



HAL
open science

La lanterne magique, une histoire indienne ?

Amandine D'azevedo

► **To cite this version:**

Amandine D'azevedo. La lanterne magique, une histoire indienne ?. 1895 Revue d'histoire du cinéma, 88, pp.46-64, 2019, 8869771350. <10.4000/1895.7347>. <hal-02481040>

HAL Id: hal-02481040

<https://hal.science/hal-02481040v1>

Submitted on 15 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

88 | 2019
Varia

La lanterne magique, une histoire indienne ?

The magic lantern, an Indian story ?

La lanterna magica, una storia indiana ?

Amandine d'Azevedo



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/7347>

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2019

Pagination : 46-64

ISBN : 978-2-37029-087-8

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Amandine d'Azevedo, « La lanterne magique, une histoire indienne ? », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 88 | 2019, mis en ligne le 01 janvier 2024, consulté le 11 janvier 2024. URL : <http://journals.openedition.org/1895/7347> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.7347>



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

La lanterne magique, une histoire indienne ?

Par Amandine d'Azevedo

La lanterne magique arrive en Inde dans les bagages des Européens, dans un pays sous l'autorité de l'Empire britannique. Le dispositif est principalement utilisé pour projeter des vues photographiques à des fins médicales, éducatives (dans les musées par exemple¹) et religieuses, notamment par les missionnaires chrétiens et protestants². La lanterne magique permet de circuler sur le vaste territoire indien en ayant un support pour opérer un discours à la population locale. La dimension pédagogique est centrale : la lanterne, alors manipulée par des missionnaires ou des agents de l'Empire, touche aussi bien les écoliers, l'homme du peuple, ou encore l'artisan. Un autre usage de la lanterne est politique, notamment par les indépendantistes indiens, alors que le pays s'engage dans un mouvement pour s'affranchir de l'autorité coloniale. Voyageant à travers le pays, la lanterne permet d'illustrer les combats, les exactions des colons et les actualités de la lutte avec des représentations de gravures ou de photographie³. La lanterne est, dans les deux cas, un support permettant d'illustrer un *lāius*, mais aussi un élément intrinsèquement lié à l'idée du territoire. La lanterne répand des images à travers un pays vaste et hétérogène. Certains programmes montrent aux écoliers indiens des vues de Londres et ses monuments⁴. En « contre-champ », on trouve en Angleterre des plaques dépeignant des paysages indiens et qui accompagnaient des conférences sur le pays⁵. Ces plaques, mettant en scène un exotisme et un orientalisme déjà présents en peinture ou en littérature, montrent une Inde luxuriante peuplée d'autochtones, de merveilleux palais de marbre, des ruines romantiques ou encore des éléphants ; elles deviennent le support d'une projection fantasmée de cette colonie lointaine, « joyau de la couronne » britannique.

Il existe donc des traces dans les archives de ces différents aspects de la lanterne magique sur le territoire indien. Mais un usage narratif et fictionnel en est totalement absent. Selon l'historien du

1. John Lockwood Kipling achète par exemple une lanterne pour le musée de Lahore ; elle sert à des « Magic Lantern Lectures » en 1892-1893. Voir Gyan Prakash, « Science “Gone Native” in Colonial India », *Representations*, n° 40, automne 1992, p. 166.

2. La School of Oriental and African Studies à Londres possède une collection de 5 000 plaques ayant appartenu à des missionnaires, tous continents confondus.

3. Lisa N. Trivedi a ainsi travaillé sur une série de plaques de lanterne magique manipulées par les partisans du mouvement du *khadi*. Voir « Visually Mapping the “Nation” : Swadeshi Politics in Nationalist India 1920-1930 », *Journal of Asia Studies*, vol. 62, n° 1, 2003, p. 29.

4. *Times of India*, 30 décembre 1890, p. 3.

5. Pour ne prendre que quelques exemples, le livret de Halford John Mackinder, *India : eight lectures prepared for the Visual Instruction Committee of the Colonial Office*, Londres, George Philip & Son, 1910 ; *India*, Londres, E. Marshall, 1875 ; W. Yorke, « *Lecture on India* » dans *Lantern readings original and selected 1*, Birmingham ; le photographe américain William Henry Jackson a aussi fait des tournées en montrant 21 plaques de lanterne sur l'Inde en 1895.

Palais royal à Delhi, plaque de verre peinte
à la main, milieu du XIX^e siècle,
Royal Polytechnic Institution
(collection de la Cinémathèque française)



Temple hindou à Benares, plaque de verre
peinte à la main, milieu du XIX^e siècle,
Royal Polytechnic Institution
(collection de la Cinémathèque française)

cinéma Kaushik Bhaumik, qui a travaillé sur l'émergence du cinéma dans les pôles urbains indiens⁶, il n'y a pas de traces des pratiques populaires, pas simplement à cause d'une conception lacunaire de l'archivage en Inde, mais surtout car les pratiques de divertissement (particulièrement folkloriques) n'avaient pas leur place dans le contexte urbain de l'époque, seul à laisser des traces. Par la suite, les mouvements indiens indépendantistes, refusant le plaisir et le loisir – la « honte de la décadence » dira Bhaumik⁷ – ne produiront pas non plus de littérature autour de ces spectacles jugés trop peu sérieux pour la nation qu'ils appellent de leurs vœux. Cette austérité affichée de l'époque explique certainement la difficulté à trouver des archives publiques ou privées mentionnant des projections de lanterne. En parcourant les écrits des Britanniques en poste⁸, apparaissent énormément de descriptions de lieux et de coutumes indiennes, des remarques sur la vie locale, mais il est très net que ces écrits s'attachent à dépeindre une Inde intemporelle, classique⁹.

L'autre « angle mort » qui rend les lanternes magiques « narratives » invisibles est le fait qu'elles appartiennent au champ du populaire, de la vie autochtone, et à la dévotion religieuse, domaines qui n'ont pas vraiment leur place dans les nouvelles de l'Inde coloniale. Le silence sur la culture populaire ne vient pas de son absence ou de sa disparition, mais de son inadéquation avec le contexte; ces spectacles (cirque, lanterne magique, théâtre de rue, chansons, montreurs d'animaux, etc.) sont ainsi paradoxalement omniprésents dans l'espace urbain et villageois de la fin du XIX^e siècle et, dans le même temps, comme effacés de l'histoire. Plus encore que le populaire, c'est le fait d'être pratiqué et consommé par une population locale (alors sous les termes de *native* et d'*indigenous*) qui offre peu de traces dans l'historiographie.

