



La quête de la mémoire des Indiennes :
histoire de l'art fracturée et partagée.
Une Inde intime disséminée dans
des collections ethnographiques

Minakshi Carien

Université des Antilles, Guadeloupe

minakshi.carien@etu.univ-antilles.fr

<https://orcid.org/0009-0000-6667-3564>

Reçu le 26-10-2024 / Évalué le 27-11-2024 / Accepté le 08-12-2024

Résumé

Peintures, sculptures, gravures, lithographies, photographies, mobiliers, objets, livres illustrés, renvoient parfois au fait colonial, des objets d'histoire sont conservés dans les musées, les bibliothèques, les centres d'archives et les collections privées du monde entier. Ces objets contribuent à faire parler le passé, éduquer les regards, susciter l'émotion, cheminer vers une forme de résilience et de résistance. Dans quelle(s) mesure(s) les collections iconographiques ont-elles contribué à diffuser des imaginaires impérialistes ? Dans le cadre de cette publication, une analyse particulière sera portée au médium artistique qui représente des personnes d'origine indienne dans leur quotidien et leur métier (lavandière, marchande, cultivatrice). Dans ces pratiques du XIX^e et XX^e siècle sont restitués les habitats, les bijoux portés, des apparences et habitudes de ces populations étrangères.

Mots-clés : art, collection, engagisme, femme, ethnographie

In search of the woman coolie through ethnographic collections: a fractured but shared history of art

Abstract

Paintings, sculptures, engravings, lithographs, photographs, furniture, objects, and illustrated books sometimes reflect the colonial experience. Historical artifacts are preserved in museums, libraries, archival centers, and private collections worldwide. These objects contribute to narrating the past, educating viewers, evoking emotions, and fostering a path toward resilience and resistance. To what extent have iconographic collections contributed to the dissemination of imperialist imaginaries ? This publication will specifically analyze the artistic medium depicting individuals of Indian origin in their daily lives and professions (washerwomen, merchants, cultivators). Through these 19th- and 20th-century artistic practices, representations of dwellings, jewelry, appearances, and customs of these foreign populations are conveyed.

Keywords : art, collection, indentured labor, women, ethnography

Introduction

En 2016 et 2017, deux expositions esquissent la question du « récit des photographiés ». Deux quêtes de la mémoire issues de la migration indienne, dans deux îles fortement éloignées – à l'île Maurice « Coolie – Engagé – Immigrant » (Blue Penny Museum, 2016) et en Guadeloupe « Darboussier au cœur de ses migrations » (Mémorial ACTe, 2017) problématisent visuellement cette histoire fracturée et partagée. L'exposition au Mémorial ACTe a pour visée d'inscrire cette histoire régionale dans une histoire caribéenne en « perpétuel mouvement et transformation », histoire située dans l'esthétique de la créolité bâtie sur une « mémoire partagée ». De la moitié du XIX^e siècle aux années 1920, l'histoire de l'Engagisme indien attrait à une migration de plus d'un « 1,25 million d'émigrants » (Bhardwaj, Ashutosh, Misrahi-Barak, Judith, 2021 : 2) de l'Inde vers les territoires ultramarins dont plus de 98 000 travailleurs vers les Antilles Françaises (soit un peu moins de 10 % du nombre total). Ces populations indiennes connaissent différentes trajectoires et expériences. Certaines ont été conduites vers l'océan pacifique (Fidji), d'autres vers l'océan indien (Maurice, Réunion), et vers l'océan Atlantique - l'Afrique (Afrique de l'Est, Madagascar, Kenya, Afrique du Sud, Ouganda, Tanzanie), la Caraïbe (Trinidad and Tobago, Guyana, Surinam, Jamaïque) et les Antilles Françaises (Guadeloupe, Martinique).

La diaspora indienne du XIX^e siècle connaît une traversée transocéanique. À Maurice, l'Engagisme s'ancre dans l'impérialisme britannique de 1834-1922 (Northrup, 1995). À l'île Bourbon (la Réunion), l'Engagisme indien s'inscrit dans les flux de la grande migration de travail de 1828 à 1933 (Marimoutou). L'immigration indienne dans la caraïbe anglophone est contemporaine de ces flux migratoires, elle se déroule de 1838 à 1917 (Marimoutou) tandis qu'elle débute dix ans plus tard dans les Antilles Françaises entre 1853 à 1883 pour la Martinique (Leti, 2003) et 1854 à 1889 pour la Guadeloupe (Schnakenbourg, 2005). Les collections iconographiques ont-elles contribué à diffuser des imaginaires impérialistes ? Certaines de ces représentations sont en lien avec la révolution industrielle dans les colonies (émergence des usines centrales, invention du papier albuminé). Le XIX^e et le XX^e siècle, connaissent un autre mouvement de population celui des artistes orientalistes, puis à partir de la

Révolution Industrielle s'installe de plus en plus de photographes amateurs et/ou professionnels – les missions ethnographiques, permettent de capturer par des appareils des portraits typologiques, des vues pittoresques et ainsi réaliser des représentations pour servir plusieurs desseins – les empires sont désireux de nourrir de ces regards les pavillons coloniaux dans les Expositions Universelles, de documenter les administrations coloniales sur les mœurs des populations étrangères, d'asseoir la politique assimilationniste et de diffuser le modèle des missions civilisatrices. Document, pouvoir et exotisme tissent une dialectique centrale qui traverse cette histoire visuelle de l'Engagisme. Pourtant dans certains de ces clichés demeure un attachement à des mœurs de l'Inde éloignées.

