'approche photographie documentaire au profit d'une expression personnelle tout en s'ancrant dans la pratique indienne plus ancienne de la photographie mise en scène. Cette transition répond pour elle au besoin de concevoir des photographies afin d'affirmer un point de vue plus intime sur le monde. La démarche repose alors sur l'articulation entre singularité et universalité.

⁸⁵ Entretien du 21 mars 2017 avec Anita Khemka.

2. Engager l'imaginaire

Si la représentation de la ville comme espace matériel, géographique et physique ne semble pas poser problème, comment aborder la ville de l'intime, parcourue d'aspirations, d'émotions et de souvenirs ? Ces dimensions indicibles de l'urbain représentent un tissu personnel qui lie les êtres aux lieux et aux choses. S'ils ne se donnent pas à voir, ils relèvent pourtant de la réalité et de l'histoire de l'espace urbain, qu'ils chargent de signification. L'élaboration d'un regard photographique intime questionne ainsi ce qui ne se montre pas : ce qui a été mais n'est plus, ce qui dans le regard du photographe se charge de sens.

Si la notion de mémoire est consubstantielle de l'idée même de la photographie, comment appréhender, dans la ville, l'indicible de la mémoire ? Dans les *Self-Portraits* d'Anita Khemka se joue, en marge de la représentation de soi, le drame de l'être dans la ville : le changement et la transition opèrent, liant individus et territoire dans une relation unique.

Cette recherche repose sur l'établissement d'une relation forte entre photographe et spectateur : un engagement mutuel dans une quête de sens pour lire des images qui ne dévoilent qu'une partie de la réalité. L'imaginaire du spectateur se trouve par là stimulé pour venir interpréter ce qui est montré.

Appréhender ce qui échappe au regard

L'exploration photographique de l'indicible relève bien d'une remise en cause du photographe et du regard. Comment exprimer ce qui n'est pas présent ? La tension entre le regard, la représentation et la connaissance de son environnement traverse l'œuvre de la photographe Gauri Gill (née en 1970). Cette photographe dont l'œuvre est essentiellement constituée de photographies argentiques en noir et blanc, examine la condition urbaine indienne dans des projets documentaires au long cours. Les notions de transition, de transformation et de représentation sont au cœur de son travail.

Ses photographies urbaines interrogent l'invisible dans des espaces en mutation, à travers une approche de la mémoire, de l'absence ou du désir. Sa série *Rememory* (entamée en 2003) propose ainsi une réponse au chaos de la modernisation et de l'urbanisation, véritable « destruction créatrice », en lui opposant des vues d'espaces transitant entre rénovation et oubli, caractérisés par une atmosphère calme et silencieuse. Sa photographie urbaine se distingue de celle de Bharat Sikka en ce qu'elle dévoile un regard plus sensible, cherchant des traces humaines. Elle tisse alors une toile émotionnelle dans ses images.

Le questionnement de l'acte de voir traverse l'œuvre documentaire toute entière de Gauri Gill. Son œuvre témoigne de l'élaboration d'un regard intime et personnel, chargé d'affect, remettant en cause la capacité de la vision à appréhender le monde. Ses photographies questionnent ce qui n'est pas là : souvenirs, traces du passé, émotions et expériences ont déserté les espaces urbains qu'elle photographie. Le spectateur est ainsi engagé dans une relation trompeuse avec l'image, qui ne montre pas tout et lui laisse le soin de comprendre les scènes. Gauri Gill traque ainsi des indices visuels susceptibles de renseigner le regard.

Elle adopte un style neutre et détaché qui instaure une distance troublante entre le sujet et la photographe. La simplicité formelle de ses sujets, représentés dans des images calmes, témoigne d'une réserve photographique. Le regard de Gauri Gill est distancié et impose au spectateur ses limitations. Dans ses séries de photographies urbaines, elle aborde des sujets qui ne peuvent être visualisés. Cette photographie repose sur une attention aux détails, chargés de signification, qui témoignent des métamorphoses à l'œuvre. L'ordinaire se déploie ambigu et suspendu dans des scènes immobiles. Cette photographie urbaine interroge aussi l'humanité d'espaces abandonnés, mais son regard, s'il est distant, n'en demeure pas moins compatissant.



Photographie 65 : Gauri Gill, Ghaziabad, 2004



Photographie 66 : Gauri Gill, Jodhpur, Rajasthan, 2004

Le regard trompé

En photographiant des constructions isolées, Gauri Gill témoigne de l'éparpillement du bâti et de la discontinuité de la ville. Les structures sont distantes et silencieuses : les portails sont clôtés, les habitations sont rendues dans des tons très denses. Ces constructions n'offrent pas de prise au regard, suggérant plutôt que montrant l'existence de leurs habitants. Leur singularité s'exprime dans la variété des embellissements apportés aux édifices, qui témoignent des aspirations et de l'excentricité des propriétaires. Ces survivances d'individualité dans un paysage urbain morne et éteint suggèrent que le rêve urbain demeure, en dépit de l'hostilité et du dénuement de l'environnement.

Vides d'humains, les espaces photographiés par Gauri Gill n'en sont pas moins parcourus de traces. Ces indices sont visuels : peinture abstraite au fond d'un hall, scène représentant des chiens jouant aux cartes peinte sur le mur d'une maison... autant de preuves de ce qui a été, ou de ce qui est encore. Ces représentations suggèrent une présence distante et diffuse, qui se manifeste encore dans le présent. Les photographies des panneaux installés par les promoteurs pour dissimuler les chantiers, eux-mêmes des photographies en trompe l'œil (ici un complexe résidentiel, là une porte d'entrée ouvrant sur une forêt), suggèrent que le regard est trompeur et que le paysage urbain, qui se transforme sans cesse, est fait de représentations contradictoires. Celles-ci sont le fruit des désirs des citadins et de leurs perceptions et ambitions.

La photographie de Gauri Gill suspend le temps pour interroger la relation du regard au passé et au futur. En photographiant des villes de taille moyenne, comme Bikaner au

Rajasthan aussi bien qu'une métropole comme Mumbai, elle interroge la condition urbaine indienne en général. Dans un espace urbain saturé de signes, l'approche intime et distanciée de Gauri Gill induit une temporalité suspendue pour impliquer le regard du spectateur. Son œuvre soulève un paradoxe : si la mise à distance du sujet par la photographie relève d'un effacement du photographe, qui n'est pas sans rappeler l'approche de Walker Evans, sa capacité à interroger le regard relève par ailleurs d'une approche intime et sensible fine. En scrutant les aspérités de paysages urbains, Gauri Gill remet ainsi en cause l'expérience de la vision pour s'adresser à l'imaginaire du spectateur.



Photographie 67 : Gauri Gill, Mumbai, 2012



Photographie 68 : Gauri Gill, Gurgaon, 2004



Photographie 69 : Gauri Gill, Mumbai, 2012

La mobilisation du spectateur

Le regard intime impose un engagement du spectateur avec la photographie dans la recherche de sens. La compréhension des photographies repose en effet sur la convocation d'un imaginaire personnel, constitué aussi bien d'influences visuelles et culturelles que d'expériences et de souvenirs. Entre le spectateur et le photographe s'élabore ainsi une relation ouvrant le champ à des photographies polysémiques et métaphoriques, qui se déploient dans des assemblages dans une démarche analogue à l'élaboration d'un récit. Dans cette perspective, la ville devient un espace de possibles photographiques, regorgeant d'histoires à saisir par le biais photographique. Elle est ouverte au regard et à la déambulation, le photographe produisant des visions dont l'assemblage, échappant à un lien logique, vient former un langage personnel.

Paradoxalement, la mise en œuvre d'un regard intime repose sur l'engagement d'un dialogue avec le spectateur. Au contraire d'une photographie explicative et démonstrative, une photographie de l'intime, par son exploration d'autres manières de voir et d'associer sens et images, suscite en effet des réactions diverses et imprévisibles chez le regardeur. L'interprétation des images est sujette à des influences extérieures dans un mode de représentation et de diffusion économe en mots. Chez Gauri Gill, les paysages urbains sont révélés dans leurs aspérités, donnant à voir des indices visuels permettant de placer les lieux sur une trajectoire temporelle et affective, entre oubli et espoir, entre passé révolu et futur imaginé.

Si les photographies de Gauri Gill sont traversées d'indices visuels, chaque image contient également en elle-même l'affirmation de l'impossibilité de comprendre par la vision. Dans les formats d'exposition privilégiés par Gauri Gill, chaque photographie suggère des récits potentiels autonomes. A contrepied de la forme de l'exposition, la forme du livre permet le déploiement d'un récit le temps de sa lecture. Dans le livre, les photographies constituent alors, au fil des pages, une histoire complète.

Les fictions urbaines de Dayanita Singh

Si elle présente régulièrement ses photographies dans le cadre d'expositions, la photographe Dayanita Singh (née en 1961) explore par le livre des formats narratifs faisant la part belle à l'interprétation. Le livre impose une approche des photographies analogue à celle de la lecture. Il offre alors les outils narratifs de la fiction. A la différence du roman, le livre de photographie n'impose par ailleurs pas de sens de lecture. Il suggère ainsi une multitude de récits possibles, composés au gré du cheminement du regard du lecteur dans ses pages.

Divisé en neuf chapitres constituant autant de fictions photographiques distinctes, *House of Love* (paru en 2011) invite le spectateur à composer le sens du récit au gré de photographies liées non par une unité de temps ou de lieu mais par le seul regard de la photographe. Dans ce livre mêlant à des photographies en couleur quelques photographies en noir et blanc, Dayanita Singh propose des déambulations photographiques dans des espaces urbains. Essentiellement nocturnes, les photographies sont associées selon des logiques fluctuantes, proposant une exploration de la ville par le biais des couleurs et des lumières de la nuit, dont les variations constituent le véritable fil conducteur de l'ouvrage. S'ouvrant sur le chapitre « *Continuous Cities* », le livre suggère que la ville est une expérience visuelle, à mi-chemin entre les visions de la photographe et l'imaginaire du lecteur. Il déploie une narration ouverte, dans laquelle le paysage urbain est constitué d'une série de visions. Celles-ci sont guidées par la recherche d'un dialogue entre lumières, couleurs et obscurité.



Photographie 70 : Dayanita Singh, Double-page tirée de *House of Love*, 2011



Photographie 71 : Dayanita Singh, Sans titre, double-page tirée de *House of Love*, 2011

Les photographies convoquent un imaginaire nocturne, entre rêveries et figures urbaines. Les villes de Dayanita Singh sont embrasées par des couleurs vives. La dimension accidentelle de l'irruption de la couleur au gré d'expositions longues sur le support argentique renforce l'attrait visuel des photographies. Les espaces vides invitent le lecteur à les peupler avec ses propres influences. En sus des paysages traversés, le livre offre une vision des paysages mentaux qui sous-tendent la photographie de Dayanita Singh. Les photographies relèvent d'une démarche personnelle d'appréhension du monde par la photographie et de recherche d'une intimité rassurante dans la chaleur de la nuit. Cette démarche se retrouve également dans *Dream Villa* (paru en 2010), un livre constitué de photographies de paysages

nocturnes, se concentrant uniquement sur la couleur et la lumière. Le format du livre propose à nouveau une progression aléatoire, analogue aux déambulations mentales de la photographie, au gré des images. Le format atypique de *Dream Villa*, avec ses images imprimées en pleine double page et un format vertical étroit, contraint le lecteur à garder le livre fermement en main pour le consulter. Les photographies imprimées sur papier brillant sont parcourues de reflets et se donnent ainsi à voir au prix d'un engagement du lecteur avec l'objet livresque.

Les livres de Dayanita Singh constituent une mise en abîme de l'âme de la photographe : ils composent un paysage mental constitué d'images glanées au cours de pérégrinations à travers villes et campagnes. Si la nuit se pare de couleurs chaleureuses, elle demeure un espace mal défini, propice à la rêverie. C'est alors au lecteur de conférer du sens au récit photographique qui lui est proposé.



Photographie 72, Dayanita Singh, image extraite de *Dream Villa*, 2010

Gauri Gill et Dayanita Singh questionnent dans leurs démarches la capacité du regard à appréhender l'urbain. Leurs démarches documentaires sont ainsi complétées par une critique de la représentation photographique du réel : entre quête de l'indicible émotionnel chez Gauri Gill et composition de fictions photographiques urbaines chez Dayanita Singh, la matière documentaire se prête à des recherches intimes.

3. Projections personnelles : approches oniriques de villes fantasmées

Enfin, les trajectoires photographiques singulières se déploient dans la ville par le biais d'approches poétiques et oniriques donnant à voir une « autre » ville. La ville devient alors la matière d'expérimentations photographiques à la frontière du documentaire et de l'onirique. Ces démarches reposent sur la projection dans le paysage urbain de visions singulières, témoignant d'une réinterprétation de l'urbain par le photographe. Cette relecture s'effectue à l'aune de la sensibilité de l'auteur.

La nuit s'avère alors le temps privilégié de ces démarches poétiques. Dans des approches qui questionnent la limite entre rêve et réalité, l'espace urbain est dévoilé différemment. La vision est remise en cause : les stimuli changent et la ville n'est plus visible que grâce à la lumière des lampadaires, des enseignes et des habitations.

Dans un silence et un calme qui tranchent radicalement avec l'activité et le chaos diurne, la nuit offre un répit au photographe. La stimulation visuelle et sensorielle qui caractérise la journée s'est évanouie : la quiétude de la nuit la remplace. Le travail photographique nocturne impose une temporalité étirée. Les temps de pose se rallongent, contraignant les photographes à l'emploi d'un trépied. La démarche photographique demeure déambulatoire : il s'agit d'explorer le territoire urbain à la faveur de l'éclairage artificiel. La ville est vidée de ses habitants : par la grâce des temps de pose allongés, les rares passants s'effacent.

L'urbain devient alors un monde fantasmé, détaché du réel, au sein desquels les photographes se meuvent autant qu'ils procèdent à une introspection. Dans la photographie nocturne le photographe solitaire se confronte au territoire dans un échange direct. Dans ce contexte, l'impératif de la représentation fidèle du réel s'éloigne au profit d'une recherche esthétique et poétique : l'architecture, l'espace et la lumière prennent de nouvelles formes. Ces approches révèlent un rapport singulier à la lumière. Les sources de lumière se confondent et se mélangent, la pénombre recouvre de larges espaces et le bâti est structuré en autant d'archipels lumineux.

Visions oniriques d'espaces méconnus

La trilogie *After Dark* du photographe Dhruv Malhotra (né en 1985) s'inscrit au croisement entre approche documentaire et représentation onirique de la ville. Les trois séries photographiques de la trilogie *Noida Soliloquy* (2007-2010), *Sleepers* (2007-2012) et *After Party* (2007-2014) composent ainsi une exploration nocturne des villes indiennes. Ayant grandi à Noida, dans la banlieue est de Delhi, Dhruv Malhotra s'intéresse aux espaces

périurbains méconnus, aux espaces interstitiels coincés entre complexes résidentiels et commerciaux et infrastructures de transport. Il photographie à la faveur de la nuit les espaces laissés ouverts, à l’abandon, les terrains vagues et les parcs. Dans ces espaces inutilisés se manifestent les paradoxes d’une urbanisation frénétique. Situés « à la marge de la conscience »⁸⁶ collective, ces lieux indéfinis offrent une matière malléable au photographe. Il se livre à une entreprise de révélation de ce qui est inconnu, la nuit constituant un deuxième voile opacifiant protégeant ce territoire des regards extérieurs.

Le photographe mêle son approche photographique à son expérience personnelle de la nuit. Insomniaque, il trouve dans son engagement nocturne une voie singulière pour se réaliser. Son intériorité se dévoile et se projette dans des photographies qui combinent documentation d’espaces méconnus et traduction des états d’âme de l’auteur. Il atteint ainsi un « ailleurs » onirique : la ville devient autre. « Le silence, le sens accru du passage du temps, l’absence de gens à l’exception de quelques passants, la désolation en dépit des lumières et du bâti font référence à un autre monde »⁸⁷ raconte-t-il. La ville se métamorphose ainsi.

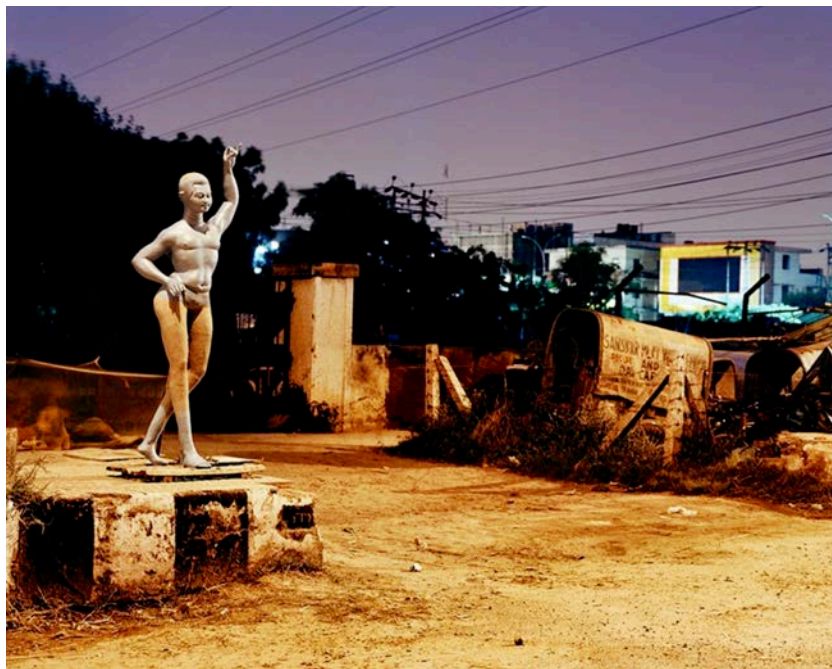


Photographie 73 : Dhruv Malhotra, Sans titre, série « Sleepers »

⁸⁶ COLBERG Joerg, « A Conversation with Dhruv Malhotra » [en ligne] publié le 7 juillet 2010, URL : http://jmcolberg.com/weblog/extended/archives/a_conversation_with_dhruv_malhotra/, consulté le 20 avril 2017. Traduit par Arthur Crestani.

⁸⁷ *Ibid.*

Réalisées au moyen format avec un Mamiya RZ67, les photographies instaurent au moyen du temps long de la nuit un calme poétique inédit. Les prises de vue longues (de 10 minutes à une heure), sur trépied, consacrent un instant particulier de l'observation et de la prise de vue. L'usage d'un procédé argentique permet à Dhruv Malhotra de réaliser des expositions longues sans perte de détail dans les hautes lumières. Les images produites révèlent ainsi l'étendue des teintes de ciels colorés par l'éclairage urbain. Les photographies reposent sur une révélation de la ville au gré de la lumière artificielle. Elles dévoilent un espace immobile, des scènes suspendues, en dépit du rythme frénétique de l'urbanisation.



Photographie 74 : Dhruv Malhotra, Sans titre, série "Noida Soliloquy"

L'incongru du périurbain se donne à voir. La série *Noida Soliloquy* constitue une discussion poétique du photographe avec son environnement. Il traque les bizarreries de paysages en transition : les aménagements volontaires (banc, statues religieuses, statue de lapin posée sur une pelouse) et involontaires (débris abandonnés, scènes de chantiers en cours mais vidés des travailleurs) qui composent une partition visuelle du changement. Sans intervention sur le medium mais en offrant une représentation fidèle de scènes nocturnes, Dhruv Malhotra confère à ses images un onirisme né du moment et du lieu de la prise de vue.

Dans la série des *Sleepers*, Dhruv Malhotra photographie des gens qui dorment à la belle étoile. Installés sur des bancs, sur des rickshaws (carrioles tirées par des vélos) ou sur des lits enveloppés par des moustiquaires, ils s'accommodent de l'espace urbain. Les « dormeurs »

entraînent le spectateur dans le monde du rêve en évoquant un ailleurs. Au-delà de sa dimension onirique, la série constitue une documentation du sommeil dans l'espace urbain indien. Ces dormeurs ne sont pas nécessairement des sans-abris : ils peuvent également être des gardes qui se sont assoupis ou des travailleurs qui se rapprochent ainsi de leur lieu de travail. Ils font écho à la figure solitaire du photographe, éveillé et en mouvement.

Enfin, la série *After Party* documente les vestiges des célébrations. Dhruv Malhotra se livre à une documentation nocturne des tentes et des installations dressées pour célébrer mariages et fêtes religieuses. Ces installations temporaires et précaires instaurent, le temps de quelques heures, un espace distinct de la ville. Eléments incontournables de la vie quotidienne indienne, les tentes renvoient à un univers détaché des contingences du réel. Les couleurs vives de leurs drapés chatoyant sont incontournables dans la culture indienne. Une fois abandonnées par les convives, elles deviennent par le biais des photographies des figures de l'abandon : un territoire délaissé et vidé de ses habitants. Ces espaces demeurent alors comme des vestiges culturels, symboles de la dépense ostentatoire qui caractérise la culture urbaine indienne. Vidés, ils prennent également des aspects oniriques : il n'y demeure plus que l'écho de la fête qui s'y déroulait quelques heures auparavant. Dhruv Malhotra donne ainsi à voir un espace précaire vidé de sa raison d'être. Lieu de rêve ou de cauchemar, cet espace est une manifestation de la part de rêve inhérente à la culture indienne.



Photographie 75 : Dhruv Malhotra, Sans titre, série "After Party"

La ville réinventée de Shiho Kito

La photographe japonaise Shiho Kito (née en 1980) offre une réinterprétation nocturne de la ville. Là où Dhruv Malhotra explore le vide et le dénuement, celle-ci traque une présence dans la nuit. Ses séjours au Gujarat à partir de 2008, dans les villes d'Ahmedabad et de Gandhinagar, lui permettent de produire un travail réexaminant la lumière nocturne sous un angle personnel. L'expérience de la lumière renvoie chez Shiho Kito à des émotions enfantines : « Le crépuscule me transporte toujours dans mon enfance, où je rentrais chez moi avec ma mère, scrutant la première étoile qui éclairerait le bleu d'encre du ciel » écrit-elle⁸⁸.

La nécessité de fixer la lumière nocturne sur un support photographique découle de cette expérience intime. Son approche de la ville indienne s'inscrit dans l'expérience de la lumière des étoiles comme guide et comme boussole. Confrontée à l'exubérance lumineuse de la ville d'Ahmedabad lors du festival de Diwali, au cours duquel la ville est décorée de guirlandes clignotantes et les familles allument des feux d'artifices sur les toits, Shiho Kito fait l'analogie entre cette expérience visuelle et l'observation des étoiles.

Elle réalise avec une chambre 4x5 inches une série de photographies de nuit capturant la multiplicité des sources lumineuses dans la ville. Son projet *Pikari* s'inspire de la similitude entre les paysages urbains éclairés et le ciel étoilé : une multitude de points lumineux éclairent et guident le regard, qui se meut à l'instar de celui des navigateurs d'autrefois. Shiho Kito déploie ainsi un regard poétique, associant ciel étoilé et paysage urbain nocturne, réinterprétant son environnement. Elle procède ainsi à une intermédiation de son environnement.

La pratique de la pose longue, de 10 minutes à une heure, révèle, par l'interaction du film argentique avec la lumière artificielle, des mélanges colorés imperceptibles à l'œil nu. La ville apparaît alors telle qu'on ne la voit pas. Dans des paysages vides d'habitants, la lumière artificielle offre une chaleur rassurante : elle émane des guirlandes installées dans la rue pour célébrer Diwali, des lampadaires mais également de l'intérieur des habitations, soulignant ainsi la présence humaine. Shiho Kito propose une réinterprétation de la ville pour compenser l'aliénation ressentie à travers le dépaysement. De façon poétique et métaphorique, il s'agit pour elle de retrouver son chemin et son orientation dans un environnement urbain inédit.

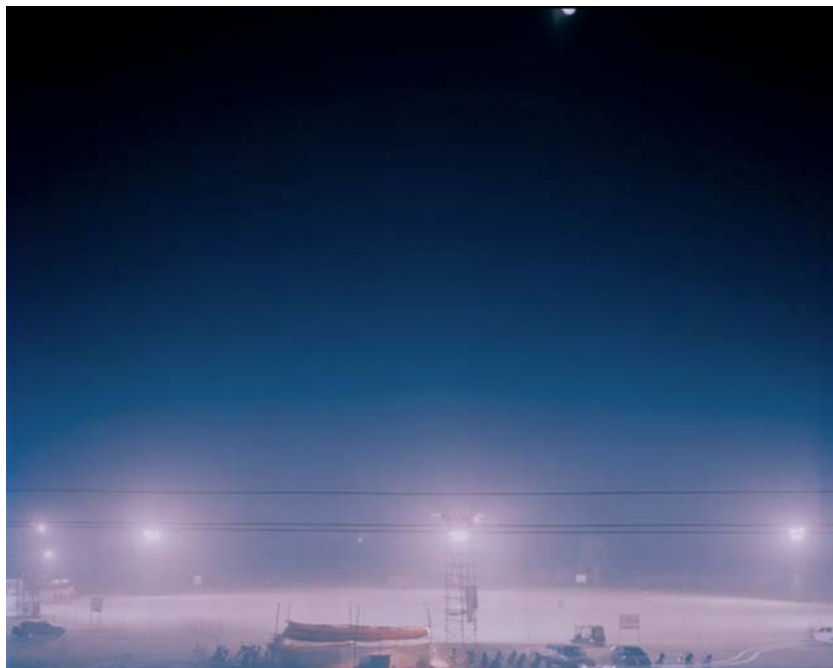
Entrepris en 2008 et poursuivi en 2010, *Pikari* constitue par ailleurs une documentation du changement urbain à l'œuvre à Ahmedabad. Si les photographies montrent les

⁸⁸ <http://shihokito.com/pikari/>, Consulté le 24 avril 2017

transformations graduelles de la vieille ville, elles présentent également les nouveaux espaces de l'urbanisation. Dans ces espaces, la lumière douce et chaude le dispute à la pénombre.



Photographie 76 : Shiho Kito, Sans titre, série "Pikari"



Photographie 77 : Shiho Kito, Sans titre, série "Pikari"

La réinterprétation poétique de l'environnement est également à l'œuvre dans la série *Kagami*. Shiho Kito photographie des panneaux métalliques, destinés à présenter des publicités, auxquels les lumières nocturnes confèrent une brillance troublante. Ces cadres dans la photographie opèrent alors comme des miroirs d'argent, mises en abîme de l'acte

photographique du cadrage, offrant un écran nacré sur lequel la lumière de la nuit urbaine se reflète.



Photographie 78 : Shiho Kito, Sans titre, série "Kagami"

L'utilisation du procédé photographique est chez Shiho Kito le vecteur de l'expression d'une vision poétique. La photographe s'engage personnellement dans une recherche esthétique et formelle, utilisant la ville de nuit comme champ d'expérimentations photographiques. En se penchant sur l'interaction de la lumière avec le film photographique et avec les matériaux caractéristiques du paysage urbain, elle propose une autre vision de la ville. La nuit est chez elle un moment introspectif, suscitant des émotions venues d'ailleurs : de l'enfance et de la contemplation du ciel. La mise en œuvre de son dispositif photographique lui permet alors de convoquer un imaginaire qui se détache et s'autonomise de la représentation de la ville. La ville devient un objet formel onirique, transcendé par sa vision personnelle.

En travaillant de nuit, selon une approche qui demeure rigoureusement documentaire, Dhruv Malhotra et Shiho Kito parviennent à convoquer un « ailleurs » et à réinterpréter la ville dans la lumière nocturne. Leurs photographies nocturnes, qui documentent fidèlement les espaces urbains, demeurent oniriques. Interrogeant le vide, traquant les traces de vie dans des métropoles en devenir, ces photographies convoquent un imaginaire. Reposant sur

l'illusion d'un calme absolu, elles donnent à voir, par le biais de poses longues, des villes indiennes soustraites au chaos et au bruit.

Ces démarches sont finalement relativement proches de celles fondées sur le cheminement : dans la quiétude de la nuit, les photographes voient leur regard évoluer, à la faveur d'une progression entre documentaire et onirisme.

Conclusion de la deuxième partie

Le rapport du photographe à l'espace urbain, entre engagement et distanciation, est déterminant pour l'élaboration d'un regard photographique sensible à la ville. Si l'approche documentaire distanciée paraît séduisante pour appréhender et décrire les villes indiennes, la réalité de la condition urbaine exige un engagement plus approfondi dans des espaces certes physiques, mais aussi sociaux et mentaux. Il semble bien qu'aux clichés de l'Inde exotique s'ajoutent aujourd'hui le cliché de l'Inde en transition, enfer urbain inhabitable.

L'engagement dans la ville produit une acclimatation du regard et est la condition du déploiement d'une perspective personnelle. Si on peut critiquer la multiplication de représentations semblables des villes indiennes, le temps, les rencontres et les expériences vécues sont inévitablement les moteurs de travaux plus personnels et plus originaux. Il demeure donc possible de dépasser cet horizon, qui constitue finalement un contre-modèle assez confortable. Les cas de Patrick Faigenbaum et Shiho Kito témoignent bien des alternatives qui s'offrent aux photographes étrangers, entre longue initiation par le biais de rencontres d'une part et recherche esthétique onirique d'autre part.

III. L'ENGAGEMENT AVEC LE MEDIUM PHOTOGRAPHIQUE : IMAGES MANIPULEES ET DECONSTRUCTIONS VISUELLES

Face à une représentation documentaire traditionnelle en crise, on observe l'émergence de pratiques photographiques hybrides dans la photographie contemporaine. Ces démarches se fondent sur l'utilisation de la photographie comme matière première d'images élaborées par l'altération, la recomposition, l'effacement ou l'opacification de la photographie. Ces interventions rompent la correspondance entre photographie et photographié. Ces manipulations présupposent que certaines dimensions de la réalité ne se donnent à voir que dans la production d'images fictives. Dans quelle mesure ces nouvelles images sont-elles en mesure de contribuer à la compréhension du monde ? Comment, dans le cadre de notre étude, donnent-elles à voir la ville ? On soulève la question d'un possible dépassement de la représentation documentaire de l'urbain.

Prenant pour acquis, à la suite de l'étude des approches oniriques, que la ville est une matière première photographique, on peut donc se demander comment l'expérimentation avec la photographie permet de traiter les villes indiennes. Il s'agit dans ces approches de mettre en lumière des faits sociaux par la manipulation de l'image.

Ces pratiques ont traversé l'histoire de la photographie, de la colorisation des épreuves au XIX^{ème} et la pratique du photomontage par les surréalistes jusqu'à l'essor de l'image numérique dans les années 1990. L'altération de l'image photographique, qu'elle relève de la manipulation numérique ou d'opérations manuelles, interroge la construction de l'image. Aux confins de la réalité et de la fiction, cette nouvelle image « hybride » a une double valeur : elle est une représentation mais aussi le produit d'un processus de fabrication.

Dans le contexte contemporain de saturation visuelle, où la représentation photographique du réel et notamment de l'urbain en précède l'expérience, cette image hybride porte en substance une critique de la représentation et une remise en cause, en même temps qu'une célébration, du rapport visuel au monde.

L'hybridation est nourrie de cultures visuelles et photographiques extérieures au seul champ documentaire. La photographie vernaculaire indienne est à cet égard riche de pratiques commerciales et professionnelles témoignant d'un régime visuel dans lequel l'image est à la fois performée et chargée en signification. Les images sont à propos, comme le souligne l'historien Christopher Pinney, consubstantielles à la pratique de l'hindouisme et par là à la culture indienne :

« Au sein de l'hindouisme, l'importance majeure de la visualité confère à un large spectre d'images d'extraordinaires pouvoirs. La notion clé est le *darshan*, l'action de « voir et d'être vu » par une divinité, qui se réfère également à de nombreux concepts comme la connaissance intime et la philosophie (...) Le *darshan* inscrit pleinement la vision dans une perception unifiée du monde et l'interaction visuelle peut être source de transformation physique »⁸⁹

L'engagement avec la culture visuelle indienne suscite ainsi des interrogations du lexique visuel occidental. On verra comment cette rencontre entre approches documentaires et pratiques vernaculaires peut contribuer à la production de nouvelles images. Il s'agit alors bien d'évaluer l'engagement de photographes avec un registre visuel qui leur est étranger.

Sujette à des représentations contradictoires, la ville indienne constitue en outre un espace visuel surchargé de signes, comme le montrent les photographies de rue de Ram Rahman. La question de la fabrication de l'image de la ville se pose ainsi avec acuité : à quoi reconnaît-on la ville indienne ? comment est-elle perçue ? Enfin, régime d'images, la ville indienne peut s'appréhender comme champ de représentations. A cet égard, la déconstruction visuelle de la ville porte en elle la critique des représentations idéalisées de la modernité et des clichés récurrents.

L'image de la ville peut ainsi devenir le sujet de démarches qui examinent le sens et le pouvoir de la représentation. Ces démarches reposent sur l'engagement du photographe avec le medium et avec une culture visuelle. L'hybridation de la photographie est donc l'antithèse de la distance documentaire : elle réfute la capacité de la photographie à décrire la réalité et montre que le champ visuel est l'objet de construction complexes, dans lesquels se mêlent les medias et les techniques.

Cet engagement avec le medium repose, paradoxalement, sur un détachement et un renoncement. En se transformant, la photographie échappe au photographe. L'acte de photographier est alors inscrit consciemment dans un champ visuel plus vaste.

Quels sont les enjeux de la manipulation de l'image photographique ? Comment lier cette manipulation à une interrogation de l'image de la ville indienne ? Quels sont, enfin, les effets produits par ces formes d'engagement avec la photographie ?

⁸⁹ PINNEY Christopher, *Photos of the Gods, The printed image and political struggle in India*, Reaktion Books, 2004, 320 p. Traduit par Arthur Crestani.

A. Manipuler l'image pour traduire l'expérience urbaine

« Quand Cartier-Bresson va en Chine, il montre qu'il y a des gens en Chine, et que ces gens sont chinois » écrivait Susan Sontag en 1977⁹⁰. A l'aune des représentations abondantes des villes indiennes, on peut se demander si la photographie n'est pas aujourd'hui prise dans une telle impasse tautologique. La représentation photographique de ces villes est-elle encore à même de porter un propos documentaire et d'examiner de façon critique la condition urbaine ?

Cette question de l'impasse de la représentation suscite de nombreuses réflexions. On la retrouve dans les propos de Ravi Agarwal au cours de l'entretien réalisé en mars 2017. Héritier d'une culture photographique très visuelle, inspirée par Lee Friedlander, il a infléchi sa pratique dans les années 2000 en constatant que la photographie n'était plus à même de délivrer le même message dans un monde saturé d'images :

« L'idée de la visualité s'est diluée. On n'a plus le même goût pour l'image. C'est peut-être parce qu'il y a tellement de photographies aujourd'hui (...) la photographie est immergée dans un hyper-objet, qu'on ne peut désigner, mais elle n'est plus la photographie naïve d'antan, qui pouvait révéler le monde. Le monde est révélé. Aujourd'hui l'essentiel est de savoir que faire de la révélation. Ça devient plus compliqué pour un photographe. Le photographe est avant tout quelqu'un qui montre le monde. Je pense que ce n'est plus réellement le cas. Les registres ont changé »⁹¹

Olivier Culmann soulève une question similaire: « Est-ce qu'une image ne peut pas se suffire à elle-même ? Est-ce que l'observation du réel ne suffit plus ? »⁹². Si l'observation du réel ne suffit plus, la manipulation de la photographie pour produire une image « augmentée » apparaît séduisante. En altérant, en hybridant et en maltraitant l'image photographique, ces démarches semblent à même de réexaminer les manières de voir et de représenter la ville.

1. Dépasser la représentation

Dans un article intitulé *Visual Culture, Photography and the Urban*⁹³, la géographe anglaise Gillian Rose, abordant la photographie contemporaine de l'urbain, identifie trois approches distinctes : représenter l'urbain, évoquer l'urbain et performer l'urbain. Si, dans le

⁹⁰ SONTAG Susan, *Sur la Photographie*, Bourgois, Paris, 2008, 280 p.

⁹¹ Entretien du 9 mars 2017 avec Ravi Agarwal.

⁹² Entretien du 17 février 2017 avec Olivier Culmann.

