

Rencontre avec l'Inde

Tome 44 Numéro 1, 2015



CONSEIL INDIEN POUR LES RELATIONS CULTURELLES

Rencontre avec l'Inde

Tome 44

Numéro 1: 2015

Numéro Spécial: Architectures de l'Inde



CONSEIL INDIEN POUR LES RELATIONS CULTURELLES

TARIFS		
Prix à l'unité	Abonnement annuel	Abonnement pour 3 ans
Rs	Rs	Rs
50	100	250
US\$	US\$	US\$
20	40	100
£	£	£
8	16	40

Versement à l'avance, préférablement, par mandat bancaire ou postal, établi à l'ordre de : Indian Council for Cultural Relations, New Delhi.

Directeur de la publication :

Satish C. Mehta

Directeur - Général,
Conseil Indien pour les
Relations Culturelles,
Azad Bhavan, Indraprastha Estate,
New Delhi - 110 002.

Rédactrice en chef :

Dr. Shantha Ramakrishna

Co-rédactrice :

Maya Goburdhun

ISSN 0970-4876

Imprimeur :

Sita Fine Arts Pvt. Ltd.,
A-16, Naraina Industrial Area, Phase-II,
New Delhi - 110 028
Tel. 011-41418880
E-mail : sitafinearts@gmail.com

Rencontre avec l'Inde est une des six revues publiées par le Conseil Indien pour les Relations Culturelles, les cinq autres étant Indian Horizons (anglais), Africa Quarterly (anglais), Gagananchal (hindi), Papeles de la India (espagnol) Thaqaafat ul Hind (arabe). Le but de cette revue est de promouvoir les relations culturelles entre l'Inde et les pays de langue française.

Le programme de publication du Conseil qui englobe entre autres, la publication d'œuvres en anglais et en langues étrangères, vise à renforcer les liens culturels entre l'Inde et les autres pays du monde. Fondé en 1950, le Conseil, organisme autonome au sein du Ministère des Affaires Étrangères du Gouvernement de l'Inde, s'efforce d'encourager l'échange des idées et des connaissances dans le domaine des traditions et des courants culturels et de contribuer ainsi au développement de la fraternité universelle.

Nous invitons des articles de la part des collaborateurs/collaboratrices. L'article saisi sur CD et accompagné d'un print-out doit parvenir à l'adresse suivante: The Editor, Rencontre avec l'Inde, Indian Council for Cultural Relations, Azad Bhawan. Indraprastha Estate, New Delhi - 110 002.

Prière d'adresser la correspondance concernant l'abonnement et le paiement au Programme Director (Publications).

Les opinions exprimées dans les articles n'engagent que leurs auteurs. Elles ne reflètent pas forcément la politique du Conseil. Tous droits de reproduction, en totalité ou en partie, réservés. La reproduction des articles de cette revue est interdite sans le consentement de l'auteur et de l'éditeur.

Sommaire

	Éditorial	v
1.	Arunendu Banerjee Le Santiniketan de Rabindranath Tagore: modèle d'architecture écologique	1-10
2.	David Annoussamy L'Architecture dravidienne	11-26
3.	Geetika Kaw Kher Traits stylistiques architecturaux uniques des temples en Orissa	27-34
4.	Manju Kak Traditions de la sculpture sur bois du Kumaon : l'artisan et son art	35-41
5.	Sohini Singh L'Architecture du Sultanat de Chandernagore	42-50
6.	Premola Ghose Goa en aquarelles	51-54
7.	Seema Roy Goburdhun Aapravasi Ghat : le dépôt de l'immigration devient site du patrimoine mondial	55-62
8.	Sama Haq Chamba Lakhang de Basgo Gompa – un ancien monastère <i>ladakhi</i>	63-71

9.	Anne Hartig Swaminarayan Akshardham : traduction d'un temple originel	72-79
10.	Shoba Sivasankaran L'Architecture des temples du Kerala	80-89
11.	Sharad Chandra Des marches menant à l'eau	90-96
12.	Philippe Falisse L'héritage architectural belge en Inde	97-101
13.	Maya Goburdhun Visiter Srinagar livre en main avec Feisal Alkazi	102-114
	Nos Collaborateurs	115-117

Editorial

Les civilisations historiques sont identifiées souvent par leurs créations architecturales qui ont survécu le ravage du temps. En effet, les formes architecturales se font l'écho des dynamiques socioculturelles, politiques et économiques d'une région particulière dans un contexte historique donné.

En Inde, la construction des temples hindous remonte à plus de 2500 ans avant Jésus Christ. Les styles peuvent être classés selon 3 catégories dont le style *Nagara*, développé au 5ème siècle et utilisé comme base de construction dans le Nord de l'Inde allant de l'Himalaya jusqu'au Deccan. La structure avait une tour en forme de ruche appelé *Shikara*. Puis nous avons le style *Dravida*, utilisé, à partir du 7ème siècle, pour la construction des temples au Sud de l'Inde, du Deccan au Cap Comorin. La construction est soumise aux règles qui figurent dans le *Vâstou sastra*, le *Shilpa sastra* et les *âgamas* datant des 6^{ème} et 7^{ème} siècles. Ce style préconisait la construction d'une tour en forme de pyramide dotée de petits pavillons, et d'un dôme en haut appelé le *Shikara* ou *Gopuram*. La troisième catégorie est le modèle *Hoysala* qui est un mélange des styles *Nagara* et *Dravida* et dont on trouve des exemples dans la région entre l'Andhra Pradesh et le Karnataka. Toutes les transformations architecturales des temples au Sud de l'Inde se sont opérées sans aucune influence étrangère. David Anoussamy fait remarquer « que l'évolution d'ensemble s'est déroulée dans un sens bien défini. Du style pur et sobre des Pallavas

on est passé progressivement à des styles de plus en plus élaborés. Ces transformations ont été inspirées par le désir de faire mieux, de faire plus grand. » (Cf. David Anoussamy).

Caves taillées dans le roc, buttes transformées en temple, temples construits avec pierres superposées, temples rupestres sculptés en roc, abris sous roche, lieux de sépulture mégalithiques, mosquées et églises, sous-sols des palais, structures aquatiques, pavillons royaux, bastions, bâtiments du Trésor, passerelles, forts, structures en grès – autant de chefs d'œuvre qui constituent le riche trésor de l'architecture indienne. Ils se portent témoin de cette monumentale archive d'art, d'architecture, de sculptures, de peintures et d'inscriptions qu'est l'Inde.

Chaque province du pays regorge de merveilles architecturales. Citons à titre d'exemple, les premiers établissements à Hampi remontant au premier siècle de notre ère, Badami et Hampi dans le Karnataka, Osian, une ancienne ville de Jodhpur souvent appelé le «Khajuraho du Rajasthan» pour ses temples qui ont gracieusement résisté à l'épreuve du temps, l'ancienne ville historique de Mamallapuram au Tamil Nadu, témoignant de la culture d'architecture en roc et ainsi de suite. Chaque édifice se caractérise par l'harmonie des lignes, la justesse de proportion, et porte le sceau de la perfection. Chaque province a bénéficié énormément du parrainage architectural accordé par les rois et la noblesse. Ces structures et monuments ont concouru à préserver l'identité historique de la région concernée.

D'autre part, on constate qu'en Inde il y a un rapport étroit entre la religion et l'architecture. Le temple de *Meenakshi* à Madurai, le temple de *Kamakshi* à Kanchipuram et le temple de *Tandjavour* en sont des exemples éclatants. On dirait que grandeur, beauté et piété se sont donné rendez vous dans ces temples pour en faire des monuments uniques. Les temples de Bhubaneshwar, Puri et Konark représentent un développement remarquable de l'architecture

des temples à l'Orissa, du 7ème siècle au 13ème siècle et reflètent l'impact profond de la montée de *tantrisme* dans la région. Bien que ces monuments aient été construits selon le style *Nagara* ils se distinguent des autres dans la mesure où ils se sont inspirés des textes canoniques autochtones. (Cf. Geetika Kaw Kher)

De même, l'architecture religieuse chrétienne a produit certaines églises admirables. La Basilique Bom Jesus, dont la fondation a été posée à Goa en 1594, est un bel exemple de l'architecture baroque en Inde. La Cathédrale du Sacré-Coeur, conçue par l'architecte britannique Henry Medd et construit en 1929, l'église Parumala au Kerala construit en 1885, en forme circulaire, l'église de Velankanni au Tamil Nadu sont sans doute des merveilles architecturales.

Un patrimoine architectural spectaculaire fait la gloire de Delhi, qui a connu plus de 1000 ans d'occupation étrangère sans interruption. La région est parsemée de vestiges de toutes les époques de l'histoire- de l'époque pré-islamique jusqu'à la fin de la période moghole et la période coloniale. *Lal Kot*, *Qila Rai Pithora*, plusieurs tombes et mosquées, *Madhi Masjid*, *Metcalfe's Folly* en sont des exemples remarquables. *Metcalfe's Folly* est une structure hexagonale dotée de piliers en pierre qui représentent la conception architecturale du temple hindou alors que le concept et la forme des arches de cette structure sont typiques de l'architecture anglaise. La Folly est surmontée d'un dôme islamique. Ainsi dans un seul bâtiment nous avons une fusion harmonieuse de trois styles de construction. Audace architecturale dira-t-on.

Quant à Chandernagore, elle se distingue par un grand nombre d'importants édifices en pierre qui sont encore debout : *Jama Masjid*, *Koshak Mahal*, *Purana Madrasa*, *Shehzadi ka Rauza*, *Idgah* et *Badal Mahal Darwaza* sont des édifices à Chandernagore qui témoignent de l'architecture composite de cette ville, soulignant leur pertinence dans la préservation de l'identité historique de la ville. Ce sont des exploits complexes de génie civil et d'étonnants exemples de l'architecture indienne et islamique. (Cf. Sohini Singh)

La forteresse-monastère de Basgo, important site archéologique à Ladakh, située au bord du fleuve Indus, comprenant un palais qui est aujourd'hui en ruines, trois temples : *Chamba Lakhang*, *Serzang Lakhang*, et *Cham Chung Lakhang*, et les vestiges d'un mur d'enceinte, évoque une impression de grandeur architecturale. Le *Chamba Lakhang* ou le temple *Maitreya*, résultat d'un mélange d'activisme social et religieux, représente un site important aux yeux de l'ordre social et religieux monastique bouddhiste au Ladakh. (Cf.Sama Haq)

Kolkata avait déjà absorbé divers styles d'architectures: l'oriental, l'indo-islamique et le roman. En y introduisant d'autres styles et en prenant pour modèle les « Halles aux Draps » d'Ypres en Belgique, les Anglais ont légué à Calcutta un héritage de bâtiments civils impressionnants dont le bâtiment de la cour de cassation. (Cf. Philippe Falisse). Ainsi d'un bout à l'autre, le pays recèle des chefs-d'oeuvre architecturaux sans pareil.

La tradition de constructions prolifiques qui existait en Inde avant l'arrivée de l'Islam, était basée, comme on l'a déjà mentionné, sur les traités architecturaux ou *Shilpashastras*. L'arrivée de l'Islam et des techniques islamiques de construction, ont abouti à la réconciliation des techniques de construction indienne et islamique et la naissance d'une synthèse fructueuse. De même, avec l'arrivée des colonisateurs, dont les Anglais, les Français, les Portugais, les styles architecturaux reflètent une synthèse des techniques de construction indienne et islamique, anglaise, portugaise et française. Les artisans indigènes qui subissaient ces influences externes ont réussi à s'y adapter et à allier les éléments de différents styles d'architecture selon l'époque pour créer des monuments impressionnants. Tous les exemples cités ci-avant témoignent de ce fait.

Ceci dit, on regrette qu'en Inde, beaucoup d'édifices d'importance historique soient maintenant en ruines. Il semble que ce soit le cas entre autres, avec les puits à marches. Ces structures fantastiques, que l'on ne trouve nulle part ailleurs, figurent parmi les éléments les plus uniques et les moins connus de l'architecture indienne. Malheureusement cette catégorie d'architecture risque de disparaître rapidement si on ne sensibilise pas les esprits à l'existence de ces chefs d'œuvre de l'architecture et du génie civil. (Cf. Sharad Chandra)

Il en est de même avec les sculptures de la région de Kumaon qui présentent un amalgame de diverses influences culturelles. Les humbles demeures de Kumaon et leurs admirables portes en bois sculpté sont aujourd'hui une tradition menacée. Il nous appartient d'attirer l'attention sur la rapide disparition des bois sculptés, évidente dans le massif du Haut Kumaon dans l'Himalaya. (Cf. Manju Kak)

Par contre, le site du Patrimoine mondial d'Aapravasi Ghat, qui est pour les habitants de l'île Maurice un souvenir tangible de leur existence multiculturelle, est un monument historique unique car selon Seema Goburdhun, aucun autre pays ne possède un site aussi bien préservé que celui de Maurice. (Cf. Seema Goburdhun).

Les Indiens étaient depuis bien longtemps sensibles aux rapports entre l'habitation humaine et l'architecture écologique mais les expériences dans ce domaine avaient connu un déclin pendant les trois cents ans du régime colonial. C'est dans ce contexte que l'harmonie entre l'art et l'architecture qui caractérise les édifices à Santiniketan, constitue une étape significative dans le développement d'une architecture moderne en Inde. On y discerne une synthèse gracieuse de trois formes d'art : l'architecture, la sculpture et la peinture. Ces structures présentent une riche variété grâce à la fusion de plusieurs styles dont l'architecture moghole, l'art oriental, l'architecture classique de l'Inde y compris des piliers bouddhiques, en

plus de l'architecture rurale et folklorique. (Cf. Arunendu Banerjee).
Parlant des temples du Kerala Shoba Sivasankaran fait ressortir, elle aussi, l'idée qu'il y a un lien très étroit entre l'environnement et l'architecture et qu'une structure bien construite est celle qui est en harmonie avec la nature. (Cf. Shoba Sivasankaran)

En général, on a tendance à définir l'architecture par son caractère religieux (temple, église, etc) ou laïque (monument, musée, etc). Mais il y a des temples qui abritent leur propre musée où des fidèles rendent culte à des objets exposés dans un musée. Comment comprendre mieux l'architecture ? Peut-on continuer de classer les édifices soit sous la catégorie d'architecture religieuse ou la catégorie laïque ? N'existe-il pas plutôt un caractère laïc au sein du religieux et du religieux au cœur du laïc ? Peut-on véritablement se prononcer sur ce qu'est exactement une architecture spécifique ou ce qui caractérise l'architecture en général ? Qui donc détient le pouvoir pour en décider? Comment analyser l'architecture? Anne Hartig aborde ces questions qui découlent essentiellement de la lecture de l'architecture à travers une analyse de Swaminarayan Akshardham (Cf. Anne Hartig)

Nous clôturons ce numéro avec l'article de Maya Goburdhun sur le patrimoine architectural de Srinagar, tel que présenté par Feisal Alkazi dans son livre *Srinagar, an architectural legacy* où l'auteur évoque aussi le pluralisme de nos architectures et le danger de voir disparaître ce patrimoine précieux.

Shantha Ramakrishna

Maya Goburdhun

1

Le Santiniketan de Rabindranath Tagore: modèle d'architecture écologique

Arunendu Banerjee

Santiniketan, où se réalisa le rêve de Rabindranath Tagore de créer une université à ciel ouvert pour parvenir à la synthèse et l'unification du savoir universel, était conçu à l'origine comme un *ashram*-lieu d'enseignement traditionnel indien.

Sur la terre improductive du *Khoai* fut établi le campus universitaire au moyen de l'aménagement paysager et la plantation d'arbres qui allaient bien avec les bâtiments, créant ainsi une vitalité écologique exceptionnelle. Visva Bharati et Santiniketan furent construits par étapes en mettant en valeur l'environnement naturel pour concrétiser le rêve de Tagore d'agir en harmonie avec la nature même en réalisant des projets technologiques.

L'école de Santiniketan, connue couramment comme *Tapovan* ou école forestière fut fondée par Tagore vers la fin de 1901 bien que la première pierre de l'*ashram*, une retraite spirituelle, fût posée en 1862-63 par Maharshi Debendranath Tagore, père philosophe de Rabindranath. C'est à lui que revient le mérite d'entreprendre le travail novateur de verdoyer le terrain aride. Santiniketan, le bâtiment pour loger les visiteurs, le temple *Upasana* et les autres bâtiments annexes furent conçus et construits entre 1862 et 1891. L'école avait pour modèle l'*ashram* de l'Inde ancienne où un sage vivait avec ses disciples. Le rêve de Tagore de créer une université à ciel ouvert-

Rencontre avec l'Inde, Tome 44, n°1, 2015.

Visva Bharati- comme un centre d'éducation universel- vit le jour en 1921.

Santiniketan revêt un caractère unique car il représente le renouveau des traditions architecturales de l'Inde et de l'Orient. Une tentative avait été faite d'employer des matériaux nouveaux, qui en plus d'être disponibles sur place étaient économiques et valables du point de vue écologique, pour construire des bâtiments simples, solides et harmonieux. Ces éléments architecturaux représentent une fusion poétique, ils complètent l'environnement et constituent la force vitale de l'*Ashram*.

L'expérience de la nature qu'avait Tagore et sa conception architecturale ont inspiré les dessins des lieux construits et non construits. La qualité esthétique des bâtiments et l'élégance des proportions ainsi que l'interprétation visuelle des dimensions, volumes et espaces sont partout présentes sur le campus. Tagore et ses collaborateurs -notamment des planificateurs comme Surendranath Kar, son fils dessinateur Rathindranath et des artistes éminents comme Nandalal Bose et Ram Kinkar- ont conçu un milieu unique dans le but conscient de créer l'harmonie dans sa totalité. Les architectes écossais, Patrick et Arthur Geddes, ont également contribué à façonner la perspective générale de l'architecture du campus universitaire et des milieux construits.

Sir Patrick Geddes, ami intime de Tagore, était un pionnier dans les domaines de l'architecture, de l'urbanisme et de l'aménagement de zones rurales. Professeur à l'université d'Edimbourg, il organisa à Calcutta en 1915 une exposition fort intéressante sur l'urbanisme- '*Town and City Planning Exhibition*'. Il travailla par la suite en Inde à la mise en oeuvre de plusieurs projets urbanistiques et d'aménagement de campus universitaires. Il participa ainsi à la première étape de l'aménagement du campus de Santiniketan. Tagore s'intéressait beaucoup au concept de 'triade' formulé par Geddes, comportant les trois éléments de lieu, travail et communauté. Il partageait les idées de ce dernier sur l'évolution du processus de l'acquisition des connaissances à travers les âges. Sir Patrick Geddes, en sa qualité

d'architecte et d'urbaniste, comprenait bien les idées de Tagore sur l'éducation et les arts indiens. Tagore et Geddes partageaient la philosophie qui donna une orientation créative à Santiniketan. Pendant cette période, Tagore et ses amis tentaient consciemment de vivre en harmonie avec la nature et l'environnement, d'éviter des dépenses inutiles et des constructions dispendieuses.

Pour exprimer sa reconnaissance à Santiniketan, Geddes y envoya son fils Arthur et un jeune architecte indien fort compétent nommé Vaman Rao. Sous l'inspiration de Tagore, Arthur Geddes fit une étude détaillée de la campagne du Bengale en vue de déterminer le niveau hydrostatique, la qualité du sol, les conditions climatiques, la direction du vent, la nature de l'habitat et ainsi de suite. Il étudia également la population de cette région et son rapport avec l'environnement. Geddes avait étudié la philosophie de l'art et de l'architecture en Inde et il avait eu la chance unique de comprendre sa philosophie profonde et sa force créatrice grâce à deux génies indiens-Vivekananda et Rabindranath Tagore. Arthur Geddes fut fort impressionné par l'ambiance de Santiniketan qui convenait parfaitement à l'étude et à la réflexion et il écrivit: "On dirait que le jardin des oliviers sous lesquels Socrate parlait à Platon, à Aristote et à leurs condisciples a été replanté à Santiniketan avec de grands arbres robustes de *sal* et des arbres *amlaki* à fleurs et à feuilles persistantes."

Tous les bâtiments dans ce campus s'harmonisent parfaitement avec le paysage, qu'il s'agisse des salles de classe, des logements des enseignants, de la maison personnelle de Tagore ou même des structures moins importantes comme le *chaitya*, des espaces consacrés à l'affichage des annonces et aux réunions, des arches surmontant les puits ou de l'arcade à ciel ouvert où les étudiants pouvaient s'asseoir. On y discerne une synthèse gracieuse des trois formes d'art: l'architecture, la sculpture et la peinture. Les bâtiments, les jardins et le parc paysagé sont une expression de la sensibilité artistique de Tagore et une réflexion de son mode de vie informel en harmonie avec la nature. Cette architecture expérimentale et novatrice marque

une étape significative dans l'évolution de l'architecture moderne et fonctionnelle en Inde.

Tagore s'était fait construire à Santiniketan en 1902, pendant sa première phase, une jolie maison rustique, à trois pièces coiffées d'un toit de chaume, nommée *Natun Bari* qui fait contraste aux résidences imposantes de la famille Tagore dispersées dans les différentes parties du Bengale. Tagore avait toujours voulu pour lui-même une demeure modeste et sans prétention, mais spacieuse et bien éclairée. Pendant ses années à Santiniketan, son mode de vie se transforma sensiblement, manifestant plus nettement l'influence de la nature. De même, la conception de Tagore du campus de Visva Bharati constitue une innovation significative par rapport à Santiniketan et ses environs, notamment le premier bâtiment de style colonial construit par son père entre 1862 et 1869. La salle de prière, *Upasana Mandir*, construite en 1891, est une structure singulière en fer avec un revêtement de verre. Elle a été construite en moins d'une année à partir d'éléments préfabriqués apportés de Calcutta.

Son expérience de la nature et ses idées sur l'architecture ont mené Tagore à dessiner non seulement les bâtiments mais aussi les espaces environnants. On est frappé partout par l'harmonie entre le style architectural des bâtiments et la nature à l'entour, l'élégance des proportions ainsi que par l'interprétation visuelle des dimensions, volumes et espaces par la création de plusieurs centres et sous-centres. Par exemple, dans le complexe *Uttarayana*, des centres comme l'arcade *Mrinmoyee* (le lieu de travail créatif) sont prolongés par la création des sous-centres sous forme de petits amphithéâtres peu élevés avec des gradins en béton fonctionnels, entourés de palmier, qui donnent de l'ombre à ceux assis sur les gradins. Les vérandas surélevés du bâtiment *Udayana*, qui servent de scènes aux représentations théâtrales et aussi de sièges aux spectateurs, sont complétés de sous-centres similaires dans *Udichi* et aussi dans *Shyamali*, dans le complexe *Uttarayana* construits entre 1919 et 1939.

On peut voir à Santiniketan des exemples intéressants de l'intégration des bâtiments à la nature, la peinture et la sculpture.

Les bâtiments construits sous la direction de Tagore ont un caractère essentiellement indien allié à l'humanisation de la terre, les espaces construits et la nature. Ce nouveau concept d'harmonisation, que l'on observe dans l'architecture et le mode de vie néo-traditionnel, prend en compte les conditions climatiques, la qualité du sol et les techniques de plantation d'arbres et reflète le respect du poète pour sa propre *sadhana* ou réalisation spirituelle.

Le profond attachement de Tagore à un mode de vie naturel basé sur les éléments essentiels du corps, de l'âme et de l'esprit a dicté les paramètres esthétiques de la disposition des bâtiments. Les structures simples et efficaces, qui frappent par l'élégance de leur dessin et proportions, donnent du plaisir visuel. On est en même temps impressionné par la réunion d'éléments traditionnels avec leurs différentes formes et dimensions, le jeu de l'ombre et de la lumière, les divers matériaux et techniques de construction utilisés à titre expérimental. Les quarante dernières années de la vie créative de Tagore étaient consacrées au développement de ce campus qui se fait remarquer par les expériences uniques réalisées dans le domaine de l'architecture et du génie civil en vue de marier les bâtiments à la silhouette existante et à la nature environnante.

Les bâtiments stylisés, les aires d'enseignement à ciel ouvert, les plateformes destinées à la mise en scène des spectacles, des puits d'eau entourés de sculptures, de bas-reliefs et de peintures murales constituent une synthèse unique des trois arts- architecture, peinture et sculpture-présentés dans un style tout à fait naturel et mettant en évidence une nouvelle expression artistique et esthétique globale. Cet effort de créer des dessins naturels constitue peut-être un grand renouveau artistique, la renaissance bengalienne de l'art et de l'architecture. Cette approche interactive revêt une importance croissante dans le monde moderne où l'on accorde beaucoup d'attention à la conception de l'habitat. Et l'on ne doit pas oublier que ces concepts uniques furent introduits par Tagore avec le concours de personnes fort compétentes comme Surendranath Kar, artiste, architecte et urbaniste, son fils Ratindranath, artiste et dessinateur

doué, Nandalal Bose, artiste et dessinateur renommé, Ram Kinkar, sculpteur de *Kala Bhavan* (Institut d'art), le dessinateur japonais Kingtara Kasahara, Konosan, Tejesh Chandra Sen, et maints autres.

L'approche positive, fondée sur le fonctionnalisme, se voit dans l'aménagement du terrain, la dimension des salles et des espaces, l'économie des matériaux de construction, le souci de la protection de l'environnement, les expériences de l'architecture en terre, les salles de classe à ciel ouvert, le théâtre en plein air, les lieux de rencontre informels.

Il y a plusieurs exemples merveilleux de structures en terre à coût faible ayant des intérieurs fonctionnels et basés sur des concepts orientaux de formes et de séquence d'espaces. Ces structures possèdent un caractère distinctif et une certaine intensité et présentent une riche variété grâce à la fusion de plusieurs styles dont l'architecture moghole, l'art oriental, l'architecture classique de l'Inde y compris des piliers bouddhiques, en plus de l'architecture rurale et folklorique.

Le complexe *Uttarayana* avec ses cinq bâtiments et l'arcade surélevée de *Mrinmoyee*, témoigne de l'harmonisation des formes construites à ciel ouvert avec des structures dissemblables harmonisées par l'aménagement du paysage et la végétation.

Le bâtiment *Konark*, à un seul étage mais à plusieurs niveaux, fut construit par étapes à l'extrême nord de l'*ashram* sur un sol latéritique. Il est connu pour sa structure à plusieurs niveaux, tentée en Inde pour la première fois, qui donne une vue claire de l'horizon depuis un point prédéterminé. La grande salle surélevée a servi de scène à la mise en scène du drame dansé, *Natir Puja*, composé par Tagore.

Udayana, le bâtiment exposé à l'est, fut construit par étapes entre 1923 et 1938. On discerne dans le dessin d'*Udayana* une synthèse d'éléments traditionnels chinois, balinaï et indiens telles les fenêtres et portes mogholes et piliers bouddhiques. Le mariage entre les techniques de construction européennes et les intérieurs orientaux se conforme à l'esprit d'unité creative entre l'architecture et

la culture. Les traits distinctifs de ce bâtiment sont son fenêtrage et son excellente ventilation par moyen de son orientation.

Le paysagiste japonais, Kingtara Kasahara a collaboré avec Tagore, lui-même un artiste aux talents variés, à créer le jardin japonais extrêmement impressionnant, doté d'un lac et du pavillon *chitrabhanu*. Ils ont également construit pour l'usage de Tagore une cabane japonaise perchée sur les branches d'un arbre banian. Il convient de noter que son recueil de poèmes lyriques *Purabi* fut composé dans ce 'Nid de poète' douillet

“Je désire ardemment construire à la perfection cette maison en terre- de manière à faire honte à la vanité de la pierre et de la brique”, écrivit Tagore, toujours un optimiste créatif. Ce rêve se réalisa à l'occasion de son 75ème anniversaire avec la construction de *Shyamali*, une structure en terre qui produit une impression d'infinité majestueuse. L'innovation architecturale se voit dans la structure des murs et des toits construits en terre renforcée et des éléments en pisé. Les murs extérieurs de ce bâtiment sont ornés de hauts-reliefs et de panneaux muraux traités de *coaltaar*, créés par l'artiste Nandalal Bose et les élèves de Kala Bhavan. La porte principale et le coin oriental sont décorés de reliefs en terre représentant un couple de la tribu Santhal exécutées par le sculpteur Ram Kinkar.

Punascha a vu le jour en tant que bâtiment annexe de *Shyamali*. Sa terrasse en gradins incorporant un jardin et des sièges en béton était le lieu de travail préféré de Tagore où il se livrait à la méditation au point du jour. Outre ses écrits, il a aussi produit dans cet endroit idyllique un grand nombre de peintures. Cet espace vital tridimensionnel sur un fond d'arbres verts est l'un des meilleurs exemples de la fusion créative d'objet, d'économie et de beauté.

Udichi, le dernier des bâtiments construits par Tagore, est un bâtiment fonctionnel orienté au nord et ayant une identité distincte. C'est une grande réussite du point de vue esthétique. Il est entouré d'un beau jardin avec des plates- bandes de rosiers de style moghol.

Ce bâtiment à deux niveaux en harmonie avec la nature enrichit le patrimoine architectural de Santiniketan.

Mrinmoyee, une plateforme surélevée entourée d'une arcade et surmontée d'un baldaquin, où on peut s'asseoir au milieu d'arbres majestueux, incarne une vaste gamme de visions architecturales-son corps, son âme et son esprit. Des coins agréables où le poète avait l'habitude de s'installer pour écrire ou pour recevoir des visiteurs constituent des oasis structureaux rafraîchissants qui s'harmonisent parfaitement avec les jardins paysagés à l'entour.

Les Indiens étaient depuis bien longtemps sensibles aux rapports entre l'habitation humaine et les éléments cosmiques tels la terre, l'eau, l'air, le soleil, la pluie, la flore et la faune, que l'on pourrait appeler l'architecture biologique; toutefois les expériences dans ce domaine avaient connu un déclin pendant les trois cents ans du régime colonial. Le campus de Santiniketan a donc recréé plusieurs exemples d'habitations de ce genre et tenté des expériences inspirées par la philosophie de coexistence avec la nature. En effet, le génie indien fait partie intégrante du mode de vie propre à Santiniketan. Cette fusion créatrice possède une puissance latente car elle a su mettre en valeur la culture orientale pour créer un langage universel qui sait respecter la terre et l'environnement.

Lors de la conception de Santiniketan, on a pris en compte un grand nombre de facteurs tangibles et intangibles- accès facile aux piétons, emploi mixte des équipements collectifs, hygiène communautaire, sécurité, sentiment d'un espace propice à améliorer la vie communautaire. On a accordé autant d'importance à la protection de l'environnement qu'à l'apparence esthétique lors de la construction des bâtiments et de l'aménagement des espaces verts du campus.

Santiniketan et Sriniketan étaient selon Tagore une combinaison idéale car ils réunissaient les équipements nécessaires à la vie communautaire et étaient en mesure de régler les problèmes qui pouvaient surgir à l'avenir et de permettre aux résidents du campus



Salle de prière à Santiniketan

de mener une vie pleine de dignité. En alliant l'esthétique à la fonctionnalité des espaces architecturaux, les structures utilitaires ont été transformées en ouvrages d'art appliqué.

L'Indian Design Institute a donc été le produit naturel de cette synthèse de la philosophie et des concepts artistiques de l'Orient et de l'Occident. L'interaction de Tagore avec le monde occidental a attiré à Santiniketan une série de personnalités remarquables. Citons en particulier Leonard Elmhurst, William Pearson, Sylvain Lévy, C.F. Andrews, Patrick et Arthur Geddes, Stella Kramrisch, Mme Pot, Mme Millward, André Karpelès, Kasahara, Konosan et l'architecte Vaman Rao parmi ceux qui ont apporté une contribution significative à cette synthèse des arts et des cultures de l'Orient et de l'Occident. Cette interaction Est-Ouest a donné le jour à un nouvel ordre artistique et scientifique destiné à élever le niveau de vie de l'humanité. Leurs efforts communs ont permis de donner une forme homogène et artistique aux fonctions créatives et utilitaires de l'art et de l'architecture pendant la période entre les deux guerres mondiales.

Inspiré par Tagore Patrick Geddes établit le collège indien à Montpellier en France en 1929 et Elmhurst fonda Dartington Hall en Angleterre dans le but de promouvoir l'unité créative entre les différentes cultures humaines.

