

UNIVERSIDADE DE ÉVORA

Departamento de História



MEMOIRES DE SOIE EN INDE :

LA VILLE DE KANCHIPURAM ET SON ART DE TISSAGE

MANISHA IYER

Orientador / Maître: Prof. Filipe Themudo Barata

Master Erasmus Mundus TPTI: Techniques, Territoires, Patrimoines de l'Industrie:
Histoire, Valorisation, Didactique

Mestrado em Gestão e Valorização do Património Histórico e Cultural

Évora, Juin 2009
Évora, Junho de 2009

UNIVERSIDADE DE ÉVORA

Departamento de História



MEMOIRES DE SOIE EN INDE

LA VILLE DE KANCHIPURAM ET SON ART DE TISSAGE

MANISHA IYER

Orientador / Maître: Prof. Filipe Themudo Barata

Master Erasmus Mundus TPTI: Techniques, Territoires, Patrimoines de l'Industrie:
Histoire, Valorisation, Didactique

Mestrado em Gestão e Valorização do Património Histórico e Cultural

Évora, Juin 2009
Évora, Junho de 2009



179 314

RESUMO

MEMORIA DE SEDA NA INDIA : A CIDADE DE KANCHIPURAM E SUA ARTE DE TECELAGEM

A cidade de Kanchipuram, no Estado de Tamilnadu, sul da Índia, é sinónimo de templos hindus, mas também do *sari* em seda. A migração de comunidades de tecelão para esta cidade começou durante o reinado da Dinastia Chola nos Séculos 8-13 d. C.

Anteriormente, o pano de seda foi considerado como tecido dos Deuses e os tecelões satisfizeram as necessidades religiosas do templo da cidade. Paulatinamente, um tecido de seda tornou-se, tanto um tecido dos "mortais", como dos Deuses, e houve um aumento da procura dos têxteis em seda, especialmente, do *sari* em seda.

A particularidade dos tecelões de Kanchipuram reside na sua técnica complicada de tecelagem e nos ricos motivos que são uma expressão da paixão do tecelão.

Nosso trabalho de investigação centra-se nas técnicas de tecelagem e no seu produto final - o *sari* - para destacar a sua singularidade. Neste contexto, quero propor um projecto de documentação dos motivos do *sari*, para ilustrar um dos principais meios de valorização desta tradição de tecelagem que remonta a vários séculos.

Palavras-chaves: tecelagem – *sari* – seda – tecido – património imaterial – valorização – Kanchipuram – Índia

REMERCIEMENTS

Le présent mémoire n'aurait pas vu le jour sans l'aide, la compréhension et le dévouement d'un certain nombre de personnes qui, par leur présence et leurs conseils, m'ont apporté leur soutien et ont ainsi contribué à l'élaboration de ce mémoire. Je les en remercie et m'excuse de ne pouvoir toutes les citer.

En premier lieu, je souhaite remercier Prof. Filipe Themudo Barata, mon professeur référent, pour les conseils et le temps qu'il a bien voulu me consacrer durant le suivi de ce travail. Sa confiance en moi était une importante source d'inspiration.

Je tiens à remercier M.Velayudham de Parameswari Silks pour sa patience et son partage de ses connaissances et son enthousiasme. Mes remerciements également à toute sa famille pour leur hospitalité chaleureuse lors de ma visite du terrain. Je tiens ensuite à remercier M.Elangovan de Ambalavana Silks pour ses informations et ses contacts des tisserands.

J'exprime ma gratitude à Jean-Pascal Elbaz pour sa disponibilité et aide précieuse dans la relecture et la correction de ce texte.

Un grand merci à Soumitra Sandanakrichenane pour sa patience, son hospitalité, sa compréhension et sa disponibilité durant ces deux dernières années.

Mes remerciements vont à Stephen Monteiro pour son encouragement, ses conseils, sa disponibilité et sa présence continue.

J'adresse mes remerciements à mes tantes, Bhagirathi Kannan et Shyamala Sivamani de m'avoir autorisée à utiliser leur 'collection' de *saris*, grâce à laquelle, le catalogue des motifs, la partie la plus importante de ce mémoire a pu être réalisée. Merci donc à Sindhuja Sivamani et son mari Sivaram Vishwanathan et Archana Naarayan pour leur soutien constant.

Ma gratitude s'adresse également à tous les professeurs du TPTI pour leurs interventions, aux secrétariats du TPTI pour leur soutien administratif au cours de ces deux ans et à l'Union Européenne pour l'aide financier.

J'exprime ma gratitude à toutes mes camarades de « historiens sans frontières » pour cette expérience avant tout humaine.

Enfin, ces remerciements ne sauraient être complets sans évoquer mes parents qui sont mes points de référence de vie, et mon frère Nikhil pour sa motivation et son soutien explicite comme implicite.