1. L'art au service de l'industrie sucrière, l'exemple de deux gravures de E. De Bérard

L'année 1858, est celle du début de la négociation sur la réglementation du recrutement des Indiens en territoire anglais. Si en février cette « discussion » est « suspendue » entre la France et la Grande-Bretagne car elle apparaît pour les deux empires comme une « question non urgente ». Une fois les crises politiques françaises apaisées, la question du recrutement en terre britannique refait surface et est à nouveau mise sur la table des négociations de décembre 1858 jusqu'à la signature du Pacte franco-britannique le 30 juin 1861. En 1858, dans le magazine hebdomadaire français *L'illustration, Journal universel* paraît deux gravures qui illustrent l'article « Les coolies indiens ». Dans le numéro 786, le quotidien traite autant de l'actualité dans l'Hexagone (Courrier de Paris », que des conditions des engagés indiens dans les Antilles françaises « *Les coolies ou travailleurs dans les colonies* », que des innovations techniques « *La photographie ; nouvelles découvertes* » (*Illustration*, 1858 : 786). Dès les premières lignes, l'article offre une vision coloniale (*Illustration*, 1858 : 786). L'enjeu est de sensibiliser la population hexagonale sur cette situation, les planteurs souhaitent « obtenir le nombre de coolies nécessaires aux besoins urgents de l'agriculture. » Dans cet article qui « pousse un cri des planteurs » désireux d'avoir un « recrutement moins

aléatoire », affichant clairement des arguments qui justifient le recrutement conséquent de main-d'œuvre.

Les gravures véhiculent « le bon traitement des coolies » à leur arrivée par deux vues pittoresques exécutées par Evremont de Bérard : *Arrivée, à la Guadeloupe, des coolies travailleurs engagés pour les Antilles Françaises* et *Campement des coolies travailleurs avant leur départ pour les habitations* sont deux gravures datées de 1852-1857 et réalisées par l'artiste durant son séjour. Evremond Auguste Léopold de Bérard est un artiste guadeloupéen né le 30 juin 1824 dans la commune de Sainte-Anne sur la propriété familiale (Toumson, 2009 : 89). Il est le fils d'un avocat installé dans le Var. Il appartient à une famille d'anciens bourgeois. Venant d'un milieu aisé et « doué pour le dessin » (Lozère, 2023 : 55). Il quitte la Guadeloupe jeune pour être formé dans l'atelier du peintre Picot à Paris « à l'âge 19 ans » (Lozère, 2023 : 55). En 1848, il devient un dessinateur rattaché à la « station navale française dans l'Inde et rencontre celle qui sera son épouse Caroline Selhausen en 1950 sur l'île de la Réunion (Toumson, 2009 : 89). Il effectue de nombreux séjours dans l'océan indien, visitant et appréciant cet orient tant désiré à l'époque (Toumson, 2009 : 90).

Dans la vue pittoresque *Arrivée à la Guadeloupe des coolies travailleurs engagés pour les Antilles Françaises*, un clair-obscur réhausse les différentes embarcations. Les colons placés sous des ombrelles, curieux, observent le débarquement de cette population étrangère. L'artiste traduit une scène relativement calme. L'effacement de la population face au trois-mâts est frappant dans cette première image. L'image traduit un ordonnancement, une organisation méthodique du débarquement. Bien que nombreux sur l'embarcation, les coolies descendent progressivement. Cette gravure fait partie d'une des premières œuvres conservées par l'histoire de l'art des Antilles de l'immigration des Indiens en Guadeloupe. Elle a été largement diffusée (Archives Départementales de la Guadeloupe, 2024). L'art est mis au service du besoin de main-d'œuvre des planteurs, au service de l'industrie sucrière.

2. Statut du document photographique : pouvoir et/ou exotisme (1860-1900)

De 1860 à 1900, une autre pratique artistique dans les colonies. Il s'agit d'une pratique documentaire : la photographie coloniale émerge avec l'invention du papier albuminé (premier procédé photographique de commercialisation) et le développement des studios de photographe dans les différents territoires. Le papier albuminé permet aux photographes de l'époque de réaliser des photographies avec court temps de pose (quelques minutes) et peu coûteux.

L'un des albums documentaires les plus connus est *The People of India* (1868-1875). Il est réalisé par deux photographes : l'un médecin et écrivain écossais John Forbes Watson (1827-1892) et l'autre historien et officier de l'armée anglaise John William Kaye (1814 - 1876) (Fotota, 2013). Pour Shalini Le Gall, ce projet « démontre comment la photographie coloniale a pu devenir tour à tour document ethnographique, témoignage politique ou objet artistique » (Fotota, 2013). Sarojini Lewis précise que ces photographies usent d'une méthode scientifique, elles sont mises au service des ambitions de l'empire britannique (Lewis, 2023 : 59-86). La photographie documentaire des travailleurs de la diaspora indienne se situe dans la lignée de ce projet. Ajoutons que l'empire français cherche à user de cette technique, pour montrer et développer son influence en y exposant des images de travailleurs, de plantations et de paysages prises dans ces colonies. La photographie occupe une place importante dans les Expositions Universelles. Exposer ces images n'est-ce pas montrer et dépeindre l'image comme véhicule et moyen d'asseoir le pouvoir colonial ? Comment l'œuvre de Gaston Emerigon Fabre en Martinique peut-elle devenir un exemple intéressant ?