⁹³ ROSE Gillian, « Visual Culture, Photography and the Urban: An Interpretive Framework » in *Special Methodology Edition plus Miscellaneous, Space and Culture, India*, Vol. 2 No. 3, 2014.

cas indien, on a vu que le premier terme pose de plus en plus problème, les notions d'évocation et de performance paraissent encore peu abordées.

La considération des deuxième et troisième types d'espace urbain d'Edward Soja (respectivement la ville imaginée par les architectes et urbanistes et la ville vécue dans l'expérience) invitent également à interroger les modes de représentations de réalités non visibles. A l'impératif enregistrement du réel, on peut alors opposer que « la vérité est ailleurs », dans l'expérience et le ressenti de l'urbain. L'appréhension du troisième espace se prête notamment à « l'évocation » de l'urbain mentionnée par Gillian Rose.

Jane Tormey souligne dans *Cities and Photography* que ces deux espaces urbains à la confluence de la ville matérielle, de l'imaginaire et de l'expérience, exigent un renouveau des modes de représentation. Elles requièrent par ailleurs un engagement du photographe avec la matière photographique même. Si le dispositif photographique instaure *de facto* une distance entre le photographe, l'image et le sujet, l'abolition de cette distance induit un réengagement avec l'image pour la dépasser. Cette démarche présente des analogies avec la recherche des sensations et des stimuli propres à l'expérience urbaine : des sensations fortes qui impliquent un engagement personnel du photographe dans la retranscription d'affects et de tensions.

S'inspirant de la sociologie du quotidien d'Henri Lefebvre, Jane Tormey souligne que la photographie est à même de transmettre des idées allant au-delà de la simple représentation : par l'évocation du passé, par l'accentuation de l'absence ou en conférant une dimension psychologique aux choses. Ainsi, écrit-elle, « le cheminement dans la ville est parcouru d'apparitions concrètes et de surgissements de rêves et de souvenirs enfouis »⁹⁴. Dès lors, le troisième espace urbain, appréhendé par l'« expérience immersive de la ville », requiert selon elle « un mode de représentation incluant les dimensions inconscientes »⁹⁵.

Pour Henri Lefebvre, la ville agit sur le sujet par la « métaphorisation », abreuvant les citadins de stimuli sensoriels, visuels et sémantiques. Il écrit dans *Le Droit à la ville* : « La ville émet et reçoit des messages. Ces messages se comprennent ou ne se comprennent pas (se codent et se décodent ou non). Elle peut donc se saisir selon les concepts issus de la linguistique : signifiant et signifié, signification et sens »⁹⁶. La génération d'images et de signes et leur inscription dans un système où ceux-ci se consomment au même titre que des biens ou des services est pour Lefebvre archétypique de la société de consommation qui se déploie dans les centres urbains.

⁹⁴ TORMEY Jane, *op cit.* Traduction de l'auteur.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ LEFEBVRE Henri, *Le Droit à la ville*, Economica, 3^e édition, 2009, 135 p.

« Dans l'idéologie de la consommation et dans la consommation « réelle », la consommation de *signes* joue un rôle de plus en plus grand. Elle ne supprime pas la consommation de « purs » spectacles, sans activité, sans participation, sans œuvre ni produit (...) C'est ainsi que la publicité pour les biens de consommation devient le principal bien de consommation (...) Elle devient ainsi l'idéologie elle-même de cette société ; chaque « objet », chaque « bien » se dédouble en une réalité et une image, celle-ci faisant partie essentielle de la consommation. On consomme des signes autant que des objets : signes du bonheur, de la satisfaction, de la puissance, de la richesse, de la science, de la technique, etc. (...) celui qui conçoit la ville et la réalité urbaine comme système de signes les livre implicitement à la consommation comme objets intégralement consommables »⁹⁷

A ce titre, une critique Lefebvrienne d'une certaine photographie documentaire pourrait porter avec à propos sur la fétichisation de la ville comme espace en transition et sur la consommation de l'urbain comme spectacle.

Les théories d'Edward Soja et de Henri Lefebvre, en nous invitant à lire l'espace urbain sous l'angle de l'expérience, de l'imaginaire et du ressenti, nous mettent en garde contre une lecture par trop distanciée du phénomène urbain. Il conviendrait ainsi de se garder de qualifier un peu trop vite les villes nouvelles de « génériques », pour reprendre le terme de Rem Koolhaas. Si celui-ci trouvait dans la ville générique le « lieu des sensations faibles et relaxées » caractérisé par le triomphe du « calme inquiétant », une approche de l'espace urbain imaginé et fantasmé ne saurait se satisfaire de la traduction photographique du vide et de la démesure. Rem Koolhaas allait jusqu'à interroger, de façon provocatrice, « les villes contemporaines sont-elles, comme les aéroports contemporains, « toutes les mêmes » ? »⁹⁸. Si la question portait en elle la critique d'un idéal urbain aseptisé, il convient, dans une approche photographique, de dépasser ce constat pour appréhender l'urbain comme phénomène et comme expérience.

L'évocation de l'urbain est par là en mesure de dépasser la simple représentation en donnant à voir un urbain imaginaire, fruit d'aspirations conscientes et inconscientes, dans un espace visuel utopique. Ces « villes imaginaires » voire « villes invisibles » pour reprendre le titre du roman d'Italo Calvino⁹⁹ (une source d'inspiration récurrente sur laquelle on reviendra), sont constituées individuellement par des amalgames de récits et sensations, d'images et de perceptions, et leur mise en images suit d'autres chemins que celui de la simple prise de vue. Cette nouvelle compréhension de l'espace urbain comme espace émotif et sensoriel s'inscrit dans un mouvement général d'intérêt pour la relation entre les individus et le territoire, dans les sciences sociales et en psychologie.

⁹⁷ *Ibid.* pp. 61-62.

⁹⁸ KOOLHAS Rem, *op cit.*, p.45.

⁹⁹ CALVINO Italo, *Les Villes invisibles*, Seuil, 1996, 189 p.

L'urbain « performé » dont parle Gillian Rose, soulève, enfin, la question de la fabrication de l'image de la ville. Comment la ville génère-t-elle des images ? Dans quel régime d'images s'inscrit-elle ? Comment, finalement, l'expérience urbaine s'insère-t-elle également dans ces flux visuels ? En photographiant la ville, puis en hybridant les photographies obtenues, le photographe contribue lui aussi à cette production d'images. L'hybridation met toutefois en lumière les processus à l'œuvre dans cette production : en travaillant la matière visuelle, elle appréhende la ville comme signe. L'hybridation de la photographie par la retouche numérique, le photomontage, la peinture et le dessin sur éprouve met en lumière des langages visuels conférant une signification nouvelle à l'image photographique.

Ces approches paraissent en mesure de dépasser la simple représentation pour donner à voir la ville indienne comme expérience : une expérience proprement visuelle, qui interroge ce que voir veut dire.

2. L'image numérique dégradée : visions urbaines psychédéliques

La question de la transcendance de l'image photographique et de ses motifs est au cœur du travail du photographe indien Chandan Gomes (né en 1987). Originaire de Delhi, il développe dans ses projets personnels une esthétique expressionniste mise au service d'une expression poétique. Ce jeune photographe dont l'œuvre interroge les thèmes de l'imitation, de l'abandon et de la beauté déploie un regard photographique sensible et personnel au cours de voyages qui ont donné lieu à la fabrication de livres et de carnets.

Partant systématiquement de son expérience personnelle, il explore dans ses travaux les espaces de l'intime (*Elegy for the Unsung Cubicle, There are Things I call Home*), de la violence urbaine (*The Unknown Citizen*) et de la mémoire (*This World of Dew*). Ses photographies interrogent la représentation des émotions et les liens tissés entre les personnes, les lieux et les choses. Ayant grandi à Delhi, il nourrit une affection particulière pour sa ville qui conjugue selon lui un mélange ambigu de beauté et de laideur, de violence et d'intimité. Si l'approche sensible qui parcourt son œuvre s'inscrit dans les pas de ses aînées Gauri Gill et Dayanita Singh, Chandan Gomes remet en cause l'image photographique en l'altérant radicalement.

Chandan Gomes a travaillé en 2013 sur la ville de Gurgaon dans le cadre du Neel Dongre Award for Excellence in Photography, une bourse destinée à de jeunes photographes indiens. Sa série *Invisible Cities* s'inspire de l'ouvrage éponyme d'Italo Calvino, dans lequel le

voyageur vénitien Marco Polo fait le récit des villes qu'il a traversées au souverain Kubilai Khan. Se confrontant pour la première fois à une ville qu'il a, bien qu'habitant à Delhi, jusqu'alors consciencieusement évité, Chandan Gomes entreprend d'explorer la ville à pieds à la tombée de la nuit. Surnommée la « Millenium City », Gurgaon incarne la ville indienne de « l'extrême contemporain » : connaissant un développement exponentiel, elle accueille des entreprises de haute technologie et des compagnies étrangères, est parsemée de centres commerciaux et d'ensembles résidentiels sécurisés. La ville est aussi bien le produit que la vitrine de « *Shining India* », entièrement dépendante des fluctuations des marchés foncier et immobilier. A ce titre elle suscite, à l'instar de Mumbai, les fantasmes les plus démesurés : richesse, prospérité et luxe lui sont associées. Gurgaon incarne l'espoir d'une Inde développée et de villes « de classe mondiale ».

La ville concentre néanmoins toutes les contradictions de la modernité indienne : espaces privés luxueux et terrains vagues couverts d'ordures se succèdent dans un territoire entièrement gouverné par le secteur privé. L'urbanisme de Gurgaon repose sur l'exclusion : dans une ville sans espaces publics, l'extérieur est une friche, entre terres agricoles reconverties en attente de développements immobiliers et espaces hostiles en bord de route. Chandan Gomes y voit une figure dystopique: « Tout le monde pense que la ville indienne moderne et intelligente devrait être ainsi. Mais Gurgaon est un désastre à tous points de vue. C'est aussi une sorte de prophétie annonciatrice, et une prophétie très inquiétante »¹⁰⁰.

Invisible Cities repose sur la traduction photographique de son expérience de Gurgaon et des sensations intenses et contradictoires qu'il y éprouve. Il ne s'agit alors pas de représenter la ville telle qu'elle est mais d'en proposer autant d'interprétations possibles, de façon analogue aux récits de villes imaginaires par le Marco Polo d'Italo Calvino. La traduction photographique de l'expérience urbaine repose les émotions qui assaillent le photographe, entre malaise et excitation: « à chaque fois que je pose le pied dans la « Millenium City », je suis submergé par une vague d'émotions – entre émerveillement, peur, résolution, haine et compassion »¹⁰¹.

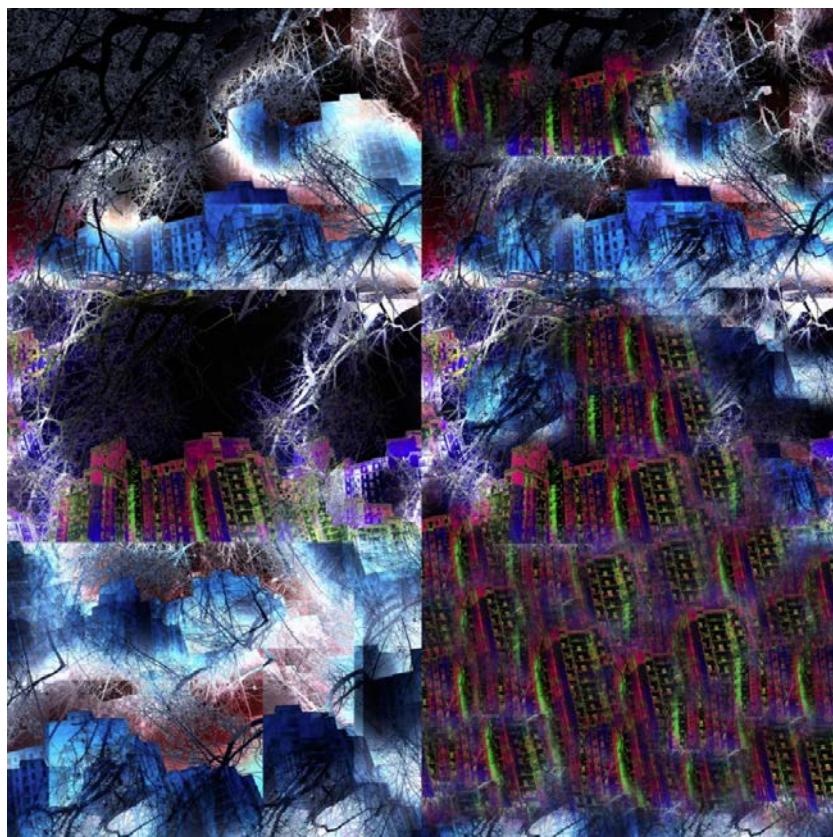
Chandan Gomes entreprend des expéditions nocturnes à pied au cours de l'automne et de l'hiver 2013. Dans une ville qui n'est pas conçue pour la marche, dont les quartiers se détachent le long d'avenues orthogonales, il appréhende un territoire qui se révèle amorphe dans la nuit. A la différence de la journée, qui donne à voir un espace géométrique scandé par

¹⁰⁰ Entretien du 25 mars 2017 avec Chandan Gomes. En Annexes.

¹⁰¹ Note d'intention adressée à Aditya Arya, le commissaire du projet « Millenium City » du Neel Dongre Grant for Excellence in Photography, [en ligne] URL : <http://www.chandangomes.com/invisible-cities>, consulté le 2 avril 2017.

l'architecture de l'urbanisation débridée, la nuit constitue un temps plus propice à l'égarement des sens. C'est également le moment de rencontres brutales avec un spectre de personnages soucieux de le tenir éloigné de terrains dont la propriété demeure jalousement gardée. Il fait ainsi l'expérience de nombreuses confrontations à la suite de l'irruption de jeeps remplies d'hommes de main.

Entre le dénuement de la nuit et ces rencontres chargées de tension, Chandan Gomes éprouve une aliénation caractéristique de la condition urbaine de Gurgaon. La brutalité des inégalités sociales se traduit par un ordre urbain ségrégatif. Sa réaction à Gurgaon est épidermique : entre attrait pour la nouveauté et répulsion suscitée par un mode de vie et des relations sociales anémiques, il intériorise une perte de repères visuels et sociaux accentuée par le chaos d'une urbanisation anarchique. Si les relations sociales à Delhi conservent pour lui une part de bienveillance en dépit de l'aliénation qui y règne, il perçoit Gurgaon comme un espace binaire « en noir et blanc »¹⁰² parcouru par la violence : économique, sociale et physique.



Photographie 79 : Chandan Gomes, "Invisible Cities", Gurgaon, 2013

¹⁰² Entretien du 25 mars 2017 avec Chandan Gomes.

Son travail photographique repose alors sur la synthèse de sensations contradictoires, entre désir et rejet. Il développe une esthétique du chaos et de l'égarement visuel traduisant les sensations d'aliénation et de peur dans des images réalisées avec un téléphone portable. L'utilisation de ce médium accentue la dimension expressionniste des photographies, leurs imperfections techniques (faible définition, aberrations chromatiques, gestion des couleurs hasardeuse face aux éclairages de la rue et aux néons, bruit numérique excessif dans l'obscurité) proposant une traduction photographique de la ville. La dégradation des images et leur insertion dans le registre quotidien du téléphone portable composent une métaphore de l'aliénation mentale et visuelle éprouvée à Gurgaon. Ville laide traduisant un ordre social inégalitaire, le projet urbain de Gurgaon est parfaitement dystopique. Il se traduit dans des images dont les imperfections sont accentuées. L'usage du téléphone portable inscrit par ailleurs les photographies de Chandan Gomes dans le cyberspace des représentations photographiques du quotidien. Il photographie des paysages urbains et des passants, il réalise des images présentant la ville empiétant sur la nature alentour et des portraits de personnes rencontrées au cours de ses pérégrinations.

Au moyen de manipulations numériques poussées, les photographies prennent des allures de cauchemars : ciels nocturnes recolorés, portraits dégradés jusqu'à rendre leurs sujets méconnaissables et photomontages psychédélics rejettent toute notion de réalisme photographique. Chandan Gomes propose dans ces images autant de visions fantasmatiques de la ville, suggérant que Gurgaon est composée d'une myriade de représentations imaginaires et contradictoires. Cette remise en cause de l'exigence de représentation photographique ne cherche pas l'établissement d'une vérité mais l'expression de sensations et de sentiments violents. La brutalité des images traduit le régime urbain de Gurgaon, entre espoir, peur et violence sociale. La ville est représentée comme une succession d'images détournées jusqu'à opposer à la représentation idéalisée de Gurgaon une vision angoissante du présent et de l'avenir.



Photographie 80 : Chandan Gomes, "Invisible Cities", Gurgaon, 2013



Photographie 81 : Chandan Gomes, "Invisible Cities", Gurgaon, 2013

Les photomontages explorent la notion de « *meaninglessness* »¹⁰³ mentionnée par Chandan Gomes dans notre entretien : la perte de sens visuel et sémantique face à une surabondance de stimuli, de détails et de couleurs. S'il qualifie son approche d'impressionniste¹⁰⁴, sa démarche relève bien davantage de l'expressionnisme. Il s'agit de traduire la notion de chaos visuel et mental dans un mélange visuel à déchiffrer. Ces photographies interrogent l'avenir de Gurgaon, présentant un horizon urbain anxiogène et dérangé.

Le Gurgaon de *Invisible Cities* est sous-tendu par deux extrêmes : entre incarnation de la modernité urbaine et vision effrayante, saturée et agressive, née d'une surcharge émotionnelle entre fascination et répulsion. Les photographies kaléidoscopiques de Gurgaon suggèrent que

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*

cette ville possède de multiples facettes et se donne à voir différemment à chacun. Si Gurgaon se plie à bien des conditions de la « ville générique », « ce qui reste une fois que de vastes pans de la vie urbaine se sont transférés dans le cyberspace »¹⁰⁵, au regard de la fracturation sociale d'une ville dont un quartier entier s'appelle « Cyber City », Chandan Gomes souligne que la nouvelle urbanité indienne incarne une anti-ville générique. Aux « sensations faibles et distendues », aux « émotions rares et espacées »¹⁰⁶ il oppose une saturation de stimuli, d'images et de regards, un territoire d'angoisses et de récits entremêlés.

3. Le photomontage : la ville comme champ visuel

La remise en cause de la représentation de la ville se nourrit de la conception de la ville comme image et comme matrice génératrice de signes. Si l'expérience urbaine est physique, sentimentale et mentale, elle est aussi visuelle : la ville génère des images et des représentations comme un écosystème ouvert, enrichi par une multitude d'acteurs et de modes de diffusion des images. Une réponse photographique à la question « qu'est-ce qu'une ville ? » peut donc être la suivante : une ville est un ensemble d'images, diffusées, consommées, absorbées par une multitude de moyens. La ville devient alors un espace de la représentation, un ensemble d'images qui forment le socle visuel de la culture et de la condition urbaine.

Ces images relèvent alors aussi bien du document – représentations photographiques du réel – que de l'imaginaire et du fantasme : réclames, plans, assemblages fictifs, envisagés, qui préfigurent la ville de demain autant qu'ils dévoilent le contemporain. Travailler cette culture visuelle urbaine impose de transcender les genres et de proposer une exploration d'une matière infinie. Cette approche instinctive repose sur le regard comme l'œil guide le spectateur.

Le designer et artiste Avinash Veeraraghavan (né en 1975) a entrepris dans son livre *I Love My India – Stories for a city* (paru en 2004 chez Tara Publishing) d'explorer la culture visuelle de l'Inde urbaine. Son travail repose sur la juxtaposition d'images par le découpage, le collage, la réalisation de montages numériques et l'intervention directement sur les images (peinture, dessin). Le livre déploie un récit visuel poétique au cours de trois chapitres qui sont autant d'explorations thématiques et formelles de la ville comme réceptacle et matrice d'images.

¹⁰⁵ KOOLHAS Rem, *op cit.*

¹⁰⁶ *Ibid.*

Si l'auteur réalise des photographies de son habitat, en particulier de Bangalore, et inclut des scènes de rue dans son travail (quartiers résidentiels, routes, ponts, espaces vacants, chantiers, trottoirs), la démarche n'est pas documentaire. Cette matière fournit le cadre de ses expérimentations formelles. Il surimpose à ces décors par le collage et le montage des images issues de l'abondante iconographie de l'Inde urbaine : publicités imprimées ou peintes sur les murs, enseignes, posters de starlettes de cinéma, encarts issus de journaux quotidiens... Décors et images se télescopent dans ces collages, la ville devenant l'arrière-plan sur lequel l'artiste projette les éléments d'une culture visuelle surchargée. « En construisant cette ville imaginaire, je me suis référé aux panneaux publicitaires que je vois tous les jours, à la télévision que je regarde en permanence et à l'architecture » dit-il en 2005¹⁰⁷.

Les expérimentations prennent la forme de jeux visuels, mettant en balance des symboles contradictoires ou insérant des motifs semblables issus d'images très différentes et suggèrent une trame inconsciente qui traverse l'urbain. Le premier chapitre *Billboard City* explore la ville comme écran, prenant pour point de départ la figure du panneau publicitaire, cadre omniprésent qui s'offre au détournement par l'artiste. Ces détournements prennent la forme d'irruptions visuelles canalisant le regard : la question taboue et latente de la sexualité est abordée par l'intégration d'images de femmes, ici dégrafant son soutien-gorge, là écartant ses jambes. La ville est ainsi augmentée d'un sous-texte qui, rendu visible, charge de sens des scènes banales.

Les visions proposées stimulent l'inconscient en dévoilant un champ de désirs habituellement réfrénés. Les inserts de vedettes de Bollywood participent de ce même questionnement du désir et du fantasme, par leur incarnation d'un rêve aussi universellement partagé qu'inaccessible. La ville des panneaux et des projections est ludique, entre jeux d'échelles quand l'image d'un bus miniature est insérée dans la rue et jeux visuels quand les motifs se répondent et se complètent.

¹⁰⁷ Cité par DE Aditi, « A city in the mind », The Hindu Business Line, article publié dans l'édition du 8 avril 2005, [en ligne] URL : <http://www.thehindubusinessline.com/todays-paper/tp-life/a-city-in-the-mind/article2204873.ece>, consulté le 3 avril 2017. Traduit par Arthur Crestani.



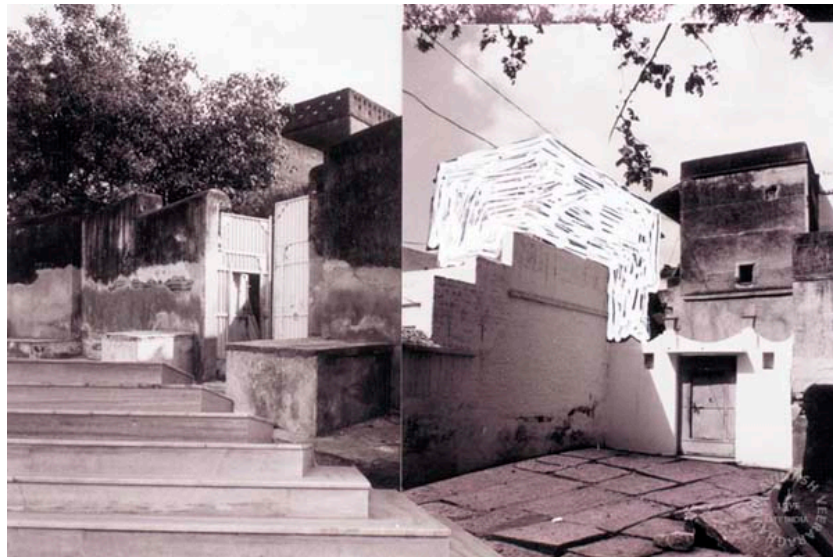
Photographie 82 : Avinash Veeraraghavan, "I Love My India", 2004



Photographie 83 : Avinash Veeraraghavan, "I Love My India", 2004

Le deuxième chapitre *Weak Architecture* est une approche formelle des motifs urbains et de la notion de transition. Il est construit autour de la recherche de correspondances visuelles et sémantiques, réaffirmées par le montage et le collage, dans la forme urbaine. Avinash Veeraraghavan se livre ainsi à une remise en cause de la forme urbaine en partant de motifs récurrents (signes, néons, lumières de la rue) qui se voient intégrés et recyclés dans un mélange de registres, de styles et d'époques. Ce champ visuel qui mélange commerce et spiritualité donne lieu à des juxtapositions fortuites. La forme urbaine dans son acception la plus matérielle (immeubles résidentiels, ponts routiers) est photographiée et recomposée dans des montages qui ne produisent plus des paysages mais viennent former un langage visuel de

la répétition et de la saturation. La surabondance produit une perte de sens prenant acte de la vanité de la représentation photographique de la ville, à laquelle l'auteur préfère une exploration des motifs. Il offre ainsi une conception de la ville comme ensemble d'images et de motifs interdépendants, liés les uns aux autres par les époques, par des correspondances de couleurs et de lieux qui mettent en lumière des correspondances sémantiques et symboliques.



Photographie 84 : Avinash Veeraraghavan, double-page tirée de "I Love My India", 2004

La ville est conçue comme espace de la métamorphose dont la précarité est incarnée dans des motifs récurrents. Une série de photographies de tentes dressées pour des célébrations familiales ou religieuses et d'échafaudages et de panneaux de tôle utilisés pour dissimuler les chantiers témoignent de la capacité de la ville à se transformer et à se réinventer. Ce chapitre propose ainsi une approche de la ville comme espace fragile, en devenir, dont l'échafaudage serait le squelette architectural. Il est montré aux côtés de bâtiments de l'époque coloniale ou contemporaine. Au contraire de la ville des panneaux publicitaires, cette ville relève d'une logique plus froide : ses structures témoignent d'une mise à distance des visions et fantasmes, témoignant aussi bien d'une recherche d'intimité (par la réclusion) que d'une aspiration à l'exclusivité au sein d'un projet urbain modernisateur (par la ségrégation). Par sa propre intervention sur le médium, au moyen d'ajout de peinture blanche, par le dessin de plans et de schémas d'habitations basiques sur les photos, par l'injonction au lecteur à « relier les points » sur les photographies pour y dessiner des maisons, Avinash Veeraraghavan suggère que la ville est le produit de fantasmes, que les formes urbaines sont en devenir permanent et que la représentation de la ville ne saurait s'absoudre de ces indicibles desseins, dont les contradictions la façonnent. L'artiste incite le lecteur à réinventer la ville à même le livre,

mettant aussi bien en lumière les tensions suscitées par les ambitions et les aspirations que les enjeux de la métamorphose. En laissant au lecteur des espaces pour intervenir (découper et coller, dessiner) dans les pages du livre, il affirme que chacun voit la ville différemment. « La ville que je vois et celle dans laquelle vous habitez pourraient bien être différentes. Je pense que chacun a une ville intérieure. Ici, la ville imaginaire est vue à travers mon regard, que je dirige vers l'intérieur de moi-même. Elle n'existe pas, mais elle est malgré tout composée de photographies prises dans des endroits existants »¹⁰⁸.

Le troisième et dernier chapitre *Remote City* s'articule autour du double sens du mot « remote », qui signifie à la fois « distant » et « télécommande ». Ce chapitre réunit des images télévisuelles photographiées sur un écran. Il aborde la ville comme « cyberspace » à la fois lieu des représentations et lieu de production de ces représentations. Ces représentations sont issues du cinéma indien, principal producteur d'images dans l'Inde contemporaine. Si Mumbai est le cœur de l'industrie cinématographique indienne, chaque centre urbain régional possède son industrie cinématographique, dont les films sont distribués régionalement. La ville est ainsi le cœur de la production d'images et de représentations par la suite relayées par la télévision et les salles obscures. Avinash Veeraraghavan photographie des images dégradées diffusées par des écrans de mauvaise qualité, présentant des scènes tragiques et chargées en affects issues du cinéma indien. Elles sont mises en scène dans des montages juxtaposant images globales et locales : romances fantasmées de Bollywood, publicités Coca-Cola et drapeau indien se conjuguent ainsi pour témoigner de l'absorption des images par la poreuse culture urbaine indienne.



Photographie 85 : Avinash Veeraraghavan, double-page tirée de "I Love My India", 2004

¹⁰⁸ Ibid.

Cette partie s'attarde à nouveau sur les injonctions au désir et à l'intensité des sensations par l'usage de détails de corps : bouches, baisers et visages s'accordent. Les stimulations et sensations les plus intenses sont ainsi offertes au regard par le biais des icônes médiatiques. Les symboles religieux n'échappent pas non plus à cette absorption et sont réinterprétés par le prisme cathodique. Cette visualité quotidienne contribue au chaos de la ville : espace bruyant, vibrant, où le regard est soumis à un enchaînement de visions conjuguées entre abondance de détails et images dégradées.



Photographie 86 : Avinash Veeraraghavan, "I Love My India", 2004



Photographie 87 : Avinash Veeraraghavan, "I Love My India", 2004

Cette intermédiation télévisuelle et cinématographique relève bien de la mise à distance de l'intime sous-entendue par le titre du chapitre. Les thèmes de la violence, de l'effroi, de l'amour et du corps se télescopent dans des productions dont la plasticité tranche avec la perte de repères consubstantielle à l'expérience urbaine. La condition physique et mentale du sujet urbain est ainsi abordée : entre les sensations distendues et faibles de la ville en transition et les représentations dont la force et l'intensité sont des effets de style cinématographique, l'individu urbain est soumis à de constants allers-retours.

La représentation sur deux doubles-pages successives d'une mosaïque d'images issues de la télévision et d'un mur couvert d'affiches réduites en morceaux par le passage du temps consacre les thèmes de la surabondance et de la perte qui marque la fin du livre. Les motifs de l'œil et de l'appareil photographique invitent avec ironie le lecteur à une introspection, tout en suggérant que les sens sont faillibles et sont soumis à des mises en scène.

Le travail d'Avinash Veeraraghavan propose ainsi, par un engagement fort avec différents médiums, par l'intervention sur la photographie, par le découpage, le collage et la juxtaposition, une réinterprétation de la ville et de l'expérience urbaine fondée sur le regard. Ces visions, trompeuses et fantasmées, cherchent à soulever un coin du voile sur des espaces

parcours de tensions. Ce travail remet en cause la capacité du regardeur à appréhender un espace, suggérant qu'une lecture poétique du monde est possible à travers le jeu, la recherche de correspondances visuelles et l'instauration d'un espace propice à l'imaginaire.

Les manipulations de l'image par Chandan Gomes et Avinash Veeraraghavan traduisent l'expérience de la ville indienne comme succession de stimuli visuels. Le regard est ainsi désorienté, soumis à des sollicitations intenses. La perte de repères visuels paraît dès lors consubstantielle à l'expérience urbaine. Ils affirment ainsi tous deux une forme d'aliénation du regard dans des villes surchargées visuellement.

B. L'« opacification » de la photographie urbaine

La manipulation du medium soulève le problème de l'« opacification » de la photographie : une remise en cause de l'image originelle au profit de couches visuelles et sémantiques rajoutées. Les démarches d'opacification interrogent le processus de production de l'image en donnant à voir des signes, superposés ou rajoutés, inducteurs de sens. Dans ces approches, l'espace urbain devient entièrement imagé et la création de l'image relève elle-même d'une mise en performance. L'urbain est ainsi réinterprété dans un acte de création et d'hybridation donnant lieu à une nouvelle représentation. L'image finale donne à voir le cheminement visuel dont elle est l'aboutissement.

Le processus d'opacification se déploie par recouvrements successifs de l'image. Chaque nouvelle couche visuelle vient suppléer, voire remplacer, l'image originelle dans un processus de mutation de la représentation et du sens. Le recouvrement opère ainsi un effacement progressif de l'image matricielle au profit d'une image augmentée.

Ce recouvrement relève d'un dialogue entre l'image d'origine et les couches qui lui sont ajoutées dans une relation analogue à celle du photographe et de son collaborateur, dans le cas où l'opacification est une œuvre collective. L'œuvre emprunte dès lors à des cultures et des pratiques diverses et constitue une synthèse d'influences et d'approches. Ces démarches témoignent de l'engagement du photographe avec un ensemble de pratiques, d'influences et de modes de représentations constitutifs de ce que l'on peut désigner une « culture visuelle ». Par le mélange et l'hybridation se crée une représentation nouvelle de l'espace urbain au confluent d'appréhensions divergentes de l'image.

Il se joue à travers « l'opacification » un réexamen des tenants de la photographie. L'opacification ou le recouvrement de l'image remettent en cause la transparence de l'image

centrale à la culture visuelle occidentale. L'historien de l'art Gottfried Boehm conceptualise ainsi la transparence : « nous faisons appel à une conception implicite de l'image qui est celle de la *transparence idéale*. L'image apparaît alors comme une vitre transparente sur un univers textuel qui se tient derrière »¹⁰⁹. Cette transparence est l'héritière d'une culture picturale dans laquelle le tableau est fenêtre sur le monde. L'image photographique s'inscrit à son tour dans une logique d'adéquation entre signes visuels (l'image) qui se lisent comme un texte et signifiés (le sujet de l'image). Dans la sémiotique occidentale, la photographie possède en effet l'attribut de la transparence en ce qu'elle combine les fonctions iconiques (l'image d'un objet ressemble à l'objet) et d'indexicalité (la photographie est trace physique de la lumière renvoyée par son sujet).

La culture photographique indienne fait moindre cas de la fonction iconique. Il n'est pas de « Ça a été » barthesien dans une photographie qui a accordé une place importante à l'intervention sur l'épreuve photographique et à la mise en scène dès le milieu du XIX^e siècle. La culture visuelle indienne témoigne ainsi davantage de la mise en récit du monde que de sa description précise au moyen du médium photographique. Cette conception ouvre ainsi un champ libre à des pratiques hybrides produisant des images entre documentation et réinterprétation de la ville.

1. La superposition photographique

Entre opacité et transparence, Stéphane Couturier (né en 1957) expérimente par la superposition de couches photographiques traitées comme autant de couches sémantiques. Si son approche photographique de la ville repose sur la mise à nu des strates architecturales qui s'accumulent au gré du temps dans ce qu'il appelle la « sédimentation de l'urbain », il se saisit à partir de 2004 de l'outil numérique pour proposer des compositions complexes fondées sur la superposition (série *Melting Point*). Ces manipulations qui entremêlent architecture, ornements et anecdotes visuelles dans des grands formats photographiques opèrent alors un dévoilement du bâti. Abordant systématiquement l'urbain de façon frontale, Stéphane Couturier propose dans ses montages photographiques surchargés d'informations des jeux d'échelles entre le tout et la partie, entre le passé et le présent, entre l'ancien et le contemporain.

¹⁰⁹ BOEHM Gottfried, « Ce qui se montre. De la différence iconique » in ALLOA Emmanuel (sous la direction), *Penser l'image*, Les Presses du Réel, Seconde édition, 2010, 304 p.

Le travail qu'il effectue en 2006-2007 à Chandigarh, ville du nord-ouest de l'Inde, confronte cette approche plastique de l'urbain à la réalité d'une ville bâtie de toutes pièces dans les années 1950. Chandigarh est en effet une cité atypique. Utopie moderniste érigée au lendemain de l'Indépendance selon les plans de l'architecte le Corbusier, la ville est organisée suivant un modèle de plan orthogonal reposant sur une division des quartiers reliés par des avenues bordées de verdure. Le modèle de Chandigarh est à bien des égards unique en Inde et demeure anachronique au regard des mutations urbaines en cours depuis les années 1990. Icône moderniste au même titre que Brasilia, Chandigarh a beaucoup été photographiée pour ses qualités architecturales et urbanistiques. Elle constitue la manifestation à plus grande échelle de la mise en œuvre des conceptions architecturales et urbanistiques du Corbusier.

Les photographies de *Chandigarh Replay* interrogent l'héritage de l'utopie moderniste. Si la ville n'est pas constituée de strates sédimentées à travers les siècles, son centre historique moderniste demeure un monument vivant et un hommage au plan original. Les photographies interrogent donc ce rapport au projet urbain et à l'ambition des concepteurs de la ville. Elles représentent dans des superpositions d'images des bâtiments emblématiques de Chandigarh comme la Cour de Justice ou le Secrétariat, mais également des nouveaux quartiers témoignant d'une adaptation du style du Corbusier par des architectes locaux.