"The Sari, it is said, was born on the loom of a fanciful weaver. He dreamt of woman. The shimmer of her tears. The drape of her tumbling hair. The colours of her many moods. The softness of her touch. All these he wove together. He couldn't stop. He wove for many yards. And when he was done, the story goes, he sat back and smiled and smiled and smiled."

(légende indienne)

TABLE DES MATIERES

| | Pg. |
|---|------|
| LISTE DES ILLUSTRATIONS | VIII |
| LISTE DES TABLEAUX | XI |
| LISTE DES ANNEXES | XII |
| LISTE DES SIGLES ET ABBREVIATIONS | XIII |
| | |
| INTRODUCTION | 1 |
| | |
| CHAPITRE I <i>PARCOURS DU MEMOIRE</i> | 8 |
| 1.1 Etat de l'art | 9 |
| 1.2 Méthodologie | 12 |
| 1.3 Justification | 19 |
| | |
| CHAPITRE II <i>KANCHIPURAM : LE POINT DE RENCONTRE D'UNE CULTURE ET D'UNE RELIGION</i> | 22 |
| 2.1 La ville de Kanchipuram | 24 |
| 2.2 Les tisserands et l'importance du métier | 32 |
| 2.3 L'aspect commercial | 37 |
| 2.4 La soie et le <i>sari</i> : du quotidien à l'éternité | 44 |
| | |
| CHAPITRE III <i>LE SAVOIR DISSIMULE ET DIFFUSE</i> | 53 |
| 3.1 Etape de fabrication | 55 |
| 3.2 Technique de tissage | 61 |
| 3.3 La couleur | 73 |
| 3.4 Le motif | 84 |
| 3.4.1 Innovation et changement | 93 |

| | Pg. |
|---|------|
| CHAPITRE IV <i>VALORISATION</i> | 98 |
| 4.1 Les menaces actuelles | 100 |
| 4.2 Préserver la mémoire d'une communauté | 106 |
| 4.3 Connaître et cataloguer | 114 |
| | |
| CONCLUSION | 116 |
| | |
| BIBLIOGRAPHIE | |
| A. Ouvrages imprimés | 118 |
| B. Articles | 121 |
| C. Sites web | 121 |
| | |
| ANNEXES | |
| Annexe I Catalogue des motifs | i |
| Annexe II Questionnaire d'enquête | xxi |
| Annexe III Glossaire | xxii |

TABLE DES ILLUSTRATIONS

| | Pg. |
|--|-----|
| Image 1 Le personnel d'une des boutiques des <i>saris</i> montrant le ' <i>temple cloth</i> ' | 5 |
| Image 2 La carte de l'Inde pour localiser l'état de Tamilnadu dans le sud du pays | 13 |
| Image 3 La carte de l'état du Tamilnadu montrant les villes de Kanchipuram et de Chennai | 14 |
| Image 4 Le tisserand, M.Velayudham, propriétaire de Sri Parameswari Silks | 16 |
| Image 5 M.Velayudham et sa famille devant leur maison-atelier | 17 |
| Image 6 Carte montrant les villes de Madras dans le sud de l'Inde et d'Ahmedabad où se trouve le Calico Museum of Textile | 19 |
| Image 7 Le <i>gopuram</i> ou la tour du temple de <i>Ekambaranathar</i> à Kanchipuram | 24 |
| Image 8 Le <i>utsava</i> ou le jour de fête | 29 |
| Image 9 La statue du dieu dans un sous-sanctuaire d'un des temples de Kanchipuram | 30 |
| Image 10 Les statues des dieux vêtus de soie | 31 |
| Image 11 La boutique de Nalli Silks, Chennai | 42 |
| Image 12 Le personnel de Nalli montrant un <i>sari</i> de mariage | 43 |
| Image 13 L'intérieur de la boutique Nalli | 44 |
| Image 14 Les différentes parties du <i>sari</i> | 47 |
| Image 15 Une peinture de Ravi Varma (1848-1906) intitulée « L'orchestre » présentant les différentes manières de porter un <i>sari</i> | 48 |
| Image 16a Le vêtement de la déesse en soie avec les bordures larges, le <i>Temple Sari</i> | 49 |
| Image 16b Le <i>Temple Sari</i> sur une statue de déesse dans un temple | 49 |
| Image 17 Une peinture représentant une <i>devadasi</i> | 51 |