L'encouragement spontané au développement d'une éducation créative en vue de protéger et d'améliorer l'environnement devint un trait permanent du campus. L'harmonie entre l'art et l'architecture qui caractérisait l'âge d'or de Santiniketan, constitue une étape significative dans le développement d'une architecture moderne en Inde. *Singha Sadan*, *Patha Bhavan*, les foyers d'étudiants, *Hindi Bhavan*, *China Bhavan*, le studio et le parc à l'entour de *Kala Bhavan* avec leurs sculptures, fresques et peintures murales présentent d'excellents exemples d'éléments qui expriment le souci pour l'environnement. La liberté d'expression sur le campus a encouragé l'épanouissement des arts visuels qui à son tour a inspiré les architectes des bâtiments de Santiniketan.

Le campus abonde de bâtiments semblables témoignant d'un parfait équilibre entre l'architecture et la nature. Les meilleurs exemples de l'architecture en terre sont le *Chaitya*, le foyer d'étudiants

de *Kala Bhavan* nommé *Kalo Bari*, et Talodhaj Kutir, structures qui encouragent les rapports de longue durée entre la terre, les hommes et l'environnement. La vie à Santiniketan est empreinte du génie indien. Ce campus créé avec tant d'imagination poétique, qui a servi à ses créateurs de laboratoire écologique, sera toujours le symbole de l'unité scientifique, spirituelle et humaniste et continuera d'inspirer les écologues,

Dans son dernier discours public prononcé en 1941 sur la 'crise de la civilisation', Tagore a de nouveau exprimé son souci pour le renouveau et la continuité du patrimoine humaine. "Le jour viendra quand l'homme invaincu retracera le chemin de sa conquête, malgré tous les obstacles, pour regagner son patrimoine perdu."

Santiniketan représente la réalisation de cet espoir, celui d'une architecture humaniste en harmonie avec l'environnement, qui nous encourage à récupérer notre patrimoine culturel et les espaces verts perdus au cours des dernières décennies, en vue de créer un meilleur avenir. C'est une leçon moderne dans les domaines de la créativité et de la protection de l'environnement.

*Cet article est tiré du tome 30, no2, 2001 de Rencontre avec l'Inde.

2

L'Architecture dravidiennne

David Annoussamy

Remarques Préliminaires

Cette étude est consacrée uniquement à l'architecture religieuse. En effet les palais ont presque tous disparu ou sont très abîmés. Ils étaient construits en briques. Le plus ancien en existence est celui de *Tandjavour* datant du 16^{ème} siècle lequel est d'ailleurs bien endommagé. Les structures princières qui ont fait leur apparition par la suite ont été fortement influencées par l'architecture européenne et n'offrent pas d'intérêt au lecteur étranger ; de même l'architecture religieuse chrétienne a produit certaines églises superbes mais elles sont en général des répliques des églises existant en Europe.

Le temple hindou est l'expression concrète de l'Eternel et sa résidence. C'est un monument de sa manifestation sur terre, un lieu de communication entre les deux mondes. Les règles de sa construction et de sa consécration sont soigneusement codifiées. Les mesures et les proportions ont une importance capitale. Avant toute construction l'architecte choisit l'unité de mesure qu'il fait graver par la suite dans un coin du temple. La construction d'un temple est un acte religieux pour l'architecte et ses collaborateurs. L'architecte doit posséder de vastes connaissances et un caractère pur et noble. La moindre faute de sa part peut nuire à l'efficacité de l'édifice dans son rôle de temple.

On trouve des temples partout, dans les grandes villes, dans les moindres villages et même dans la jungle. La densité de lieux de

Rencontre avec l'Inde, Tome 44, n°1, 2015.

culte est très forte dans le pays. L'architecture de chaque temple a son caractère qui est fonction de la divinité principale.

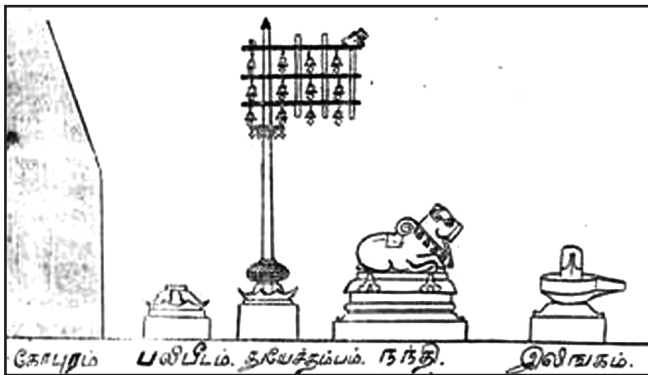
La construction des temples hindous est soumise aux règles qui figurent dans le *Vâstou sastra*, le *Shilpa sastra* et les *âgamas* datant des 6^{ème} et 7^{ème} siècles : les oeuvres antérieures en langue tamoule sont introuvables. Dans le cadre des canons établis, la construction a évolué considérablement en tenant compte de l'évolution de la société et de la vie religieuse du peuple.

A - Aspect des temples

1 - Vue d'ensemble

Tous les temples sauf les pagotins sont entourés d'un mur d'enceinte. Les grands temples en ont même plusieurs de plus en plus élevés à partir du centre; le temple de *Srirangam* en compte sept concentriques. La partie supérieure du mur est parfois ouvragée. Aux quatre coins de l'enceinte on trouve un *nandi* dans les temples *sivaïtes*, un *garouda* dans les temples *vishnouites* et un lion dans les temples de *Ammane* (déesse).

Souvent le côté intérieur des murs d'enceinte est flanqué de vérandas à colonnes. Cet emplacement sert aux pèlerins les jours de fête. Dans certains temples, on peut trouver sur le mur des sculptures ou des peintures. Cet emplacement sert parfois à des fins utilitaires.



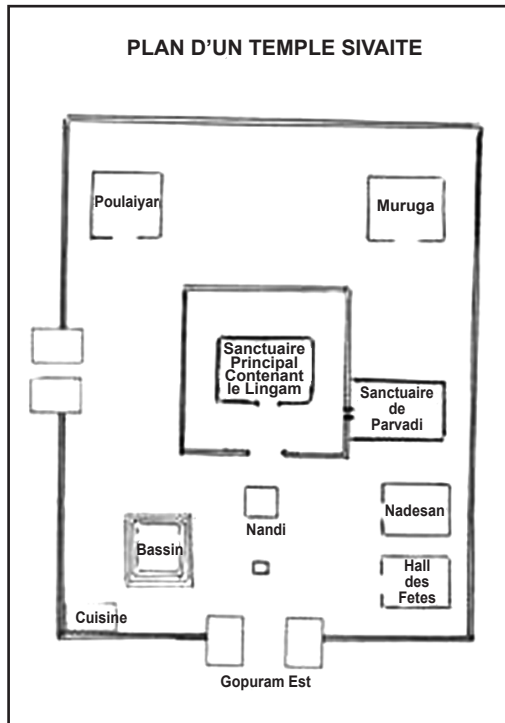
Tour Autel de sacrifice MâtNandi Lingam

On pénètre dans le temple par une grande porte en bois, surmontée d'une tour appelée *gobouram*. C'est à ce niveau qu'on se déchausse. On rencontre en premier lieu l'autel du sacrifice. Son nom laisse croire que dans les temps anciens il devait y avoir des sacrifices d'êtres vivants. Maintenant l'officiant y dépose une boulette de riz cuit.

En deuxième lieu se trouve le mât du temple. Il consiste en une longue colonne de bois souvent recouvert d'une plaque de cuivre avec au sommet trois branches horizontales dirigées vers le sanctuaire et pourvues de clochettes qui tintent quand il y a suffisamment de vent. C'est par le mât qu'on annonce le début des festivités du temple en l'entourant d'un tissu jaune ou en arborant un drapeau de couleur jaune.

Après, on rencontre dans les temples *sivaïtes*, la *nandi* dirigé vers l'idole. Il invite les fidèles à l'adoration. Dans les temples *vishnouïtes* on trouve à sa place un *Hanouman* ou un *Garouda* et dans les temples de *Ammane* un lion.

Puis les fidèles font religieusement le tour du sanctuaire dans le sens de l'aiguille d'une montre, tout en rendant grâce aux divinités placées dans les niches du mur extérieur pour se mettre en état de pénétrer dans le sanctuaire. On rencontre au passage des sanctuaires secondaires ; dans les temples *sivaïtes* derrière le sanctuaire principal, celui de *Vinayagar* à gauche et de *Mourougan* à droite, tous les deux fils de Siva.



Dans tous les temples on trouve un peu en avant du sanctuaire principal à gauche celui du conjoint de la divinité dirigé vers le sud. On remarquera que toute la famille divine est rassemblée dans le temple.

Cette circumambulation accomplie, on se dirige vers le sanctuaire principal qui est un peu surélevé. On se trouve en face des gardiens du temple destinés à barrer le passage aux esprits impurs. Ils ont, dirait-on, conscience de leur rôle tant leur allure est terrifiante. Dans les temples dédiés aux divinités féminines on trouve des gardiennes. L'intérieur du sanctuaire consiste en une cellule cubique de dimension proportionnelle à l'idole. Elle est en général nue ; dans certains temples cependant on peut trouver des bas reliefs sur le mur du fond. Cette cellule est obscure, n'étant éclairée que par un lumignon perpétuel. L'idole est pleinement éclairée seulement par la flamme du camphre au moment du culte.

La divinité principale se trouve placée au centre de la cellule. C'est Vishnou, dans la position couchée ou assise ou debout, dans les temples *vishnouites* et *Ammane* avec différents noms et les attributs correspondants dans les temples qui lui sont consacrés. Dans les temples *sivaïtes*, on trouve un *lingam* (signifiant signe, symbole), soit un tronc cylindrique avec le sommet arrondi. Quelle que soit l'origine du *lingam*, pour les fidèles c'est maintenant la forme abstraite de Siva. Il a en général une hauteur d'un demi-mètre mais peut atteindre une dimension plus grande. Celui du grand temple de *Tandjavour* a 4 m de haut et 7 m de circonférence. Fidèle à sa nature, le *lingam* est en général nu et sobre. Parfois ce cylindre est ouvragé; dans certains temples on peut trouver sur trois côtés des figures humaines ; dans certains autres on pratique dans la partie devant du lingam une fente et l'on y sculpte Siva sous forme humaine, tellement est puissant chez les hommes le désir d'un dieu concret et accessible.

Avant de sortir du temple on fait le tour de l'autel des neuf astres, soit les sept planètes plus le soleil et la lune. Dans l'espace entre le sanctuaire et le mur d'enceinte on trouve des étangs, des cours aménagées pour les réunions religieuses et aussi de vastes salles

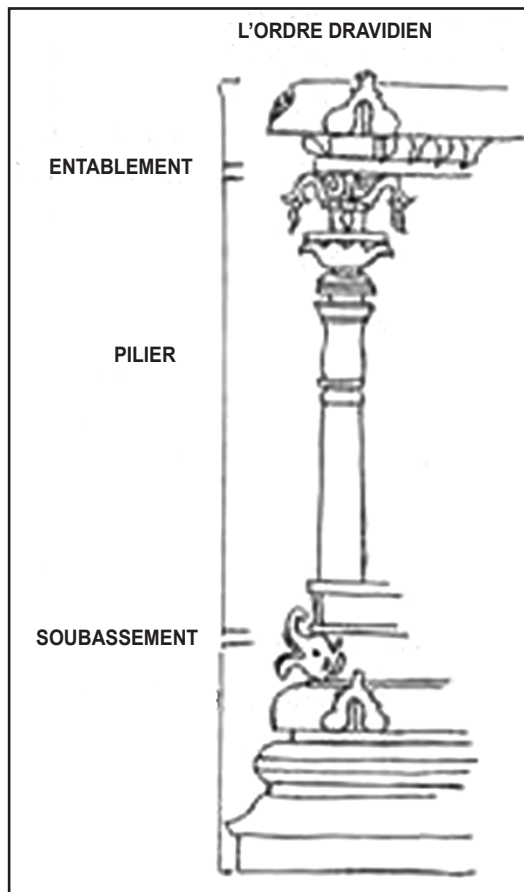
appelées *mandabams*.

Il y a lieu de remarquer que l'adoration s'adresse non seulement à l'idole mais aussi à tous les éléments du temple ; les hymnes mentionnent chaque partie du temple, chacune représentant un concept particulier.

2 - Éléments architecturaux importants

a - L'ordre dravidien

Quand on observe les temples du pays tamoul on constate qu'ils ont tous la même superposition d'éléments: le soubassement, le pilier et l'entablement. La figure ci dessous établie par Jouveau Dubreuil permet d'identifier ces divers éléments et leur place respective. Cet arrangement qui est commun à tous les temples a été appelé par Jouveau Dubreuil ordre dravidien. On le retrouve avec des variations dans la structure générale du temple ; il est répété un grand nombre de fois dans le *vimana* ou le *gobouram*.



b - Le vimana

Le sanctuaire dans lequel se trouve déposée l'idole est appelé *vimana*. Il est en général orienté vers l'est. Sa forme la plus simple est une structure carrée jusqu'à un étage puis une voûte qui peut épouser diverses formes et diverses dimensions. En général il est semi-sphérique avec une fleur de lotus au sommet. On trouve parfois un étage ; dans le temple de *Vaïgonda-pérourmal* de *Kandjipouram* on compte trois niveaux dans lesquels Vishnou se trouve successivement assis, debout et allongé. Le *vimana* peut aussi s'élever en une pyramide quadrangulaire de plusieurs étages, le maximum a été atteint à *Tandjavour* où avec ses 60 mètres il se dresse majestueusement au milieu d'un terrain plat. Quand le *vimana* comporte plusieurs étages la répétition de l'ordre dravidien assure l'unité de la structure et renforce l'effet de grandeur.

Tout autour du mur extérieur de la base du *vimana* on trouve des niches où prennent place des divinités secondaires. Les architectes pratiquent un trou dans le toit pour que les rayons du soleil tombent sur le *lingam* certains jours de l'année. Dans le temple de *Darassouram* les architectes se sont arrangés pour que la lumière pénètre tous les jours.

Sur les murs on trouve une frise de nains dans les temples de Siva. Ils représentent les anciens dévots de Siva qui ont obtenu la grâce d'être en sa compagnie et qui dansent de joie d'avoir cette faveur.

La partie supérieure du *vimana* reçoit des décorations diverses. Le *vimana* du sanctuaire de *Sounderessar* au temple de *Madourai* est soutenu par huit éléphants massifs dans les huit directions.

Avant le sanctuaire il y a un porche où l'on range les accessoires du culte. Les fidèles peuvent pénétrer jusqu'à cet endroit; le sanctuaire n'est accessible qu'à l'officiant. Souvent le porche est précédé d'une ou plusieurs galeries formant péristyle. Cette galerie peut comporter un étage ou même deux comme à *Darassouram*.



Temple de Brihadishwara , Tandjavour.

C - Le *gobouram*

La porte d'entrée en bois est de grande dimension. Elle se trouve placée au milieu d'une structure importante appelée *gobouram* de forme pyramidale, qui est devenu l'élément architectural le plus important du temple. A l'entrée du *gobouram* il y a des statues de gardiens.

Le *gobouram* principal appelé *gobouram* royal se trouve à l'est; sa porte comme celle du *vimana* est sur le même axe. Il y a souvent un autre *gobouram* du côté sud qui fait face au sanctuaire de la déesse. Les grands temples en ont dans les quatre directions. Chaque mur d'enceinte a ses *gobourams* de plus en plus petits au fur et à mesure qu'on pénètre dans le temple. Il y en a jusqu'à 21 à *Srirangam* dont 4 ont été laissés incomplets. Le *gobouram* du côté est a été achevé en 1947 avec 73 mètres de hauteur. Les *gobourams* sont de dimensions variables, le plus petit ayant un étage comme celui de *Kailasanadar* à *Kandjipouram* et le plus grand, celui de *Srivilipouttour*, en ayant douze.

La base du *gobouram* est en général rectangulaire, mais on peut trouver des *gobourams* à base presque carrée comme à *Tirouvarour*. La base, qui est en général en granit, comporte des niches où l'on place des divinités. Les étages diminuent progressivement de dimension pour se conformer à la forme pyramidale du *gobouram*. Ils sont ornés de sculptures. Quand ce sont des motifs géométriques verticaux l'effet de hauteur est rehaussé ; quand ce sont des statues, cela plaît aux fidèles.

Les côtés latéraux du *gobouram* sont en général rectilignes ; mais dans certains grands *gobourams* comme à *Madourai* ou à *Kandjipouram* ils sont légèrement sinueux à la base. La ligne droite augmente l'effet de hauteur, la sinuosité procure de la grâce et de l'élégance. Les côtés des *gobourams* sont pourvues de saillies au milieu, celles de face et de derrière sont plus grandes que les autres et sont dotées d'une fenêtre à chaque étage.

Le toit est sous forme hémicylindrique horizontale rappelant les huttes des *Todas*. Aux deux extrémités du toit du *gobouram* et parfois

au milieu se trouvent d'énormes têtes de lions féroces. La crête du toit est ornée d'épis qui sont en nombre impair, égal au nombre d'étages.

d - Le *mandabam*

Les grands temples ont plusieurs enceintes. Dans les espaces intermédiaires on trouve des *mandabams*, dits salles de cent ou mille piliers. Ils n'ont pas exactement ces nombres de piliers car ceux-ci sont placés plutôt en fonction des exigences architecturales. Les *mandabams* servent aux récitals de musique et de danse, pour les discours religieux et aussi pour les cérémonies religieuses. En effet une statue divine est solennellement portée dans le *mandabam* pour les rites faits en public. On y célèbre son mariage, ou on lui procure le plaisir de la balançoire. Les *mandabams* sont également utilisés à d'autres fins pratiques.

Le toit des *mandabams* est fait de larges dalles de granit. Ces structures à toit plat tirent leur valeur de leurs piliers flanqués de cariatides représentant des lions ou des chevaux cabrés. Les chevaux de *Srirangam* sont célèbres. On trouve aussi de superbes *mandabams* à *Kandjipouram* et à *Vellore*. Le temple de *Tirouvanaïkal* possède plusieurs *mandabams*. La partie centrale de son *mandabam* à 1000 piliers ressemble à un char avec profusion de sculptures à la base. Dans le *mandabam* à 1000 piliers de *Madourai*, au centre se trouve une image de Siva dansant entourée de sculptures splendides.

A *Madourai* il y a une autre structure appelée à tort *Poudou mandabam*. C'est en réalité un corridor avec 120 piliers en quatre rangées formant une allée centrale et deux bas côtés. On est ébloui par l'énormité de la masse et la profusion de détails. Le corridor atteint son apogée au temple de *Rameswaram*. L'effet de perspective est tel qu'on demeure stupéfait.

B - Evolution

L'architecture religieuse du pays tamoul se divise en deux périodes, une ancienne qui n'a pas laissé de traces et une plus récente

qui se distingue par un grand nombre d'importants édifices en pierre qui sont encore debout. Cette dernière période est elle-même répartie en plusieurs phases avec chacune son style. Ces styles sont les suivants:

le style *pallava* de 600 à 850

le style *chola* de 850 à 1100

le style *pandya* de 1100 à 1350

le style *vizéanagar* de 1350 à 1600

le style *nayak* à partir de 1600.

1 - La période ancienne

L'adoration d'un arbre ou d'un serpent semble avoir été la forme la plus ancienne de culte. On faisait le tour de l'arbre en général trois fois. On retrouve ce genre de culte encore dans la campagne et même dans l'enceinte des temples. L'arbre choisi est le *pipal* et le serpent préféré est le cobra.

Les premiers objets fabriqués utilisés pour le culte sont un trident ou une lance. On les utilise encore de nos jours.

On passe ensuite à la pierre levée avec gravures ou bas reliefs, de plus en plus élaborés au cours du temps. Ce genre de culte s'adresse aussi aux héros disparus. D'ailleurs, ici, on considère les personnes décédées comme divines. Pour désigner une personne décédée on dit le divin un tel. La tradition d'ériger une pierre levée continue jusqu'au 16^{ème} siècle. On élevait aussi des temples pour honorer les rois ou les saints. Même maintenant on construit des temples dédiés à des hommes illustres qui viennent d'expirer.

Le stade suivant est le dolmen constitué de dalles de pierre aux trois côtés avec une pierre posée au dessus et parfois une pierre en bas. Le dolmen est ouvert vers le sud. Il a été utilisé comme tombe ou comme temple. Il est en général placé loin des habitations. Il s'en construit même de nos jours dans les régions montagneuses reculées. C'est l'embryon du temple hindou.

On passe par la suite à des temples en maçonnerie avec un toit de chaume ou de métal soutenu par des solives en bois. A cause de la forme du toit on les appelait des temples à dos d'éléphant. La divinité est souvent peinte sur le mur. De nombreuses références aux temples et palais existent dans la littérature de la période du *Sangam* se situant un peu avant J.-C. Souvent c'étaient des structures simples mais il y en avait aussi des structures à étage. Ces temples ont évidemment disparu et l'on ne peut pas en connaître la structure exacte. On a trouvé récemment les restes d'un tel temple englouti par un *sounami* au bord de la mer près de la cave des lions de *Ma-malla-pouram*. Il est à signaler que les sanctuaires actuels du temple de *Sidambaram* sont construits avec des toits en métal soutenus par des solives en bois.

2 - La période *pallava*

Avec la période *pallava* commence une révolution. S'inspirant de ce qui se pratiquait dans d'autres parties de l'Inde on s'hardit à faire des temples taillés dans le roc. On en trouve à *Ma-malla-pouram*, à *Trichinapally* et en d'autres endroits. Le roi *Mahindra Varman 1* qui en a été l'initiateur s'est flatté d'avoir fait un temple sans mortier. Ces temples creusés dans le roc contiennent des hauts reliefs exquis et vivants.

Après avoir réussi le tour de force d'obtenir des temples en creusant le roc, on conçoit l'idée de transformer en temples des buttes de granit. On façonne l'extérieur comme celui d'un temple en maçonnerie et on creuse un large trou pour y placer la divinité. Ces buttes sauvages sont maintenant peuplées d'êtres célestes et terrestres. A *Ma-malla-pouram* on trouve cinq de ces temples monolithiques qu'on appelle des *radams*. On s'aperçoit que dans toutes ces innovations on s'est appliqué à imiter les temples en maçonnerie en existence. Certains temples imitent les chars et sont dotés de roues.

On ne trouve pas toujours une butte appropriée là où l'on veut élever un temple. Alors on a pensé à bâtir un temple en pierre comme on avait fait avec des briques. Ainsi est né le temple du bord

de la mer à *Ma-Malla-Pouram* au 7^{ème} siècle. Le coup d'essai est un pur chef d'œuvre avec ses lignes pures et élégantes. Dans le cadre où il est situé, au bord de la mer, il paraît plus grand qu'il ne l'est en réalité. Par la suite, la dynastie pallava a construit à *Kandjipouram*, sa capitale, deux autres temples plus grands et parfaitement conçus, l'un de *Kailasa nâdar* dédié à Siva et l'autre de *Vaïgounda Péroumal* dédié à Vishnou. Ces temples ont été ornés de statues en pierres qui étaient peintes en couleur. Ces premiers temples sont déjà des chefs d'œuvre suggérant que l'art de construction des temples avec des briques sur lesquels se sont modelés ces temples en granit avait déjà atteint un stade avancé.

Ainsi à *Ma-malla-pouram* on trouve réunis les trois types de temples : les caves taillées dans le roc, les buttes transformées en temple et les temples construits avec pierres superposées. Avec cette diversité de temples et ses splendides sculptures il mérite bien le nom de musée en plein air qu'on lui a décerné et aussi l'honneur d'être classé patrimoine de l'humanité par l'UNESCO.

Le style *pallava* se caractérise par un grand souci de mesure et d'harmonie. Le tracé est bien pensé et sera suivi par la suite.

3- Le style *chola*

Le style *chola* porte le sceau de la grandeur impériale. Le *vimana* qui était jusque là de dimension petite ou moyenne s'élève haut dans le ciel, dominant ainsi le reste du temple. Le *goubouram* grandit aussi mais pas dans les mêmes proportions. Les *gobourams* de style *chola* ont presque tous disparu. On en trouve quand même un beau spécimen intact à *Tiroubouvanam*. Mais l'attention de l'architecte se tourne dans cette période vers le *vimana*. L'exemple le plus spectaculaire du nouveau style est le temple de *Tandjavour*, dénommé à juste titre le grand temple. C'est lui qui possède en effet le *vimana* le plus élevé du pays. Cette structure colossale a 60 mètres de haut et 30 mètres de large à la base. La demeure de Dieu est visible de loin. Elle a été érigée sous l'œil vigilant de l'empereur Radja Radja.

Tous les éléments de la construction, harmonie des lignes, justesse des proportions et rythme de plein et de vide, portent le seau de la perfection. L'architecture dravidienne atteint son apogée. Ce temple a été classé patrimoine de l'humanité par l'UNESCO.

Son fils Rajendra, aussi chanceux que son père dans les entreprises militaires qui l'ont conduit jusqu'aux bords du Gange, a érigé un temple dans sa nouvelle capitale *Gangai-konda-soja-pouram*. Sa base a la même dimension que le temple de *Tandjavour* mais la hauteur n'est que de trois quarts. La légende rapporte que le roi désirait un temple plus grand que celui de son père mais qu'il s'est ravisé par la suite et qu'il l'a voulu plus petit. Quelle qu'en soit la raison il est évident que la hauteur a été diminuée au cours de la construction, le *vimana* a de ce fait une forme sinueuse. Cela lui donne une ligne particulière qui a son charme. On ne peut s'empêcher de comparer les *vimanas* du père et du fils. Le premier semble vouloir conquérir le ciel, le second semble descendu des cieux.

Alors que sous les *Pallavas* la sculpture prédominait et faisait même œuvre d'architecture avec les caves et les temples monolithiques, sous les *Cholas* c'est l'architecture qui s'affirme, et la sculpture lui sert d'auxiliaire. Les sculptures des niches qui étaient en haut relief sous les *Pallavas* sont désormais détachées en ronde bosse.

4 - Le style *pandya*

Le style *pandya* marque un bouleversement. Les *gobourams* qui étaient de dimension bien inférieure au *vimana* jusque là, s'élançant vers le ciel comme on peut le constater dans le temple de *Tirounamalai* par exemple. Parallèlement le *vimana* s'affaisse et prend sa dimension fonctionnelle de sanctuaire. Désormais ce sont les *gobourams* qui vont servir de phares pour diriger les gens vers le temple. Ils proclament aussi la gloire de Dieu. Au moment de leur érection ils publiaient la puissance du roi victorieux.

On a beaucoup cherché les raisons de ce bouleversement. Aucun écrit de l'époque ne contient la clef du phénomène. L'explication est de

nature historique. L'opération s'est effectuée à *Sidambaram*. C'est un temple très ancien et considéré comme un lieu saint. Tous les rois du pays tamoul l'ont comblé de dons de conséquence. Ils auraient voulu agrandir son *vimana* qui était la structure principale. Mais ils n'osaient pas toucher au sanctuaire qui avait un halo sacré. Ils se décidèrent alors à agrandir les *gobourams*. Cela fut effectué au 12^{ème} siècle au cours duquel les *gobourams* à deux étages furent remplacés par ceux à sept étages. Depuis, la mode est à la construction de temples avec des *vimanas* modestes et de *gobourams* élevés. Le *gobouram* nord de *Sidambaram* a été reconstruit au 17^{ème} siècle plus haut que les autres. A l'époque *pandya* tous les soins de l'architecte vont aux *gobourams* et ce sont eux qui sont dotés des meilleures sculptures.

5 - Le style *Vizéanagar*

A cause des menaces de l'invasion musulmane, les temples s'entourent d'enceintes concentriques de plus en plus élevées. Et les *gobourams* de chaque enceinte s'élèvent en proportion. Le temple de *Egambara-iswarar* de *Kandjipouram* a été érigé sur un emplacement de 14 hectares. L'aire occupée par le temple s'accroît jusqu'à six fois à *Srirangam*. Dans les espaces entre les enceintes on construit de vastes salles (*mandabam*) qui constituent la structure caractéristique du style. C'est cet élément qui retient maintenant l'attention de l'architecte. En effet à cette époque, les temples deviennent des centres d'activité sociale. Les larges cours et les *mandabams* servent aux discours religieux et aux activités artistiques, lesquelles ont par ailleurs un parfum religieux.

Jusque là l'édifice tout entier était en pierre. Depuis, à part un ou deux niveaux, le reste du *gobouram* est en maçonnerie. Ce changement s'accompagne d'une substitution de statues en terre cuite aux statues en pierres sculptées sur le *gobouram*. Comme ces statues sont de fabrication facile, on les place en abondance sur les côtés du *gobouram* qui devient ainsi un véritable panthéon (*Madourai*, *Srirangam*). Par la suite la fabrication de statues en grande quantité a entraîné une perte de valeur artistique.

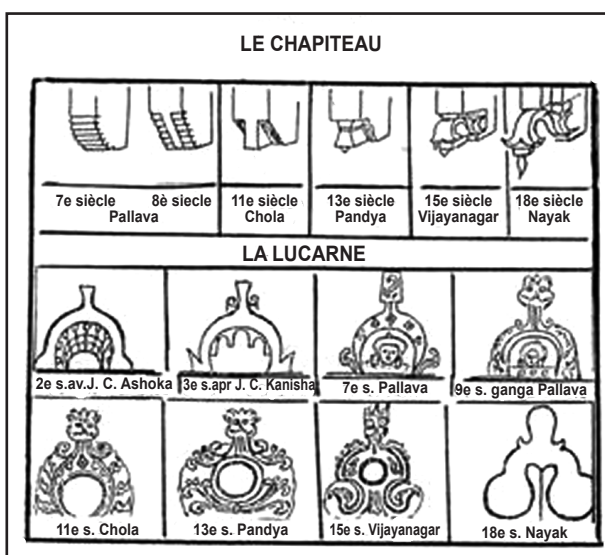
6- Le style *nayak*

Le style *nayak* est la continuation du style précédent. Les *gobourams* sont encore plus élevés avec le maximum atteint par le temple de *Srivilipouttour* (58m). Le trait caractéristique du style est la construction de corridors flanqués de colonnes très travaillées dans l'une des enceintes. L'exemple le plus remarquable se trouve dans le temple de *Rameswaram* dont les longs et larges corridors donnent une impression d'infini.

Par la suite aucun style n'a pris naissance. Tous les temples postérieurs suivent le style *nayak*. D'ailleurs on n'a pas construit de grands temples durant l'époque coloniale ni après. On a complété les *goubourams* laissés inachevés ou reconstruit les structures démolies. Les quelques temples nouvellement érigés suivent le style *nayak* avec parfois des simplifications ou des arcades en briques empruntées du style colonial. Les temples récents de moindre importance n'ont pas de style bien défini

7 - Caractère de l'évolution

On assiste donc à 12 siècles de transformations continues. Ce qui mérite d'être remarqué, c'est que ces transformations se sont opérées sans aucune influence étrangère. C'est le résultat d'une évolution spontanée, naturelle.



Tous les éléments ont toujours été présents. Certains qui existaient à l'état embryonnaire se sont développés progressivement ou ont pris de l'ampleur à un moment donné. D'autres qui étaient importants se sont atrophiés.

On constate quand même que l'évolution d'ensemble s'est déroulée dans un sens bien défini. Du style pur et sobre des Pallavas on est passé progressivement à des styles de plus en plus élaborés. Ces transformations ont été inspirées par le désir de faire mieux, de faire plus grand. A cet effet on a perfectionné la technique et amélioré les structures de détail. On peut s'en faire une idée rapide et à peu près exacte en observant l'évolution du chapiteau qui forme la partie supérieure du pilier et des « *koudous* » dans les larmiers à différents niveaux. Ces « *koudous* » appelés abusivement lucarnes sont en réalité des bas reliefs sous forme de vases renversés. Cette évolution est schématisée dans la figure ci-dessous établie par Jouveau Dubreuil.

Ces éléments à eux seuls peuvent aider facilement à dater le temple. Mais il ne faut pas oublier qu'il n'existe pas beaucoup de temples qui se retrouvent exactement dans l'état où ils ont été érigés. Il y a eu soit des ajouts, soit des modifications, soit des écroulements. On peut donc trouver plusieurs styles dans le même temple. À partir de ces éléments on peut aisément identifier le style de chaque partie.