L'interrogation du rapport de la ville contemporaine à son utopie fondatrice engage Stéphane Couturier dans la représentation du deuxième type d'espace urbain défini par Edward Soja. Si le « premier espace » consiste en la ville matérielle et concentre l'essentiel des représentations photographiques, y compris dans l'œuvre de Stéphane Couturier, le deuxième espace est conçu par les architectes, les urbanistes et les politiques. Il est défini par Edward Soja comme « une réaction au premier espace qui se concentre sur les formes conçues plutôt que sur les espaces existants et visibles : il repose entièrement sur des idées et sur l'imagination, suggérant des possibles (...) le deuxième espace est ordonné par le symbolisme utilisé dans sa configuration au sein d'une société donnée »¹¹⁰. La représentation photographique de cet espace théorique, généralement cantonné au plan et au schéma, convoque donc un ensemble de symboles et d'allégories.

¹¹⁰ Edward Soja cité dans TORMEY Jane, *op cit*. Traduit par Arthur Crestani.



Photographie 88 : Stéphane Couturier, Chandigarh 2006/2007, High Court



Photographie 89 : Stéphane Couturier, Chandigarh 2006/2007, School of Architecture No. 1

La rencontre entre l'utopie moderniste et la documentation du Chandigarh contemporain est opérée par la superposition de façades de bâtiments, d'intérieurs, de fresques ornementales et de détails au sein de compositions reprenant systématiquement le motif de la grille. La grille évoque le schéma général de Chandigarh dont l'orthogonalité moderniste est l'affirmation d'un principe utopique d'organisation de l'espace et de la société. Cette orthogonalité se retrouve de fait sur les façades des centres administratifs et politiques de Chandigarh photographiés par Stéphane Couturier. Le quadrillage constitue la matrice apparente du projet urbain de Chandigarh, dont l'habitat comme les espaces fonctionnels répondent à une conception géométrique.

Le motif du quadrillage est donc récurrent dans la série, mettant en exergue la force du projet moderniste originel, tout en procédant, d'image en image, à un examen des discontinuités, fractures et irrégularités qui traversent ce cadre. Dans l'approche frontale du photographe, éminemment caractéristique de son travail, l'architecture est aplanie, la perspective atmosphérique supprimée et les motifs s'organisent alors sur l'échiquier de la grille. Il en résulte ce que Quentin Bajac appelle dans la préface du livre *Chandigarh Replay* un effet « d'all-over »¹¹¹ architectural : dans un cadre rigoureux et géométrique, la superposition des « couches de visualité »¹¹² n'échappe pas à la matrice moderniste.

La grille constitue ainsi la trame selon laquelle le regard se voit offrir Chandigarh. Implacable et inamovible, elle figure une ville où la vie est soumise au poids d'un modèle importé et inadapté. Les habitants absents des photographies, il demeure peu de place pour l'accident. Les strates visuelles du modernisme sont mises à nu par la superposition sur les façades de peintures murales, photographiées à l'intérieur des mêmes bâtiments ou en d'autres lieux. La superposition de ces fresques contribue à la représentation du « tout » moderniste entre urbanisme, architecture et arts plastiques.

Des images de statuts, de valeurs et d'échelles différentes sont assemblées pour venir recomposer et redonner profondeur et aspérité à des façades austères. Stéphane Couturier reconstruit ainsi une nouvelle utopie architecturale, créant des espaces impossibles tout en documentant la survivance de l'individualité au gré du surgissement des détails. Les corps étrangers surviennent dans la trame du quadrillage, apportant un déséquilibre nécessaire, critique du projet moderniste et plaidoyer pour des villes habitables.

En photographiant Chandigarh et en recomposant le patrimoine architectural de la ville, Stéphane Couturier réalise une mise à jour de l'utopie moderniste. Entre constat documentaire et réinterprétation plastique, il conjugue les échelles entre figuration holistique du modernisme et description minutieuse d'une ville anachronique.

2. La fabrique de l'utopie visuelle

Le travail d'Olivier Culmann, photographe français (né en 1970) membre du collectif Tendance Floue, s'inscrit également dans une démarche d'engagement avec le médium photographique et avec la photographie vernaculaire indienne. Après plusieurs séjours dans le pays, au cours desquels il réalise notamment une partie de la série *Watching TV*, il s'installe à

¹¹¹ BAJAC Quentin, « Préface » in COUTURIER Stéphane, *Chandigarh Replay*, Ville Ouverte, 2007, 60 p.

¹¹² *Ibid.*

Delhi de 2009 à 2012. Ce séjour prolongé lui permet de se plonger dans la culture photographique indienne, en partant notamment à la découverte des pratiques de studio de quartier, des photographes commerciaux, des photographes de mariage et des studios de retouche.

Il met à profit cette période pour réaliser la série *The Others*, une réinterprétation des codes de la photographie de studio indienne et des attributs, accessoires et styles vestimentaires d'archétypes indiens : l'employé de bureau, le religieux, le policier, l'acteur de cinéma... Il témoigne ainsi d'une volonté de s'imprégner des modes de représentation et des attitudes, styles et décors qui contribuent à l'élaboration visuelle de l'identité. Olivier Culmann se prend lui-même pour sujet et incarne ces différents personnages. Les photographies sont ensuite absorbées par la culture photographique indienne, confiée à des studios de retouche et à des peintres pour effectuer des modifications sur les images : reconstitution d'après une image partielle, ajout d'un fond fantasmatique pour embellir l'image, reproduction peinte de la photographie... A la manière du travail de Gilles Saussier au Bangladesh dans *Studio Shakari Bazaar* (de 1995 à 2006), les images réalisées par le photographe se dissolvent dans une culture visuelle fondée sur la réinterprétation de l'original par différents mediums.

Ce questionnement repose sur une remise en cause du regard : sur quoi repose-t-il ? Que voit-on quand on regarde l'autre ? Que voit-on quand on se regarde soi-même ? La déconstruction invite à appréhender la vision comme un fait culturel, produit d'environnement. Au-dehors du studio photographique, l'expérience de la vie à Delhi a poussé Olivier Culmann à interroger les perceptions indiennes de l'espace urbain. Dans une culture où les notions d'espace public et d'espace privé diffèrent largement de leurs acceptions occidentales, l'espace urbain pose problème. Si l'espace privé est préservé, entretenu et soigné, l'espace public est sale et dégradé. Surpris de voir les citoyens jeter leurs détritus dans la rue, jusque devant leur propre boutique, Olivier Culmann s'est interrogé sur leur perception de la ville : comment la voient-ils ? Voient-ils la saleté et la pollution telles que lui les voit avec son regard étranger ?

La série *Diversions* articule ce questionnement. Elle a trouvé son origine dans la visite d'un studio de retouche, où le photographe découvre que le studio se voit confier des scènes urbaines à « nettoyer » : rendre le ciel bleu, effacer les traces de dégradation sur les bâtiments... Il s'agit de rendre l'image de la ville conforme à une représentation idéalisée, à des lieux de la réalité d'une ville polluée et sale. Les images produites pour les clients ont tous

les attributs d'une brochure immobilière : bâtiments rutilants dont les vitres reflètent un ciel bleu, lumière flatteuse et espaces verts immaculés.

Dans une démarche similaire à celle mise en œuvre pour *The Others*, Olivier Culmann s'est associé au studio de retouche en lui confiant ses propres images à retravailler. Il a à cet effet photographié des scènes urbaines et des paysages balnéaires à Delhi et à Goa (une région côtière de l'ouest de l'Inde) avec un appareil moyen format argentique 6x9. Ces photographies représentent des scènes ordinaires : des passants, des anonymes assis sur un banc, des voitures garées, une plage... Les espaces photographiés sont pris dans le brouillard causé par la pollution, ont des couleurs ternes et témoignent de la dégradation prononcée de l'environnement. Les photographies décrivent sans ambages une Inde urbaine suffocante et invivable, aux espaces publics hostiles.

Les images retouchées à partir de ces originaux prennent le contrepied de ces représentations. Les photographies ont subi un embellissement radical, donnant à voir une ville fantasmée. Les personnages, des hommes de la rue archétypiques, habillés avec des couleurs ternes et à la peau sombre, ont été remplacés par des modèles issus de banques d'images, à la peau claire, vêtus à l'occidentale avec des t-shirts colorés. Les voitures cabossées et sales font place à des modèles plus clinquants et la végétation est luxuriante.

Au-delà de l'enjeu de l'embellissement des scènes, le studio procède à un effacement des signes caractéristiques de la métropole indienne : les enseignes des boutiques disparaissent et les caractéristiques architecturales locales sont effacées au profit de bâtiments plus neutres. La réalité de l'espace urbain indien se dissout dans cet effacement. L'image originelle est opacifiée : rendue acceptable, nettoyée et conforme à un idéal. Les aspérités, imperfections et défauts béants représentés par la vision documentaire du paysage urbain ont été dissimulés par un filtre idéalisant.

L'urbain fantasmé qui se superpose aux images originales ressort de l'esthétique de la « *global city* » ou « *world class city* » devenue un élément discursif récurrent des projets de rénovation urbaine, d'embellissement et de développement entrepris à Delhi depuis les années 2000. Le concept de « *global city* » est profondément visuel : entre volonté de transformer la ville existante en une ville désirée, aseptisée et purgée, et refus de voir la ville telle qu'elle est. « Est-ce que les gens, quand ils marchent dans la rue en Inde, n'évacuent pas eux-mêmes naturellement ce qu'ils n'ont pas envie de voir ? »¹¹³ se demande Olivier Culmann. *Diversions* souligne les présupposés requis par la « *global city* » : l'éviction de groupes

¹¹³ Entretien du 17 février 2017 avec Olivier Culmann.

sociaux jugés indésirables dans une Inde urbaine moderne dont la jouissance est réservée à une élite économique.

La présentation de la série en diptyques confronte d'une image à l'autre la réalité urbaine à la ville rêvée. Le regard mesure ainsi la distance qui sépare ces deux représentations. Ce travail donne ainsi à voir, par l'intervention du studio de retouche, les mécanismes à l'œuvre dans le conditionnement du regard, dans l'élaboration d'une esthétique aseptisée de la ville et dans la construction d'une image fantasmée et désirée. Cet objectif visuel est promu aussi bien par le gouvernement municipal de Delhi que par les promoteurs immobiliers et les agences de publicité. Par l'intervention en post-production et la création d'une image irréaliste, parfois grossièrement retouchée, Olivier Culmann questionne l'élaboration visuelle de « *Shining India* ». Il offre une représentation quasi caricaturale du deuxième type d'espace urbain, toujours selon la classification du « *triadic city space* » du sociologue Edward Soja : un « espace utopique », reflet de l'idéologie dominante au sein d'une société. Il met en exergue que la « *global city* » est un fantasme construit par l'effacement sans lien avec la réalité de villes inhospitalières. Cet idéal utopique tire ses références dans des représentations globalisées de la modernité urbaine, dont l'avatar indien s'avère une déclinaison de la « ville générique »¹¹⁴ théorisée par Rem Koolhaas en 1994.

« Lieu des sensations faibles et relaxées »¹¹⁵, celle-ci consacre le triomphe du « calme inquiétant »¹¹⁶, obtenu par « l'évacuation de la voie publique »¹¹⁷. Au moment de l'écriture de l'essai, la ville générique se déclinait essentiellement en Asie de l'Est. La « *global city* » indienne en est la version sud-asiatique. Elle se manifeste de façon sporadique, comme le souligne Olivier Culmann : « on trouve en Inde des petits îlots de modernité, mais ils sont minimes par rapport à l'ensemble du pays »¹¹⁸. Au-delà du slogan politique et du programme transformateur, « *Shining India* » et la « *global city* » se situent dans un champ visuel tissé de représentations fantasmées. Ce champ est structuré aussi bien par des valeurs que par une relation visuelle au monde détachée de l'impératif de réalisme.

¹¹⁴ KOOLHAS Rem, *op cit.*

¹¹⁵ *Ibid.*

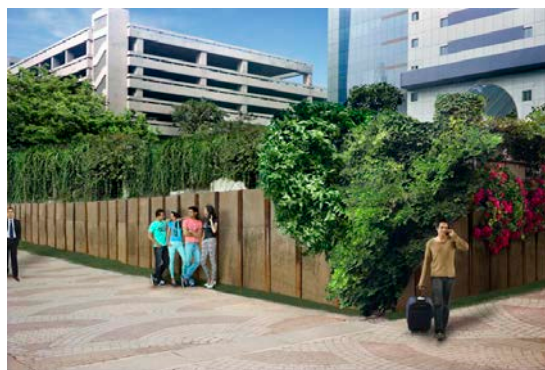
¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ Entretien du 17 février 2017 avec Olivier Culmann.



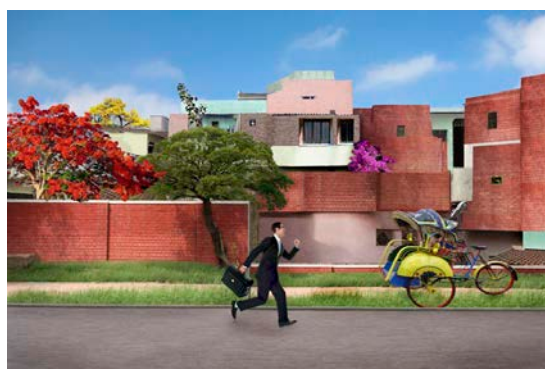
Photographie 90 : Olivier Culmann, « Diversions », Delhi 2010-2012



Photographie 91 : Olivier Culmann, « Diversions », Delhi 2010-2012



Photographie 92 : « Diversions » Delhi 2010-2012



Photographie 93 : « Olivier Culmann, « Diversions », Delhi 2010-2012

Les photographies questionnent la temporalité de la ville indienne. Ces images proposent-elles comparaison entre un avant et un après ? Sont-elles la manifestation d'un projet politique d'amélioration de l'espace urbain et de réduction de la pollution ? La réalité, sujette aux renoncements des gouvernements locaux, est plus cruelle. Alors que les panneaux « Make Delhi Green » sont omniprésents dans la ville, la pollution atmosphérique est la plus élevée au monde et les affections respiratoires se multiplient. La juxtaposition des images souligne ainsi avec une ironie mordante qu'un Delhi « vivable » et désirable demeure un rêve photoshoppé.

En soumettant ses photographies au studio de retouche, Olivier Culmann se saisit d'un langage visuel vernaculaire. Il dévoile ainsi une pratique professionnelle de l'image dans lequel la fiction visuelle est acceptée. Jugées excessives et irréalistes par un œil étranger, les images obtenues n'en ont pas moins une valeur importante dans le contexte visuel indien. Les transformations appliquées à l'image, qui viennent recouvrir le réel d'un voile opaque pour le reconstruire, témoignent d'un fantasme plus désirable que la réalité, d'une photographie mise au service de la réinterprétation du réel là où le regard occidental valorise la fidélité documentaire. Ici, l'image « dans le contexte d'une réalité repoussante.

Dans son essai « Coming Out Better », publié dans le livre *Where Three Dreams Cross : 150 years of Photography from India, Pakistan and Bangladesh*, l'historien de la photographie Christopher Pinney écrit : « en Inde, comme en d'autres endroits, le pouvoir de l'appareil photo réside dans sa capacité à capturer un événement, davantage que quelque chose d'aussi peu clair que la *réalité* »¹¹⁹. A propos de la pratique de la mise en scène photographique, genre très répandu dans le pays, par ailleurs exploré dans *The Others*, il ajoute plus loin : « libéré de l'exigence de réalisme au sens de la conformité esthétique ou normative au monde, elle demeure, nécessairement, réelle »¹²⁰.

Les images produites par le studio de retouche pour Olivier Culmann mettent en exergue un processus de construction visuelle et une idéologie inscrits dans le regard urbain indien. Ce travail ne porte pas de critique de cette idéologie : il interroge, par le biais de la comparaison, la création des images à laquelle le photographe prend part.

3. Entre effacement et opacification, peindre la ville

Les photographies hybrides de la série *Paris-Delhi* du photographe Frédéric Delangle (né en 1965) remettent radicalement en cause la représentation de la ville indienne. Réalisée dans le cadre de *France, Territoire liquide*, un projet collectif de documentation du territoire français initié en partie par Frédéric Delangle, la série est constituée de vues de Paris réinterprétées par des peintres indiens. Ceux-ci ont, à la demande du photographe, colorisé ses photographies noir et blanc de la capitale tout en peignant par-dessus des enseignes, affiches, publicités, graffitis et autres inscriptions et images caractéristiques des rues des villes indiennes. Il s'agissait selon Frédéric Delangle de « peindre cette ville-musée, terne et grise, aux couleurs vives de l'Inde, de prolonger en photographie les pratiques du cinéma bollywoodien qui digère le monde pour le recréer à sa façon »¹²¹. Frédéric Delangle cherche ainsi à démontrer qu'une convergence est en cours entre l'Inde et la France sur les plans économiques et sociaux. « L'inversion des équilibres économiques se sent de plus en plus au fil de mes voyages. Le Tiers Monde est ici »¹²² confie-t-il ainsi.

¹¹⁹ PINNEY Christopher, « Coming Out Better » in Collectif, *Where Three Dreams Cross, 150 Years of Photography from India, Pakistan and Bangladesh*, Winterthur / Steidl, 2010, 376 p.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ Site internet de Frédéric Delangle. URL : <http://www.fredericdelangle.fr/portfolio/paris-delhi/>, consulté le 27 avril 2017.

¹²² FER Anne-Frédéric, Interview de Frédéric Delangle à Paris le 8 avril 2017 pour France Fine Art, [en ligne], URL : <http://www.francefineart.com/index.php/agenda/14-agenda/agenda-news/2397-2127-galerie-binome-frederic-delangle>, consulté le 27 avril 2017.

Au-delà de ces considérations contestables, la série de Frédéric Delangle offre un portrait surprenant et provoquant de l'Inde urbaine. En recouvrant ainsi les vues de Paris, les peintres produisent en effet un panorama de leur monde urbain. L'enjeu de la série n'est pas, à la différence des travaux d'une majorité de photographes étrangers, l'architecture et la forme urbaine indienne. *Paris-Delhi* repose au contraire sur un examen de la visualité de la ville indienne. En faisant de Paris le canevas sur lequel recomposer une représentation de l'urbain indien, Frédéric Delangle s'absout subtilement de l'enjeu de la représentation de l'Inde. En confiant à des peintres indiens la production de ces images, il donne à voir une vision locale de l'urbain. Les images produites présentent un monde urbain qui se lit comme un livre d'images et de signes.

L'ensemble caractérise la ville indienne sans équivoque. Les façades d'immeubles libres sont mises à profit pour y insérer logos, panneaux publicitaire et affiches politique. Des bannières sont tendues entre les immeubles à la gloire de joueurs de cricket, des dessins à la craie sur la chaussée célèbrent les festivals religieux et les enseignes de boutiques se glissent entre les étages des immeubles. Les murs de Paris sont recouverts d'inscriptions : graffitis en hindi et en tamil, slogans politiques et numéros de téléphone de chauffeurs de taxi occupent chaque espace.

Les vues de Paris ainsi réinterprétées s'effacent pour ne plus laisser place qu'aux manifestations visuelles de l'Inde urbaine. Cette visualité se déploie sur un mode exubérant, caractérisé par une surcharge de sollicitations visuelles et de signes. La ville se donne alors à voir comme un espace chargé de sens et de stimuli, véritable spectacle dans lequel se consomment les biens comme les images. La figure originelle de Paris s'efface devant cette déferlante visuelle et sémantique qui signifie au spectateur qu'il observe une scène indienne.



Photographie 94 : Frédéric Delangle, "Paris-Delhi", Paris

En enjoignant les peintres à « indianiser » Paris, Frédéric Delangle interroge la visualité de la ville indienne. Il documente ainsi les manifestations d'un univers visuel et d'une manière de voir et de donner à voir. La saturation du regard qui se déploie dans des rues de Paris méconnaissables renvoie à la densité qui caractérise les villes indiennes. En déplaçant l'enjeu de la représentation de la ville dans un espace occidental et développé, le photographe et les peintres esquissent un portrait d'une ville indienne « de nulle part ». Ils démontrent par là que la ville indienne ne correspond pas à un type de paysage, mais qu'elle constitue avant tout un registre visuel et un régime d'images singulier. La ville indienne devient alors une notion purement visuelle, indépendante d'une forme urbaine ou architecturale.

L'hybridation à l'œuvre relève d'un mélange de techniques qui témoigne aussi bien de l'engagement de Frédéric Delangle avec le medium photographique qu'avec les langages visuels propres à la photographie et à la peinture. L'opacification des photographies de Paris requiert ainsi un effacement graduel de l'image et du regard photographique. Travaillant depuis Paris avec des peintres basés, à une exception près, en Inde, Frédéric Delangle dirige à distance un projet dans lequel la matérialité de l'image photographique se dissout peu à peu. Les plans film négatifs numérisés sont ainsi transférés par Internet jusqu'en Inde où des tirages photographiques de moins en moins denses sont produits afin de rendre la peinture suffisamment visible. Dans ce projet qu'il qualifie de « liquide »¹²³, la photographie est remise en cause comme signifiant au profit de la peinture.

¹²³ Collectif, *France Territoire Liquide*, Editions du Seuil, 2014, p. 37



Photographie 95 : Frédéric Delangle, "Paris-Delhi", Paris

En s'effaçant au profit de ses collaborateurs et en opacifiant l'image par la peinture, Frédéric Delangle détourne sa démarche de photographe. Son approche documentaire rigoureuse de l'urbain à la chambre 4 x 5 inches contribue ainsi paradoxalement à la production d'images fictives. L'effacement d'une photographie purement documentaire du paysage laisse place à une représentation fantasmée de la réalité. Cet effacement du sens documentaire au profit d'archétypes visuels constitue dès lors une remise en cause de la nécessité de fidélité et d'indexicalité.

Combinant deux genres visuels distincts, la photographie documentaire urbaine et la peinture publicitaire indienne, *Paris-Delhi* ancre son auteur dans un dialogue avec la culture visuelle indienne. En s'intéressant à une forme visuelle vernaculaire, il s'inscrit comme héritier de la pratique indienne de la peinture sur épreuve. Si les photographes européens ont, dès l'invention de la photographie, utilisé la peinture pour retoucher les négatifs et accentuer les couleurs de leurs épreuves, cette pratique s'est en effet ancrée encore davantage dans la culture photographique indienne. Les photographes indiens de studio, qui avaient souvent un parcours d'artiste peintre, en ont fait dès 1860 un usage beaucoup plus poussé, allant jusqu'à recouvrir complètement l'image photographique. Cette pratique était commune dans le portrait de studio, où seuls les traits du visage pouvaient demeurer inchangés. Les autres éléments de l'image (décors, accessoires) étaient alors recréés par le photographe par l'application de peinture.

Si l'image paraissait ainsi « polluée » aux observateurs occidentaux, la peinture occupant une place inférieure à la photographie dans la hiérarchie des mediums pour sa capacité indexicale moindre, la modification d'éléments de l'image satisfaisait les goûts des clients. L'embellissement de la réalité se conformait à la tradition picturale indienne.

A l'instar de la collaboration entre Frédéric Delangle et les peintres, ces pratiques résultaient d'échanges de savoir-faire entre photographes européens, familiers de la technique, et indiens. Les praticiens indiens bénéficiaient toutefois d'une marge d'interprétation plus large, mettant en valeur leur savoir-faire. L'application de peinture conférait alors à l'image des qualités supérieures. La fécondité de ce genre photographique a donné naissance à de nombreux sous-genres régionaux, lesquels ont constitué de véritables cultures photographiques populaires. L'opacification de la photographie ne représentait pas pour les photographes indiens les mêmes problèmes que pour les occidentaux.

Paris-Delhi témoigne donc de la volonté de Frédéric Delangle de renverser la hiérarchie sémiotique occidentale et d'accorder à la peinture le titre de signifiant. Il permet ainsi de mettre en lumière la représentation de l'urbain par le peintre. Au point convergent des techniques et des images, *Paris-Delhi* souligne le rôle des peintres publicitaires indiens dans la production de la visualité urbaine. Récurrentes dans le paysage urbain indien, ces publicités font partie intégrante du registre visuel des villes indiennes. Leur intervention met ainsi en exergue la construction sociale et culturelle de la représentation de la ville. Celle-ci est constituée d'images elles-mêmes ancrées dans des rapports sociaux. En l'occurrence, la ville indienne présentée dans *Paris-Delhi* est commerciale, capitaliste et démocratique. Elle se donne à voir comme spectacle d'images déployant un langage visuel omniprésent qui place sur un même plan sémantique stars de cinéma, politiciens et icônes publicitaires.

En représentant une Inde urbaine saturée par le signe et par la publicité, Frédéric Delangle met en lumière les ressorts complexes de la représentation. Celle-ci s'ancre bien dans un régime de consommation d'images. Proprement spectaculaire et publicitaire, l'Inde urbaine se dissout dans un champ visuel.

Prenant une approche radicalement inverse de l'urbain, la série *Harmonieux Chaos* (2012-2016) nous conduit aux mêmes conclusions. En photographiant, par séquences de milliers d'images, les intersections routières de diverses villes du sud de l'Inde, puis en combinant en post-production les images jusqu'à effacer la foule et le trafic routier, Frédéric Delangle met le regard à l'épreuve d'un calme impossible. La rue indienne vidée de toute trace de vie devient alors étrangère à elle-même. Il propose ainsi une photographie du paysage réellement transparente, qui témoigne de l'impossibilité d'une condition urbaine atone. C'est

une approche du paysage impossible.

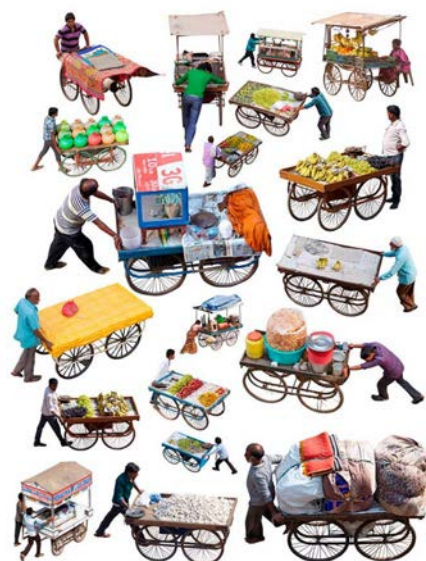


Photographie 96 : Frédéric Delangle, *Harmonieux Chaos*, 2017

Lors de l'exposition « Printemps Indien » dans le cadre du Mois de la Photo 2017, le public a été invité à reconstituer la représentation de la ville indienne. En donnant aux visiteurs des planches de décalcomanies représentant des personnages et des véhicules réunis par thèmes (camions, deux roues, carriages, piétons, femmes en sari, etc.) et saisis depuis le point de vue correspondant, Frédéric Delangle démontre que les signes sont consubstantiels à la représentation de la ville indienne.



Photographie 97 : Frédéric Delangle, *"I Shot the Street"*



Photographie 98 : Frédéric Delangle, *"I Shot the Street"*

Il est frappant de constater que Stéphane Couturier, Oliver Culmann et Frédéric Delangle sont tous trois français. Si on met de côté Stéphane Couturier, dont la démarche pour *Chandigarh Replay* n'est pas spécifique au terrain indien, on observe que le recours à des registres vernaculaires chez Olivier Culmann et Frédéric Delangle témoigne de leur intérêt de longue date pour la culture visuelle indienne.

Tous deux sont attirés par une forme de jeu visuel qui se déploie en mêlant des éléments locaux à un regard documentaire d'étranger. L'utilisation de ces techniques offre en outre à ces photographes la possibilité de dépasser les clichés en vigueur sur la ville indienne. L'utilisation de techniques hybrides n'est pas spécifique aux photographes étrangers : Gauri Gill, pour son projet *Fields of Sights*, photographie des paysages ruraux qu'elle confie ensuite à un peintre qui « augmente » ainsi les images dans un style traditionnel.



Photographie 99 : Gauri Gill et Rajesh Vangad, *Factory and River*, 2014, encre sur tirage pigmentaire

Gauri Gill produit toutefois des images très différentes, et on peut se demander s'il ne se déploie pas finalement quelque exotisme ludique dans cet intérêt étranger pour les techniques locales. Il y a une dimension amusante à jouer des codes et des clichés, comme l'installation de Frédéric Delangle le suggère. L'Inde demeure là associée à un registre visuel coloré et irréaliste.

Olivier Culmann, lors de notre entretien en février 2017, semblait vouloir prendre du recul par rapport à ces pratiques, en dépit de l'immense succès rencontré par son projet *The Others* :

« Je me méfie de la tendance actuelle à construire les images. C'est une tendance qui est entretenue par le milieu des galeries, qui est aujourd'hui une destination privilégiée de la photographie documentaire, en particulier parce que c'est là qu'il y a de l'argent. Les photographes sont incités par les galeries à « faire Œuvre », avec une majuscule, et à cette fin il y a cette tentation de construire les images, d'utiliser Photoshop, d'avoir des installations et des dispositifs dingues, avec beaucoup d'argent »¹²⁴

C'est peut-être en creux le faible développement du réseau des galeries indiennes qui explique que les photographes indiens s'intéressent peu à ces pratiques. La division entre photographie vernaculaire et photographie d'art est par ailleurs encore très significative et nombres de pratiques commerciales locales ne sont pas jugées dignes d'intérêt.

¹²⁴ Entretien du 17 février 2017 avec Olivier Culmann.

CONCLUSION

Au carrefour de représentations multiples et contradictoires, la ville indienne pose avec acuité la question de l'engagement photographique. Entre clichés exotisants, visions utopistes d'une ville modernisée et fascination étrangère pour la démesure et l'ampleur de la transition urbaine, c'est bien l'expression d'une sensibilité singulière à l'urbain qui permet au photographe de traduire de façon originale la condition urbaine indienne.

Les notions de subjectivité et d'objectivité paraissent insuffisantes pour caractériser des démarches qui relèvent de stratégies et de modalités d'engagement. Néanmoins, la notion d'engagement telle que formulée par Norbert Elias trouve ses limites dans son application à la photographie de la ville indienne. C'est ainsi que le projet de l'engagement total repose dans la photographie de Ravi Agarwal sur la compréhension de l'Autre et sur l'établissement d'une relation symbiotique entre le photographe et le photographié visant à faire voir le monde selon le regard de ce dernier. Dans cette démarche éminemment politique, l'engagement aurait pour conséquence de renseigner davantage sur le sujet que sur un photographe progressivement effacé. Inversement, les démarches documentaires mettant à distance le paysage urbain en disent finalement davantage sur les photographes que sur les villes, mettant en lumière une culture visuelle et des références communes. La distinction est donc poussée dans ses retranchements tout au long de l'analyse à laquelle nous nous sommes livrés. Cette remise en question ne prend pas pour cible la notion elle-même mais stimule au contraire la discussion d'approches photographiques diverses.

Au-delà des enjeux de classification et de caractérisation des approches, on a vu que la ville indienne, avec ses problématiques propres, invite à une interrogation de l'image même. La multiplicité des démarches témoigne d'un éclatement de l'approche documentaire de l'urbain, au profit de représentations assumant leur singularité. Trois voies semblent s'ouvrir qui dessinent des cadres programmatiques pour un renouvellement des approches documentaires de la ville.

La première est une documentation de l'urbain ancrée dans la vie quotidienne et fondée sur une fidélité sans fard au sujet, dans une sorte de démarche documentaire renouvelée et antispectaculaire. La deuxième repose sur une exploration personnelle de l'urbain et sur sa transfiguration pour donner à voir l'expérience urbaine. La troisième enfin opère la déconstruction de la ville comme image et comme représentation et met en tension cette construction culturelle et sociale avec la réalité urbaine.

La seule appréhension de l'urbain comme paysage ne saurait satisfaire à la production de récits originaux à l'heure de la recrudescence d'images conceptualisées par les photographes avant même de poser le pied en Inde. Ces trois pistes de réflexion n'excluent évidemment pas le paysage urbain, mais semblent fournir un socle conceptuel plus solide, à même de susciter des travaux donnant à voir l'urbain sous un nouveau jour.

BIBLIOGRAPHIE

Les villes indiennes par le prisme des sciences sociales

Ouvrages

DASGUPTA Rana, *Delhi Capitale*, Traduit par Bernard Turle, Buchet Chastel, 2016, 592 p.

DUPONT Véronique, TARLO Emma, VIDEL Denis (sous la direction), *Delhi. Urban Space and Human Destinies*, Delhi, Manohar – Centre de Sciences Humaines IRD, 2000, 261 p.

DUPONT Véronique (sous la direction), *Peri-urban dynamics: population habitat and environment on the peripheries of large Indian metropolises. A review of concepts and general issues*, CSH Occasional Paper 14, Centre de Sciences Humaines, New Delhi, 2005, 152 p.

DUPONT Véronique, HEUZE Djallal G. (sous la direction), *La ville en Asie du Sud : Analyse et mise en perspective*. Collection Purushartha, No. 26, EHESS, Paris, 2007, 435 p.

DUPONT Véronique, TAWA LAMA REWAL Stéphanie, ZERAH Marie-Hélène (sous la direction), *Urban policies and the right to the city in India. Rights, responsibilities and citizenship*, UNESCO & Centre de Sciences Humaines, New Delhi, Novembre 2011

GHERTNER Asher, *Rule by Aesthetics: World-Class City Making in Delhi*, Oxford University Press, 2015, 272 p.

GUPTA Dipankar, *Mistaken Modernity: India Between Worlds*, Harper & Collins, 2001, 225 p.

MENON Meena, *Riots and After in Mumbai: Chronicles of Truth and Reconciliation*, Sage India, 2011, 360 p.

MITTA Manoj, PHOOLKA H.S., *When a Tree Shook Delhi: the 1984 Carnage and its Aftermath*, Delhi, Lotus Roli Books, 288 p.

SAGLIO-YATZIMIRSKY Marie-Caroline, *Dharavi from Mega-Slum to Urban Paradigm*, New Delhi & Abingdon, Routledge, 2013, 379 p.

SHATKIN Gavin (sous la direction), *Contesting the Indian City : Global Visions and the Politics of the Local*, Wiley Blackwell 2013, 332 p.

Articles de revues, chapitres et conférences

APPADURAI Arjun, « Street Culture » in *The India Magazine*, Vol. 8, No. 1, Décembre 1987, pp. 12-22.

ASSAYAG Jackie, « Dipankar Gupta, *Mistaken Modernity. India Between Two Worlds* », *L'Homme* [en ligne] No. 163, juillet-septembre 2002, mis en ligne le 10 juillet 2007, URL : <http://lhomme.revues.org/12561>, consulté le 01 février 2017.

BHAVISKAR Amita, « The Politics of the City », papier présenté lors du séminaire *Shades of Green*, Delhi, Août 2002.

CHATTERJEE Ipsita, « Social Conflict and the Neoliberal City » in SHATKIN Gavin (sous la direction) *Contesting the Indian City : Global Visions and Politics of the Local*, Wiley-Blackwell, 2013.

DUPONT Véronique, « The dream of Delhi as a global city » in *International Journal of Urban and Regional Research*, Vol 35.3, May 2011, pp. 533-554.

GHERTNER Asher, « Gentrifying the State, Gentrifying Participation: Elite Governance Programs in Delhi », in *International Journal of Urban and Regional Research*, Vol. 35, No. 3, Mai 2011, pp. 504-532.

SAGLIO Marie-Caroline « Mumbai : mutations spatiales d'une métropole en expansion » in *Mappemonde* n°62, juin 2001.

SAGLIO-YATZIMIRSKY Marie-Caroline, « Dharavi, les enjeux au-delà des clichés » in *Lieux-Dits* # 8, Collections India, hors série, Bruxelles, LOCI, Novembre 2014.

SHAPIRO ANJARIA Jonathan, « Is there a culture of the Indian Street ? », papier présenté lors du séminaire *Streetscapes*, Delhi, Août 2012.

SHATKIN Gavin, VIDYARTHI Sanjeev, « Introduction » in SHATKIN Gavin (sous la direction) *Contesting the Indian City : Global Visions and Politics of the Local*, Wiley-Blackwell, 2013.