| | Pg. |
|--|-----|
| Image 18a Le style Brahmane de porter le <i>sari</i> | 52 |
| Image 18b Le costume de bharatanatyam, style Kalakshetra | 52 |
| Image 19a La soie naturelle | 56 |
| Image 19b La soie torsadée | 56 |
| Image 20a Teinture de la soie | 57 |
| Image 20b Pelote de soie teinte | 57 |
| Image 21 Processus de séchage | 58 |
| Image 22a Bobine de Jari | 60 |
| Image 22b Appareil pour mesurer le <i>jari</i> utilisé dans les bordures | 60 |
| Image 22c Appareil pour mesurer le <i>jari</i> utilisé dans le corps du <i>sari</i> | 60 |
| Image 23 Carte perforée pour tisser le motif | 61 |
| Image 24 <i>Sari</i> simple | 63 |
| Image 25 <i>Sari</i> semi-contraste | 64 |
| Image 26 <i>Sari korvai</i> | 64 |
| Image 27a Le métier à tisser | 66 |
| Image 27b Le métier à tisser avec les pédales dans le fossé | 66 |
| Image 28 Navette utilisée lors du tissage des bordures, motifs ou le <i>talaippu</i> | 67 |
| Image 29 Divisions de la chaîne en trois, pour tisser trois <i>saris</i> | 68 |
| Image 30 <i>Sari</i> montrant le <i>talaippu</i> | 70 |
| Image 31 Des motifs sinueux à la jointe de la bordure et la partie centrale | 71 |
| Image 32 Des lignes simples entre les motifs de la bordure et la partie centrale du <i>sari</i> | 71 |
| Image 33 Un <i>sari kaalai-maalai</i> | 78 |
| Image 34 <i>Sari</i> avec effet «changeant » | 79 |

| | Pg. |
|---|-----|
| Image 35 <i>Sari</i> avec effet « lourde » | 80 |
| Image 36a Les cartes perforées utilisées dans le tissage des motifs | 85 |
| Image 36b Métier à tisser avec les motifs pour les deux bordures latérales | 85 |
| Image 37 Une photo montrant que le <i>talaippu</i> reprend les mêmes motifs que les bordures mais plus élaborés et grands et le <i>sari</i> final montre la continuité des motifs | 85 |
| Image 38 Une photo montrant que les motifs du <i>talippu</i> et des bordures sont toujours orientés vers la partie centrale du <i>sari</i> | 86 |
| Image 39 Graphique montrant le processus de la préparation des cartes perforées | 96 |
| Image 40 Deux images d'une maison-atelier du tisserand | 112 |
| Image 41 Métier à tisser installé dans le cours de la maison | 113 |
| Image 42 La fournaise pour la teinture dans la cours arrière de la maison | 113 |

LISTE DES TABLEAUX

| | | |
|-----------|--|-----------|
| Tableau 1 | Liste des plus importantes sociétés coopératives des tisserands de la ville de Kanchipuram | Pg. 39 |
| Tableau 2 | Liste des combinaisons des couleurs les plus communes | 81 |

LISTE DES ANNEXES

| | Pg. |
|---|------|
| Annexe I Catalogue des motifs | i |
| Annexe II Questionnaire de l'enquête de terrain | xxi |
| Annexe III Glossaire | xxii |

LISTE DES SIGLES ET ABBREVIATIONS

| | |
|----------|---|
| Co-optex | Cooperative Textile |
| DRDO | Defense Research Development Organisation |
| M. | Monsieur |
| MI | Manisha Iyer |
| NID | National Institute of Design, India |
| NIFT | National Institute of Fashion Technology, India |
| OCIM | Office de Coopération et d'Information Muséographiques |
| OMC | Organisation Mondiale du Commerce |
| Pg. | Numéro de Page |
| SIRE | Société International du Réseau Economusée |
| TanSilk | Tamilnadu Silk |
| TIFAC | Technology, Information, Forecasting & Assessment Council |
| UNESCO | United Nations Educational, Scientific & Cultural Organization |
| WTO | World Trade Organization |

SUMMARY
INTRODUCTION

The art of handloom weaving is considered the most precious of all textile weaving techniques, especially brocade weaving. While textile embroidery or textile print is done after the weaving process, brocades are woven into the *sari* during the weaving process. This requires mastery over the geometry of the fabric as pattern-weaving is limited to the structure of the fabric and the technique of the pattern. Normally, every loom works with two sets of threads: one set of threads from the warp that makes the width of the fabric and another from the weft for the length of the fabric. However, weaving of motifs necessitate extra warps and wefts which enable a complex yet delicate craftsmanship. Silk makes an excellent brocade thread and enables high quality brocade weaving. In India, silk was considered the fabric of the gods and therefore it can be seen that the most important weaving towns developed in the temple cities. Kanchipuram, being one of the seven sacred Hindu cities, soon developed into one of the most important weaving centres in India. The weavers of Kanchipuram specialize in the *korvai* weaving technique, producing heavy silk *saris* with large borders in bright colours and rich motif. The use of twisted silk and gold thread makes a Kanchipuram silk *sari* more solid, expensive and the most coveted by an Indian woman.

