

## **Pittoresque et orientalisme dans *Wanderings of a Pilgrim in Search of the Picturesque* de Fanny Parkes : un envers du décor?**

Catherine Delmas - CEMRA  
Université Stendhal-Grenoble3

Fanny Parkes relate dans son journal, publié en deux volumes par l'éditeur londonien Richardson en 1850, un séjour en Inde de vingt-quatre années. Epouse d'un employé de la Compagnie des Indes, elle vit à Calcutta, puis à Allahabad. Elle appartient aux classes moyennes élevées, côtoie Fanny et Emily Eden, les sœurs du Gouverneur Général Lord George Auckland (1836-42) ; la première est également auteur d'un journal relatant son séjour en Inde, *Tigers, Durbars and Kings: Fanny Eden's Journals 1837-38* ; la seconde est, comme Fanny Parkes, à la fois peintre (dont les aquarelles, reproduites sous forme de lithographies, ont été publiées en 1844 dans le volume *Portrait of the Princes and Peoples of India*) et écrivain ; son récit, *Up the Country* (1866) relate son voyage de Calcutta à Simla. Les préoccupations littéraires et esthétiques des trois femmes se recoupent, mais elles n'appartiennent pas à la même sphère sociale.

*Wanderings of a Pilgrim in Search of the Picturesque* a fait l'objet de deux rééditions, en version abrégée : la première, par Manchester University Press en 2001, est dirigée par Indira Ghose<sup>1</sup> et par Sara Mills ; la seconde (Eland, 2002) est dirigée par William Dalrymple<sup>2</sup>. Ce dernier a choisi de limiter le journal à dix-sept années, de 1822 à 1839. Si les contraintes sont tout d'abord éditoriales et prennent en compte la réception de l'ouvrage par un lectorat contemporain, il est néanmoins intéressant de confronter les choix des directeurs de publication dans les coupes effectuées. Indira Ghose et Sara Mills ont omis les passages répétitifs et les récits enchâssés, hormis ceux portant sur le *zenana* (ou *harem*) et les Thugs reflétant un point de vue féminin inédit à l'époque. Les choix imposés par Eland sont purement éditoriaux et non justifiés dans la note de l'éditeur.

Le titre, plus accrocheur, retenu par William Dalrymple, *Begums, Thugs and White Mughals*, reprend la typologie anglo-indienne, le cliché et le sensationnel (les *thugs* adoreurs de Kali). William Dalrymple introduit ainsi l'Inde orientaliste de Fanny Parkes, titre rehaussé sur la couverture de l'édition Eland par un tableau de Johann Zoffany (peintre allemand du XVIII<sup>e</sup> siècle ayant vécu à Londres et séjourné aux Indes), dont l'orientalisme du sujet (*Colonel Mordant's Cock Match*) et de la représentation contraste avec le genre néoclassique plus habituel du peintre. Cette scène animée, les gestes et les mouvements des personnages, le rythme créé par les lignes et l'intensité des couleurs montrent la tension du combat et des enjeux financiers ; mais sa théâtralité repose également sur des clichés opposant la retenue dont fait preuve la société anglo-indienne à droite et le chaos des lignes et des

---

<sup>1</sup> Indira Ghose est universitaire, auteur d'un ouvrage critique, *Women Travellers in Colonial India* (Oxford UP, 1998) et directrice de publication d'une anthologie, *Memsahibs Abroad, Writings by Women Travellers in Nineteenth Century India* (Oxford University Press, New Delhi, 1998)

<sup>2</sup> auteur de récits de voyage, historien et biographe qui a notamment publié *In Xanadu* (1989), *City of Djinns* (1993), *White Mughals* (2002) et *The Last Moghal* (2008).

formes pour représenter la société indienne. La mise en scène de ce tableau qui capte le regard du spectateur introduit la qualité picturale des vignettes de Fanny Parkes, son goût pour le pittoresque et l'orientalisme. Pourtant son regard de peintre (et l'on peut mettre en parallèle ses esquisses picturales et textuelles) ne se porte pas uniquement sur la surface des choses ou le sensationnel. Elle pénètre dans le *zenana*, porte un regard de femme sur ses congénères, un regard critique sur la société anglo-indienne et ouvert sur la société indo-anglaise. Elle permet au lecteur de se retrouver de l'autre côté du décor.