La quête de la lanterne magique indienne de fiction a commencé dans le cadre d'un travail doctoral sur les transformations des images mythologiques dans le cinéma populaire indien¹⁰. L'imagerie des dieux se décline de peinture en cinéma, du théâtre à l'imprimerie. Au cours des recherches, j'ai découvert une plaque de lanterne magique, représentant le dieu Krishna enfant devant une maison à l'architecture occidentale, qui semble attester que la lanterne magique en Inde posséderait un pan vernaculaire et local dont il pourrait rester des traces. Mais il n'est pas aisé de remonter ensuite le fil de l'histoire de cette plaque, qui s'avère appartenir à un fonds familial, et de saisir dans quelle

6. « Cinematograph to Cinema, Bombay 1896-1928 », *BioScope: South Asian Screen Studies*, vol. 2, n° 1, 2011.

7. Entretien mené le 20 novembre 2016 à JNU (Delhi).

8. J'ai eu la possibilité de consulter quelques ouvrages dans la bibliothèque du mémorial de Nehru, à Delhi (novembre 2016), mais loin de toute exhaustivité. Un récit composé de « lettres » allant de 1874 à 1889 est particulièrement exemplaire : *A Young Victorian in Indian: Letters of H.M. Kisch*, Oxford, Jonathan Cape, 1957 ; voir aussi (et les titres sont révélateurs) Rev. Joseph Mc Glinchey, *Mission Tours India*, Boston, Cambridge University Press, 1925 ; Janet Dunber, *Golden Interlude: The Edens in India 1836-1842*, Londres, John Murray, 1955 ; Norah Rowan Hamilton, *Through Wonderful India and Beyond*, Londres, Holden and Hardingham, 1915.

9. Ceci rejoint l'idée que l'Europe est « moderne » alors que l'Inde reste primitive. Cette idée de l'Inde comme « l'enfance » de la civilisation européenne est analysée par Wilhelm Halfbass, *India and Europe: An Essay in Understanding*, Albany, State University of New York Press, 1988, et par Ronald Inden, « Orientalist Constructions of India », *Modern Asian Studies*, vol. 20, n° 3, juillet 1986.

10. Amandine D'Azevedo, *Mythes, films, bazar. Images transversales des cinémas indiens*, Milan, Mimesis, 2018.

mesure ce dernier représente une exception, ou bien le vestige d'une époque, aujourd'hui disparue – celle des exploitants indiens de lanternes magiques, à la fin du XIX^e siècle, dans l'Empire des Indes britanniques.

La lanterne mythologique des Patwardhan

La famille Patwardhan dépose aux archives de Pune (National Film Archive of India) en 1983 environ 250 plaques, afin qu'elles soient conservées et étudiées¹¹ ; une vingtaine de plaques demeurent chez les descendants. Ce fonds est unique et inédit. Il faut souligner dès à présent qu'il s'agit d'une mémoire transmise, avec ses manques, ses erreurs et ses approximations ; mais la transmission orale, si forte et puissante dans la culture indienne, a fait des membres de cette famille les gardiens d'une histoire dépassant le cadre privé. Et il faut souligner ici le caractère exceptionnel de ce fonds, protégé par les descendants, dans un pays pour lequel les notions de patrimoine et de conservation demeurent fragiles. Si l'on rappelle la quasi-disparition des films muets indiens¹², par négligence et/ou par réutilisation des matériaux, on comprendra alors mieux le péril des fragiles plaques de verre de lanterne magique. Le fonds de cette famille, composé d'une lanterne et de plaques, est donc une exception¹³.

L'histoire de cette lanterne (dont la période d'exploitation irait selon les descendants de 1892 à 1918) se superpose avec l'arrivée et l'avènement du cinéma en Inde. C'est aussi, et cet aspect est crucial, un objet de la culture



Boîte en bois contenant les plaques de lanterne, NFAI, décembre 2016

11. Rien n'est en cours. Les informations sur la famille et sur certains aspects des spectacles viennent de différents entretiens menés avec l'héritier du fonds, Sunil Patwardhan, durant l'hiver 2016 à Bombay, ainsi que par échanges de mails.

12. D'après Bhagwan Das Garga, sur les 1 300 films environ tournés en Inde entre 1913 et 1931, seul 1 % a survécu, et souvent de façon parcellaire ; *Silent Cinema in India : A Pictorial Journey*, Noida, Collins, 2012, introduction p. XIV.

13. À la connaissance des archives nationales (NFAI) il n'en existe pas d'autres, privés ou publics. Il reste peut-être à découvrir des plaques isolées, conservées pour leur valeur culturelle, dans d'autres familles ou dans les bazars...

populaire, culture jusqu'à récemment absente des intérêts de l'historiographie de l'art indien¹⁴. Sur plusieurs points, l'étude de cette lanterne magique et de ses plaques entrecroise des enjeux et des champs disciplinaires bien plus vastes.

Le premier exploitant est Mahadeo Gopal Patwardhan (?-1902), ingénieur pour la BB&CI Railway [Bombay, Baroda, and Central India Railway]. Il assiste à un spectacle de lanterne fixe, et imagine immédiatement le plus grand intérêt que présenterait une image en mouvement et, surtout, à thématique indienne. Il se lance dans l'aventure avec un ami, Madanrao Madhavrao Pitale et acquiert une lanterne qu'il ne cesse ensuite de modifier. Son passé d'ingénieur dans les chemins de fer n'est pas un élément biographique anodin puisque, d'après les descendants, le verre de certaines plaques provient justement des faces vitrées des lampes alors utilisées à bord des trains. Mahadeo Patwardhan meurt en 1902, laissant à ses fils Vinayak (1870-1950) et Ramchandra (1879-1969) le soin de développer la lanterne. On les retrouve dès lors sous le nom des « Patwardhan Brothers ».

