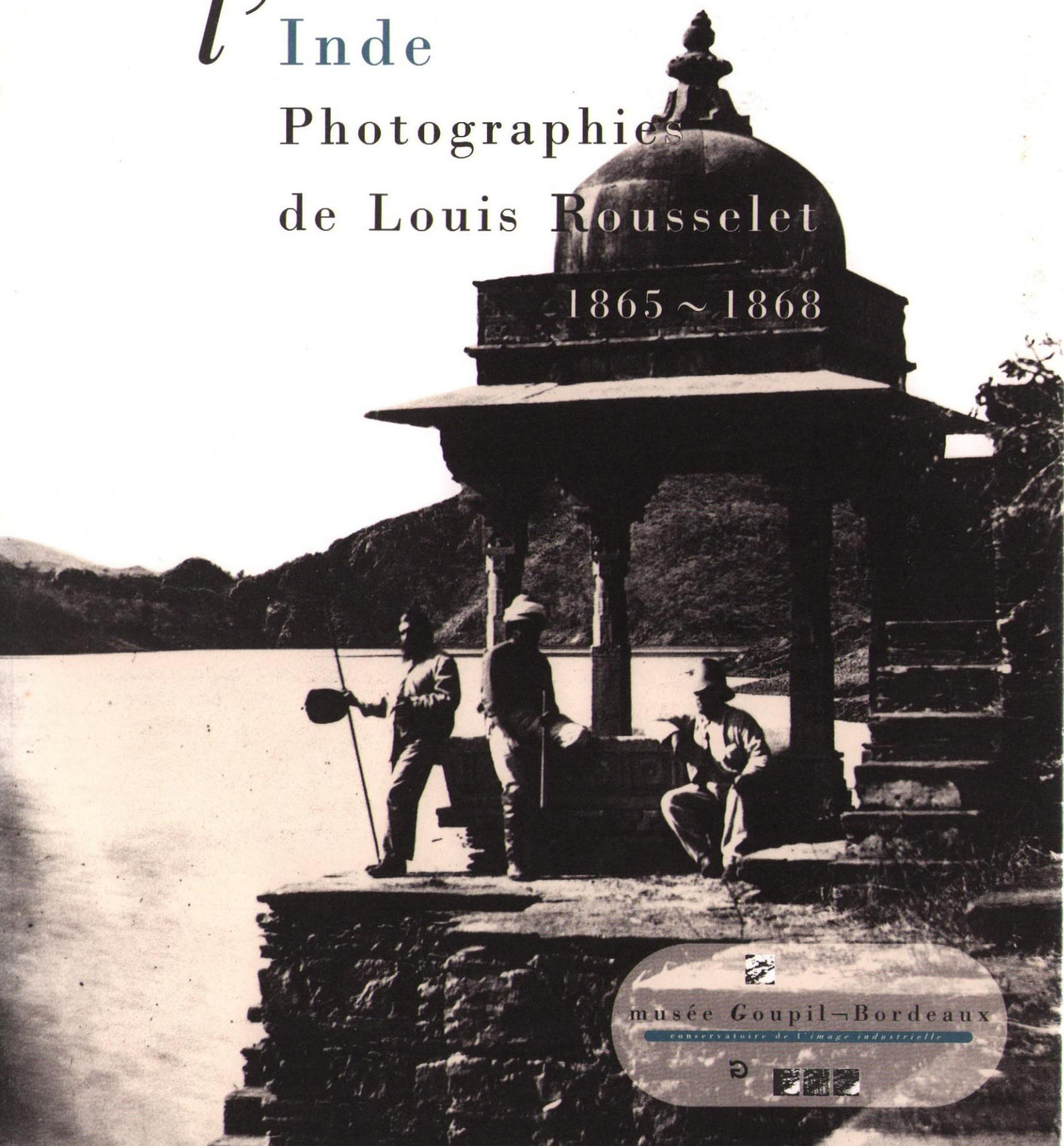


*l'*Inde

Photographies

de Louis Rousselet

1865 ~ 1868



musée Goupil-Bordeaux

conservatoire de l'image industrielle



Louis Rousselet : le voyageur, le photographe & l'écrivain

Pierre-Lin Renié

Marseille, 20 juin 1863 : un jeune homme de dix-huit ans, Louis Rousselet, s'embarque pour l'Inde, pays qui depuis plusieurs siècles attire les esprits occidentaux. Ce n'est pas là un de ces voyageurs savants, chargés par un gouvernement d'une quelconque mission officielle : Rousselet voyage de son propre chef. Son départ semble précipité, ainsi qu'en atteste sa correspondance (1), et les causes profondes de celui-ci restent indéterminées. Tout au plus sait-on que Rousselet possède une solide connaissance livresque du pays, et qu'il y mènera des recherches archéologiques, se présentant lui-même comme un "voyageur scientifique" (2) auprès des autorités indiennes et anglaises.

L'année 1863, passée à Bombay et dans le sud de la péninsule, fait figure de préparatifs. Rousselet se familiarise avec le pays, son climat, ses mœurs, et surtout les langues indigènes. La partie centrale de l'Inde, méconnue, où règnent de puissants monarques encore soustraits partiellement à l'influence britannique, lui ouvre ses portes. Le voyage est prévu pour une durée de six mois. La région, vue de la présidence anglaise de Bombay, semble pauvre et dénuée d'intérêt à tel point que Rousselet envisage de continuer vers la Birmanie, s'il ne trouve là-bas que de "misérables chaumières" pour seuls "monuments" (3). Émerveillé par la richesse des vestiges qu'il rencontre, il y reste en définitive près de quatre ans, regagnant la France au mois de

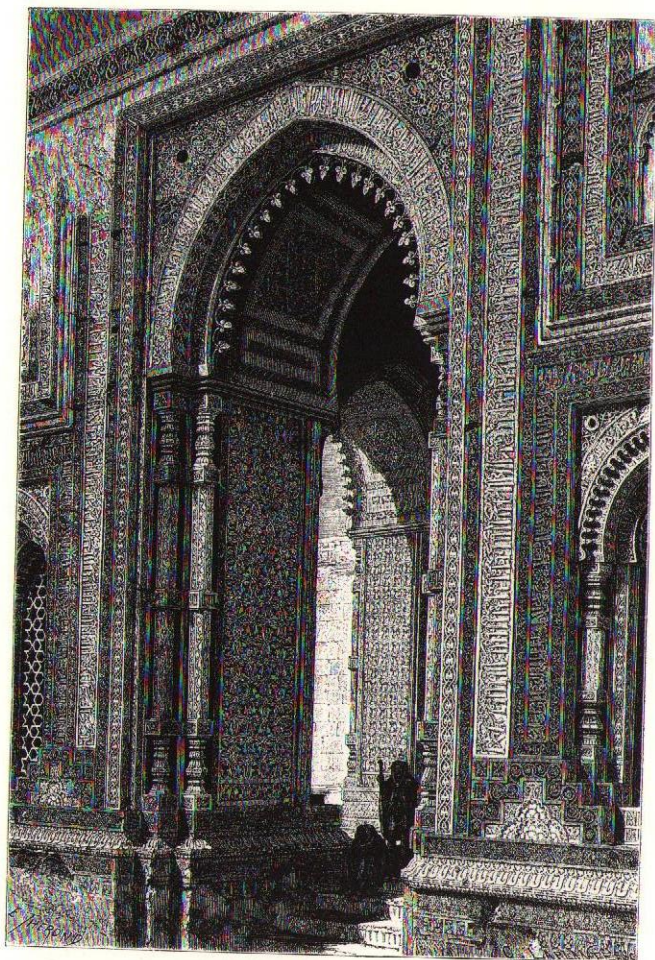


septembre 1868.