L'édition dirigée par Indira Ghose et Sara Mills n'a pas cette dimension sensationnelle ; l'orientalisme n'est pas celui du pittoresque et de la couleur locale, qui donne à voir l'Orient dans sa splendeur. La page de couverture qui reproduit une statue de Ganesh appartenant à Fanny Parkes inscrit le récit dans le champ du savoir et de la spiritualité, introduit la lettre et l'esprit du texte qui débute par une invocation au dieu éléphant et un chapitre d'introduction dont la dimension iconographique (la description de la statue) se double d'une portée didactique, lorsque tous les éléments de l'invocation se trouvent explicités par le récit mythologique. Cette invocation au dieu protecteur qui lève tous les obstacles, faite avant toute entreprise, a la fonction d'un seuil. Elle met de plus en parallèle l'écriture et le voyage, invitant le lecteur au parcours d'un texte et d'une « contrée à venir », pour emprunter une expression utilisée par Deleuze et Guattari : « Ecrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir » (10). Ganesh est le Dieu scribe à qui Vyasa a dicté le Mahârabhâta et auquel elle souhaite être comparée, « Ah, she writes like Ganesh ! ». L'invocation et l'hypotexte donnent le ton du récit et semblent en déterminer le genre, une épopée que les brahmanes pèlerins, les Sannyâsin, transmettent oralement en chemin. Le parcours, le pèlerinage et la quête étaient déjà présents dans le titre de la première édition, *Wanderings of a Pilgrim in Search of the Picturesque*, mais Fanny Parkes en fait également mention dans l'introduction – « The pilgrim sounds thy praise; let her work be accomplished » –, le récit – « a poor *haji* (pilgrim) in search of the picturesque » (139) – et l'épilogue, « and now the pilgrim resigns her staff... She has quitted the East ».

Les paratextes que sont la carte et la dédicace forment l'espace-temps du récit : à la fois une parenthèse de vingt-quatre ans dans la vie de Fanny Parkes, marquée par le cadre des premier et dernier chapitres relatant le départ et le retour enfermant le récit, et un temps rétrospectif qui vient contrebalancer le temps linéaire du journal puisque le récit est écrit *in memoriam*, à la mémoire de sa mère. L'épigraphe, mêlant lettres gothiques et majuscules, se fait épitaphe, prend la forme d'une pierre tombale, signée par l'auteur en caractères arabes. L'endroit se lit donc aussi à l'envers, l'ouverture du paratexte sur l'ailleurs à venir se fait clôture sur le passé, le seuil est marqué du sceau de la mort. Ce texte est ainsi un entre-deux, un retour sur le passé et une promesse d'aventures pour le lecteur. La narration terminée, le livre, dont la publication a été encouragée par les amis de Fanny Parkes qu'elle remercie également dans sa dédicace, peut effectuer le passage. Ce passage, qui est également celui de l'auteur en Inde, est clairement annoncé sur la page de couverture de la première édition (Richardson, 1850) par la métaphore du navire lancé sur les flots – « Let the result be what it may, I have launched my boat » – ; s'il annonce la mort de l'auteur et la naissance du lecteur, il indique également l'entrée du journal personnel dans le genre du récit de voyage.

Le statut du récit est ambigu comme l'indiquent les paratextes (la dédicace et le message d'adieu) et l'utilisation des temps (présent, present perfect et prétérit) dans le texte : c'est à la fois un journal, un récit rétrospectif écrit *in memoriam*, au retour de l'Inde, dans lequel le souvenir se mêle à la rêverie nostalgique – « she looks around and dreams of the days that are gone »<sup>3</sup> (362) – et la première personne (sujet de la dédicace et du récit) se fond dans la troisième personne (celle de l'écrivain et du pèlerin dans l'invocation à Ganesh, et le mot d'adieu). De plus, le journal qui fait le récit de son séjour comprend plusieurs récits de voyage, voire d'aventure, enchâssés, relatant son périple à cheval de Calcutta à Allahabad, lors d'une visite au Roi de Oud, lorsqu'elle remonte seule la rivière Jumna jusqu'à Agra pendant cinquante et un jours pour visiter le Taj Mahal, accompagne des amis à dos d'éléphant ou se rend dans l'Himalaya.