Remarques finales

Des palais et des temples antiques dont parle la littérature de l'époque il ne reste plus rien car ils étaient en briques. Quand on s'est outillé pour travailler le granit on a pu passer à des structures durables, de plus en plus grandes. Il est à signaler que l'architecte indien n'a pas eu à résoudre le problème des voûtes. Le granit lui a permis toutes les audaces. Il donne à l'architecture dravidienne son allure caractéristique.

Les temples en pierre constituent un riche trésor légué par les aïeux qu'on ne saurait louer trop. Par ses immenses structures ces temples nous invitent à lever les yeux au ciel, par ses superbes

sculptures il nous invite à contempler Dieu sous forme humaine, rayonnant de beauté.

L'architecture est un art national. Au départ c'était financé directement par le peuple, c'est encore le cas maintenant pour les pagotins. A partir du 6^{ème} siècle le souverain prend l'initiative et veut exprimer sa grandeur à travers les temples. Il y investit ses butins de guerre et les tributs des princes vassaux. Il y associe tout son entourage. Une inscription dans le grand temple de *Tandjavour* indique la participation des sœurs et des épouses de l'empereur, de ses généraux, et même des servantes du palais. Avec l'intervention du souverain les temples ont grandi considérablement en dimension. De nos jours les constructions ou les rénovations sont entreprises par des dévots avec de l'argent collecté par voie de souscriptions auprès du public ou par des monastères ou d'autres temples qui bénéficient d'importantes donations. De toutes les façons l'argent vient toujours du peuple de manière directe ou indirecte ; il n'en est pas conscient mais il est très conscient du bénéfice qu'il en tire. Le temple hindou n'est pas le rendez-vous des touristes, c'est encore vibrant de vie spirituelle. Sa valeur esthétique s'en trouve rehaussée.

3

Traits stylistiques architecturaux uniques des temples en Orissa

Geetika Kaw Kher

L'architecture des temples en Inde se rattache généralement à deux styles distincts, le style *Dravida* de l'Inde du sud et le style *Nagara* du nord de l'Inde ainsi que le style *Vesara*, un mélange des deux. Les temples d'Orissa s'inscrivent en général dans le groupe *Nagara*, toutefois ils possèdent certains traits stylistiques uniques, les distinguant des autres temples de l'Inde du nord. Cet article se propose d'étudier ces traits distinctifs et leur évolution à travers le temps.

Il est intéressant de noter d'emblée qu'une inscription remontant à 1235 ap. J.-C., dans le *mukhamandapa*, ou salle principale, du temple *Amritesvara* à *Holal* dans le district Bellary de Karnataka, mentionne un quatrième style, celui de *Kalinga*, venant s'ajouter aux trois styles de construction de temples en Inde. Ce style unique autochtone fut inspiré et défini par des textes canoniques locaux tels que *Bhuban Pradip*, *Silpapothei*, *Silpasastra*, *Vastusastra Upanisad*, *Silparatnakara*, *Silpasarini*, *Silpa Prakash*, *Padma Kesara*, *Deula Mapagunagara*, *Bhuban Prabesh*, *Soudhikagama* etc., révélant d'une part une attitude de recherche et d'expérimentation et d'autre part, une forme distincte de culte. *Silpa Prakash*, un texte important remontant au 10^{ème} siècle ap. J.-C., décrit non seulement les différents types

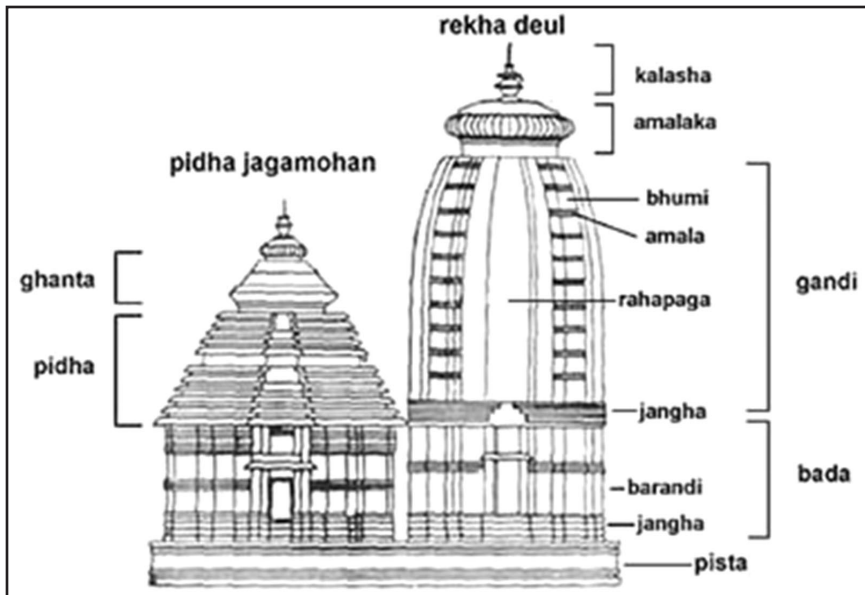
Rencontre avec l'Inde, Tome 44, n°1, 2015.

de temples existant en Orissa mais étudiée de manière approfondie le symbolisme, en livrant notamment une description des *yantras* ou dessins symboliques tantriques, figurant sur l'architecture ainsi que sur les sculptures. L'importance donnée aux *Saktatantras* et à la divinité féminine y apparaît nettement.

Les textes *Silpa* d'Orissa évoquent trois types de temples, *rekhadeul*, *pidhadeul* et *khakharadeul*. Le *rekha* et *pidha* comportent deux éléments dans un seul plan architectural, le premier comprenant un sanctuaire, à la tour curviligne et le second étant doté d'une véranda frontale, coiffée d'un toit pyramidal composé de rangées de tuiles fuyantes, appelées *pidhas*. À l'origine, il n'existait pas de *pidha deul* et la salle d'entrée frontale, la *jagamohana* était recouverte d'un toit plat. Au fil du temps, afin de satisfaire la demande croissante des rituels, deux autres structures furent rajoutées, dont la *natamandapa* (la salle de danse) et *bhogamandapa* (la salle des offrandes) au cours de la période Ganga (12^{ème} siècle). Tous les quatre éléments s'agencent selon un alignement axial, et en général, un *prakara*, mur d'enceinte, entoure le temple.

Les temples en Orissa se composent de deux structures principales. La première d'entre elles (la première du fait que cette structure en arrivant vers le temple se trouve « tout devant » l'autre bâtiment plus grand) est la salle des prières, appelée *mandapa* au nord de l'Inde et elle est désignée sous le terme de *pidha deul* ou *jagamohana* en Orissa.

Derrière cette structure, s'élève le *vimana*, qui comprend le sanctuaire du temple (appelé *garbha griha*, ou littéralement « la maison-ventre ») abritant l'image de la divinité, surmonté d'une tour. D'une manière générale, cette tour est connue sous le nom de *shikhara* en Inde mais elle est appelée *rekha* en Orissa. Par conséquent, en Orissa, l'édifice porte le nom de *rekha deul* (*Voir illustration*)



Les principaux traits architecturaux d'un temple en Orissa

Photographie gracieusement offerte par harekrsna.com

L'un des plus anciens temples où apparaissent ces traits est le temple de *Parasurameswar* à Bhubaneshwar, remontant au 7^{ème} siècle après J.-C., Bien que le temple soit dédié au culte de Shiva, il abrite des images de diverses divinités Sakta et fut l'un des premiers temples en Orissa à représenter les *Saptamarikas*, *Chamunda*, *Varahi*, *Indrani*, *Vaisnavi*, *Kaumari*, *Sivani* et *Brahmi*, les sept déesses mère, incarnant la shakti (la force vitale) de leurs compagnons masculins.

À Bhubaneshwar, on découvre *Vaital deul*, une ancienne, et sans doute la plus belle, représentation de l'ordre Khakhara, s'inscrivant dans le style Kalinga. Le *Khakhara Deul* renvoie généralement à un style architectural différent, s'apparentant fortement au motif *gopuram* dravidien et est réservé seulement aux autels *Sakta*, dédiés au culte de la déesse mère, sous une forme ou une autre. Le mot provient de *kakharu* (citrouille) du fait que la couronne ressemble à un toit allongé, en forme de voûte en berceau. Le plan du *deul*

est de forme oblongue tandis que la *jagamohana* est une structure rectangulaire.

Dédié à la déesse farouche *Chamunda*, le temple, où les habitants du pays s'y rendent rarement, dégage une atmosphère mystérieuse et lugubre. Les associations tantriques sont évidentes et le temple semble avoir été construit à l'intention des pratiquants du shivaïsme tantrique appelé *Kapalika*. La nature tantrique du temple se révèle également par une pierre, accueillant les sacrifices et offrandes, se trouvant juste devant la *jagamohana*. On a besoin de se munir d'une lumière artificielle afin de chasser l'obscurité qui règne à l'intérieur ; toutefois le matin les rayons du soleil, pénètrent jusqu'à l'intérieur.

Un autre temple à découvrir, se démarquant des temples typiques d'Orissa et ne possédant aucun trait stylistique rattachant aux préceptes de l'architecture des temples, est le temple *Chausath Yogini*, à Hirapur, situé à 20 kilomètres de distance de Bhubhaneshwar. (Voir illustration) Construit par les rois *Somavamshi* vers le 9^{ème} siècle de notre ère, le temple abrite 64 statues représentant les *Yoginis* (incarnations du pouvoir féminin), formant un cercle. Le diamètre du temple circulaire des Yoginis est de 30 pieds. Le temple renferme 64 panneaux, ornés d'images gravées exquises, s'élevant à une hauteur de 2 pieds.

La disposition unique ainsi que des représentations iconographiques rares comme celles de *Mahamaya*, l'unijambiste *Ajaikapada Bhairava*, *Swachanda Bhairava* aux dix bras (les deux dotés de *urdhvalinga*, phallus érigé ou ithyphallique) révèlent toute la nature ésotérique de ce temple et des rites qui y sont pratiqués. Le phallus s'érigeant, contrairement à la croyance populaire, représente en réalité la graine dans la conception yogi, indiquant un ascétisme poussé. Par ailleurs, le nombre 64 semble relever d'une grande signification symbolique, mentionné dans *AgniPurana* (52; 146) et évoquant l'idée qu'une déesse doit présider sur un groupe rassemblant 8 déesses. Le nombre primordial 8 symbolise la condensation (*sankoca*) du rythme cosmique et 64 dénote son expansion. Ce motif est mis en valeur à travers un ordonnancement géométrique

représentant 64 figures yogini. S'inscrivant dans le cadre du AgP,4, le placement des 64 Yoginis se déploie au sein d'un *yantra* à huit pétales (un nénuphar) où chaque pétale accueille huit formes de *Yogini*. Chacun des pétales renvoie à une direction spécifique ; et chaque direction est sous le contrôle de l'une des huit formes des *Matrikas* : *Brahmi* (est), *Maheshvari* (sud-est), *Kaumari* (sud), *Vaishnavi* (sud-ouest), *Varahi* (ouest), *Aindri* (nord-ouest), *Camunda* (nord), et *Narasimhi* (nord-est).

Le temple *ChausathYogini*, s'élevant à *Khajuraho* est le seul à faire écho sur le plan stylistique à l'autre temple. Ils se ressemblent comme deux gouttes d'eau, les deux fortement influencés par le style tantrique *Kapalika*. Selon le *Hevajra Tantra*, le tantrisme de tendance *Sakta* s'est développé dans quatre grands centres en Inde -*Uddiyana* (Orissa), *Purnagiri*, *Kamarupa* et *Jalandhara*. Le *Kalika Purana* (11^{ème} siècle ap. J.-C.) souligne le fait que le tout premier *pitha* tantrique brahmanique en Inde prit ses origines et se développa à *Odra Desa* (Orissa), les divinités principales étant *Jagannatha* et la déesse *Katyayani*. Les fouilles archéologiques ont révélé l'ampleur de l'influence de Shakti en Orissa à partir de la période Gupta, *Viraja*, fut parmi les premières déesses Sakti (dans la forme *Mahisasuramardini*, celle qui a tué le *asura Mahisasura*).

Le temple caractéristique d'Orissa se développa progressivement en un temple plus richement travaillé et décoré, comportant de multiples structures. Le temple *Mukteswara*, remontant au 10^{ème} siècle ap. J.-C., préfigure cette nouvelle tendance. Le bâtisseur du temple a réussi magistralement à intégrer plusieurs anciens éléments aux nouveaux motifs et aux nouvelles conceptions. Un grand nombre d'innovations, figurant dans ce temple se retrouvent dans l'édification d'autres temples. La *jagamohana* apparaît comme une structure indépendante séparée et sa structure élevée possède la forme d'une pyramide à terrasse. Les deux édifices s'élèvent sur des plateformes et leurs éléments architecturaux bien mis en évidence, semblent moins lourds et trapus que les temples plus anciens. Cette grâce tout en hauteur se retrouve également dans les panneaux sculpturaux du

temple. Il est intéressant de noter qu'un certain nombre de panneaux, représentent des figures d'ascètes squelettiques, adoptant une pose de méditation yogi ou en train d'enseigner, ce qui indique l'importance que le site revêtait pour l'initiation tantrique.

Les temples construits à Bhubaneswar et Jagannath Puri entre le 11^{ème} et le 13^{ème} siècle ap. J.-C., représentaient des temples typiques qu'on trouve en Orissa, comportant un *natamandir* bien aménagé (salle de danse, dédiée aux représentations et aux récitals), un *bhogamandir* (salle des offrandes), à part les structures essentielles. Le temple de *Lingaraja* à Bhubaneswar constitue un exemple représentatif d'un temple en Orissa, bien développé, comportant certains éléments classiques s'inscrivant à la fois dans le domaine de l'architecture et celui de la sculpture. Situé dans une enceinte de forme quadrangulaire, il est doté d'un *vimana* et d'un *garbha griha* (Voir illustration)

La construction qui surmonte le *garbha griha* est le *shikhara* – une impressionnante tour curviligne à nervures, s'étirant à une hauteur de 55 mètres, coiffée d'un *amalaka* ou d'un grand bloc de pierre de forme ronde, portant une *kalasa* en forme de vase d'or avec un *trisul*-trident. Des gravures finement réalisées composent la base du sanctuaire. La partie inférieure du mur a des niches en saillie sur les trois côtés, abritant des représentations iconiques des divinités *Ganesh*, *Parvati* et *Kartikeya*. En face de l'autel principal se trouve la salle d'entrée. Un tiers du toit est décoré de frises, richement gravées, représentant des défilés et d'autres scènes. D'autres structures comprennent le *natmandir* et le *bhogmandir*. Il existe également un certain nombre de petits temples, éparpillés tout autour du temple principal. L'extérieur du *shikhara*, à l'instar de tous les temples en Orissa comporte des moulures horizontales et des petites reproductions gravées de la tour, remplissant les espaces intérieurs. Ce temple représente une phase évoluée de l'architecture en Orissa, qui se manifeste également à travers le temple *Raja Rani* et le temple *Jagannath* à Puri.

Le point d'orgue de l'architecture des temples en Orissa est



Le temple du Soleil à Konark.



Temple de Chausath Yogini à Hirapur



Temple de Lingaraja

représenté par un autre édifice exceptionnel, consacré au culte du dieu Soleil à Konark, près de Puri. Dédié au dieu Surya, le dieu Soleil, il s'agit de l'un des trois temples rares, consacrés au culte de cette divinité, les deux autres étant le temple du Soleil à *Modhera* au Gujarat et les ruines du temple du Soleil de *Martanda*, dévasté par les destructeurs d'icônes au Cachemire. Bien que le culte ait perdu de beaucoup son influence, cette grande structure impressionnante révèle l'importance de la divinité au sein du panthéon religieux en Orissa à l'époque médiévale. L'un des traits uniques de ce temple est qu'il a été conçu comme un grand chariot, tiré par sept chevaux. Le dieu Soleil traverse le ciel sur ce chariot. Deux chevaux gardent l'entrée du premier bâtiment, le *nata-mandir*. De chaque côté des bâtiments, se trouvent sept roues géantes composant le chariot. D'après la légende, le temple aurait été construit par Samba, le fils du dieu Krishna. On dit que Samba souffrait de la lèpre, suite à la malédiction que lui aurait lancée son père. Après avoir passé 12 ans de pénitence, il fut guéri par Surya, le dieu Soleil, en l'honneur duquel il fit construire le magnifique temple de Konark.

Le *vimana* originel, la structure principale abritant la divinité, qui faisait 70 mètres de haut, s'est effondré et actuellement, il ne reste plus que la *jagamohana*, le *natamandir* et le *bhoga mandapa* sur le site.

Sur le plan architectural, le temple représente la dernière phase de l'architecture des temples en Orissa. Il fut édifié par *Narsingha Deva* de la dynastie Ganga au 13^{ème} siècle ap. J.-C., Dédié à *Surya*, le roi soleil, on l'appelle la pagode noire. La structure principale est une terrasse immense, ayant douze grandes roues, chacune d'une hauteur de 3 mètres de chaque côté. Le temple s'élève au milieu d'une cour. Des escaliers conduisent à l'entrée, encadrée de deux énormes éléphants en position assise, surmontés chacun d'un lion. Bien qu'il ne reste plus rien de la tour du temple, le toit pyramidal de la salle d'audience reste intact. Les murs extérieurs du temple portent des sculptures exquises, représentant des danseurs prenant différentes poses, des musiciens, des lions, des chevaux, des éléphants, etc.

renvoyant à chaque aspect de la vie, sans parler des figures érotiques gravées, qui s'expliquent par l'influence répandue du tantrisme à l'époque. Les trois images principales, représentant Surya en chlorite verte, sont des sculptures, richement décorées de gravures, montant du socle vers le toit pyramidal, à trois niveaux et portent bien leur nom évocateur de « poésie en pierre ».

Après la disparition de la dynastie des Gangas entre le 14^{ème} et le 16^{ème} siècle après J.C, l'édification des temples connut un déclin en Orissa, principalement à cause des troubles politiques. Il y eut bien quelques constructions ici et là dans un premier temps, mais rien de comparable à la création de grands monuments sublimes, construits auparavant. Il est à noter cependant que la contribution de l'architecture des temples *Kalinga* occupe une place incommensurable dans l'histoire de la construction des temples en Inde, constituant en même temps une vaste source d'iconographie tantrique, pouvant intéresser des érudits et des étudiants. D'une part, l'évolution du développement des temples indique l'influence hindouiste ininterrompue sur la région et d'autre part, souligne l'importance des cultes et des systèmes matriarcaux, existant au sein de la société en Orissa à l'époque médiévale. Une étude des temples existants à Bhubaneswar montre que le *Pasupatisme*, le *Tantrisme*, le *Saktisme* et le *Shivaïsme* s'étaient liés intimement. Cette alliance inhabituelle donna lieu à un nouveau syncrétisme au début de l'époque médiévale en Orissa et les connaisseurs n'auront sans doute pas de mal à suivre l'évolution, tracée par le temple *Parasurameswara* allant au temple *Lingaraja* à travers *Mukteswar* et *Vaital deul* et qui trouva finalement son apogée dans la création de grands monuments, tels que le temple de Jagannath à Puri et le temple du Soleil à Konark.

4

Traditions de la sculpture sur bois du Kumaon : « L'artisan et son art »

Manju Kak

« Ce sont les poètes et les artistes qui créent les nations, non pas les marchands et les politiciens » disait Ananda Coomaraswamy, « C'est dans l'art que se trouvent les plus grands principes de la vie. »

La culture d'un peuple est ancrée dans le local. Son processus régénérateur demande une continuité dans le changement et la progression. Une compréhension et un savoir intuitifs de ce qui peut et va continuer à faire partie d'une culture font partie intégrante de ce processus – ce qui est maintenant usé, dépassé, comme la peau d'un serpent qui vient de muer, est prêt à s'ajouter à la montagne des déchets de la culture pour réapparaître quelques siècles plus tard comme des objets d'intérêt archéologique. Bien souvent, quand il s'agit d'une culture millénaire¹ comme en Inde, ce savoir intuitif est suffisant et les objets qui sont jetés n'ont plus d'utilité pour la société à laquelle ils servaient. Cette étude prend comme point central les humbles demeures de Kumaon et leurs merveilleuses portes en bois sculpté pour présenter une tradition menacée, mais ce n'est qu'une métaphore pour comprendre le processus de développement dans la région.

La région de Kumaon comprend trois districts : Almora, Pithoragarh et Nainital, dans l'État d'Uttarakhand. Traditionnellement,

Rencontre avec l'Inde, Tome 44, n°1, 2015.

en hiver, les personnes s'installaient dans les basses *Terai* et l'arrière pays *Bhabhar*, qui est recouvert d'une forêt dense et l'herbe à éléphant. La région se situe dans la ceinture froide: la région polaire, la toundra, la sous-toundra et les *taïgas* ayant un climat de trois saisons: le temps chaud ou *ruri*, la saison des pluies ou *chaumas* et la saison d'hiver ou *hayoon*. Les sculptures dans la région de Kumaon sont particulièrement intéressantes parce qu'elles présentent un amalgame de diverses influences culturelles. Elles comprennent des éléments empruntés au Gujerat, au Rajasthan et aux plaines du Nord de l'Inde dont des sections de populations migrantes sont venues s'installer ici. La période Gorkha a produit les maisons de Lala Bazaar, le marché Bageshwar. Il est intéressant de noter que les maisons dont les sculptures sont similaires appartiennent à la communauté *Sah*, une communauté de marchands de Kumaon. L'étude d'un grand nombre de ces maisons indique qu'elles ont entre 150 et 250 ans. Il y a des indications précises d'une connexion avec les traditions du Gujerat et du Népal. L'histoire politique des royaumes du Centre de l'Inde nous apprend que les soulèvements dans ces régions ont amené un influx de réfugiés des castes supérieures dans les montagnes, et de là au Népal. Même aujourd'hui, les *Joshis* retracent leurs connexions familiales au Gujerat, les *Pants* au Maharashtra et les *Pandes* à l'Uttar Pradesh. L'histoire orale raconte que cet art a été amené dans les montagnes de Kumaon par les immigrants qui se sont enfuis après les Guerres Marathes et se sont installés dans cette région amenant avec eux leur connaissance de la sculpture sur bois du Gujerat et de Saurashtra.

On voit aussi, particulièrement dans les plus hautes altitudes de Kumaon, des influences tibétaines, népalaises et même britanniques dues à l'exposition culturelle et aux routes commerciales. On observe également certaines similitudes avec les états montagneux voisins de l'Himachal Pradesh et du Cachemire.

Les artisans traditionnels qui pratiquaient cet art étaient de la communauté des *Shilpkaar*, autrefois appelés les Doms, les légendaires batteurs de tambour de Shiva, qui, pense-t-on, étaient



détail de porte sculptée



housegarbyang-édifice sculpté au village Garbyang

les habitants originaux de Kumaon. Toutefois, avec le début des migrations et des conflits de castes et de races ils devinrent victimes de l'oppression et la domination des classes régnautes. Les castes supérieures passaient des commandes aux artisans pour sculpter de belles portes et fenêtres sur les façades de leurs maisons. Le style très orné et finement travaillé des sculptures devinrent un symbole de position sociale pour les membres de la classe supérieure, chacun voulant surpasser son voisin par la beauté de son *chaukhat*.

L'antiquité de cet art est maintenant perdue et il ne reste que peu de sculpteurs sur bois. Ceux qui existent encore sont vieux maintenant et ne se rappellent que vaguement du passé. Il y a donc des difficultés d'ordre pratique pour reconstruire ce passé. Les propriétaires et les patrons ont retracé son apparition à partir de sources orales.

Le bois est un matériau périssable et il est donc très rare de trouver du bois sculpté de plus de 150 à 200 ans en bonne condition. La plupart de ces sculptures sont en *chir* – un pin de la variété des Hauts Himalayas – déodar ou *tun*, un bois rare, et c'est grâce à la résistance naturelle de ces bois qu'elles ont survécu aussi longtemps. Il y a deux variétés de pin *chir* : l'une est plus tendre et moins résistante que le bois *tun* et elle est habituellement utilisée dans les régions de moindre altitude, tandis que l'autre, utilisée dans les villages Bhotia, présente certaines qualités du *tun*.

Dans les plus hautes régions quelques spécimens de travail traditionnel du bois existent encore dans les vallées Vyas et Chaudas, dans des villages comme Pangu, Garbyang, Gungi Sosa Sirdaung, Nabhi, Rung etc. Ils ont un caractère distinctement différent de ceux dans les régions plus basses, leurs motifs indiquant une influence tibétaine, népalaise et même britannique. Ces contrées sont très difficiles d'accès parce qu'en haute altitude et habitées par les Bhotias dont les origines raciales font l'objet d'un débat. En fait dans ces régions le travail du bois se perd rapidement dans les villages comme celui de Garbyang, qui s'enterre de plus en plus chaque année à cause du sol instable.

Iconographie des sculptures

Les portes et les fenêtres des villages présentent une grande variété de motifs sculptés. L'ornementation des maisons n'était pas uniquement pour décorer des surfaces unies : elle avait aussi une fonction et un sens symboliques. On les trouvait généralement dans certaines portions désignées de la maison. Malgré la variété de motifs, il y a une certaine uniformité dans la façon dont elles sont travaillées suggérant qu'elles ont été exécutées en conformité avec des textes ou manuscrits existants qui enjoignaient une théorie artistique panindienne ; cependant il n'y avait aucune information au sujet de tels textes, s'ils existent. Les artisans survivants que nous avons rencontrés disaient qu'ils sculptaient leurs motifs « de tête », ou bien, ils exécutaient simplement ce que le propriétaire de la maison désirait.

Des éléments comme la compétence technique, l'aspect religieux d'une période, le type de bois utilisé et le talent de l'artisan déterminent le design. Ainsi, l'environnement culturel d'une région exerce une forte influence sur son artisanat. Le maximum de sculptures orne la façade, les chambranles des portes et des fenêtres. Les motifs sont principalement végétaux, fleurs de lotus, branchages, feuilles et arbres. On trouve également des animaux et des oiseaux, éléphants, paons, perroquets, lions etc. Il y a aussi des dieux et des divinités, le dieu Ganesh est le plus courant, occupant une place de choix sur l'arche de la porte d'entrée. Ganesh est le dieu des débuts favorables. Il est Celui qui abolit les obstacles, Celui qui aide les hommes pendant l'adversité. Il est Celui qui distribue la richesse et donne santé et bonne fortune à ceux qui sont sous Sa protection. Il y a aussi des symboles et motifs comme la *swastika*, la conque, la feuille du *pipal*, le *kalash* (pot sacré), l'étoile à huit branches, l'arc et la flèche, le cimenterre et son fourreau ; les ornements sur la porte d'entrée comprennent entre autres rouleaux et rubans serpentins, trèfles à quatre feuilles et crocus, feuilles d'acanthé, feuillages en bouquets triangulaires, chevrons, damiers, rangs de pétales sur des feuilles, croisillons, compositions à volutes. Il y a aussi des plantes grimpantes

avec des bouquets triangulaires de chaque côté. Le poisson est un motif décoratif sur les chambranles des portes.

Conclusion

Aujourd'hui ces maisons sont construites selon des méthodes modernes, plus rapides, privant l'artisan de son gagne-pain traditionnel et le forçant à chercher un emploi par d'autres moyens. Autrefois ils étaient de fiers artisans, maintenant ils se trouvent souvent réduits au statut des salariés quotidiens ou tailleurs de pierre travaillant pour les routes et les *khranchas* maintenus par le département des travaux publics. L'artisan sculpteur de Kumaon a effacé de sa mémoire artistique l'art légendaire de la sculpture sur bois pratiquée par ses ancêtres. Les quelques sculpteurs qui pratiquent aujourd'hui cet art n'ont plus qu'un semblant d'expertise parce que la maîtrise de ce savoir n'a pas été transmise à la jeune génération, qui n'étant pas intéressée par la continuation de leur occupation ancestrale, est passée à des professions mieux rémunérées pour améliorer leur statut socio-économique. Les facteurs environnementaux comme les lois pour la protection de la forêt qui interdisent de couper les arbres ont aussi joué un rôle important dans le déclin et la marginalisation de cet art.

De nos jours, malheureusement, les vieilles maisons des villages ont été remplacées par des constructions avec des toits en béton imitant les pratiques anti-environnementales de la plaine, tournant le dos à la sagesse de leurs propres traditions indigènes. Il est donc inhabituel de trouver dans un même village plus de 4 ou 5 maisons contenant de beaux spécimens de sculpture sur bois traditionnelle. Dans les villages de l'intérieur, loin des routes fréquentées, on peut encore trouver des bois sculptés relativement intacts, comparés à ceux qui sont exposés aux influences extérieures.

Avec l'invasion des médias électroniques, toutes les cultures distinctes et séparées sont entraînées dans un même courant, d'où un effet d'homogénéisation. En deviennent victimes tous les aspects du domaine culturel que ce soit la musique traditionnelle, la danse ou

coutumes distinctes et patrimoine artistique. Où qu'ils existent, ils sont en danger de devenir de simples bijoux d'exposition plutôt que d'être organiques à la société dont ils font partie. Les membres plus conscients de ces communautés discernent le besoin de garder vivant ce qui est bon et perçoivent le danger que tout cela disparaisse. Une bonne partie du mouvement pour la création de l'État d'Uttarakhand, ou des retentissantes assertions politiques d'identité régionale qui se sont faites entendre en Inde ces dernières années, ont été nourries par la crainte de ce danger.

Bhatt, un résident de Jageshwar, montrant un pilier sculpté en ruine dans une demeure abandonnée, le propose aux visiteurs, « Il vaut mieux qu'il soit enlevé avant d'être utilisé comme bois de chauffage. » Avec la scandaleuse corruption qui accapare le *van panchayats*, (assemblées locales pour la protection des forêts), la raréfaction des forêts et l'insidieuse et pernicieuse invasion du pin, cela pourrait bien arriver. Ce projet a pour but de tenter une première action afin d'éviter la perte du précieux héritage culturel des Kumaonis.

C'est un fait établi que la destruction de l'environnement est la plus grande menace pour les cultures marginales et les occupations comme celles des tribus, des nomades, des pêcheurs traditionnels et des artisans. Ils ont toujours été dépendants de leur environnement immédiat pour leur survie. Par conséquent, l'élimination du moyen d'existence traditionnel du *Shilpkaar* est responsable de la disparition de l'art de la sculpture sur bois. Auparavant, il était maintenu par les Brahmanes de haute caste, les *Thakurs* et les riches commerçants *Bhotia* qui passaient commande pour la décoration de leurs maisons. Mais aujourd'hui il n'y a plus aucun soutien pour la survie de cet art à cause de la transformation totale de l'économie. Il est donc proposé qu'il soit déclaré un artisanat protégé et que des mesures soient adoptées pour le faire revivre dans les montagnes avec d'autres moyens de développement.

Pour accéder à ce choix nous devons changer radicalement nos perceptions, abandonner nos notions préconçues quand

nous interprétons la culture d'autres personnes et être capables de considérer le phénomène avec un esprit ouvert et naïf. Cela demande une certaine sensibilité aux modes indigènes de classification et une conception différente des catégories spécifiques à la culture comme l'espace, le temps, la religion etc. Le concept de la notion du temps de l'artisan, basée sur la nature saisonnière du travail et des récoltes, sa compréhension de la création, sa conception de ce monde comme créé par des phénomènes surnaturels, entrent tous dans son travail et transforment son ouvrage en quelque chose de bien plus vaste qu'un simple artisanat. Cette étude tente d'adresser ces besoins en se concentrant sur l'artisan, son art et sa vision du monde. L'hypothèse de Coomaraswamy était que l'esthétique indienne avait pour base les doctrines et conventions des religions qui étaient de caractère transcendant, intellectuel, et idéaliste dans leur objectif et leur propos. « L'indianité de notre art vient de son contenu religieux, littéraire et symbolique.

La culture est l'expression d'une tradition vivante, pas celle d'un passé mort. Mais puisque c'est le cas actuellement, ceux d'entre nous, dont le propos est la conservation, que ce soit par la documentation visuelle et verbale ou par les actions, devons accomplir notre tâche avec sagesse et retenue pour choisir ce qui doit être conservé et faire partie de notre index culturel et ce qui doit disparaître dans un pays où presque tous les matériaux se trouvent de plus en plus restreints par les exigences du climat. Ceci étant dit, et ayant pratiqué un regard appréciatif, nous devons attirer l'attention sur la rapide disparition des bois sculptés évidente dans le massif du Haut Kumaon dans l'Himalaya, que l'on trouve principalement dans les villages entre 2000 et 3000 mètres.