SUBRAMANIAM Radhika, « Urban physiognomies » in *Sarai: The New Media Initiative, The Cities of Everyday Life, Sarai Reader 02*, Society for Old and New Media, de Waag, Amsterdam, 2002.

Penser la ville contemporaine

AUGOYARD Jean-François, *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*, Editions du Seuil, 1979, 190 p.

KOOLHAS Rem, *Junkspace. Repenser radicalement l'espace urbain*, Payot, 2011, 120 p.

LEFEBVRE Henri, *Le Droit à la ville*, Economica, 3^e édition, 2009, 135 p.

Photographier la ville – approches théoriques

Ouvrages

BAQUE Dominique, *Identifications d'une ville*, Editions du Regard, Paris, 2006, 198 p.

COSTA Fabienne, MEAUX Danièle (sous la direction), *Paysages en devenir*, PU Saint-Etienne, 254 p.

MEAUX Danièle, *Géo-Photographies, Une approche renouvelée des territoires*, Filigranes, 2015, 152 p.

OLLIER Christine, *Paysage Cosa mentale*, Loco, 2013, 360 p.

ROSE Gillian, « Visual Culture, Photography and the Urban: An Interpretive Framework » in *Special Methodology Edition plus Miscellaneous, Space and Culture, India*, Vol. 2 No. 3, 2014.

TORMEY Jane, *Cities and Photography*, Routledge, 2013, 288 p.

Articles

BELLAVANCE Guy, « Mentalité urbaine, mentalité photographique » in *La recherche photographique*, No. 17, Automne 1994, pp. 10-23.

ROUILLE André, « Versions de la ville », in *La Recherche Photographique*, No. 17, Automne 1994.

A propos de la photographie documentaire

LUGON Olivier, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*. Macula, Paris, 2001, 440 p.

POIVERT Michel, *La Photographie contemporaine*, Flammarion, Paris, 2002, deuxième édition de 2009, 239 p.

Sur la photographie indienne

Ouvrages

Collectif, *Where Three Dreams Cross, 150 Years of Photography from India, Pakistan and Bangladesh*, Winterthur / Steidl, 2010, 376 p.

DAULET-SINGH Devika, WILLAUME Alain (sous la direction), *India Now, Nouvelles Visions de l'Inde Contemporaine*, Textuel, 2007, 194 p.

DEWAN Deepali, *Embellished Reality: Indian Painted Photographs: Towards a Transcultural History of Photography*, Royal Ontario Museum Press, Toronto, 119 p.

STERNBERGER Paul (sous la direction), *India : Public Places, Private Spaces – Contemporary Photography and Video Art*, Delhi, Marg Foundation, 2008, 164 p.

PINNEY Christopher, *Photos of the Gods, The printed image and political struggle in India*, Reaktion Books, 2004, 320 p.

PINNEY Christopher, *Camera Indica: The Social Life of Indian Photographs*, University of Chicago Press, 1998, 240 p.

Articles et essais

ALLANA Rahaab, « The Art of Realism, Painted Photographs in India » in *International Institute for Asian Studies, The Newsletter*, No. 51, Été 2009.

GADIHOKE Sabeena, « Journeys into Inner and Outer Worlds, Photography's Encounter with Public Space in India » in Collectif, *Where Three Dreams Cross, 150 Years of Photography from India, Pakistan and Bangladesh*, Winterthur / Steidl, 2010, 376 p.

GUPTA Sunil, SINGH Radhika, « Intimate geographies – in search of the local », in Collectif, *Where Three Dreams Cross, 150 Years of Photography from India, Pakistan and Bangladesh*, Winterthur / Steidl, 2010, 376 p.

PINNEY Christopher, « Coming Out Better » in Collectif, *Where Three Dreams Cross, 150 Years of Photography from India, Pakistan and Bangladesh*, Winterthur / Steidl, 2010, 376 p.

Autres ressources théoriques

BOEHM Gottfried, « Ce qui se montre. De la différence iconique » in ALLOA Emmanuel (sous la direction), *Penser l'image*, Les Presses du Réel, Seconde édition, 2010, 304 p.

ELIAS Norbert, « Engagement et distanciation », in *Engagement et distanciation. Contributions à la sociologie de la connaissance*, traduit de l'allemand par M. Hulin, Avant-propos de R. Chartier, Paris, Fayard, 1993, rééd. Pocket, p. 7-68.

Monographies de photographes

AGARWAL Ravi, BREMAN Jan, DAS Aravind, *Down and Out, Labouring Under Global Capitalism*, Amsterdam University Press, 2000, 164 p.

Collectif, *France Territoire Liquide*, Editions du Seuil, 2014, 400 p.

BIALOBRZESKI Peter, GLASMEIER Michael, *Lost in Transition*, Hatje Cantz, 2007, 128 p.

BIALOBRZESKI Peter, *Kochi Diary*, The Velvet Cell, 2016, 112 p.

BHALLA Atul, *Yamuna Walk*, University of Washington Press, 2012, 196 p.

COUTURIER Stéphane, *Chandigarh Replay*, Ville Ouverte, 2007, 60 p.

DELANGLE Frédéric, *Ahmedabad*, Fage, Paris, 2006, 88 p.

FAIGENBAUM Patrick, *Kolkata-Calcutta*, Lars Müller Publishers, 2015, 160 p.

GIANCATARINA David, *Paysages Urbains*, Editions du Sacripan, 2003, 112 p.

MORTENSEN Lars Rolfsted, *In Search of Habitat*, The Velvet Cell, 2015, 92 p.

POLIDORI Robert, *60 Feet Road*, Steidl, 2016, 232 p.

RAI Raghu, *Raghu Rai's Delhi*, Thames & Hudson, 2009, 224 p.

RAI Raghu, *Bombay, Where Dreams don't Die*, OM Books International, 2010, 192 p.

SINGH Dayanita, *Dream Villa*, Steidl Verlag, 2010, 120 p.

SINGH Dayanita, *House of Love*, Radius Books, 2011, 185 p.

SINGH Dayanita, *Blue Book*, Steidl, 2013, 30 p.

SINGH Raghubir, *Bombay, Gateway of India*, New Delhi, Aperture, 1994, 119 p.

SINGH Raghubir, *The Grand Trunk Road, A Passage Through India*, Aperture, 1996, 120 p.

VEERARAGHAVAN Avinash, *I Love My India, Stories for a city*, Tara Books, 2004, 96 p.

Sites internet de photographes

AERNI Georg. URL : <http://www.georgaerni.ch/arbeiten-works/promising-bay>, consulté le 18 mai 2017.

AGARWAL Ravi. URL : <http://raviagarwal.com/works.php>, consulté le 18 mai 2017.

BHALLA Atul. URL : <http://www.atulbhalla.com/photographs.htm>, consulté le 18 mai 2017.

BARTHOLOMEW Pablo. URL : <http://bombay.pablobartholomew.com/>, consulté le 18 mai 2017.

CULMANN Olivier. URL : <http://tendancefloue.net/olivierculmann/series/diversions/>, consulté le 18 mai 2017.

DELANGLE Frédéric. URL : <http://www.fredericdelangle.fr/portfolio/paris-delhi/>, consulté le 27 avril 2017.

GILL Gauri. URL : <http://gaurigill.com/works.html>, consulté le 18 mai 2017.

GOMES Chandan. URL : <http://www.chandangomes.com/invisible-cities>, consulté le 18 mai 2017.

JAEKEL Verena. URL : <http://www.verenajaekel.com/2011/12/01/delhi-transport-portrait/>, consulté le 18 mai 2017.

KITO Shiho. URL : <http://shihokito.com/pikari/>, consulté le 24 avril 2017.

MALHOTRA Dhruv. URL : <http://www.dhruvmalhotra.com/index.html>, consulté le 18 mai 2017.

ROUSSELOT Johann. URL : <http://www.johann-rousselet.com/fr/now-delhi/>, consulté le 18 mai 2017.

SIKKA Bharat. URL : <http://bharatsikka.com/spaceinbetween/1421>, consulté le 18 mai 2017.

TAKAHIRO Yamashita. URL : http://takahiro-yamashita.co.uk/photo/new_order/new_order.html, consulté le 18 mai 2017.

Revues et catalogues

BOUSTEAU Fabrice, DUPLAIX Sophie (sous la direction), *Paris-Delhi-Bombay*, Centre Pompidou, 2011, 364 p.

COLLECTIF, *Rencontres d'Arles Photographie 2007*, Actes Sud, 502 p.

INDIA PHOTO ARCHIVE FOUNDATION, *Millenium Dreams*, India Photo Archive Foundation, 2013.

TENDANCE FLOUE (collectif), *Mad in India*, Tendance Floue Editions, 2008, 200 p.

Other Side India, Private, International Review of Photographs and Texts No. 43, Hiver 2008-2009

Suburbia, PIX, Vol. 1, Février 2011.

Autour des œuvres

ANANTH Deepak, « On the Road », in ANANTH Deepak, SINGH Dayanita, SINGH Raghubir, *The Home and the World*, Steidl, 2008, 128 p.

COHEN Alina, « Photographer Patrick Faigenbaum on Capturing the 'Spirit' of Calcutta », *Travel+Leisure*, [en ligne] URL : <http://www.travelandleisure.com/articles/patrick-faigenbaum-calcutta-exhibition-aperture>, Consulté le 5 mars 2017.

COLBERG Joerg, « A Conversation with Dhruv Malhotra » [en ligne] publié le 7 juillet 2010, URL : http://jmcolberg.com/weblog/extended/archives/a_conversation_with_dhruv_malhotra/, consulté le 20 avril 2017.

COLE Teju, « A Too Perfect Picture », *New York Times Magazine*, 3 avril 2016, p. 16

FER Anne-Frédéric, Interview de Frédéric Delangle à Paris le 8 avril 2017 pour France Fine Art, [en ligne], URL : <http://www.francefineart.com/index.php/agenda/14-agenda/agenda-news/2397-2127-galerie-binome-frederic-delangle>, consulté le 27 avril 2017.

THE VELVET CELL, « Getting to know you... Lars Rolfsted Mortensen », [en ligne] publié le 17 novembre 2016, URL : <https://www.thevelvetcell.com/blogs/news/getting-to-know-you-lars-rolfsted-mortensen>, Consulté le 23 avril 2017.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Photographie 1 : Raghu Rai, Two Old Men, Old Delhi, 1970, http://saxmagazine.com/wp-content/uploads/2014/04/Arte-08.png	26
Photographie 2 : Raghu Rai, sans titre, 1989, http://pro.magnumphotos.com/Asset/-2S5RYDYEEEDDA.html	27
Photographie 3 : Raghu Rai, Local commuters at Church Gate railway station Mumbai, 1995, RAI Raghu, <i>Bombay, Where Dreams Don't Die</i> , OM Books International, 2010,	27
Photographie 4 : Raghu Rai, Evening Prayer, Delhi, 1982, RAI Raghu, <i>Raghu Rai's Delhi</i> , Thames & Hudson, 2009	28
Photographie 5 : Raghu Rai, sans titre, Delhi, 2002, http://photographynewsbd.blogspot.fr/2014/01/raghu-rai-his-life-and-masterpieces.html	28
Photographie 6 : Raghubir Singh, Kemp's Cornery, Bombay, 1989, SINGH Raghubir, <i>Bombay, Gateway of India</i> , New Delhi, Aperture, 1994	29
Photographie 7 : Raghubir Singh, Pavement mirror shop, Howrah, 1991, SINGH Raghubir, <i>Calcutta, The Home and the Street</i> , Thames and Hudson, 1998	30
Photographie 8 : Raghubir Singh, Subhash Chandra Bose Statue, Calcutta, 1986, <i>ibid</i>	30
Photographie 9 : Raghubir Singh, Bazaar through Glass Door, Bombay, 1989, SINGH Raghubir, <i>Bombay, Gateway of India</i> , New Delhi, Aperture, 1994	31
Photographie 10 : Pablo Bartholomew, Prostitutes on Faulkland Road, Bombay, http://bombay.pablobartholomew.com/	33
Photographie 11 : Pablo Bartholomew, Rag Pickers Fighting, Bombay, <i>ibid</i>	34
Photographie 12 : Pablo Bartholomew, Man Sleeping on Chowpatty Beach, Bombay, <i>ibid</i> ..	35
Photographie 13 : Ram Rahman, Naramsimha Rao, Delhi, 1986, http://www.livemint.com/Leisure/PgNIr1ps9lp60K3VEtNdfM/A-shot-at-democracy.html	36
Photographie 14 : Ram Rahman, Gandhi March, Delhi, tirage numérique, 24,5 x 16 in, http://www.livemint.com/Leisure/PgNIr1ps9lp60K3VEtNdfM/A-shot-at-democracy.html	36
Photographie 15 : Ram Rahman, Delhi, 1990, http://www.ramrahman.com/Sites-Pages/Image1.html	37
Photographie 18 : Johann Rousselot, sans titre, Delhi, <i>Now Delhi</i> , http://www.johann-rousselot.com/en/portfolio-2-the-current-period/	41
Photographie 19 : Johann Rousselot, Sans titre, Delhi, <i>ibid</i>	41
Photographie 20 : Johann Rousselot, Jayant Family, Delhi, <i>ibid</i>	43
Photographie 21 : Johann Rousselot, Sans Titre, Delhi, <i>ibid</i>	43
Photographie 22 : Ravi Agarwal, A Street View 1993-1995, http://raviagarwal.com/works.php#prettyPhoto[artwork]/1/	50
Photographie 23 : Ravi Agarwal, Down and Out Under Global Capitalism 1997-2000, Surat, AGARWAL Ravi, BREMAN Jan, DAS Aravind, <i>Down and Out, Labouring Under Global Capitalism</i> , Amsterdam University Press, 2000, 164 p.	51
Photographie 24 : Ravi Agarwal, Down and Out Under Global Capitalism 1997-2000, Surat, <i>ibid</i>	53
Photographie 25 : Ravi Agarwal, Down and Out Under Global Capitalism 1997-2000, Surat, <i>ibid</i>	53
Photographie 26 : Ravi Agarwal, Alien Waters 2004-2006, Delhi, http://raviagarwal.com/works.php?workid=3	55
Photographie 27 : Ravi Agarwal, Alien Waters 2004-2006, Delhi, <i>ibid</i>	55
Photographie 28 : Ravi Agarwal, Alien Waters 2004-2006, Delhi, <i>ibid</i>	55

Photographie 30 : Ravi Agarwal, Have You Seen the Flowers on the River? 2007-2011, Delhi, http://raviagarwal.com/works.php?workid=4	57
Photographie 31 : Yamashita Takahiro, Sans titre, Gurgaon, http://takahiro-yamashita.co.uk/photo/new_order/new_order.html	63
Photographie 32 : Yamashita Takahiro, Sans titre, Gurgaon, <i>ibid</i>	64
Photographie 33 : Yamashita Takahiro, Sans titre, Gurgaon, <i>ibid</i>	64
Photographie 34 : Atul Bhalla, He Sang to the River, 40x60 Inches, Tirage pigmentaire, 2009, http://www.atulbhalla.com/images/thumb/photothumb/yamuna_bank_thumb/yuman_bank/hesang%20_%20river.htm	67
Photographie 35 : Atul Bhalla, Yamuna Underpass, Delhi, 2009, 52x62 in, Tirage pigmentaire, http://www.atulbhalla.com/images/thumb/photothumb/yamuna_bank_thumb/yuman_bank/yamun%20_underpass.htm	68
Photographie 36 : Atul Bhalla, Yamuna Evening - II, Delhi, 2007, 32x41 in, Tirage pigmentaire, http://www.atulbhalla.com/images/thumb/photothumb/p%20fatepuri/yamuna-evening.htm	68
Photographie 37 : Patrick Faigenbaum, Double-page tirée du livre Kolkata Calcutta.....	70
Photographie 38 : Patrick Faigenbaum, Double-page tirée du livre Kolkata Calcutta.....	71
Photographie 39 : Patrick Faigenbaum, Double-page tirée du livre Kolkata Calcutta.....	73
Photographie 41 : Bharat Sikka, Sans titre, http://bharatsikka.com/spaceinbetween/1421	76
Photographie 42 : Bharat Sikka, Sans titre, Delhi, <i>ibid</i>	77
Photographie 43 : Bharat Sikka, Sans titre, <i>ibid</i>	77
Photographie 44 : Verena Jaekel, http://www.verenajaekel.com/2011/12/01/delhi-transport-portrait/	83
Photographie 45 : Verena Jaekel, <i>ibid</i>	83
Photographie 46 : David Giancatarina, Chennai, 2002, GIANCATARINA David, <i>Paysages Urbains</i> , Editions du Sacripan, 2003, 112 p.....	84
Photographie 47 : David Giancatarina, Chandigarh, 2002, <i>ibid</i>	84
Photographie 48 : Lars Rolfsted Mortensen, double-page tirée de In Search Of Habitat, Kurla, Mumbai, 2010.....	86
Photographie 49 : Lars Rolfsted Mortensen, <i>ibid</i>	87
Photographie 50 : Lars Rolfsted Mortensen, <i>ibid</i>	87
Photographie 51 : Robert Polidori, Dharavi #1, Mumbai, 2008, http://www.robertpolidori.com/	88
Photographie 52 : Robert Polidori, 60 Feet Road, Mumbai, <i>ibid</i>	89
Photographie 53 : Robert Polidori, 60 Feet Road, Steidl, 2016	89
Photographie 54 : Peter Bialobrzeski, « Lost in Transition », Gurgaon, BIALOBRZESKI Peter, GLASMEIER Michael, <i>Lost in Transition</i> , Hatje Cantz, 2007.....	90
Photographie 55 : Peter Bialobrzeski, « Lost in Transition », Noida <i>ibid</i>	90
Photographie 56 : Peter Bialobrzeski, Kochi Diary, The Velvet Cell, 2016	91
Photographie 58 : Patrick Tourneboeuf, "Next City", 2008, http://tendancefloue.net/patricktourneboeuf/series/next-city/	93
Photographie 59 : Patrick Tourneboeuf, "Next City", 2008, <i>ibid</i>	93
Photographie 60 : Georg Aerni, #3289-3, Sakinaka, Mumbai, 2010, http://www.georgaerni.ch/arbeiten-works/promising-bay	94
Photographie 61 : Lars Rolfsted Mortensen, Chandivali, Mumbai, 2010, MORTENSEN, <i>op cit</i>	94
Photographie 62 : Lars Rolfsted Mortensen, Mahalakshmi, Mumbai, 2010, <i>ibid</i>	95
Photographie 63 : Georg Aerni, #3282-4 Bandra, Mumbai, 2010, AERNI, <i>op cit</i>	95

Photographie 64 : Lars Rolfsted Mortensen, Nehru Bridge, Ahmedabad, 2010, MORTENSEN, <i>op cit</i>	95
Photographie 65 : Georg Aerni, #2876-3, Bandra, Mumbai, 2007, AERNI, <i>op cit</i>	95
Photographie 66 : Arthur Crestani, Gurgaon, 2014,	96
Photographie 67 : Lars Rolfsted Mortensen, Golf Course Road, Gurgaon, 2010, MORTENSEN <i>op cit</i>	96
Photographie 68 : Anita Khemka, Waiting for the train at Jabalpur Station, Madhya Pradesh, http://www.photoink.net/artist/artistdetail/82/109#2	101
Photographie 69 : Anita Khemka, At the AIIMS Flyover, New Delhi, http://www.photoink.net/artist/artistdetail/82/109#1	102
Photographie 70 : Gauri Gill, Ghaziabad, 2004, 11,8 x 15,7 in, http://www.artnet.com/artists/gauri-gill/ghaziabad-up-from-urban-landscapes-UHAU3qhgXHFNnvtCkdp6dw2	104
Photographie 71 : Gauri Gill, Jodhpur, Rajasthan, 2004, tirage au gélatinobromure d'argent, 51 x 76 cm, http://www.lucymackintosh.ch/futur.php?id=60&image_id=867	105
Photographie 72 : Gauri Gill, Mumbai, 2012, http://gaurigill.com/works.html	106
Photographie 73 : Gauri Gill, Gurgaon, 2004, <i>ibid</i>	106
Photographie 74 : Gauri Gill, Mumbai, 2012, <i>ibid</i>	107
Photographie 75 : Dayanita Singh, Double-page tirée de House of Love, 2011.....	109
Photographie 77 : Dayanita Singh, Sans titre, double-page tirée de House of Love, 2011....	109
Photographie 78, Dayanita Singh, image extraite de Dream Villa, 2010.....	110
Photographie 80 : Dhruv Malhotra, Sans titre, série « Sleepers », http://www.dhruvmalhotra.com/	112
Photographie 81 : Dhruv Malhotra, Sans titre, série "Noida Soliloquy", <i>ibid</i>	113
Photographie 82 : Dhruv Malhotra, Sans titre, série "After Party", <i>ibid</i>	114
Photographie 83 : Shiho Kito, Sans titre, série "Pikari", tirage chromogénique, http://shihokito.com/pikari/	116
Photographie 84 : Shiho Kito, Sans titre, série "Pikari", tirage chromogénique, <i>ibid</i>	116
Photographie 85 : Shiho Kito, Sans titre, série "Kagami", tirage chromogénique, http://shihokito.com/other-projects/	117
Photographie 86 : Chandan Gomes, "Invisible Cities", Gurgaon, 2013, INDIA PHOTO ARCHIVE FOUNDATION, <i>Millenium Dreams</i> , India Photo Archive Foundation, 2013	126
Photographie 87 : Chandan Gomes, "Invisible Cities", Gurgaon, 2013, <i>ibid</i>	128
Photographie 88 : Chandan Gomes, "Invisible Cities", Gurgaon, 2013, <i>ibid</i>	128
Photographie 89 : Avinash Veeraraghavan, "I Love My India", 2004.....	131
Photographie 90 : Avinash Veeraraghavan, "I Love My India", 2004.....	131
Photographie 91 : Avinash Veeraraghavan, double-page tirée de "I Love My India", 2004.	132
Photographie 92 : Avinash Veeraraghavan, double-page tirée de "I Love My India", 2004.	133
Photographie 93 : Avinash Veeraraghavan, "I Love My India", 2004.....	134
Photographie 94 : Avinash Veeraraghavan, "I Love My India", 2004.....	134
Photographie 95 : Stéphane Couturier, Chandigarh 2006/2007, High Court, COUTURIER Stéphane, <i>Chandigarh Replay</i> , Ville Ouverte, 2007,	138
Photographie 96 : Stéphane Couturier, Chandigarh 2006/2007, School of Architecture No. 1, <i>ibid</i>	138
Photographie 97 : Olivier Culmann, « Diversions », http://tendancefloue.net/olivierculmann/series/diversions/	143
Photographie 98 : Olivier Culmann, « Diversions », <i>ibid</i>	143
Photographie 99 : « Diversions » Delhi 2010-2012, <i>ibid</i>	143

Photographie 100 : « Olivier Culmann, « Diversions », <i>ibid</i>	143
Photographie 101 : Frédéric Delangle, "Paris-Delhi", Paris, Collectif, <i>France Territoire Liquide</i> , Editions du Seuil, 2014.....	146
Photographie 102 : Frédéric Delangle, "Paris-Delhi", Paris, <i>ibid</i>	147
Photographie 103 : Frédéric Delangle, Harmonieux Chaos, 2017, http://www.fredericdelangle.fr/portfolio/harmonieux-chaos/.....	149
Photographie 104 : Frédéric Delangle, "I Shot the Street", Dossier de Presse "Printemps Indien"	149
Photographie 105 : Frédéric Delangle, "I Shot the Street", <i>ibid</i>	149
Photographie 106 : Gauri Gill et Rajesh Vangad, Factory and River, 2014, encre sur tirage pigmentaire, http://quod.lib.umich.edu/t/tapic/x-7977573.0005.205- 00000001/1?subview=detail;view=entry.....	150

ANNEXES

Entretien téléphonique avec Olivier Culmann, 17 février 2017.

Dans la série *Diversions*, tu t'intéresses à la question de la représentation de ville indienne. Peux-tu me parler de la réalisation de cette série ?

La réalisation de la série a été motivée par plusieurs points. J'ai découvert ces pratiques de retouche quand je conduisais une recherche pour l'édition 2009 du festival Photoquai. J'étais commissaire d'exposition pour l'Inde et j'étais chargé de sélectionner les artistes qui seraient exposés. Mais je voulais faire quelque chose de différent et ne pas montrer des photographes qui tournaient déjà en Europe et aux Etats-Unis, qui étaient déjà bien insérés dans le monde de l'art. J'étais intéressé par des pratiques qu'on ne trouvait pas ailleurs, des pratiques photographiques plus « Indiennes », qui relevaient d'une photographie plus utilitaire ou vernaculaire : évidemment les studios photos de quartier, qui avaient inspiré ma série *The Others*, mais aussi la photographie publicitaire...

Je me suis donc retrouvé dans un studio de retouche numérique à Delhi, où on m'a montré une photo d'une université de Delhi. La photo était retouchée, et on m'a présenté les deux versions de l'image, avant et après retouche. La photographie retouchée était « nettoyée » : le ciel était bleu, on avait enlevé un camion, les détritux... On avait enlevé tout ce qui dérangeait dans la représentation de l'université.

J'ai donc fait des photos en argentique 6x9 à Delhi et à Goa, que je donnais au studio pour qu'ils les retouchent dans cette même démarche de transformation et de nettoyage. Je leur donnais aussi des photographies issues de banques d'image, représentant des comédiens à la peau claire, avec des sourires Colgate, des winners en costards et des filles en minijupes, bref l'image de l'entreprise qui n'a rien à voir avec la réalité indienne, et je leur demandais d'intégrer ces personnages aux images. Il s'agissait de remplacer les personnages présents dans les images d'origine par ces figurants de banque d'images.

Ce qui m'intéressait dans ce travail c'était d'examiner la question de la transformation de la photographie, d'explorer ces pratiques et la façon dont elles fonctionnent. Il s'agissait de regarder comment ces pratiques tordent le cou à la représentation du réel tel qu'on le conçoit et qu'on le perçoit.

En 2009, j'étais membre du jury du World Press, et à la fin des délibérations, le président du jury avait demandé à chacun des membres de formuler des remarques sur le processus et sur le prix. J'avais alors souligné qu'aujourd'hui on peut très bien parler du réel en utilisant Photoshop, en fabriquant des images de toutes pièces, et avoir un propos très pertinent en se livrant à de telles manipulations. J'avais suggéré de créer une rubrique spéciale, à côté des rubriques « news », « sport », etc., pour des gens qui ont ce genre d'approche. Evidemment le World Press est une institution très old school, très attachée à la tradition, et je ne pense pas qu'ils emprunteront un jour cette voie.

En jouant ce « jeu » photographique, tu peux très bien questionner le paysage, la représentation de la ville, ce qui est intéressant. Dans la pratique, en Inde, je me suis demandé : « comment les gens vivent-ils leur environnement ? comment le voient-ils ? ». Quand un Occidental arrive en Inde, il ne voit en général que le chaos, les rues dégueulasses,

les déchets, la pollution. Inversement, si on observe les Indiens, on a l'impression qu'ils s'accommodent de cet environnement. Les commerçants jettent leurs déchets dans la rue juste devant leur boutique, les gens ne font pas du tout attention. Je me demandais « est-ce qu'ils occultent leur environnement ? Est-ce qu'ils le voient, est-ce qu'ils ne le voient qu'en partie, est-ce qu'ils refusent de le voir ? ». Ca m'intéressait de questionner cette perception que chacun a de la ville.

A Delhi, il y a cette idée très forte du « Green Delhi » : c'est écrit sur les équipements publics, sur les publicités... Mais pourtant rien n'est fait ! C'est la ville la plus polluée du monde, l'air est irrespirable. J'y suis retourné en décembre 2016, c'était pire que jamais.

Au cours d'une exposition, une dame m'avait suggéré de refaire des photos des endroits que j'avais photographié pour *Diversions* afin de constater le changement. Je suis allé sur les sites des photos, et ils ne ressemblent pas du tout aux fantasmes du studio de retouche. Un chantier a finalement été terminé après avoir été interrompu pendant des années, mais l'immeuble n'a rien à voir avec le fantôme.

Il existe un fantasme très fort, c'est celui de « *Shining India* » : l'Inde ultra-moderne, avec ses business centers et ses centres commerciaux. En réalité, on trouve en Inde des petits îlots de modernité, mais ils sont minimes par rapport à l'ensemble du pays. Je suis allé en Chine récemment, à Shanghai, et quand on dit « l'Inde rattrape la Chine », on en est très très loin ! Alors évidemment en Chine aussi Shanghai est un microcosme qui ne doit pas faire oublier le reste du pays.

Un ami indien me suggérait d'exposer la série à Delhi, comme une campagne de sensibilisation à la protection de l'environnement. Quand la chose est représentée, ça provoque généralement une réaction, ça suscite un questionnement et j'envisage d'exposer la série là-bas.

Tu as vécu en Inde pendant quatre ans, penses-tu que tu aurais pu réaliser ce travail sans y avoir passé autant de temps ?

Non, je ne pense pas. Ce questionnement sur la perception de l'environnement vient de la vie quotidienne, des petites choses qu'on remarque au fur et à mesure et des rencontres. C'est en vivant en Inde que je me suis rendu compte de ce rapport particulier à l'environnement. Par ailleurs, ma recherche sur les pratiques photographiques locales, dans le cadre de Photoquai 2009, m'a pris du temps. A moins d'avoir tout bien organisé tu ne peux pas réaliser ce genre de travail en venant quinze jours, en venant visiter trois studios... C'est quand tu y habites, que quelqu'un te parle d'un truc, te présente à quelqu'un d'autre... Ca prend du temps.

Et puis, comme pour Johann (Rousselot), en y retournant régulièrement, tu vois l'évolution du pays, mais aussi la non-évolution. Tu prends conscience de choses sur la durée. Ta sensibilité à certains sujets vient de là.

Entre mon expérience personnelle, à partir de la découverte à vélo de la banlieue de Delhi en 2010-11, qui m'a poussé à photographier cette ville, et mes recherches ultérieures, je me suis rendu compte que de nombreux photographes étaient attirés par les mêmes choses, les mêmes phénomènes. Le risque est alors de faire les mêmes photographies, et de dire la même chose, quitte à ne plus rien dire. On en vient à faire des photographies « tautologiques » : par exemple venir en Inde pour photographier les

banlieues de Delhi, mais aussi spectaculaires soient-elles, ces images ne disent pas beaucoup plus que ça, que Delhi a des banlieues. On peut atteindre un point où on se dit « à quoi bon faire ces photographies » ?

Ce qui est très étonnant en Inde c'est qu'à la différence de la Chine, où on a détruit pour reconstruire les villes, en particulier à Beijing avant les Jeux Olympiques, qui a été intégralement rasée à l'exception d'un quartier historique préservé, en Inde, ils « décalent », ils développent « à côté ».

Il y a donc une cohabitation de différents mondes, de différents urbanismes. Il y a trente ans, quand on parlait de l'Inde c'était toujours à propos de l'Inde misérable, de la pauvreté, de Mère Theresa et de tous ces clichés. Puis on a commencé à parler d'une autre Inde, de l'Inde moderne, la fameuse *Shining India*, et cette vision a suscité beaucoup de commandes des médias, des magazines, etc. Johann Rousselot, d'ailleurs, a beaucoup travaillé là-dessus.

La réalité, c'est que tu peux trouver ces deux exactes versions de l'Inde. Comme je te disais, je suis allé en Inde en décembre, et à l'occasion je suis allé à Calcutta, où je n'étais pas allé depuis 2010. J'y étais allé pour la première fois en 1997. Il y a des quartiers, par exemple autour de Howrah Bridge (NdA : le principal pont de Calcutta, l'un des plus grands du monde, qui relie la ville de Calcutta à la ville de Howrah de l'autre côté de la Hoogly, un affluent du Gange), qui ne changent pas du tout. Les gens vivent toujours de la même façon, avec la même échoppe, depuis 1997. La seule chose qui change, c'est qu'ils ont des téléphones portables, et encore. Mais dans la même ville, tu peux montrer les deux réalités ! Il y a tous les nouveaux quartiers, les nouvelles villes, les équivalents de Noida et Gurgaon (NdA : les deux plus grandes banlieues autour de Delhi), qui sont encore en travaux, comme Salt Lake. Forcément, ça interpelle.

Les photographes sont généralement beaucoup plus intéressés par ce qu'ils connaissent, ce qu'ils reconnaissent, par les photographies qu'ils ont déjà vues. Et la ville, l'urbanisme, le territoire, le paysage, c'est une tendance forte aujourd'hui, beaucoup plus qu'il y vingt ou trente ans, ça intéresse beaucoup plus et il y a plus de photographes qui travaillent là-dessus.

Pourquoi ? Evidemment, il y a un réel changement, sur le plan urbain. Mais il faut se méfier de ce que j'appelle les « pièges à photographes ». A Sète (NdA : au festival *Images Singulières, dédié à la photographie documentaire*), par exemple, il y a toujours un photographe invité en résidence, qui fait partie du jury. Quand tu regardes les différents boulots qui sont proposés, tu as toujours des « personnages », qui reviennent dans les travaux. Il va s'agir du vieux pêcheur, au visage buriné et tanné par le Soleil, ou alors du transsexuel du coin. Chaque photographe va aller photographier ces sujets avec son propre style. Il y a donc des attirances, et au moment des votes du jury, on voit que les gens sont attirés par ce qu'ils reconnaissent, par ce qu'ils connaissent déjà, parce qu'ils l'ont déjà vu, et ils votent pour ça.

Il y a des sujets qui sont photogéniques. Dans les banlieues indiennes, il y a des endroits incroyables, comme tu as vu, ou comme dans la série de Patrick Tournéboeuf à Noida (réalisée pour le projet de Tendence Floue *Mad In India*, paru en 2008). C'est le genre d'endroits, avec des immeubles au milieu de nulle part, qui parlent visuellement, qui racontent une histoire sur le monde, qui « appellent » la photographie.

« A quoi bon le faire ? », c'est une vraie question, que je me pose aujourd'hui. Je me méfie aussi de la tendance actuelle à construire les images. C'est une tendance qui est entretenue par le milieu des galeries, qui est aujourd'hui une destination privilégiée de la photographie documentaire, en particulier parce que c'est là qu'il y a de l'argent. Les photographes sont incités par les galeries à « faire Œuvre », avec une majuscule, et à cette fin il y a cette tentation de construire les images, d'utiliser Photoshop, d'avoir des installations et des dispositifs dingues, avec beaucoup d'argent.

Est-ce qu'une image ne peut pas se suffire à elle-même ? Est-ce que l'observation du réel ne suffit plus ?

Aujourd'hui, après *The Others* et *Diversions*, je me demande comment aborder la photo. Je reste attaché à l'idée de prendre le temps d'observer le monde. Le fond du problème, pour le photographe, c'est d'avoir un parti pris, un propos et que ça raconte quelque chose. Tu peux raconter quelque chose avec un principe très simple, un truc très bête. Par exemple, pour *Watching TV* (NdA : série qui a fait l'objet d'un livre paru en 2011), j'allais chez les gens et je les photographiais en train de regarder la télé. Je suis plutôt, au départ, partisan des trucs très simples.

Entretien avec Atul Bhalla, 3 mars 2017

Amici Cafe, Defence Colony, New Delhi

Entretien conduit en anglais. Traduit par l'auteur.

J'aimerais que vous me parliez de la façon dont vous voyez les villes indiennes, et Delhi en particulier. La ville est le décor de tous vos travaux sur l'eau, et est ainsi un sujet central de votre travail. Comment vous a-t-elle influencée et comment oriente-t-elle votre travail ?

Je suis né et j'ai grandi à Delhi, à Ouest Delhi en particulier, à Tilak Nagar et Janak Puri, où je vis encore. Ces quartiers étaient habités par des réfugiés punjabis après la Partition. Ce sont des quartiers très conservateurs, très à droite.

En 1998, la première piscine publique a ouvert ses portes à Delhi, au Complexe Sportif de la DDA (*NdA : Delhi Development Authority*). Enfant, j'allais nager à la Jaguri Garden Public School, où il y avait une piscine. Quand la piscine a ouvert, je m'y suis inscrit et nager dans l'eau, au milieu du bassin a été une sorte de moment cathartique, une révélation : être seul dans l'eau. C'est à ce moment là que j'ai pris conscience qu'il fallait que l'eau comme medium parcourre mon travail.