Le cadre du récit, formé par la narration des voyages de départ et de retour, empreints de nostalgie pour ce que l'on laisse derrière soi, oriente le regard du lecteur. La première étape de ce voyage vers l'ailleurs, Carnicobar, qu'elle décrit comme une île primitive, paradisiaque, où de bons et nobles sauvages vivent nus, est un seuil géographique et diégétique qui marque l'entrée dans l'autre monde, ou le monde de l'Autre, passage empreint de sensationnel retenu par William Dalrymple et supprimé par Indira Ghose et Sara Mills. Après les dangers du voyage, Fanny Parkes relate la difficulté des conditions de vie en Inde (fièvres, chaleur, choléra, lèpre, variole, malaria), associant ainsi deux *topoi* du récit anglo-indien. La protection de Ganesh, invoqué par l'auteur, s'avère donc nécessaire, de manière rétrospective.

La carte, placée au début de l'édition Eland, invite à ce voyage topographique et diégétique. Elle ajoute à la voix qui relate les étapes du parcours, le parcours du regard qui suit le trajet de Fanny Parkes au nord de l'Inde, évalue les distances parcourues, remonte les fleuves (le Gange et la Jumna sur lesquels elle navigue fréquemment avec ses domestiques) et s'arrête sur les points ou les menus incidents sur lesquels elle entend s'attarder. Ce récit a en effet un destinataire, sa mère, à qui elle veut donner à « voir » l'Inde : « this journal was written for the affectionate eye of her. »

L'exotisme de la typographie pour un lecteur britannique (l'arabe et le hindi, dans les paratextes) évoque l'altérité et l'orientalisme, en tant que savoir et indianisation de Fanny Parkes puisque dans la seconde partie du récit, environ dix ans après son arrivée, elle se réfère à « us Indians » (137) pour parler d'elle et son mari ; c'est également à ce moment que le point de vue change, passe de l'autre côté du *purda* (le voile et le mur du *zenana*) et opère un va-et-vient entre Anglo-Inde et Inde pour devenir hybride.

La dédicace annonce un récit d'aventures, de menus incidents (« slightest incident ») mais fait la part belle à l'introspection (« thoughts and feelings ») ; l'ouverture sur l'Autre opère dès la dédicace un retour sur soi, et annonce un regard nécessairement subjectif et sans doute ethnocentrique. Cependant le regard évolue pour changer de perspective. Lorsque Fanny Parkes fait la connaissance du Colonel Gardner marié à une princesse indienne, elle est autorisée à entrer dans le *zenana*

---

<sup>3</sup> toutes les citations sont désormais tirées de l'édition Eland dirigée par William Dalrymple

et elle découvre l'Inde de l'intérieur, l'Inde des femmes, vue par une femme, et par sa connaissance de l'ourdou elle se fait parfois interprète. Récit et changement de point de vue s'articulent ainsi autour du *purda* et du *zenana*, qui sont autant des lieux que des métaphores structurales, situant le récit à l'entre-deux, entre discours et contre-discours, décor et envers du décor, reflétant également sa position de femme dans une société anglo-indienne victorienne patriarcale. Selon Indira Ghose qui analyse dans *Women Travellers in Colonial India* le regard féminin dans les récits de voyages écrits par des femmes, la position critique de Fanny Parkes et son goût pour le pittoresque reflètent le rôle assigné aux femmes dans la société anglo-indienne, entre la sujétion à une société victorienne patriarcale et une position dominante dans les relations opposant colonisateurs et colonisés, et leur mode d'expression dans un genre littéraire qui leur était souvent fermé. La spécificité du discours esthétique dans les récits de voyage écrits par des femmes est d'ailleurs également analysée par Elizabeth Bohls dans son étude *Women Travel Writers and the Language of Aesthetics*.