* « *A Study of the Dying Woodcarving Traditions in the Kumaon Himalayas* » — *Une étude des traditions de sculpture sur bois en voie de disparition dans le massif du Kumaon*, faite sous les auspices de l'INTACH.

5

L'Architecture du Sultanat de Chanderi

Sohini Singh

Les civilisations historiques sont identifiées souvent par leurs créations architecturales qui ont survécu le ravage du temps. Les formes architecturales se font l'écho des dynamiques socioculturelles, politiques et économiques d'une région particulière dans un contexte historique donné. Nous parlons aujourd'hui de Chanderi, qui est une petite ville au beau milieu des collines Vindhyaçal dans le département d'Ashoknagar de la province de Madhya Pradesh, en Inde centrale. Cette petite ville charmante préserve toujours sa splendeur médiévale qui se manifeste dans ces édifices architecturaux magnifiques. À l'essentiel un bourg de tisserands, tissant à la main, Chanderi est connu dans le monde pour ses tissus en soie délicats et précieux. Elle appartient autant aux Hindous qu'aux Musulmans qui y habitent en pleine harmonie, symbolisant ainsi la tolérance religieuse. Les deux groupes se rappellent leur passé historique collectif qu'ils partagent avec autant de vigueur que de fierté.

La ville est divisée par un mur de fortification séparant la ville intérieure (*andar shahr*) de la ville extérieure (*bahar shahr*). Un labyrinthe de petites ruelles entrecoupées de ruines architecturales nous transportent à l'époque glorieuse des Sultans. Le Fort de Chanderi, connu sous le nom de Kirtidurga, est perché comme un soldat sur une colline dans la ville intérieure. Ses fortifications datent du 11^{ème} siècle de notre ère. C'est dans cette ville intérieure

Rencontre avec l'Inde, Tome 44, n°1, 2015.

qu'habitaient les familles nobles pendant l'époque des Sultans. Il s'y trouve de grandes maisons, datant du 15^{ème} siècle ap.J.-C., La place du marché à trois niveaux (*bazaar*), située dans la ville intérieure, est fascinante de par son concept et son style. Pendant l'époque médiévale, le niveau inférieur était réservé pour le peuple d'origine modeste, le niveau central pour les nobles et marchands venant à dos de cheval et le niveau supérieur pour l'entourage royal à dos d'éléphants. A part les petites mosquées (*musallas*), tombeaux, puits à degrés et de grandes maisons, il se trouve dans la ville intérieure les plus beaux temples de la ville. La fondation de la ville extérieure est étroitement liée à la croissance de la prospérité de la ville. Avec l'arrivée de la population migrante des régions avoisinantes, le centre ville était trop peuplé et on créa la ville extérieure pour héberger la population croissante. La ville extérieure est marquée par la Jama Masjid, la mosquée principale de congrégation. La ville extérieure, comme la ville intérieure ou centre ville, comprend des résidences, petites mosquées, tombeaux, grands puits à degrés et les domiciles modestes des gens pauvres.

La gloire de Chanderi comme lieu architectural important remonte à la création du royaume ou sultanat indépendant provincial de Malwa établi en 1401 ap. J.-C., par Dilawar Khan Ghori. Sous le règne des sultans Malwa, Chanderi se voit transformée en un avant-poste et devient un centre important de commerce avec le passage du temps. Grâce à sa prospérité, Chanderi bénéficie énormément du parrainage architectural accordé par la noblesse Malwa. Dans ce contexte, le parrainage royal et le parrainage par les nobles dans les domaines de l'art et de l'architecture revêtent une grande signification. Si les Sultans de Malwa avaient entrepris des projets de construction gigantesques dans leur première capitale Dhar et plus tard à Mandu, la noblesse de ces provinces (y compris Chanderi) était tout aussi active dans l'affirmation de leur autorité et leur prestige par la voie de leurs entreprises architecturales tant religieuses que laïques.

Chanderi au 15^{ème} siècle dont parle cet article était marquée par des activités de construction prolifiques. La plupart des édifices

architecturaux de l'époque des Sultans, remontent au 15^{ème} siècle et sont similaires quant à la structure et l'ornementation. Ils étaient construits principalement avec une variété locale de grès se trouvant dans les collines avoisinantes. L'architecture du sultanat de Chanderi fait partie intégrante du style architectural du sultanat de Malwa. Les sultanats de Malwa, Gujarat, Jaunpur, Khandesh s'établirent après la désintégration du Sultanat de Delhi, suite à la disparition de la dynastie Tughlaq pendant la période s'étendant des dernières décennies du 14^{ème} siècle jusqu'aux premiers siècles du 15^{ème} siècle. Les sultanats du Bengale et du Gulbarga furent créés un peu avant, au milieu du 14^{ème} siècle, lorsque l'autorité impériale des Tughlaqs diminuait dans l'est et le sud de l'Inde respectivement. Les styles architecturaux de ces sultanats nouvellement formés étaient marqués fortement par les tendances régionales, articulant les rapports complexes avec les artisans indigènes qui inclurent des formes architecturales locales dans les structures qui, jusqu'alors étaient méconnues d'eux. Dans ce contexte, il est important de noter que la tradition des constructions prolifiques qui existait en Inde avant l'arrivée de l'Islam, était basée sur les traités architecturaux ou *Shilpashastras*. Ces ordres détaillés prescrits avaient rapport à la construction des édifices religieux et laïques. Avec l'arrivée de l'Islam et des techniques islamiques de construction, les artisans indiens, expert dans le mode de construction en charpente et habitués à construire les immenses flèches des temples (*Shikharas*), se trouvaient devant un système tout à fait opposé, très différent et essayaient alors tant bien que mal de s'y adapter. Ceci avait mené à la réconciliation des techniques de construction indienne et islamique et la naissance d'une synthèse fructueuse. Le style indo-islamique était formé d'un mélange du mode en charpente indigène et du mode islamique en forme d'arc.

De la même façon, l'architecture du sultanat de Chanderi, qui inclut des tombeaux, mosquées, palais, de grands portails et de grands puits avec des marches, est connue comme le style indo-islamique. Alors que le mode arqué islamique est employé dans la construction des arches et des dômes, il existe toujours dans certains

bâtiments, le mode en charpente indigène avec ses plafonds en encorbellement et des plafonds à lanterne. Les moulures indigènes y compris des motifs végétaux et le feuillage coexistent avec les motifs géométriques islamiques. Les entretoises serpentine, qui ont leur origine dans les arcs ornementaux des portails des temples médiévaux indiens, sont des caractéristiques omniprésentes de décoration et contribuent à l'élégance des édifices de Chanderi. Les arches tant simples qu'ornementales existent côte à côte. Elles sont des voussures doucines emphatiques et des allèges lotus rosettes. Les intrados dans certaines arches sont embellis de créneau fer de lance.

Il existe de nombreuses mosquées à Chanderi, dont la Jama Masjid et l'Idgah de Chanderi sont les plus grands et les plus significatifs. La Jama Masjid fut construite au milieu du 15^{ème} siècle pendant le règne du Sultan de Malwa, Mahmud Khalji I (1436-1469 ap. J.-C.). C'est la mosquée principale de congrégation à Chanderi. Sa date de construction n'est pas inscrite et son style donne à croire qu'elle a été construite dans les années 1450s. Sa construction est également liée à la fondation de la ville extérieure. La Jama Masjid se situe au carrefour des côtés intérieur et extérieur de la ville, pour faciliter l'accès aux habitants des deux côtés de la ville, comme il est impératif pour les hommes d'y offrir leurs prières chaque vendredi.

L'entrée dans la Jama Masjid se fait, à l'est, par un portail imposant aux motifs complexes. La mosquée a une cour qui mesure 31,42x24, 38 mètres avec des cloîtres (*riwaq*) sur les côtés nord et sud. Le sanctuaire (*haram*) sur le côté ouest est à trois baies de profondeur et le toit comporte trois grands dômes surélevés, couronnés d'épis de faitage frappants et deux plafonds aux voûtes bas dans les espaces entre les dômes. Une méthode ingénieuse, utilisant dômes et plafonds voûtés, comme superstructures juxtaposées l'une sur l'autre, était employée pour la toiture. On voit dans la structure, les deux modes de construction, à savoir celui en charpente et celui en forme d'arc. Les arcades des 3 côtés ont des arches surélevées en accolades. Tandis que les baies des arcades des côtés nord et sud soutiennent des plafonds à lanterne plats indigènes, celles sur le côté ouest soutiennent 3 grands

dômes et 2 plafonds voûtés qui sont soutenues par des nervures de pierre. Les étais gracieux et serpentins sont surtout pour la décoration et se trouvent aux côtés des tasseaux qui soutiennent l'avant-toit emphatique (*chajja*). Pour l'ornementation, la porte d'entrée de la mosquée contient des sculptures avec des motifs floral, végétal and géométrique adaptés du répertoire indigène.

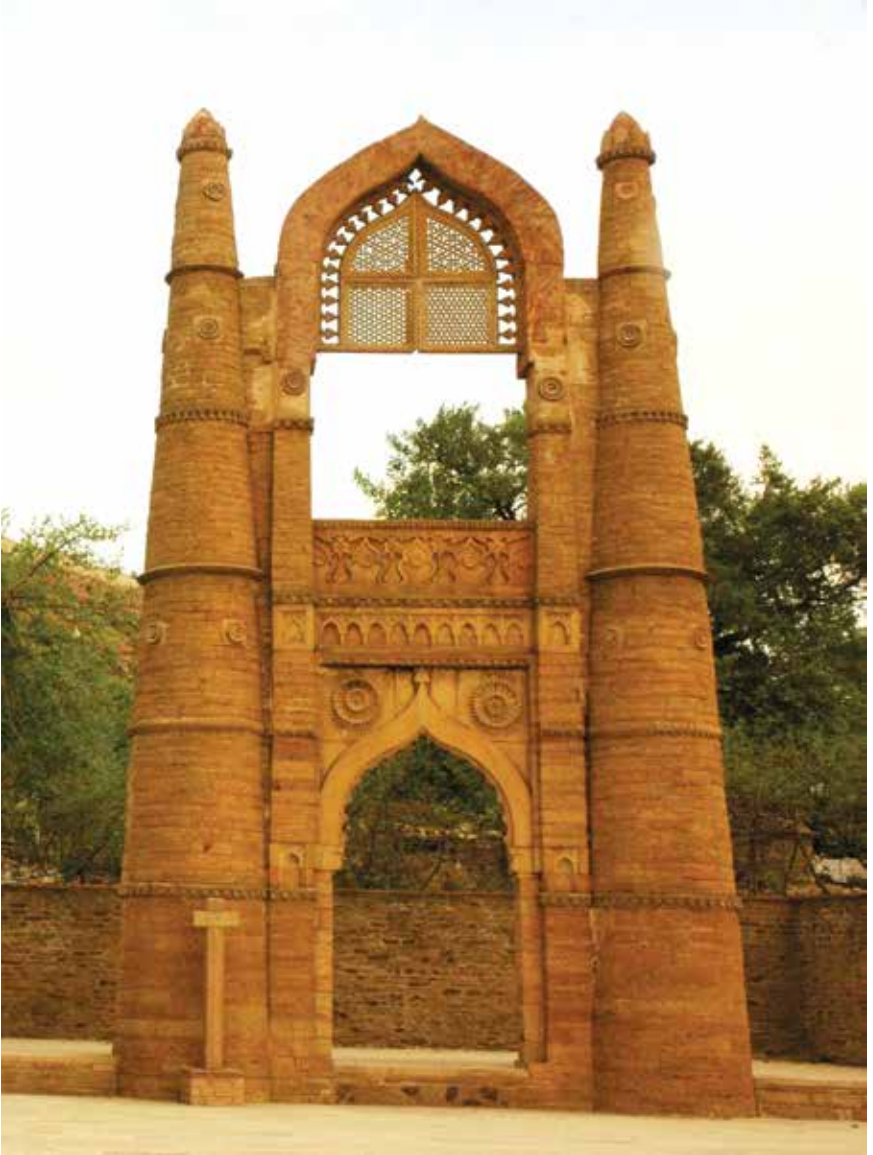
L'Idgah (mosquée où l'on offre les prières d'Eid) de Chanderi est une structure imposante avec deux tourelles terminales surmontées de kiosques en dômes (*chattris*). Sa surface d'origine en grès a été recouverte par une couche épaisse de plâtre blanc. Il y a très peu d'ornementation sur la surface à part les merlons à fer de lance (*kanguras*) qui décorent les intrados des arches en accolades des niches. C'est une structure sombre qui nous rappelle le style architectural de la période précédante de la dynastie Tughlaq. L'influence Tughlaq est évidente aussi dans les tourelles terminales. C'est une structure inscrite et l'inscription se voit à l'intérieur de la niche principale (*mihrab*) sur le mur *qibla* qui indique la date de construction ainsi que le nom du patron. Il était construit en 1495 ap.J.-C., sous l'égide du gouverneur de l'époque à Chanderi, Sher Khan.¹

Les autres mosquées de Chanderi, telles *Galiki Masjid* ou *Neemtai Masjid*, sont plus petites et situées dans les quartiers importants. La plupart de ces mosquées sont utilisées même aujourd'hui pour les prières quotidiennes et comme *madradas* ou écoles qui dispensent l'éducation religieuse aux jeunes. Ce sont des structures modestes, démunies d'ornementation excessive sur la surface et consistent seulement un sanctuaire avec le mur *qibla*. Les murs nus de certaines structures ont des étais gracieux et serpentins et des écrans de pierre percée. Il y a des structures aux toits plats employant le mode de construction indigène de pilier et poutre.

A Chanderi il y a de nombreuses structures sépulcrales dont il faut mentionner *Shehzadi ka Rauza* (voir illustration). C'est un mausolée situé au milieu d'un champ pas très loin de la ville. Selon les habitants de cette région, il fut construit par l'un des nobles importants de Chanderi pour sa fille. La date et le nom du patron ne



Shehzadi ka Rauza



Badal Mahal Darwaza



housegarbyang-édifice sculpté au village Garbyang

sont pas inscrits sur cette structure ; toutefois d'après son style il aurait été construit dans les dernières décennies du 15^{ème} siècle. Il représente l'apogée du style architectural de Chanderi. La façade du tombeau donne l'impression d'avoir deux étages mais à l'intérieure il n'y a qu'un étage. Le dôme de ce tombeau n'existe plus mais il semblerait entouré des quatre cotés par les kiosques en dômes (*chattris*), dont un est toujours intact et on peut le voir à la droite du vide circulaire laissé par le dôme. Les murs de la façade ont une série de cinq arches en doucines ornementales sur chaque coté, élément qui est reproduit à l'intérieur. Les doubles corniches sur les deux étages de la façade sont soutenues par des supports et ornementées avec des entretoises serpentines et gracieuses. Les murs de l'intérieur ont très peu d'ornementation, le tambour, qui aurait servi d'appui au dôme, ainsi que les quatre pierres tombales sont richement ornementés. En plus, la corniche est embellie de tuiles vernissées en bleu. Un autre tombeau important est celui de *Purana Madrasa* qui remonterait, du point de vue du style, aux premières décennies du 15^{ème} siècle. Il est situé dans un endroit désolé, en dehors de la ville. Ce tombeau, avec son plan carré, comprend une chambre mortuaire fermée par une véranda qui a cinq arches en doucines surélevées des quatre côtés. La ville intérieure et extérieure ainsi que les banlieues abritent des tombeaux plus petits où reposent des saints et des nobles.

Parmi les édifices architecturaux laïques de Chanderi, construits au cours du 15^{ème} siècle, un palais, le *Koshak Mahal* et un portail, le *Badal Mahal Darwaza*, (voir illustration) sont considérés comme des structures iconiques. Le *Koshak Mahal* est un grand exemple architectural situé dans les banlieues de Fatehabad. C'est un plan carré avec un extérieur simple et des fenêtres en encorbellement (*jharokas*). Il comprend quatre quadrants, liés par des voûtes impressionnantes, qui divisent le palais en quatre sections séparées, à trois étages chacune. Les architectoniques y reflètent une synthèse des techniques de construction indienne et islamique. Le rez-de-chaussée est construit selon les principes de construction arquée et le toit a une voûte d'arête. Le premier étage a un toit construit avec des

dalles en pierre, semblable à celui des chaumières indigènes. Le mode de construction en charpente, employant des piliers, des poutres et des tasseaux est évident au troisième étage qui a des plafonds plats à lanterne. *The Badal Mahal Darwaza* est sans doute le plus majestueux et le mieux préservé de tous les portails de Chanderi. Il comprend deux tourelles avec une arche en accolade ornementale à l'intérieur, surmontée par deux panneaux horizontaux, qu'embellissent des niches miniatures au bas et des créneaux stylisés au haut. Tout en haut, il y a une grande arche en accolade, dont les intrados comportent des créneaux fer de lance. Il circonscrit une petite arche avec des écrans de pierre percée.

Une présentation de l'architecture laïque de Chanderi est incomplète sans la mention des puits à grandes marches (*baolis*) de la ville. Datant du 15^{ème} siècle ap. J.-C., en général, on peut compter plus de quarante qui sont éparpillés sur une superficie de quarante et un kilomètres carrés. Les caractéristiques de ces puits sont comme suit : un puits vertical doté d'un engin qui tire l'eau et d'un couloir avec des marches, qui descendent parfois plusieurs étages jusqu'au sous-sol. Ces puits de Chanderi sont quadrangulaires, circulaires ou parfois même hexagonaux. Les surfaces de certains sont quelque peu ornementées alors que d'autres sont dénuées d'ornementation. Certains puits, dont *Qaziyon ki baoli*, *Aaliya baoli*, se trouvent à côté des mosquées. Il est intéressant de noter que la plupart des puits à marches à Chanderi portent des inscriptions contenant la date et le nom du mécène et parfois une eulogie au sultan régnant et le mécène. Le *Battisi baoli*, situé dans la périphérie de Chanderi, se classe parmi les puits les plus grands. C'est un réservoir d'eau carré, 18 mètres de longueur et 4 étages de profondeur. Des marches descendent d'un étage à un autre et à chaque étage il y a quatre paires d'escaliers pyramidaux aux quatre coins. À chaque niveau, individuellement, on peut compter huit escaliers. Il y a trente-deux (*battis* en Hindi) escaliers en tout (seize paires), un phénomène structural qui a donné au *baoli* son nom. L'entrée est du côté sud où se trouvent les escaliers principaux menant vers le réservoir. Deux inscriptions en arabe et

perse sont écrites sur les murs des escaliers. Les inscriptions nous informent que la construction de ce *baoli* avait commencé au cours du règne du Sultan Ghiyasuddin Khalji (1469-1500 ap.J.-C.) par un homme du nom de Taghi, fils d'un grand noble et que la construction fut achevée en 1484 ap.J.-C.²

L'architecture du sultanat de Chanderi exhibe, donc, un mélange réussi de techniques architectonique et décorative indiennes et islamiques, qui lui donne une qualité composite, que reflètent les structures dans leur ensemble ainsi que dans leurs éléments constitutants. Les sources d'influence et d'inspiration étaient tant indigènes qu'islamique, donnant lieu à l'évolution d'un style architectural syncrétique. Ce syncrétisme se reflète aussi dans le style de vie des habitants – un résultat de l'interaction constante des cultures hindue and musulmanne.

Notes

- ¹ A. Ghosh, ed. *Indian Archaeology - A Review* (1961-62): 88.
- ² S.A. Rahim and Z.A. Desai, "Inscriptions of the Sultans of Malwa" in *Epigraphia Indica, Arabic and Persian Supplement* (1965): 74-76.

Bibliographie:

Ouvrages:

- Day, Upendra Nath. *Medieval Malwa: A political and cultural history, 1401-1562*. New Delhi: Munshiram Mahoharlal, 1965.
- Fussman, Gerard and K. L. Sharma. *Chanderi* vol.1. Paris: Diffusion De Boccard, 2003.
- Jackson, Peter. *The Delhi Sultanate: A Political and Military History*. London: Cambridge University Press, 1999.
- Jain, Kailash Chand. *Madhya Pradesh through the Ages* 2 vols. Delhi: B R Publishing Corporation, 1997.
- Juneja, Monica. *Architecture in Medieval India: Forms, Contexts, Histories*. New Delhi: Permanent Black, 2001.

Garde, M. B. *A guide to Chanderi*. Gwalior: Archaeological Department, 1928.

Nath, R. *The Art of Chanderi: A Study of the 15th Century Monuments of Chanderi*. New Delhi: Ambika Publications, 1979.

Merklinger, Elizabeth S. *Sultanate Architecture of Pre-Mughal India*. New Delhi: Munshiram Manoharlal, 2005.

Reviews:

Ghosh, A., ed. *Indian Archaeology - A Review (1961-62)*: 88.

Rahim, S.A. and Z.A. Desai, "Inscriptions of the Sultans of Malwa." In *Epigraphia Indica, Arabic and Persian Supplement (1965)*: 74-76.

6

Goa en aquarelles

Premola Ghose

C'est à travers les aquarelles, hautes en couleurs et en humour, de Premola Ghose, écrivaine aux multiples talents, que nous vous proposons de visiter Goa. (Cf. Et voilà nous y arrivons)

Goa, le plus petit état fédéral de l'Inde, avec sa superficie de 3,702 km², évoque une vie de farniente, cette douce oisiveté que suscite le clapotis des vagues venant éternellement se briser sur les plages blondes de sa côte. C'est sans doute ce qui attira pendant les années 60 et 70 la génération des hippies en quête de cette vie dont parle le poète Alfred Tennyson dans son poème *The Lotus Eaters*.

La première capitale portugaise de Goa fut Velha Goa, littéralement la vieille ville de Goa ; celle-ci avait été construite par les Sultans de Bijapur au 15^{ème} siècle, puis, lorsque le Sultan Yousouf Adil Shah subit une défaite aux mains des Portugais en 1510, ces derniers en firent leur capitale jusqu'au 18^{ème} siècle quand, suite à une épidémie de peste, elle céda la place à Panjim ou Panaji, située 10 km plus loin, à l'est. L'aquarelle Velha Goa nous présente, outre une maison typique de style goanais, la basilique de Bom Jesus au premier plan et, à l'arrière plan, la cathédrale Sé, vouée à Sainte

Rencontre avec l'Inde, Tome 44, n°1, 2015.

Catherine ; les deux édifices sont visuellement très différents l'un de l'autre, la première d'une coloration plus sombre et la deuxième en blanc, couleur réservée pour les chapelles, églises et cathédrales. C'est ce qui explique les couleurs vives des maisons goanaises.

Bom Jesus, la seule église de Goa qui ne soit pas chaulée, est classée aujourd'hui au patrimoine de l'humanité par l'UNESCO. Commencée en 1594, sa construction fut terminée en 1605 et en 1946 elle acquit le statut de basilique. Conçue dans le style baroque, son architecture comprend des éléments ionique, dorique et corinthien. Elle s'impose par sa simplicité élégante, ses colonnes torsées et ses frontons décorés. La basilique, vouée à Saint François Xavier, un des fondateurs de la Compagnie de Jésus, abrite les dépouilles de celui-ci dans le transept où se trouve une chapelle dotée de colonnes dorées torsées et de décorations florales en bois.

La construction de la cathédrale Sé commença en 1562 et fut complétée en 1619 pour être consacrée en 1640. Son architecture est de style portugais-manuélin, avec un extérieur en style toscan, des colonnes corinthiennes et une plateforme surélevée dotée de marches menant à l'intérieur. À l'origine, deux tours flanquaient la façade mais aujourd'hui il ne demeure qu'une, l'autre s'étant écroulée en 1776 ; toutefois, loin de déparer la cathédrale, ce fait semble, dit-on, contribuer à l'attrait de celle-ci, lui conférant un cachet original.

Derrière la cathédrale Sé, dans l'aquarelle, nous voyons se profiler la tour du monastère de Saint Augustin, qui faisait jadis partie de l'église aux proportions imposantes qu'érigèrent les moines augustins en 1602. La tour elle-même, une de quatre, s'élève à 46 mètres de haut et servait de clocher. Elle atteste de ce que fut le monastère jadis. (Cf. *Velha Goa*)

Si Goa, avec ses multiples chapelles, églises et cathédrales,



Velha Goa



Le temple de Mangesh à Ponda.

est imprégné de la culture chrétienne portugaise, il ne porte pas moins en son sein sa culture d'origine dont un exemple est le temple de Mangesh, une manifestation de Shiva, sis à Ponda, ce qu'illustre métonymiquement l'aquarelle éponyme. Au fait, notre aquarelliste fait allusion à ce biculturalisme avec humour dans *Velha Goa* à travers les deux autobus. Ce temple, de 400 ans, se distingue par sa structure d'une simplicité élégante, comprenant plusieurs dômes, pilastres et balustrades. L'élément le plus frappant de ce temple est la *Deepstambha*, une tour à sept étages, placée hors du temple où sont allumés des lampions ; l'ensemble comprend aussi un réservoir, sans doute la partie la plus ancienne du temple et un vaste *Sabhagriha*, salle de rassemblement pouvant accueillir 500 personnes et menant au *Garbagriha*, le sanctuaire où est placée la représentation de Shri Mangesh. (Cf. Le temple de Mangesh à Ponda).

Ce qui fait le charme de Goa c'est l'alliage harmonieux d'éléments portugais et indiens qui caractérise son paysage urbain. Les maisons aux couleurs vives, (bleu, jaune, rouge), pour cause, dotées de *balcao* ou balcons ornés de balustrades en fer forgé très ornementé, à étages ou sans, ourlées d'une varangue, propice à la contemplation de toutes sortes, aux fenêtres multiples et aux toitures de tuiles rouges, sont uniques en Inde. Si l'architecture est de conception portugaise, le matériel utilisé pour la construction est local. Fontainhas, qui fait partie des quartiers latins de Panjim, la capitale, incarne ce charme tant et si bien qu'elle figure parmi les zones protégées de la municipalité. À quelques kilomètres du centre ville, Fontainhas est une enclave à la mémoire du passé portugais de la région. (Cf. Fontainhas et Exécutant Fado et Mando)

Nous finissons notre voyage à Goa avec deux aquarelles : l'une intitulée *Vignettes* et l'autre que nous avons appelée *Essentiellement*

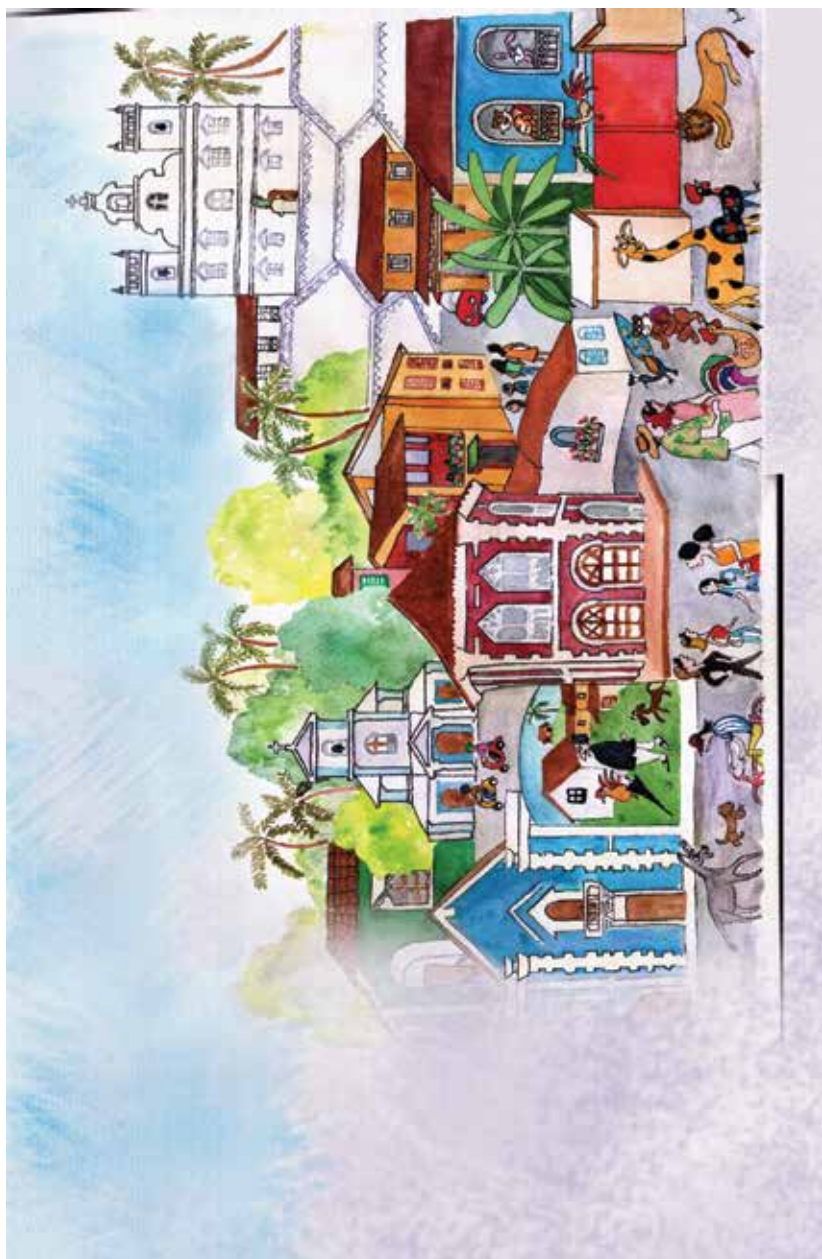
Goa, car elle réunit plusieurs éléments qui définissent cet état : une église de style baroque comme on en voit tant à Goa, celle de Notre Dame de la Conception Immaculée, des maisons typiques, une taverne traditionnelle, servant la boisson alcoolisée locale, *feni* et la population multiculturelle de Goa. (Cf. Essentiellement Goa).



Essentiellement Goa



Exécutant Fado et Mando, deux genres de musique goanais.



Fontainhas

7

Aapravasi Ghat : le Dépôt de l'Immigration devient site du patrimoine mondial

Seema Roy Goburdhun

Situé sur la baie de Trou Fanfaron à Port Louis, la capitale de Maurice, « Aapravasi Ghat » — qui signifie littéralement « lieu de débarquement des immigrants », est pour les habitants de ce pays un souvenir tangible de leur existence multiculturelle. Ce monument historique, tel qu'il se dresse aujourd'hui, couvrant une surface de 1640m², est ce qui reste d'un dépôt de l'immigration, le site d'où approximativement plus de 2,2 millions de personnes ont voyagé d'un bout à l'autre du globe entre les années 1830 et 1920 comme « ouvriers contractuels » (travailleurs immigrants liés par contrat pour une période stipulée). Parmi eux, un total de 1,3 million est arrivé de l'Inde. Le bâtiment est une des rares structures construites, pendant le règne colonial britannique de l'île, qui ait survécu. L'Aapravasi Ghat a été inscrit le 16 juillet 2006 sur la liste des sites du Patrimoine mondial de l'UNESCO. Toutefois, l'histoire de l'Aapravasi Ghat remonte au début du 19^e siècle. Ce site, connu alors sous le nom « Dépôt de l'immigration » ou « Coolie Ghat », était prévu pour loger temporairement les ouvriers arrivant d'Asie et d'Afrique pour travailler dans l'industrie sucrière qui était en pleine expansion, avant leur allocation dans les différentes plantations. L'appellation « Coolie

Rencontre avec l'Inde, Tome 44, n°1, 2015.

Ghat » a été remplacée par « Aapravasi Ghat » après que le bâtiment a été déclaré Monument National en 1987.

Maurice, découvert au 16^e siècle par les Européens, a vécu des phases successives de colonisation par les Hollandais, les Français et les Britanniques jusqu'à ce qu'elle obtienne l'indépendance en 1968. Chaque phase de règne colonial a laissé son empreinte sur l'histoire de l'île, caractérisée par la diversité sociale, culturelle et religieuse de son peuple. Les Hollandais introduisirent des esclaves de Madagascar pour fournir la main d'œuvre dans l'île. Les Français, eux aussi, amenèrent des esclaves des côtes occidentale et orientale d'Afrique, ainsi que des Indiens, particulièrement de Pondichéry et du Bengale, pour travailler sur les chantiers de construction et développer la colonie. L'arrivée des Britanniques en 1810 marqua deux événements majeurs dans l'histoire de l'île : l'expansion de l'industrie sucrière, et l'abolition de l'esclavage en 1835.