Gaston Emerigon Fabre (1827-1899) est né à Saint-Pierre en Martinique (Charles-Roux, J, Saint-Garmain, M, Broussais, Y, Morel, V, Basset, F, 1900). Il est dans un premier temps courtier maritime, puis à l'âge de 24 ans, il y ouvre un studio photographique. Certains de ces clichés ont été exposés dans des *Expositions Universelles*. Une collection photographique est conservée aux Archives Nationales de l'Outre-Mer dans la base iconographique *Ulysse*. Dans un album de 37 clichés intitulé *Martinique pittoresque* datant de 1889, composés de tirage albuminé collé sur carton

(Archive Nationale de l'Outre-Mer, 1889, Collection de Gaston Emerigon Fabre). Ces petits tirages photographiques de 5,5 x 9 cm offrent une grande hétérogénéité de paysage de l'île et des portraits des travailleurs (négresses, mulâtresses, banne d'enfant, serviteur, servante). Le portrait de l'*Indienne créole* est sobre. La femme est vêtue d'une robe en coton d'une grande simplicité reflétant sa condition modeste. De type dravidienne (teint foncé), son identité culturelle est reflétée dans l'image par le port d'un collier. Ce bijou, porté en ras-du-cou, est un marqueur du statut marital de cette femme. Ce collier ressemble à un *tali* (collier en perle d'or ayant en son centre un médaillon en forme de cœur). La femme, coiffée à l'indienne, fait face à l'appareil photographique, son regard est chargé d'émotion. Elle esquisse à peine un rictus sans sourire. Elle qui peine à comprendre ce monde, elle qui subit le poids des charges qui incombent aux siens. Elle qui, dans ce monde de la plantation, dans cette colonie du sucre, est devenue un corps capitalisé.

En 1900, dans une notice sur la Martinique dédiée au Pavillon des Colonies et Pays de protectorat. Des clichés de Gaston Emerigton Fabre et de Théodore Célestin illustrent l'immigration indienne et la colonisation. Une photographie *Immigrante Indienne* est publiée dans cette notice. Sur une robe blanche, la femme porte un vêtement drapé comme un *sarhee* aux motifs floraux. Son corps est disposé de trois quarts, tandis que son port de tête nous fait face. Pour l'occasion, elle porte richement des ornements ou des bijoux festifs qui retiennent son voile. Elle possède un bijou de tête, un *moucouti* en forme de cercle, à ses poignets on aperçoit des *kapou* (bracelet composé d'un ensemble de joncs reliés). L'identité de la femme n'est pas précisée, mais par sa tenue et ses accessoires, elle affirme et conserve son indianité. Cette femme est plongée dans l'anonymat comme de nombreux modèles présentés dans les Cartes Postales Anciennes des Antilles Françaises. Pourtant la jeune femme semble amuser car on distingue un sourire discret. Son regard est intense, resplendit une certaine fierté probablement heureuse de porter une tenue traditionnelle, d'être parée telle une déesse, telle une *çakti*.

Cette même femme apparaît dans deux autres cartes postales éditées par Léon Leboullanger *Groupe de femmes et de jeunes filles Indienne* et dans *Type et costume de femme indienne* (Leboullanger, v.1900).

Ces photographies contrastent avec la première série de 1889, où Fabre avait la volonté de traduire une certaine assimilation des jeunes femmes d'origine indienne, notons qu'une de ces cartes postales s'intitule clairement *Indienne créole*. Dans cette seconde série, le photographe prend le parti pris de révéler l'indianité dans l'album de 1900. Léon Leboullanger (1851-1918) est un commerçant parisien domicilié à Fort-de-France. Venant d'une famille bourgeoise, il s'installe en Martinique où il développe une activité abondante et productive de la fin du XIX^e au début du XX^e siècle. Il est photographe-éditeur-vendeur de cartes postales. Son magasin « la maison des cartes postales » se situe à la rue Schoelcher à Fort-de-France (Fondation Clément, *Léon Leboullanger*). Il obtient une médaille d'argent à l'Exposition universelle de 1900 (Gallica, 1902).

La photographie *Immigrante Indienne* est présentée lors de l'exposition universelle, dans une notice sur la Martinique publiée dans le pavillon « colonies et pays de protectorat ». Cette publication ne relate pas du nombre réel d'immigrants Indiens arrivés à la Martinique, ni de la réalité sociale de l'île en 1900. L'article affirme que les « derniers immigrants Indiens » ont été rapatriés.

SOURCES	
Dans la notice, la colonisation et l'immigration indienne y sont définies en ces termes :	Le service des Archives territoriales de la Martinique dans un dossier pédagogique recense les chiffres suivants :
« Colonisations. – Il faut, en conséquence, conclure qu'aucune tentative de colonisation ne doit même être essayée dans une colonie où se constate une pareille pléthore de population. Immigration indienne – L'immigration indienne y aurait non plus aucune chance de succès, si elle était reprise, et il en serait de même dans une colonie voisine, la Barbade, où elle n'a jamais été tentée. Les essais d'immigration qui avaient été entrepris à la Martinique, il y a une quarantaine d'années, ont été interrompus, en 1883, et tout dernièrement les derniers immigrants indiens ont été rapatriés. Le nombre des Indiens présents dans la Colonie n'a jamais dépassé 13 600 » (J. Charles-Roux, Marcel Saint-Germain, Yvan Broussais, Victor Morel, Frédéric Basset, 1900)	« 25509 immigrants introduit sur 55 convois 3966 nés en Martinique 11944 décès Il reste dans la colonie 13271 immigrants. Sur ce nombre 5079 sont encore engagés, les autres soit 8192 libérés travaillent où et comme ils peuvent. 11950 rapatriement en 1900 » (Geneviève Lété, 2003)

Il y a un parti pris dans la notice et dans l'iconographie photographique choisie, l'image d'une « Immigrante indienne » sert à dessiner l'orientation de la politique coloniale qui n'est plus désireuse de montrer au monde l'assimilation de la population d'origine indienne dans ces colonies. L'image est chargée, orientée. Les photographies exposées dans ces lieux de

diffusions n'ont pas la volonté de donner une humanité aux modèles, mais l'enjeu est de transcrire les rapports sociaux dans les colonies. Mais toutes les photographies ont-elles cette prétention ?