Fanny Parkes fait de nombreuses fois référence à ses dessins, ses esquisses, et à son intérêt pour le pittoresque ; son récit dresse de véritables tableaux dans la tradition des peintres orientalistes et ils semblent introduits dès le premier chapitre par l'hypotexte, « like a painted ship on a painted ocean », citation tirée de *The Rhyme of the Ancient Mariner*. Sa quête est esthétique ; elle pose l'Inde comme spectacle, décor ou surface. La dimension épique et le caractère oral du récit, annoncés par l'invocation à Ganesh, le Dieu scribe, se réduisent à l'anecdotique, au récit d'épisodes ordinaires qu'elle ne fait que rapporter, de la même manière qu'elle fait des esquisses des scènes pittoresques. L'errance du pèlerin, le parcours du récit se limitent au départ à une série de vignettes recréant en quelques traits l'« indianité » des lieux. Mais dans la seconde moitié du journal, les voyages sont plus nombreux et les vignettes cèdent le pas à des récits beaucoup plus longs.

La quête du pittoresque de Fanny Parkes s'inscrit dans la tradition instaurée par Gilpin, *Three Essays on Picturesque Beauty*, dont le but est la recherche d'effets : « *searching after effects. This is the general intention of picturesque travel* » (Essay II. « On Picturesque Travel »). Gilpin considère ainsi la variété des objets de la nature, leur combinaison, les effets de lumière et d'ombre, le beau et le sublime, l'atmosphère ; les êtres humains ne sont pas au premier plan mais font partie du décor, au même titre que les animaux, ou les éléments architecturaux :

the anatomical study of figures is not attended to: we regard them merely as the ornament of scenes. In the human figure we contemplate neither *exactness of form*; nor *expression*, any farther then it is shown in *action*: we merely consider general shapes, dresses, groups, and occupations.

Gilpin semble ainsi donner une définition de la peinture orientaliste où tout se mêle dans le décor sans que l'on puisse distinguer des éléments plus importants que d'autres, les humains se fondant dans le paysage au même titre que les animaux ou les palmiers. Tous les éléments sont des signes qui plantent le décor exotique du tableau orientaliste, comme l'a analysé Barthes dans *Mythologies*, et invitent à une lecture de l'« indianité ».

Au début du récit, Fanny Parkes affectionne les scènes de genre qui rappellent les tableaux orientalistes dont les éléments, figés dans des pauses atemporelles,

représentent le cliché de l'Inde immémoriale, éternelle et mythique : « No sight do I like better than a native encampment ; the group of strange looking men, the Arab horses, the camels, elephants, and tents are charming. No country can furnish more or so many picturesque scenes as India » (159). On peut également citer la descente du Gange : « How much I enjoy the quietude of floating down the river, and admiring the picturesque ghats and temples on its banks ! This is the country of the picturesque » (117). L'Inde n'est pas un pays pittoresque, mais le pays *du* pittoresque, c'est-à-dire une représentation mentale, imaginaire, paradigmatique, qu'elle est venue chercher, avant d'être une réalité géopolitique.

Fanny Parkes dresse aussi des tableaux vivants, tels les ouvriers qui s'activent dans sa vérandah mais que la description fige et transforme en un décor orientaliste où les humains et les animaux, au service de la *Memsahib*, sont mis sur le même plan :

My verandah presents an interesting scene: at present, at one end, two carpenters are making a wardrobe, near them is a man polishing steel. Two silversmiths are busy making some ornaments after the Hindustani patterns; the tailors are finishing a gown, and the ayah is polishing silk stockings with a large cowrie shell. The horses are standing near. (57)

L'amateur de pittoresque, selon Gilpin, est en quête de nouveauté – « the expectation of new scenes continually opening, and arising to his view. We suppose the country to have been unexplored » –, ce qui fait le charme de l'ailleurs. « Novelty », « pleasure », « delight », « delightful », « pleasant », « picturesque », « charming » sont ainsi des termes récurrents dans le journal de Fanny Parkes. L'étrange, la nouveauté et la surprise sont traduits à la fois par l'hyperbole, le contenu explicatif à visée didactique et une exotisation de la langue due à l'accumulation de termes hindi ou ourdous dans le texte anglais. Il s'agit de faire voir, entendre et comprendre l'altérité. Les effets visuels et picturaux s'adressent au regard maternel, et transmettent le regard esthétique et culturel de l'auteur, souligné par les références à Coleridge et à Byron, à la sculpture antique (10), et les comparaisons de l'Inde aux paysages à l'Ecosse.