L'eau raconte beaucoup de choses sur la ville. La ville ne reçoit de l'eau qu'une heure le matin et une heure le soir. Quand j'étais enfant, dans ma maison, comme partout ailleurs, nous laissions les robinets ouverts en permanence. Comme ça, dès que nous avions de l'eau, elle commençait à couler et nous remplissions des réservoirs. C'est le bruit de l'eau qui coulait qui nous réveillait le matin. Nous avions une heure pour tout faire : nous laver, laver nos habits, cuisiner et remplir les réservoirs pour conserver de l'eau pour la journée. On ne pouvait jamais être sûr qu'on aurait aussi de l'eau le soir. Nous devions laisser les robinets ouverts rien que pour savoir s'il y avait de l'eau. Même aujourd'hui, nous n'avons pas l'eau courante 24h/24. Quand l'eau arrive, elle est pompée pour être stockée dans des réservoirs.

Après mon expérience à la piscine, j'ai commencé à me rendre à la Yamuna (*NdA : le fleuve qui traverse Delhi*), à 55 km de chez moi. Je conduisais pour y aller tous les dimanches. J'allais à un endroit appelé Jadagpur, après le barrage de Wazirabad. Je voyais d'autres gens de Delhi qui venaient à la rivière. Ils venaient, s'enduisaient d'huile et se baignaient dans le fleuve. Certains le faisaient une fois par semaine, d'autres tous les jours.

J'ai commencé à voir la ville différemment. Mon expérience de Delhi jusqu'alors était en effet différente. Mon père était un écrivain et j'allais souvent à Connaught Place (*NdA : le centre commercial de Delhi*) et à Mandi House. Mandi House à l'époque était vraiment le centre culturel de la ville, où avaient lieu toutes les pièces de théâtre, les expositions... il n'y avait pas beaucoup de galeries à l'époque et Mandi House était au centre de la vie culturelle. Aujourd'hui tout cela s'est déplacé à South Delhi. A l'époque, je peignais et je dessinais.

Entre 1998 et 2004, j'allais régulièrement au bord du fleuve. J'ai fait ma première performance *I was not waving but drowning*, en décembre 2004 au village de Jadagpur. C'était ma première œuvre photographique et performative. Je l'ai fait à la frontière du rural et de l'urbain. Ensuite, en 2007, j'ai fait le projet *Yamuna Walk*, pour lequel j'ai marché le long du fleuve pendant cinq jours. J'ai marché du village de Palla, à la frontière nord de

Delhi, sur la rive ouest, en m'arrêtant le soir et en rentrant chez moi car je n'avais pas le droit de camper. Il nous fallait une permission et elle était rarement accordée.

Je marchais de 8 ou 9 heures du matin jusqu'à 4 ou 5 heures, puis je recommençais le jour suivant du même endroit. C'était une marche de cinq jours et l'idée était de marcher près de l'eau.

Pouvons-nous récupérer la rivière ? Pouvons-nous nous réengager avec la rivière ? L'engagement avec la rivière avait été brisé. Dans la partie rurale, au début, je pouvais marcher. C'était des endroits magnifiques, incroyables, on ne croirait pas que c'est à Delhi, et c'est encore comme ça à la plupart de ces endroits, au nord de Wazirabad.

Wazirabad marquait le passage du rural à l'urbain. A partir du moment où on traverse le barrage de Wazirabad, l'espace devient contesté et fragmenté. Il y a 22 canaux d'évacuation des eaux usées, des deux côtés. Marcher le long du fleuve devient presque impossible. J'ai bien marché, sur l'essentiel du trajet, mais quand j'atteignais un canal, je devais remonter jusqu'à la route, le long du canal, aller au pont, traverser et redescendre vers le fleuve. Etc etc.

C'est comme ça que j'ai pris conscience de ce qu'il s'était passé depuis l'Indépendance. Tout au long de la marche, la plupart des constructions mogholes et britanniques font face à la rivière. Depuis Kashmiri Gate, tout ce quartier, depuis le Fort Rouge Moghol, on pouvait littéralement voir le fleuve. Depuis l'Indépendance, toutes les constructions tournent le dos au fleuve. L'arrière, c'est l'arrière. C'est là qu'on jette les détritiques, et on ne voit jamais ce qu'il y a derrière, les gens pouvaient faire ce qu'ils voulaient.

C'est pour cette raison que je pense que nous n'allons jamais nettoyer le fleuve. A moins que les gens de Delhi n'y aient accès, ne puissent le voir, le sentir. Beaucoup de gens ont encore une relation avec le fleuve. Les gens de Delhi pensent que ce n'est pas le cas mais si. Il y a des fermiers, il y a des permis de pêche encore délivrés, il y a des gens qui pêchent à Sonia Vihar... Il y a des gens qui vivent là-bas. Beaucoup de conducteurs de rickshaws. Des gens s'y lavent encore tous les jours. La plupart des gens ne savent pas que Delhi a 24 *ghats* (*NdA : ensemble de marches ou de gradins qui recouvrent les rives des cours d'eau*). Le Ghat Nighambot est le dernier. Le ghat numéro 1 a été démoli. Il y avait un village avant là-bas. Certains des habitants ont été relogés. Il y avait un mur de démarcation entre les Hindous et les Musulmans dans le village. Les Musulmans sont partis à Welcome Colony et les Hindous sont partis ailleurs.

Il y a tout ça là-bas. J'ai découvert tout ça. J'ai découvert ma ville grâce au fleuve ! Alors que la ville n'est pas conçue pour la marche, j'ai marché. Si on veut marcher, c'est tout de même possible.

Le livre Yamuna Walk contient 160 images. C'est une sorte de document sur cette relation avec le fleuve. Là où je n'ai pas pu marcher, j'ai pris un bateau. Il y a une photo dans le livre.

Que signifie la ville ? Qu'est-ce que cette ville ? C'est comme ça que tout a commencé.

Avec la prise de conscience de tous les problèmes environnementaux et sociaux, les plans de développement et les démolitions de bidonvilles le long de la Yamuna à l'époque des Jeux du Commonwealth, est-ce que vous avez fait votre travail dans une perspective militante ?

On me pose toujours cette question. Je n'aime pas utiliser le mot « militant » pour moi-même, parce que je ne suis pas une personne qui émet des critiques. J'aime travailler de façon singulière. Certaines choses doivent être entreprises collectivement mais je pense que je travaille mieux seul. On peut traiter de ces problèmes pas de façon didactique mais en suscitant des questions dans le domaine public. Et je pense que ça marche beaucoup mieux.

Dès que vous devenez didactique, que vous dites « c'est de votre faute », vous entrez dans un cercle d'accusations. Ça place l'artiste dans une position hiérarchique, vous finissez par dire aux gens « vous êtes responsables mais pas moi ». Peut-être que je le formule de façon un peu cru, mais ça finit toujours un peu comme ça. Et ça ne fonctionne pas toujours.

L'essentiel de mon travail m'implique personnellement. Pour le *Public Art Project*, j'ai fait le projet *48 Degrees*, dans lequel j'ai conçu un kiosque en forme de réservoir d'eau d'un litre, habituellement utilisé pour transporter de l'eau sacrée. Le kiosque était situé à Kashmiri Gate, la porte nord de Old Delhi, et quand on regarde les vieilles photos du British Museum, on peut voir que le fleuve allait jusqu'à Kashmiri Gate. Il y a des photos noir et blanc très intéressantes où on peut voir le fleuve. Il est tourné vers le nord, vers l'Himalaya, là d'où il vient. C'était une décision consciente de faire mon *Public Art Project* là, sous le commissariat de Puja Sood.

Je distribuais de l'eau là bas. Les gens venaient, garaient leur voiture, le conducteur n'avait qu'à suivre la vieille coutume punjabis du *chabir*, dans laquelle on donne de l'eau et parfois même de la nourriture.

Il existe un mot hindi, *joot*, qui ne peut pas être traduit en anglais. Quand je bois dans un verre, je laisse une marque dans l'eau : elle contient mon ADN. C'est mon *joot*. Si je mets du sable de la Yamuna et du ciment dans le verre et que le verre est jeté pour être recyclé, tout ce qu'il reste est un moule des déchets de quelqu'un. C'est ce que je faisais à Kashmiri Gate, je récupérais tout ça. Les gens venaient, je leur disais de ne rien gâcher, ils buvaient et je faisais des moules de tout ce qu'ils abandonnaient derrière eux. Je les ai encore. Je donnais aux gens un autocollant sur lequel était écrit « Avez-vous déjà vu la Yamuna ? Avez-vous déjà touché la Yamuna ? » en hindi et en anglais. Je suis né et j'ai grandi à Delhi, mais est-ce que j'ai déjà vu la rivière ? peut-être à travers des grillages. Mais est-ce que je l'ai jamais touchée ?

Des gens venaient me voir et me disaient « vous savez, j'habite à Kashmiri Gate depuis 12 ans et je n'ai jamais vu la Yamuna. » l'important, c'est de poser une question dans l'espace public et de pousser les gens à y réfléchir. C'est comme ça que ça prend de l'envergure. 3 ou 4 ans plus tard, j'ai vu mon autocollant dans l'appartement de quelqu'un à South Delhi. J'ai demandé d'où il venait, et les gens m'ont dit qu'ils l'avaient trouvé quelque part. Je ne leur ai pas dit que c'était de moi. Ils trouvaient ça très intéressant ! C'est une question pertinente : nous vivons à Delhi, nous avons un fleuve à Delhi, un fleuve sacré, les villes du monde entier ont des fleuves et ont des relations à leurs fleuves. Et nous brisons cette relation en permanence ! Constamment ! Les architectes et les urbanistes sont tous responsables.

Alors, que faire ? C'est devenu très intéressant.

J'ai fait un autre projet en 2008, *What will be my defeat ?* pour le *Yamuna-Elbe Project* avec Ravi Agarwal et Til Krause. Le fleuve m'avait appris plusieurs choses. Dans le Mahbharata de Peter Brook il y a un passage où les princes en exil atteignent un plan d'eau et ils ont soif. Alors le dieu dit « avant de boire, répondez à ma question ». Les plus jeunes ne répondent pas, ils boivent et meurent. Le plus vieux répond « examinez moi ».

Il y avait 54 questions à l'origine. Peter Brook n'en a conservé que 15. La première question est « quelle sera ma défaite ? » (« what will be my defeat ? »). Nous allons être la défaite du fleuve, la ville va être la défaite du fleuve. « Qu'est qui recouvrera la Terre ? » « Quelle est ma cause ? » « Quelle est ma folie ? ». J'ai exposé ces questions au Millenium Park près du fleuve. Encore une fois, il s'agit de placer les questions dans le domaine public. La première question était « Quel est mon espace ? » on peut se le demander à propos de soi, à propos de la rivière...

Est-ce que vous vous documentez, est-ce que vous placez les choses dans leur contexte dans vos expositions ? Votre travail peut être métaphorique ou poétique, est-ce que vous apportez de la documentation pour compléter cette approche ? Est-ce que vous conduisez des recherches sur le sujet pour compléter les photographies et les installations ?

Il s'agit d'interroger ce que pensent les gens. Beaucoup de gens m'ont accusé de montrer une Yamuna qui est trop propre. Mais la pollution ne prend pas forcément la forme d'ordures ? Certains endroits paraissent idylliques, avec des arbres, des bassins, des cannes à sucre... mais l'eau peut tout de même être polluée. Il y a des endroits comme ça : si on y va, on peut voir, après la mousson, beaucoup d'agriculture, des concombres, des melons... il existe une relation entre les gens et le fleuve.

Est-il possible de montrer autre chose ? quelque chose d'inattendu. Ca peut devenir une documentation, mais est-ce qu'on peut la répéter, faire autre chose ? Mon travail peut devenir documentaire. Dans *Yamuna Underpass* (une mosaïque de photographies présentant une sequence dans laquelle une silhouette se tient au bord de l'eau) il n'y a pas d'underpass ! il n'y a que les pauvres qui dorment là. Il y a une personne dans un coin de l'image, qui sort du cadre à chercher quelque chose.

Dans *He sang to the river*, cette personne est penchée au dessus de la rivière. C'est une mosaïque d'images. Il jetait de la pâte à pain aux poissons. Je suis allé vers lui et j'ai dit « vous savez qu'il n'y pas de poisson ici ? » et il a dit « comment le savez-vous ? », j'ai répondu « c'est trop pollué, il n'y a aucun organisme vivant dans la Yamuna ». Il m'a répondu « mon prêtre m'a dit de le faire » et il était désarçonné ! Il ne comprenait pas.

Je tiens à révéler ce genre de rencontres et de relations, pas de façon didactique mais de façon poétique.

Quand vous exposez ces travaux, est-ce que vous racontez l'histoire à côté ?

Parfois les gens me disent que je devrais avoir plus de texte. Mais je trouve que ça diminue la force de l'œuvre. Des gens qu'ils aimeraient en avoir plus, d'autres non... mais ils peuvent toujours me contacter ! Dans l'art, il n'est pas toujours nécessaire d'expliquer. Je suis très *old school*, il ne faut pas un texte entier pour expliquer ce qu'il se passe.

Le projet *Mashk*, pour lequel j'ai tué une chèvre afin de fabriquer la première outre de l'histoire, faite en peau de chèvre, qui allait sur tous les bateaux, c'est un sacré engagement. J'étais avec les bouchers de Old Delhi. C'était au cours d'une résidence qui s'appelait Delhi Dur Ast, avec Himanshu Desai, sous la direction de Gigi Scaria. J'ai beaucoup travaillé sur les *Piauj*, les robinets d'eau gratuits.

La plupart des *Piauj* sont gérés par des temples, des mosquées ou des *gurudwaras* (NdA : *temples Sikhs*). Certains sont gérés par de vieilles maisons commerçantes de Old Delhi. De nos jours, certains sont hors service, mais d'autres fonctionnent encore. Sans eux, les conducteurs de rickshaws ne pourraient pas survivre à la chaleur de Delhi. Ils connaissent tous où obtenir la meilleure eau. Ils viennent se ravitailler au même *piauj* régulièrement. On ne les trouve pas à New Delhi (NdA : *quartier construit par les Britanniques dans les années 1910-1930 au sud d'Old Delhi*). Certains marchés en ont mais les robinets sont généralement cassés et on vend des bouteilles juste à côté. Les conducteurs de rickshaws doivent trouver de l'eau ailleurs.

C'est très typique d'Old Delhi de fournir de l'eau potable. Dans les maisons indiennes, la première chose qu'on fait c'est d'offrir de l'eau aux invités. Et ils doivent boire, car c'est considéré impoli de ne pas boire d'eau. L'eau connecte les gens.

Le projet *Piauj* est devenu documentaire. J'avais travaillé sur les pompes à eau et sur les *mayur jugs* (NdA : *réipients en plastique utilisés pour transporter l'eau*). Les pompes étaient importantes car avec les travaux du métro, certaines ont été asséchées. L'eau souterraine était partie.

Ce travail, dans lequel vous suiviez une démarche systématique, m'a beaucoup intéressé. Cet inventaire documentant la diversité de ces éléments.

J'ai fait *Piauj*, *MCDT Taps*, *Handpumps* et un autre projet appelé *Real Water*. C'était très intéressant comme objet. Et les chariots à eau aussi, qu'on trouve près des arrêts de bus. Normalement, les gens de la classe moyenne supérieure ne boivent pas à ces chariots. Ce sont les pauvres qui y boivent. On nous disait, enfants, que si on était désespérés, on pouvait demander à mettre du citron ou du sel dans l'eau et que ça tuerait les microbes. C'est ce que nous faisions. Ça faisait partie intégrante de l'enfance : il n'y avait pas d'autre solution pour boire.

Mon travail tourne autour de la marche et de l'engagement. C'est, d'une certaine façon, un voyage personnel. Il ne s'agit pas de militantisme. Je préfère poser la question : « Un acte privé dans l'espace public peut-il devenir militant ? » Est-ce que la performance peut être militante ? mon travail tourne autour de la singularité de l'expérience. Certains pensent que ça peut être un travail militant : faire prendre conscience aux gens du fleuve, de l'eau... Je ne suis pas sûr que tout le monde pense pareil.

On peut aussi dire que l'acte d'aller se baigner au fleuve est banal. Peut-être pas dans cette ville, mais ça fait partie de la vie quotidienne dans beaucoup d'endroits en Inde.

Je suis d'accord avec vous, c'est un acte banal. Une partie de mon travail porte sur ce qui est évident, ce qui est quotidien. Les *piauj*, les robinets, les pompes sont des objets du quotidien. Aller à la rivière est un acte du quotidien. Je vous ai parlé de ces gens qui venaient tous les jours. Ce sont des actes ordinaires. Et dans mon travail, il n'y pas de symboles religieux : ces actes deviennent laïcs, de façon consciente. La pièce où j'ai rasé mon crâne, ce pourrait être un acte religieux, mais ce n'est pas le cas : il n'y a pas de signe religieux sur moi, rien que la main qui passe sur mon crâne et le fait que je sois au bord du fleuve. Il n'y a pas d'autre signe. C'était très conscient. Je voulais parler de la nature laïque du fleuve et d'un acte du quotidien, de choses ordinaires comme les robinets.

Etant donné le discours sur Delhi, une ville qui se voudrait « world class », développée, est-ce que c'est un acte de résistance personnelle de performer ces gestes ?

J'apprécie que vous mentionniez cela parce que je suis opposé à l'idée de l'Inde ou Delhi étant « world class ». Ce discours ne fait que grandir. J'apprécie que vous mentionnez ce geste comme une résistance à cela. Il faut tenir compte de ces choses, prendre note que ces gestes existent. Vous pouvez rencontrer 3 ou 4 siècles cohabitant ensemble à Delhi : une pompe à eau, un puits, une bouteille d'eau... Tout cela existe et c'est la beauté du monde. L'idée que nous parvenions à ce stade de développement est absurde. Nous ne pouvons pas oublier où nous sommes et d'où nous venons.

Concevez-vous votre travail comme une archive du quotidien ? Certaines des choses auxquelles vous vous intéressez vont disparaître progressivement.

J'enseigne à Shiv Nagar. Aujourd'hui je parlais à mes étudiants d'une idée : les gens parlent de l'artiste comme archive. Prenez par exemple l'Atlas de Gerharg Richter à la Biennale de Venise en 2002 : l'Atlas contenait toutes les photographies qu'il avait jamais prises, regardées ou avec lesquelles il avait travaillé. La question était : comment est-ce qu'une œuvre quitte l'artiste et passe dans le domaine public ? mais qu'est-ce qui arrive à toute la matière qui a donné naissance à la photographie ou à l'œuvre ?

Je dirais que oui, des fois, nous archivons, en particulier dans mon cas, on peut le dire. Les *piauj* vont disparaître, les chariots à eau vont disparaître, les pompes ont presque disparu... Mon œuvre *Wake* est liée à cette question : j'ai fait fabriquer un bateau sur la Yamuna. Toutes les photographies que j'ai présentées ne sont que la documentation de la fabrication du bateau. Je voulais faire ça parce que c'était le bateau du Bassin du Gange Supérieur. Ce n'était pas le bateau de Bénarès, ce n'était pas le bateau de Calcutta, pas le bateau d'Allahabad, ni le bateau du Kerala ou du Tamil Nadu... C'était le bateau du Bassin du Gange Supérieur. La fabrication de bateau est en train de disparaître là bas. Ils n'ont pas besoin de bateaux. La personne que j'ai rencontrée vient de la région de Gorakhpur et ils ont un pont dans le village. Ils n'ont plus besoin de bateaux pour traverser le fleuve.

J'en ai profité pour faire faire un bateau à Delhi. Les gens me disaient que c'était une idée absurde. C'était exactement mon objectif : qui construirait un bateau à Delhi ? Je ne crois pas que, dans l'histoire du village de Jadagpur, où nous l'avons mis à l'eau, quiconque se rappelait de la mise à l'eau d'un bateau neuf.

Quels sont vos relations avec les communautés que vous rencontrez durant ces projets ?

Ils influencent mon travail, ils en font partie, mais ils ne sont pas au premier plan. Je me concentre sur l'eau, sur d'autres problématiques. Quand je marche le long de la Yamuna, je sais combien il y a de villages Chauhan, je sais qu'il y a un village Sikh, un village Gujjar. Je parle avec les gens, mais on m'a beaucoup accusé de ne pas représenter les gens dans mon travail. Ça ne me pose pas de problème. Je ne suis pas obligé de les placer délibérément dans mon travail. Ils peuvent être mon inspiration. La plupart des histoires sur la Yamuna, sur l'eau, sur les *piauj*, ne peuvent pas être photographiées sans interaction. Ces gens sont là, mais je ne veux pas les utiliser. Pour moi, le travail reste personnel.

Je me photographie moi-même car l'appareil photo est très voyeur, très violent. Je ne peux pas photographier d'autres personnes. Les gens sont très rarement présents dans mon travail. Une des raisons pour lesquelles je me photographie est pour donner à voir le voyage. Mon esthétique est essentiellement une esthétique du corps.

Comment produire un travail qui transcende la représentation de la ville ?

J'ai réalisé ce projet où je me photographie « sans tête » près de vieux puits de la ville. Je suis habillé tout en noir, comme en deuil, et je tiens ma tête à l'intérieur de mes épaules, on ne peut pas la voir. Je me sers de moi-même pour mon travail.

La ville que vous photographiez est différente de celle que la majorité des gens connaît. Vous vous intéressez aux ruines de la ville et aux marges.

Les gens ne s'intéressent qu'à South Delhi, pour être honnête.

Mais aujourd'hui la majorité vit hors de South Delhi, en termes numériques. La plupart ne se sentent pas concernés par South Delhi, et encore moins par les endroits oubliés où vous travaillez.

C'est un voyage personnel, c'est ça qui me plaît, ça sort de l'ordinaire.

Votre travail est également très exploratoire.

C'est ce que j'aime.

Comment avez-vous commencé votre projet *Piauj* ?

J'étais en résidence à Old Delhi pour un mois. J'avais un appareil photo IXS de 4 megapixels. En marchant à Old Delhi, on remarque qu'il y a un *piauj* à chaque coin de rue. Je me suis dit que ce serait intéressant de les photographier frontalement. Ça permet de voir les carreaux qui sont utilisés, comment ils ont été réparés, comment ils sont utilisés, s'ils sont sales, quels images de dieux sont affichées à côté : est-ce qu'on est à côté d'un temple, d'une mosquée ou d'une église ? Tous ces éléments convoquent l'expérience de la marche à Old Delhi. Si vous avez été à Old Delhi, vous pouvez les reconnaître. Certains ont été recouverts, d'autres ont été réparés, et certains sont restés identiques.

Que pensez-vous des travaux photographiques sur les villes indiennes ?

Je préférerais voir davantage de travaux qui parlent d'itinéraires personnels. Je vois toujours les mêmes clichés sur la rue. Nous sommes encore dans le registre de Bresson. Une large part de la photographie urbaine d'aujourd'hui doit tout à Cartier Bresson. Nous devons nous en détacher et trouver d'autres façons d'appréhender nos villes. Les cheminements que je vois autour de moi ne sont pas très personnels. Beaucoup de ces travaux ont encore la même esthétique exotique occidentale. J'enseigne la photographie et parfois je trouve des travaux très intéressants, très différents, mais ils sont rares. Quand je regarde les festivals de photographie à Delhi, ou ailleurs, je m'ennuie souvent.

Entretien avec Ravi Agarwal, 9 mars 2017

Dans son studio de Defence Colony (C 246 Ground Floor), New Delhi

Entretien conduit en anglais et traduit en français l'auteur

Vous parliez de ma trajectoire tout à l'heure. Je pense que travailler avec le medium, dans son propre cheminement, devrait être central à toute démarche sérieuse, quelque que soit le medium, que ce soit dans le théâtre ou la peinture... Il faut constamment évaluer et réévaluer ce qu'on est et ce qu'on veut faire avec ce medium. Cette sorte de grammaire, inhérente au medium, est un engagement constant. Il n'y a pas d'horizon, pas de fin. Prendre une photo, ou pratiquer un art, a autant à voir avec ce qu'on a à dire, ou ce qu'on voit, qu'avec la façon d'utiliser le medium lui-même.

Votre façon de voir les choses change, votre façon de prendre des photos change, à partir de ce que vous appeliez tout à l'heure le « naïf ». La naïveté a de grandes qualités : c'est le pouvoir de l'œil.

Parfois, il est difficile de retrouver cette naïveté, une fois qu'on l'a perdue. Je parle de mon expérience personnelle. Le naïf est très clair, très instinctif, très direct. C'est très intéressant. Mais nous sommes de moins en moins naïfs, les gens savent de mieux en mieux lire la photographie. La photographie est interprétée par l'histoire de l'art, par la philosophie, mais également comme fabrication de l'image, quand on considère la pléthore d'images produites. Et ça ne va faire qu'augmenter.

Chacun a une histoire. Chacun vient de quelque part. On vient d'un endroit, d'une époque. On ne peut jamais échapper à cette condition : c'est là qu'on a appris les choses. Ça devient toujours une part de vous. Si je débute la photographie aujourd'hui, je serais un tout autre photographe.

Et donc d'où venez-vous ?

J'ai commencé la photographie à l'âge de douze ans. J'ai cinquante-huit ans aujourd'hui, donc ça fait longtemps. A l'époque, on utilisait de l'argentique, de petits appareils photo. Mon premier appareil était un Canon QL17. Ensuite, j'ai beaucoup utilisé le Canon AE1. J'ai toujours utilisé un équipement très simple. Je suis fasciné par le matériel, je dois le reconnaître, mais j'utilise un matériel très simple. J'ai commencé avec un 50, un 35, au mieux un 24. Ce sont les 3 objectifs classiques que j'utilisais. Parfois, j'utilise une plus longue focale. Je n'ai commencé à utiliser un zoom que récemment. Mon Canon Mark III était vendu avec un zoom. Je viens de m'acheter un nouveau zoom, le Sony 28-135 qui est cinématographique. C'est uniquement parce que je change de medium (*NdA : vers la vidéo*), mais sinon, en tant que photographe, j'ai toujours été mal à l'aise avec le zoom.

J'ai commencé par apprendre la lumière, l'exposition, les limites du film, et ainsi j'étais en synergie complète avec l'objectif, je connaissais le cadre avant de porter la caméra à mon œil. Toutes les photographies de *Down and Out* ont été prises avec le 28 et 35.

D'une certaine façon, on peut apprendre très vite la façon de voir, ce qu'il y a à voir et avec quoi on se sent à l'aise. Chaque objectif apporte une distance et une intimité différentes, ce qui est crucial. J'aimais le grand angle parce que j'aimais l'intimité, j'aimais la proximité, je détestais utiliser un téléobjectif. Ça ne m'a jamais intéressé, cette image très esthétisée, la séparation de l'arrière-plan, le flou... beaucoup de discussions de photographes ne tournent qu'autour de ça, de la lumière, etc... mais pour moi cela n'a jamais été le cas. Ça ne m'intéressait pas. Je me disais que mon œil me guiderait.

Vous vous intéressiez davantage à l'expérience vécue ?

Je m'intéressais au cadre, à la présence, à l'expérience de l'espace. Mon expérience passait par l'appareil photo. Le défi du cadre était très important pour moi : comment obtenir cette composition excitante à regarder ? C'était probablement le fruit de l'influence des photographes que je regardais plus jeune. C'est une idée très visuelle. Je m'inspirais de Lee Friedlander, de Raghu Rai... des gens très visuels. C'était des compositions très classiques, qui reposaient sur une visualité forte.

C'est ce à quoi j'aspire à retourner. Je n'y reviens pas toujours, mais c'est encore ce qui m'excite. Cette idée de la visualité s'est un peu diluée. On ne trouve plus la même préférence pour la photographie. Peut-être que c'est parce qu'il y a tellement de photographies aujourd'hui...

Pensez-vous que la photographie est plus dépendante du texte aujourd'hui ?

Le philosophe Timothy Morton utilise le mot « hyperobjet ». C'est ce qui nous entoure mais qu'on ne peut pas voir, comme le changement climatique. La photographie est immergée dans un hyperobjet, qu'on ne peut pas désigner, mais elle n'est plus cette photographie naïve qui révèle le monde tel qu'il est. Le monde est révélé. Avant, on pouvait encore révéler le monde. Aujourd'hui, l'enjeu est de savoir que faire de cette révélation.

Les choses deviennent plus compliquées pour les photographes. Les photographes étaient d'abord, avant tout, des gens qui montraient le monde aux autres. Je ne pense pas que ce soit encore le cas. Il y a eu un basculement. Les registres ont changé.

Parlons de vos premiers travaux.

Streetview est le premier travail que j'ai montré. C'était de la photographie de rue, produite pendant un certain temps. Je ne désirais pas être photographe. La photographie était quelque chose que je faisais, tout simplement. Je n'ai jamais cherché à faire carrière comme photographe. Le photojournalisme ne m'intéressait pas. La nature morte ne m'intéressait pas. Mais j'ai quand même appris tout ça. J'ai appris la nature morte, j'ai appris la lumière, j'ai appris tout ça sérieusement, par le biais de personnes que je connaissais. Et j'ai beaucoup travaillé en laboratoire. J'étais très bon au labo, en couleur comme en noir et blanc. J'étais très bon techniquement, mais ça ne m'a jamais intéressé. Ça ne m'a jamais excité.

Dans *Streetview*, il y avait toutes ces images étranges dans lesquelles j'observais le corps comme forme, et le cadre comme forme. Je pensais à l'époque – et peut-être encore aujourd'hui – que quand vous êtes sur le terrain, vous oubliez le contenu, vous laissez votre œil filer. Le contenu suit naturellement. Quand je suis sur place, je suis dans le fond, je me tiens bien là. Je ne veux pas penser trop au contenu. Mon œil a toujours été intuitif.

Et ensuite, vous avez travaillé sur *Down and Out* ?

Down and Out était un projet. Il s'agissait d'illustrer quelque chose. J'avais conscience du propos, qui m'intéressait également. C'est devenu un peu des deux : l'histoire, c'était le lieu, le terrain. Mes photographies de *Down and Out* sont très différentes de mes photos de *Streetview*, qui étaient plus intuitives formellement.

***Down and Out* est très documentaire.**

C'était conçu comme ça. L'objectif était d'être documentaire.

Vous avez travaillé dessus pendant trois ans. Comment vous êtes-vous retrouvé sur ce projet ?

Jan Breman est venu à mon exposition et il m'a convié à faire un livre avec lui. Je pense qu'il m'a choisi car j'étais très à l'aise dans la rue et mes photos de *Streetview* avaient cette part d'intimité. L'intimité naît du plaisir à être dans la rue. Il faut s'y sentir bien. Je me sens encore très à l'aise dans la rue avec mon appareil photo. Je peux parler aux gens, je peux prendre des photos, les gens ne me mettent pas mal à l'aise. Je suis très naturel. Le 35 mm que j'utilise confère une grande intimité à mes photos. Elles sont juste là.

Down and Out a largement reposé sur l'intimité, mais ce travail était plus conscient. J'ai cessé de faire cette sorte de « pure » photo de rue car je devenais impliqué dans les problèmes des gens.

A quelle époque ?

Down and Out, où je photographiais des travailleurs, a suscité beaucoup d'idées politiques en moi. Je travaillais avec cet anthropologiste (NdA : *Jan Breman*) qui m'a vraiment fourni un cadre intellectuel pour réfléchir au monde du travail. Je photographiais encore beaucoup dans la rue, je photographiais des travailleurs. C'était encore intuitif, mais j'ai commencé à comprendre beaucoup plus de choses.

Dans *Down and Out*, de nombreux fils se déroulent, les chapitres sont construits autour de ce modèle. Il n'y a pas une progression mais de nombreuses progressions qui permettent de saisir l'ensemble du système de cette ville et de ses environs.

En tant que photographe, quand vous faites des photos, vous entrez dans une certaine intimité. A force d'aller régulièrement à Surat pendant trois ans et d'y passer du temps les travailleurs sont devenus mes amis. Ils m'invitaient pour Holi et Divali (NdA : *festivals religieux indiens*), ils m'invitaient chez eux... Vous voyez tout de plus près, différemment. Vous construisez une relation. L'intimité était partagée, j'ai très vite compris le scénario de ce qui se tramait. Je pouvais le sentir, le pressentir. Vous pouvez sentir les émotions des gens quand vous êtes proche d'eux. C'était une formidable chance d'apprendre quelque chose sur ces êtres humains vivant aux confins de la survie. C'est très précieux pour moi.

Cette force a perduré en moi et a influencé le reste de mon travail environnemental (NdA : *Ravi Agarwal est le fondateur d'une ONG de protection de l'environnement*). Cette expérience a déterminé ma compréhension des enjeux politiques du cadre, de la représentation et de la distance. Et quand vous voyez quelque chose, vous le comprenez instinctivement. Et ensuite, les mêmes mots prennent un sens politique différent pour vous.

La photographie m'a révélé le monde. *Down and Out* était produit avec du film inversible. A l'époque, il me fallait une semaine pour obtenir les planches contact, mais les inversibles mettaient encore plus de temps, deux semaines. Vous ne voyiez les images qu'après un long moment, et vous les regardiez avec un œil neuf. Ça me manque avec le numérique. C'est un reste, bien sûr que le numérique est différent. Ça m'est resté de l'époque où j'ai commencé. C'est ma trajectoire. Chacun est prisonnier de sa trajectoire.

J'utilise encore du film. Très souvent. L'inversible est un medium impitoyable, ça peut rater si facilement, c'est très difficile et on ne peut pas les corriger. C'était très différent. Ça change

beaucoup de choses quand vous photographiez. Vous savez que vous n'avez que 36 images, vous savez que vous devez changer de pellicule, vous savez que vous n'en avez qu'un certain nombre... Vous êtes toujours conscient de combien de stock vous avez, et vous ne shootez pas autant qu'en numérique. Vous ne pouviez pas shooter comme ça, à moins d'être le National Geographic. Je me rappelle de Steve McCurry qui venait ici et qui avait une centaine de pellicules de Kodachrome dans son sac.

Tous les photographes américains photographiaient comme si c'était du papier. Shoot, shoot, shoot, shoot, shoot ! Nous n'avions jamais autant de film ! Je n'avais que 20 pellicules pour dix jours, quelque chose comme ça. C'était déjà beaucoup de pellicules à ramener, mais aujourd'hui ce n'est rien ! Ca change votre façon de photographier. J'étais beaucoup plus attentif. C'était épuisant. Vous finissiez sur les rotules, parce que vous étiez constamment en train de tout regarder.

Je commençais à 5h30 du matin, pour arriver sur place en même temps que la lumière à 6h. J'avais mon *rickshaw-wallah* qui venait me chercher et qui me connaissait, et je m'arrêtais quand la lumière commençait à diminuer. Et il n'y avait presque pas de pause. Les yeux se fatiguaient. C'était beaucoup de discipline. J'ai encore cette discipline.

Vous avez parlé de la politique de la distance, pouvez-vous expliquer ce que vous voulez dire par là ? Est-ce que ça a à voir avec votre rapport au sujet que vous photographiez ?

Robert Capa disait que l'image n'est pas assez bonne si vous n'êtes pas assez près, pas vrai ? Ca veut dire beaucoup de choses. Que signifie la proximité ? La proximité n'est pas que physique. Elle a aussi à voir avec la compréhension. A mesure que je comprenais mieux, je prenais des photos différemment. Si vous comprenez ce qu'il se passe, la photographie change. Ma compréhension politique du monde ne fait qu'un avec la façon dont je vois le monde. L'image s'en trouve changée. Elle n'est plus simple représentation visuelle. Pour moi, la photographie est une représentation politique du monde à bien des niveaux.

Est-ce que ça signifie que quand vous photographiez des gens, vous êtes conscient des effets que la photographie va avoir sur eux ? Ou cherchez-vous à leur donner une voix ?