Brusquement, en octobre 1865, Rousselet décide d'apprendre la photographie afin de garder une trace, plus fiable que par le dessin, des monuments

qu'il visite. Durant les trois années suivantes, plus de six cents clichés seront réalisés, si l'on se fie aux numéros gravés sur les négatifs, visibles sur les épreuves.

A son retour en France, ces images font l'objet d'un projet d'édition par la maison Goupil, intitulé *Voyage dans l'Inde de M. L. Rousselet*, et composé de cent soixante planches photographiques. Ce projet paraît être resté sans suite, comme beaucoup d'entreprises de ce type à la même époque. C'est à la Librairie Hachette que Rousselet confie alors la publication de son journal de voyage, *L'Inde des Rajahs*, issu du volumineux corpus de notes, de dessins (que Rousselet continue d'exécuter après 1865) et de photographies rapporté de son voyage. Les conditions techniques de l'époque n'autorisant pas une impression photomécanique simultanée des images et des textes, les illustrations de ces ouvrages sont des gravures sur bois interprétant les documents originaux, photographies ou dessins. En l'absence des négatifs, vraisemblablement détruits, et d'autres ensembles significatifs d'épreuves, c'est sans doute uniquement grâce au projet éditorial de Goupil qu'il nous est donné de redécouvrir les photographies originales du voyage de Louis Rousselet (4).



1
E. Théron
*Porte d'Aladin,
au Koutab,
près de Delhi,*
DESSIN D'APRÈS
LA PHOTOGRAPHIE
DE ROUSSELET

(pl. 141 de l'édition
Goupil), PUBLIÉ DANS
L'Inde des Rajahs
(p. 633).

Le voyage photographique

Dubhog, 19 octobre 1865 : Rousselet rapporte dans son journal de voyage les lignes suivantes (5) : "En voyant les chefs-d'œuvre inconnus de Dubhog, je regrettai de ne pouvoir les reproduire par la photographie, et je compris qu'il me serait impossible de continuer mes explorations avec fruit sans l'aide de cet art. Aussi, dès que je fus rentré à Baroda, je m'occupai sérieusement d'apprendre la photographie et je fis venir à cet effet tous les appareils nécessaires de Bombay. Mes premiers essais, sans maître et sans livre pour me guider, furent, comme on le pense, infructueux. Cependant, en fort peu de temps, je parvins à exercer d'une façon suffisante cet art si utile au voyageur." La résolution du recours à la photographie est prise : elle "reproduit", elle est "utile", et sur elle repose finalement le succès de l'expédition. À Agra, en 1866, Rousselet connaît des problèmes d'approvisionnement en matériel. Il n'hésite pas alors à parcourir près de trois mille kilomètres en sept jours pour aller chercher "les objets sans lesquels [il se voit] dans l'impossibilité de continuer [son] voyage" (6). La photographie devient rapidement une nécessité absolue, la condition même du voyage.

Né en 1845, pour ainsi dire avec la photographie, Rousselet s'inscrit sans peine dans la tradition du voyage photographique, déjà solidement établie. Il est cependant surprenant qu'il ne profite d'aucun conseil technique dans son apprentissage, et encore plus qu'il ne mentionne aucune rencontre avec d'autres photographes, pourtant largement présents sur le territoire indien. A peine consacre-t-il quelques lignes à son entrevue avec le Maharaja Sawai Ram Singh II de Jaipur, "admirateur et aussi très adroit praticien" de la photographie (7).

Dans les années 1860, la photographie reste encore une technique lourde, hasardeuse et pénible. Rousselet utilise le procédé au collodion humide, obligeant l'opérateur à sensibiliser la plaque de verre quelques instants avant la prise de vue, celle-ci devant encore être humide durant l'exposition du cliché. Elle est ensuite immédiatement développée. Toutes ces contraintes obligent le photographe à se déplacer avec un



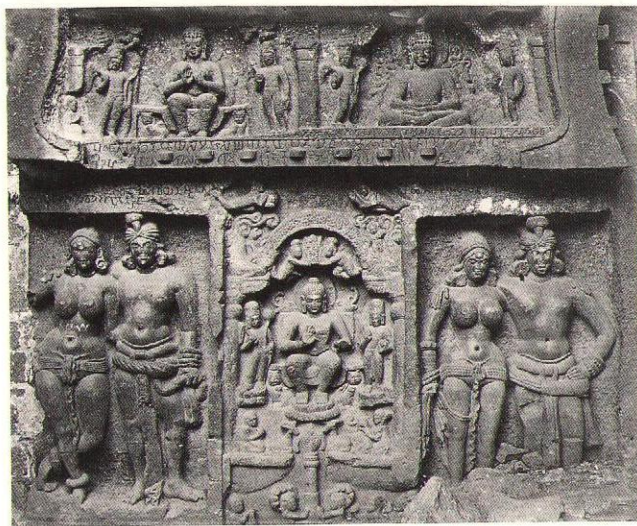
laboratoire portatif comprenant une provision considérable de matériel. De surcroît, le climat extrême du pays perturbe les réactions chimiques (8). Désiré Charnay, photographiant les ruines du Mexique en 1857, détaille largement ses déboires avec le collodion humide (9), qu'il utilise sur de grands formats, beaucoup plus délicats à maîtriser. De même, Louis Rousselet nous laisse quelques passages savoureux sur ses conditions de travail, ainsi au pied des ruines de Sanchi en mai 1867 : " (...) je passais presque toutes ces journées dans mon laboratoire, installé près du grand chaitya, en sortant à demi asphyxié pour me sentir foudroyé par les terribles rayons du soleil parvenu au zénith. Je fus interrompu une première fois par une panthère qui vint enlever un de mes chiens en plein jour à vingt pas de mon laboratoire. J'eus le bonheur de l'abattre le lendemain, au pied même du tôle de Kasyapa." (10)

L'harmonie comme principe directeur

Malgré ce relatif amateurisme, visible sur certaines épreuves à des traces dues à une mauvaise préparation des plaques (pl. 94), les cent soixante planches de l'édition Goupil forment un ensemble cohérent et de qualité. Comme le souligne sa déclaration d'intention photographique citée plus haut, Rousselet avoue une prédilection pour les vues d'architecture. Les photographies proposent surtout des vues d'ensemble, et très peu de détails (pl. 55, pl. 64), lesquels n'offrent jamais un point de vue très rapproché. Les rares portraits échappent aux normes de la photographie anthro-

pologique. Ce sont des portraits de personnalités bien vivantes (pl. 125) et non des images servant uniquement de support à une typologie. Les scènes purement animées, peu nombreuses aussi, introduisent une digression anecdotique sur les mœurs du pays (pl. 90).