L'attrait du sensationnel et du spectaculaire, qui l'emporte même sur le dégoût ou la peur, comme elle le confesse en assistant à la fête de Churuk Pooja où elle voit des hommes suspendus par des crochets – « much disgusted, but greatly interested » (22) – est mis en scène (et en page) par les paratextes, notamment les titres de chapitre prometteurs (« Life in India », « Life in the Zenana », « Revelations of life in the Zenana », « Scenes at... », « Adventure in the East » ). Ils créent un « effet parergon »<sup>4</sup> qui encadre et rehausse le texte comme un décor et en souligne le contenu : la nouveauté, l'étrangeté, le spectaculaire, l'amusement, l'orientalisme de l'Inde. Le sensationnel est lui même rehaussé par les récits enchâssés portant sur les Thugs, le *sati*, les secrets du harem. Le texte se présente également comme un seuil laissant entrevoir l'altérité par une porte dérobée, tout comme Fanny Parkes est autorisée à pénétrer dans le *zenana* ou visite les souterrains secrets du Taj Mahal.

Le pittoresque du récit est empreint de merveilleux ; il repose sur l'excès et l'imagination, voire le gothique, en contraste avec l'invisibilité ou l'oblitération des

---

<sup>4</sup> L'effet parergon ou de cadrage est analysé par Jacques Derrida dans *De la Vérité en peinture* (1978) .

habitants. Elle décrit une Inde des *Mille et une Nuits* bien avant la traduction effectuée par Burton, en 1885 : « Calcutta, the city of Palaces » (14), le Taj Mahal « an expedition that has taken a marvellous hold of my fancy » (195) ; des habitants, elle ne retient que les rapports de classes et de pouvoir (les rois, rajahs ou ministres, ou Mulka Begum, la nièce de l'empereur de Delhi, qu'elle côtoie) dans une société où elle est anglo-indienne. Elle considère les Indiens qui la servent comme ses enfants, et lorsqu'ils tirent son bateau, la corde entre les dents, elle les compare à des chiens, « the memsahib's river dogs » (178).

Les catégories sociales sont également figées par le glossaire, puis par la typologie (The Sircar : « a very useful but expensive person in an establishment » 15) qui définit les rapports humains en termes économique, de pouvoir et de possession (« our sircar »). La personne disparaît sous le vêtement, la langue (« a strong specimen of Eastern hyperbole » 15), et le travail qui est le sien. Le tableau du Sircar est suivi d'une illustration (17) qui greffe le visuel sur le descriptif et fige la personne dans une pause atemporelle.

Si le discours scientifique vient justifier le pittoresque, comme le souligne l'utilisation de termes latins pour nommer les animaux, suivis de leur traduction ou explication en anglais, ce mode de représentation s'appuie aussi sur la rumeur, les clichés et les préjugés : « They say that, next to the Chinese, the people of India are the most dexterous thieves in the world » (18). La comparaison, l'hyperbole, la généralisation traduisent effectivement la perception et la représentation de l'Inde par l'auteur, et certaines de ses obsessions, tels les larcins dont elle se dit victime, dans la première moitié du récit.

Dans cette première partie, Fanny Parkes reste spectatrice d'une Inde qu'elle perçoit comme une surface, un décor, et la langue hybride qu'elle utilise montre la connaissance superficielle d'une *Memsahib*, une Anglo-Indienne, « fresh from England », un « griffin » comme elle appelle les nouveaux venus. L'apprentissage se limite aux termes utiles dans la vie quotidienne et dans ses rapports avec ses domestiques. La présentation du pays est tout aussi fragmentée, décousue et parcellaire que les termes hindi ou ourdous jetés sur la page.