Le nom que la famille Patwardhan donne à sa lanterne lui offre dès le départ une dimension poétique et mystérieuse : elle est la « Shambarik Kharolika », le démon Shambar et sa magie. Construit à partir d'un mot sanskrit – soit la langue de « culture » de l'Inde classique – ce nom offre à l'« invention » des Patwardhan une aura quasi mystique : le spectacle qui a lieu possède des racines anciennes et magiques. Le corpus de spectacles et de plaques fabriquées par les Patwardhan est majoritairement mythologique et culturel, notamment les figures de Ram et de Krishna. En plus des deux grandes épopées indiennes – *Mahabharata* et *Ramayana* – les plaques restantes convoquent une série de scènes issues du monde du cirque : chien sautant sur des chaises, jeu de cerceau, gags, etc.¹⁵

L'un des descendants de la famille assure que chaque spectacle comportait environ 1 000 plaques, accompagnées de musique et de dialogues (en marathi et en hindi), pour des spectacles qui duraient aux alentours de 3h - 3h30. L'une des particularités du fonds est la grande présence de plaques animées, qui ont parfois jusqu'à quatre couches de verre en plus de caches. La couche du milieu est fixe, sur elle viennent glisser une ou deux autres plaques de verre, de chaque côté. Le cadre est en bois et chaque plaque de verre fait 10 centimètres de hauteur, pour 25,5 à 37 centimètres de longueur. Les personnages sont peints minutieusement : expressions faciales, bijoux, motifs des costumes. Les couleurs sont vives, encore aujourd'hui, grâce aux pigments naturels ; les rouges et les verts sont particulièrement éclatants et très présents.

Des dizaines de personnes aident et travaillent pour le spectacle monté par la famille Patwardhan à la fin du XIX^e siècle, autour de trois lanternes¹⁶ pour chaque représentation. Il y a ceux qui manipulent

14. L'intérêt pour la culture et les pratiques populaires naît en effet du mouvement des *subaltern studies* en Inde, avec les travaux de Ranajit Guha. Concernant l'art populaire, les chercheurs se sont pour le moment plutôt intéressés aux déclinaisons imprimées : voir les travaux de Christopher Pinney, Jyotindra Jain et Kajri Jain notamment.

15. Ces plaques de cirque sont d'ailleurs très proches des plaques européennes, et les personnages sont habillés « à l'occidentale » (tutu, arlequin). Petite spécificité de ce fonds indien, le personnage en arlequin « migre » sur des plaques mythologiques, comme laquais à l'arrière d'un char divin par exemple. Les actions du cirque opérées par les personnages de ces plaques (jonglage, tour) rejoignent ce que décrivent André Gaudreault et Nicolas Dulac (« La circularité et la répétitivité au cœur de l'attraction : les jouets optiques et l'émergence d'une nouvelle série culturelle », 1895, n° 50, 2006).

16. Une seule est actuellement conservée au NFAI.

les lanternes et les plaques, des chanteurs et une vraie troupe de musiciens se chargeant de la musique et des effets sonores, avec une grande utilisation de tambours. La narration est le fait d'au moins deux bonimenteurs, placés de part et d'autre de l'écran : l'un fait les voix de femmes, l'autre celles des hommes. Cette tradition exposée par les descendants est plausible tant elle se rapproche de ce qui se pratique dans le théâtre marathi à la même époque, où le commentateur (*sutradhar*, littéralement celui qui « tient/tire les ficelles ») pose les enjeux de la scène, explique le contexte, décrypte le récit¹⁷. L'image projetée est carrée, de 1,80 mètre de côté, sur une toile mouillée, ce qui améliore le rendu des couleurs d'après les souvenirs transmis aux descendants. Des lampes au kérosène assurent l'éclairage des lanternes.

La magie de la plaque animée indienne est que son mouvement peut venir de toutes les directions. L'animation n'est ainsi pas simplement un défilement horizontal – une plaque glissant devant une autre –, mais bien parfois une combinaison complexe proposant des scènes où les mouvements s'entrecroisent. Il est ainsi assez rare qu'un élément de l'image soit seul à bouger. La complexité des découpes de verre ainsi qu'un habile jeu de transparence rend possible de multiples actions à partir d'une plaque unique.

La dévotion et l'exploration d'un territoire

En 1892 a lieu le premier spectacle de la lanterne des Patwardhan, à Bombay, en présence du Vice-chancelier de l'université de Bombay. Cette première représentation est suivie de spectacles publics et de spectacles privés, pour lesquels la famille Patwardhan reçoit de nombreux prix et médailles, ce que montrent des lettres et des diplômes conservés par les descendants. La lanterne magique est aussi présentée dans des expositions, à Allahabad puis à l'*Agricultural and Industrial Exhibition* de Jalgaon en 1910 où les deux frères – Vinayak et Ramchandra – obtiennent un certificat de mérite et une médaille¹⁸. Loin d'être une simple anecdote autour de récompenses, cet aspect est important. Les expositions « agricoles » ayant lieu pendant la période coloniale font se côtoyer deux univers : la technicité/la science coloniale, et le spectaculaire/divertissement souvent local¹⁹. Le public est hétérogène, mêlant les Européens à la population curieuse. Comme le remarque l'historien Gyan Prakash à propos d'une exposition agricole à Fureedpur, les rapports officiels soulignent la présence de *jatra* [théâtre traditionnel bengali] et de *nautche* [danses] pendant l'exposition de 1873 car ces performances sont « principalement pour l'amusement des classes populaires qui ont toujours un goût marqué pour ces choses-là »²⁰. Or il ajoute en note qu'un autre rapport mentionne que des « spectacles de cirque et

17. Voir *The Marathi Theatre*, publié par Marathi Natya Parishad, Bombay, 1961.

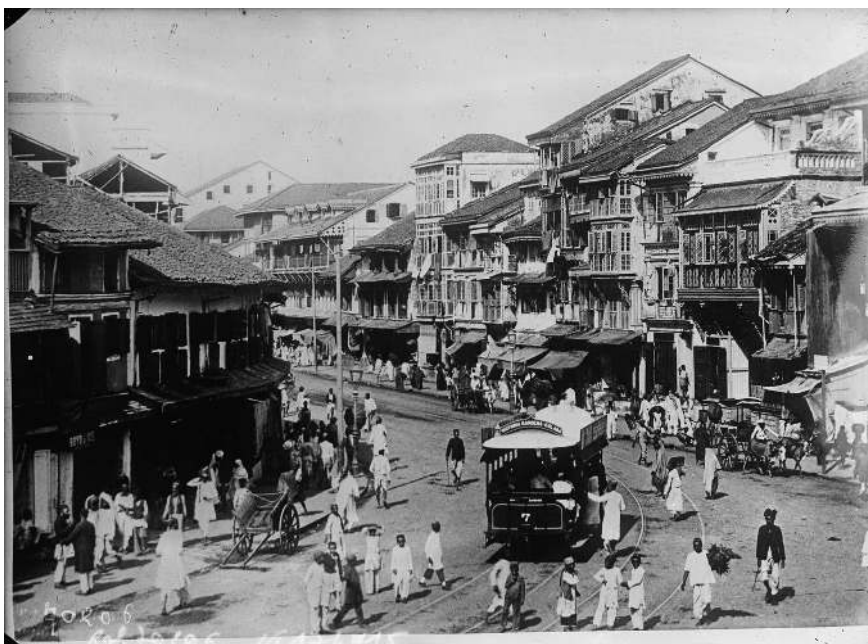
18. Conservés dans la maison familiale.