La perspective est soigneusement maîtrisée ; les vues s'appuyent sur un premier plan fortement présent (pl. 116) et l'espace est marqué de loin en loin par des objets ou des personnages (pl. 113), dont la présence s'avère soigneusement contrôlée. Rousselet note "l'extrême obligeance avec laquelle les Indiens se soumettent aux exigences impérieuses du photographe. (...) dès qu'ils aperçoivent l'appareil photographique braqué sur un point, ils se gardent bien de gêner en quoi que ce soit l'opération. Un geste, un signe de l'opérateur suffit pour arrêter la foule pendant quelques minutes dans



3

Anonyme
*Sculptures sous le
porche du chaitya
de Karli,*

PHOTOGRAPHIE
SUR PAPIER ALBUMINÉ,
Paris, Bibliothèque
nationale, départe-
ment des Cartes et
Plans, fonds de la

Société de Géographie.
Un dessin de Cate-
nacci exécuté d'après
cette photographie
est publié dans
L'Inde des Rajahs
(p. 72) et dans le récit
d'Alfred Grandidier
(*Le Tour du Monde*,
t. XX, 1869, p. 151).

2

Emile Bayard
*Banquiers hindous
de Delhi,*

DESSIN D'APRÈS
UNE PHOTOGRAPHIE
DE SHEPHERD
& ROBERTSON
L'Inde des Rajahs,
p. 621.



une rue, et s'il lui plaît d'animer la scène en y introduisant des personnages, les passants se prêteront toujours de bonne humeur à sa fantaisie" (11).

Les photographies de Rousselet se distinguent enfin par l'attention extrême portée à la lumière (pl. 8). Près de vingt ans après son voyage en Inde, Louis Rousselet publie dans *Le Journal de la Jeunesse* (dont il est alors rédacteur en chef) une série d'articles consacrés à la photographie, "une des plus charmantes distractions à laquelle puisse s'adonner un jeune homme" (12). Les conditions techniques, auxquelles est consacré l'essentiel des articles, ont radicalement évolué (13). Cependant, Rousselet introduit au fil des pages plusieurs notions esthétiques s'appliquant parfaitement à la conception formelle de ses photographies de l'Inde. "Le meilleur éclairage" écrit-il, "l'éclairage normal qu'il faut toujours rechercher est l'éclairage oblique ; c'est-à-dire que, ayant le soleil soit à votre droite, soit à votre gauche, les objets que vous avez devant vous se trouvent à peu près également partagés entre l'ombre et la lumière. Il vous reste encore dans ce cas à employer judicieusement cette source de contrastes, en tâchant de répartir avec harmonie les foyers d'ombre et de lumière. Parfois quelques pas de plus à droite ou à gauche, en avant ou en arrière, vous donneront des effets très différents, et dont l'habitude de la chambre noire vous permettra bientôt d'apprécier les résultats". L'éclairage de face, à contre-jour, permet d'obtenir "des effets très artistiques", mais ce n'est là qu'une "fantaisie". Quant à l'éclairage direct "que semblent affectionner trop de photographes", produi-

sant une lumière plate et uniforme, il est purement et simplement proscrit (14). Le partage harmonieux de l'ombre et de la lumière est résolu par des variations minimales du point de vue. Le choix de celui-ci s'avère primordial : "c'est donc de la façon de se placer que dépendra l'harmonie du paysage qu'il [le photographe] veut produire. En général, il doit éviter, tout d'abord, les masses trop compactes de verdure et chercher à relever par des avant-plans vigoureux la monotonie de tons des horizons et des plans un peu éloignés" (15).

Les photographies réalisées en Inde offrent pour la plupart une illustration éclatante de ces préceptes théoriques formulés vingt ans plus tard, où l'harmonie est le maître mot. La qualité de la lumière, surtout, crée une atmosphère particulière, magnifiant les temples et les palais, retranscrivant parfaitement l'émerveillement de Rousselet devant ces monuments des civilisations passées.

La photographie au service de la connaissance

Mais un paradoxe s'installe. Les principes formels ainsi définis, notamment en ce qui concerne l'ombre et la lumière, rappellent la tradition du pittoresque, dont la "théorie des sacrifices" est un des éléments (16). Ceci alors que les visées de Rousselet en Inde sont essentiellement documentaires. La photographie est utilisée pour "reproduire" les sites, pour en donner une image la plus fiable et véridique possible ; et jamais Rousselet n'emploie le mot "art" (ou alors au sens de technique) à propos de ses images. Paradoxe que ces "documents esthétiques", considérés comme source irréfutable, mais où des détails importants de l'architecture sont laissés dans l'ombre, afin de donner une image esthétiquement satisfaisante.

Les milieux scientifiques du XIX^e siècle éprouvent une confiance absolue dans l'immense pouvoir de représentation de la photographie. Celle-ci restitue la réalité, quels que soient la lumière ou le point de vue choisis par l'opérateur. Celui-ci peut alors se permettre d'obtenir un document à valeur



scientifique et répondant à des principes esthétiques solides. Finalement en ne "sacrifiant" rien, car les choix effectués par le photographe sont toujours considérés comme négligeables par rapport au mécanisme tout puissant de la photographie. Une communication du Docteur Candèze, faite au Congrès International des Sciences Géographiques à Paris en 1875 (17) exprime parfaitement ce credo scientifique : "La photographie a cet avantage sur le dessin de ne rien laisser à la fantaisie ; elle présente un caractère indéniable d'authenticité" (18). Cette attitude péremptoire est aussi celle des nombreux critiques de *L'Inde des Rajahs*, (19) lesquels ne mettent jamais en doute la véracité des illustrations du volume réalisées à partir des photographies.

Homme de science, ou pour le moins soucieux d'en adopter l'attitude, Rousselet entend utiliser "toute l'exactitude des procédés que la science met aujourd'hui à la disposition du voyageur" (20). La photographie occupe alors la première place de ces procédés. Mise au service de la connaissance, elle est utilisée comme outil descriptif. Dans *L'Inde des Rajahs*, Rousselet renvoie ainsi de nombreuses fois le lecteur aux illustrations, sans autre forme de commentaire, mettant en avant la force des images par rapport à une "sèche énumération" littéraire.