Elle semble écrire et décrire les scènes comme elle collectionne les objets, les insectes et les serpents qu'elle place dans des bocaux, tout comme elle construit ses paragraphes, de manière juxtaposée. Sara Suleri va même jusqu'à parler de voration, « omnivorous and often maniacal consumption of the picturesque in all its manifestations, ranging from race, religious practice, landscape, towns and tombs to appendixes that include a compendium of oriental proverbs » (88). Elle observe, collectionne, peint ou décrit ce qui à son sens caractérise l'Inde qui l'entoure, depuis le centre, par le prisme moral et culturel de son regard, comme si elle voyait l'Inde par le petit bout de la lorgnette, comme elle le fait souvent pour observer le paysage depuis son bateau : « Of whom can I talk but of myself in this my solitude on the jumna-ji (the river) ? Now for the telescope to look out for the picturesque » (172). Les vignettes, les saynettes, les fêtes hindoues ou musulmanes, les témoignages ou récits rapportés sont comme des objets de collection placés sur l'étagère du savoir scientifique et orientaliste, classés, répertoriés, étiquetés, nommés parfois par triple mention du nom en hindi ou en ourdou, en anglais et en latin pour les fleurs et les animaux. Ce procédé révèle à la fois les connaissances d'une femme anglo-indienne

à l'époque victorienne et le lien que l'orientalisme tisse avec le savoir au XVIII<sup>e</sup> siècle, qui se construit par l'observation, la description et la classification. Fanny Parkes fait d'ailleurs référence à Buffon (165), ou au canon esthétique du « beau idéal » pour décrire les arômes d'un chutney (138). Le cabinet de curiosités de l'auteur, « my cabinet of curiosities and fondness of horrors » (163) pourrait être la métaphore reflétant le genre et la structure du journal. Elle dresse même une liste de curiosités linguistiques, « list of absurdities », de mots anglais déformés par prononciation de ses domestiques (152), tout comme elle dresse la liste des domestiques, de leur fonction et salaire mensuel (123). La collection est centrée sur l'anecdote au détriment de la réflexion sur le contexte politique, économique, social et historique de l'Inde : « Colonial history emptied into vacuity even as its domestic details are being abundantly transcribed » (Suleri 88).

Fanny Parkes semble séparer *pictura* et *poesis*, c'est-à-dire d'une part la peinture comme simulacre et d'autre part la description, la copie fidèle : « do not suppose I am painting ; this is the plain fact » (25). Elle souligne ici la fonction même du pittoresque dans son récit, une esthétisation de l'Inde qui en masque la réalité et qui est, selon Indira Ghose, le propre de l'écriture féminine dans le récit de voyage, en opposition au récit du Grand Tour au masculin, contraste analysé par Sara Suleri (83). Lorsque Fanny Parkes veut voir de l'autre côté du *purda*, c'est encore un décor qu'elle découvre, celui d'une Inde de Maharajah, ou d'une princesse indienne mariée à un *White Moghul* (le fils du Colonel Gardner), c'est à dire une Inde de paillettes.

Les textes enchâssés (par exemple un extrait de *The Asiatic Journal of October 1844* portant sur « Sketches of remarkable characters in India : N<sup>o</sup> 1, Col. Gardner and the Begum Sumroo ») (214) ont cette fonction dans le récit de laisser entrevoir au lecteur le merveilleux et de le justifier en termes hyperboliques. Ce récit, qui repose sur la rumeur et relate les hauts faits et la gloire du Colonel Gardner, met en abyme le pittoresque et s'apparente à un récit de cape et d'épée et à un conte merveilleux comme l'indiquent les termes suivants : « theater of their exploits » (213), « hazardous description not inferior in picturesque incident and personal jeopardy to that of the renowned Dugald Dalquetty » (216), ou « romantic story » (218.) Il introduit également le propre récit que le Colonel Gardner fait à l'auteur et qu'elle recopie, « his chivalric exploits and undaunted courage deserve a better pen than mine » (249), tel Ganesh notant fidèlement un récit épique sous la dictée. Le lecteur a l'impression que le journal de Fanny Parkes est construit sur un emboîtement de récits pittoresques et merveilleux, qui s'ajoutent au sien et réduisent la dimension épique en romanesque.