Depuis que l'île Maurice a été colonisée elle a toujours été dépendante de la main d'œuvre esclave. Au 19^e siècle, quand l'esclavage fut aboli, et avec l'industrie du sucre assumant un rôle essentiel dans l'économie mauricienne, les planteurs ressentirent le besoin urgent d'une nouvelle forme de main d'œuvre. Avec l'aide du gouvernement britannique, une réponse à ce problème vit le jour grâce à l'introduction des ouvriers contractuels. Cette expérience débuta officiellement quand le bateau « Atlas » arriva de l'Inde le 2 novembre 1834 avec à bord 36 ouvriers contractuels. Ainsi commença à Maurice le « Coolie Trade », ou « système de travail contractuel ». Toutefois, afin de réfuter les accusations que le « trafic des coolies » ou « système contractuel » n'était qu'un « nouveau système d'esclavage », les autorités proposèrent en 1838 d'installer un dépôt à Maurice, où les ouvriers qui débarquaient seraient logés, nourris et recevraient des soins médicaux après leur voyage maritime. Mais avant que la proposition puisse entrer en vigueur, le « Coolie Trade » fut suspendu en 1839 à cause des mauvais traitements que les premiers travailleurs sous contrat avaient subis à Maurice. Des plaintes avaient été déposées et des pétitions envoyées en Inde et

en Angleterre contre cette opération inhumaine. L'immigration fut suspendue de 1839 à 1842.

Après une enquête sur les plaintes, l'immigration reprit en 1842. Une loi fut passée à Maurice selon laquelle les ouvriers immigrants resteraient dans un dépôt avant de signer un contrat de travail, ce qui leur permettrait de choisir un employeur. Les autorités britanniques de l'île Maurice, réalisant l'importance d'une arrivée régulière de main d'œuvre pour le développement de l'économie mauricienne, décidèrent de créer un lieu pour le débarquement et l'inscription des immigrants nouvellement arrivés à partir des années 1840. La responsabilité de répertorier toutes les formalités concernant les immigrants avec « régularité, précision et minutie » fut confiée à un officier désigné sous le nom de « Protecteur des Immigrants ».

Pendant les premières années de l'immigration sous contrat, et avant l'installation du dépôt de l'immigration, les installations pour recevoir et loger les ouvriers contractuels et répertorier l'immigration étaient inadéquates. Plusieurs entrepôts furent utilisés pour loger ces immigrants nouvellement arrivés. Le Gouvernement britannique loua même des bâtiments à différentes périodes et différents endroits. Un de ces bâtiments était situé sur New Moka Street, à Port Louis. Ces locaux étaient peu spacieux et sans installations sanitaires. Les documents d'archives suggèrent que l'espace recommandé par immigrant était entre 1,4m² et 1,7m². Mais dans la plupart des endroits où les immigrants étaient hébergés, ces « normes » n'étaient pas respectées. En conséquence, la nécessité de disposer de locaux avec des installations adéquates, où les immigrants pourraient être reçus et logés dans de meilleures conditions, amena l'administration coloniale à construire un dépôt officiel. Le site choisi par les Britanniques pour le dépôt de l'immigration fut Trou Fanfaron. C'était un choix évident, Trou Fanfaron étant un port naturel. Avant l'arrivée des Britanniques, les Français (1721 – 1810) y avaient déjà développé des infrastructures pour embarquer et débarquer les marchandises et les passagers. Le Dépôt de l'Immigration commença à fonctionner le 27 avril 1849. Jusqu'en 1910, Apravasi Ghat joua un rôle primordial

dans le fonctionnement du système de travail sous contrat et dans la vie des immigrants et de leurs descendants à Maurice.

Le nouveau dépôt de l'immigration accueillait et logeait les ouvriers contractuels qui y passaient 48 heures avant de partir pour les plantations de canne à sucre. Il était composé d'une cour entourée de dortoirs, une cuisine et des cabinets d'aisance. Mais tout cela demandait des améliorations, le manque d'eau et la mauvaise ventilation notamment contribuant aux mauvaises conditions de vie. Le bureau du « Protecteur des immigrants » se trouvait également dans le dépôt. L'objectif principal des autorités en créant ce dépôt de l'immigration était de montrer que le nouveau système de recrutement était organisé. Pour affirmer cette intention, le bureau de l'immigration était intégré dans le dépôt. Pour cela on convertit un bâtiment qui faisait partie du complexe hospitalier construit en 1740 par le gouverneur français Mahé de Labourdonnais. Les cartes du 18^e siècle indiquent que pendant l'occupation française de l'île cet endroit était utilisé comme « magasin », ou « réserve », probablement pour le stockage des marchandises. Ce « magasin » devint le logement et le lieu de travail des officiers postés au dépôt. Tous les services régulièrement requis pour régulariser le séjour des ouvriers immigrants étaient assurés par ce bureau. L'Immigration Office fut démoli en 1988 lors de la construction d'une autoroute.

Entre 1850 et 1854, le nombre des ouvriers immigrants arrivant sur l'île doubla pratiquement. D'environ 35.000, il passa à un total de 71.972. Les registres confirment que certains jours plus de 1000 immigrants devaient être logés au dépôt. Pour faire face au nombre croissant d'immigrants sous contrat débarquant à Maurice, et aussi pour améliorer les conditions de leur séjour, les autorités décidèrent qu'il y avait un besoin urgent d'agrandir le dépôt. Afin de mener les travaux d'expansion, il fallait acheter les terres adjacentes. Les autorités acquirent le terrain que l'on appelle aujourd'hui le « parc à boulets ». Pour créer l'espace nécessaire aux ouvriers contractuels, la cale sèche située en bord de mer fut comblée. C'est là que le Beekrumsing

Ramlallah Interpretation Centre a été installé. Aujourd'hui on peut voir les ruines du dock exposées dans ce Centre récemment créé.

Les travaux d'agrandissement étaient également dans le but d'améliorer les conditions sanitaires du dépôt. Pour résoudre le problème de l'approvisionnement d'eau, les systèmes d'évacuation des eaux usées et de pluie furent modifiés. Le sol des bâtiments utilisés par les immigrants fut recouvert de bitume pour une meilleure hygiène. Un nouveau système de ventilation fut installé afin d'assurer une meilleure circulation de l'air dans les bâtiments. Les travaux furent terminés en 1859. Le dépôt, maintenant entouré d'un mur, comprenait des dortoirs avec des lits en bois rudimentaires, et une cour couverte avec un espace réservé aux WC et aux lavabos. Les toits de ces dortoirs étaient composés de tuiles en terre cuite, préférées à la tôle à cause de la relative protection contre la chaleur qu'elles offraient.

Une arrivée constante de main d'œuvre était requise pour le travail dans les plantations de canne à sucre et la répercussion de cet afflux d'immigrants se faisait terriblement sentir dans les conditions d'insalubrité existant au dépôt. Il fut jugé nécessaire d'effectuer des travaux supplémentaires pour améliorer les conditions de séjour. Les autorités prirent des mesures pour mieux gérer l'immigration contractuelle. Une de ces mesures fut de séparer les « anciens » immigrants (ceux qui avaient déjà terminé leur contrat de cinq ans) – des « nouveaux » immigrants (ceux qui venaient d'arriver). Pour appliquer cette mesure, le dépôt devait être divisé en deux parties. Dans ce nouveau plan, il fallait des installations sanitaires dans chacune des deux parties du dépôt. Ces travaux furent effectués de 1864 à 1866. Lorsque ce nouveau plan fut en place, le dépôt avait une superficie totale de 3000m². Le dépôt ainsi réorganisé devint pleinement fonctionnel après la construction du chemin de fer en 1864. La voie ferrée traversant le dépôt le divisait en deux parties distinctes reliées par une passerelle. Le dépôt avait une capacité de 200 personnes d'un côté et 250 de l'autre. La cour qui faisait face à la mer était réservée aux immigrants récemment arrivés. De

l'autre côté de la voie ferrée se trouvait une vaste étendue réservée aux immigrants qui avaient complété leur contrat de cinq ans. Des dortoirs supplémentaires furent construits pour les immigrants le long des murs du dépôt, et d'autres aménagements furent améliorés de chaque côté.

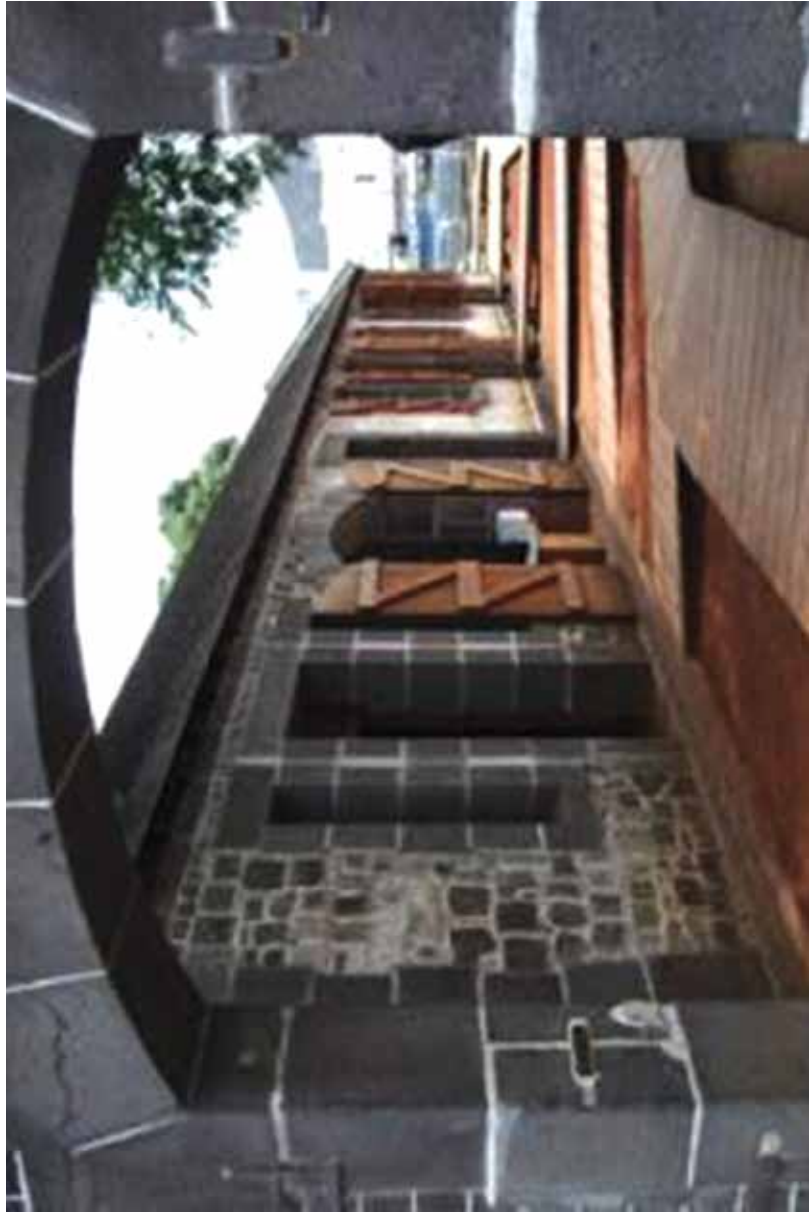
L'immigration contractuelle déclina de manière significative à partir des années 1870 et prit officiellement fin en 1910. Le dépôt fut converti en bureau judiciaire dans les années 1920 pour aider les ouvriers contractuels et leurs descendants. Avec l'arrêt officiel de la main d'œuvre sous contrat en 1910, le dépôt de l'immigration perdit graduellement sa raison d'être. Il fut officiellement abandonné quand le poste de Protecteur des Immigrants fut aboli en 1938. Depuis lors, le bâtiment a été converti en bureaux pour divers départements du Gouvernement. Il logea successivement le Département du Travail, le Département de la Guerre, le Département de l'Assistance Publique et le Département de la Sécurité Sociale. Ce n'est qu'après l'Indépendance que le site commença à être reconnu pour sa valeur historique.

Aujourd'hui Aapravasi Ghat reçoit des visiteurs du monde entier. L'entrée du site se fait par un portail en fer forgé adjacent aux bâtiments qui ont été rénovés. Le chemin le long de ces bâtiments mène à une cour à ciel ouvert qui a été reconvertie en jardin. De l'autre côté d'Aapravasi Ghat se trouve aujourd'hui la gare routière du Northern Bus Terminal. Il y a environ 165 ans, cet endroit faisait partie du dépôt de l'immigration, c'était la cour des « anciens immigrants ». On l'appelle maintenant « Place de l'Immigration » ou « Immigration Square ». Aux 19^e et 20^e siècles, la zone toute entière était très animée, envahie par toutes sortes d'activités commerciales. On y trouvait de nombreux magasins chinois et indiens où les propriétaires des plantations de canne à sucre achetaient les rations pour les ouvriers sous contrat. Le deuxième portail mène à une petite cour couverte où l'on peut voir deux grandes structures carrées en pierre qui étaient utilisées comme réservoirs d'eau. De là on peut descendre les marches que les immigrants ont empruntées, marchant vers un



Dépôt de l'Immigration en 1859. Source: Musée Blue Penny, Port Louis, Maurice





Aapravasi Ghat aujourdhui

nouvel avenir, et de là on a une vue du port où ils ont débarqué. Une plaque est apposée en haut des marches. Elle commémore l'arrivée des premiers ouvriers contractuels venus de l'Inde, le 2 novembre 1834, et l'abolition du système le 31 mai 1924.

Le Centre d'Interprétation est la dernière addition au bâtiment. Il porte le nom de Beekrumsing Ramlallah, un journaliste et membre du Parlement dont la contribution à la protection de ce site historique est immense. L'Interpretation Centre a été inauguré le 2 novembre 2014. Équipé des toutes dernières installations multimédia, le musée vise à promouvoir la connaissance de ce site du patrimoine. Des objets exhumés et des images y sont exposés. Une peinture murale décrivant les différentes phases de l'immigration indienne décore le Centre. Elle montre les immigrants débarquant d'un bateau, montant les marches jusqu'au dépôt, partant pour les plantations, travaillant dans les champs de canne à sucre et s'établissant dans les villages qui s'agrandirent autour des plantations.

Le musée est divisé en six sections, chacune mettant en valeur les différentes facettes de l'immigration. En entrant dans le musée on est introduit au concept central de la déclaration de « Aapravasi Ghat, site du Patrimoine mondial » et du « système de travail contractuel ». La deuxième section décrit visuellement le « voyage » des immigrants, depuis leur recrutement dans divers ports en Inde jusqu'à leur arrivée à Trou Fanfaron, à Maurice. Les objets exposés dans la troisième section donnent un aperçu de la vie au dépôt. Entre autres, parmi les objets exhumés, des bouteilles de vin, des pipes et des pièces de monnaie illustrent la vie des officiers dans le dépôt. D'autres objets comme des céramiques utilisées au 19^e siècle à Maurice sont également exposés dans cette section. Des poteries amenées par les immigrants et utilisées pour cuire les aliments ou comme réchauds portables sont aussi présentées. La quatrième section du musée décrit la réorganisation de Trou Fanfaron dans le contexte de l'industrie sucrière en pleine expansion, avec le besoin de toujours plus de main d'œuvre. Le thème de la cinquième section est le « Dépôt de l'immigration d'Aapravasi Ghat ». Elle est organisée séquentiellement

comme suit : arrivée au dépôt, séjour au dépôt, départ du dépôt et attention spéciale sur le bureau de l'immigration. Elle explique aussi l'étendue du dépôt en 1866 quand l'immigration contractuelle était à son pic. Le sixième et dernier segment met l'accent sur « l'héritage vivant de la main d'œuvre contractuelle ». On peut observer la maquette d'une hutte où les ouvriers immigrants habitaient. Plusieurs objets et outils utilisés pour le travail dans les plantations et dans la vie quotidienne sont exposés ici. Les informations récoltées depuis 2005 dans le cadre du « Projet d'histoire orale » par le fonds fiduciaire d'Aapravasi Ghat sont également présentées ici : elles compilent les récits de la vie, du patrimoine intangible et des souvenirs des ouvriers contractuels collectés auprès de leurs descendants.

En allant du site où Aapravasi Ghat est situé vers le centre de la ville et le front de mer « Caudan Water Front », on peut voir quelques autres monuments, entre autres le « Musée Postal », le « General Post Office », le « Granary » (le Grenier) et le « Moulin à vent ».

Le Site du Patrimoine mondial d'Aapravasi Ghat est unique car aucun autre pays ne possède un site aussi bien préservé que celui de Maurice. C'est le plus bel exemple connu d'un dépôt de l'immigration qui ait été témoin, de 1834 aux années 1920, de la migration planétaire de plus de deux millions d'hommes, femmes et enfants liés par contrat dans plus de 40 colonies, pays, et territoires. C'est ainsi qu'Aapravasi Ghat représente le développement du système moderne de main d'œuvre contractuelle, mais aussi les souvenirs, traditions et valeurs que ces hommes, ces femmes et ces enfants apportèrent avec eux quand ils sont partis de chez eux pour travailler dans des contrées étrangères, et qui ensuite ont été conférés à leurs millions de descendants. Quand ce type d'immigration prit formellement fin, près d'un demi-million d'immigrants avait transité par le dépôt de l'immigration pour travailler dans les plantations de canne à sucre comme ouvriers contractuels.

8

Chamba Lakhang de Basgo Gompa – un ancien monastère *ladakhi*

Sama Haq

Le Ladakh ou *Maryul*¹ abrite un mélange unique de certaines anciennes peuplades ethniques, originaires de la région de l'Himalaya occidental, dont principalement les Mongoles, les Dards et les Mons. La majorité de la population est de confession bouddhiste tibétaine tandis qu'une partie importante de la population est musulmane, habitant dans les régions de Kargil et Balti. Bien que le Ladakh soit une région à population clairsemée, elle constitue néanmoins une partie importante de l'Etat du Jammu et Cachemire, divisé en trois sous-zones, les régions supérieures, centrales et inférieures, jouxtant la puissante chaîne himalayenne à l'ouest du pays. La zone supérieure possède une importance stratégique, compte tenu du fait qu'elle est traversée par le fleuve Indus au torrent fougueux (en langue tibétaine) *Senge Khabab*. A travers le temps, le cours du fleuve a marqué le contexte historique et politique de la région. Le fleuve Indus a toujours influé sur l'histoire de divers sites importants tels que Shey, Leh et Basgo, jadis centres historiques importants.

Avant le 7^{ème} siècle de notre ère, le manque d'archives et de témoignages écrits ne permettait pas la connaissance des royaumes tibétains, d'un point de vue historique et religieux. A partir du 7^{ème} siècle de notre ère, les oeuvres de grands érudits, écrivains, voyageurs

Rencontre avec l'Inde, Tome 44, n°1, 2015.

et philosophes tels que Hiuen-Tsang, Al-Beruni, Kalhan, entre autres, livrent des documents et récits historiques.

A partir du 19^{ème} siècle, grâce aux efforts d'historiens et d'explorateurs comme Alexander Cunningham, A.H. Francke, G. Tucci, J. Hutchinson, Dr. Marx, J. P. Vogel, George N. Roerich, O.C. Handa, Nawang Tsering et autres, on assista à la découverte de l'art et de l'archéologie des Himalayas occidentaux. L'histoire et l'archéologie *ladakhi* retrouvèrent leur place dans l'histoire mondiale. Historiquement parlant, le Ladakh faisait autrefois partie du Tibet, mais suite à l'assassinat du roi Bonpo Langdarma (842 de notre ère), le Tibet se retrouva scindé entre les deux factions régnautes du Tibet central et occidental. Sous le règne du roi Yeshe-od (10^{ème} siècle de notre ère), la deuxième transmission ou (en langue tibétaine) *Bstan. pa.phyi.dar* du bouddhisme tibétain s'effectua sous l'impulsion de grands érudits, comme Rinchen Tsangpo et Lekpai Sherab, appelés *lotsaba*.

Le voyage ardu de Rinchen Tsangpo, le conduisant au Cachemire entraîna un renouveau ecclésiastique au Tibet occidental ou le Ladakh actuel, conférant une nouvelle signification à l'ordre monastique, le lamaïsme, nouvellement fondé. La colonie monastique d'*Alchi Choskhor* (11^{ème} siècle de notre ère) témoigne des échanges sociaux et religieux entre le Ladakh et le Cachemire. Cette période fut la plus dynamique et productive pour les moines et artistes tibétains, se distinguant par une profusion de création de patrimoine monastique (art et architecture), entre le Ladakh, le Cachemire, Spiti, Purang, et d'autres régions de l'Himachal Pradesh. Cette richesse d'artisanat qui se transmet du Cachemire vers le Ladakh porte le nom du style *khache-Tibétain*, en effet *khache* renvoie familièrement au « Cashemire ».²

Dès le 15^{ème} siècle de notre ère, l'unification du Ladakh s'effectua sous la direction militaire de Lhachen Bagan, qui fonda la célèbre dynastie Namgyal. Ce fut également l'époque où les deux forces islamiques en présence, les Moghols et les Turcs mongols posaient une menace à l'existence de la lignée royale et à la souveraineté religieuse des rois *ladakhi*. Dans un récit rare, *Tarikh-i-Rashidi*,

datant du milieu du 15^{ème} siècle, un général moghol, Mirza Hider Dughlat, raconte : « *A chacun de mes voyages au Tibet, je prenais le pays par la force ou par la paix, les habitants conquis me payant un tribut. Ces endroits étaient entre autres Balti, Zanskar, Maryul, Eudok, Goga, Lu...* »³ Ce qui est frappant du récit livré par Mirza Dughlat est qu'il se garde d'évoquer le prosélytisme islamique, qui accompagnait ses campagnes militaires, tout en sachant qu'entre le 14^{ème} et le 15^{ème} siècle, les ordres Mir Hamdani et Nur Bakshi⁴ avaient déjà commencé à entretenir un discours religieux parmi la communauté *balti* et *ladakhi*. Cette période marque un point de repère important dans l'histoire des souverains Namgyal, conduisant à une alliance politique et sociale entre les musulmans *Balti* et les bouddhistes *ladakhi*, grâce probablement à des mariages entre les familles royales.

Signalons en outre, qu'un certain nombre de bouddhistes *ladakhi* et de musulmans *balti* cohabitent encore à Leh, témoignant ainsi de leur histoire commune. Sengge Namgyal (1590-1642) incarna le souverain représentatif de la dynastie Namgyal, annexant tout le Tibet occidental, y compris Guge et Purang.⁵

L'ancien palais, les monastères et les tours de guet qui s'élèvent encore à Leh, Basgo, et Hemis attestent de son esprit dynamique et expansionniste. Des monuments religieux ainsi que laïcs furent érigés sous son règne, comme « le pont en bois traversant le fleuve Indus, construit sous le règne de Sengge Namgyal, à Alchi », d'après une inscription⁶, sans oublier la création du célèbre *Khache Masjid* (*La Mosquée de Khache*) à Leh. Bien que l'inscription dans la mosquée, portant la date de AH 1077 (l'année 1677), indique qu'elle fut érigée sous le règne de Deleg Namgyal (l'héritier présomptif du roi Sengge Namgyal), il est fort probable que la terre fut en réalité, attribuée sous le règne de Sengge Namgyal et que ce fut son héritier qui en acheva la construction.⁷ Cet article a résumé les grands événements historiques, qui se sont déroulés au Ladakh sous le règne dynastique local, qui joua un rôle important dans la promotion de l'art religieux à Ladakh. Comme mentionné auparavant, un certain nombre de monastères tibétains bouddhistes et de palais furent construits sous

le règne de Namgyal, ce qui nous amène à analyser le rôle de Basgo Gompa et de son importance artistique et historique en tant que monastère *ladakhi*.

Pour asseoir leur autorité, les souverains Namgyal firent de Basgo leur capitale. Bien avant la construction du palais de Leh, les alentours de la forteresse de Basgo représentaient le siège du pouvoir Namgyal à son apogée. Elle constitue un important site archéologique à Ladakh, située au bord du fleuve Indus, distant d'environ trente cinq kilomètres de Leh sur l'autoroute reliant Leh à Srinagar. Il s'agit d'une forteresse, façonnée de briques de boue, connue sous le nom de *Basgo Rabtan Lhartsekhar*, située au sommet d'une colline, à côté d'un Basgo Gompa ou temple Basgo. La forteresse et le temple furent construits au 16^{ème} siècle lors du règne du roi Senge Namgyal en vue de commémorer les exploits militaires de son père, le roi Jamyang Namgyal.

Le site de Basgo comprend un palais (aujourd'hui en ruines), trois temples et les vestiges d'un mur d'enceinte. Les trois temples faisant partie des ruines de Basgo sont : *Chamba Lakhang*, *Serzang Lakhang*, et *Cham Chung Lakhang*. Le site représente le tout premier bastion politique et royal de la dynastie Namgyal, construit entre 1445-1650. Le Fonds mondial pour les monuments a classé le *Maitreya Lakhang* de Basgo parmi les cent sites de patrimoine les plus menacés de l'année 2000-2001. La construction du temple s'effectua lors du règne du roi Drakspa Bumde en 1450-1490, et elle s'acheva au cours du règne du roi Tsewang Namgyal entre 1580-1600.

A l'instar de *Shey* et de *Thikse*, *Basgo* est évoqué dans les écrits de Francke, Cunningham, Tucci, Hutchinson, etc. Dans l'un des récits de voyage, on découvre une description de la beauté physique de Basgo. « *C'est un désert aride, sans le moindre brin de végétation, venant briser la sécheresse du sol. Quittant le plateau, nous sommes descendus vers la vallée de Basgo, il s'agit d'une étendue fertile et peuplée, fort pittoresque abritant des monuments bouddhistes et des habitations joliment construites, s'étendant au milieu des champs et des arbres fruitiers.* »⁸ Des plaines fertiles d'*Alchi* au paysage montagneux aride

de Basgo, la culture monastique, plurielle et toujours grandissante du Ladakh n'a cessé de subjugué les érudits et les voyageurs. Même au vingtième siècle, des artistes célèbres tels que Nicholas Roerich se sont inspirés sur le plan spirituel et philosophique du charme discret du monastère de Basgo. Dans ses mémoires, Roerich raconte « Basgo renvoyait une impression de grandeur. Des tours anciennes, tombant en ruines et de longues murailles s'étendant à l'infini, surmontant des piles de rochers s'alignaient à côté de temples récents ».⁹Cette étude analysera dans ce qui suit le rôle de Basgo en tant que repère déterminant de la dynastie Namgyal en présentant l'exemple de *Chamba Lakhang*, l'un des plus importants temples, s'élevant à Basgo.

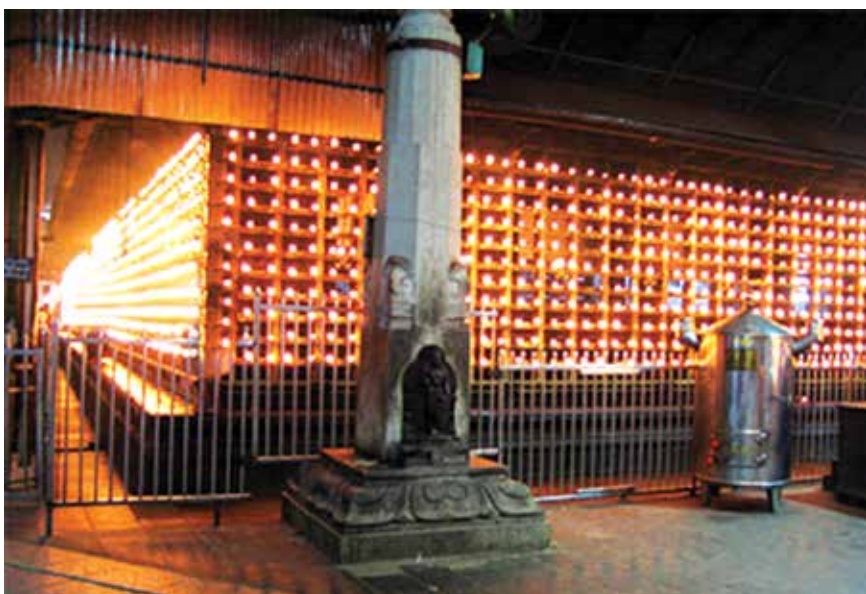
Le deuxième thème que je voudrais discuter dans cette étude renvoie à la *raison d'être* des forteresses monastères, dont Basgo. Comme mentionné auparavant, compte tenu de l'existence d'un climat politique tendu et des menaces provenant des royaumes environnants, plusieurs monastères furent construits en haut des montagnes ou au sommet des collines. En vue de créer des structures solides sur le plan architectural, les monastères érigés sur les sommets des montagnes, épousaient les formes et contours du paysage environnant, ressemblant ainsi à une montagne imprenable, d'où le terme de « monastère forteresse ».¹⁰ Ces merveilles architecturales, s'élevant au ciel, symboles du pouvoir religieux et politique, entretenaient habilement l'illusion de structures rocheuses, parsemées dans le paysage désolé et aride. Cette tendance se révèle dès 15^{ème} siècle au Ladakh, Tibet, et même au Bhoutan. Un exemple célèbre reste le palais Potala au Tibet (faisant partie aujourd'hui de la région autonome en Chine), qui fut le siège royal et religieux du bouddhisme. La création du site de Basgo s'expliquait par le besoin de construire un monastère forteresse, afin d'assurer la protection et la sauvegarde du temple et de ses moines, en proie aux menaces extérieures, environnantes.

Le *Chamba Lakhang* ou le temple *Maitreya* représente un site important aux yeux de l'ordre social et religieux monastique bouddhiste au Ladakh. Ce temple possède non seulement une

importance historique dans la conservation du patrimoine artistique mais présente également le travail réalisé par le Comité d'aide sociale de Basgo, un mélange intéressant d'activisme social et religieux, oeuvrant inlassablement à faire retrouver la grandeur d'antan de *Chamba Lakhang*. Ce temple s'inspire de son prédécesseur illustre, l'*Alchi Choskhor* ou le temple *Alchi*, construit vers le 11^{ème} siècle par le grand *lotsaba* Rinchen Tsangpo. Bien que les traits architecturaux diffèrent grandement, le style artistique et les nuances s'apparentent. Par rapport au style artistique, à la technique picturale et même la composition des couleurs, Basgo ressemble étonnamment aux peintures murales d'*Alchi*.

Une série de puits à degrés souterrains conduisent à *Chamba Lakhang*. Les fidèles et les amateurs d'art trouveront leur bonheur artistique en entrant dans le monastère. La salle d'entrée, ou *dukhang*, au temple abrite une grande sculpture, haute de quatorze mètres, représentant *Maitreya*, le futur Bouddha, faisant le *dharamacakramudra*, le geste de tourner la roue de la loi. L'image colossale d'un *Maitreya*, au corps doré étincelant, richement paré de bijoux, dans son *sambhogkaya*, endossant sa forme céleste, apparaît, flanquée de deux personnages *bodhisattva*¹¹, *Avalokiteshvara* et *Vajrapani*. Les murs s'ornent de belles peintures murales, représentant des dieux et des déesses bouddhistes, des chefs religieux et des événements tirés de la vie de Bouddha.

A l'intérieur du temple se dévoile l'univers complexe et insaisissable du panthéon bouddhiste *Vajrayana*, recouvrant les trois côtés du mur. Le mur d'entrée porte la présence sainte d'*Avalokiteshvara*, un *bodhisattva*, plein de compassion et de sagesse, entouré de ses compagnons, la *Tara* verte et blanche, ainsi que *Vajrapani*, au corps bleu, dieu protecteur et une émanation féroce d'*Avalokiteshvara* au sein du Bouddhisme *Vajrayana*. Des divinités protectrices des quatre directions et d'autres divinités féroces, protégeant les aires sacrées, ferment le cortège accompagnant le *bodhisattva*. D'autres grandes



Palissade de lampes (Source: www.indianetzone.com)



Le passage circumambulatoire, Le temple de Mahadeva à Kazhakuttom,
(Source : <http://www.vaikhari.org/architecture.html>)

peintures murales, exposées sur le côté droit du mur sont la *Tara* blanche, *Amitabha Bouddha* (en *dhyana mudra*), *Ratnasambhava Bouddha* (en *varada mudra*), Je Tsongkhapa, le chef religieux de la secte *Gelug* ou la secte du chapeau jaune, et *Akshobhya Bouddha* (en *bhumisparsha mudra*).