L'échec de l'édition photographique

L'Inde centrale est connue essentiellement en France à

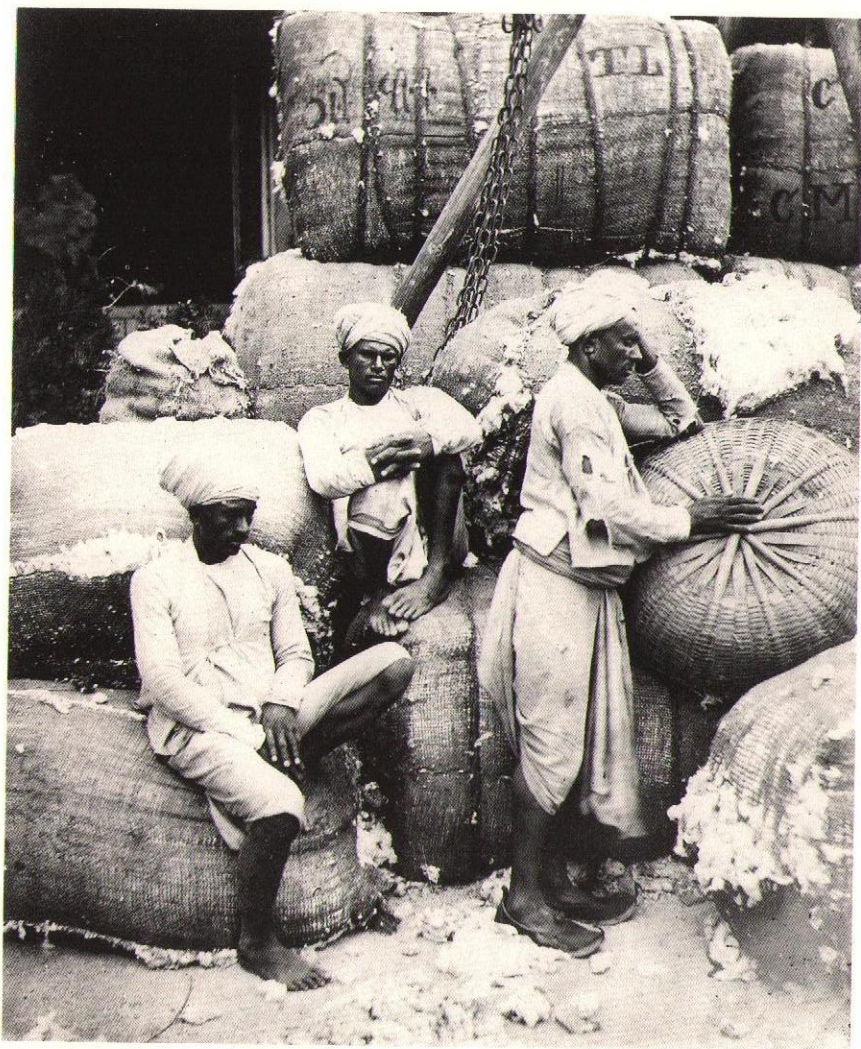
cette époque par des ouvrages anglais. Se plaignant de l'inexactitude des documents qu'il a pu consulter avant son départ, Rousselet a dès le début l'ambition de faire partager ses découvertes à ses concitoyens. A son retour, et sans que l'on sache précisément dans quelles circonstances, un projet d'édition photographique est mis en place avec Goupil. Ce dernier publie dès 1853 les célèbres planches du *Voyage en Egypte et en Nubie* de Félix Teynard, réunies par la suite en album. A la même époque "on trouve chez MM. Goupil et Cie tout ce qui a été fait de remarquable en photographies de tous genres ; vues d'Italie, de Suisse, d'Espagne, études de paysages, d'architecture, de figures, etc. ; par les artistes les plus distingués" (21). Ils éditent alors des collections d'épreuves "s'augmentant tous les jours", dues aux "photographes les plus éminents" tels que Baldus, Bisson, Le Gray, Le Secq ou encore Martens.

À la fin des années 1860, Goupil reste un des derniers grands éditeurs de photographies. Même s'il se cantonne désormais à la reproduction d'œuvres d'art, l'expérience acquise durant la décennie précédente demeure, et les problèmes techniques liés à la fabrication des planches sont résolus. La présentation des épreuves de Rousselet, tirées sans doute dans les ateliers de la Maison, reprend en effet la formule utilisée pour la série de la *Galerie Photographique*, largement éprouvée depuis 1859, année de la première livraison. De plus, Goupil possède une succursale à Londres qui offre un débouché intéressant pour une série de photographies sur l'Inde.

Malgré tout, ce projet paraît être resté sans suite commerciale. Les planches sont certes connues dans leur forme définitive, et le nombre de cent soixante, identique à celui de l'album de Teynard, est de manière quasi certaine celui retenu. Il manquerait éventuellement l'enveloppe d'un album (reliure ou portefeuille, pages de titre, récapitulatif des planches, etc...), éléments pourtant conservés pour un autre projet avorté de Goupil, celui de l'édition du *Midi de la France* de Charles Nègre, dont seules deux livraisons sont connues (22). Aucun catalogue de Goupil qui nous soit parvenu ne mentionne une publication due à Rousselet. Les

5

Alphonse
de Neuville
*Nautchni
ou bayadère
de Baroda*,
DESSIN D'APRÈS
UNE PHOTOGRAPHIE
DE LOUIS ROUSSELET
L'Inde des Rajahs,
p. 144.



6

Anonyme
**Marché au coton :
ouvriers,**
PHOTOGRAPHIE
SUR PAPIER ALBUMINÉ,
Paris, Bibliothèque
nationale, départe-
ment des Cartes et

Plans, fonds de la
Société de Géographie.
Un dessin de Alphonse
de Neuville interpré-
tant très librement
cette photographie
est publié dans

L'Inde des Rajahs
(p. 9), ainsi que dans
le récit d'Alfred Gran-
didier (*Le Tour du*
Monde, t. XX, 1869,
p. 127).

planches sont très rares ; une seule série complète a pu être localisée, et le maximum d'exemplaires connus pour une seule planche (n° 84) est de quatre (23). L'album *Voyage dans l'Inde* de Rousselet est aussi mentionné dans l'inventaire après décès des biens d'Albert Goupil en 1884, estimé à cinquante francs. Cet exemplaire, relié *in quarto*, n'a pas été retrouvé. Les sources de l'époque (revues photographiques, artistiques ou géographiques) n'annoncent jamais une telle parution. Ce silence de la critique contraste fortement avec le formidable retentissement que connaît *L'Inde des Rajahs*. Tout semble donc indiquer que ce projet, pourtant mené quasiment à terme, n'a pas abouti.