Peut-on ainsi parler d'un envers du décor, si l'envers du *purda* est encore un décor ? Invitée par la famille Gardner, Fanny Parkes découvre un autre décor de l'autre côté du mur du *zenana* ; elle décrit les intérieurs, les vêtements, les bijoux et les spectacles de marionnettes organisés pour les invités, ou une partie de chasse. Cette société indienne aristocratique l'accepte alors que l'aristocratie anglo-indienne lui signifie son infériorité sociale. Pourtant peu à peu, la fragmentation du récit, les vignettes cèdent le pas à des récits plus longs et plus construits dans lesquels Fanny Parkes présente une réflexion sur le mariage en Inde (284), mais surtout un discours sur la condition de la femme, mettant en parallèle le sort des veuves hindoues et anglaises à l'époque victorienne (256), dénonçant l'inégalité des droits dans la société anglaise patriarcale. Sa position féministe, que semblent confirmer son

indépendance et son esprit aventureux ainsi que l'invisibilité du mari, est inhabituelle et la démarque de ses congénères. Elle s'élève contre la société anglo-indienne, lorsqu'elle accuse Lord Bentinck, qui a fermé un dispensaire, d'être coupable d'une épidémie de variole. Il est vrai qu'elle s'indianise peu à peu, affiche son mépris pour Frances (ou Fanny) Eden (298) lors d'une chasse au tigre, sans s'apercevoir que la chasse est son activité favorite.

Cet envers du décor n'est cependant pas tant une position idéologique et une perspective indienne ou hybride que le réel qui heurte parfois son regard et que le pittoresque ne peut plus masquer ou contenir. D'une part Fanny Parkes nous offre une esthétisation de l'Inde, par des esquisses qui plantent le décor et dont la fragmentation des éléments vise à donner une image globale de l'Indianité, décor dont elle fait elle-même partie, tel le Taj Mahal, « a magnificent *tout ensemble* » (197), ou le fleuve le long duquel elle promène son regard :

a very picturesque river, here and there a hindu temple, with a great peepal tree spreading its fine branches around it; a ruined native fort; clusters of native huts; beautiful stone ghats jutting into the river ; the effect greatly increased by the native women, in their picturesque drapery, carrying their vessels for water up and down the cliffs, poised on their heads. (177)

D'autre part, lorsqu'elle est confrontée à l'horreur de la crémation, au Réel, l'esquisse cède le pas à la description réaliste et à l'expression violente des émotions :

nothing is so shocking, so disgusting, as the practise of burning bodies ; generally only half burning them and throwing them into the river. What a horrible sight I saw today! Crowds of vultures, storks, crows and pariah dogs from the village glutting over a dreadful meal. They fiercely stripped the flesh from the swollen body of the half burned dead which the stream had thrown on a sand bank; and howled and shrieked as they fought over and for their fearful meal. (175)

Fanny Parkes n'a plus besoin de chercher le pittoresque à l'aide de sa longue vue ; elle prend la réalité de l'Inde de plein fouet, comme le *punctum* qui vient perforer la toile et heurter le regard.<sup>5</sup> La perception soudaine, inattendue vient déchirer le voile de la représentation mentale et de la projection imaginaire, et le réel saper le décor ou craqueler le tableau en trompe-l'œil. Le récit laisse parfois transparaître une telle vision de l'Inde, et comme le Taj Mahal, il circonscrit, masque et déplace, par la construction esthétique, ce que Fanny Parkes ne veut pas voir. Le récit d'aventures, qui se veut épopée (puisqu'elle souhaite écrire comme Ganesh), donne l'image d'une Inde éternelle, a-temporelle, mythique, tout comme le Taj Mahal enferme à jamais l'image de la défunte sultane Arzumund Banoo (188).