Sur le mur opposé s'étalent des peintures murales tout aussi magnifiques, dépeignant les dieux bouddhistes, des figures Bodhisattva et des chefs religieux. Il s'agit des *Sadakshari Avalokiteshvara*, ou la forme à six syllabes d'*Avalokiteshvara*, bien connu au Tibet, au Ladakh et au Népal. *Sadakshari Avalokiteshvara* est connu également comme étant le roi du mantra à six syllabes. Evoquée dans les textes bouddhiques, *Karanda Vyuha* et à travers le sixième *sadhana* ou prière du *Sadhanmala*, cette forme d'*Avalokiteshvara* représente une manifestation rituelle et une déification de la syllabe noyau, *om mani padma hum*.

A côté de lui, se trouve l'image du grand moine en position assise, Padma Karpo (portant un chapeau rouge), théoricien du courant *Drukpa Kagyud* au sein du bouddhisme tibétain, en l'honneur duquel le temple Basgo fut construit. De nos jours, le temple est administré par le Monastère Hemis du Ladakh, appartenant à la secte dite du chapeau rouge de l'ordre *Kagyud*. A côté de la peinture murale du grand lama, se trouve *Amoghasidhi Bouddha* (en *abhaya mudra*). Une peinture murale, à l'image de *Vajrasattva* ou le Bouddha dans sa forme primordiale, renvoyant à l'essence suprême et à la foi inflexible de l'être orne le mur. Il apparaît, brandissant un *vajra*, le foudre et un *ghanta*, la cloche, qui constituent ses attributs divins. En plus de la représentation sacerdotale des moines et des divinités, ornant les trois murs, on découvre des scènes pleines de vivacité, retraçant la vie de Bouddha et formant un récit continu. L'histoire débute sur le panneau au bas du mur à gauche, avec le rêve de bon

augure, annonciateur de la naissance de Bouddha et s'achève avec son *mahaparinirvana* ou transcendance, évoquée sur le mur à droite.

En conclusion, le site archéologique de Basgo *Gompa* représente les multiples aspects de la vie monastique. Basgo a beaucoup évolué au fil du temps, ancien centre religieux et politique du royaume de Namgyal, le site abrite des temples anciens, renfermant des sculptures colossales et des peintures murales sacrées. Grâce aux efforts d'organisations comme le Comité d'Aide sociale de Basgo et le Fonds mondial pour les monuments, ainsi que d'autres organismes, qui ont travaillé à la préservation et à la restauration du site, Basgo continue à résister aux épreuves de l'histoire, des souvenirs et au passage du temps.

Notes

- ¹ Cunningham considère ce terme comme un mot dérivé, *dmar* renvoie à « rouge » tandis que *yul* renvoie à « pays », ce qui signifie terre rouge, le mot originel désignant Ladakh est *La-dvags*.
- ² G. Tucci, *Tibetan Painted Scrolls, Des parchemins tibétains peints* Volume II. (Thaïlande: publication SDI, 1999).
- ³ *Tarikh-al-Rashidi*, traduit par E. Denison Ross, (Londres: Sampson Low, Marston et Co., 1984.), 410.
- ⁴ Des moines soufistes avaient fait le voyage de l'Iran vers le Cachemire
- ⁵ *The Royal Chronicles of Ladakh*, (« *Les Chroniques royales de Ladakh* »), numéro 6683 dans la collection du British Museum, Londres mentionne une lignée étrange de rois, même après le règne de Senge Namgyal, évoquant les exploits militaires de la dynastie Namgyal.
- ⁶ A.H. Francke, *Ladakh - The Mysterious Land* (« *Ladakh- La Terre mystérieuse* ») (New Delhi: Publication Cosmo, 1978), 100.
- ⁷ ———, *Antiquities of Indian Tibet*, (« *Les Antiquités du Tibet indien* ») Partie I&II. (New Delhi: Asian Educational Services, Services d'éducation asiatique 1992), 146-147.
- ⁸ *Gazetteer of Kashmir and Ladakh*, (« *Répertoire géographique du*

Cachemire et du Ladakh »)(Calcutta, 1890, réimpression. New Delhi: Maison d'édition, Vivek Publishing House, 1974), 214.

- ⁹ Ruth Abrams Drayer, *Nicholas and Helena Roerich: The Spiritual Journey of the Two Great Artists*. (« *Nicholas et Helena Roerich: Le voyage spirituel de deux grands artistes* ») (Irlande: Maison d'édition théosophique, 2005), 122-24.
- ¹⁰ Peter Harrison, *Fortress Monasteries of Himalayas*, (« *Les monastères forteresses de l'Himalaya* ») (Londres: Maison d'édition Osprey Publishing House, 2011),32-35.
- ¹¹ Les Bodisattva sont des êtres, ayant atteint la sagesse suprême et qui ont renoncé à leur transcendance afin d'aider ceux qui souffrent.

9

SwaminarayanAkshardham : traduction d'un temple originel

Anne Hartig

L'architecture a depuis toujours été définie par son caractère religieux (temple, église, etc.) ou laïque (monument, musée, etc.). A travers ce cadre, comment classer des cas de figure comme ceux des temples, abritant leur propre musée ou des fidèles rendant culte à des objets exposés dans un musée ? Nous essayerons d'y voir plus clair en faisant appel à des mots tels que *fusion*, *caractère hybride* et *mélange*. Mais à quoi renvoient ces mots si ce n'est le fait que deux (ou plus de) choses distinctes se soient réunies ? De quelle manière est-ce que ces mots nous permettent de mieux comprendre l'architecture ? Est-ce que le même problème ne resurgit pas à chaque fois ? Faut-il que les choses relèvent toujours de la catégorie soit religieuse soit laïque ? N'existe-il pas plutôt un caractère laïque au sein du religieux et du religieux disséminé au cœur du laïque ? Peut-on véritablement se prononcer sur ce qu'est exactement une architecture *spécifique* ou ce qui caractérise l'architecture *en général* ? Qui donc détient le pouvoir pour en décider ? Sachons cependant que ces problèmes ne relèvent pas de l'architecture à proprement dire mais découlent de la lecture de l'architecture. Comment analyser l'architecture ? Cet article se propose d'aborder ces questions à travers *Swaminarayan Akshardham* – en plus court *Akshardham*.

Inaugurée en 2005 lors d'une cérémonie rassemblant 25000
Rencontre avec l'Inde, Tome 44, n°1, 2015.

personnes et les dirigeants de l'Inde de l'époque, *Akshardham* représente un exemple impressionnant d'architecture. Ses créateurs l'ont traduite: « demeure de Dieu ». En dépit de ses détracteurs, elle reste l'un des monuments les plus célèbres de Delhi. *Akshardham*, à l'instar d'un ancien temple, abrite une grande image du dieu *Swaminarayan* et fait partie d'un complexe s'étendant sur 100 hectares, appelé Akshardham Cultural Complex (ACC- le Complexe culturel d'Akshardham), disposant de grands espaces et d'attractions payantes telles qu'une salle de cinéma, un spectacle audio-animé, un voyage en bateau, retraçant l'histoire de l'Inde ainsi qu'un spectacle de fontaine musicale. L'ACC représenterait-il en quelque sorte *l'effacement des frontières* à travers l'architecture ?

L'impulsion donnée à ce projet ambitieux- estimé avoir coûté environ 45 millions de dollars- provient d'une organisation à portée internationale, appelée BAPS, qui commença en tant que petit mouvement, basé au Gujerat, se définissant comme « une organisation hindoue sociale et à tendance spirituelle ». Rassemblant des fidèles à travers le monde, BAPS parvient à formuler, à définir et à diffuser ses croyances et sa philosophie ainsi qu'à faire passer son message à un public plus large, en vue d'assurer la survie de la communauté.

Akshardham et ACC constituent des monuments bien conçus et planifiés, formant un contraste frappant à l'architecture sauvage, qu'on voit trop souvent en Inde. Les gens apprécient grandement la beauté architecturale et les attractions de l'ACC ainsi que sa propreté et sa sécurité. Un grand mur et des tours démarquent *l'intérieur* de *l'extérieur*. Des mesures de sécurité renforcées empêchent tout élément *indésirable* d'entrer; les visiteurs n'ont même pas le droit d'apporter du papier ou un stylo. Si l'on enlève tous les outils, quelle est *l'image* d'*Akshardham* qui reste gravée dans les mémoires? Avec *quoi* et *comment* est-ce que nous créons une image? Ne possédant pas d'outil en tant que tel signifie que nous n'avons rien en main pour créer ou concrétiser une image d'*Akshardham* qui soit la nôtre. Par conséquent, il faut trouver un autre moyen de créer et de se souvenir de cette expérience exceptionnelle. C'est sans doute la raison pour

laquelle BAPS construit une seule image, destinée à tous- une image commune, à travers les différentes *images* que BAPS nous renvoie par le biais des publications, des répliques miniatures, des affiches *etc.* Une autre question importante soulevée est celle de savoir si BAPS, en ôtant les outils au sens matériel, possède aussi le pouvoir d'enlever le langage des visiteurs? Est-ce qu'elle ne considère pas la langue comme un outil de création ? Laissons ces questions de côté pour l'instant tout comme les aspects qui doivent être traités selon les situations, notamment le contexte religieux. Abordons maintenant le rôle que BAPS joue dans le façonnement de l'image d'*Akshardham*, notamment sur le plan architectural.

BAPS a travaillé inlassablement à rendre l'architecture non seulement visible, une structure monumentale et spectaculaire, mais en facilitant la lecture- au détour des mots, des images et de l'architecture. Le mur extérieur s'inspire du *Surya Mandir*, remontant au dixième et douzième siècle, s'élevant à Modhera au Gujerat. Peut-on en conclure qu'*Akshardham* serait un calque, une reproduction ou une traduction du temple originel ? L'architecture de Modhera semble plus compacte et dynamique mais celle d'*Akshardham* donne l'impression d'être plus structurée, dotée d'espaces vides, renvoyant une impression plus technique et moins dynamique. A *Akshardham*, la conception ancienne se mue en une langue convenable et lisible, conçue pour BAPS. Des légendes écrites en langue devanagari, gravées dans la pierre, font découvrir les noms des images principales à ceux qui connaissent cette langue. La frise en dessous représente des éléphants, non en tant que motif stylisé et répétitif, retrouvé communément dans l'art et l'architecture mais d'une manière naturelle. Tel un livre illustré, les images racontent des histoires d'éléphants et leur relation à la nature, à l'homme et aux dieux avec des explications gravées en bas. BAPS conçoit l'architecture comme un roman à découvrir.

L'intérieur d'*Akshardham* est spacieux, aéré et lumineux. Les gens admirent les gravures, les tableaux et les sandales appartenant à *Swaminarayan*, exposés dans une vitrine, comme s'ils se trouvaient

dans un musée. Des bénévoles veillent à ce que les visiteurs *se comportent correctement*. Il n'y a pas de prêtres. A *Akshardham*, on n'a pas alloué beaucoup d'espace au culte. Cependant, l'*aarti* (offrande de lumière aux divinités) est célébrée deux fois par jour.

Dans une salle, décorée de marbre polychrome, de panneaux aux couleurs vives, de diamants et d'or, s'élève, sous le dôme central, une image plaquée d'or, représentant *Swaminarayan*. Des spots d'éclairage et la lumière d'un candélabre renforcent l'éclat du lieu et le mettent encore plus en valeur. Où sommes-nous ? Qu'est-ce que c'est ? Est-ce que cet endroit, richement décoré serait le *garbhagraha* (le *sanctum sanctorum*) – l'endroit le plus sacré du temple hindou ? *Akshardham* est « la demeure de Dieu ». Si nous comparons cette construction à l'image que nous nous faisons du *garbhagraha*, s'inscrivant dans l'ancienne architecture religieuse hindoue- un endroit sombre et dépouillé de toute décoration où l'image de Dieu s'éclaire simplement à la lumière vacillante des bougies- alors, certes, on ne pourrait pas la qualifier de *garbhagraha*; mais pourquoi chercher à *comparer* ?

Bien que la conception architecturale d'*Akshardham* soit d'une lecture évidente, BAPS, à travers ses publications multilingues, travaille à renvoyer sa signification à chacun d'entre nous. Quelle est la lecture donnée par BAPS d'*Akshardham* ? Quel est le regard que BAPS voudrait qu'on porte sur *Akshardham* ? Comment traduit-elle ce qu'il y a dans cette architecture ? BAPS nous fournit un grand nombre de faits et de chiffres, tels le nombre de pierres, d'heures de travail, *etc.* (Vivekjivandas, 2009). La lecture donnée par BAPS d'*Akshardham* s'apparente à la manière dont les érudits européens, au dix-huitième siècle, considéraient, expliquaient et documentaient le monde, partant à la quête de la *vérité*. Toutefois, nous trouvons également d'autres langues dans les textes de BAPS, telles une lecture essentielle de l'architecture, livrant sa signification : « l'éléphant [...] est un symbole de force » et le marbre blanc symbolise « la pureté absolue et la paix » (Vivekjivandas, 2009: 11-12).

La plupart des gens considèrent *Akshardham* comme un *mandir* (temple) (Singh, 2010: 57). Ses détracteurs affirment par

contre qu'*Akshardham* et ACC sont « artificiels » et « manquent d'authenticité ». Il faut garder à l'esprit cependant qu'un tel jugement ne peut se faire qu'en se référant à une chose, considérée comme réelle, authentique, *etc.* Sans nous attarder sur ce qui est vrai et ce qui relève du faux, de l'authentique et du non authentique tout en se demandant si ces concepts existent véritablement, précisons que les détracteurs d'*Akshardham* la critiquent en fonction du prisme *reconnu* de ce qu'*est* un temple. Nous envisageons et inscrivons *Akshardham* et ACC au sein du domaine religieux, non seulement parce qu'*Akshardham* et ACC ont été bâtis par une communauté religieuse mais parce qu'ils abritent des images de dieux. Par ailleurs, BAPS et d'autres institutions créent et promeuvent une image d'*Akshardham* en tant que *mandir*. Sur la page d'accueil d'*Akshardham*, on peut cliquer sur l'onglet « *Mandir* » afin d'obtenir des renseignements sur *Akshardham*.¹ Certains lecteurs seront sans doute étonnés d'apprendre qu'au sein même du cadre théorique de BAPS, *Akshardham* est aussi désignée comme un « Monument » (Singh, 2010: 57). Le mot *monument* est dérivé du mot latin *monere* – traduit comme « se rappeler » ou « avertir, conseiller ». Des *monuments* s'élèvent à travers toute l'Inde sur les sites, gérés par l'Archaeological Survey of India. L'architecture représente ici un point de repère, marquant un événement historique exceptionnel, revêtant une importance régionale, nationale et internationale. Cela signifie aussi toutefois que ces monuments vont perdre ou ont déjà perdu leur fonction et leur signification d'origine. Ils permettent d'entretenir la mémoire pour l'avenir au lieu de la célébration du culte, *etc.* Comment envisager aujourd'hui *Akshardham*? Peut-on parler d'une évolution dans sa signification? Est-ce que l'image de *Swaminarayan* renvoie à l'image de Dieu? Nous pouvons considérer la tentative de BAPS de définir la valeur et la signification d'*Akshardham* en la nommant « monument » comme une autre tentative à des fins politiques, de vouloir imposer une lecture ou une signification sur l'architecture. Notons cependant qu'à



Image de Swaminarayan dans le Sanctum Sanctorum d'Akshardham :
(<http://www.akshardham.com/photogallery/mandir/garbhagruh.htm>)

partir de juillet 2009, BAPS ne désigne plus *Akshardham* comme un « monument » mais comme un « *Mandir* » (Singh, 2010: 58).

En résumé, BAPS construit une architecture « lisible », lui conférant une signification.

Akshardham est présentée comme une structure qui ne se résume pas à un tas de pierres, et l'organisation cherche à la doter d'une signification à travers des mots et des images. Elle est convaincue que la signification résidant dans les pierres va bien au-delà de la sphère matérielle à une sphère plus élevée et profonde. Il s'ensuit que BAPS ne veut pas d'autre lecture d'*Akshardham*; elle cherche à empêcher toute mauvaise lecture. Deux questions se posent à nous : cela est-il possible ? Quelles en seront les conséquences ?

BAPS propose une explication d'*Akshardham* et de son architecture à partir de différentes perspectives. Mais cette lecture a ses propres limites. En effet, il existe toujours quelque chose qui reste obscure ou non dit au sein même du dit. En d'autres termes, il existe toujours un extérieur- en dehors de ce qui est reconnu. Même si nous ne remettons pas en cause le fait qu'*Akshardham* relève de l'*architecture* (est-ce qu'elle ne s'apparenterait pas à une image, une sculpture ou même un objet exposé dans un musée moderne?), nous ne pouvons pas nous prononcer sur *ce qu'elle est*. Il faut alors reconnaître qu'il est impossible de classer *Akshardham* au sein des catégories religieuses et laïques reconnues, voire même l'impossibilité de définir *entièrement Akshardham*. Toutes les questions abordées, les interrogations et les tentatives de faire une lecture d'*Akshardham* sont motivées par le désir et le besoin de *comprendre*. Mais combien de lectures nous faut-il ? Combien de traductions ? Et quelle est la quantité à lire et à traduire ? Pourquoi devons-nous même la traduire ? S'il existe une signification profonde ou même quelque chose de *sacré* dans l'architecture, est-ce que cela signifie que nous n'arriverons jamais à la traduire ou la comprendre *pleinement* ? Si notre traduction n'est pas mieux- pas plus vraie- que d'autres traductions, est-ce qu'il ne suffit pas d'avoir une seule *bonne* traduction, justement celle proposée par

le créateur d'*Akshardham*? Par conséquent, il est important de se poser la question : *comment comprendre l'architecture?*

Cette question de la lecture est également une question de signification et de création de signification. Ainsi, l'idée de la traduction, présentée par Walter Benjamin revêt une grande importance. Benjamin souligne l'importance de deux textes- l'original ainsi que la traduction. Tandis que la traduction est considérée secondaire en raison de l'antériorité du texte d'origine, Benjamin s'efforce non pas à mettre en valeur son statut mais à souligner le fait que la traduction permet d'entretenir le souffle de vie du texte d'origine. Tout en s'inspirant de la conception de Benjamin sur la traduction, où il existerait une certaine idée du *sacré* en termes du texte d'origine, Jacques Derrida, opère une variation en démontrant que *le sacré* se transmet à travers la traduction. Aux yeux des deux penseurs, c'est à travers la traduction que le texte d'origine et son contenu survivent. Il s'ensuit que la traduction apparaît non seulement comme ce qui relève de l'impossible mais également comme un besoin fondamental. Ce besoin provient d'une demande, émanant de l'extérieur- hors de la langue, de la signification, du discours *etc.* Selon cette idée, on pourrait considérer que la survie d'*Akshardham* au plan national et international, aussi bien dans le contexte hindou que le contexte non hindou, ne se manifeste pas au sein de son propre domaine structurel mais se manifeste à travers divers lectures et regards. Selon Benjamin et Derrida, un *texte* a besoin de traduction pour survivre. Il en découle, qu'il n'existe pas de *bonne* ou de *mauvaise* traduction. Exposée à diverses lectures de différents gens, appartenant à différentes cultures et religions, quel est le rôle restreint de BAPS, à part celui de créateur d'*Akshardham*-BAPS, en tant que créateur ou auteur de l'oeuvre, de l'oeuvre d'art? D'une part, c'est sans doute une tâche impossible que de vouloir empêcher les gens de lire ou d'écrire en leur interdisant le stylo ou la feuille de papier. D'autre part, l'expérience d'*Akshardham*, vue comme « manquant d'authenticité » par de nombreuses personnes est également problématique, car cette lecture particulière résulte de

la tentative d'assigner une seule signification à l'architecture. Il est donc mieux et plus accommodant de la considérer comme étant une oeuvre- une oeuvre d'art- qui va *au-delà* des mains l'ayant créée. Ainsi, *Akshardham* en passant à travers plusieurs regards, en s'exposant à l'autre, accueille tout visiteur qui vient à sa rencontre, effaçant les frontières séparant la religion, la culture, le genre, la nationalité *etc.*

Notes

- ¹ Une campagne de publicité récente montre *Akshardham* à côté de sites tels que *QutabMinar* et *India Gate*. L'affiche sur *Akshardham* porte les mots: « Le saviez-vous? Le Temple d'*Akshardham* est l'un des temples les plus grands au monde ». Selon le Livre de Records Guinness, *Akshardham* est « le plus grand temple hindou au monde ».

10

L'Architecture des temples du Kerala

Shoba Sivasankaran

Le patrimoine culturel d'un pays se manifeste dans ses palais et forts, temples et églises, bâtiments publics et historiques, bref, dans tout ce qui constitue l'architecture traditionnelle du pays. Le plan, la construction et la décoration des monuments renvoient à la fois à l'histoire, à la culture et au développement du pays, ainsi qu'aux talents techniques et artistiques de ses artisans qui ont pu réaliser de telles structures. L'Inde est connue pour son architecture ancienne, car ses rois, nobles et grands propriétaires terriens se sont concurrencés pour faire construire des temples et les maintenir. Depuis des siècles, les temples dédiés aux différents dieux et déesses parsèment les quatre coins du pays et font venir les dévots du pays entier, en quête d'une ambiance paisible et pieuse pour prier. Cette culture religieuse a donné un sens d'appartenance au pays bien avant l'unification des différentes régions et la formation du pays actuel. La plupart des villes indiennes d'aujourd'hui comme Madourai ou Varanasi, sont des villes construites autour de temples, ces derniers constituant le moteur de leur économie jusqu'à nos jours !

L'architecture du sud de l'Inde, inspirée par le style dravidien, se distingue de celle du reste de l'Inde par des temples particulièrement imposants et majestueux. Les quatre états du sud, à savoir, le Kerala, le Tamil Nadu, le Karnataka et l'Andhra Pradesh, peuvent se vanter d'avoir les meilleurs temples anciens, qui partagent des similarités

Rencontre avec l'Inde, Tome 44, n°1, 2015.

mais sont pourtant différents. Les temples étaient conçus comme la demeure des dieux et pendant les fêtes, on sortait les Divinités en procession, accompagnée de musique, de danse et de rituels, dans la ville. Depuis bien des siècles, la vie culturelle des hindous a toujours tourné autour des temples et des festivités religieuses. La construction des temples était un art en elle-même et reflétait les croyances et les valeurs sociales des habitants. A l'aide de l'utilisation de l'espace et des formes physiques, elle cherchait à établir un lien entre l'homme et son univers et à alimenter les besoins spirituels et émotionnels des croyants.

Le Kerala, un petit état dans le sud de l'Inde, comme ses états voisins, est un pays de temples et de festivités. Le temple de *Padmanabha* (dédié à Vishnou) à *Thiruvananthapuram*, le temple de *Vadakkunatha* (dédié à Shiva) à *Thrissur*, le temple de *Sri Krishna* (dédié à Vishnou) à *Guruvayour*, le temple de *Bhagavathy* (dédié à la déesse *Bhagavathy*, une incarnation de *Parvathy*) à *Chottanikara* sont les plus célèbres de milliers de temples qui se trouvent au Kerala. Les premiers temples construits dans cette région étaient les temples jains (3^{ème} siècle av. J.-C. – 500 ap. J.-C.), suivis par les temples bouddhistes (2^{ème} siècle av. J.-C. – 800 ap. J.-C.), étant donné que le jainisme et le bouddhisme étaient les premières religions organisées à se répandre dans cette partie du pays. La plupart de ces temples jains et bouddhistes se sont vus transformés en temples hindous suite au déclin de ces religions. Ces temples ont pourtant laissé leurs traces sur l'architecture des temples hindous du Kerala. A partir de l'an 800 ap. J.-C., on voit la réémergence de l'hindouisme et l'apparition des temples brahmaniques.

Les facteurs qui ont influencé la construction des temples au Kerala

Les temples étant les principaux centres d'activité pour chaque groupement de population, une attention particulière était accordée à sa construction. Cette construction suivait majoritairement le modèle architectural dravidien, cependant, les influences apportées par des

facteurs topographiques, climatiques, historiques et traditionnels sont restés également importantes.

Le Kerala est une étroite bande de terre située entre la mer d'Arabie d'un côté et des chaînes de montagnes (*Western Ghats*) de l'autre. Sa topographie lui assure d'abondantes pluies pendant plusieurs mois de l'année. Donc, toutes les constructions ont dû tenir compte de cet état climatique. De plus, le climat tropical, chaud et humide, accompagné de fortes précipitations, a toujours favorisé l'existence d'une riche faune et flore. Les arbres, comme le bambou, le teck, le bois de rose, le jacquier, poussaient en grandes quantités dans ces forêts, ce qui fournissait la majeure partie de la matière première requise pour la construction des temples. Il convient d'ajouter que le granit et la latérite, présents dans la région montagneuse, ont aussi contribué énormément au développement de l'architecture du Kerala. L'utilisation du bois et de la latérite, rendue possible par le climat et la topographie du Kerala, distingue son architecture de celle des autres parties de l'Inde.

Situé sur la côte ouest de la péninsule de l'Inde et connu comme le pays des épices, le Kerala a profité des échanges maritimes avec ses partenaires commerciaux comme par exemple les Arabes, les Européens, les Romains et les Chinois, depuis le 3^{ème} siècle av. J.-C., Ces échanges ont rendu cet état économiquement fort, ce qui, à son tour, a mené à la construction de plusieurs temples. En outre, ces échanges ont laissé leurs empreintes sur l'architecture de cette région.

L'établissement du bouddhisme et la propagation de cette religion ont posé la base de l'architecture religieuse au Kerala. La forme des temples bouddhistes a survécu longtemps après le déclin de cette religion, de sorte que le sanctuaire des temples à *Koumaranallour*, *Trikkodithanam*, *Tripayar* et *Ettumanour* sont circulaires comme ceux des temples bouddhistes. Par ailleurs, le Kerala a une riche et longue tradition de sciences architecturales indiennes. Vers le 15^{ème} siècle ap. J.-C., deux livres majeurs portant sur la construction des temples (le *Thantrasamuchyam* et le *Silpiratnam*), ont été écrits et ils ont servi de Bible pour toutes les constructions dans cette région.

Le premier explique comment organiser l'espace en harmonisant son fond énergétique et vibratoire, y compris plusieurs détails comme le choix du site, le choix du jour et de l'heure propice pour chaque étape de la construction, la disposition du sanctuaire et des entrées, l'aménagement des autres espaces du temple, les matériaux utilisés, les dimensions du temple, l'installation de la Divinité, etc. Le deuxième livre aborde la façon de travailler avec la pierre et le bois, deux matériaux utilisés dans la construction des temples, afin d'insuffler de la vie dans la construction. Les architectes expérimentés (les *Sthapathis*) maîtrisaient les techniques proposées par ces livres et ainsi, l'architecture de cet état est une confluence de ces deux sciences associées avec la construction des temples. De plus, l'influence dravidienne de l'état voisin du Tamil Nadou se voit aussi dans quelques temples du sud du Kerala, comme par exemple, le temple de *Padmanabha Swamy* à *Thiruvananthapuram*. La tradition a ainsi été un des facteurs importants dans la construction des temples.

La construction des temples

L'architecture des temples du Kerala se divise en trois phases. La première phase comprend les temples de coupe de roche, construits avant le 8^{ème} siècle ap. J.-C., ressemblant aux temples cavernes bouddhistes, la deuxième s'étend du 8^{ème} au 10^{ème} siècles et la dernière phase commence à partir du 11^{ème} siècle. Les temples de la première phase, ceux taillés en roche, se trouvent principalement dans le sud, à *Vizhinjam*, *Ayirurpara*, *Kottukal* et *Kaviyoor* et sont souvent dédiés à Shiva. Ils consistent en un sanctuaire, accompagné d'une structure plus large, une sorte d'antichambre connue sous le nom de *ardhamandapa*. Des bas-reliefs sont présents sur les murs de l'antichambre. Les temples de coupe de roche ont d'abord été construits au Tamil Nadou et les temples du Kerala semblent avoir pris la relève.

La deuxième phase de construction a établi la base des temples actuels du Kerala. Au départ, les temples étaient unicellulaires, caractérisés uniquement par le sanctuaire ou le *sreekovil*, à la

différence des temples de coupe de roche qui y adjoignaient aussi une antichambre.

Un espace carré, appelé le *namaskara mandapam*, avec un toit indépendant soutenu par quatre piliers, était construit directement en face du *sreekovil*, et était réservé aux brahmanes pour se prosterner devant la Divinité après certains rituels. Le *pradhakshina padam*, un passage circumambulatoire principal autour du sanctuaire,

Un espace carré, appelé le *namaskara mandapam*, avec un toit indépendant soutenu par quatre piliers, était construit directement en face du *sreekovil*, et était réservé aux brahmanes pour se prosterner devant la Divinité après certains rituels. Le *pradhakshina padam*, un passage circumambulatoire principal autour du sanctuaire, était ajouté aux temples pour permettre aux dévots de faire des circumambulations dans le sens des aiguilles d'une montre, un rituel qui faisait partie de leur pratique religieuse. Un mur rectangulaire appelé le *nalambalam* ou *chuttambalam* clôture ces trois parties. Cette période a aussi témoigné de l'instauration de la pierre d'autel (le *ballikal*) dans les temples et de la construction de temples à deux ou à trois étages.

La troisième et dernière phase de construction a marqué l'apogée de la construction des temples et a introduit un plan de temple qui est respecté jusqu'à nos jours. Plusieurs détails ont été ajoutés à la construction existante : la palissade avec des rangées de lampes à huile, le *vilakkumaadom*, le long du mur extérieur du *nalambalam* ; la pierre d'autel logée dans une structure de piliers, le *balikal mandapam* ; un pilier de lampes, le *deepastambham*, devant le *balikal mandapam*, fait de bronze avec des rangées d'une centaine de lampes ou même plus; le mât pour drapeau, le *dwajastambam*, également devant le *balikal mandapam* pour hisser le drapeau du temple pendant une fête. Un grand mur avec des portes ou *gopura* disposées aux quatre points cardinaux était aussi érigé dans certains cas pour protéger le temple entier. Un deuxième passage circumambulatoire entre le *nalambalam* et le grand mur était construit dans les grands temples. Alors que les *gopuras* dans les temples de la région voisine



Rani-ki-Vav, Patan



L'art incroyable des panneaux sculptés- Rani-Ka-Vav, Patan



Loiseau en train de boire l'eau qui coule des cheveux de la jeune fille



Vue de face du Chand Baori

du Tamil Nadou étaient de grandes structures imposantes en pierre, les *gopuras* de la région pluvieuse du Kerala étaient munis de toitures en croupe de deux ou de trois étages.

En fait, la construction est devenue de plus en plus complexe. L'intérieur des temples a aussi subi certains changements par rapport aux temples construits dans les périodes précédentes. Les sanctuaires unicellulaires à l'intérieur du *nalambalam* ont commencé à abriter deux ou trois divinités, chacune dotée d'une importance égale. D'ailleurs, dans la voie extérieure, au-delà de la palissade des lampes, se trouvaient aussi les sanctuaires secondaires, les réservoirs des temples (où les dévots pouvaient se laver avant d'entrer dans le temple), le *vedopadesha shala* (une salle où s'enseignaient les védas), le *ootupura* (salle à manger) et le *koothambalam* (salle de spectacles). Au fil du temps, de nouvelles structures se sont ajoutées aux temples principaux, dictées par les besoins fonctionnels.

Les types de temples

Le plan du sanctuaire suivait différentes formes: carrée, rectangulaire, circulaire ou en abside. Le type du toit dépendait de ce plan. Envisageons d'abord le plan du sanctuaire et ensuite les types de toit. Le type carré est la forme le plus souvent adoptée dans le Kerala et s'inspire de la forme de l'autel de feu védique. Le temple de Shiva à *Perouvanam* est une bonne représentation du type carré. La forme carrée devient quelquefois ovale et le temple de Shiva à *Vaikom* est un bon exemple d'un plan ovale avec des peintures murales en couleur sur le mur entier, des travaux minutieux de bois autour des fenêtres et des sculptures sur les supports. Les formes circulaire et en abside sont présentes seulement au Kerala, surtout dans le sud et plus particulièrement dans les régions où avait prospéré le bouddhisme auparavant. Les temples de la forme en abside, une combinaison des formes semi-circulaire et carrée, sont moins nombreux, et sont répandus dans la région côtière. Les temples de Shiva à *Trikkandiyour* et à *Triprangoud* en sont des exemples. Le temple de *Sri Padmanabhaswamy* à *Thiruvananthapuram*, le temple

de Sri Krishna à *Gurouvayour* et le temple d'*Aiyappa* à *Sabarimala* ont une forme rectangulaire. Le temple de *Madhour* dans la région de *Kasargod* a un sanctuaire à trois étages et ressemble au dos d'un éléphant.