Le contexte particulièrement défavorable à une telle publication explique cet échec. Politiquement, la période est très agitée. Si l'on postule que le projet a été mis en place dans le courant de l'année 1869, la guerre de 1870 éclate peu après. Rousselet est mobilisé (24), et les ateliers de Goupil à Asnières subissent d'importants dégâts. Depuis le milieu des années 1850, le public lui-même est mal disposé à l'égard de l'édition photographique. Les procédés argentiques utilisés (épreuves sur papier albuminé dans le cas présent) sont reconnus peu stables, les planches trop coûteuses pour la qualité des images. En 1860 Léon Lagrange raisonne en ces termes à propos de l'album de Maxime du Camp *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie* (Gide et Baudry, Paris 1852) : "cette collection se vendait cinq cents francs. Cent gravures sur bois exécutées d'après ces vues se seraient à peine vendues vingt-cinq, et, on peut le dire hardiment, pas une des cent vues photographiques n'aurait eu la valeur d'art du plus petit des bois exécutés d'après elles" (25). Le problème de l'altérabilité des épreuves photographiques est sur le point d'être résolu à la fin des années 1860, avec les nombreuses recherches sur les procédés photomécaniques. Goupil lui-même rachète en 1867 le brevet d'exploitation pour la France de la photoglyptie, mise au point trois ans plus tôt par Woodbury. Une première publication de prestige utilisant ce procédé paraît en 1871 (26). L'élaboration par Goupil d'une technique de photogravure, remarquable de qualité, intervient quelques années plus tard, et donne lieu à l'édition en 1878 des

photographies du dernier voyage de Mariette en Egypte (27). Ne pouvant bénéficier de ces avancées techniques, intervenant dans des circonstances difficiles, l'entreprise du *Voyage dans l'Inde* de M. L. Rousselet échoue vraisemblablement.

Le recours à un nouvel éditeur

L'absence de notes explicatives des planches a pu aussi être source de mésentente entre l'éditeur et le photographe, Rousselet se montrant ensuite pour le moins prolix sur son voyage. La nécessité de voir son texte publié le conduit à s'adresser à Hachette, éditeur de la revue *Le Tour du Monde*, *Nouveau Journal des Voyages* paraissant depuis 1860. Cette publication s'adresse à la moyenne et haute bourgeoisie et remporte dès le début un succès immense. Constituée uniquement de récits de voyages et de quelques commentaires sur "l'actualité géographique", illustrée de nombreuses gravures sur bois, elle est l'instrument idéal de diffusion des connaissances auprès d'un large public. Admirateur fervent du *Tour du Monde*, Léon Lagrange décrit parfaitement l'esprit et le public de la revue : "Nous aimons le spectacle dans un fauteuil. Nous voulons aussi voyager les pieds sur les chenets, un livre à la main. Encore faut-il que ce livre ne soit point trop gros, ni trop savant, ni trop long, ni trop complet, ni trop spécial" (28).

Comme la plupart des publications de l'époque, celle-ci s'arrête pendant les événements de la Commune. Ce n'est donc qu'à la fin de 1871 que débute la parution de *L'Inde des Rajahs*. La dernière livraison, début 1874, annonce pour la fin de l'année un volume regroupant l'ensemble des textes et des illustrations. Cet ouvrage s'inscrit dans une collection de beaux livres d'étoffes où figurent déjà la *Rome* de Francis Wey (1872) et *L'Espagne* de Gustave Doré et du Baron Davillier (1873), tous deux issus du *Tour du Monde*. Cette version définitive de *L'Inde des Rajahs* est plus complète, comprenant entre autres le récit de l'année 1863. La critique accueille de manière enthousiaste ce livre "instructif et artis-

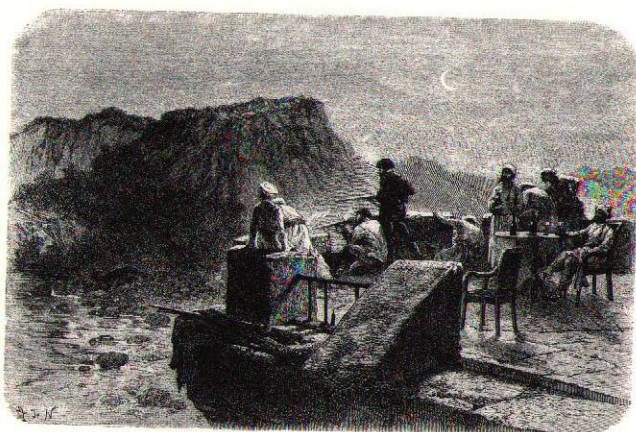


7
P. Philippoteaux
Nautchni d'Uleur,
DESSIN D'APRÈS
UN CROQUIS DE LOUIS
ROUSSELET
L'Inde des Rajahs,
p. 308).
Les croquis de Rous-
selet, assez succints,

permettent aux dessinateurs de Hachette de réinterpréter très librement le document original (voir fig. 5, même sujet exécuté d'après une photographie).

tique", véritable "chef d'œuvre typographique" dont les gravures se distinguent "par un sentiment des plus vifs de la nature". La plupart sont réalisées d'après les photographies de Rousselet, fait suffisant pour en assurer le caractère authentique. Il est vrai que la comparaison entre les deux types d'images ne permet de relever que peu de modifications. Rousselet lui-même insiste de nombreuses fois sur "l'habile crayon" des dessinateurs (parmi lesquels on retrouve Emile Bayard, Alphonse de Neuville et Auguste Allongé pour les plus connus) qui "reproduisent" ses photographies. Le point de vue, les ombres et les lumières sont scrupuleusement retranscrits. En ce qui concerne le cadrage, celui des gravures est généralement plus large, Goupil ayant parfois recoupé abusivement les épreuves lors du montage (29). Des nuages sont systématiquement ajoutés, dans l'esprit du pittoresque. Il faut rappeler que les photographies de Rousselet n'en comportent jamais, ceci pour des raisons techniques. Plusieurs personnages semblent être de même le fait du graveur,

Alphonse
de Neuville
*Chasse au tigre
dans les
Kymores,*
DESSIN D'APRÈS
UN CROQUIS
DE LOUIS ROUSSELET
L'Inde des Rajahs
p. 469.



tant leur pose, leurs attitudes et leurs vêtements paraissent fantaisistes (fig. 1). Certains éléments mineurs disparaissent au contraire — telle la vache située au premier plan dans la planche 110 ! L'on peut supposer que Rousselet a lui-même veillé à ce que ses photographies soient respectées par les dessinateurs de Hachette, ce qui est loin d'être le cas habituellement.