Je ne leur donne pas vraiment une voix. Je ne pense pas que la photographie est un moyen de revendication ou que je vais changer le monde avec la photographie. Il ne s'agit pas de ça. Il s'agit d'être dans le monde. Ca me suffit. Etre dans le monde tel que je le comprends. Si je me sens mal à l'aise, je ne peux pas prendre de photos, car je vois ce qui se trame. Le monde n'est plus innocent. On peut voir des choses dans le cadre, sous la surface des choses, on peut voir les relations entre le monde et ce qu'il se passe. Les gens sont inscrits dans un discours social plus large. Il façonne leurs corps, leurs attitudes, leurs positionnements, leurs conditions de vie... Tout n'est pas politique, mais tout se réfère à la condition politique de l'être, dans un sens foucauldien. La vie, l'intime sont gouvernés par des relations politiques. Cette idée est devenue centrale dans mon travail. Et je ne peux plus y échapper. Ce qui était auparavant naïf et intuitif dans la rue, où j'ai photographié beaucoup de travailleurs pour *Streetview*, est devenu beaucoup plus conscient.

Tous ces problèmes liés à la représentation ont commencé à me troubler beaucoup. J'ai lu *Sur la photographie* de Susan Sontage à l'âge de 19 ans. Ça m'a beaucoup dérangé. C'était très dérangeant pour un jeune intéressé par la photographie de lire ça. Ces problèmes ne sont pas réglés. Ils sont en mouvement constant. Ils changent et nous devons nous y faire. Il est

impossible d'échapper à sa condition de photographe, à ce privilège d'être le photographe, à cette position privilégiée d'où on raconte l'histoire, et les autres sont l'histoire.

Je ne veux pas y échapper, mais je ne veux pas l'ignorer. Mon travail, par exemple *Alien Waters*, dans lequel il y a très peu de gens, est imprégné de ce débat sur la représentation auquel je me confronte. C'est difficile de photographier les gens.

Et ensuite, j'ai fait ce travail de performance : ça fait partie d'un retournement de l'appareil photo vers moi-même.

Il y a une progression logique à l'œuvre...

La représentation est devenue un vrai problème – c'est toujours un vrai problème pour moi. Je vois tout en termes relatifs. Si on me montre un paysage, je vais y voir la manifestation d'un certain regard. Par exemple, une des critiques que j'apporte à la représentation du paysage par des artistes occidentaux, comme Richard Long, porte sur cette croyance qu'il existe ce paysage primordial, naturel et beau, qui peut être réapproprié. Je n'ai jamais rencontré ce paysage. Le paysage a toujours été politique pour moi. Il est façonné par l'action de l'homme. Je ne peux pas me défaire de cette idée. Je ne peux pas revenir à ma photographie de rue naïve. La photo de rue est devenue amusante et non plus sérieuse car elle ne me parlait pas assez.

Nous avons exposé *Down and Out* à Ahmedabad. Nous avons ramené les images sur place. Jan et moi étions très clair là-dessus. Nous voulions rapporter les images là d'où elles venaient et les montrer dans le contexte où elles avaient été produites. Nous pensions que c'était important de rapporter les images. A Amsterdam, nous les avons exposées au musée du Travail. C'était important pour nous.

Je pense encore que les gens ne se penchent pas vraiment sur la question de la représentation. Ils n'en parlent même pas aujourd'hui. Il y a très peu de débat là dessus, sur la photographie comme objet. La photographie est une représentation de quelqu'un, et cette personne est une personne politique, elle a forcément une sorte de relation au monde.

Vous avez fait un projet sur l'économie des soucis et leur écosystème à Delhi...

J'ai été invité à participer à une résidence à KHOJ et je voulais me pencher sur quelque chose de plus rafraîchissant. J'avais fait ce long travail sur le fleuve, *Alien Water*, qui était très sombre. C'était une période très sombre pour moi. Et ces champs de fleurs jaune clair étaient si réjouissants. Les fleurs m'ont attiré et j'ai commencé à explorer ce monde. Ça a commencé par l'image. Je l'ai vue et j'ai été stupéfait par la beauté de cette fleur. C'était presque irréel.

Et c'était d'autant plus inattendu, en plein milieu de la ville, mais en même temps complètement à la marge...

La visualité me pousse encore. C'est la raison pour laquelle je fais des photos. J'ai encore un rapport très visuel au cadre. Je suis encore un photographe au fond de moi, au sens classique, même si les gens me disent « tu es un artiste maintenant » parce que j'expérimente avec différents mediums, je fais des vidéos, des installations... Pour moi, c'est une progression. Ce n'est pas très important.

C'était un projet sur le long terme. Il s'agissait de bien plus que des fleurs.

J'ai commencé par passer un mois avec ces gens, à apprendre à connaître leurs vies. Et c'est comme ça que vous vous trouvez impliqué. C'est devenu autre chose. J'ai commencé à documenter le déménagement du marché aux fleurs. C'est devenu un projet en soi. J'ai expérimenté avec une installation sur place, pour la première fois, avec mon travail sur les couteaux.

C'est arrivé très naturellement. Ce n'était pas conscient. C'est ce que j'ai voulu faire sur le coup. Atul Bhalla et moi faisions partie de la même résidence et il m'a emmené dans les abattoirs de Old Delhi. Là-bas, on nous a montré les couteaux qui étaient vendus au dehors. J'ai demandé s'ils pouvaient m'en fabriquer une centaine et le vendeur m'a répondu « non, qu'allez-vous faire avec tous ces couteaux ? » J'ai dû expliquer ce que j'allais faire et leur assurer que je leur ramènerais les couteaux après coup. Il avait peur que je sois un terroriste. A cette époque, il y avait des meurtres cannibales à Noida. Un homme avait été arrêté pour avoir tué et mangé des jeunes filles. Il y avait cette ambiance de peur et je pouvais lire tout ça dans le regard de cet homme. Cent couteaux !

Mais j'avais cette intuition que je voulais faire ça, pour dire quelque chose.

Toutes ces formes ont été très instinctives. Les vidéos aussi.

Ce n'est que récemment, avec la dernière vidéo que j'ai faite pour la Biennale de Kochi, que j'ai fait ça plus sérieusement. La vidéo fait 38 minutes. Les autres étaient toutes instinctives et courtes, 2, 3 minutes, montrant un phénomène ou quelque chose.

Celle-ci est méticuleusement faite. Elle contient des passages de mon carnet de note. Il m'a fallu deux mois pour la monter. Ca a été une vraie production.

De quoi s'agit-il ?

J'ai travaillé avec ce pêcheur de Pondicherry. J'ai fait une exposition appelé *Else all will be still*, dans laquelle je regardais le monde à travers les yeux d'un modeste pêcheur. A travers sa vie, j'examinais la notion de politique dans le monde, l'idée de nature, de culture. C'est un travail construit. C'est devenu une série de travaux, un carnet de note et une forme d'engagement. Je m'engage de plus en plus dans cette idée de la nature comme production culturelle.

Comment conçoit-on la nature comme catégorie, comme cadre linguistique qui représente quelque chose ? Il y a une relation de pouvoir à l'œuvre.

J'essayais de penser aux temps pré-moderne, quand d'autres catégories existaient pour interpréter les relations à la nature. Puis j'ai découvert la poésie Sangam, une poésie très vieille du Tamil Nadu, datant de 300 avant JC. J'ai commencé à travailler là-dessus.

L'installation à Kochi combine un paysage, un film et de la poésie. C'est une installation dans une pièce. Elle questionne l'idée de paysage, y compris l'idée du paysage comme paysage de pouvoir. On peut penser au paysage colonial ou au paysage capitaliste. Mais aussi au paysage poétique.

L'écologie politique m'intéresse beaucoup. Elle m'obsède presque. Mon travail tend à tourner de plus en plus autour de ça.

Vous êtes aussi engagé dans votre ONG...

L'ONG est arrivée plus tard. D'abord, il y a eu la photographie. L'ONG est arrivée bien plus tard, il y a 18 ans (NdA : 1999).

Je suis aussi très influencé par d'autres formes, pas que par la photographie. D'autres mediums. Je m'intéresse à la façon dont les artistes utilisent d'autres mediums, à la façon dont ils apportent d'autres idées dans le medium. La sculpture m'intéresse beaucoup. Je m'intéresse à la façon dont d'autres artistes utilisent la sculpture pour créer quelque chose et faire un commentaire politique sur le monde. Je m'intéresse à beaucoup de choses autour de moi, ça m'inspire beaucoup. Je m'inspire de la façon dont les autres se consacrent à une forme.

Il y a une grande leçon à tirer de cette réflexion sur le medium. Comment le raffiner pour en faire son propre langage ? Ça prend beaucoup de temps. Ce raffinement confère beaucoup de pouvoir à ce langage.

A présent, vous explorez la question de la nature de façon plus holistique.

Je l'ai toujours fait intuitivement, en cherchant à voir le monde à travers le regard du marginal, de l' « *underdog* ». C'est ce qui me touche au plus profond. Ça me donne de l'énergie.

Quelle est votre responsabilité ? S'agit-il d'attirer l'attention sur les vies de ces marginaux ? D'expliquer, de documenter ou d'archiver quelque chose ?

Ces mots sont distincts et secondaires. La première chose qui m'intéresse est d'explorer cette situation, ce qu'elle implique. La photographie pour moi est une façon d'explorer. Je veux savoir ce que c'est. Je veux savoir comment représenter ça. Une bonne partie du travail dans *Else all will be still* portait sur le fait de savoir comment je pouvais représenter cette personne et sa vie. Ça me préoccupe beaucoup. Comment ne pas imposer mon pouvoir à l'autre ? Je dois m'empêcher de prendre une belle photographie de son visage, par exemple. J'y résisterais, même si je pouvais le faire... Si je la prends, je lui donne et je ne l'expose pas. Il s'agit généralement de ça, s'empêcher de prendre une belle photo. Je m'empêche de le faire.

Alors il s'agit aussi d'éditer le travail.

Oui, et de choisir quoi montrer. Je prends beaucoup de photos pour moi-même, mais je pense que j'ai la responsabilité de ce que je montre, comment je le montre, si je respecte la personne avec laquelle je travaille... est-ce que je suis respectueux envers lui, est-ce que j'essaie de le comprendre ? C'est difficile de savoir ce que pense l'autre. Je ne veux pas croire que c'est facile. C'est difficile pour moi de le savoir. Mais je veux le savoir. La photographie tourne toujours autour de ces contradictions. L'œil intuitif vous cantonne dans une forme de cadre, c'est la façon, visuelle, dont vous voyez les choses. Le cerveau peut prendre davantage de distance que l'œil.

Voyez-vous votre travail comme une forme de résistance à certaines forces politiques ?

C'est une critique des rapports de pouvoir, de la façon dont le pouvoir se manifeste. J'y résiste. Au fond de moi, quand j'en ai conscience, j'y résiste. Si je vois que je m'impose au monde ou à quelqu'un d'autre, j'y résiste de l'intérieur. Il est difficile pour moi de dire à quelqu'un de poser pour que je prenne sa photo. Ça m'est très difficile. C'est m'imposer trop fortement à l'autre. Je préfère attendre. Je suis allé en mer plusieurs fois avec le pêcheur, pendant qu'il ramait. Je pensais que je devais ressentir sa place dans le monde. De nombreux photographes ont adopté cette stratégie. Je pense vraiment que je ne sais pas qui est cette personne, qu'est ce qu'il se passe. Et je me sens privilégié. Je ne peux pas oublier que je suis

très privilégié. Je suis photographe, je peux montrer mon travail, je peux diffuser des images, j'ai un appareil photo, je suis relativement à l'aise financièrement... Je n'oublie pas tout ça. Il y a une dichotomie : je suis tout ça, mais je suis aussi en train de faire des photos. Je ne peux pas y échapper. Je ne suis pas en immersion totale. C'est toujours un entre-deux complexe.

Dans quelle mesure développez-vous dans votre travail une critique du discours indien actuel, à la fois nationaliste et développementaliste ? Ce discours est devenu violent ces derniers temps.

C'est très violent. C'en est devenu insupportable. Je n'ai pas grandi dans ce genre d'époque. J'ai grandi à une époque très libérale. Les cinquante dernières années étaient vraiment libérales. Mais tout cela a dégénéré en un nationalisme nombriliste. Je ne peux pas le supporter.

On trouve à Delhi ce discours qui devient dominant, il s'agit de faire de Delhi une « *global city* » ou une « *world class city* ». Est-ce que votre travail propose une exploration de l'autre côté, de ce qui est ignoré par ce discours ?

Je m'intéresse toujours à la ruine et la destruction. Quelqu'un m'a dit que je faisais des images « très belles mais très sombres ». Oui, je plaide coupable, c'est ce que je vois. Je suis naturellement attiré par la ruine et la destruction, et par les marginalisés. J'utilise le terme de Foucault : « l'hétérotopie ». J'aime cette espace de l'hétérotopie, les interstices, ce qui est hors du *mainstream*.

En le photographiant, est-ce que vous cherchez à défendre sa cause, pour qu'il soit préservé ?

Je le fais pour moi. Ça donne un sens à mon travail.

Est-ce que c'est un voyage personnel pour échapper à votre propre condition ? Ou pour expérimenter d'autres conditions ?

Vous pouvez parler d'échappatoire, ou n'importe quel autre terme, qui peut toujours être partiellement correct. C'est difficile de nommer clairement ce que vous faites et ces mots sont valides. Disons qu'il s'agit d'avoir conscience de sa propre position dans le monde.

Et de refuser d'être là où la société aimerait que vous soyez ?

Oui, mais à présent je me fiche de ce que la société veut de moi. J'y ai toujours résisté, c'est la raison pour laquelle j'ai toujours poursuivi mon propre chemin. J'ai toujours résisté à « rejoindre le club » et à suivre la tendance. Faire une seule chose m'ennuie. Si quelque chose fonctionne bien ça ne veut pas dire que je vais continuer à faire la même chose. Il n'y a pas que la photographie dans ma vie. Ça n'est qu'une part. Je gère une ONG, je fais du théâtre. Ce mélange est important pour moi.

Si je n'étais que photographe, je serais plus anxieux. Parce qu'alors votre vie entière dépend de votre succès comme photographe. Je trouve beaucoup de gratification dans ce que je fais. Et je pense que si je suis gratifié par ce que je fais, alors j'ai une valeur aux yeux du monde. C'est une stratégie de résistance : se juger soi-même.

Dans quelle mesure ce travail interfère dans votre photographie ?

Ce n'est qu'une interférence temporelle, car j'ai beaucoup d'engagements.

Comment influence-t-il votre travail photographique ?

C'est une question très intéressante. Mon militantisme serait différent si je n'étais pas un artiste. Et vice-versa. Les deux s'influencent mutuellement. Je me positionne de façon à apprendre des deux. L'art confère une forme de conscience de soi. Avec un grand sens de l'esthétique. L'œuvre d'art représente des sensibilités personnelles. Elles composent une large part de l'être, de la sensation d'être en vie.

Le militantisme joue un grand rôle dans ma vie. Je me sens vivant quand je prends position, quand je me bats pour quelque chose. La sensibilité façonne les deux : la façon dont vous prenez position et ce que vous faites. Ça change beaucoup de choses. L'art m'a rendu très attentif à ma sensibilité. C'est très vivant.

Comment la ville affecte-t-elle votre façon de voir ?

La ville est mon monde.

D'où venez-vous ? De Delhi ?

J'ai grandi à Delhi. Mes parents viennent d'un village au Rajasthan, donc j'ai un lien fort avec cet endroit aussi. La ville est mon monde d'une certaine façon. Je ne peux pas m'imaginer vivre ailleurs qu'à la ville, du moins pour le moment. C'est de là que vient toute mon énergie, c'est ma vie quotidienne.

Et elle devient de plus en plus invivable.

C'est vrai. La ville commence à représenter un ensemble de valeurs auquel vous ne pouvez vraiment souscrire. Cette invivabilité s'inscrit dans les changements sociaux. C'est un espace compétitif, un espace agressif. Mais c'est aussi un espace d'innovation et de *jugaad* (NdA : le système D). C'est un endroit où les pauvres souffrent.

Et c'est un endroit gouverné par l'argent.

Si vous regardez les pauvres, que voyez-vous ? Ce sont des gens qui ont migré de la campagne. Ils ont migré soit parce qu'ils sont en bas de la hiérarchie des castes, soit parce qu'ils sont sans terre, ou parce que quelqu'un a pris leurs terres. Ils sont déplacés.

A la campagne, les relations de pouvoir sont ancrées profondément dans la société alors qu'à la ville, elles dépendent plus de l'accès à la propriété et du prix des terrains.

Oui, les villes sont censées être de grands projets modernisateurs, des lieux d'espoir et d'égalité, d'éducation... c'est l'idée de la ville. Mais ce n'est vraiment, vraiment pas comme ça en vrai. Les gens se trouvent pris dans différentes sortes de hiérarchies sociales ici, entre autre de classe. Ils n'échappent pas non plus aux hiérarchies de caste. On trouve une ghettoisation basée sur la caste, mais la classe est aussi un facteur central. Et ils se retrouvent à la merci de ces mafias locales dès qu'ils doivent trouver un endroit où vivre, dès qu'ils

arrivent en ville. Survivre en ville demande des savoir-faire. Il faut gagner de l'argent, il faut un endroit où dormir. On ne peut pas juste planter une tente. Et dès que vous arrivez dans un bidonville, vous tombez sous le joug d'une mafia. La ville est un endroit très dur où vivre. Et plus vous êtes pauvre, plus c'est dur. C'est un endroit rude. Les gens fuient les campagnes pour vivre dans ce lieu d'espoir et ils rencontrent une grande brutalité. Des conditions de vie ignobles pour vivre, la saleté... C'est une vie de désespoir.

Et de violence...

C'est une violence quotidienne. Il ne s'agit pas que de coups de poignards et de meurtres, mais d'une violence quotidienne qui prend plusieurs formes.

Pensez-vous que la situation se détériore ?

Nettement. Il y a 20 ans, quand un bidonville devait être démoli, un leader politique ou un membre du Parlement venait et faisait grève, il s'asseyait en signe de protestation, en *dharna* (NdA : *forme de protestation pacifique*), faisait une grève de la faim sur place pour l'empêcher. Aujourd'hui, plus personne n'y va. Les pauvres ne sont plus un électorat. Ils ont perdu toute citoyenneté dans ce pays. Les politiques ne s'adressent à eux que pour les apaiser. Il s'agit d'apaisement et plus de participation. Il ne s'agit pas d'améliorer leurs conditions de vie, ou de créer des opportunités. Les pauvres sont vraiment désespérés aujourd'hui, plus que je ne les ai jamais vus. Ils n'ont plus d'espoir. Il y a 30 ans, ils avaient de l'espoir. Plus personne ne les écoute. Ils n'ont personne vers qui se tourner.

Et les villes deviennent de plus en plus ségréguées. Il y a un mouvement général vers des espaces urbains plus excluants.

Mon travail sur la rivière abordait l'exclusion. La rivière était couverte de détritus, servait de décharge aux gens. Les marginaux de la société vivaient sur les rives. Aujourd'hui, la ville veut se réapproprier ces terrains, ça fait partie d'une nouvelle idée « globale » du fleuve. Hier, ils ont débloqué un nouveau budget pour le redéveloppement de la zone. Les pauvres n'ont plus aucune place dans la ville. J'ai toujours admiré Calcutta où, à Park Street, on voit les pauvres qui dorment dans la rue. Aucune autre ville dans le pays n'autoriserait ça. C'est lié à l'histoire de Calcutta. Et ça pourrait changer.

A Delhi, on voit les gens dormir au milieu des plus grandes avenues, entourés par les voitures.

Oui, et ils ne dorment que la nuit. On ne les voit pas vivre dans la rue. On les voit dormir au milieu du terre-plein, c'est si dangereux et terrible. S'ils se retournent dans leur sommeil ils tomberont sur la route. Ils dorment comme des chiens, avec un œil ouvert. Ils ne peuvent pas vraiment dormir. Ce sont des êtres humains, de notre race. C'est terrible. Ça m'est très difficile. Personne ne s'en soucie. Ça ne compte pas.

Est-ce que votre travail est une réaction à ça ? Pour que ça compte ?

Je trouve que c'est inhumain. La vie doit être égale. A partir de la naissance, elle est inégale. Nous faisons tous partie du même monde. Le même corps et la même vie. Il y a quelque chose de désespérément vicié dans cette société qui ne se soucie pas de ça. Mais si vous prenez des photos des pauvres et que vous les exposez dans une galerie, qu'est-ce que ça veut

dire ? Ca ne veut rien dire. Je ne veux pas faire ça. Ce n'est pas mon projet. Les gens ont rendu cette situation légitime. Il y a trente ans, elle n'était pas légitime. Si vous détourniez le regard, c'était illégitime. Aujourd'hui c'est devenu légitime. « Ce sont les pauvres, c'est comme ça ». La pauvreté est légitimée. La pauvreté n'est pas un produit légitime de la condition humaine. Cette acceptation n'existait pas avant. C'est nouveau. Les gens sont confortables dans leur espace, ne ressentent pas de gêne vis-à-vis du monde dans lequel ils évoluent. Les pauvres ont moins de modalités d'action aujourd'hui. La démocratie est un bon système mais un de ses problèmes est qu'elle dissipe l'action collective. Les gens peuvent toujours porter plainte, faire quelque chose... On ne ressent pas plus que ça la nécessité de la résistance.

Cette société est profondément politique. Quand je regarde l'écologie, je ne parle pas que d'espaces naturels. Je regarde l'écologie du travail. Je vois la migration comme une part de l'empreinte écologique de la ville, autant que l'eau ou les déchets. L'idée de l'écologie ou de la durabilité dans les villes indiennes ne va pas de soi. C'est une idée profondément politique. Là où il y a de la politique, il y a non seulement des humains, mais aussi des non-humains. Les relations inter-espèces sont structurées par des rapports de pouvoir également.

Comment voir la ville, en tant que photographie, selon une autre perspective ? Selon la perspective de l'écologie comme écologie de la vie, l'empreinte de la ville... Je travaille actuellement sur ce projet. Je m'intéresse à la perspective des gens à l'autre bout des rapports de pouvoir. C'est une lecture politique.

Qui a le plus de pouvoir ? L'Inde est une société profondément hiérarchique. Les gens savent où ils se situent, où vous vous situez. Quand ils vous rencontrent, ils vous posent des questions pour savoir où vous vous situez. Votre nom, votre métier, votre activité... Devrais-je vous traiter comme ceci ou comme cela ? Il s'agit de se positionner. Cette recherche constante de la position hiérarchique a lieu dans n'importe quelle interaction sociale. On peut s'en apercevoir facilement. Tout tourne autour du pouvoir.

J'ai regardé ça inconsciemment pendant longtemps. Mais je veux l'examiner consciemment à présent. L'essentiel de mon travail a consisté à regarder de l'autre côté. Je veux suivre une stratégie pour examiner le monde à travers ce prisme et voir la ville comme ça. Je n'ai pas encore trouvé, mais je travaille dessus. Il s'agit de regarder la base de la pyramide. C'est là que la ville a besoin de changer, c'est là que se trouve la durabilité. Il ne s'agit pas de regarder la personne qui dort dans la rue, mais de regarder le monde à travers les yeux de celui qui dort dans la rue. C'est un défi au médium et à la forme.

Il faut montrer la ville pour ce qu'elle est. La ville du futur m'intéresse. Comment y pensons-nous ? Que réserve-t-elle ? Il ne s'agit pas que d'architecture. Quelle sorte d'architecture ? Quelle valeur l'architecture apporte-t-elle ?

Je lisais un article la semaine dernière sur le plan des « 100 smart cities »...

Mon dieu, c'est de la folie. Quelque chose se serre en moi quand j'entends ces débats sur les *smart cities*. Ces villes sont des folies. Elles sont un projet global mené par le capital et la technologie, par le marché et la technologie. C'est cet espoir de rédemption future, de grand bonheur, qui ne se réalisera jamais.

L'espace pour un discours artistique alternatif s'est-il réduit ?

Il s'est drastiquement réduit. Les gens ont peur. Ici, ils ne craignent pas le terrorisme islamique mais le nationalisme hindou. Je vis ça comme une dépossession : quelqu'un d'extérieur m'arrache ma conception de l'hindouisme. Ce langage vulgaire et irrationnel de la rue, nous ne savons pas comment lui résister.

C'est frappant de constater combien la violence peut facilement être dirigée contre quelqu'un. Combien il est facile de faire de quelqu'un une cible.

C'est encore plus le cas à l'heure des réseaux sociaux. C'est devenu très facile. C'est une époque effrayante pour le pays.

La photographie indienne se tourne de plus en plus vers des espaces privés, vers une exploration de l'intime, à l'instar de votre travail. On peut y lire une forme de résistance aussi un retrait de la sphère publique, de la ville agressive. Est-ce que se regarder est une façon de se protéger ?

Il n'a jamais s'agi de ça pour moi. C'était plutôt une façon d'incarner les idées que je voulais représenter. Je me prends pour sujet dans très peu de travaux. Il ne s'agissait pas de se retirer. Je ne me suis jamais mis en retrait. Peut-être que je suis plus attentif à la forme. Je ne sais pas si d'autres ont suivi ce modèle. Certains ont toujours eu une pratique intime, comme Dayanita Singh, qui est toujours très intime. Son œuvre est très proche et intime. Je ne sais pas si d'autres ont changé de l'un vers l'autre. Je ne sais pas s'il y a eu un tel changement d'approche. Je ne connais pas beaucoup de photographes qui se situent dans un espace très politique, à l'exception des photojournalistes, qui occupent une certaine forme d'espace politique. Je ne connais pas beaucoup de photographes qui se saisissent d'une conception politique du monde et qui le montrent tel quel. Peut-être qu'il y en a et qu'ils m'échappent.

Qui, par exemple ?

Récemment, j'ai vu le travail de Bharat Sikka sur le Cachemire. C'était différent. Ses travaux antérieurs n'étaient pas si politiques, mais ce nouveau travail m'a intéressé. Avant, il photographiait plutôt les paysages exotiques de Goa. Son travail sur le Cachemire est différent.

Entretien avec Anita Khemka – 21 mars 2017

Sri Aurobindo Center For the Arts And Communication, New Delhi

Entretien conduit en anglais. Traduit par l'auteur.

Comment votre carrière de photographe a-t-elle commencé ?

J'ai fini mes études en 1995 et mon père m'a dit « soit tu commences à travailler et tu fais ce que tu veux, soit tu te maries. Je te laisse le choix mais je ne veux pas que tu perdes ton temps ». Je ne savais pas quoi faire, je suis allé étudier à Singapour où j'ai suivi un cursus en communication visuelle. Ça me plaisait mais je ne voulais pas faire ça en rentrant en Inde. Un jour alors que je marchais j'ai vu une boutique d'appareils photo et je me suis dit que je deviendrais photographe. C'est comme ça que ça a commencé. Jusqu'alors, je ne m'étais jamais intéressée à la photographie. J'étais autodidacte. Je suis revenue en Inde avec un appareil photo et j'ai commencé à assister un photographe publicitaire. Mais ça ne m'intéressait pas, je voulais travailler dans la rue.

Une des premières personnes que j'ai photographiées était une *hijra* (NdA : *personne transgenre*) qui s'appelait Muna. J'ai grandi dans la maison de ma grand-mère et il y avait une maison de *hijras* à quelques maisons de là, dans la même allée. A chaque fois que je faisais des bêtises, ma grand-mère me disait « si tu te tiens mal, je t'enverrai chez les *hijras* ». J'ai grandi avec cette peur.

Où avez-vous grandi ?

J'étais aux Etats-Unis, puis quand nous sommes revenus en Inde j'ai habité à Old Delhi avec ma grand-mère pendant quelques mois. C'était trop soudain et neuf pour moi. J'étais à Old Delhi et quand j'ai eu mon appareil photo une des premières personnes que j'ai photographiées était Muna. Je suis retournée vers elle avec l'appareil photo et j'ai pu, grâce à la photographie, surmonter mes angoisses des *hijras*.

J'ai aussi travaillé sur les veuves. Les veuves bengalies. Quand j'étais enfant, nous avons fait un voyage en Inde et mes parents nous ont emmenés dans une ville qui s'appelle Vrindavan. C'est une ville très touristique avec de nombreux temples. J'ai alors été marquée par le fait que ma tante, dont j'étais très proche, venait de devenir veuve. Je la voyais porter un sari blanc. Quand nous sommes allés à Mathura et Vrindavan il y avait toutes ces veuves qui portaient des saris blancs. Elles étaient si nombreuses, elles m'ont profondément marquée. Mon deuxième travail a donc porté sur les veuves de Vrindavan.

Comment montriez-vous ces travaux ? Est-ce que vous les avez publiés ?

Je débute à peine comme photographe et j'apprenais le métier par moi-même, dans la rue. Je prenais ces photographies et il m'a fallu du temps pour comprendre que c'était la photographie documentaire qui m'intéressait. J'ai commencé à exposer ces travaux. Mon travail sur les veuves a été exposé à Amsterdam dans une exposition qui s'appelait « Women of the World » en 1997. J'avais pris ces photographies en 1994-95. Je portais uniquement un regard sur ma vie en photographiant les gens et les histoires qui avaient eu un impact sur moi.

J'avais une cousine handicapée mentalement. On ne la rencontrait que lors des mariages dans la famille. Les membres de ma famille se moquaient d'elle. Plus tard, j'ai travaillé sur le sujet

de la santé mentale. J'ai passé 3-4 ans à photographier des gens qui souffraient de handicaps mentaux.

A partir de là, vous n'avez plus travaillé que sur vos propres sujets ?

Je travaillais sur mes projets personnels mais j'avais également besoin de gagner de l'argent. Je travaillais pour les Nations Unies et des ONG internationales. Je documentais leurs projets et leurs programmes. C'est comme ça que je gagnais de l'argent et que je travaillais sur mes propres projets quand j'avais du temps libre. Je travaillais sur les *hijras* avec Lakshmi, une autre *hijra*. J'ai participé à un film, *Between The Lines* (2005, réalisé par Thomas Wartmann), qui suivait à trois *hijras* à travers mon regard de photographe.

C'était un film documentaire ?

Oui : c'était très intéressant de travailler sur ce projet.

J'ai commencé la série des *Self-Portraits* en 2005. J'avais perdu mon père 2-3 ans auparavant et à cette époque-là j'étais en cours de rupture dans ma relation amoureuse. Je ne savais pas quoi faire, j'étais très déprimée, c'est le moins qu'on puisse dire, et je me suis alors plongée dans le travail. J'ai appelé tous mes clients, qui m'ont passé beaucoup de commandes, et j'ai alors beaucoup voyagé pour le travail. Je passais beaucoup de temps dans les avions, dans les bus et dans les trains, et j'ai alors pris conscience que j'étais encore plus seule sur la route que chez moi. J'ai commencé à me documenter pendant ces voyages. L'idée était de penser à autre chose, d'oublier ce que je traversais.

Quel était votre protocole ? Est-ce que vous vous photographiez seule avec un trépied ?

Je me suis dit qu'à chaque fois que je me sentais vraiment triste et déprimée je prendrais des photos. L'aspect technique de la prise de vue me permettait de penser à autre chose. Si j'étais sur le point de craquer, ce qui arrivait généralement lorsque j'attendais un train ou un taxi, des moments où j'avais soudainement un flash et je me disais « mais qu'est ce que je suis en train de faire ? Qu'est-ce que j'ai fait ? »... vous êtes seul, vous ne faites rien d'autre qu'attendre, comme dans *En attendant Godot*. C'est au moment où je me sentais la plus vulnérable que je sortais mon appareil et mon trépied pour les placer devant moi, composer le cadre et lancer le déclencheur chronométré. J'appuyais et j'allais poser. Si, plus tôt, je pleurais, alors je continuais à pleurer. Je rejouais les émotions que j'avais éprouvées une minute plus tôt. C'était complètement mis en scène et performé.

Et pour la photo dans le taxi ?

Je tenais l'appareil à bout de bras, avec le chronomètre.

Vous vous documentiez mais le travail était fictionnel aussi.

Il s'agissait de situations réels, mais je recréais ces moments en particulier. La démarche était cathartique, elle me permettait de penser à autre chose qu'à ce que j'éprouvais alors. Composer le cadre, ajuster le point et l'exposition me permettaient d'oublier. Je savais que je ne voulais pas me retrouver à nouveau dans cette situation, je savais qu'un moment viendrait où tout irait mieux, mais je ne voulais pas oublier ce que je ressentais alors. Je ne voulais plus jamais revivre ça. Je voulais que les images servent de rappel de ce que j'étais en train de

traverser et c'est pour ça que je recréais cette émotion. C'était facile car je ressentais réellement ces sentiments.

Une des photos a été prise de nuit au rond point AIIMS à Delhi, au milieu de la route. Vous n'étiez pas en train d'attendre un bus à cet endroit ? Est-ce qu'y aller était prémédité ?

J'étais dans un auto-rickshaw et je me sentais très mal. J'ai dit au conducteur de s'arrêter. Je n'allais pas précisément là pour prendre des photos mais je passais là par hasard et j'ai fait arrêter le rickshaw. Je ne suis pas descendue là exactement, un peu plus haut. J'ai marché et je voulais me photographier au moment où j'étais au bord des larmes, sur le point de craquer. Je savais que j'allais y passer. J'ai vu cet endroit intéressant et j'ai composé la scène sur place. A l'époque, je faisais des choses folles. Comme je travaillais sur ce projet, je prenais toujours mon appareil et mon trépied avec moi.

Les photographies abordent la solitude, l'anonymat dans la foule... était-ce conscient, était-ce votre intention de documenter la ville et les rues ?

Ce n'était pas mon intention. Je ne sortais pas avec cette intention, mais ça a tourné comme ça. Les photos montrent la ville, les voitures, des fois une ou deux personnes comme dans la photos à AIIMS, mais jamais trop de monde. Sur la photo de nuit à la gare de Jabalpur, il y avait une véritable foule dans la gare. Il y a des photographies où on me voit attendre sur la route et on voit le marché entier à l'arrière-plan. Il y a une image sur Marine Drive, à Bombay, avec un couple assis à côté de moi. Tout cela n'était pas intentionnel. Certaines images montrent une ou deux personnes, d'autres personne sauf moi, et d'autres avec beaucoup de monde. Elles reflètent la ville et ces moments.

J'interprète aussi ces photographies comme un commentaire sur la place des femmes dans les espaces publics indiens. Vous avez pris des photos dans des espaces où il est inhabituel de voir des femmes seules.

Vous avez raison. Une fois, j'ai fait un trajet en train de nuit. C'était un train quelque part entre le Gujarat (NdA : région de l'ouest de l'Inde) et Bombay, et j'étais la seule femme dans le wagon entier. Je ne m'en suis même pas rendu compte, ni dans le train, ni pendant la prise de vue, avant de voir la photographie. Ce n'est que quand j'ai vu le tirage que je m'en suis rendu compte.

Généralement, lorsqu'on place un trépied quelque part, les gens commencent à vous regarder mais dans ce cas, en tant que femme indienne, vous avez du recevoir encore plus d'attention.

C'était très étrange mais drôle de voir les gens réagir à ça. Je ne me sentais pas mal à l'aise car en tant que photographe j'ai l'habitude des regards des gens. Aujourd'hui, il y a beaucoup plus de femmes photographes mais dans les années 90 nous n'étions pas si nombreuses, surtout dans les rues, travaillant sur les *hijras*, les prostituées, la santé mentale et le travail des enfants... J'avais l'habitude d'être regardée et ça ne me dérangeait pas du tout. Les gens étaient très curieux car ils me voyaient passer derrière l'appareil photo, déclencher et revenir m'asseoir et poser. Je faisais ça 50, 60 fois. Les gens trouvaient ça vraiment curieux et intéressants. Aujourd'hui, je dis à mes étudiants que quand ils travaillent sur un sujet ils doivent s'intégrer au décor, afin que les gens oublient leur présence. C'est ce qui se passait

avec moi. Les gens au début étaient très attentifs, me regardaient en se demandant de ce que cette femme était bien en train de faire, mais après 30 prises de vue ils m'ignoraient complètement, ils étaient partis où ils s'étaient simplement assis...

Vous devenez alors une partie de la vie de ce lieu.

Et ils en deviennent une partie aussi. Ils se fichent complètement de ce qui se passent.

Avez-vous poursuivi cette recherche personnelle dans votre travail ultérieur ? Ou êtes-vous retournée à une approche documentaire plus classique ? Vous-êtes vous prise pour sujet ? Comment cette série a-t-elle influencée votre travail ultérieur ?