3. Identités notifiées dans les collections du Quai Branly et du Mémorial ACTe

Dans la collection de cartes de visite de Constant Azéma, conservée au musée du Quai Branly, sont présentées plusieurs Indiennes de l'île de la Réunion (Azéma, 1865). L'une de ces femmes se prénomme Batchimie. Cette femme était marchande de profession. En Guadeloupe, en parcourant les actes de naissance, nous avons retrouvé des négociants notamment un Indien nommé Partap fils de Halloumani possédant comme matricule 26 598. Toutes les Indiennes et les Indiens n'étaient pas cultivateurs dans les colonies. L'image de Batchimi est un véritable trésor, car son contemporain Partap parti vers la Guadeloupe n'a laissé aucune image de lui à sa famille. La carte de visite de Batchimi date de l'année 1865. Cette carte de visite fait partie de la collection du musée du Quai Branly. Ce document photographique montre le positif et le négatif d'un portrait d'une femme saisi en plan rapproché. On peut admirer le haut du vêtement de la jeune femme. Cette femme est originaire des contrées dravidiennes (sud de l'Inde) comme en témoigne son apparence (trait fin, cheveux lisses, teint foncé). L'image a été tirée sur du papier albuminé en format carte de visite (Musée du Quai Branly)¹.

Constant Azéma est un photographe actif à Saint-Denis. Son nom complet est François Jean-Baptiste Constant. Il est né en 1828 en France et meurt en 1867. Son œuvre regroupe une collection de photo-carte de visite (Gallica, 1828-1867). Une collection de négatifs au collodion sur plaque de verre et tirage sur papier albuminé offre un regard sur des femmes indiennes ayant vécu à la Réunion. Ces objets photographiques sont

¹ Légende : « Portrait d'une femme vêtue d'un sari. Légende manuscrite sur la planche et sur le tirage : « Batchimie (Indienne marchande) », « Batchimie, indienne ». Tirage faisant partie d'un album de 50 cartes de visite montrant des portraits de la Réunion. L'album offre un panorama de la nouvelle population réunionnaise, anciens esclaves, nouveaux travailleurs immigrés et constitue un document important sur cette période charnière et la société post-esclavage ».

conservés au Musée du Quai Branly (Paris) et au musée de la Villèle (Réunion), certaines photographies font partie de l'ancienne collection de la photothèque du Musée de l'Homme (Paris). Ces objets proviennent de la collection privée de Adrien Blondel. Les portraits photographiques des Indiennes sont des petits formats (dimensions 9 x 12 cm). Les cartes de visite ont été réalisées de 1860 à 1867. Les identités des femmes sont notifiées, fait très rare et véritable trésor pour les descendants des modèles.

Une autre photographie acte une identité préservée, il s'agit de *Chinnama and her children* (Mémorial ACTe, Anonyme, 1880). Cette photographie date du début du XX^e siècle, elle est conservée au Mémorial Acte, et elle a été saisie en Inde. Aucune mention du photographe n'est faite dans la notice. La représentation en plain-pied de l'Indienne Chinnama est particulièrement touchante. La photographie date de 1880, c'est une épreuve sur papier albuminé. L'indienne, venant du pays tamoul, porte pour seul vêtement un sari au motif fleuri. Elle possède des bijoux d'une grande discrétion. Ces cheveux sont noués en chignon. Sur sa tête, repose un tissu qui lui permettait de maintenir dans un équilibre parfait le panier de victuaille sur sa tête et son jeune fils par le biais d'un tissu noué à ses hanches. L'enfant semble avoir deux ou trois ans. Son autre fils est debout fièrement avec son dhoti. La petite famille est pieds nus. Le regard des trois modèles est perçant, révélant des conditions de vie modestes. Ces populations doivent nourrir tant bien que mal leur famille et s'occuper des enfants. Chinnama ressemble à de nombreuses femmes représentées dans les Cartes Postales Anciennes en Guadeloupe.