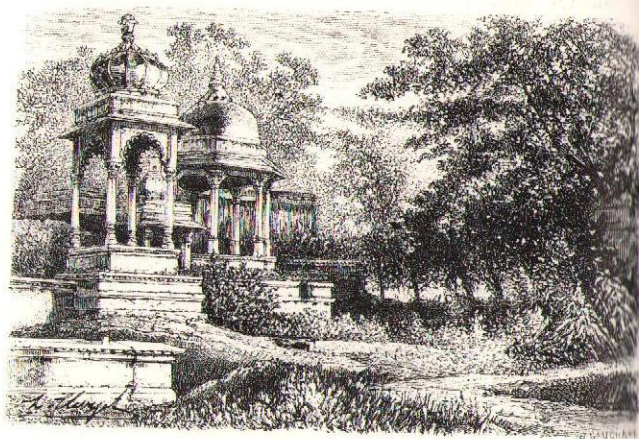
Plusieurs illustrations s'inspirent d'autres clichés, certains dus à Shepherd & Robertson (fig. 2), d'autres demeurant anonymes (fig. 3). La plupart de ces gravures, comblant les lacunes de la documentation fournie par l'auteur, ont déjà été publiées. On en retrouve ainsi dans des livraisons antérieures du *Tour du Monde* ayant trait à l'Inde (fig. 3 et 6), notamment le récit d'Alfred Grandidier (30). Les gravures d'après Rousselet seront réutilisées elles aussi dans d'autres ouvrages (31), le droit d'exploitation en étant expressément réservé à l'éditeur (32).

Le Voyage dans l'Inde et L'Inde des Rajahs : deux objets distincts

L'échec du projet de Goupil ne fait que souligner le succès des publications de Hachette. Deux attitudes différentes sont en jeu. Goupil propose des épreuves originales, dans une publication destinée à être prestigieuse, rare et coûteuse. Hachette joue sur la large diffusion d'une connaissance accessible à un vaste public, tant intellectuellement qu'économiquement. Rousselet, sensible à cet argument du plus grand nombre, plus par idéalisme que par mercantilisme, fera toute

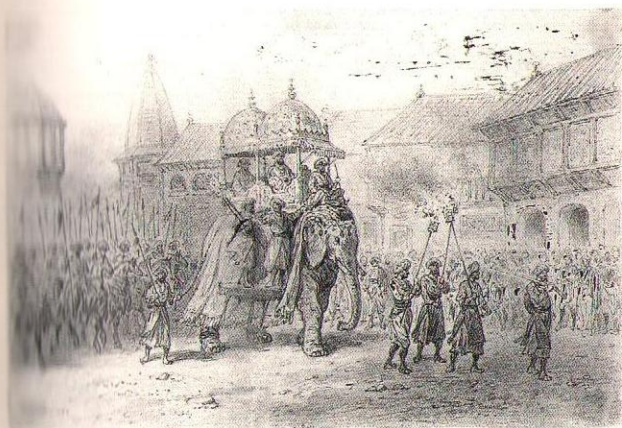
sa carrière chez Hachette où il occupera de hautes responsabilités. Il ne manque pas de piquant de voir Goupil, sans doute l'un des plus grands vulgarisateurs de l'image au XIX^e siècle, ainsi battu en brèche par Hachette, beaucoup plus habilité à mener à terme les projets de Rousselet dans le contexte de l'époque.

Les publications de *L'Inde des Rajahs* éclairent d'un jour nouveau l'entreprise de Goupil. L'édition voulue par ce dernier ne respecte aucunement la chronologie du voyage. La publication s'ouvre stratégiquement sur deux vues du Taj Mahal (pl. 2 et 3), l'un des monuments symboles de l'Inde. L'absence de textes est compensée par une documentation plus importante de certains sites : vues doublées de la vallée d'Amber (pl. 99 et 100) de la ville de Gwalior (pl. 13 et 14), et du cloître de Pirithi Raj à Delhi (pl. 138 et 139) par exemple, alors qu'une seule de chaque est publiée par Hachette pour Amber et Delhi, aucune pour Gwalior (33). Une comparaison inverse peut être faite, à la réserve près que les négatifs correspondants peuvent avoir été altérés au point de ne pouvoir fournir une épreuve de qualité, mais suffisamment lisible pour permettre une interprétation par la



gravure. Goupil propose six portraits, dont deux sont regroupés de manière arbitraire à la fin de la publication (pl. 153 et 154). Tous sont reproduits dans les ouvrages d'Hachette, qui en comportent sept supplémentaires (fig. 4),

H. Clerget
*Cénotaphes
dans la vallée
de la Tonsa,*
DESSIN D'APRÈS
UNE PHOTOGRAPHIE
DE LOUIS ROUSSELET
L'Inde des Rajahs,
p. 478.



Il en reste peu, de même que pour les types, absents chez Goupil, au nombre de sept dans *L'Inde des Rajahs* (fig. 5), si l'on se cantonne aux photographies dues à Rousselet lui-même. La grande majorité de ce genre d'illustrations est fournie par d'autres photographes (fig. 2 et 6), quelques autres sont exécutées d'après des croquis de Rousselet (fig. 7). Les documents archéologiques, largement privilégiés chez Goupil, donnent à l'ensemble un caractère plus austère, conforme à la confidentialité de ce type d'édition. Le propos ouvertement vulgarisateur de *L'Inde des Rajahs* (34) s'appuie sur l'ajout d'illustrations moins arides, portraits et types, ou encore scènes anecdotiques du voyage (fig. 8).

Cette publication d'envergure nous fournit cependant la trace d'autres photographies d'architecture de Rousselet (fig. 9), dont les caractéristiques essentielles demeurent identiques (35). Quitte à ce que certains sites ne figurent pas, Goupil, limité par le nombre, préfère donner plusieurs vues d'un même lieu plutôt que de supprimer les portraits, plus attrayants. De manière courante à cette époque, ce projet éditorial est le résultat d'un compromis entre rigueur scientifique et impératifs commerciaux (36).