19. Sur l'importance des foires à cette période, voir Carol Breckenridge, « The Aesthetics and Politics of Colonial Collection : India at World Fairs », *Comparative Studies in Society and History*, vol. 31, n° 2, avril 1989.

20. Government of Bengal, Financial Department (Industry and Science), Proceeding n° 3315, March 1876, IOLR, P1894.



L'Université de Bombay dans les années 1870



Une rue de Bombay, 1921, Agence Rol (source: Gallica)

de bioscope ont été donnés sous la dénomination d'amusement de pédagogie scientifique»²¹. On peut dès lors s'interroger sur la place du spectacle des Patwardhan : du côté du divertissement pour la foule indienne, ou bien avec les appareils techniques exposés ? Le prix qu'ils obtiennent à Jalgaon est pour les « peintures », ce qui brouille encore les pistes.

Le spectacle et le dispositif rencontrent un vif succès mais la famille Patwardhan n'a pas de visée commerciale pour son « invention » : on ne trouve trace ni de dépôt de brevet ni de démarche de commercialisation. Le cœur très religieux de l'entreprise est partout sensible : la lanterne est avant tout pensée comme un dispositif de transmission, de célébration, lié à des enjeux spirituels forts. La lanterne magique de cette famille est absolument indissociable de la mythologie et de traditions de spectacles rejouant les drames épiques et les aventures divines. Or, le spectacle de lanterne jouant la vie des dieux n'est pas un pur divertissement (elle se détache ainsi du spectacle de foire) ; le développement des plaques animées vise moins à une démonstration technique qu'à la restitution des effets magiques présents dans le récit. Il s'agit de rendre les prouesses des divinités et des héros dont on raconte l'histoire. Là, les archives du cinéma peuvent renseigner l'histoire de la lanterne, puisque presque la totalité des films mythologiques, genre dominant des débuts du cinéma en Inde²², ont tenté d'éblouir avec des effets visuels (surimpressions, apparitions) rendant spectaculaires les miracles divins. Nul doute que ces « effets », ces apparitions magiques d'armes et d'anges qui plaisent beaucoup, sont partagés avec les spectacles de lanternes. On peut par ailleurs citer les nombreuses « plaques de dévotion » qui sont préparées en dehors de toute narration : les dieux Ganesh et Sarasvati, ou encore le saint Gaganan Maharaj. Ces plaques sont des représentations frontales, permettant le *darshan*, soit l'échange de regards entre le dévot et la divinité. Cette notion ancienne et classique est importante pour la religion hindoue : elle a façonné une esthétique particulière de représentation de la forme divine, ayant des répercussions dans tous les arts, même dans le champ contemporain²³. Ces plaques darshaniques se placent au début du spectacle et/ou à la fin, permettant au public d'échanger avec le divin. L'une des plaques représentant Sarasvati est particulièrement riche, puisqu'elle s'anime en faisant faire la roue au paon portant la déesse ; les caches de chaque côté révèlent, en se retirant, le plumage bigarré de l'animal²⁴. La déesse demeure fixe. Les plaques sur lesquelles la divinité est représentée reprennent la position frontale usuelle qu'elle adopte sur les images populaires. Les lithographies puis les impressions bon marché sont au cœur d'une vaste économie visuelle prenant sa source dans le bazar, lieu d'échanges et de transactions de l'Inde coloniale. Les images circulant ainsi de main en main développent un goût – et des

21. *Report on Pagla Mian's Mela, Ibid.*, note 63, p. 177.

22. Ils représentent 70 % de la production en 1923 ; Chidananda Das Gupta, *The Painted Face : Studies in India's Popular Cinema*, New Delhi, Roli, 1991, p. 36.

23. Voir Diana Eck, *Darsan : Seeing the Divine Image in India*, Chambersburg, Anima, 1985. Pour le contemporain, le rapport entre *darshan* et la bande dessinée, par exemple, est étudié par Karline McLain, *India's Immortal Comic Books : Gods, Kings and Other Heroes*, Bloomington, Indiana University Press, 2009.

24. Bien que sans divinité, un beau paon faisant la roue est présent dans les collections de la Cinémathèque française, sous la cote PLM-00596-028.

codes visuels – pour des divinités colorées, accessibles, anthropomorphiques. Les couleurs, la position et l'usage de ces plaques de lanterne de divinités conjoignent l'art de l'imprimerie et les spectacles. D'après les descendants, des centaines de spectacles ont été assurés par les Patwardhan, plus particulièrement lors de trois périodes où la famille part sur les routes du pays en tournées : 1894-1898, 1902-1910 et la dernière entre 1914-1918. Ces tournées correspondaient aux provinces britanniques de l'époque : *Bombay province*, *Central province* (actuels Madhya Pradesh, Chhattisgarh et Maharashtra) et les *United provinces* (Uttar Pradesh et Uttarakhand). Ces grandes tournées, qui s'étalent à chaque fois sur plusieurs années, montrent bien que le spectacle de lanterne magique mythologique est associé à l'itinérance et n'a jamais été un spectacle pensé pour un lieu fixe. Il reste beaucoup à découvrir sur ces trois tournées dans les provinces indiennes, notamment sur les choix des lieux. Mon hypothèse est que la lanterne magique explore une succession de villes et de festivals religieux de façon organisée : avec des spectacles sur la vie de Krishna et de Ram, il était judicieux de faire des projections dans les régions où le mythe se déroule. On rejoint certainement les routes tracées par bien d'autres spectacles itinérants, des troupes de théâtre au cirque, des musiciens au cinéma. Plus que jamais le territoire colonial, sa rationalisation (routes et chemins de fer), rencontre une autre perception : la cartographie vernaculaire des festivals religieux, les lieux de pèlerinages ou, tout simplement, les foires agricoles et autres cérémonies calendaires. Cette forte dimension « localisée » de l'invention de cette famille se ressent aussi tout simplement dans la façon dont les descendants sont restés basés à Kalyan, au nord de Bombay. La localité de la troupe est une dimension qui a son importance, notamment car elle permet d'enraciner la lanterne dans un milieu. La prédominance des saints locaux et régionaux est notable, notamment le saint-poète Sant Tukaram (xvii^e siècle), à qui plusieurs plaques sont dédiées. Son extrême popularité est liée à la fierté de la culture marathie, dont il incarne un versant de poésie culturelle. Les ponts seront fréquents et riches entre cinéma, lanterne magique et culture populaire : ils partagent la même période, le même public et les mêmes thèmes de prédilection. Pour Sant Tukaram, on pense au film *Sant Tukaram* de Damle et Fattelal en 1936, continuation d'un engouement populaire bien antérieur. C'est moins cette persistance thématique qui est intéressante que la fixité formelle autour de cette figure : en effet, la représentation du saint homme est comparable entre le film et les plaques de lanterne, mais aussi dans les lithographies, notamment celles du très célèbre peintre Raja Ravi Varma, figure essentielle de l'histoire de l'art indien du xix^e siècle. C'est ce peintre qui, par son choix de faire de ses toiles des imprimés bon marché, a répandu sur le territoire indien une esthétique réaliste du panthéon divin.