Figure protectrice, cette petite perle tamoule protège sa descendance tout en maintenant avec fierté le panier pour nourrir. Semblables aux marchands de l'époque, possédant des familles nombreuses, les femmes n'avaient d'autre choix que de se rendre au champ accompagné de leurs enfants. En Inde comme en Guadeloupe, leurs conditions modestes ne leur permettaient pas de demeurer dans leurs foyers. Parfois elles pouvaient confier leurs enfants à leurs parents, mais certains dont les parents étaient décédés n'avaient d'autre choix que de les amener sur le lieu de labeur. En Guadeloupe, les cultivatrices se réveillaient à trois heures ou quatre heures du matin pour parcourir nu-pieds des centaines de kilomètres pour aller « amarrer, attacher, sarcler » la canne à sucre. Plus tard, dans les

premières décennies du XX^e siècle, ces femmes ont continué de travailler pour maintenir leur foyer. Parfois, après une journée bien chargée en tâches quotidiennes dans la plantation, elles devaient se rendre dans des petites parcelles pour cultiver les plantes (*paroka*, *pitchenga*, *avelka*, *moulouka*, *curcuma* et bien d'autres légumes créoles) pour nourrir leurs enfants. Ces liens maternels traduisent en un sens une transmigration de l'Inde intime en Guadeloupe. Les attachements à la mère, à sa terre archaïque, à son passé douloureux et laborieux sont ancrés dans l'indianité. En effet, pour ne citer qu'un exemple, en 2016, l'homme politique et écrivain Guadeloupéen, Ernest Moutoussamy dirige un ouvrage intitulé *Inde-Guadeloupe. Hommage à la mémoire* dont la couverture est une photographie de sa mère Marthe Raghounandan accroupie en train d'utiliser une *roche à masalé*, une roche à curry (Moutoussamy, 2016). Dans son jardin créole ou jardin des idées, Ernest Moutoussamy vit et revit les souvenirs d'enfance vécus avec sa mère, son pilier. Celle qui n'a jamais vraiment raconté son passé à son fils, celle qui se définissait comme « *on malaba* » (descendant d'indien provenant de la côte malabar, provenant du pays tamoul). Dans un entretien, Ernest Moutoussamy nous a confié que pour lui, « l'engagisme saint-franciscain a pris une forme d'esclavage horrible, un assujettissement presque total. Si bien que très peu d'indo-descendants ont fréquenté l'école. Ce n'est que dans les années 60 que les enfants des « *Malaba a Pové* » ont rejoint les bancs de l'école à l'inverse de Port-Louis où émerge une petite élite d'origine indienne dès 1940. Il existe de nombreux autres facteurs de cet assujettissement, par exemple les pratiques religieuses étaient mises à mal, même si certaines familles ont réussi à pratiquer clandestinement leurs traditions culturelles. Seul un rituel était autorisé sur l'habitation celui du *Kouloumpavi* parce qu'il permettait de faire tomber la pluie et assurait une bonne récolte aux propriétaires » (Carrien, 2023).

Mais certaines femmes dans d'autres secteurs de la Guadeloupe, dans la première moitié du XX^e siècle, ont réussi à s'émanciper en pratiquant des petits métiers. Cette émancipation est perceptible dans les photographies d'époque qui témoignent non plus de portrait typographique mais relatent le quotidien et des habitudes de cette population. L'industrialisation de la presse et des tirages photographiques ont fait émerger de nouvelles

vocations et dynamiques (photographe professionnel, maisons d'édition de carte postale) et diffuser un imaginaire exotique qui crée de nouveaux mouvements de population (tourisme vers les colonies). Il n'est plus question de saisir des images ethnographiques liées à l'assimilation dans cette seconde pratique documentaire, mais plutôt de créer un imaginaire exotique et touristique, une riche documentation sur les mœurs et habitudes des populations dans les îles. La carte postale est considérée comme appartenant à un marché florissant, comme un objet attrayant, objet de circulation en lien avec le développement du tourisme.

4. Petits métiers d'*Antan* et quotidien des coolies : quête ou perte de mémoire (XX^e siècle)

Dans le *Magasin du monde*, M.E Bouillon, spécialiste des cartes postales illustrées accentue la nature de l'objet (édité, colorié, recadré), sa circulation dans les multiples territoires de l'empire. L'objet véhicule des « imaginaires ». Par le biais de « sa persistance d'images », il crée une « forme de standardisation visuelle renforcée par une légende simplificatrice ou erronée qui crée ou relaie des stéréotypes, notamment sociaux, culturels et raciaux » (Bouillon, 2020 : 232-236). Il existe des cartes postales qui ont trait aux cultivateurs et cultivatrices Indiens. Ces cartes postales témoignent des conditions de travail et de vie des Indiens en Inde, ou encore de leur condition dans l'industrie sucrière, dans les différentes plantations (Pacifique, Afrique, Caraïbe, Mascareignes). Cette iconographie est disséminée dans le monde, elle est peu ou pas exposée dans les colonies d'origine. Elles sont souvent associées d'une légende « groupe d'Indiens », « immigrant indien/indienne », « coolie ». L'autrice du célèbre roman *Coolie Woman. Odyssée de l'Indentured*, Gaiutra Bahadur est la première à relever la forte présence féminine dans cette iconographie d'époque. Elle porte un regard critique sur la création de ces imaginaires impérialistes (Bahadur, 2013). Annotées d'un texte, les cartes postales relatent parfois des souvenirs ou des signatures de touristes ayant séjourné dans ces lieux éloignés des centres européens. L'analyse des cartes postales illustrées permet-elle une quête ou une perte de mémoire pour la descendance de cette population ?