Elle a été un réel tournant. Il m'a fallu deux ans pour reprendre mon appareil photo, après être finalement sortie de cette dépression. Après ce projet, je ne savais pas quoi faire. Je savais que je voulais faire quelque chose sur moi-même mais je ne voulais pas me photographier à nouveau. J'ai alors commencé un projet appelé *My Name is Anita*. Pour ce projet, j'ai cherché des Anitas que je photographiais.

Anita est un nom universel. Il était très commun en Inde pendant longtemps, mais ce n'est plus le cas aujourd'hui. Le nom a une histoire. Dans les années 50 et 60, c'était un nom très raffiné, un héritage de l'Inde Britannique. L'élite et les intellectuels nommaient leurs filles Anita. Dans les années 70 et 80, quand je grandissais, c'est devenu un nom de classe moyenne. Auparavant, il n'y avait peut-être qu'une seule Anita dans une école entière. Mais pendant mon enfance, vous trouviez 3 ou 4 Anitas par classe.

C'est devenu un nom populaire dans les années 2000. Et aujourd'hui, le nom n'est plus donné. Je ne pense pas qu'il reviendra. Des noms comme Sita, Lakshmi et Rada, issus de la mythologie et des épopées légendaires, peuvent toujours revenir. Mais Anita n'est pas un nom indien. Ce n'est pas un nom traditionnel, il n'y a pas de raison que les gens y reviendront. A l'époque où je grandissais, c'était très banal, c'était même insignifiant et je détestais mon nom. Je demandais toujours « Pourquoi suis-je Anita ? »

Si je m'appelais Sita ou Gita je n'aurais pas pu conduire ce projet, je n'aurais pas trouvé autant de Sitas et de Gitas. Mais j'ai pu trouver des Anitas de 60 ans, de 50 ans, de 40 ans, de 30 ans et même de 10 ans.

Mon travail est devenu totalement construit. C'est un travail documentaire, mais que je pousse dans ses limites, qui devient plus conceptuel.

C'est un mouvement auquel nous assistons et participons tous.

Oui, nous allons tous dans cette direction.

Qu'est-ce qui, dans la photographie documentaire mise en scène, interroge la façon dont nous percevons la réalité ?

Personnellement, j'étais fatiguée de prendre des photographies en les trouvant. J'étais fatiguée de faire ça. Je pouvais simplement fermer les yeux et faire ces photographies. Ça ne m'inspirait plus assez d'aller chercher la photographie. Je suis aujourd'hui à une phase où je veux conceptualiser la photographie avant d'aller la créer.

Est-ce que vous travaillez encore avec les *hijras* ?

Oui, je travaille encore avec Lakshmi. J'ai pris un congé sabbatique pendant cinq ans. J'ai eu des enfants, j'étais occupée par ma vie de famille. Lakshmi elle-même a été très occupée et vit à Bombay. Je ne pouvais pas prendre le temps que j'aurais aimé. Je la photographie encore de temps en temps mais j'ai la sensation que si je la photographiais aujourd'hui, mon approche serait très différente. Je ne sais pas comment elle serait, je ne pense pas qu'elle serait totalement mise en scène, mais il ne s'agirait pas uniquement de « trouver » l'image. Ce serait quelque chose entre deux.

Je travaille aujourd'hui sur le Cachemire avec mon compagnon. Nous conceptualisons le travail ensemble. Il s'agit de documenter les victimes des tirs de *pellets* (NdA : plombs utilisés par l'armée indienne contre la foule au Cachemire en 2016) de façon très singulière. Il s'agit d'un travail documentaire entièrement mis en scène et construit.

Est-ce que cette démarche est une réponse aux évolutions de la façon dont la photographie est exposée et publiée au cours des dernières années ?

C'est une démarche personnelle. J'étais fatiguée de faire ces images où vous allez sur place, vous devez vous intégrer à l'environnement, trouver la bonne image... J'ai fait ça pendant quinze ans. Les *Self-Portraits* ont été le point de départ.

Je ne pense pas que ça ait à voir avec les évolutions du monde et de la photographie d'art. Il s'agit plus de mon expérience personnelle et de mon voyage photographique.

Au vu des évolutions du monde de la photographie documentaire, notamment la diminution des budgets de la presse, les photographes documentaires doivent trouver de nouveaux moyens pour financer leur travail. Les galeries, notamment, peuvent pousser à produire un travail plus conceptuel...

Mon travail a toujours été exposé et je pouvais gagner assez d'argent grâce à mon travail documentaire pour les Nations Unies. Je vivais bien, c'était un bon équilibre pour moi. Je gagnais assez d'argent. Pas autant que les photographes publicitaires mais je gagnais suffisamment et je produisais mon travail personnel. J'étais dans une bonne situation.

Le tournant s'est produit avec les *Self-Portraits*. Avant cela, je n'avais même jamais pensé à la mise en scène.

L'action d'installer le trépied, de composer le cadre, de penser à comment vous allez vous placer, vous y a habituée.

Oui ! Où devrais-je me positionner ? Plutôt devant ces gens, devant ou derrière ce banc ? Je réfléchissais beaucoup. J'étais comme une réalisatrice. Je composais la scène entière. C'est ça qui m'a intéressé et ça m'a poussé plus loin.

Beaucoup de travaux récents en Inde portent sur l'intériorité et l'intimité. Les photographes projettent le monde extérieur sur leurs mondes intérieurs. Votre travail contribue également à cette tendance. Est-ce que vous l'avez conçu comme une réponse à un monde extérieur de plus en plus agressif ? Dans quelle mesure la politique influence-t-elle votre travail ?

En fait, je n'y ai pas réfléchi. Mais tout cela est très différent avec mon projet au Cachemire. C'est très politique, même si jusqu'à présent, je me suis tenu à distance de la politique et de toute invasion. Ces idées surviennent quand on regarde mon travail, mais elles sont absentes à l'origine de mes projets.

Vous travaillez sur des gens qui vivent aux marges de la société, qui ne font pas partie du discours *mainstream* relayé par les medias et par le gouvernement. Ne pensez-vous pas que l'acte de regarder ces gens exclus de la société est politique ?

Ça a toujours été une réponse à la réalité autour de moi. J'ai travaillé sur les *hijras* parce qu'il y avait des *hijras* et j'ai grandi dans leur peur. J'ai travaillé sur des veuves, ces veuves étaient ostracisées, avaient été renvoyées de leurs maisons et devaient vivre seules. Ces travaux étaient des réponses à mon environnement. De la même façon, j'ai travaillé sur la santé mentale par l'intermédiaire de ma cousine.

C'était des réponses personnelles aux problèmes qui m'avaient affectée quand j'étais jeune. Il me paraissait naturel de me confronter à ces sujets dans ma photographie.

Avez-vous du vous battre pour réaliser ces projets ? Avez-vous rencontré des oppositions à votre travail ?

C'est naturel quand vous travaillez. Il y a toujours des oppositions mais vous devez trouver des façons de les contourner. Il n'y avait pas d'opposition dans ma famille, qui était très libérale. Mes parents m'encourageaient et m'autorisaient à faire ce que je voulais. Il y avait des conflits personnels. Par exemple, quand je travaillais sur la santé mentale, je me demandais toujours ce que je pouvais photographier ou pas, quelle était la bonne façon de montrer ceci ou cela. Ces questions étaient toujours présentes.

Quand je travaillais avec les prostituées, je me demandais toujours ce qui était acceptable et ce qui ne l'était pas.

Comment est-ce que le temps que vous passez avec les gens, à vivre avec eux, influence votre façon de photographier, d'éditer et de publier votre travail ?

J'ai toujours aimé passer du temps avec les gens. Plus que la production d'une image, c'était le cheminement pour parvenir à cette image qui était important. C'était le cheminement avec les *hijras*, passer du temps, les comprendre, faire partie de leurs vies qui m'intéressait, plus que prendre une photo. C'était pareil avec les prostituées. J'aimais être avec elles, faire partie de leurs vies pour voir comment elles vivaient. Me faire passer pour une *hijra* ou pour une prostituée était cette expérience d'être quelqu'un d'autre que moi, une expérience plus gratifiante.

Il y a une notion de responsabilité également. Une fois, j'ai travaillé sur un projet pour les Nations Unies pendant trois semaines en Afghanistan. J'ai envoyé mes images au siège des Nations Unies et j'ai appris qu'ils allaient utiliser une de mes photographies pour faire une affiche. Je leur ai immédiatement dit que c'était impossible car les gens photographiés couraient le risque d'être tués par les Talibans. Si je n'avais pas été au courant, les posters auraient pu être fabriqués. Vous avez toujours cette responsabilité, en particulier sur des commandes.

Il est possible de contrôler davantage votre travail personnel, mais dans une certaine mesure seulement avec Internet. Les gens peuvent prendre des photos à votre exposition, filmer des vidéos, tout poster sur Internet.... Vous avez moins de contrôle aujourd'hui.

Comment voyez-vous les villes indiennes et comment vous ont-elles influencées ?

J'ai une relation d'amour-haine avec Delhi. Delhi a radicalement changé au cours des dix dernières années. Quand je quitte Delhi, la ville me manque et quand je suis ici je la déteste. Je déteste la pollution, l'air, le bruit, le trafic et les gens. Et pourtant, je ne peux pas m'imaginer vivre ailleurs. Quand je faisais les *Self-Portraits*, je voyageais beaucoup mais même à l'époque quand j'étais à Delhi je passais beaucoup de temps dans la rue, dans les restaurants...

J'allais dans ce pub où j'étais sûre que mon ex-copain viendrait. J'y allais uniquement pour le voir mais je ne le voyais jamais car il évitait l'endroit.

A Saket, mon quartier, il y avait un Cinéma PVR (NdA : grand réseau de salles indiens) et j'y allais en espérant le voir. Je transportais mon appareil photo car je savais qu'il n'en viendrait pas et que j'allais finir en larmes. Même à AIIMS, j'étais dans le rickshaw et j'étais dans cette ville, que j'avais parcourue toute entière avec mon copain, nous étions allés partout, et j'étais alors sans lui, j'avais perdu mon père avec qui j'avais grandi dans cette ville. Il y avait trop d'endroits qui me faisaient penser à telle ou telle histoire, tel souvenir. Delhi compte beaucoup pour moi.

Quel format utilisiez-vous ?

Plein format numérique. Autrement, ça devient très compliqué. Pour *My Name is Anita* j'ai utilisé du moyen format argentique mais là c'était plus simple d'utiliser un reflex numérique et un trépied.

Pensez-vous qu'un artiste doit porter une voix différente, en particulier dans votre projet sur le Cachemire, qu'est-ce qui vous pousse vers un travail plus politique ?

Mon mari est un Musulman Cachemiri. J'y ai passé quatre semaines l'an dernier et c'était près de quatre mois après les incidents avec les *pellet-guns*, qui étaient la seule chose dont les gens parlaient. Il y a eu un couvre-feu pendant quatre mois, personne ne sortait dans la rue. Je me rappelle d'être sortie dans la rue avec mon mari pour acheter du pain et j'avais peur parce qu'il n'y avait personne dans les rues et je pouvais voir des soldats pointer leurs armes de façon menaçante. Mon mari me disait de marcher calmement, sans mouvement brusque parce qu'ils pourraient intervenir si nous faisions le moindre geste soudain. Des questions ont surgi en moi : que devrais-je faire ? Partout où nous allions, que nous soyons avec des amis, la famille, des voisins ou des étrangers tout le monde ne parlait que de ce qui s'était produit au cours des quatre derniers mois. Ils ne parlaient de rien d'autre.

Je voulais y retourner et documenter cette situation mais comme je l'ai dit je ne fais plus de travail proprement documentaire. Je travaille sur des documents mis en scène, j'essaie de documenter les endroits où les incidents ont eu lieu, j'y fais des portraits.

Pensez-vous que vous devez être attentive au message que vous délivrez ? Ou pensez-vous qu'en tant qu'artiste vous avez encore la liberté de vous exprimer ?

Je dois d'abord être très attentive pendant que je travaille sur le sujet à cause de la situation politique actuelle en Inde et au Cachemire. La situation n'est pas très saine. C'est délicat. Je ne me soucie pas de la façon dont le travail sera présenté à l'avenir. Mon souci aujourd'hui est de faire les images. J'ai fait cinq images la dernière que j'y étais, comme un test. Ça a bien marché et maintenant j'y retourne un mois et demi. J'espère photographier une quarantaine de personnes. J'espère trouver quarante personnes qui voudront bien participer au projet.

Le travail est mis en scène et les gens ne le comprennent pas. Et ils ont très peur : certains ont perdu un œil, ont des plombs à l'intérieur du corps... ils ont peur du gouvernement et de la police. Et je dois faire attention à ma propre sécurité. Les gens vont se demander pourquoi cette femme et son mari vont rencontrer les victimes de *pellets*, pourquoi ils vont les photographier, quel est leur intérêt et qu'est-ce qu'ils ont à y gagner...

Ma motivation n'est pas d'ordre politique. Je suis photographe et je veux documenter les victimes des *pellet guns*. C'est mon projet.

Je trouve que c'est politique.

Bien sûr que c'est politique. Mais je ne prends pas position politiquement. Ce n'est pas mon ambition. Dès que vous travaillez sur le Cachemire, c'est politique. Mon ambition est de faire des photographies de la même façon que j'ai photographié des *hijras*, des veuves... Mon travail a toujours été social. Même mes *Self-Portraits* sont un travail social. Ils parlent de ce qu'une femme peut traverser. Ils parlent d'une femme dans la société qui l'entoure. Dans une société dominée par les hommes. Mon travail porte sur les gens à la marge, d'une façon ou d'une autre. J'étais une femme à la marge à cette époque. Cette marge peut être sociale, politique, psychologique. Mon travail a toujours été sur des gens à la marge. Cette fois, il s'agit de gens qui vivent dans une marge politique. Le projet est entièrement social, documentaire et conceptuel.

Entretien avec Chandan Gomes – 25 mars 2017

Mehrauli, New Delhi

Comment as-tu commencé ton voyage photographique ?

Mes parents aimaient tous les deux prendre des photos : de mariages, de fêtes familiales, de vacances... Ca a été mon initiation. Ils m'ont appris à faire des photos. Quand j'étais au lycée, j'ai perdu le contact avec la photo à cause des cours et des examens. Mais il y avait un très bon club de photographie dans ma fac, St. Stephen's. C'est à ce moment là que je suis revenu vers le medium et que j'ai commencé à faire des photos pour le club. J'ai participé à des compétitions au niveau de l'université, j'ai commencé à gagner des prix et au moment où j'ai eu mon diplôme je me suis dit que c'était ce que je voulais faire. Je voulais être photographe documentaire, être un artiste et raconter des histoires en images et en mots. C'est là que j'ai pris ma décision.

Ma première commande alors que j'étudiais à l'université était pour une organisation appelée *Pratham*. C'est une ONG qui travaille à l'éducation des enfants dans les zones rurales à travers le pays et ils organisaient des camps d'été. Je photographiais ces camps au Punjab et en Haryana. C'était très peu payé mais j'ai pris cette commande car elle me permettait de voyager à travers le pays pendant deux mois. J'ai pu voir beaucoup de choses et prendre des photos pour moi-même.

J'ai été diplômé en 2009, puis j'ai voyagé pendant au moins quatre ans. J'étais très peu souvent à Delhi. Comme je suis de Delhi, je revenais de temps en temps et je restais là pendant un mois ou deux semaines avant de repartir. J'ai continué comme ça jusqu'en 2013 ou 2014, quand je me suis finalement installé à Delhi parce que j'avais fait beaucoup de photos et je n'avais pas le temps de tout consulter. J'avais besoin de m'ancrer dans un endroit, et quel meilleur endroit que chez soi ? Ca fait deux ans que je suis plus ou moins à Delhi. Je voyage, mais pas comme je le faisais avant 2014.

Qu'est ce qui te guidait dans ces voyages ?

Je voulais vraiment voir le pays. J'avais lu à propos de la diversité du pays dans les manuels, mais, étant un jeune urbain issu de la classe moyenne, je vivais dans un environnement très contrôlé. Même en termes de carrière, il faut faire des choix raisonnables. Dans cet environnement, on n'est pas exposé à grand chose. La photographie n'a fait qu'accroître ma curiosité de rencontrer de nouvelles personnes et de vivre de nouvelles situations.

Quand j'étais à l'université, j'ai commencé à voyager et je ratais beaucoup de cours. J'étais curieux de voir différents endroits. Ma motivation principale était de gagner d'abord un peu d'argent pour financer ces voyages. J'ai commencé à travailler sur le terrain pour beaucoup d'ONG. Si je voulais aller en Orissa, je rentrais en contact avec une organisation là-bas et je leur offrais mes services, qu'il s'agisse d'écrire, de faire des recherches ou de faire des photos. En échange, je demandais une petite somme d'argent et que mon voyage et mon séjour soit pris en charge.

A Delhi, j'ai commencé à candidater à des programmes afin d'obtenir une bourse pour un projet de long terme. A l'époque, en 2010-2011, il n'y avait que deux récompenses pour la photographie dans tout le pays. Il y avait le Toto TFA Awards qui n'offrait que 25 000 roupies (NdA : environ 300 €) et la India Habitat Centre Fellowship for Photography qui était

plus reconnue et qui offrait 150 000 roupies (*NdA : environ 2 000 €*). A l'époque, ça représentait beaucoup d'argent. J'ai candidaté et je l'ai eue.

Tout l'argent que je gagnais servait à financer mes voyages. A l'époque, j'ai commencé à m'intéresser au livre fait main.

C'était une façon de garder ton travail avec toi en voyage ?

En quelque sorte. Faire le livre était facile. Il fallait des matériaux simples, comme du papier. J'ai commencé à fabriquer ces petits livres et à mettre mes tirages dedans. Je chroniquais mes voyages en images mais aussi en écrivant. Je racontais mes expériences. C'était addictif. Plus je voyageais, plus je comprenais que je ne savais rien. Il y a tellement de choses auquel tu n'aurais jamais pensé, et tellement de situations que tu crois être noir et blanc et sont en réalité très grises.

J'ai commencé à voir ces zones grises en voyageant et c'était très intéressant.

Tu as beaucoup de travail qui est resté privé et que tu n'as pas montré.

Oui, il y a beaucoup de choses dont je ne sais pas si je voudrais les montrer et si ça vaut la peine de les montrer. Quand j'ai commencé, je n'avais pas conscience des nombreuses définitions qui existent. Je ne connaissais pas l'industrie de la photographie de Delhi avant 2013-14, quand j'ai compris qu'il y a le réseau des galeries, le réseau des éditeurs, toutes ces différentes façons de diffuser son travail.

Je continue à documenter tout ce que j'aime et à assembler ces cahiers, ces registres et ces bloc-notes... Plus tard, je verrai et je penserai à quel travail je préfère ou à quel travail j'aimerais approfondir plus sérieusement, voir culminer en un projet que je peux partager. Je continue à photographier beaucoup de choses, je ne suis pas sûr de vouloir les montrer dans un futur proche mais un jour je le ferai.

Qu'est-ce qui t'inspire, qu'est-ce qui t'attire ?

Il y a trois grands thèmes que j'apprécie particulièrement : l'imitation, l'abandon et l'idée de la beauté. J'essaye d'examiner ces thèmes dans mon travail. Est-ce que tu as vu mon travail sur la décharge ? J'ai photographié une décharge publique. Ça m'intéressait particulièrement parce que je photographiais cette décharge pendant la mousson et c'est là que c'est le pire. Tu ne peux même pas marcher dedans. Il y a des glissements de terrain et la puanteur est insupportable. Et pourtant j'y voyais cette sorte de beauté. Les nuages en mouvement, les oiseaux, les chiens... C'était parfois sublime et je voulais examiner cette tension entre la vérité du site et la beauté que j'y voyais.

Une décharge est indispensable à toute ville moderne en Inde. C'est là que vont tous les déchets et pourtant ça reste largement invisible parce que les gens ne veulent même pas y penser. Ça existe de façon invisible. Le thème de l'abandon était très présent là bas. Le lieu porte le poids de la ville entière et pourtant personne ne s'en soucie.

Comment vois-tu Delhi ? Ayant grandi ici, comment la ville t'inspire-t-elle ?

J'aime la ville. Elle est parfois impitoyable et il y a un courant profond d'agression et de violence ici, une certaine forme de dureté, mais j'aime malgré tout la ville car elle a un cœur, elle a quelque chose. Tout le monde dans cette ville est un migrant. Personne n'appartient à la ville. Les gens qui appartenaient à la ville sont partis il y a bien longtemps pendant la Partition. Nous sommes tous des migrants ici. Ma famille est venue ici dans les années 50. Je suis né et j'ai grandi ici, comme mon père avant moi. Nous sommes encore des étrangers, en un sens. Nous parlons encore de notre village d'origine. Même si tout le monde est étranger, chacun veut se créer son propre espace, sentir de l'attachement et de l'amour. Je trouve ça très excitant à Delhi. Ça ne veut pas dire que j'approuve ou je justifie tout ce qui est mauvais ici. Mais aucune ville n'est parfaite.

En tant que photographe, ce chaos, cette énergie et cette excentricité m'excitent vraiment. Je trouve cette ville très excentrique. Tu peux te trouver juste au-dehors de la maison du Premier Ministre et juste derrière cette immense bâtisse, la plus protégée du pays, il y a un bidonville. Et aussi fort qu'il le veuille, il ne peut pas le déplacer. Tu pourrais être dans un centre commercial, et soudainement il y a une fusillade à l'extérieur. Des gens se font tirer dessus parce qu'ils sont venus là...

Ce n'est pas que j'aime ça. Mais j'aime cette excentricité étrange, j'aime la ville comme elle est. Ils ont voulu déplacer les bidonvilles au-dehors de la ville mais ça n'a jamais vraiment eu lieu. Les quelques bidonvilles qui ont été déplacés en périphéries ont tourné à la tragédie. Le plan a mal tourné. C'est une ville poreuse, entourée par trois États différents. Les gens peuvent facilement entrer et sortir. Il y a beaucoup de collines, beaucoup de forêts, ce que je trouve très intéressants. Même Mehrauli a deux crêtes et a de vastes jungles.

La ville a son propre rythme,. Il y a les nouveaux quartiers et les vieux quartiers. Il y a des endroits dont personne n'a rien à faire. En tant que photographe, je ne suis jamais à court de sujets ici. C'est un défi. Aller de nuit faire des photographies de voies ferrées est difficile. Je le fais depuis quelques années et encore maintenant je ne suis pas à l'aise avec ça. Je connais les gens. Ça fait 3-4 ans que je photographie un groupe de parieurs. Je les connais et pourtant je sais qu'ils pourraient juste se retourner contre moi. Ils pourraient me frapper ou me faire autre chose.

On est toujours sur le qui-vive à Delhi.

D'une certaine façon. Dans la décharge, j'étais sur le qui-vive. A un moment, j'étais en train de photographier quelque chose et j'ai vu un cadavre dans une pile de détrit. Quand tu essaies de comprendre l'histoire, tu comprends qu'il a été assassiné là. J'y allais tous les jours et je voyais ce corps se décomposer. Personne n'en a rien fait.

Où était cette décharge ?

A Ghazipur. Il y a trois grandes décharges à Delhi.

Je ne suis allé qu'à celle de Jahangir Puri.

Elle est hors service maintenant. Ils la rénovent. Mais Jahangir Puri est un endroit très intéressant. Ils ont tant souffert. Une bonne part de l'activité criminelle vient de Jahangir Puri.

La police a transformé ces gens en criminels. Dans les années 80, quand ils ne pouvaient pas trouver un criminel, ils allaient à Jahangir Puri, trouvaient un jeune homme et l'accusaient d'avoir commis le crime. Ils ont poursuivi tellement de jeunes hommes innocents qui ont fini par devenir des criminels en se disant « puisque nous sommes poursuivis dans tous les cas, pourquoi pas ? »

Ces histoires m'intéressent. Il y a beaucoup de mauvaises choses dans cette ville. L'espace qu'elle offre aux femmes est horrible. La nuit, il n'y a quasiment pas d'espaces publics accessibles. Pas seulement pour les femmes, mais aussi pour les hommes. Tu ne peux tout simplement pas marcher joyeusement dans la ville la nuit. Les femmes se font harceler mais sur les routes principales. Je trouve ça terrible. Les gens essaient consciemment de changer la situation et j'espère que ça se produira un jour.

Une femme photographe devrait avoir cet espace, elle devrait se sentir aussi confortable que moi pour se déplacer de nuit et prendre des photos. Mais ce n'est pas le cas. C'est un grand reproche que je peux faire à la ville. Elle est inégale.

Ton travail *Invisible Cities* fonctionne selon une série de visions de la ville. Voulais-tu traduire les notions de peur et d'aliénation dans tes images ?

Peut-être. Gurgaon était, au sein de la National Capital Region, la première ville à croître en périphérie de Delhi. On l'a surnommée la « *Millennium City* ». Tout le monde pense que la ville indienne moderne et intelligente devrait être comme ça. Mais c'est en réalité un désastre. C'est un grand désastre à tout point de vue. C'est une sorte de prophétie totalement angoissante. Quand on m'a approché pour le Neel Dongre Grant, j'étais enthousiaste. Le thème était Gurgaon et je voulais construire quelque chose là-dessus.

Je ne voulais pas me concentrer sur ce que les autres allaient faire. Nous étions huit et la plupart allaient regarder la dichotomie de la ville, la contradiction entre les riches et les pauvres. Il y aurait un gratte-ciel et une cabane devant. Je ne voulais pas faire ce genre d'images parce qu'il y en avait déjà beaucoup.

Je trouvais que la nuit était intéressante parce que si Delhi était terrible de nuit, alors Gurgaon serait forcément pire. En grandissant à Delhi, j'ai consciemment évité Gurgaon pendant 28 ans. Je n'y vais pas. Je n'étais pas du tout familier de la ville.

C'était difficile et intéressant. Je descendais habituellement à une station de métro et je marchais pendant des heures pour prendre des photos à la fois avec mon téléphone et mon appareil. Les photos du téléphone m'intéressaient plus. Les erreurs qui s'y glissaient, le bruit, la pixelisation, la réaction aux lampadaires, aux néons... J'ai plusieurs fois été stoppé par des gens qui n'étaient pas vraiment polis. Quand tu photographies un terrain vide à Gurgaon, les gens pensent que tu es un journaliste et s'ils ont fait quelque chose de répréhensible ils pensent que tu essaies de les dénoncer.

Ces gros 4x4 s'arrêtaient au milieu de la nuit, 6-7 hommes en descendaient. Il leur était difficile de comprendre que je faisais ça pour un projet artistique. J'ai commencé à transporter avec moi des tirages afin de leur montrer. « Regardez la couleur, elle coule partout sur l'immeuble, aucun journal ne publiera ça, c'est comme une peinture ». Ça fonctionnait parfois, mais pas toujours. On me disait alors « que ce soit une photographie ou une peinture, on ne veut pas te voir par ici alors tu ferais mieux de partir ».

Je ne voulais pas me battre avec ces gens sans raison alors je partais et je revenais le jour suivant. Gurgaon m'a progressivement intéressé. La ville offre une sorte d'aliénation différente. Gurgaon n'offre pas le même sens d'intimité que Delhi, qui est aliénante mais avec une intimité. Gurgaon n'est qu'aliénation.

Quelle est la différence ?

A Delhi, tu ressens une certaine chaleur mais elle est très distante, détachée. Elle maquille parfois l'aliénation et la méfiance. A Delhi, là où il y a du mal, il y a aussi du bien. Par exemple, les parieurs et les toxicomanes que je photographie près des voies ferrées peuvent être des gens très violents. Ils gèrent un centre de paris clandestins, ce sont des criminels. Et pourtant, une fois que tu commences à les connaître, tu comprends qu'ils sont eux aussi, comme chacun d'entre nous, victimes des circonstances. Et s'ils sentent que tu ne leur feras pas de mal, alors ils s'avèrent sympathiques. Il y a de l'intimité, mais il y a aussi beaucoup d'aliénation.

A Gurgaon, peut-être parce que je n'y ai pas passé autant de temps qu'à Delhi, je n'ai ressenti que l'aliénation. C'est noir et blanc. Il y a une grande démarcation entre les riches et les pauvres. A Delhi, tu verras un homme avec une grosse voiture qui s'arrête à un *tea shop* au bord de la route pour boire du thé et acheter des cigarettes. Il parlera à son chauffeur, à quelqu'un sur la route. Tu ressens ça. Si tu vas à Hauz Khas Village, tu verras les gens discuter avec les serveurs, avec les *panwallahs*, avec les vendeurs sur la route. Ces choses existent. Les gens cherchent à rencontrer des étrangers.

Gurgaon n'avait pas ça. Je me rappelle être allé dans ces pubs et ces centres commerciaux. Tu pouvais voir cette démarcation. La façon dont sont organisés les parkings, l'attitude des chauffeurs...

La ville n'est pas conçue pour la marche. Ça contribue à ma vision de l'aliénation. A Delhi, tu peux marcher. Même dans les nouveaux quartiers, tu peux marcher. Il y a des raccourcis, de petites allées, tu peux traverser les collines... J'aime beaucoup ça.

Gurgaon est linéaire. Tout est très droit. Il n'y a pas beaucoup d'espaces publics. La ville a des centres commerciaux mais elle n'a pas de parc, de musée, d'université, toutes ces choses qui réunissent les gens.

Il y a des quartiers qui sont autosuffisants, destinés aux plus riches. Ce sont comme des villes complètes. Les gens ne sortent même pas de ces quartiers.

Comment as-tu décidé de pousser la post-production plus loin et de dégrader les images ?

En tant que photographe, j'ai toujours douté de l'idée de réalité. Je ne suis pas très enthousiaste à cette idée. Je ne pense pas qu'une photographie est réelle. Si tu peux juste manipuler le contexte, la même photographie prendra un sens très différent. En faisant le travail sur Gurgaon, je savais très clairement que je ne voulais pas une représentation réaliste de la ville. Ça deviendrait factuel : c'est ce qu'on voit dans les journaux et les magazines. Je voulais quelque chose de plus impressionniste et abstrait. Quelque chose qui ne distingue pas

clairement entre le chaos et l'absence de chaos. Je voulais tout ensemble. Cette approche impressionniste correspondant aussi à la façon dont je voyais la ville la nuit.

Quand tu regardes Gurgaon l'après-midi, c'est très géométrique. De hauts immeubles, des gratte-ciels, des terrains divisés. La nuit, dans l'obscurité, elle devient plus amorphe, en fonction des lampadaires, du trafic et de ta position. Elle perd sa géométrie. Ça me plaît. C'est ce que je voulais montrer.

Est-ce que tu passais la nuit entière sur place ?

Ca dépendait. Quand je photographiais en hiver il faisait nuit vers 6h et demie – 7 heures. Je faisais des photos entre 19 et 23 heures ou minuit. A l'automne, entre 20 heures et 1 ou 2 heures du matin. Et il y avait des jours où je voulais y aller tard, et j'y étais entre 23 heures et 3 heures du matin. Ce n'était pas facile. C'est là que j'ai eu le plus de problème, qu'on m'a le plus interpellé ou menacé.

Il y a moins de monde, mais ils sont là pour une raison bien précise, comme moi. Et ils sont méchants.

Je prenais des taxis partagés, des autos, des bus ou des Uber pour rentrer. Un de mes amis vit à Gurgaon près de HUDA City Centre (*NdA : station de métro*). J'y allais en métro et je dormais chez lui. Heureusement que la nuit il y a encore tous ces auto-rickshaws et ces taxis qui circulent à cause de tous les *call centres*.

J'aimais particulièrement la route entre Gurgaon et Faridabad parce qu'il y a des jungles de part et d'autre. Et il y a ces immeubles qui n'ont jamais vraiment été finis. Ces structures cassées. La nature s'est étendue autour d'eux et on y trouve des gens qui jouent aux cartes, qui parient et qui fument du cannabis. Je trouvais ça excitant et j'ai commencé à les photographier mais je n'ai jamais soumis ces images pour le projet parce qu'ils représentaient quelque chose d'autre que ce que je voulais faire pour ce projet.

Est-ce que la marche fait toujours partie de ta démarche ?

D'une certaine façon oui. J'aime marcher parce que je déteste conduire. Ça laisse le temps de penser. On pense différemment en marchant. Le paysage change constamment. Tes pensées changent aussi. C'est une part importante que j'aime particulièrement. C'est aussi pour ça que j'aime les voies ferrées. Elles sont infinies. Elles restent les mêmes mais tout change tout le temps sur les côtés.

Est-ce que tu connaissais le livre d'Italo Calvino avant de travailler sur Gurgaon ?

Je connaissais le livre avant, c'est de là que m'est venue l'idée. Je l'ai lu quelques mois avant la bourse et je l'ai trouvé extrêmement complexe. J'en avais une idée générale, mais quand je l'ai relu j'ai pu en voir les détails et les intrications et j'ai été fasciné par la façon dont il approchait l'idée de la ville. Ce que je ressentais à propos de Delhi était articulé de façon si belle par ses mots. Mon impression était formulée. Et je pressentais que Gurgaon susciterait la même chose. C'est une ville en changement constant. Il y a un flux constant ici, il y a beaucoup de villes réunies en une. C'est vrai de n'importe quelle ville dans le monde. Beaucoup de villes sont réunies en une ville.

Mais toutes les villes ne changent pas aussi vite.

C'est vrai. Gurgaon change, Delhi change, mais Calcutta ne change pas. Chennai non plus. Bombay change par endroits mais pas partout. Avec Delhi, c'est toujours comme ça.

Est-ce que transformer l'image est un voyage poétique ?

C'est bien possible. Notre monde est tellement gouverné par l'information et par les faits que pour que toute chose ait une postérité, elle devra se reposer sur des souvenirs et des histoires. J'ai commencé à m'éloigner de cette idée d'une vérité ou de la réalité derrière la photographie. Les faits que représente la photographie ne m'intéressent pas. Je m'intéresse à ce qu'elle essaie de dire, à ce sentiment. Cette idée inhérente.

Est-ce que tu essaies de transmettre tes propres émotions ou préfères-tu saisir quelque chose de plus universel ?

J'aime capturer quelque chose d'universel en partant du particulier – moi. Le point de départ sera toujours ce que je pense de l'universel. Je pense sincèrement que le travail devrait toujours représenter quelque chose de plus grand que lui-même. J'aime les photographes et les artistes qui savent que la photographie n'est qu'un medium pour parler d'une idée qui me fascine. Le medium pourrait être n'importe quoi. Essayer de dire quelque chose de plus vaste m'excite. C'est ce en quoi je crois. La photographie devrait transcender sa propre visualité et exister comme pensée, comme souvenir ou comme question.

Quel format utilises-tu ? Expérimentes-tu avec différents procédés ?

Quand j'ai commencé, j'utilisais beaucoup de film. Ces derniers temps, je ne travaille plus qu'en numérique parce que c'est tellement moins cher ici. Il n'y a que deux bons labos à Delhi qui développent encore les films et je crois que l'un d'entre eux était géré par deux personnes qui se sont séparés. Il n'en reste donc plus qu'un. C'est cher de se procurer des films, de les faire développer, d'avoir les fichiers TIFF... C'est vraiment cher.

J'ai photographié la décharge en argentique. C'était difficile. J'utilisais un Mamiya. Quand il pleut, avec le trépied, tu en gâches tellement. Parfois tu installes tout et l'oiseau s'en va. C'était très chronophage et le coût augmentait de façon exponentielle. Je n'avais pas de galerie ou d'agent à l'époque. Je n'avais aucune idée de la façon dont ça fonctionnait. Je ne voulais pas dépenser tout ce que j'avais gagné avec mes commandes et mes bourses dans le film et le développement. Je suis donc passé au numérique.

Tu as photographié *World of Dew* en numérique ?

Une partie est argentique et une partie numérique. Jusqu'en 2012, c'est argentique et j'ai acheté cet Olympus *mirrorless* que j'aime bien en 2013. Ces appareils hybrides sont commodes, ils sont petits, tu vois exactement ce que tu photographies dans le viseur électronique. *World of Dew* mélange deux mediums. L'important, c'était que l'essence du projet soit présente.