Rousselet en Inde : photographie, dessin et écriture

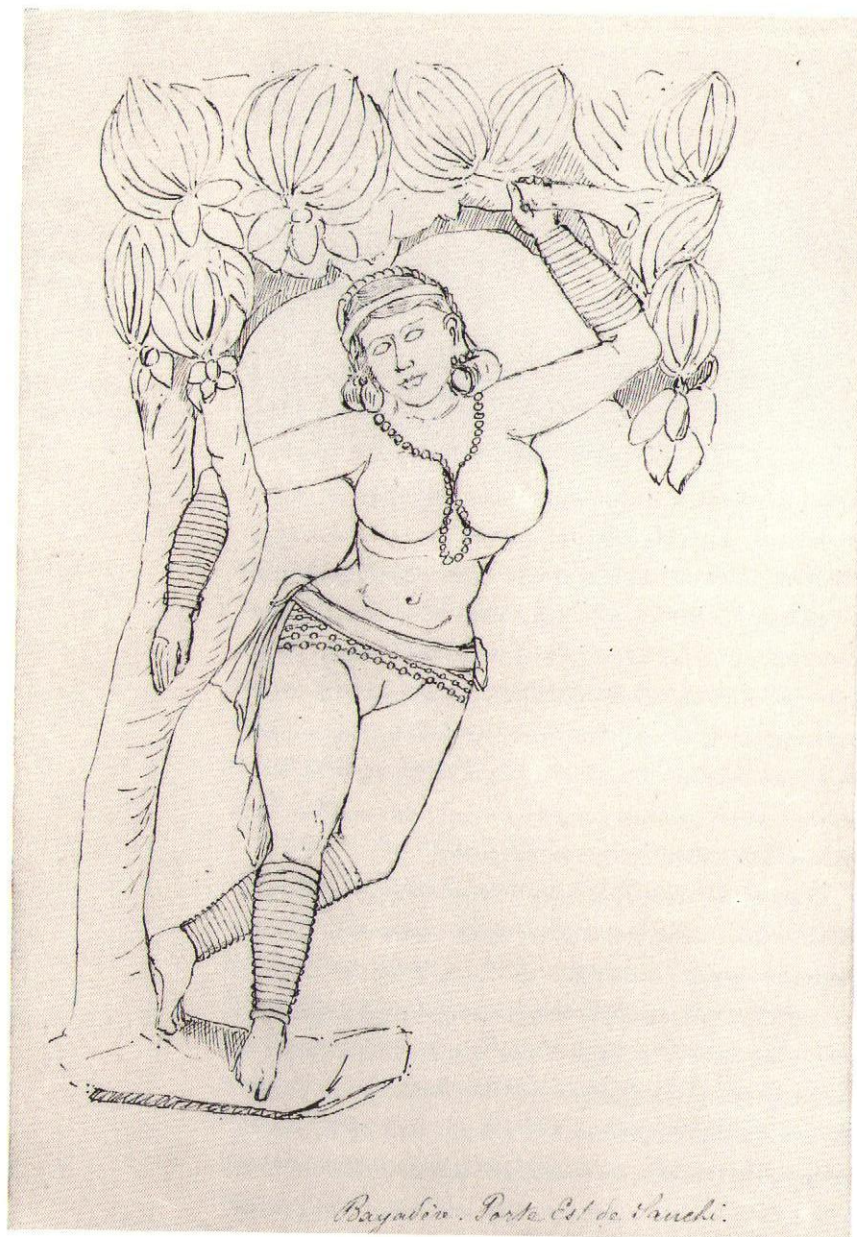
Le seul carnet de croquis de Rousselet qui nous soit parvenu confirme l'hypothèse d'un partage implicite des pouvoirs entre dessin et photographie. Celle-ci est utilisée majoritairement pour les vues d'ensemble de monuments, allant jusqu'à quelques détails peu rapprochés. Le dessin est essentiellement réservé à la représentation des types, des

scènes anecdotiques (fig. 10) et des détails d'ornementation architecturale (fig. 11). Edouard Moriac, critique du *Gaulois* présente Rousselet comme "un voyageur photographe qui non seulement sait faire un dessin, mais encore qui ne marche pas sans son appareil pour photographier. Chaque fois qu'il a rencontré une de ces vues que le crayon prend mal, ou un de ces temples en ruine qui n'a de mérite que par l'exactitude de sa reproduction, il s'est servi de la photographie. Et ces empreintes sont plus que des dessins ; ce sont des pages inimitables de vérité archéologique" (37). Idéale pour obtenir des documents fiables mais non dénués d'un certain esthétisme, limitée par sa lourdeur technique, la photographie est pour Rousselet un moyen terme entre deux modes de représentation par le dessin, l'un purement lyrique, l'autre purement documentaire. De même, le texte oscille entre ces deux registres, et les passages empreints d'émotion succèdent aux descriptions d'architectures ou de mœurs.

Français en Inde, Rousselet échappe dans ses photographies à toute visée colonialiste dont l'œuvre de Samuel Bourne, le grand photographe de l'Inde, n'est pas toujours exempte. Les monuments et les personnes sont photographiés avec la distance et le respect dus aux derniers vestiges et représentants de civilisations dont Rousselet se sent proche. Telle qu'elle est comprise au XIX^e siècle, l'Inde est la terre de l'origine, et cette idée, fortement présente dans le récit, reste diffuse dans les photographies. Les nombreux critiques de *L'Inde des Rajahs* partagent cette vision de l'Inde, en plus édulcorée. Pour Paul de Saint Victor, du *Moniteur*, les images de Rousselet sont "une féerie authentique, le merveilleux dans la vérité". La plupart s'étonnent de la richesse de l'architecture indienne, une "révélation" pour Paul Courty, même s'il confie dans *L'Opinion Nationale* ses regrets de ne pas retrouver "nos bayadères d'opéra-comique, à peine vêtues de gaze (...), souples comme des serpents, dans ces jeunes femmes assez massives, (...) correctement vêtues de jupes plissées" !

La décennie de 1865 à 1875, nécessaire à l'aboutissement des projets de Rousselet, est souvent présentée comme une période de creux dans l'histoire de la photographie, dominée

10
Louis Rousselet
L'éléphant du roi,
Baroda, 1865,
CRAYON
ET AQUARELLE
SUR PAPIER BLEU,
collection particulière.



11

Louis Rousselet

Bayadère, porte est de Sanchi,

ENCRE SUR PAPIER,

collection particulière.

alors par la production des ateliers. Redécouvert, Rousselet apparaît comme un des héritiers des grands photographes des années 1850, à ceci près qu'il est "voyageur scientifique" avant d'être photographe. Ses photographies de l'Inde sont proches de celles prises en Extrême-Orient par John Thomson, dont il est l'exact contemporain. Mais alors que Thomson, membre de plusieurs sociétés photographiques, finira par ouvrir un studio de portraits, Rousselet, homme de lettres, continue sa vie durant à photographier pour son propre plaisir (38). Amateur restant en dehors des débats qui agitent le milieu de la photographie, il effectue avec son *Voyage dans l'Inde* la jonction entre la période de l'édition photographique artisanale et celle de l'industrie. Appliquées à la diffusion de la connaissance, peu importe que les photographies circulent sous forme d'épreuves argentiques précieuses ou qu'elles soient transformées par la gravure sur bois : l'important est qu'elles touchent le plus grand nombre.