Peu datée, seul le cachet de la poste faisant foi de la provenance des images, l'identité des modèles demeure très peu mentionnée. Loin de n'être qu'une perte de mémoire des Indiennes, dans la collection du Mémorial ACTe, les cartes postales sont révélatrices du « quotidien » des Indiens dans la Caraïbe, chargée d'indices, sur ces populations. Dans les cartes postales caribéennes, nu-pieds et fatiguées, les *coolies woman* demeurent un poteau central pour les enfants qui prennent appui sur elle. Tel un repère ou une racine, sur leurs épaules reposent toutes les branches de la transmission ancestrale (Mémorial ACTe, Anonyme). Les *coolies women* transportent des marchandises d'un lieu à un autre dans un panier. En osier, ce dernier n'est pas très haut, mais très large. Il peut contenir des plantes, des légumes, des fruits. Cet accessoire culinaire est un héritage venu de l'Inde, et a été implantée dans le colonie britannique. Dans *A coolie woman*, une femme est assise, les doigts crispés. Elle qui probablement voulait améliorer ses conditions de vie en quittant l'Inde, a-t-elle réussi ? Son visage est troublant : n'y a-t-il un indice qui reflète une âme meurtrie par le labeur ? Dans *Coolie girls Jamaica*, deux jeunes filles mangent assises à même le sol autour d'un petit foyer, réalisé à partir de trois pierres. L'une remue le récipient circulaire, tandis que l'autre tient une calebasse (ou un bol) pour y manger avec sa main droite. Poser devant sa case, entourée de sa famille, poser avec ses bijoux, poser richement apprêtée, poser en mimant l'instant du repas, ces scènes reflètent un réalisme ou sont-elles des mises en scène savamment construites ?

Si dans les premières images se diffusent des valeurs, un attachement familial ou culturel, dans les scènes dépeignant le travail des femmes, les conditions de travail traduisent des conditions modestes. *Coolee Hut*² montre une famille d'origine indienne à Trinidad. La « Hut » ou case est constituée de gaulette et de paille. Une parcelle nourricière ou jardin est située à côté de la demeure de fortune. On aperçoit des plants de maïs. Petite case fragile, qui s'envolerait au moindre cyclone, espace ouvert sur une cour. Le couple et son jeune garçon possèdent des animaux (un cabri). La mère est accroupie, probablement en train de préparer le dîner. Le bois du foyer est consciencieusement rangé à l'entrée de la *hut*. *Coolie Huts* est

² Anonyme, *Coolee Hut*, carte postale en couleurs, XX^e siècle, Caraïbe, Fonds MACTe, collection Région Guadeloupe.

une invitation à entrer dans un village où vivent les immigrants travailleurs sous contrat jamaïcain. Ils sont vêtus à l'occidental, en robe chemise pour les femmes et chemise et pantalon pour les hommes (Mémorial ACTe, Anonyme, XX^e siècle). Une dizaine de travailleurs posent. Cette mise en scène conduit le regard du spectateur à entrer dans ce village rural. L'image se tait. La violence du système coloniale est effacée mais les conditions modestes de cette population ne peuvent être totalement niées.

De nombreuses collections ont été trouvées, elles ont été regroupées dans notre base de données *Art Indian Labour* (A.I.L) créée depuis 2021. Elle comprend 150 représentations dont 25 cartes postales anciennes et 50 photographies. Dans ce véritable *chantier*, la photographie possède des composantes ethnographiques, sociologiques, historiques et esthétiques. L'iconographie dépeint les « coolies » comme des corps capitalisés à bien des égards corvéables. L'iconographie est classée dans des catégories « ethnographique » car ancrée dans des albums conjuguant vue pittoresque et portrait typologique. En premier lieu, dans cette conclusion, nous devons rappeler les travaux de l'historien Ashutosh Kumar sur l'étymologie du terme « *Coolie* » pour mieux comprendre le « poids de l'histoire » que symbolise ce terme à l'échelle globale de l'immigration des Indiens dans les territoires ultramarins (Kumar, 2017 : 8-10). Cette étymologie est à associer aux collections iconographiques, basées dans les centres d'archives et les structures muséales. Ces images sont à percevoir avec les outils d'analyse de l'histoire de l'art (Carien, Lozère, 2024) et ceux de l'historien de la photographie coloniale Daniel Foliard (Foliard, 2020). L'iconographie coloniale doit être déconstruite, car ces images taisent la violence du système post-esclavagiste (Foliard, 2020 : 1-12) même si les images sont chargées d'indice porteur de la volonté de cette population de valoriser son identité et son appartenance à sa terre originelle (Maurin, 2023 : 353).

Dans les travaux de Ashutosh Kumar, l'usage du terme *Coolie* connaît différentes acceptations dans les mondes coloniaux et dans les mondes contemporains (Kumar, 2017 : 8-10). Coolie dans l'Inde avant le XIX^e siècle désignait principalement un aspect « péjoratif », utilisé pour caractériser une partie de « travailleurs, en grande partie ceux contraints au service ou aux transports de charges lourdes, souvent non rémunérés ou sous-rémunéré ». Les coolies étaient de basses castes. Lors de la colonisation du

sous-continent par les Britanniques, le terme connut une évolution, désignant « les travailleurs sous contrat. » Plus qu'un aspect péjoratif, lors de la colonisation, il désignait un travail rugueux ; il est devenu une « insulte » ou « un quolibet » à caractère racial selon l'historien Ashutosh Kumar. En Guadeloupe, jusqu'aux années 1960-70, certains descendants de travailleurs sous contrat pouvaient être traités de « *coolie manjé chien* » (littéralement « coolie mangeur de chien »). Mais depuis quelques années, à l'échelle caribéenne, « certains autres héritiers de passés familiaux fracturés ont investi le terme « coolie » d'une fierté rétrospective », une réappropriation entamée par Gaiutra Bahadur quand elle déconstruit le terme en le rattachant à un récit plus intime, plus familiale.