L'illustration de Satyajit Ray permet de sonder la persistance de ces codes de représentation. La lanterne magique partage un champ visuel extrêmement dense et codifié, à l'échelle aussi bien locale (Maharashtra) que nationale (frontalité des figures notamment). Ce rapprochement d'imageries, ici présenté avec le saint Tukaram, est à l'œuvre sur l'ensemble du fonds de plaques.

D'après le descendant Sunil Patwardhan, la lanterne ne fut pourtant pas une entreprise lucrative, du fait même de son intégration à des foires plutôt religieuses ; loin d'une utilisation purement commerciale, la lanterne magique mythologique maintient un dispositif sans grand changement entre les débuts et sa fin, demeurant une entreprise familiale tournée vers des spectacles culturels. Tout s'arrête en 1918. Si le



Plaque non datée et non signée, fonds Patwardhan



Sant Tukaram (Damle et Fattelal, 1936)



Sant Tukaram par Raja Ravi Varma, XIX^e siècle, Baroda Art Gallery



Illustration de Satyajit Ray pour la couverture du livre *Tukaram* de B. Nemade, 1980

cinéma indien naît en 1913 avec Dunderaj Dadasaheb Phalke²⁵, la montée en puissance d'une industrie locale – la Maharashtra Film Company naît dans les années 1920 par exemple – dans la zone qu'exploitait la lanterne des Patwardhan, rend difficile la cohabitation des deux²⁶. Vinayak Patwardhan rejoint alors le chemin de fer que son père avait quitté, pour y devenir architecte. D'aucun pourrait se demander pourquoi la famille Patwardhan, après tant d'années dans le monde du spectacle religieux, avec un véritable savoir à son actif, n'a pas utilisé ses ressources pour se convertir dans le cinématographe. Les premiers films indiens illustrent des épisodes mythologiques, avec musique et « bonimenteur », rien de bien éloigné somme toute des spectacles de lanterne. Si les deux mondes semblent proches, l'arrière-petit-fils de Mahadeo souligne pourtant qu'il y avait d'un côté des spectacles dits respectables, avec une portée culturelle et se déroulant dans un contexte de fêtes religieuses, et de l'autre le cinématographe qui avait très mauvaise presse. Cela aurait été, en quelque sorte, déchoir que de se lancer dans l'aventure du cinéma. L'abandon de la lanterne pour devenir fonctionnaire des chemins de fer semble plus logique à cette famille religieuse²⁷. La lanterne mythologique ne sortira plus de sa malle que pour des événements privés et, à partir de son dépôt aux archives, pour de rares séances semi-privées.

Dans l'ombre de la lanterne : Vinayak Patwardhan

Si Mahadeo Gopal Patwardhan est l'inventeur et le premier exploitant de cette lanterne magique mythologique, il faut réserver une place centrale à Vinayak, son fils aîné, qui la développe, l'améliore, et lui donne sa spécificité.

Lorsque son père se lance dans l'aventure de la lanterne, Vinayak est inscrit à la J.J. School of Arts pour un cursus d'un an, de 1889 à 1890. Cette école, située dans le sud de Bombay et toujours en activité, est l'une des plus célèbres en Inde. Son histoire est longue et complexe : comme dans la plupart des écoles d'art sous la colonisation britannique, on y apprend les techniques « occidentales » de la perspective, de la peinture à l'huile et du volume. Un élément est intéressant : les descendants de Vinayak ont toujours cru que c'était dans cette école que celui-ci avait appris l'art de peindre en miniature. Or, d'après les archives de l'école, les dates ne correspondent pas ; les cours de miniature moghole n'arrivent à la J.J. School que tardivement, en 1930. Sur ce point donc, Vinayak est un autodidacte²⁸. Vinayak

25. Ashish Rajadhyaksha et Paul Willemen, *Encyclopaedia of Indian Cinema* (2^e édition), New Delhi/Londres, Oxford University Press/British Film Institute, 2008.

26. Pourtant les lanternes restent très présentes à cette période : Sudhir Mahadevan, « Travelling Showmen, Make-shift Cinemas : The Bioscopewallah and Early Cinema History India », *Bioscope*, 1 : 27, 2010.

27. Néanmoins, la lanterne ne disparaît pas totalement : d'après les descendants, Ramchandra s'engage dans la lutte pour l'Indépendance au côté du parti du Congrès. Entre 1942 et 1945, la lanterne aurait ainsi été utilisée pour projeter des slogans, dans le cadre du mouvement « Quit India ! ». Il ne reste *a priori* aucune plaque ni trace de cet usage politique de la lanterne dans le fonds.

28. Affleure aussi en observant le fonds la question de la collusion (ou bien est-ce une hybridation ?) entre la technique étrangère (venue de Chine, mais aussi de Perse) du *reverse painting* et l'art de la miniature indienne. Il faudrait pour cela observer à la loupe les couches de peinture.