La structure de base du temple est faite de granit ou de latérite. Le toit est construit à un, deux ou trois étages. La forme du toit dépend du sanctuaire au-dessous. Un plan circulaire a un toit en forme de cône et un plan carré a un toit en forme de pyramide. La toiture est en bois avec un revêtement de métal, ce qui protège le cadre en bois et l'intérieur du temple.

Les particularités des temples du Kerala

On accorde à la lumière une place spéciale dans les temples hindous et les hindous croient que la lumière crée une ambiance divine dans les temples. Le *vilakkumaadom*, la palissade avec des rangées de lampes à huile et le *deepastambham*, le pilier entouré de rangées de lampes à huile, sont uniques aux temples du Kerala. Ces lampes, allumées pendant les fêtes ou événements importants font resplendir le temple entier, créant ainsi une ambiance propice à la dévotion.

De même, le *dwajastambham*, le mât pour drapeau est une autre singularité des temples du Kerala. Chaque temple a son propre drapeau avec un dessin unique. Le mât est très grand et est d'habitude visible de loin. Le drapeau hissé pendant la fête du temple, montre la festivité dans la ville.

Les temples du Kerala n'ont pas seulement été des lieux de fréquentation religieuse ou des lieux d'adoration. Depuis toujours, les temples ont aussi été des lieux de rencontre ou le pivot d'activités sociales et culturelles. Le *koothambalam* ou la salle de spectacles construite dans les temples est unique aux temples du Kerala et renforce la croyance selon laquelle les temples, depuis une

époque lointaine, étaient aussi des centres culturels où les gens se rassemblaient pour apprécier les concerts de danse ou de musique ou pour participer à d'autres activités liées aux temples. Cette salle de spectacle, par son architecture merveilleuse et sa réalisation artistique unique, témoigne du rôle social et culturel qu'elle a joué à l'époque ancienne. Construite selon les consignes de *Natyasastra* (traité des arts indiens), elle est composée d'une salle spacieuse, comptant de nombreux piliers et munie d'un toit surélevé. Les piliers en bois, richement ornés et acoustiquement adaptés, étaient la preuve du savoir-faire des artisans de l'époque.

Les sculptures et les peintures

Les temples du Kerala se distinguent des autres temples indiens par plusieurs aspects. La toiture à deux pentes, posée sur les murs bas, constitue l'élément visuel et fonctionnel principal de la structure et donne une identité unique à l'architecture de cette région. D'un côté, cette toiture en pente, recouverte de tuiles, attire l'attention à première vue. De l'autre, elle protège les murs et l'intérieur des temples de la pluie incessante. La couverture de tuiles et l'embellissement de pignons en bois donnent à cette structure une caractéristique distinctive.

Le bois et la latérite, que l'on trouve en bonne quantité dans les forêts de la région, ont également contribué à la singularité de cette architecture. Le bois, principalement le teck, le bois de jaquier, de rose et d'ébène, est utilisé de nombreuses façons, depuis le cadre du toit jusqu'aux décorations du plancher. Le toit à pentes est orné de pignons en surplomb, sculptés et finement ouvragés. D'ailleurs, il repose sur un cadre en bois, qui à son tour, est posé sur des piliers (faits de bois) et les murs. La plupart des éléments en bois, tels les piliers, le toit, les portes et les fenêtres, les poutres, le plafond, les chevrons de fixation... sont ornés de sculptures fines. Selon la science architecturale, le bois utilisé pour la construction des temples vient

des arbres vivants et donc ce bois est susceptible d'insuffler la vie dans le temple construit.

L'architecture des temples est une synthèse harmonieuse du génie civil et de l'art esthétique. Deux types de sculptures sont évidents dans les temples du Kerala : les bas-reliefs sur les murs extérieurs des temples et les sculptures sur le bois comme observées sur les piliers, le plafond, le toit, les portes et les fenêtres, les poutres... Les dieux, les déesses, les formes humaines et toutes les autres formes sont sculptées selon les dimensions suggérées dans les livres d'architecture. Le meilleur exemple de la sculpture de bois en miniature est celle qui orne le plafond du pavillon d'entrée du temple de *Mahadeva* à *Kaviyoor*. Cette sculpture, exécutée avec une attention minutieuse aux détails, date du 16^{ème} siècle. Par rapport aux sculptures en bois, les peintures murales sont moins nombreuses dans les temples du Kerala. Ces peintures, en couleurs douces et passées, faites avec des pigments biologiques, racontent les histoires des épopées le long des murs des passages circumambulatoires. Le bois et la pierre à part, le métal a aussi été utilisé dans la fabrication des idoles et des motifs, le revêtement et les épis de faitage.

L'usage du granit est limité au socle du temple et la latérite a été utilisée pour les murs, étant donné que la latérite est disponible en abondance dans la région. La latérite est une terre rouge tropicale qui est molle à l'exploitation mais qui se durcit et devient aussi dur qu'une pierre dès qu'elle est exposée à l'atmosphère. Pourtant, comme elle est poreuse, pleine de bulles d'air, la surface est souvent plâtrée, peinte ou sculptée. Le toit à pentes, le choix des matériaux pratiques, l'usage des piliers et des cadres de toit en bois, la sculpture délicate de bois et les bas-reliefs de pierre, ainsi que la menuiserie précise sont les caractéristiques uniques de l'architecture des temples du Kerala.

Enfin, la science architecturale prône qu'il y a un lien très étroit entre l'environnement et l'architecture et qu'une structure bien construite est celle qui est en harmonie avec la nature. Les temples

du Kerala, de par leur construction et pratiques suivies, résonnent d'énergie et de vibrations positives et créent une ambiance favorable aux dévots en assurant l'harmonie entre le temple, l'humain et la nature. Les temples deviennent ainsi des espaces propices permettant aux humains de communier facilement avec l'univers et subir des expériences spirituelles.

Note : J'ai consulté avec profit quelques sites web.

11

Des marches menant à l'eau

Sharad Chandra

Les marches jusqu'à l'eau ou les puits à marches de l'Inde sont des structures absolument fantastiques que l'on ne trouve nulle part ailleurs. Ce sont parmi les éléments les plus uniques et les moins connus de l'architecture indienne, particulièrement les murs de ces sources d'eau souterraines qui sont magnifiquement sculptés. Les puits à marches sont en fait des tranchées profondes, ou bien des puits ou des bassins taillés dans la roche, auxquels on parvient par des escaliers sinueux ou des marches. Ils sont différemment nommés *bawdi*, *baoli*, *vav*, *vavdi*, *vai*, *kalyani* ou *pushkarni*. Dans le traité en sanskrit *Silpa-Shastras* et les inscriptions anciennes ils sont appelés *Vapi* ou *Vapika*.

Le climat de l'Ouest de l'Inde est chaud et semi- aride et les pluies sont capricieuses. Il fallait donc toujours veiller à collecter l'eau des pluies de la mousson et la conserver de façon accessible pour les mois de sécheresse le reste de l'année. C'est ainsi que les puits à marches ont fait leur apparition. Pendant des siècles ils faisaient partie intégrante de la vie des communautés de l'Ouest de l'Inde ; les gens y allaient pour y chercher de l'eau potable, laver le linge et se baigner, aussi bien que pour des fêtes hautes en couleur et des rituels sacrés. Ils servaient aussi de retraite fraîche pour les caravanes, les pèlerins et les voyageurs qui pouvaient ainsi échapper à la chaleur du jour ou passer la nuit. Mais ces magnifiques structures étaient bien

Rencontre avec l'Inde, Tome 44, n°1, 2015.

plus que des réservoirs utilitaires. Les puits à marches comprennent habituellement deux parties : un puits vertical protégé de la lumière directe du soleil par un toit complet ou partiel, d'où l'eau est tirée, et des passages inclinés, chambres et escaliers souterrains qui donnent accès au puits. Ce sont les murs en claires-voies, les colonnes minutieusement sculptées, les tours magnifiquement décorées tout autour qui en font des monuments exceptionnellement riches de l'architecture indienne. Commandés par les familles royales, des patrons riches ou puissants, ce sont des exploits complexes de génie civil et d'étonnants exemples de l'architecture indienne et islamique.

Les premiers puits à marches taillés dans la roche sont apparus en Inde entre les 2^e et 4^e siècles ap.J.-C., Ensuite, le puits de Dhank, près de Rajkot au Gujerat (550-625 ap.J.-C.) et les bassins à marches de Bhinmal, dans le district de Jalore au Rajasthan (850-950 ap.J.-C.) ont été construits. Suite à quoi la construction des puits à marches a continué vigoureusement, s'étendant rapidement de la région du Gujerat jusqu'au nord du Rajasthan, le long de la frontière occidentale du pays, où plusieurs milliers de ces puits ont été construits à cette époque. Cette activité atteignit son pic entre les 11^e et 16^e siècles. La plupart des puits à marches existant aujourd'hui datent des huit derniers siècles. Certains éléments suggèrent qu'ils pourraient dater d'il y a bien plus longtemps. À la suite de la découverte d'au moins 700 puits dans seulement une section de la ville de Mohenjodaro, les spécialistes tendent à penser que ces « puits cylindriques tapissés de briques » ont pu être inventés par les peuples de la Civilisation de la Vallée de l'Indus, les prédécesseurs des puits à marches.

Les experts ont estimé qu'au 19^e siècle, plusieurs milliers de puits à marches de différentes tailles et grandeurs ont été construits partout en Inde dans les villes, les villages et finalement dans des jardins privés où on les appelait « puits abris » parce que les voyageurs et les pèlerins pouvaient y parquer leurs animaux et s'abriter sous les arcades couvertes autour de ces puits. Faire construire un puits

à marches, soit pour un motif purement philanthropique, soit à la mémoire d'un être cher.

Les puits à marches sont catalogués selon la grandeur, la disposition, les matériaux utilisés et la forme : ils peuvent être rectangulaires, circulaires, ou même en forme de L ; ils peuvent être en maçonnerie, en gravas ou en brique ; et ils peuvent avoir jusqu'à quatre entrées séparées. Il n'y a pas deux puits à marches identiques, et chacun, qu'il soit simple et utilitaire ou complexe et ornementé, a un cachet unique. Tout dépend de où, quand, et par qui ils ont été commandés. Tous ont une architecture étonnamment belle. Quelques-uns des plus notables sont :

Chand Baori à Abhaner

Chand Baori est un célèbre et très attrayant puits à marches situé dans le village d'Abhaner, près de Jaipur au Rajasthan. C'est le plus profond, et un des plus anciens puits à marches du monde. Il a été construit par le roi Chand de la dynastie Nikumbh entre 800 et 900 ap.J.-C., et il se trouve en face du temple de Harshat Mata, la déesse de la joie et du bonheur à qui il fut éventuellement dédié quand il fut terminé. Avec 3500 marches étroites et 13 étages c'est un des plus grands puits à marches en Inde et un bel exemple de l'excellence architecturale qui prévalait dans le passé. Voir illustration 1 qui présente une vue impressionnante de *Chand Baori*.

La ville de Bundi, également au Rajasthan, est connue comme la « Ville des puits à marches » à cause du grand nombre de ces puits que l'on y trouve. L'impressionnante architecture de ses *baoris* est égale en tous points à la splendeur architecturale de ses forts, palais et de ses peintures miniatures. Une étude officielle dénombre plus de 387 *baoris* dans tout le district. Le plus beau est le *Raniji ki baori*, construit en 1600 ap.J.-C., par Rani Nathawati, la reine de Rao Raja Aniruddha Singh Hada. Il soutient parfaitement la comparaison avec le *Rani ka vav* (le puits à marches de la Reine) situé à Patan au Gujrat. Bien que moins grand, il contient d'excellentes sculptures de

Gajraj, avec sa trompe tournée vers l'intérieur, donnant l'impression qu'il vient de boire l'eau du *baori*. Les arcs délicatement ciselés entre les colonnes ajoutent à la beauté et la magnificence de l'ensemble.

Le *Rani-ka-Vav* ou le « puits à marches de la Reine » à Patan, jadis la capitale du Gujerat, est indiscutablement une des plus grandes merveilles de l'Inde. (Voir illustrations) Commandé par Rani Udayamati à la mémoire de son Roi Bhimsen I de la dynastie Solanki, il a été construit en 1063 ap.J.-C., Son style architectural est complexe et sophistiqué, et il est considéré comme un des plus beaux exemples de construction souterraine. Même après avoir été inondé et enfoui sous la terre et des rochers pendant des centaines d'années, la structure existe toujours et elle est en relativement bon état. Il a environ 64 mètres de long, 20 mètres de large et 27 mètres de profondeur et il avait à l'origine sept étages dont cinq sont préservés.

Le *Rani-ka-Vav* est un monument abondamment décoré avec des panneaux ornés de sculptures et de hauts-reliefs, représentant l'apogée du style d'architecture *Maru-Gurjara*. La majorité des sculptures sont vouées au dieu Vishnou, sous les formes de *Dashavatar* (les dix avatars de Vishnou), avec des images saisissantes de *Varaha*, *Narasimha*, *Rama* et *Kalki*. Il y a une statue particulièrement belle de *Mahishasur-Mardini*, la Déesse Mère tuant le démon *Mahishasur*. Les *Apsaras* (beautés célestes) sont elles aussi magnifiques, représentant seize différents styles de maquillage (*Solah Singar*). Au niveau de l'eau, il y a une sculpture de *Sheshashayi Vishnu*, montrant le dieu allongé sur *Shesha* le serpent à mille têtes.

Jusqu'en 2001, les visiteurs pouvaient descendre jusqu'au fond du puits à marches et toucher l'eau. Mais après le tremblement de terre de Bhuj, l'ASI (le service archéologique de l'Inde) en a interdit l'entrée après un certain point. Mais cette décision n'empêche absolument pas d'admirer les sculptures délicatement travaillées qui décrivent le rythme, la beauté et diverses émotions, tout cela dans la pierre.

Et à la fin on peut admirer l'esprit du Camphre représenté par une jeune fille au bain. Le camphre (*Kapoor*) est traditionnellement

brûlé pendant les cérémonies religieuses. Notez l'oiseau en train de boire l'eau qui coule des cheveux de la jeune fille.

En juin 2014, le *Rani-ki-vav* ainsi que le Great Himalayan National Park ont été désignés sites du Patrimoine Mondial par l'UNESCO.

Le célèbre *Adalaj Vav*, toujours au Gujerate, est un autre puits à marches tout à fait remarquable. Situé dans le village d'Adalaj, dans le district de Gandhinagar près d'Ahmedabad, le *vav* Adalaj est un des quelques puits dont l'histoire est richement documentée, où l'on peut lire en sanskrit et en pali la tragique histoire d'amour qui a donné lieu à sa création, inscrite en relief sur un mur à l'intérieur de la structure. En 1499 ap.J.-C., la région alors appelée *Dandai Desh* fut brutalement pillée et son souverain tué, laissant après lui sa jeune et belle reine. Le roi conquérant, un souverain voisin nommé Mohammed Begda, tomba amoureux de la reine endeuillée. Elle lui demanda de terminer la construction du puits à marches que son mari avait commencée s'il voulait avoir sa main en mariage. Il accepta et se mit au travail pour faire construire le plus beau des puits, profond de cinq étages, ajoutant des sculptures sophistiquées de feuilles, de fleurs, de poissons et d'animaux alliant des éléments d'architecture islamique et de symbolisme hindou. Quand le puits fut terminé, sauf pour le dôme, Begda présenta son travail à la reine et lui demanda de tenir sa parole. Elle inspecta l'ouvrage, marcha tout autour du puits, dit une prière et se jeta dans l'eau profonde. À côté se trouvent les tombes de six maçons qui avaient travaillé à la construction. La légende raconte que leur fier patron demanda aux sculpteurs sur pierre s'ils seraient capables de construire un autre puits aussi beau que celui-là, et quand ils répondirent « oui » leur sort fut scellé.

Les puits à marches, en plus d'être une source d'eau, étaient aussi des endroits où se rencontrer et se réunir pour les cérémonies religieuses. Ils fonctionnaient comme des temples souterrains, offrant une abondance d'images des divinités tant masculines que féminines. La plupart de ces images sont celles de Vishnou et Shiva sous leurs divers aspects, comme *Sridhar* (Vishnou, qui porte *Sri* ou

la richesse), *Jalasyin* (Vishnou allongé sur le serpent *Anant Nag*), *Varaha* (la troisième incarnation de Vishnou sous la forme d'un sanglier) etc. Ces sculptures formaient une toile de fond spirituelle pour les bains rituels, les prières et les offrandes. Aujourd'hui encore, malgré la pénurie d'eau souterraine accessible, un certain nombre de puits à marches continue de fonctionner comme des temples – notamment le *Mata Bhavani Vav* du 11^e siècle à Ahmedabad. Mis à part les idoles du panthéon hindou, l'architecture des puits à marches est également riche en images séculières, comme *maithun* (amour érotique), le barattage du beurre, la lutte ou les acrobaties, les combats de chevaux et d'éléphants, ou en frises ornementales et panneaux décorés de motifs floraux. Les sculptures influencées par la mythologie Jaïn forment un troisième style d'architecture des puits à marches. Ces sculptures représentent des scènes comme, par exemple, une congrégation du *Tirthankara* (leur prophète).

L'influence du patronage sur les puits à marches est visible non seulement dans la décoration architecturale mais aussi dans le style structurel. Les constructions datant du 12^e siècle, sous la domination musulmane, marquent clairement ce changement. Alors que les constructeurs hindous utilisaient le système de construction avec jambages et linteaux, et des dômes en encorbellement, les musulmans introduisirent l'arc et le « vrai » dôme. Les artistes hindous sculptaient des panneaux et des frises remplis de divinités, d'être humains et d'animaux, mais l'Islam interdisait totalement la représentation de la figure humaine. De façon intéressante, deux merveilleux puits à marches – *Rudabai Vav* et *Dada Harir Vav* – sortes de cousins conceptuels, émergèrent au Gujerat vers 1500 ap.J.-C., quand les deux traditions se confrontèrent pendant une brève période. Tous les deux ont été commandés par des femmes et construits sous une autorité islamique par des artisans hindous. Les deux sont décorés mais avec une absence flagrante de divinités et de représentations humaines.

Il y a mille ans, les puits à marches étaient essentiels pour la vie. La plupart des puits ont été construits par les souverains dans

leur région comme des actes de bienfaisance pour la communauté. Au cours des siècles, des milliers de puits ont été construits dans tout le Nord-ouest de l'Inde, mais la majorité sont maintenant à l'abandon ; beaucoup d'entre eux sont en ruines et asséchés, parce que l'eau souterraine a été détournée pour l'usage industriel et les puits n'atteignent plus la nappe phréatique. Toutefois, quelques sites importants au Gujerat ont récemment été restaurés. Il y a maintenant un effort concerté pour sensibiliser les esprits à l'existence des puits à marches, chefs d'œuvre de l'architecture et du génie civil.

Il est difficile de s'imaginer que toute une catégorie d'architecture puisse s'évanouir entre les mailles de l'histoire, pourtant il semble que ce soit le cas avec ces merveilles qui disparaissent. Nous espérons que la crise croissante de l'eau qui sévit dans notre pays incite à sauver au moins quelques-uns de ces édifices souterrains – et leur précieuse architecture – avant qu'ils soient anéantis à jamais.

12

L'héritage architectural belge en Inde

Philippe Falisse

La « Porte de l'Inde » à New Delhi

C'était toujours pour moi un grand plaisir d'emmener les amis, les visiteurs et les délégations belges au haut de la colline Raisina pour leur montrer quelques chefs d'œuvres architecturaux d'Edwin Luytens (1869-1944) -l'imposant palais présidentiel, les Ministères des Finances, de la Défense, des Affaires Etrangères et des Affaires Intérieures, En fait, mon but était de les amener à l'endroit qui offrait, selon moi, la meilleure vue plongeante sur le Boulevard Royal qui conduit à la « Porte de l'Inde ».que j'appelais, avec un chauvinisme non voilé, la « Porte belge » !

Je pointais du doigt ce « Mémorial aux soldats inconnus »qui, sous un soleil de plomb ou sous un ciel brumeux ou encore dans une pluie de mousson, gardait toute sa majesté et sa grâce. Puis, je conduisais mes hôtes à « La Porte »sous laquelle brille la flamme du soldat éternel.

Après un moment de recueillement, j'expliquais à mes hôtes pourquoi le cœur de toute la population belge vibrait dans ce monument.

La « Porte de l'Inde » de 42 mètres de haut, rappelait la « Porte de Menin »située à Ypres, en Belgique que Sir Reginald Blomfield

Rencontre avec l'Inde, Tome 44, n°1, 2015.

(1856-1942) avait conçue et qui, construite par le gouvernement britannique, était devenue un superbe mémorial dédié aux soldats inconnus morts durant la première guerre mondiale (1914-1918).

Parmi ceux-ci, on comptait quelque 7.000 soldats de l'armée indienne. Sous le commandement d'officiers britanniques, ils étaient morts au cours des combats décisifs d'octobre 1914 et d'avril 1915 qui avaient eu lieu près d'Ypres.

L'histoire de l'armée indienne sur le front de l'Ouest débuta tout au début de la guerre, en août 1914.

La nation indienne avait promis son appui à la Grande Bretagne à condition que cette dernière lui accorde en retour la liberté une fois la guerre terminée.

Le Conseil de Guerre demanda au Congrès indien de dépêcher deux divisions d'infanterie et une brigade de cavalerie en Egypte. Une division de Lahore et une de Meerut furent choisies pour cette mission. Ensemble, elles allaient constituer le Corps de l'armée indienne. Celui-ci fut plus tard renforcé par une brigade de cavalerie provenant de Secunderabad.

Le 27 août 1914, le gouvernement britannique changea ses plans et décida d'expédier les divisions indiennes en Belgique et en France pour venir au renfort de la force expéditionnaire britannique qui avait essuyé de lourdes pertes près de Mons, en Belgique.

L'armée indienne vécut son aventure en Europe comme une expérience extraordinaire, incompréhensible et abominable.

Les Indiens combattaient à des milliers de kilomètres de chez eux, dans un pays étrange, pluvieux et froid, pour une cause que la plupart ne comprenait pas. Ils faisaient confiance à leurs officiers britanniques qui, connaissant leurs coutumes, essayaient de ne pas heurter les sentiments religieux de leurs hommes. Ainsi, les Sikhs pouvaient porter les symboles de leur religion et des plats différents étaient servis aux soldats hindous, musulmans et tribaux.

Les soldats indiens n'avaient qu'une connaissance élémentaire

de l'anglais. Certains officiers étaient capables de leur donner des ordres en Hindi, Punjabi ou Rajasthani mais, on peut imaginer le désastre qui suivit la mort de ceux-ci au combat. Remplacés par d'autres officiers qui ne parlaient que l'anglais et qui ignoraient les habitudes et coutumes indiennes, la communication avec les Indiens devint presque impossible et la troupe devait pâtir de ce que les ordres étaient mal compris.

Le 22 octobre 1914, le 57^{ème} « Wilde's Rifles » qui s'était retiré dans les tranchées fraîchement creusées entre les villages de Hollebeke et de Messines, fut le premier bataillon indien à essayer les tirs de l'ennemi. Ce jour là, Naik Laturia, de Hamirpour, un village de la Province d'Himachal, fut le premier Indien à être abattu au front. Son nom se trouve gravé sur la Porte de Menin.

Le 26 octobre, l'armée indienne lança une attaque vers les tranchées ennemies près de Gapaard, un village près de Messines. Il avait plu toute la nuit et les tranchées ressemblaient à des caniveaux. Après avoir pataugé dans l'eau bourbeuse et les flaques, les Indiens qui avaient réussi à avancer de quelques mètres, furent contraints de reculer et de refluer sur leurs premières positions.

Le 30 octobre, les Allemands bombardèrent les troupes indiennes. Celles-ci étant minoritaires et ne recevant que peu d'appui de la part de l'artillerie, se battent jusqu'à l'épuisement de leurs munitions. Un combat qui dura deux jours.

Le 31 octobre, après avoir pilonné la ville de Messines, les Allemands se lançant à l'assaut des tranchées occupées par le 57^{ème} Wilde's Rifles, décimèrent plusieurs bataillons. Seul, Jemadar Ram Singh survécut à cette bataille. Jemadar Kapur Singh, un de ses compagnons avait préféré se tirer sa dernière cartouche plutôt que de se rendre à l'ennemi.

Le même jour, Khudadad Khan, qui avait été blessé lors d'une échauffourée près d'Hollebeke, mitrilla l'ennemi tant qu'il put. Ensuite, il détruisit son arme et fit semblant d'être mort. Il réussit ensuite à regagner son unité en rampant. Khudadad Khan fut le

premier soldat indien à être décoré, en récompense de ses prouesses militaires, de la « Victoria Cross », la distinction militaire suprême de l'armée britannique et du Commonwealth.

En mars 1915, les troupes indiennes subirent de lourdes pertes dans la bataille de Neuve-Chapelle, en France. Bien qu'épuisées et en nombre réduit, elles se regroupèrent et contre attaquèrent l'ennemi qui, pour la première fois dans l'histoire de l'humanité, se servit de l'arme chimique, le gaz à moutarde, nommé « yperite » pour avoir été répandu la première fois à Ypres. A ce propos, l'historien Dominiek Dendooven écrivit: « Les Indiens furent vraiment utilisés comme chair à canon. Ils furent massacrés et plusieurs d'entre eux moururent des douleurs atroces que causaient les gaz asphyxiant ».

La « Porte de l'Inde » à New Delhi, dont le design a été inspiré sur la « Porte de Menin » à Ypres, en Belgique rappelle l'héroïsme des soldats indiens inconnus morts pour la défense de la liberté. Un héroïsme pour lequel la Belgique sera à jamais reconnaissante.

D'ailleurs, à la « Porte de Menin », chaque soir à 20 heures, les clairons de la brigade locale des pompiers résonnent et jouent la sonnerie aux morts : Le « Last Post ». Cette manifestation quotidienne témoigne de cette gratitude envers les soldats inconnus morts durant la grande guerre pour défendre la liberté de la Belgique.

La Cour de Cassation à Kolkata

Walter Granville (1819-1874), l'un des plus distingués architectes anglais travaillant en Inde durant l'époque victorienne, a légué à Calcutta un héritage de bâtiments civils impressionnants. C'est en effet dans cette seconde capitale de l'Empire britannique, qu'il déploya au mieux son génie en y érigeant trois œuvres monumentales : L'Office Général des Postes (1868) et le Musée National (1878) de style néo-classique et la Cour de Cassation (1872) de style néo-gothique.

Pour cette dernière, Granville s'inspira d'un des plus grands



Porte de l'Inde



Porte de Ménin



Cour de Cassation à Kolkata



Halles aux draps

édifices de style gothique connus en Europe et situé en Belgique: Les « Halles aux Draps ». Son projet fut achevé en 1872.

Les « Halles aux Draps » dominent la grande place de la petite ville flamande d'Ypres. Elles furent bâties en 1304. Les halles, conçues comme marché et entrepôt couverts, se situaient à proximité d'une voie navigable (l'Yperlee, couverte à l'heure actuelle) de sorte que les bateaux pouvaient y charger et décharger leur cargaison. La façade du bâtiment mesure 125 m. Un beffroi imposant de 70 mètres de haut s'élève en son milieu.

Bien que leur ressemblance soit incontestable, les « Halles aux Draps » et la Cour de Cassation présentent des caractéristiques différentes qui résultent de ce que Granville ait inséré dans son œuvre de Calcutta des éléments architecturaux que l'on retrouve dans l'hôtel de ville de Hambourg que son contemporain et collègue Gilbert Scott, inspiré également par le design des « Halles aux Draps » d'Ypres, avait construit en 1854..

Dans son ouvrage intitulé « Calcutta's Edifice », Brian Paul Bach a écrit : La Cour de Cassation, en tant que prototype de style néo-gothique à Calcutta, s'illustre à la fois par son originalité et parce qu'elle est un exemple flagrant de compromis dans la guerre des styles qui faisait rage à l'époque non seulement en Angleterre mais dans tout l'Empire britannique ».

Calcutta avait déjà absorbé divers styles d'architectures : l'oriental, l'indo-islamique et le roman. En y introduisant d'autres styles et en prenant pour modèle les « Halles aux Draps » d'Ypres, Granville ne fit qu'enrichir et rendre encore plus attrayante celle que l'on appelait « la ville des Palais ».

- * Remerciements au “Musée in Flanders Fields” d'Ypres pour les images de Halles aux draps et de Porte de Ménin.

Les images de la cour de Cassation à Kolkata et de la Porte de l'Inde sont par Philippe Falisse.

13

Visiter Srinagar livre en main avec Feisal Alkazi

Une présentation de *Srinagar, an architectural legacy* de Feisal Alkazi

Maya Goburdhun

Quand on est metteur en scène, on est forcément sensible à l'espace, à son organisation, aux mouvements, aux transitions, entre autres choses. On sait aussi faire revivre des pans de vie. C'est ce que fait pour nous, Feisal Alkazi, metteur en scène renommé, auteur et pédagogue, dans son livre intitulé, *Srinagar, an architectural legacy*.

Le livre est divisé en deux parties ; la première, comprenant dix chapitres, nous présente le génie de Srinagar : son architecture chargée d'histoire bien sûr, mais aussi de mysticisme soufi ; ses jardins moghols, une particularité de l'urbanisme moghol et ses « jardins sur toits », une pratique courante chez les Cachemiriens d'antan ; cette rivière Jhelum, qui, en fait, a défini, de plus d'une façon, le développement spontané de la ville, à travers les *mohallas*, *galis* et *kadals*¹ sans oublier les fameuses « house-boats », ces péniches-résidences. Il évoque aussi la pluralité culturelle de cette ville.

La deuxième partie est consacrée à des « heritage walks », conçues et mises en place par INTACH¹. Elle permet à celles et ceux qui s'y intéresseraient de découvrir, livre en main, le riche

Rencontre avec l'Inde, Tome 44, n°1, 2015.

patrimoine de Srinagar, qu'un développement sauvage menace de faire disparaître. Au fil des chapitres, Alkazi nous sensibilise à la situation dialectique, tant au niveau métaphorique que physique, non seulement de Srinagar mais aussi du Cachemire, région encerclée de rangées de montagnes d'abord difficile, à l'est, à l'ouest et au nord ; si la géographie semblait l'isoler, sa beauté et sa richesse naturelles, que rehaussent lacs et rivière, ne manquaient pas d'attirer « prêtres, jouisseurs, profiteurs » et envahisseurs. Ainsi le Cachemire et sa capitale, Srinagar, ont subi des influences culturelles et linguistiques plurielles, ce que reflète l'architecture, ou plutôt les architectures des édifices et monuments.

Alkazi nous apprend que l'histoire de la région est de la plus haute antiquité : selon des découvertes archéologiques faites à Burzahom et Gufkral, sites pas loin de Srinagar, dès 3000 av. J.-C., l'homme néolithique était présent dans la Vallée, surnom du Cachemire. Les excavations nous révèlent l'architecture des habitations de cette époque préhistorique, comprenant les périodes néolithique et mégalithique. Les gens habitaient, alors, dans des fosses auxquelles on accédait à l'aide de marches ou d'échelles. D'une profondeur d'un mètre, elles étaient soit carrées ou rectangulaires, avec des trous aux quatre coins pour ériger des poteaux qui probablement soutenaient un toit. Les murs des fosses mégalithiques étaient recouverts de bois, peints en ocre rouge, en guise de protection contre les termites. Des fosses de forme ovale servaient de sépulture. À Gufkral, les fosses pouvaient être rondes ou rectangulaires, le sol étant peint en ocre rouge et les murs étant tapissés de roseaux recouverts de boue. Le sol pouvait aussi être doté d'une fosse d'entreposage. Des avatars ultérieurs de ces habitations recèlent de beaux foyers et fours. Il existerait des indications témoignant que ces peuplements étaient en contact avec la civilisation d'Harappa et aussi des peuplements du nord de la Chine et de l'Asie centrale.