Cette publication a la volonté de s'insérer dans les recherches esquissées par Daniel Foliard sur la photographie. Elle remet en question l'histoire fracturée, amputée, masquée. La plupart des modèles sont placés dans un anonymat presque mortifère. Rattachée à l'image exotique, l'iconographie de l'époque demeure pour Foliard comme assujettie au système « dominant » (Foliard, 2020 : 192). Pour l'historien de la photographie, dans les albums, les photographes évitent de « montrer trop ouvertement l'« ourlet crasseux » » (Foliard, 2020 : 193). Questionner la part de mémoire contenue ou non dans les photographies, c'est interroger l'authenticité de ses représentations et/ou révéler les stéréotypes en regard des documents officiels (bulletin, gazette, journaux). Dans le cas de la Guadeloupe, le taux de mortalité des « coolies » est particulièrement important. La démographie de la population est la suivante : 42326 émigrants, 6673 naissances, 23768 décès, 8321 rapatriements. La mortalité représente plus de la moitié des arrivées (Singaravelou, 1975). Un processus de déconstruction est enclenché par les artistes, chercheurs, écrivains contemporains. La photographie et les cartes postales n'étaient-elles pas aussi des moyens d'étendre, d'assimiler et d'aliéner culturellement ces populations corvéables ? Les collections ne font pas état de leurs résistances, des révoltes, ni des traumatismes, des sévices, ni de la violence vécue. Il y a une violence latente dans certains documents photographiques, des fragments qui dépeignent le quotidien de ces populations cachant à peine leurs conditions modestes voire de misères. Les photographes opèrent des coupes dans le cadre, masquent les pieds,

demandent de se vêtir avec des vêtements du dimanche plutôt que des tenues de travail, ne montrent pas les mains poreuses, ni l'intérieur des *huts*. Si l'image tait les horreurs de la vie sur les plantations, l'image doit être mise en regard des récits oraux ou écrits par les descendants des émigrants pour retrouver une authenticité.

Conclusion

Dans quelles mesures les processus créateurs d'artistes contemporains caribéens dénoncent-ils cette violence du système de ce colonialisme visuel « latent » ? Les travaux sur les collections muséales dans les mondes coloniaux néerlandais et britanniques de Sarojini Lewis ont esquissé cette repensée de l'histoire de l'art et de l'histoire de l'Engagisme. En effet, pour l'artiste-chercheur, il existe des représentations photographiques qui ne font pas écho à l'exotisme ou au stéréotype. Dans son projet intitulé « Devenir coolie : repensée les origines de la diaspora ouvrière indienne, 1772-1920 », l'artiste entend analyser « les réseaux, connexions et communauté qui ont façonné les processus et expériences de l'Engagisme (soldat, fournisseur de service, traducteur). L'artiste souhaite retracer une migration plus large, en prenant appui sur « les registres des navires, les retraits de condamnation, les certificats d'émigration, et les lettres des migrants » (Lewis, 2023). Les travailleurs sous contrat n'avaient certes pas les moyens de s'offrir un véritable portrait de famille, ni un appareil mais certains d'entre eux étaient instruits, certains d'entre eux ont laissé des cahiers et des lettres. Au XXI^e siècle, leurs descendants réhabilitent ce vécu, ce point de vue en écrivant leurs voix et façonnant d'autres images qui mettent en exergue leurs émotions et leurs connaissances. L'enjeu est de déconstruire l'iconographie impérialiste et hégémonique, le processus d'aliénation culturelle de ces populations héritières de savoir-faire, de connaissance millénaire.

Bibliographie

Bahadur, G. 2014. *Coolie Woman : The Odyssey of Indenture*. Chicago, University of Chicago Press.

Bharwa, A. Misrahi-Barah, J. 2023. *Kala Pani Crossings : Revisiting 19th Century Migrations from India's Perspective* (English Edition) (p. 1). Taylor & Francis. Édition Kindle.

Bouillon, M-E. 2020. La carte postale. In : Venayre, S. Singaravelou, P., *Le magasin du monde, la mondialisation par les objets du XVIII^e siècle à nos jours*. Paris : Fayard, p.232-236.

L'Etang, T. Durel, Z. 2017. *Darboussier au cœur des migrations*. Pointe-à-Pitre, Région Guadeloupe.

Léti, G. 2003. *L'immigration indienne à la Martinique (1853-1900)*. Baie-Mahault, Presse d'Antilles imprimerie.

Lewis, S. 2023. « Photography and diaspora : Interpretations and explorations in Indian migration studies. » *Journal of Indentureship and its Legacies*, Vol. 3 (1), p. 59-86. [En ligne]: <https://www.scienceopen.com/hosted-document?doi=10.13169/jofstudindentleg.3.1.0059> ; DOI : 10.13169/jofstudindentleg.3.1.0059 [consulté le 20 octobre 2024].

Lozère, C. 2023, *Histoire de l'art des Antilles Françaises en contexte esclavagiste et post-esclavagiste (XIX^e siècle-1943). Pratiques, réseaux et échanges artistiques*. Paris, Manuscrit inédit pour l'habilitation à diriger des recherches en histoire de l'art.

Marimoutou, M. 1986. *Immigrants indiens, engagement et habitations sucrières, la Réunion, 1860-1882*, réédition numérique. Édition Kindle.

Maaurin, A. 2022. *À l'épreuve des images : Photographie et ethnologie en France (1930-1950)* Presses universitaires de Strasbourg. Édition Kindle, p. 208.

Moutoussamy, E. 2016. *Inde-Guadeloupe. Hommage à la mémoire*, Pointe-à-Pitre, Jasor.