Patwardhan n'apprend d'ailleurs pas la peinture uniquement pour produire des plaques de lanterne magique : il sera un peintre à part entière, continuant son art même lorsque la lanterne familiale ne sera plus exploitée. Il produit d'ailleurs de grandes fresques religieuses²⁹, très loin donc de sa pratique de peintre des minuscules scénettes sur verre de la lanterne magique.

Une plaque de verre pour la lanterne réclame plusieurs heures de travail, en fonction de sa complexité. S'il est difficile d'avoir un chiffre exact, les descendants de Vinayak avancent qu'il aurait peint autour de 7 000 plaques. Lorsqu'une se brise – lors d'une tournée par exemple – Vinayak la repeint et mentionne précisément sur le bord qu'il s'agit d'une copie de sa plaque originale. Une telle attention est une richesse pour l'archiviste, qui peut suivre l'évolution des groupes de plaques parties en tournée. Certaines plaques sont annotées (le lieu et la date de fabrication) et, autre cas, on trouve dans le coin de l'une d'elles (des danseuses en tenue verte) un court récit de son histoire. Peintre méticuleux, Vinayak inscrit de précieuses notations sur les bords de nombreuses plaques. Elles portent aussi souvent la mention « Shriramsamarth », ou « Shri Ram » ce qui est une marque de dévotion au saint Samarth Ramdas (XVII^e siècle) : c'est la divinité qui accorde au peintre son talent, et il se place sous ses auspices. Ces marques renforcent la dimension culturelle à l'œuvre dans la pratique de la lanterne magique dans cette famille.

Vinayak Patwardhan élabore par ailleurs les histoires qui seront jouées, puis prépare le texte de la pièce. Il imagine les images et les scènes, découpe les plaques de verre puis les peint. Ainsi, si Mahadao est crédité comme l'inventeur de la lanterne familiale, nul doute que c'est son fils qui lui offre ses particularités³⁰. À l'origine de ses traits graphiques et de l'agencement de ses récits, Vinayak Patwardhan élabore complètement la lanterne magique. On peut alors remarquer l'évolution de son trait et de ses compositions. Certes, toutes les plaques ne sont pas datées, mais on peut distinguer certaines plaques ayant un large cercle, sur lesquelles le décor et les personnages sont sur des plans de l'image plus fondus, et les traits plus fins, plus détaillés. On le voit bien sur cette plaque montrant l'apparition de Krishna lorsque les *gopis* sont au bain, scène emblématique des aventures du jeune dieu facétieux.

L'évolution du graphisme est-elle liée à une idée d'efficacité narrative ? Les plaques rondes sont plus larges, et plus minutieuses et la précision des détails est plus grande. Elles devaient demander un temps de réalisation plus important. On peut aussi imaginer que les spectacles de lanterne mettent de plus en plus en avant le mouvement au cours de leur exploitation, ce qui explique que les plaques fixes sont plus anciennes que les plaques animées. Il y aurait donc une évolution vers des plaques à l'image carrée moins détaillée graphiquement, mais dont les mouvements sont complexes. Certaines plaques arrivent en double (Krishna et les *gopis* par exemple) d'autres en triple ou plus (des danseuses) : il est donc possible d'interroger cet art de la variation et de la copie.

29. Il ne reste *a priori* aucune trace de ces fresques ; néanmoins, le genre pictural de la fresque est enseigné à la J.J. School of Art, ce qui expliquerait qu'il se soit tourné aussi vers cette pratique.

30. La plus grande présence de Vinayak dans tout ce qui a trait au dessin – dans les signatures et la mémoire transmise – pousse à accorder à ce dernier une plus grande « paternité esthétique ». Mais elle ne doit pas faire oublier que le second frère, Ramchandra, administrateur, est aussi un excellent peintre signant quelques plaques superbes.

Sur une plaque montrant Krishna, la signature est la suivante : « Painted and Drawn by Vinayak Mahadeo Patwardhan, Draftman Chief Engineer's Office » ; la plaque date de juillet 1899. À quoi correspond exactement ce titre ? La façon dont Vinayak se présente et revendique la paternité des plaques est intrinsèquement liée au contexte ; la lanterne est certes un spectacle *aussi* religieux, mais elle parcourt le territoire colonial et les foires organisées par le gouvernement en place. Pour ajouter une dimension supplémentaire à cette question de la signature des plaques – et en lien avec l'ouverture de cet article – sur deux plaques il est écrit « Professor Native Magic Lantern » après le nom de Vinayak. Elles sont datées du 13 novembre 1896 et du 12 janvier 1899³¹. La revendication de cette identité de *native* semble cruciale, car elle sous-entend que la lanterne magique cesse justement d'appartenir à l'univers scientifique occidental pour être totalement appropriée, fondue dans une nouvelle identité, et répondant aux besoins d'une communauté locale.

Les plaques, éloge du mouvement

Le « langage » visuel de la lanterne des Patwardhan est loin d'être uniforme ; il a pour proche parent le théâtre, mais ne cesse en fait d'interroger un autre champ où il s'agit de restituer du mouvement à partir d'éléments fixes. C'est ce qui ressort principalement de l'analyse naissante des plaques restantes. Les plaques les plus simples (et nombreuses) sont des décompositions de mouvement du corps – se lever, bander un arc, faire une prière, etc. – il semble que la question du mouvement du corps humain soit donc véritablement centrale pour la lanterne indienne, jusque dans l'ajout d'une plaque de verre (et donc d'une manipulation supplémentaire) pour « simplement » animer les lèvres du personnage. Dans le cas de Sant Tukaram, il est crucial que ses lèvres bougent, tant l'histoire repose sur ses fameux chants culturels qui ont fait sa renommée ; Sant Tukaram fait partie d'une communauté dans laquelle la dévotion religieuse s'accompagne de chants entonnés en groupe, dont il va un devenir compositeur révérend. Pour les plaques culturelles, on retrouve une structure déjà explorée par le dévot d'un temple ou par celui possédant une image religieuse, soit un « regard-lanterne » (si on peut parler ainsi), une frontalité codifiée qui intensifie la relation au spectateur. Le mouvement des bras est aussi très présent : supplique, combat, préhension. Là encore, il s'agit de montrer le personnage au milieu d'une série de gestes l'impliquant comme acteur d'une scène (prier, danser, se battre, marcher). De plus, çà et là dans le fonds, on trouve des plaques où les éventails et les drapeaux en arrière-plan bougent. Le mouvement touche tous les plans de l'image. Par ailleurs des plaques longues produisent à l'écran un « effet de panoramique » : conçues dans la longueur, files d'animaux et processions de soldats notamment, elles proposent un défilement allongeant la scène. Malheureusement, la surface de verre étant plus importante, ces plaques sont présentes en bien moins grand nombre. Il y a donc *des* mouvements dans l'art de la Shambarik Kharolika.