- (1) Lettre à Léon datée du 15 juin 1863 — (Archives des petites-filles de Louis Rousselet).
- (2) Rousselet (Louis) : *L'Inde des Rajahs, Voyage dans l'Inde centrale et les présidences de Bombay et du Bengale*, Paris, Hachette, 1875, p. 775.
- (3) *Ibid.*, p. 2.
- (4) Un article de Brij Bushan Sharma (*Artists and photography : some indian encounters*, dans *History of photography*, volume 12, number 3, July-September 1988) attire dès 1988 l'attention sur Louis Rousselet photographe en Inde. L'auteur en dresse un rapide portrait, illustré de huit reproductions de gravures sur bois extraites de *L'Inde des Rajahs*. Les propos concernant Rousselet sont malgré tout assez imprécis car ils s'appuient seulement sur la traduction anglaise de *L'Inde des Rajahs*.
- (5) *Op. cit.*, note 2, p. 141.
- (6) *Ibid.*, p. 736.
- (7) *Ibid.*, p. 270 — Voir aussi à ce sujet : Thomas (G.) : *Maharaja Sawai Ram Singh II of Jaipur, photographer prince*, dans *History of Photography*, volume 10, number 3, July — September 1986.
- (8) Voir *British journal of photography*, 1st November 1862, cité par Desmond (Ray) dans *Photography in british India*, India Office Library and Records, annual report, London, 1974.
- (9) Charnay (Désiré) : *Cités et ruines américaines*, Paris, Gide et A. Morel, 1863 ; cité par Rouille (André) dans *La photographie en France, Textes et controverses, une anthologie, 1816-1871*, Paris, Macula, 1989, pp. 150-155.
- (10) *Op. cit.* note 2, p. 521 ; voir aussi p. 504.
- (11) *Ibid.*, p. 625.
- (12) Rousselet (Louis) : *La photographie en voyage*, dans *Le journal de la Jeunesse*, t. 28, 2^e sem. 1886, n° 706, Paris, Hachette, 1886, p. 31.
- (13) Au début des années 1880, l'avènement des procédés au gélatino-bromure d'argent, en simplifiant et réduisant les manipulations, permet un large essor de la photographie d'amateur, et autorise les prises de vues instantanées.
- (14) Rousselet (Louis) : *La photographie en voyage* dans *Le journal de la Jeunesse*, t. 28, 2^e sem. 1886, n° 707, Paris, Hachette, 1886, p. 47.
- (15) *Ibid.*
- (16) Voir à ce sujet Borcoman (James) : *L'éveil de la photographie en France dans Eugène Atget 1857-1927*, Galerie Nationale du Canada, Ottawa, 1984.
- (17) Congrès auquel Rousselet participe très vraisemblablement. Il figure en effet sur une des premières propositions de constitution du groupe 7 (Explorations, voyages scientifiques, commerciaux et pittoresques), au côté, entre autres, de Maltebrun, Grandidier et de Saulcy. La liste définitive ne conservera pas son nom (Archives de la Société de Géographie, département des Cartes et Plans, Bibliothèque nationale, Paris — cote MS in 4° 7).
- (18) Archives de la Société de Géographie, département des Cartes et Plans, Bibliothèque nationale, Paris — Côte MS in 4° 7.
- (19) Parmi eux, Paul Courty écrit le 25 novembre 1874 dans *L'Opinion Nationale* : "Pour la première fois, grâce à l'emploi intelligent de la photographie, c'est l'Inde réelle que nous avons sous les yeux, et, chose étrange, elle est plus belle que l'Inde fantastique que nous avions pu nous forger sur les relations des voyageurs." Les références détaillées des critiques figurent en annexe.
- (20) *Op. cit.* note 2, p. 2.
- (21) *Publications nouvelles de la Maison Goupil et Cie*, 11^e supplément, octobre 1853, p. 4.
- (22) Heilbrun (Françoise) : *Charles Nègre photographe*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1980, p. 131 et suivantes.
- (23) Voir en annexe : Localisation d'autres exemplaires des photographies de l'Inde de Louis Rousselet.
- (24) Permission de six jours accordée au garde Rousselet, Villeneuve la Garenne, 11 Juin 1871 (Archives des petites-filles de Louis Rousselet).
- (25) Lagrange (Léon) : *Les illustrations du Tour du Monde*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. 8, 15 Décembre 1860, p. 336. Voir aussi à ce sujet Jammes (Isabelle) : *Blanquart-Evrard et les origines de l'édition photographique française*, Genève — Paris, Librairie Droz, 1981.
- (26) Il s'agit de la *Collection Moreau, Meubles et objets d'art du XVIII^e siècle*, Paris, Goupil & Cie, 1871. Cinquante sept planches en photoglyptie.
- (27) Mariette-Bey (Auguste) : *Voyage dans la Haute Egypte*, Paris, Goupil & Cie, 1878. Cet ouvrage comprend un texte, quatre vingt trois planches en photogravure d'après les photographies d'Emile Brugsch, et des plans.
- (28) *Op. cit.* note 25, p. 334.
- (29) L'hypothèse de ce phénomène, habituel chez Goupil, est confirmée par l'examen des épreuves conservées à la Bibliothèque nationale à Paris (département des Cartes et Plans, fonds de la Société de Géographie, cote wd20), lesquelles offrent des cadrages plus larges, identiques à ceux des gravures.
- (30) Grandidier (Alfred) : *Voyage dans les provinces méridionales de l'Inde* dans *Le Tour du Monde*, t. XIX et XX, 1^{er} et 2^e semestre 1869, Paris, Hachette, 1869.
- (31) Voir en annexe.
- (32) Article 6 du contrat passé entre Louis Rousselet et la Société Hachette et Cie, en date du 15 Juillet 1874 (Archives Hachette).
- (33) Au total, cinquante des cent-soixante planches de l'édition Goupil ne seront pas reprises dans *L'Inde des Rajahs*. Quelques unes seront cependant remplacées par des variantes (voir catalogue).
- (34) De son journal de voyage, Rousselet a en effet "retranché les recherches archéologiques que la généralité des lecteurs eût peut-être trouvées trop spéciales" (*L'Inde des Rajahs*, p. 3). La seule critique émanant d'une publication scientifique est beaucoup plus nuancée que les autres, issues de la presse grand-public. Dans la très sérieuse *Année Géographique 1875* (Paris, Hachette, 1876), Vivien de Saint Martin décrit ainsi le livre comme "une œuvre qui a surtout les qualités de la jeunesse, la vivacité et la chaleur".
- (35) Voir aussi les notices du catalogue, rubrique "Œuvres en rapport".
- (36) Voir à ce sujet Bustarret (Claire) : *Parcours entre voir et lire. Les albums photographiques du Voyage en Orient (1850-1880)*, thèse présentée pour le Nouveau Doctorat, Université Paris VII, 1989, t. 1, pp. 329-330 (Bibliothèque nationale, Paris, département des Estampes et de la Photographie, cote Ub 313 (1) 4° et Ub 313 (2) 4°).
- (37) Moriac (Edouard) dans *Le Gaulois*, 15 décembre 1874.
- (38) Certaines de ces photographies illustrent d'autres ouvrages de Rousselet, notamment : *Au vieux pays de France, excursions de vacances dans le bassin de la Loire, Touraine, Anjou, Berry, Sologne, Vendée, et Bretagne*, Paris, Hachette, 1906, et *Sur les confins du Maroc, d'Oujda à Figuig*, Paris, Hachette, 1912. Il est intéressant de noter que les images y sont reproduites par la typogravure, procédé photomécanique alors nouveau, et non plus par la gravure sur bois.