Northrup, D. 1995. *Indentured Labor in the Age of Imperialism, 1834-1922*. Cambridge : Cambridge University Press.

Schnakenbourg, C. 2005. *L'immigration indienne en Guadeloupe (1848-1923)*. Thèse à l'Université de Provence, Manioc.

Singaravelou.1975. *Les indiens de la Guadeloupe*. Thèse, Bordeaux.

Toumson, R. 2009. *Anthologie de la peinture en Guadeloupe*. Bordeaux, HC éditions.

Références en ligne [consultées le 20 octobre 2024]

Archives Départementales de la Guadeloupe, *Focus sur « le 24 décembre 2023 et les 169 premiers jours »*, Gourbeyre, Archives départementales de la Guadeloupe. <https://www.archivesguadeloupe.fr/focus-sur-le-24-decembre-2023-est-le-169-premier-jour-suite/>

Archive Nationale de l'Outre-Mer, Collection de Gaston Emerigon Fabre, *Type de mulâtresse*, 1889, base Ulysse, iconothèque des Archives Nationales de l'Outre-Mer. http://anom.archivesnationales.culture.gouv.fr/ulyse/notice?id=FR_ANOM_8Fi71-35

Fondation Clément, *Léon Leboullanger*, Répertoire des artistes et photographe, collections de la fondation Clément, Martinique.

http://collections.fondation-clément.org/?id=notice_producteur_popup&raz=1&doc=accounts/mnesys_clement/datas/producteurs/fondation_clementEAC000157.xml

Fotota, journée d'étude / Art, image et pouvoir à l'époque coloniale et postcoloniale, Paris, 2013. <https://fotota.hypotheses.org/89>

Lewis, S. « Becoming Coolies : Rethinking the Origins of the Indian Labour Diaspora, 1772- 1920 », University of Edinburgh. <https://gtr.ukri.org/projects?ref=AH%2FM004910%2F1>

Manioc, bibliothèque numérique, Gaston Emerigton Fabre (attribué à), *Immigration indienne*, reproduction en noir et blanc d'une photographie, v.1900, extrait d'un album photographique, diffusé et exposé par l'éditeur Léon Leboullanger, publié dans « Charles-Roux, J, Saint-Garmain, M, Broussais, Y, Morel, V, Basset, F, Exposition Universelle de 1900. Colonies Pays de protectorats », notice sur la Martinique, p.73-74. <https://beta-omk.manioc.org/s/manioc/item/22059>

Ministère de la Culture, *Exposition universelle*, Paris.

<https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Musees/Les-musees-en-France/Les-collections-des-musees-de-France/Decouvrir-les-collections/Expositions-universelles#>

Exposition et iconographie

Archives Départementales de la Guadeloupe, *Illustration*, 1858, p.786.

Archives Nationales de l'Outre-Mer, Collection de Gaston Emerigton Fabre, *Type de mulâtresse*, 1889, base Ulysse, iconothèque.

Archives Territoriales de la Martinique, Léon Leboullanger, Groupe de Femmes et jeunes filles indienne, cartes postales anciennes, Martinique, album photographique de Gaston Emerigton Fabre (attribué à), reproduction en noir et blanc d'une photographie, v.1900.

Blue Penny Museum, Musée privé situé à l'île Maurice, *Coolie – Engagés – Immigrants* » - exposition de galerie de portraits esthétiques d'immigrants indiens – du 12 mars au 23 avril 2016 à Port-Louis à Maurice.

Musée du Quai Branly, Constant Azéma (1828-1867), *Batchimie (indienne marchande)*, La Réunion, c.1865, Tirage sur papier albuminé format carte de visite inséré dans une planche reliée en album, légende manuscrite à l'encre noire, 5 x 8,5 cm.

Mémorial ACTe, Anonyme, *Chinnama and her children*, tirage photographique albuminé, vers 1880, fonds MACTe, collection Région Guadeloupe, famille tamoule.

Mémorial ACTe, Centre caribéen d'expression et de mémoire de la Traite et de l'esclavage, *Darboussier au cœur de ses migrations* – du 1 juillet au 3 septembre 2017 à Pointe-à-Pitre en Guadeloupe, Catalogue par Thierry L'Étang et Zoé Durel, Pointe-à-Pitre, 2017.

Mémorial ACTe, Anonyme, *Chinnama and her children*, tirage photographique albuminé, vers 1880, fonds MACTe, collection Région Guadeloupe, famille tamoule.

Mémorial ACTe, Anonyme, *A coolie woman*, Carte postale, Caraïbe, Fonds MACTe, collection Région Guadeloupe.

Mémorial ACTe, Anonyme, *Coolie Girls Jamaïca*, Carte postale, Jamaïque, Fonds MACTe, collection Région Guadeloupe.

Mémorial ACTe, Anonyme, *Coolee Hut*, carte postale en couleurs, 20e siècle, Caraïbe, Fonds MACTe, collection Région Guadeloupe.

Mémorial ACTe, Anonyme, N°67. *Coolie Huts*, carte postale, 20e siècle, Jamaïque, Fonds MACTe, collection Région Guadeloupe.



© *Synergies Inde*, n° 13, Année 2024.

Revue du GERFLINT

<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42702413w>

Bibliothèque nationale de France - Décembre 2024 -

Éléments sous droits d'auteur. Politique éditoriale consultable sur le site :

<https://gerflint.fr/>

<https://gerflint.fr/synergies-inde>