31. Le deuxième « 9 » est incomplet, il y a une (faible) probabilité pour que ce soit un « 4 ».

Dans le fonds, plus de la moitié des plaques sont animées, du « simple » glissement d'une plaque sur une autre, à la combinaison de multiples gestes autour de couches de verre et de calques. La lanterne magique, comme art du mouvement des dieux et des héros, ne peut manquer d'être rapprochée d'un cinéma qui, à la même période, partage ces préoccupations pour le récit mythologique. Rendre vivantes les aventures divines, les exposer. Mais il y a un autre aspect sur lequel le langage cinématographique et la lanterne dialoguent : certaines plaques sont des gros plans permettant un véritable « montage » de scènes avec des points de vue différents et des ruptures d'axe, et il y a parfois une véritable échelle des plans au niveau des scènes. C'est le cas notamment de plusieurs plaques montrant le passage d'une porte du palais servant de prison à l'enfant Krishna : la porte est vue successivement entourée de ses gardes endormis ; une plaque est un plan rapproché de la porte occupant toute la surface de l'image, et une autre plaque positionne le regard de l'autre côté, alors que la porte s'ouvre. Le plan sur la porte « en gros plan » peut ainsi dramatiser la fuite du serviteur emportant Krishna.

Enfin, des plaques d'une autre nature permettent de retracer l'organisation et le déroulé d'un spectacle de cette lanterne. Le fonds contient des plaques de titres, une annonce d'entracte bilingue anglais-marathi ou une autre pour signaler la fin du spectacle. Plusieurs plaques animées mettent en avant le nom de « Patwardhan Brothers », avec les lettres changeant de couleur au-dessus de la tête de danseuses. Si la plupart sont écrites en marathi, l'une représentant deux tigres annonce « God save the King and the Queen ». Une plaque avec les noms des musiciens et des chanteurs est sûrement liée à une plaque montrant des musiciens, peut-être à la façon d'un générique.



Plaque d'entracte non datée et non signée, fonds Patwardhan

Si cette structure est à rapprocher du théâtre populaire, lui aussi accompagné de musiciens et entrecoupé de danses, la présence de ces plaques rappelle la proximité entre ces spectacles et les codes du cinéma émergent. La circulation de l'imagerie, ce passage d'un médium à l'autre, émerge dès que l'on explore ce fonds. Si cette caractéristique a déjà été soulevée dans le champ indien par des travaux sur l'art de bazar, notamment, la lanterne devient un jalon supplémentaire jusqu'alors invisible. Nul doute que les plaques de la lanterne de Patwardhan participent aux codes esthétiques de ce que Christopher Pinney désigne comme la « vive matérialité de la culture visuelle populaire »³²; cette culture visuelle indienne touche alors tout autant les thématiques (mythologiques, dévotionnelles) que les codes de représentation (frontalité, couleurs).

Le montage des plaques pour les spectacles des Patwardhan est une donnée encore mystérieuse, mais un regard sur les différents composants, les différentes scènes « entières » présentes dans le fonds laisse apparaître une forte inscription de ce spectacle dans des logiques qui dépassent son seul médium. Approfondir la relation entre la narration et la danse ou le cirque permet d'envisager les liens existants entre la fiction culturelle et le divertissement, entre le choc de la rupture d'une logique narrative et la frontalité d'une attraction³³.

Repenser le médium, renverser la chronologie

Retracer l'histoire d'une seule lanterne, celle d'une famille marathie, ne comblera en aucun cas les manques et les vides de l'histoire « vernaculaire » de la lanterne magique en Inde. Mais elle permet de décaler le regard : en sortant de l'usage missionnaire, politique, colonial pour aller vers la fiction et la mythologie, cette lanterne questionne ce que l'on croit savoir des pratiques. Elle interroge l'histoire de l'art (peinture sur verre, perspective), l'histoire des techniques, l'archéologie du cinéma peut-être, mais aussi (et surtout) la notion de champ visuel. La lanterne est un objet traversé par d'autres mémoires, picturales et photographiques, extrêmement importantes. En Inde, la circulation des imageries au sein des médiums est une dimension centrale à saisir pour leur compréhension et leur étude. Christopher Pinney parle, à raison, d'une « inter-ocularité », définie comme « un inter-référencement visuel et de citations³⁴ ». Le théâtre, la peinture, la poésie, l'architecture, la danse, la photographie, l'image imprimée et le cinéma s'observent mutuellement, provoquent des échanges et partagent un espace devenu commun. Les formes bougent et interagissent entre elles et il devient chimérique d'en tracer un contour précis et fixe, tout comme de faire une historiographie par trop rigide. Sumathi

32. Dans Rachel Dwyer, Christopher Pinney (dir.), *Pleasure and the Nation: The History, Politics and Consumption of Public Culture in India*, Delhi, Oxford University Press India, 2001, p. 1.

33. Amandine D'Azevedo, « La danse de la lanterne magique indienne », dans Diego Cavallotti, Simone Dotto, Leonardo Quaresima (dir.), *A History of Cinema without Names/3*, Udine/Gorizia Film Forum 2017, Milan, Mimesis, 2018.

34. Christopher Pinney, « *Photos of the Gods* » : *The Printed Image and Political Struggle in India*, Londres, Reaktion Books, 2004, pp. 34-35.

Ramaswamy écrit qu'« aucune image visuelle n'est autonome, harcelée, isolée ; elle est bien plutôt ouverte, poreuse, perméable et toujours disposée à être appropriée »³⁵.