La pluralité de la Vallée remonte aussi à des temps anciens : dès le 2^{ème} siècle av. J.C., les Sakas s'y installèrent et un peu plus tard ce fut le tour de la tribu Yuechi de Chine, dont est issu l'empereur

Kanishka. Elle reçut aussi en son sein les Huns (4^{ème} siècle ap. J.-C.), les Gujjars venus du nord du Pendjab, un grand nombre de Tibétains qui venaient régulièrement, ceux venus du Moyen Orient et ceux de la côte méditerranéenne. C'est en l'an 250 av. J.-C., que, sous le règne de l'empereur Ashoka, fut fondée la capitale, d'abord près de Pandrethan, pas loin de Srinagar, puis, au 6^{ème} siècle à Srinagar, autour de la colline Hari Parbat, sous le règne de Paravasena VI. Alors nommée Parvarpura, la ville hébergeait des maisons en bois de bonne construction ainsi qu'un réseau de canaux, reliés à la Jhelum et à des marchés prospères.

Parmi les nombreux chroniqueurs ayant relaté l'histoire du Cachemire, figure Kalhana qui, dans son œuvre *Rajtarangini*, datant de 1148-1169 ap. J.-C., fait remonter l'histoire de la vallée à 1184 av.J.-C., Selon lui, le Cachemire a fait partie des empires Mauryen et Kouchan³ et a été pendant plus d'un millénaire un haut lieu du bouddhisme dont le rayonnement s'étendit de là jusqu'au Japon en passant par le Tibet, l'Asie centrale et la Chine ; d'ailleurs, selon les registres officiels de l'Archeological Survey of India, le 4^{ème} Concile bouddhiste s'est déroulé au Cachemire pendant le règne du roi Kouchan, Kanishka, à Harwan, au 2^e siècle avant J.C. En l'an 631 ap.J.-C., le pèlerin-voyageur chinois, Hiuen Tsang fait mention du *Vihara*⁴Jainander à Srinagar qui, selon lui, était un centre florissant. À Pandrethan, une sculpture de Mahamaya, la mère du Bouddha, atteste de la présence du bouddhisme dans la Vallée. Cette ville fut malheureusement détruite par un incendie en 960 ap.J.-C.

De la période des dynasties hindoues qui régnèrent au Cachemire, pendant plusieurs siècles, il nous reste le temple au soleil de Martand, près d'Anantamarg, dont l'architecture est exemplaire. L'an 1320 ap.J.C., marque l'avènement du Sultanat, lorsque suite au sac brutal des Mongols, le prince Rinchen du Ladakh s'empara du pouvoir en établissant des alliances stratégiques avec le fils de Ramachandra, qui avait été Premier ministre à la cour de Sahadeva. Par la suite, ce prince bouddhiste, attiré par la simplicité d'une religion dénuée de rituels, embrassa l'islam sous l'influence de son

maître spirituel Bulbul Shah, au nom duquel il érigea un *khanqah*⁵ et adopta dès lors le nom de Sadruddin. C'est ainsi que l'islam fit son apparition au Cachemire, non pas de force mais degré, par conversions progressives, comme l'historien Aurel Stein, le fait ressortir. Suite à Rinchen, se fut Shamsuddin de Swat qui accéda au pouvoir et fonda la dynastie du Sultanat, qui atteint son apogée sous le règne du Badshah Zain-ul-Abidin, grand bâtisseur, concepteur et fondateur de 3 villes : Zainapur, Zainakot et Zainagir. Il avait aussi établi Nausehr, la nouvelle ville, qui aujourd'hui fait partie de Srinagar et où il se fit construire un palais en bois à 12 étages. Il se chargea également de terminer la construction de la Jamia Masjid, située à Srinagar, que son père avait commencée. Parmi ses multiples réalisations nous pouvons compter l'île artificielle ZainaLank, où il se rendait pendant 40 jours chaque année pour faire une retraite et où subsistent encore les ruines d'un beau palais et d'une mosquée de sa construction. Un de ses successeurs, Mirza Haider Dughlat, devait dire en parlant de ses créations : « La beauté de ses structures défie toute description – tous ceux qui les perçoivent pour la première fois, se mordent les doigts, tant ils sont étonnés, avec les dents de l'admiration. » (*Tarikh-i-Rashidi*). Aujourd'hui, seulement 2 des édifices qu'il construisit demeurent pour témoigner de ses talents de conception : le tombeau de sa mère et la mosquée Madani. Pendant le règne de Zain, Srinagar, connu sous l'appellation Sheher-i-Kashmir, une attestation de son importance, continue sa croissance spontanée et linéaire, le long des berges de la Jhelum. C'est lui aussi qui fit construire le premier pont permanent ZainaKadal, à Ala-u-dinpura, ce qui permit une croissance sur les 2 berges bien que la rive droite se soit développée de façon plus significative.

Dans l'ensemble, pendant le Sultanat, le Cachemire s'ouvrit aux brillantes cultures de l'Asie Centrale, y compris celle de la Perse, qui ne manquèrent pas d'influencer l'art et l'architecture ; cette période fut comme une renaissance culturelle dont les échos continuent de résonner même aujourd'hui.

Le seizième siècle marqua le début du règne moghol au

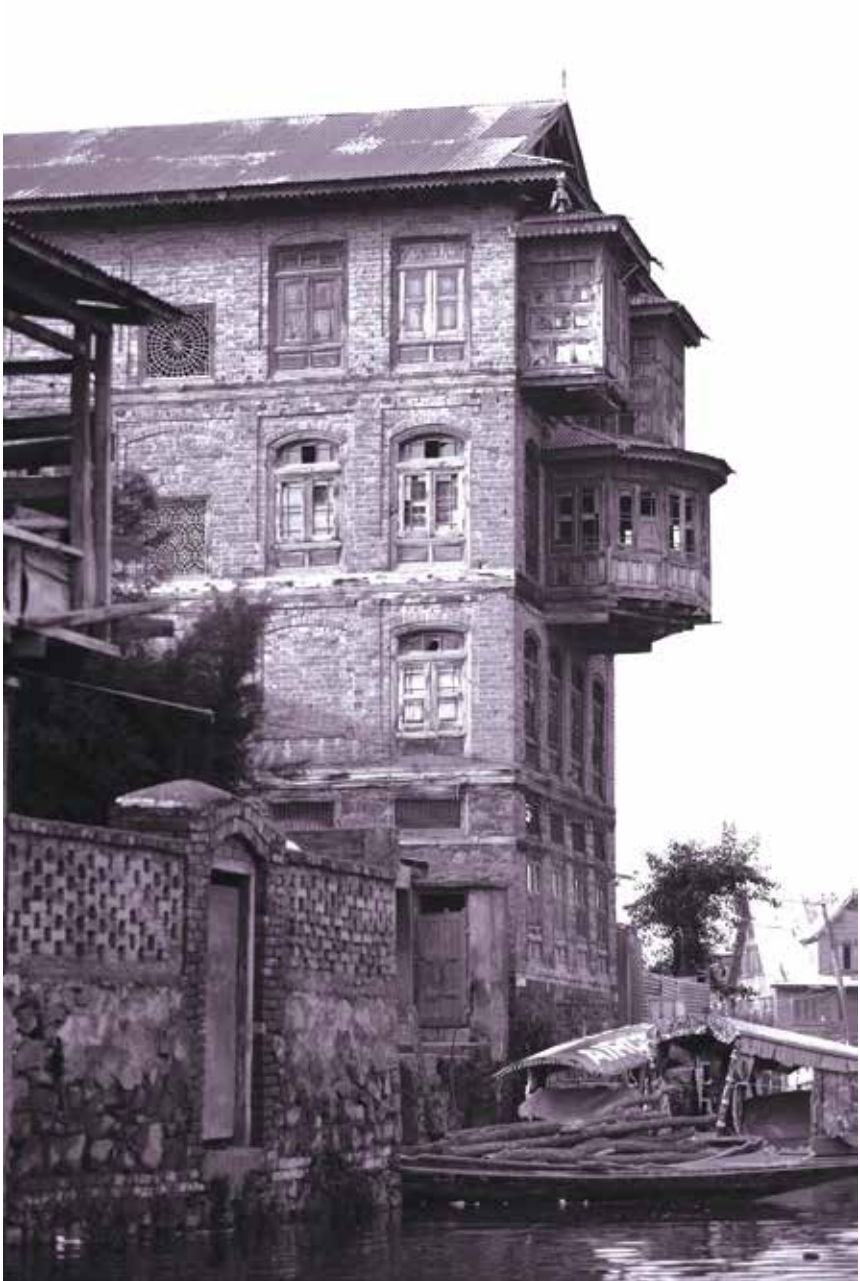
Cachemire, avec l'arrivée de l'Empereur Akbar en 1589. Ce règne devait durer jusqu'en 1752 et inaugurer dans la Vallée un nouveau style d'architecture, dont un exemple est la fortification située à Hari Parbat, que l'empereur Akbar initia pour offrir un gagne-pain à ceux affectés par la famine qui sévit en 1597, année de sa troisième et dernière visite. Outre cela, un nouvel élément, le jardin moghol⁶ tant célébré, vint parer le paysage urbain de ses multiples attraits. Il y en avait, dit-on, 777, dont plusieurs créés sous Jahangir, le fils et successeur d'Akbar. Son fils, Shah Jahan, hérita de l'amour que son grand-père et père portaient pour le Cachemire. Et c'est lui qui est responsable de la création des Shalimar Gardens. Son fils aîné, Dara Shikoh, véritable héritier d'Akbar de par sa prédilection pour les textes sacrés, fit construire une mosquée pour son maître spirituel Mullah Shah, unique car elle est construite en pierre plutôt qu'en bois. Cette mosquée et Pari Mahal sont les seuls exemples qui subsistent des constructions entreprises par Dara Shikoh dans la mesure où celles situées dans les plaines ont disparu. Quant à son frère, Aurangzeb, qui s'était emparé du pouvoir en emprisonnant son père Shah Jahan, il se détacha totalement du Cachemire suite à un incident qu'il jugea être de mauvais augure. Sa mort en 1707 précipita le déclin du règne moghol.

Sous les moghols, non plus, le mode de croissance de Srinagar ne changea pas ; toutefois ils avaient créé la ville Nagar Nagar, qui était hors d'accès pour la plèbe, autour de Hari Parbat. Parmi les structures mogholes qui perdurent de nos jours nous pouvons compter la mosquée Pathar Masjid que fit construire la femme de Jahangir, NoorJahan, et où, par misogynie sans doute nous confie l'auteur, jamais aucune prière ne fut offerte, l'ensemble Mullah Shah de Dara Shikoh et deux portails situés sur Hari Parbat. Bien sûr les jardins qui entourent le lac Dal continuent de charmer tout un chacun.

Dans l'espace d'un siècle, à peu près, de 1752 à 1866, le Cachemire connut successivement deux régimes très oppressifs : celui des Afghans dont la cruauté mutila la région et celui des Sikhs sous Ranjit



Lithographie du 19ème siècle – Srinagar - la rivière Jhelum – la mosquée
Khanqah-i-Maulla et, à l'arrière-fond, la forteresse sur Hari Parbhat



Maison traditionnelle avec balcon – dub



Façade d'un édifice de style colonial

Singh dont la mort en 1830 fut suivie d'une mutinerie de l'armée Sikh, favorisant de la sorte l'avènement des Dogras, vers le début des années 1850. Si pendant le règne des Afghans, le gouverneur Amir Khan Jawan Sher fit construire le palais-forteresse de Sherghari, le pont Amir Kadal et la route aquatique, Nallah-i-Amir, reliant le lac Nagin à Khushal Sar-Gulsar, le règne des Sikhs fut marqué par des famines désastreuses qui provoquèrent l'exode des Cachemiriens en quête de travail.

Avec les Dogras, la situation changea car, premièrement, pour les anciens souverains-moghols, afghans et Sikhs – le Cachemire ne constituait qu'une partie de leur empire alors que pour les Dogras, leur empire se limitait au Cachemire, acheté pour une somme de 7,500,000 de roupies aux Anglais. Sous leur administration et grâce aux influences européennes amenées par les Anglais, l'architecture et la culture de Srinagar subirent de nombreuses transformations.

Penchons nous maintenant, l'espace de quelques siècles, sur cette ville qu'une histoire mouvementée et l'environnement façonnèrent à leur guise. Alkazi nous fait voir comment Srinagar est « un patrimoine riche et vivant » et « un bel exemple de l'impact de transformations historiques sur l'art, l'architecture et l'histoire ». Comme nous l'avons vu, à ses débuts, cette ville au passé préhistorique, fut tour à tour un centre florissant du bouddhisme, une ville dont la prééminence lui valut le titre de Sheher-i-Kashmir(ville du Cachemire) sous le règne de Zain-ul-Abidin, un haut lieu de l'architecture moghole de grand apparat, rehaussé davantage par de somptueux jardins bien conçus, dotés de pavillons, de fontaines et cascades, qui attirait intellectuels, poètes, miniaturistes, pour tomber en délabrement pendant les règnes Afghans et Sikhs avant de commencer son avancée vers le « modernisme » sous les Dogras et Anglais, époque à laquelle l'exubérance du style indo-islamique très orné céda le pas à la sobriété du style colonial.

Jusqu'au 14^{ème} siècle, la ville se développa surtout sur la rive droite de la rivière Jhelum, s'étendant jusqu'à Hari Parbat. Le front riverain de Srinagar est endigué par un mur en pierre contre lequel

sont alignés des *ghats*, ces berges parées de marches menant à la rivière, que ponctuent un grand nombre de mosquées, lieux de culte, temples et *khanqahs*. Ce front héberge aussi des groupements d'habitations en communauté, appelés *mohallas*, avec leurs ruelles-*galis* et des ponts en bois traditionnels. L'étroitesse de ceux-ci était contrebalancée par l'amplitude des lieux de culte.

À l'encontre des *ghats* de Varanasi, ceux de Srinagar ne sont pas reliés entre eux et desservent chacun leur *mohalla* respectif. Dans la mesure où, jusqu'au 20^e siècle, c'est surtout par voies aquatiques que se faisaient les déplacements, les *ghats* étaient un lieu privilégié, un lieu de rassemblement, de rencontres et d'échanges pluriels et pour les femmes venues faire la lessive et piler le riz, c'était un lieu de détente. Hindous et musulmans, arrivant aux *ghats* pour les ablutions matinales avant d'aller prier ou pour recevoir et envoyer leurs marchandises, se saluaient et bavardaient en grande bonhomie.

Typiquement un *mohalla* réunissait une trentaine de maisons et soit une mosquée soit un temple. La maison des riches, commerçants ou propriétaires, de dimension plus importante, avait un accès privé sur la rivière. Elle était dotée de balcons en saillie dits *dub*, de fenêtres treillissées et d'un toit en écorce de bouleau sur lequel poussaient iris, tulipes, jonquilles ou narcisses, contribuant au charme pittoresque de la ville, et ce jusqu'au début du 20^e siècle. La vie sociale dans les *mohallas* se déroulait sous le signe de la convivialité, chaque famille participant en communauté aux fêtes et aux rites de passages. Ce mode de vie fut bouleversé lorsque, sous la poussée de l'urbanisme coloniale, plusieurs résidents furent forcés de déménager, occasionnant la démolition de nombre de maisons traditionnelles.

L'architecture coloniale fit son apparition à Srinagar vers la fin du 19^e siècle sous le règne des Dogras, période à laquelle plusieurs bâtiments publics furent érigés sous la houlette des ingénieurs du Public Works Department (*PWD*). Ce style colonial était composé de façades aux porches alignées, baies vitrées, tours de coin surmontées de flèches octogonales ou circulaires, pignons et lucarnes surmontant le toit, lui-même doté de cheminées étroites et hautes. Ces éléments

furent parfois incorporés dans les résidences locales dont quelques exemples demeurent toujours. Alors que dans les bâtiments de style indo-islamique espaces intérieur et extérieur dialoguaient : cour à ciel ouvert, utilisation de treillis permettant le jeu de la lumière, jardins munis de pavillons, si bien que l'extérieur et l'intérieur se conviaient l'un l'autre et nous conviaient, dans les bâtiments de style colonial, l'intérieur se démarquait complètement de l'extérieur qui en était exclu : le Sahib menait une vie en varangue, observant l'extérieur de loin. Toutefois, la sobriété externe pouvait parfois contraster avec l'opulence interne pour laquelle des éléments de décorations locales-*khatamband*, papiers mâchés etc :- étaient utilisés.

Dans la mesure où les Anglais n'avaient pas le droit d'acheter des propriétés et biens immobiliers sous les Dogras, la pratique de la « vie en péniche » fit son apparition, inspirée par celle que construisit Narain Das, un commerçant astucieux dont l'échoppe fut détruite lors d'un incendie. À une époque, on pouvait compter plus de 500 house-boats sur le lac Dal.

Si au début du règne Dogra, la ville présentait le visage d'une ville médiévale à l'aspect délabré, s'étant développée spontanément, sans planification, le long d'un front riverain, sans routes adéquates ou système de drainage, cette situation devait changer. Petit à petit, elle devait s'élargir pour occuper une superficie de 5,139 acres en 1911 et croître davantage de 1921 à 1923. En 1941, la ville mesurait 6,44 km de long et 3,22 km de large. Cette expansion était le résultat du développement urbain et de la construction d'infrastructures : un système de transport amélioré, des établissements scolaires, des hôpitaux, des hôtels, l'établissement d'une centrale, un système de communication amélioré entre autres. Dès 1936, Srinagar s'était complètement transformée dans la mesure où les activités commerciales et administratives nécessitaient de nouveaux locaux, ce qui provoqua la démolition de maisons et centres jugés moins rentables. Cela ne marquait que le début d'un développement non respectueux du patrimoine, de la culture et du génie de la ville. Celle-ci témoigna alors de la disparition de maisons, lieux de culte,

« bazaars » traditionnels et, qui pis est, tout un mode de vie privilégiant la vie conviviale en communautés et entre communautés.

Nous avons, jusqu'à l'heure, grâce à Alkazi, témoigné de l'histoire du Cachemire et son impact sur la physionomie de Srinagar ; retraçons maintenant, avec l'auteur, l'histoire de son architecture sacrée, surtout celle des mosquées, *khanqahs* et autres éléments, tel les hammams, s'y rattachant, pour former un ensemble cohésif servant de lieu de congrégation.

S'il mentionne le temple au soleil de Martand et les vestiges d'une structure bouddhiste dont il ne reste plus qu'une belle statue de Mahamaya, c'est surtout sur l'architecture sacrée islamique qu'Alkazi s'attarde car, pour lui, la mosquée est sans doute l'expression la plus éloquente de l'art islamique.

En principe, toutes les mosquées sont conçues de la même façon : une cour intérieure mène à un lieu recouvert où les fidèles se rassemblent, en rangées parfois, faisant face à la Mecque pour prier ; en Inde souvent au centre de cette cour était situé le *hauz* ou *sahn*, réservoir d'eau destiné aux ablutions du fidèle. Le *mihrab*, une niche pratiquée dans la muraille, indique l'orientation de la Mecque. Cette muraille pouvait être soit dénuée d'ouverture ou parée d'une série de fenêtres en claire-voie ; et, près de celle-ci se trouve le *minbar*, la chaire où prêche l'imam. Contigu à la mosquée se trouve le minaret, tour du haut de laquelle le muezzin lance l'appel à la prière ; il est intéressant de noter que cette particularité ne fut incluse qu'au 20^e siècle au Cachemire, lors de la construction du sanctuaire de Hazratbal⁷.

En ses débuts, d'une part l'architecture sacrée islamique de la Vallée, sous l'influence des temples hindous et bouddhistes, utilisait la pierre et d'autre part, vu que le bois était facilement disponible dans la région, elle utilisait aussi le bois. L'influence de la Perse et du Turkestan, où l'on utilisait des briques, était aussi présente. Dans l'ensemble, toutefois, sauf pendant le règne moghol, c'était le bois qui était privilégié.

Typiquement, ce qui définissait la mosquée en bois du Cachemire

c'était les particularités suivantes : une salle de prière à double hauteur, un premier étage et un toit pyramidal de style *chaarbaam*. La toiture en terrasses était surmontée d'un pavillon ouvert où le muezzin lançait l'appel à la prière et dont le toit était surmonté d'une flèche pyramidal. Pendant le sultanat ainsi que le règne des Afghans et Dogras ce fut l'architecture en bois qui prévalait.

De nos jours l'architecture des mosquées est un mélange d'éléments nouveaux et anciens qui ne sont pas toujours en harmonie avec leurs milieux.

La première mosquée construite au Cachemire fut celle que Rinchen consacra à son maître Bulbul Shah. Celle-ci, détruite par un incendie et remplacée par une autre, de moindre dimension, faisait partie d'un ensemble comprenant un *khanqahet* plus tard les cénotaphes de Rinchen et de Bulbul Shah. La mosquée est une structure à deux-étages, de forme rectangulaire, construite en *diwarkani*, (pierre de taille), dont le trait le plus remarquable est une série d'ouvertures en arches pointues et une série de pignons triangulaires ourlant le bord du toit, sur la façade sud. Le toit est de surcroît coiffé d'un pavillon carré surmonté d'une flèche traditionnelle.

Il est triste de noter que l'ensemble manque de cohésion pour diverses raisons sociopolitiques. De plus, des reconstructions entreprises vers les années 1952-53, ont dépareillé ce lieu et oblitéré la structure d'origine du *khanqah*. Ce manque de respect pour l'architecture d'origine caractérise les tentatives entreprises pour réparer ou rénover les mosquées d'antan. Un cas flagrant est celui d'Aali Masjid dont on a remplacé les fenêtres en claire-voie du mur-*qiblah*, où se trouve le *mihrab*, par des volets vitrés et comble de tout, le toit traditionnel, recouvert d'écorce de bouleau, *burzapash*, matériau étanche, qui permet de créer un jardin de fleurs, et une particularité essentiellement cachemirienne, a été remplacé par des tôles ondulées.

S'il fut un temps où la colline de Hari Parbat et ses alentours,

hébergeaient l'armée moghole, ainsi que de nombreuses résidences, palais et hammams, aujourd'hui, de ce passé glorieux il ne demeure que l'ensemble où se trouve la mosquée construite par DaraShikoh, en l'honneur de son maître spirituel, le soufi Mullah Shah. Celui-ci comprend la mosquée bien sûr, un caravansérail, et le hammam. Parlant de la mosquée, Percy Brown dit, dans son œuvre intitulée *Indian Architecture : The Islamic Period*, que les proportions de cet édifice, la simplicité de sa surface, l'allure de son architecture sont des plus louables. Percy Brown attire l'attention sur les voûtes simples, pointues ou engrêlées, aux courbes gracieuses. Selon lui, cette structure négligée constitue un exemple en miniature de ce que la composition d'une mosquée devrait être.

Nous sommes encore loin d'épuiser tout ce que le livre d'Alkazi peut nous offrir ; nous n'avons pas abordé tant d'éléments qui définissent ce patrimoine en danger de disparaître pour mille raisons : les briques *maharaji*⁸ qu'on ne fabrique plus, la frénésie de construire en ciment, la « mall culture » etc. etc. Nous ne nous sommes pas attardés sur les éléments décoratifs des architectures⁹(car nous voyons bien que le singulier ne conviendrait pas) de Srinagar, ni sur les apports du passé colonial de cette ville, ni même sur les péniches-maisons et tant d'autres. Il s'agit maintenant de visiter le Cachemire, livre en main, malgré toutes les turbulences que cet état qui évoque le paradis subit, pour découvrir les richesses de son « patrimoine architectural. »

* Nous remercions Roli Books pour les images ci-avant extraites du livre *Srinagar, an architectural legacy*.

Notes

- ¹ Groupement d'habitations, ruelles, ponts.
- ² INTACH est l'acronyme de l'Indian National Trust for Art and Cultural Heritage. À la requête du Centre for the Heritage and Environment of Kashmir, INTACH a minutieusement répertorié et documenté les traditions architecturales de l'état en 838 tomes

dans lesquels sont inscrits les édifices religieux, commerciaux, administratifs, jardins et canaux du Cachemire ; Alkazi s'en est inspiré pour écrire son livre.

- ³ L'empire Kouchan, Kushana en sanskrit, fut créé par les Kouchans, une tribu des Yuechi ; lors de son apogée, il s'étendait du Tadjikistan jusqu'à la vallée du Gange. Kanishka (127-147 av.J.-C.) est le petit-fils de KujulaKadphisès, fondateur de l'empire Kouchan ; il administrait son royaume à partir de 3 capitales : Purushpura, l'actuelle Peshawar, Bagram, en Afghanistan et Mathura, en Inde. C'est lui qui convoqua le 4^{ème} grand concile bouddhique au Cachemire.
- ⁴ *Vihara* : monastère bouddhiste.
- ⁵ *Khanqah* : lieu de culte du soufisme, en Inde ; il se rattache à une mosquée et est conçu pour la congrégation des fidèles ; il peut aussi servir de lieu de retraite ou d'hospice à l'intention des voyageurs.
- ⁶ Jardin moghol : le jardin mogol s'inspire du jardin perse qui est en terrasses ; l'eau (sous forme de cascades et fontaines) et la verdure (cyprès, platanes, abondance de fleurs) sont des éléments essentiels de ce jardin dont chaque terrasse était munie de quatre jardins comprenant des sentiers pavés, platebandes, allées bordées de cyprès ou platanes. Le murmure constant des jets d'eau, cascades, fontaines créait une ambiance reposante à laquelle contribuait la verdure.
- ⁷ Hazratbal : La mosquée de Hazratbal, qui héberge maintenant un cheveu du prophète, ramené par un riche commerçant, fut construite au début du 20^e siècle ; c'est la première mosquée au Cachemire à être dotée d'un dôme et d'un minaret.
- ⁸ Les briques *maharaji* sont de dimensions très étroites et dès 1901 leur fabrication a cessé si bien que leur remplacement cause un problème car dans la mesure où un mélange de briques aux dimensions modernes et de briques *maharaji* n'est pas harmonieux, souvent les propriétaires de maison préfèrent plâtrer leur façade après la réparation compromettant ainsi l'intégrité architecturale.
- ⁹ La plupart des maisons au Cachemire, qui est une zone à forte intensité d'activité sismique, sont construites selon les systèmes *taq* ou *dajji-wari* qui accordaient une flexibilité aux maisons pour les mettre à l'épreuve de tremblements de terre. Selon ces systèmes

la superstructure était encadrée en bois et ces cadres étaient remplis de briques-*maharajis*. Ces maisons de styles différents utilisaient des éléments décoratifs communs, dont des fenêtres en treillis dits *pinjakari*, des corbeaux en bois sculptés, des murs tapissés en papier mâché. Toutefois l'élément le plus frappant est le plafond décoré avec des motifs géométriques, composés de panneaux de bois agencés ; cet art, *khatamband*, introduit au Cachemire par Mirza Haider Dughlat, vient de la Turquie, seul autre pays à utiliser cette forme de décoration.

Nos Collaborateurs

Anne Hartig

Titulaire d' une maîtrise en histoire de l'art d'Asie du Sud, ainsi qu'en Indologie et en histoire de l'art européen de l'Université de Bonn, Anne Hartig est actuellement doctorante à l'École des Arts et d'Esthétique de l'Université Jawaharlal Nehru à New Delhi et travaille sur sa thèse intitulée "*Shifting Sites of the "Sacred": Contestations Around The Regional, the National and the Global in Contemporary Hindu Temple Architecture in Delhi.*"

Arunendu Banerjee

Spécialiste de planification architecturale et concepteur d' habitations écoconviviales, expert invité de Visva Bharati, Santiniketan, consultant, entre autres, auprès de Indian Statistical Institute for Heritage Architectural Preservation, il est auteur d'articles de recherche et d'ouvrages en anglais et en bengali sur l'environnement, et la culture ainsi que sur Rabindranath Tagore et Santiniketan

David Annoussamy

Auteur des livres *The French Legal System* et *La littérature tamoule, un trésor inconnu*, il a à son actif plusieurs ouvrages et articles en anglais et en tamoul portant entre autres, sur les systèmes éducatif et juridique ainsi que plusieurs traductions littéraires du tamoul vers le français dont quelques-unes ont paru dans les divers numéros de *Rencontre avec l'Inde*.

Geetika Kaw Kher

Geetika Kaw Kher est professeur adjoint à Amity School of Fine Arts (ASFA) et enseigne l'histoire de l'Art, l'esthétique et la critique d'art. Elle est historienne d'art, spécialiste de l'esthétique artistique et sa thèse, soutenue au Département de l'Histoire de l'Art et de l'Esthétique

Rencontre avec l'Inde, Tome 44, n°1, 2015.

de l'Université M.S au Gujarat, porte sur « La dynamique entre la philosophie et la pratique au sein de l'Ordre *Lakulisa-Pashupata* ». Elle est aussi écrivaine freelance et rédactrice depuis 2005 et la coordinatrice de rédaction de *Praznath*, un magazine consacré à l'art, la culture et la littérature du Cachemire. Auteur de plusieurs livres, elle a contribué des articles pour des magazines et des sites web.

Manju Kak

Elle est directeur du projet intitulé «Une étude des traditions de sculpture sur bois en voie de disparition dans les Himalayas de Kumaon » mené sous les auspices de INTACH.

Maya Goburdhun

Co-auteur de l'ouvrage *Indiennes en mouvements*, rédactrice en chef adjointe de la revue *Rencontre avec l'Inde*, elle a co-dirigé entre autres, des numéros spéciaux de la revue intitulés *L'Inde au féminin pluriel* (1997), *La diaspora indienne à l'Île Maurice* (1999) et le présent numéro. Elle a aussi enseigné la traduction et l'interprétation à l'Université Nehru à New Delhi.

Philippe Falisse

Après des études de philosophie en Belgique, il se spécialise en langue et littérature bengalie à l'université Rabindra Bharati à Kolkata. Maître en *dhrupad* (disciple des Dagar Brothers pendant plus de 20 ans), ancien conseiller culturel à l'ambassade de Belgique à New Delhi, il est aussi auteur de "*Belgian Heritage in India*", Editions Versant-Sud, 2010.

Premola Ghose

Directrice du département des programmes au prestigieux centre culturel, India International Centre, Premola Ghose est aussi aquarériste et écrivaine. Elle a participé à de nombreuses expositions en Inde et à l'étranger. En l'an 2001, le roi d'Espagne lui décerna le *Order of Civil Merit*.

Sama Haq

Sama Haq est doctorante et chercheur au Département d'Histoire de l'Art de l'Institut du Musée National (NMI). Sa thèse de doctorat porte sur les aspects historique et artistique, religieuse et sociologique

de *Prasat Phimai*, un temple ésotérique bouddhiste situé dans le nord de la Thaïlande.

Seema Roy Goburdhun

Dr Seema Roy Goburdhun est maître de conférences en histoire au Mauritius Institute of Education, à l'île Maurice. Elle détient un doctorat de la Hindu Banaras University, Inde et une maîtrise en pédagogie de l'Université de Brighton, Royaume-Uni. Ses recherches portent essentiellement sur l'enseignement et l'apprentissage de l'histoire et du patrimoine.

Sharad Chandra

Sharad Chandra contribue des articles à *Rencontre avec l'Inde* depuis 1988. Journaliste littéraire indépendante, elle est aussi critique littéraire et auteur. Ses publications incluent plusieurs monographies sur Albert Camus – dont la dernière *Albert Camus et l'Inde* (Éditions Indigène, Montpellier), - des nouvelles et des poèmes.

Shoba Sivasankaran

Elle enseigne la traduction, l'interprétation et la linguistique à l'Université Jawaharlal Nehru, New Delhi. Cotructrice du livre *India since 1959* de Christophe Jaffrelot et corédactrice de quelques numéros de la revue *Rencontre avec l'Inde*, elle a à son actif des traductions de nouvelles tamoules en français. Sa thèse de doctorat porte sur les études de réception des œuvres littéraires françaises et francophones traduites en tamoul.

Sohini Singh

Sohini Singh détient une maîtrise en histoire de l'art de l'Institut d'histoire d'art, de conservation et de muséologie du Musée National à New Delhi. Sa thèse de doctorat porte sur l'étude de l'architecture du sultanat de Chanderi des points de vue historique, architecturale, stylistique et sociologique.