Le projet était guidé par une certaine angoisse et photographe en numérique m'a aidé parce qu'au moins je savais ce que j'obtenais. Quand je shootais en argentique je prenais beaucoup de photos, puis rentrais très angoissé et parfois sur tout un voyage je ne pouvais même pas

obtenir une seule bonne photo. C'était décevant. La même chose se produisait avec le numérique mais au moins je savais ce qu'il se passait et je pouvais canaliser mon énergie dans autre chose. Si ça ne fonctionnait pas, j'interrompais mon séjour et je retournais à l'hôpital pour chercher l'enfant. Je pouvais décompresser avant d'y retourner. Cet appareil Olympus m'a vraiment aidé. Je l'utilise encore. C'est un appareil très discret, qui n'interfère pas. Les Fuji X100, X100S sont de superbes appareils. Ils n'interfèrent pas, ils sont faciles à transporter. Ils offrent les mêmes sensations que les vieux *rangefinders* comme le FM10. Tu n'as pas de souci à te faire avec ces appareils.

J'ai récemment acheté le Sony Alpha 7R, mais je préfère utiliser le Olympus.

Sur quoi travailles-tu à présent ?

Je prends beaucoup de photos. Je commence à m'habituer à la caméra du téléphone, que j'aime bien. Comme j'aime marcher, je n'ai pas toujours mon appareil. C'est là que le téléphone s'avère pratique. Je photographie les voies ferrées, beaucoup de choses. Je suis allé dans différents endroits en Haryana. Quand je faisais *World of Dew* je voyageais au Rajasthan en cherchant cette famille et je voyais des immeubles vides, comme des hôpitaux ou des universités. Beaucoup de religieux, qui voyageaient d'Etats en Etats, d'un temple à l'autre, installaient leurs campements là. Ça me fascinait.

Sur les voies ferrées, tu rencontres toutes sortes de gens : des trafiquants, des parieurs, des toxicomanes, des tueurs de rats, des gigolos... C'est un habitat différent, une ville entière. Des gens vendent de la nourriture qui vient des trains. Il y a un large spectre d'eunuques, de personnes transgenres.... Il y a tant de choses. Ces gens sont invisibles.

J'ai commencé à m'intéresser aux endroits où vont les corps non réclamés. Qu'est-ce qui leur arrive ?

Est-ce que tu essaies de regarder avec ta photographie ceux que la société ne veut pas voir ?

Je n'approche pas ça dans cette perspective. Ça vient d'une profonde curiosité. Ça me reconforte. Il ne s'agit pas d'eux, de raconter leurs histoires pour améliorer leurs vies. Ça satisfait ma curiosité. Je cherche toujours des histoires autour de moi. Ce qui m'intéresse, c'est de raconter une histoire. Je veux passer au cinéma un jour, raconter une histoire fictionnelle. J'aime l'idée de l'histoire.

Ce sont des gens que je ne rencontre jamais. Je marche, je prends une photo et ils se fâchent et nous parlons. Naturellement, je suis introverti alors parfois je ne vais même pas leur parler. J'aime juste leur façon d'être et je prends une photo. Ça les dérange, ils me demandent de supprimer la photo et notre conversation commence par une dispute.

Tu cherches la confrontation.

Ca dépend. Parfois, je ne prends même pas de photo. Je regarde simplement pour voir ce qu'il se passe. Je veux connaître leurs vies personnelles. J'ai commencé à photographier ce conducteur de camion qui est tombé amoureux d'un eunuque. Ils veulent se marier et avoir un bébé mais ils ne peuvent pas parce que leurs communautés le leur interdisent. L'étrangeté de cette histoire d'amour m'intéresse. Elle est si puissante qu'elle brise toutes les conventions.

Ca ne m'intéresse pas de produire un commentaire social ou politique en les photographiant. Je veux juste regarder la façon dont ils s'aiment. Leurs identités ne comptent pas. Ce sont deux êtres. Il ne s'agit que d'amour.

J'essaie de me tenir éloigné d'étiquettes comme « conducteur de camion » et « eunuque ». C'est une des raisons pour lesquelles le photojournalisme ne m'intéresse pas. La façon dont ils s'aiment m'intéresse. Le simple fait qu'ils avaient l'imagination de s'aimer.

L'amour m'intéresse. C'est ce que j'aime. Tu ne peux jamais le limiter à des projets. Je continue à faire ces livres à la main et je pense qu'un jour un livre sera prêt.

Entretien avec Johann Rousselot, 4 avril 2017

Paris 18ème, Bistrot La Choze de Château Rouge

Quand et comment as-tu commencé à faire des photos en Inde ?

Disons en 2003. J'avais une attirance pour l'Inde depuis les années 1990, où j'avais voyagé quand j'étais étudiant. Entre 1992 et 1995 j'étudiais la photographie en Belgique et tous les étés je suis parti en Inde. J'avais ce sentiment de faire du grand reportage : c'était loin, c'était l'Inde, je faisais du noir et blanc, en réalité j'apprenais à manier un appareil mais sur un décor indien c'était excitant. Trois étés de suite.

Et puis ça a commencé à revenir et je suis reparti en 2003, sur le sujet compliqué, que je n'ai pas vraiment fini, de la problématique de l'eau. La gestion de l'eau : solution étatique grandiose ou solution traditionnelle, villageoise ? Le problème c'est que je me suis dit que ça marcherait mieux en film documentaire. C'était compliqué d'expliquer plein de problématiques : qu'est-ce qu'un barrage qui n'a pas été construit va changer ? Comment photographier un paysage qui va disparaître ? Le sujet était complexe et je ne faisais pas de films documentaires à l'époque.

En faisant ce sujet là je suis passé par Gurgaon au cours de mes trajets. J'étais encore en bus (*NdA : il se déplace aujourd'hui à moto*) et à l'arrivée du bus en rentrant à Delhi on traversait Gurgaon. J'ai halluciné. C'était la première fois que j'avais cette image qui n'existait pas en Inde. Il y avait des immeubles en verre bleu, des tours qui se construisaient, le décor de Gurgaon m'a impressionné. Je me suis dit « Qu'est-ce que c'est que ça ? Je ne suis pas en Inde ». Je me suis dit qu'il y avait un sujet là. Ça s'est déclenché en lisant beaucoup, je me suis rendu compte que c'était la nouvelle donne économique indienne qu'il fallait photographier.

J'ai laissé en suspens le sujet sur l'eau que je n'ai finalement jamais repris. Quand j'ai attaqué le sujet sur la nouvelle Inde, les effets de l'ouverture économique commençaient à se voir. Gurgaon en était l'illustration la plus flagrante. J'ai trouvé ça beaucoup plus intéressant et excitant, photographiquement beaucoup plus entraînant. J'ai commencé en 2004 et k'ai travaillé là-dessus jusqu'en 2008-2009.

Tu ne travaillais qu'à Gurgaon ?

Non, je n'ai même pas beaucoup travaillé à Gurgaon. J'ai shooté un peu partout, ça pouvait être à Gurgaon, à Delhi, à Bombay, à Pune. J'ai beaucoup bougé. Il y avait une envie de voyager dans le pays, de voir divers endroits. J'ai appelé le travail *India Shining*, *India Crying* parce qu'en 2004 il y a eu les élections du Parlement où le BJP qui était au pouvoir alors, et d'ailleurs a perdu, avait le slogan « *India Shining* ». Ils se sont fait rabrouer dans la presse indienne. « *Shining*, vraiment ? » Toutes sortes d'articles sortaient sur tous les endroits où ça ne brillait justement pas dans le pays.

Ca m'a donné les clés du travail. J'allais couvrir cette nouvelle Inde parce que c'était très intéressant et en même temps m'intéresser aux fruits pourris du développement qui sont évidents. J'avais choisi l'angle de l'industrie minière et des populations indigènes. Je ne voulais pas être sur les pauvres en général, les injustices sociales ou les intouchables. Je trouvais que le sujet des populations indigènes, qu'on connaît moins en Inde, face à l'industrie

minière, représentaient le pendant négatif parfait du nouveau développement indien. La nouvelle économie demande énormément de ressources minérales.

Tu conduisais ce travail pour la presse ou tu faisais aussi des expos ?

India Shining, India Crying c'était mon projet personnel. Mais dans les années 2005-2006 il y avait une énorme demande dans la presse sur la nouvelle Inde. On avait énormément parlé de la Chine, le « géant asiatique » chinois, puis est venu le tour de l'Inde et là il y avait une énorme demande et il y avait très peu d'offre en images. Les iconos qui cherchaient sur l'Inde tombaient sur les mêmes images, c'était un peu les clichés de l'Inde éternelle, toujours la même chose, mais rien qui illustrait clairement cette nouvelle Inde.

Comme j'avais commencé en 2004 j'avais déjà un petit fond, j'avais un coup d'avance. Mon projet perso se transformait de ci de là en commandes. Je menais mon projet mais ça recouvrait aussi avec les commandes. En le faisant j'ai vendu un sujet sur Cyber City, un portrait de jeunes filles à Delhi... les commandes venaient naturellement parce que les gens savaient que j'étais sur la nouvelle Inde et tout le monde voulait parler de ce sujet. Soit en illustration, soit en commande. Ça s'est mélangé pendant quelques années.

C'était des années assez fastes. Je pouvais vivre que sur mes archives ! C'était fou. Je vendais mes archives sur ces années là. Comme j'étais chez l'Œil Public en plus on avait une machine bien en place, Samuel Bollendorff y a grandement contribué. On avait la machine, Orphea (*NdA : service de photothèque en ligne*), le serveur etc. et les archives tournaient vraiment bien. A cette époque là en plus tous les collectifs étaient les chouchous des iconos. Comme on avait un outil très performant les archives partaient très bien. Je n'avais même plus besoin de bosser à un moment tellement je vendais d'archives ! Et juste sur l'Inde ! J'ai eu mes « golden years », pendant deux, trois ans grâce à ce coup d'avance que j'avais sur l'Inde et cette obsession indienne.

Comment as-tu commencé à travailler sur le projet « Now Delhi » ?

Je n'ai jamais aimé Delhi. J'ai toujours aimé le vieux Delhi par contre, mais en termes de superficie ça ne représente qu'une infime part de ce qu'est Delhi aujourd'hui. Je n'ai jamais décidé d'y faire un travail mais j'ai toujours aimé y aller. C'est vraiment l'Inde telle qu'on la souhaite : bordélique, haute en couleurs, en images, ça brasse de partout. Mais je n'aimais pas tout le reste. Je trouvais cette ville complètement mal foutue, incompréhensible, faite pour l'automobile, dure, moche, disgracieuse. Je n'ai jamais voulu y travailler.

Ça a réellement commencé en 2009. Je revenais sur Delhi en train et je faisais des photos à travers les vitres du train. Quand tu arrives en train, et c'est vrai pour toutes les villes mais particulièrement en Inde, quand tu abordes la ville, tu vois la pire part de la ville. Les abords des rails, les voies ferrées... J'ai fait des photos à travers les vitres : sales, poussiéreuses, tachées évidemment, et c'était effrayant. Je n'ai pas fait grand chose, mais t'es là, t'es photographe, t'as un appareil et t'en peux plus du train après je ne sais combien d'heures et donc tu shootes. Et quand j'ai vu le résultat je me suis dit « mais c'est l'enfer ces images ! l'enfer urbain absolu ». C'était évidemment accentué avec l'effet de la vitre crade du train et les visions de la ville depuis les voies ferrées ne sont pas les plus complaisantes.

L'idée a commencé à trotter dans ma tête. Est-ce qu'à Delhi il n'y aurait pas un portrait de l'enfer urbain à faire ? La pire conception possible des villes correspondait à cette vision que j'ai eue de Delhi au travers des vitres du train. Ça te fait gerber.

Je décide ensuite d'aller à l'est de la Yamuna parce que j'avais entendu parler de la décharge de Ghazipur. Je voulais aller voir. En y allant j'ai vu la décharge et ses alentours et je me suis dit « nom de Dieu, c'est pas une ville, c'est un furoncle ! c'est un furoncle urbain, une verrue, c'est pas possible ». « Qui est derrière la conception de cette ville ? En termes d'esthétique, de rendu, qui peut avoir envie de vivre là avec un tel paysage devant les yeux ? ». Je me suis posé ces questions.

J'ai commencé à me questionner sur Delhi et j'ai voulu faire un portrait de cette ville. C'est la capitale d'une nation en train de devenir une des plus puissantes du monde, c'est l'autre géant asiatique et c'est le centre du pouvoir. On dit que Bombay est la capitale économique mais tout se concentre à Delhi désormais. Bombay est un vieux mythe qui tient encore bien la route mais Delhi est au cœur du pouvoir et de l'argent.

Je me suis donné comme défi de faire le portrait de Delhi en sachant que ce ne serait pas facile. Comment exprimer les impressions que suscite cette ville ? Pas quand tu es dans le New Delhi de Lutyens ou dans le vieux Delhi, mais dans le reste. C'est effrayant, c'est dégoûtant, c'est triste et déprimant. Je voulais rendre ça. Ce n'est pas facile parce qu'en réalité il aurait fallu que je fasse des photos terriblement banales, antispectaculaires, ce qui est difficile quand tu es photographe. Il aurait fallu photographier la banalité de la disgrâce, du non-esthétique, du mal foutu mais c'est très difficile à photographier parce que ça ne fait pas une photo. Ce n'est pas du tout photogénique.

J'ai du trouver un juste milieu et une satisfaction photographique documentaire. Je ne pouvais pas juste photographier sans artifice sans rien de spectaculaire. Tu ne pourrais même pas rendre photographiquement ce que tu perçois. Il fallait quand même qu'il y ait une satisfaction photographique.

Comment est-ce que tu l'as trouvée ?

Tu ne peux pas photographier un sujet banal dans un décor banal. Tu es obligé de chercher un angle, quelque chose qui ressort mais qui va transmettre un peu plus ce que tu ressens dans un autre endroit. Le projet a beaucoup évolué parce que j'ai du beaucoup lire.

Emotionnellement tu peux percevoir Delhi, tu peux avoir beaucoup d'impressions, mais tu ne peux pas comprendre si tu ne fais que te balader et regarder. Tu n'auras aucun indice. C'est complexe. Il a fallu que je lise beaucoup pour comprendre d'où venait Delhi.

J'ai commencé avec « Capital » de Rana Dasgupta. Ce livre m'a remis le pied à l'étrier. Son sentiment à l'égard de la nouvelle Inde et de Delhi correspondait bien à ce que je ressentais. Je l'ai lu en 2013 et depuis 2009 j'avais cette idée qui me trottait dans la tête mais j'avais beaucoup d'autres projets. Et puis Delhi a pris le dessus.

J'ai commencé à postuler à la bourse AFD en 2012 avec ce projet. Je l'ai mis trois années de suite. J'ai eu la bourse la troisième année. La bourse s'arrête d'ailleurs. C'est dommage parce que c'était une super bourse.

Comment est-ce que le projet a évolué grâce à ces lectures ?

Capital m'a mis le pied à l'étrier. Le livre est venu confirmer cette idée que j'avais en tête mais j'étais pris par d'autres projets, notamment les Printemps Arabes qui m'ont pris deux ans. Entre 2011 et 2013 je n'ai fait que ça. Rien de mal, j'étais très content. Après Capital j'ai lu tout ce que je pouvais, y compris des livres sur l'histoire de Delhi. Des ouvrages pointus, parfois indigestes, mais dans lesquels je piochais des idées. Je comprenais pourquoi Delhi est mal conçue, mal planifiée et si disgracieuse.

Tu trouves les sources du problème dans l'histoire de la ville juste après l'Indépendance, au moment de la Partition avec le Pakistan. Il y a eu un remplacement de population, des vagues migratoires. Les architectes s'emballaient sur l'Inde indépendante. Nehru supportait énormément les architectes modernistes : comment allaient-ils construire la nouvelle image du pays ? Ils n'ont pas pu le faire parce qu'ils ont du gérer pendant dix ans 700 000 à un million de réfugiés. Il y a eu un remplacement de population : le raffinement moghol a disparu avec le départ des populations musulmanes au Pakistan. Ils sont partis avec leurs savoirs et leurs connaissances, qui n'ont pas été remplacés parce que les Punjabis qui sont arrivés étaient plus ruraux. Ca a été un moment fondamental.

En 1958, la Delhi Development Authority (DDA) est créée : c'est l'agence unique qui a le monopole absolu sur toutes les terres. C'est une agence dans toute la splendeur de l'administration indienne : qui fait tout de travers, corrompue, qui ignore les pauvres. J'ai compris tout ça grâce à mes lectures.

J'ai ensuite lu des récits sur le Delhi d'aujourd'hui. Les auteurs indiens comme les auteurs étrangers sont unanimes sur la folie de cette ville.

Je me suis ensuite demandé quels étaient les grands traits du Delhi contemporain. Il s'agit déjà de Delhi NCR (National Capital Region). Je me suis battu pour qu'on mentionne bien NCR mais tout le monde continue à dire « New Delhi ». J'explique qu'on ne parle plus de New Delhi, qui a été créée par les Britanniques. La meilleure image que j'ai trouvée c'est de dire que c'est comme si j'avais fait un portrait de l'Île de France et pas de Paris.

Qu'est-ce qui construit la NCR aujourd'hui ? C'est l'argent qui a toujours le dernier mot, qui écrase tout le reste. C'est un raccourci, mais tu retombes toujours dessus. C'est l'argent qui bâtit cette ville. Et l'argent seul aux manettes ce n'est jamais une très bonne chose.

J'ai ensuite trouvé les mots et les thèmes qui sont importants dans la construction du Delhi d'aujourd'hui. Ce sont des mots en anglais qui sont des grands traits de la ville : « land », « developper », « unauthorized », « elite », ce qui comprend évidemment la *middle class* mais le mot « elite » est le plus juste selon moi dans la psyché indienne. J'ai rajouté « Yamuna », qui n'est pas un sujet spécifique d'aujourd'hui mais le fleuve est dans un tel état aujourd'hui... Une rivière qui traverse une ville ce n'est pas négligeable, toutes les villes font attention à leur rivière et essaient de la mettre en valeur. L'état de la rivière est un scandale absolu. C'est un de mes axes. Elle devait apparaître dans mon travail.

J'ai travaillé comme ça sur une série de mots. Il y a « grey » aussi, pour « *grey economy* », l'économie mixte, en partie illégale. Je l'ai intégré à « *unauthorized* », parce que c'est le même monde des constructions illégales, cela relève de la même logique. C'est une énorme partie de la ville. C'est hyper complexe. Il y a toute une terminologie de l'illégal produite par

la DDA : « *regularized unauthorized colony* » par exemple, RUC, il y en a trois différentes pour les bidonvilles.

Les nouvelles générations ne sont pas un mot clé mais elles apparaissent à travers les portraits. Elles représentent un espoir. Dans l'expo à la MEP il y avait deux photos de manif : ce sont ces jeunes là qui à mon avis seront les premiers à penser que la ville est folle et qu'il faut prendre des mesures. Si ces générations étaient au pouvoir je pense qu'elles changeraient les choses. Ces générations éduquées, informées, connectées au monde, manifestaient en l'occurrence contre une discrimination d'intouchables dans une université du Sud et dans l'autre manif c'était lié à la liberté d'expression. Un étudiant avait pris parole sur la situation au Cachemire et il avait été accusé de sédition et emprisonné. Tous les étudiants étaient dehors pour le défendre. Je pense que ces générations peuvent amener un changement.

J'avais mes thèmes et je cherchais ce qui pourrait venir alimenter chaque mot-clé. Il ne s'agissait pas de raconter une petite histoire pour parler de la grande derrière. J'ai voulu faire une espèce de fresque. C'est très facile de se perdre quand tu es sur plusieurs thématiques comme ça. J'ai limité à un nombre de mots restreint. Je ne pouvais pas couvrir tous les aspects. Je ne me suis pas intéressé à la sécurité des femmes ou du viol. J'ai fait des choix qui sont très liés à l'idée du décor de la ville : l'infrastructure et le bâti, qui sont le cadre dans lequel les gens doivent mener leurs vies quotidiennes.

Dans le travail il y a un gros aspect architectural : cette idée du décorum m'a beaucoup intéressé.

Les promoteurs immobiliers et la corruption politique construisent cette ville par l'argent qui passe sous les tables. Au final, c'est bien l'argent qui dirige tout. L'argent a la mainmise sur la construction du grand Delhi. Tout s'achète et les gens ne feront rien s'il n'y a pas d'argent derrière. C'est une ville typique du XXIème siècle : liée à la globalisation, façonnée par le pouvoir sans limite de l'argent. Tous les gens qui peuvent réfléchir, qui ont des idées sur la ville, comme un couple d'architecte que j'ai photographiés, ne sont pas entendus. Il y a beaucoup d'intellectuels mais on ne les écoute pas. Ils veulent faire des « *smart cities* », mais pourquoi ils ne s'adressent pas aux « *smart people* » ?

J'avais l'impression de faire un portrait quasi caricatural de l'urbanité au XXIème siècle. Souvent ce que tu fais en Inde c'est caricatural. Ce pays est extrême.

Est-ce que tu t'es demandé comment éviter les clichés ?

Qu'est-ce que le cliché de la ville indienne ? Les clichés indiens sont connus : les enfants qui sourient tout le temps, les femmes rajasthanies avec leurs saris et leurs bijoux,... il y a plein de clichés sur l'Inde. Je pense que le cliché de la ville indienne c'est le bidonville, c'est Dharavi à Bombay. C'est un classique. Je ne sais combien de photographes y sont allés.

L'autre cliché c'est peut-être les ensembles de tours. On a beaucoup vu ça sur la Chine, mais c'est encore plus impressionnant en Chine. L'échelle chinoise est dingue. En Inde ce n'est pas impressionnant mais plutôt effrayant. Tout est toujours géré à la petite semaine. Ils ne réfléchissent pas trop à l'avance. Il y a cette logique à l'œuvre, ce qui est dramatique à une telle échelle. Ils construisent une tour de standing, vendent des appartements très chers, et une fois que c'est terminé on s'aperçoit qu'il n'y a aucune évacuation des eaux usées de prévu. J'ai lu ce genre d'histoire. Les immeubles sont à peine finis qu'ils ont déjà l'air vieux, abîmés.

J'ai vu des « low rise homes », des ensembles avec des maisons basses, uniquement guidés par la recherche de profits rapides. Les promoteurs veulent faire vite à faible coût donc ils font des gains sur les matériaux. J'ai vu des logements tout neufs, pas encore habités, avec des fissures de haut en bas sur le mur extérieur. Comment peut-on vendre ça ? L'idée c'est juste de faire du fric, tout vendre avant la fin de la construction.

Pour revenir à la question du cliché, ce n'était pas très compliqué parce que Delhi est très peu, ou très mal photographié. Et ce n'est pas pour rien ! C'est normal, c'est dur ! Tu ne sais pas comment photographier cette ville, elle a quelque chose qui t'échappe. A Bombay tu peux jouer sur des choses plus évidentes. A Delhi, tu ne sais pas. La ville est assez « inphotographiable ».

J'ai beaucoup joué la carte des franges, de la zone où poussent ces forêts de tours non seulement parce que c'est très visuel mais aussi parce que c'est un des grands traits du Delhi d'aujourd'hui. Toutes ces ceintures composées de milliers de tours... C'est peut-être le plus évident. Regarde dans la presse, ma photo de l'ensemble de tours avec un troupeau de chèvres qui passe dedans, ça marche bien. Ça raconte une histoire tout de suite.

Mais après il y a tout le reste. Les images n'ont souvent rien de spectaculaire, je n'ai pas fait de portraits super léchés, mis en scène. J'ai voulu avoir les gens dans leur activité. Ces portraits étaient très importants, ils racontent la ville aussi.

J'ai aussi photographié des scènes qui pour moi ne relèvent pas du cliché car les gens n'ont pas cette image de l'Inde. Si tu travailles à Delhi tu sors facilement du cliché. Le cliché sur l'Inde c'est les éléphants, les femmes en sari, la spiritualité et le yoga.

Ton intérêt pour la petite classe moyenne urbaine est également atypique. Il ne s'agit pas de l'image habituelle de l'Inde.

La classe moyenne d'un pays en développement, c'est un sujet qui intéresse. Pour un Occidental, il s'agit d'un futur marché. D'un point de vue humain, ce sont des gens qui deviennent comme nous, qui adoptent les mêmes codes. Tu représentes un modèle qu'ils essaient d'atteindre. Il y a un côté flatteur. Ça peut énerver également.

Je voulais plutôt parler des habitants « lambda » de Delhi, qui ne sont pas des gens misérables, qui habitent dans des quartiers pas forcément terribles mais qui ont un appartement, sans nécessairement beaucoup de moyens. Je me demande si ça n'intéresse pas moins.

De façon un peu méchante, je dirais que ça peut se comprendre. Je leur posais toujours les mêmes questions : « *Do you like Delhi ?* » « *Why ?* », « Quel est le principal problème de Delhi ? » « Que faudrait-il faire ? ». Je voulais également connaître leur rapport à l'argent, alors je leurs demandais la première chose qu'ils feraient avec des moyens illimités : quel achat ? quel geste ? Je me suis rendu compte que beaucoup de gens n'ont pas forcément grand chose à te répondre. Je t'avouerais que j'étais assez déçu. J'ai eu de bonnes réponses mais je me suis rendu compte que ces gens n'étaient pas extrêmement informés ou ne s'intéressaient pas aux questions de politique et de société.

Ne pas avoir la moindre idée de pourquoi ils aiment Delhi, c'est surprenant. Ils aiment Delhi parce qu'ils y sont nés, parce que leurs parents y ont migré et qu'ils y vivent. Ils ont ce côté patriote classique « *I love my India, my country, my city* » mais ça n'empêche pas d'être critique ! Je n'arrivais à rien.

Sur les problèmes de Delhi, on m'a évidemment parlé de la pollution. Mais les femmes, par exemple, ne mentionnaient pas forcément l'insécurité. Selon que tu parles à l'une ou l'autre tu n'as pas les mêmes discours. Les médias entretiennent ce discours d'insécurité.

L'Inde est un puits à clichés et tu t'efforces d'aller dans les endroits où tu sais que tu auras des images différentes. Ça dépend de là où tu vas et de ce que tu shootes. Beaucoup d'endroits sont très difficiles à shooter. Les « *unauthorized colonies* » par exemple, c'est très compliqué de rendre réellement ce que c'est. Il faut trouver l'angle.

Le trafic automobile aussi : tu ne peux pas te contenter de te mettre sur un pont et de montrer qu'il y a beaucoup de voitures. Tu veux une image plus forte. Il faut trouver autre chose. L'autre cliché sur la pollution c'est de faire une photo en hiver, quand il y a le smog et tout est brumeux. Les gens voient de la pollution là où ils sont en fait confrontés au brouillard de l'hiver. Evidemment le brouillard retient les particules de pollution et le smog se forme. Mais ce serait une facilité de jouer en images là dessus, comme si les gens vivaient dans un nuage de gaz.

Je n'ai pas voulu jouer sur ces registres un peu trompeurs. Et du coup j'ai eu un mal fou à avoir une bonne image pour parler du trafic. Tu vas souvent avoir une image plate. J'ai essayé d'avoir des images un peu décalées. Je suis allé dans un hôpital pour aborder les problèmes respiratoires. J'ai pris une photo d'un banc dans un petit parc entouré de fly-overs, de ponts et il n'y a personne dans le parc et sur le banc. Ça parle de la loi automobile et de son absurdité. Ca tu ne le décides pas, tu tombes dessus à force de déambuler.

Pour éviter les clichés, tu dois constamment te demander comment le sujet a été shooté, qu'est-ce qui a été fait et comment tu peux toi le raconter. Surtout, il ne faut pas raconter d'histoires. Sur la pollution et le trafic automobile je sais que je n'ai pas encore l'image qui me convient. Ce qui paraît dingue parce que tu ne vois que ça à Delhi. Tant que tu ne l'as pas tu sais que tu ne l'as pas eu.

J'ai tout essayé. Je suis allé à Connaught Place au moment du pic de circulation et je photographiais les gens dans leur voiture. Je les chopais à la va-vite dans la fatigue, le stress, le ras-de-bol d'être là, coincés dans le bordel. Et même là ce n'est pas évident. J'ai eu une ou deux images qui tiennent la route mais je sais que je ne les retiendrai pas au final à l'editing. Je cherche encore.

Tu as également fait ce choix esthétique d'avoir des couleurs très délavées, désaturées.

C'est la lumière de Delhi que j'ai essayé de rendre du mieux possible. La lumière est blanchâtre, grisâtre, qui délave tout ce que tu vois. Les belles lumières ne m'intéressaient pas. Mon propos c'était de parler de cette ville monstrueuse. Je ne voulais pas mettre des belles photos prises à Lodi Garden en fin d'après-midi. J'en ai aussi, j'ai une photo sympa d'un couple dans un parc... Il n'y en a pas dans l'expo parce que sur 29 images tu ne peux pas trop diluer le propos. Mais dans le livre j'aurai de la place pour installer une ou deux fois des

images comme ça. Tout n'est pas si noir, il y a de jolis parcs, mais je ne vais pas en mettre trop pour ne pas dénaturer le propos.

L'utilisation du flash est un choix que j'adore. Surtout pour les portraits. C'est un flash direct, pas une box sur le côté. C'est une lumière assez brute. J'adore le flash qui vient réveiller le sujet en *fill-in*.

La lumière était importante. A l'étalonnage je devais rendre du mieux possible cette lumière un peu blanche, un peu délavante et cracra. Ma première impression en 2009 était celle d'un jour comme ça : des nuages bas, une ambiance de brume, tout était gris, sale, noir, marron : c'était l'image de départ. Tu en as des frissons dans le dos. Tout est moche et assez déprimant.

Que signifie la notion d'engagement pour toi ? Je sais qu'avoir un regard critique est important pour toi, mais au-delà, quel est ton rapport au sujet, comment rentres-tu dedans, passes-tu du temps dans ton sujet ? Est-ce que ça correspond à ta façon de travailler ?

Tu vois parfois des travaux dans lesquels tu te rends compte que les gens ont passé beaucoup, beaucoup, beaucoup de temps. Ils prennent un long temps d'approche. Des fois tu n'as pas le choix et le sujet te l'impose. Si tu fais un travail à la Courneuve, tu dois prendre le temps de te faire ton réseau et de te faire accepter. Au festival L'Œil Urbain (où Now Delhi est exposé du 31 mars au 21 mai 2017) j'ai par exemple vu le travail Tractor Boys de Martin Bogren. Il a passé trois étés de suite avec ces gamins de quinze ans ! Il a cinquante ans, je ne sais pas comment il fait. Je le ferais quelques jours mais je crois que ça m'emmerderait vite. Il a un engagement parce qu'il va vivre avec eux. Il disait lui-même qu'il avait parfois l'impression d'avoir quinze ans à nouveau.

Ce n'est pas fondamentalement ma méthode. Il faut passer du temps mais je ne pourrai pas y passer plus de temps que je n'estime nécessaire. Sur le portrait d'une ville comme Delhi, m'engager ça aurait pu signifier suivre différentes familles de classes sociales différentes, ici la famille de classe moyenne, ici la famille du bidonville et là une famille d'ultrariches. Mais ce n'est pas ma forme d'engagement et j'ai choisi d'explorer des thèmes à la place.

L'engagement pour moi est une question d'honnêteté. Il s'agit d'être le plus honnête possible et d'être sérieux dans ma documentation. Je lis beaucoup, j'essaie de comprendre et je ne veux pas donner de Delhi un rendu trop subjectif. Il le sera forcément un peu, je ne vais pas rouvrir le débat entre objectivité et subjectivité, mais je veux être le plus objectif possible.

J'ai lu des gens qui savent de quoi ils parlent, j'ai croisé les informations, j'en ai retrouvées d'un auteur à l'autre. Certains viennent accentuer telle ou telle idée, mais il demeure des faits indéniables. Le fonctionnement de la DDA par exemple a fait l'objet de beaucoup de littérature. Je suis engagé dans le sens où je ne vais pas faire un portrait trop émotionnel et subjectif de la ville. J'essaie de vraiment comprendre pourquoi Delhi est comme ça et ce qu'est cette ville. L'engagement est là sur ce travail. Je ne veux pas tromper les gens qui le voient.

La plus belle validation de cette démarche a été quand mon amie, qui est la première personne à qui j'ai montré le travail complet, qui est née à Delhi, qui habite à Delhi et même à Noida, m'a dit « *This is so much Delhi* ». Ceux qui y ont un peu vécu reconnaissent le vrai Delhi

dans le travail. Le vrai Delhi, ce n'est pas la tombe d'Humayun (un site historique célèbre) où le vieux Delhi où on va dîner chez Karim (un restaurant emblématique). Le Delhi qu'on voit, c'est celui-là. Quand elle m'a dit ça, ça m'a rassuré.

C'est le fruit du temps passé, des lectures et de la volonté de comprendre réellement la ville. Le fruit de l'expérience. Avec le temps passé tu parviens à regarder différemment. Les photos évidentes je les ai fait dans les années 90 quand j'étais étudiant photographe. J'ai pu laisser ça vite derrière moi.

L'engagement est aussi dans la persévérance : continuer à shooter tant que tu as le sentiment que tu n'as pas assez de matière, que tu n'as pas ce qu'il faut pour faire le portrait de la ville. Pour être honnête, je sais qu'il me manque quelques sessions de shooting. J'en ai déjà énormément, j'en ai même trop, parce que j'avais trop de directions, trop d'images par thèmes, et c'est difficile à articuler.

Il me manque des images dans les thèmes. Je n'ajouterai pas de thèmes mais il me manque certaines images. Je voulais par exemple une image des jeunes riches qui vont rouler en Lamborghini sur la Yamuna Expressway (*NdA : une autoroute*). Je ne l'ai pas. J'ai pourtant essayé : j'y suis allé sans voir personne, j'ai discuté avec un mec en Porsche dans la rue qui m'a donné une mauvaise info... Ca doit se trouver mais je ne l'ai pas eu.

Il y en a d'autres qui me manquent. Je voudrais plus de portraits. Plus de gens.

Comment conçois-tu la réalisation du livre ?

Je veux inclure davantage de textes. A l'exposition de la MEP il y avait déjà énormément à lire entre le texte d'intro, les légendes conséquentes et la vidéo en plus (il avait fait une vidéo de 15 minutes dans laquelle il se promène à pied et décrit différents types d'habitat traversés). Les gens ressortaient avec beaucoup d'infos.

Dans le livre je veux rajouter des points de vue d'auteurs indiens. Par exemple Rana Dasgupta : les années ont passé depuis son livre *Capital*, j'aimerais bien avoir un essai de deux à quatre pages. Je continue à voir des gens : un architecte français, un architecte indien... J'ai une liste de noms de gens qui savent de quoi ils parlent et qui auraient des choses intéressantes à dire sur Delhi.

Malheureusement c'est très compliqué de sortir le livre en France. J'avais un éditeur mais on n'a pas trouvé l'argent et l'AFD ne m'a pas donné de rallonge pour une publication. Aujourd'hui je place tous mes espoirs dans un éditeur indien.

PRESENTATION DE LA PARTIE PRATIQUE

« BAD CITY DREAMS »

Inspiré par les travaux de Gilles Saussier et d'Olivier Culmann, par la série « Love Studio » du photographe bangladais Samsum Alam Helal, par la série « Futuristic Archeology » de Daesung Lee et par la lecture du livre *Camera Indica* de Christopher Pinney, j'ai choisi de faire référence dans mon travail à la pratique vernaculaire de la photographie de studio indienne.

Il existe en effet une tradition indienne du studio photo comme lieu d'une représentation fantasmée : les personnes photographiées y posent devant des fonds peints représentant des paysages de rêve (forêts, temples, monuments, etc.) et sont mises en valeur au moyen d'accessoires et d'effets visuels. Cette pratique, exploitée notamment par Olivier Culmann dans *The Others*, m'a toujours intéressé.

C'est en croisant mes lectures sur le sujet et mon intérêt ancien pour les publicités immobilières indiennes que j'ai eu l'idée de remplacer les fonds peints par des images issues de brochures immobilières. S'inscrivant dans le registre visuel de la « *world class city* », ces dernières offrent en effet une vision utopique du futur urbain. Le décalage entre ces mirages publicitaires et la réalité est évidemment immense. En plaçant ces images dans les paysages dystopiques de l'urbanisation indienne, je m'intéresse à la fabrique visuelle de la ville.