Cette lanterne magique indienne remet sur le métier toute recherche sur l'histoire du cinéma indien et ses techniques. Alors qu'il n'y a pas si longtemps il s'agissait d'offrir un « père » au cinéma indien en la figure tutélaire de Phalke³⁶, la lanterne de Patwardhan expose des thématiques communes à cette même histoire statufiée, que ce soit dans sa quête du rendu du « mouvement des dieux », du contexte visuel ou dans l'exploration d'un territoire colonial fortement divisé. La question du contexte – historique, politique, visuel – semble cruciale pas simplement pour un « arrimage » disciplinaire, mais aussi et surtout car il est intimement lié à l'événement graphique des plaques : les écoles d'art coloniales, la dévotion régionale, l'organisation du récit, etc. Mais il ne faut pas que cette inscription dans un contexte forcément déployé de façon linéaire et historique enferme l'étude de la lanterne dans une logique elle-même linéaire et chronologique. Dans le cas de l'Inde, il faut tempérer la force de la « nouveauté », en proposant plutôt l'idée de son introduction sur le territoire, suivi de sa lente intégration à un contexte préexistant et une « ingestion » vernaculaire. Il y a une singularité indienne dans la façon dont les médiums ne se succèdent pas mais se chevauchent, parfois sur un temps long. C'est ce qu'observe Sudhir Mahadevan :

Un champ de pratiques visuelles déjà richement constituées précède l'arrivée du cinéma et donne forme à sa signification culturelle et ses fonctions socio-politiques. Les personnels et l'iconographie circulent librement entre le peint, l'imprimé, le photographique et l'image animée, entre le théâtre urbain et commercial et d'autres arts proto-cinématographiques comme les rouleaux peints de Kalighat³⁷. Un espace d'inter-ocularité façonne le cinéma, et non l'inverse³⁸.

Ce qui façonne le visuel en Inde, c'est une série d'imaginaires, une circulation dense d'images et de contextes rendant fécond son développement.

Au-delà de cette idée du chevauchement, c'est aussi la question de la relation entre des formes pérennes : aucune technique ou technologie ne disparaît ni n'apparaît vraiment en Inde. Jouer à saute-mouton entre les techniques et les dispositifs revient à défier la chronologie et une archéologie pensée en strates et en niveaux. C'est ce qui me pousse, avec Sudhir Mahadevan, à penser le champ indien comme un lieu libre de toute obsolescence ou, du moins, ne se posant jamais vraiment la question de l'obsolescence : « la suppression de la notion d'obsolescence refuse alors de considérer que le passé ne

35. Sumathi Ramaswamy (dir.), *Beyond Appearances? Visual Practices and Ideologies in Modern India*, New Delhi, Sage, 2003, introduction, p. XVI.

36. C'est en 2013, autour des festivités du centenaire, que Phalke devient une figure si centrale : restauration de ses films, ouvrages, etc. Voir par exemple l'ouvrage « obsessionnel » que le réalisateur Kamal Swaroop lui consacre : *A Journey Tracing Phalke*, Bombay, NFDC, 2013.

37. Cette forme picturale populaire venue du Bengale, encore vivace, correspond au déroulement d'un rouleau peint, avec des images présentées dans des cases. Au fur et à mesure du déroulement, le montreur récite l'histoire, et raconte les péripéties peintes.

38. Sudhir Mahadevan « Early Cinema in South Asia : The Place of Technology in Narrative of its Emergence », *Framework*, vol. 54, n° 2, automne 2013, p. 141.

soit plus présent³⁹». Si Mahadevan l'argumente à partir des bioscopes et de la photographie pour penser l'arrivée du cinéma en Inde, nul doute que la lanterne, malheureusement quasi absente de son ouvrage, fasse partie du même ensemble. En ce sens, la lanterne ne saurait devenir le « pré-cinéma » : elle peut aider à déplier les images de films, mais en aucun cas servir de soubassement.

Une autre stratégie se dessine : convier le cinéma populaire et les autres arts pour aider à analyser les spectacles de lanterne et les scénettes représentées sur les plaques. Il est alors impossible d'envisager étudier les spectacles de la famille Patwardhan sans l'aide des lithographies du bazar, des films mythologiques, des photographies de studio, etc. En Inde les médiums sont fuyants, si détournés de la temporalité et des chronologies, qu'il est nécessaire de repenser l'ensemble du système de classification. On se retrouve alors face à un paradoxe : le champ du vernaculaire est, par excellence, le lieu de l'éphémère et de l'absence d'archives (images imprimées de bazar, films, photographies) tout en ayant cette certitude que les images n'ont jamais disparu, et que les imaginaires à l'œuvre sont bel et bien toujours vivaces. Comme le dit Mahadevan pour le cinéma :

L'archéologie présume des objets qui nécessitent d'être excavés. Étant donné que l'obsolescence et la récession n'ont pas été la logique principale derrière le cinéma en Inde, on peut se demander si l'historien ne trouverait pas probablement plus de choses dans les pratiques et les imaginaires incrustées dans le moment présent, plutôt que de creuser dans le passé⁴⁰.

Dans le cas de l'Inde et de son appropriation des techniques, la coupe transversale est plus que jamais nécessaire, tant aucun médium n'y est jamais ni obsolète ni remplacé, mais se réinvente dans un autre, en compagnie d'un autre, avec sa cohorte de spectres et d'images précisément indatables. Le fonds Patwardhan met en scène les péripéties divines, réutilisant des images déjà vues *ailleurs*, sur d'autres supports, tout en étant déjà partie prenante de futures réinterprétations. N'appartenant plus ni au passé ni tout à fait au présent, la lanterne magique mythologique est un morceau d'un champ visuel extensible, infini et malléable.

NB : je remercie tout d'abord Sunil Patwardhan et sa famille pour les entretiens et l'accès total à leurs archives familiales. Une recherche de terrain a pu être réalisée à Delhi, Bombay et Pune grâce à un programme de recherche financé par la FMSH (Paris) et le ICSSR (Delhi) à l'hiver 2016. Je remercie Mme Fanjat et M. Madhukar pour leur soutien afin de mener à bien cette recherche, ainsi que les différentes personnes qui m'ont reçue pendant ce programme, notamment les bibliothécaires et archivistes du Nehru Memorial, Jawaharlal Nehru Library et des Maharashtra State Archives. Je remercie le Doyen de la JJ School of Art, le professeur Vishwanath D. Sabale, pour le temps qu'il m'a accordé ainsi que l'accès à la bibliothèque de son établissement. Une attention particulière revient au National Film Archives de Pune, et notamment à M. Banedar.

39. Id., *A Very Old Machine : The Many Origins of the Cinema in India*, New York, State University of New York, 2015, p. 8. Il utilise l'expression « *obviation of obsolescence* » que je traduis par « suppression », bien que le terme rende imparfaitement cette idée d'« absence de besoin, de nécessité ».

40. *Ibid.*, p. 13.