Fanny Parkes promène son regard le long des fleuves et des chemins, mais il s'arrête parfois sur la vision insoutenable de la mort, cachée au cœur de son récit, comme celle d'une femme inconnue, enfermée et exécutée dans un souterrain du Taj, « a spot of secret murder and burial » (196). Ce que le gothique impérial (une autre forme d'esthétisation) laisse entrevoir, le réalisme de certains passages le

---

<sup>5</sup> Je fais ici référence à l'opposition entre *studium* et *punctum* effectuée par Roland Barthes dans *La Chambre claire*.

donne à voir au lecteur. A Beepur, ce sont des cadavres à peine consumés par les flammes du bûcher et dévorés par les corneilles et les chiens : « the sight and smell of such horrors made me ill »(290) ; plus loin, elle voit le cadavre nu, squelettique d'une femme morte de faim alors que la famine sévit à Kannauj, en 1837:

There lay the skeleton of a woman who had died of famine; the whole of her clothes had been stolen by the famished wretches around, the pewter rings were still in her ears, but not a rag was left on the bones that were starting through the black and shrivelled skin; the agony on the countenance of the corpse was terrible....I cannot write about the scene without weeping, it was so horrible and made me very sick. (305)

William Dalrymple s'est laissé séduire par la représentation de Fanny Parkes, sa construction d'une Inde pittoresque, une esquisse, une langue exotique bien différente de la « chutneyfication » dont parle Rushdie et un récit qui plante un décor romanesque que Dalrymple utilise et met en avant pour sa réédition. Plus que l'indianisation de Fanny Parkes, c'est peut-être de son humanisation qu'il faut parler, de sa maturité lorsqu'enfin elle est capable de voir la réalité de l'Inde masquée par le décor pittoresque qu'elle a tant recherché et construit autour d'elle. Sa référence intertextuelle au voyage du héros de conte de fées, « fairy tales, in which people are sent to roam the world in search of marvellous curiosities », (lorsque la Bai lui demande de lui rapporter un petit chien blanc d'Angleterre) est peut être un aveu inconscient concernant sa quête du pittoresque. Fanny Parkes arpente l'espace et marque les surfaces textuelle, picturale et cartographique de la pointe de son bâton de pèlerin et de son crayon. Cette pointe est aussi celle qui déchire la surface de la toile orientaliste et lui fait entrevoir l'envers du décor qu'elle a mis en place. Comme Adela Quested dans *A Passage to India* d'E.M.Forster, elle est celle que l'Inde est venue chercher et qu'elle a trouvée là où elle ne l'attendait pas.

## Sources

Eden, Emily. *Portraits of the Princes and Peoples of India* Londres : Dickinson, 1844.  
\*\*\* *Up the Country* (1866). Londres : Virago Press, 1997.

Eden, Fanny. *Tigers, Durbars and Kings: Fanny Eden's Journals 1837-38*. Londres : John Murray, 1988.

Parkes, Fanny. *Wanderings of a Pilgrim in Search of the Picturesque*. Londres : Richardson, 1850.

Parkes, Fanny. *Wanderings of a Pilgrim in Search of the Picturesque* (Ghose Indira and Sara Mills, eds.). Manchester : Manchester University Press, 2001.

Dalrymple, William, ed. *Begums, Thugs and White Mughals*. Londres : Eland, 2002.

Barthes, Roland. *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Gallimard, Seuil, 1980.

Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris : Seuil, 1957.

Bohls, Elizabeth. *Women Travel Writers and the Language of Aesthetics*. Cambridge : Cambridge University Press, 1995.

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. *Mille plateaux*. Paris : Les Editions de Minuit, 1980.

Derrida, Jacques. *De la Vérité en peinture*. Paris : Flammarion, 1978.

Ghose, Indira. *Memsahibs Abroad, Writings by Women Travellers in Nineteenth Century India*. New Dehli : Oxford University Press, 1998.

Gilpin. *Three Essays on Picturesque Beauty*. Essay II. « On Picturesque Travel ». 2<sup>nd</sup> edition (1794) <http://www.ualberta.ca/~dmiall/Travel/gilpine2.htm> 2 février 2009

Suleri, Sara. *The Rhetoric of English India*. Ann Arbor : The University of Chicago Press, 1992.