The main objectives of this text are: a) to highlight the uniqueness of the *korvai* weaving technique where the different parts of the *sari* are woven separately and interlaced with one another; b) to revive the symbolism of the rich and elaborate motifs that are an expression of the weaver's skill and imagination. It is equally important to establish strategic plans that will encourage these artisans to continue their activity. The possibility of an 'interpretation centre' in Kanchipuram will help enhance the importance of this art and make it accessible to the public. As a first step towards the process of valorisation, one of the principal tasks of the centre will be to establish a catalogue of the rich motifs that have existed since centuries.

INTRODUCTION

L'ancienneté précise de la tradition du textile en Inde reste à ce jour inconnue, les témoignages à ce sujet étant limités. Les excavations archéologiques des villes de Mohenjo-Daro et Harappa montrent que l'artisanat textile a été pratiqué dans ces villes, il y a quatre millénaires. La découverte d'aiguilles en os et des fuseaux en bois parmi les objets de la maison prouve que les vêtements étaient tissés à la maison. Ces civilisations vivaient en grandes communautés et étaient très organisées. Ils faisaient du commerce maritime avec les Sumériens. Des sculptures montrent des figurines drapées de tissu imprimé qui prouve que l'histoire du textile en Inde est riche, mais le climat et la tradition d'incinérer les morts n'ont pas aidé à garder des traces de ces tissus.

Il n'est donc pas étonnant que les textiles aient toujours trouvé une place importante dans les anciens textes de l'Inde. Le *Manasollasa*¹, composé en 1130-31 après J.C par le roi Bhulokamalla Someshwara appartenant à la dynastie de Chalukya, fait référence aux tissus en soie utilisés pendant cette époque. A travers de certaines des hymnes des *Vedas*², il est possible d'obtenir des informations sur les coutumes et les textiles de l'Inde ancienne. Ils font référence à quatre types de tissus : le jute, le coton, la soie et la laine. L'Inde disposait d'un réseau de commerce assez large avec le monde et les textiles indiens furent très à la mode dans le monde ancien. A Rome, pendant le début de l'ère chrétienne, la soie indienne a connu une période d'essor. Des morceaux de tissus en coton provenant du Gujarat ont été trouvés dans les tombes

¹ Connu également sous le nom de *Abhilaṣṭārtha Cintāmaṇi* (la roche magique qui réalise tout vœux), le *Mānasollāsa* (rafraîchissement de l'esprit) fut composé en 1129 ap J.-C. par le roi Bhulokamalla Somesvara-III. Appartenant à la dynastie Chalukyan, Somesvara a gouverné les régions actuelles des états du Karnataka et d'Andhra Pradesh du 1126 à 1138 ap.J.-C. Passionné de l'art et de la littérature, il a composé cette encyclopédie en Sanskrit qui se sert de guide aux rois. Constitué de cent chapitres, divisés en cinq parties de vingt chapitres chacune, il parle de tout : art, architecture, cuisine, bijouterie, sport, musique et danse.

² Les écritures sacrées de l'hindouisme sont composées de quatre grandes Védas : le Rig-Véda (Savoir des strophes), le Yajur-Véda (Savoir des formules sacrificielles), le Sāma-Véda (Savoir des mélodies) et l'Atharva-Véda (Savoir d'Atharva, nom d'une famille de prêtres). La partie la plus ancienne, le Rig-Véda, est censée remonter au 1800-1500 av.J.-C. La compilation de ces textes est attribuée au sage Vyasa. Sous forme d'hymnes, ils ont été transmis de bouche à oreille, de brahmane en brahmane et se servent de base à la littérature, l'astrologie et l'astronomie indienne.

égyptiennes du V^{ème} siècle à Fostat. Lors de l'âge d'or de la route de soie, les textiles en coton ont aussi été exportés. Les tissus en soie de l'Inde du sud ont été exportés vers l'Indonésie à partir du XIII^{ème} siècle. Avant l'arrivée des européens en Inde, le tissu en coton imprimé ou le *chintz* a été exporté vers l'Europe et l'Orient. Le British East India Company a effectué du commerce du coton indien et de soie indienne, y compris la plus connu *Dacca muslin*. La mousseline du Bengale, Bihar ou Orissa a aussi traversé l'océan. Selon Scott³, les techniques chinoises de l'art du tissage de la soie auraient été importées par un missionnaire bouddhiste pendant la période Gupta (400-600 av. J.-C.). C'est peut-être lui qui introduit les vers à soie du mûrier en Inde. Mais certaines légendes indiquent aussi l'introduction de la soie par des moines bouddhistes. D'autres prétendent que des immigrants de l'Asie Centrale aurait apporté cet art avec eux. Une des tribus de l'état d'Assam⁴, la tribu Bodo, provenant de l'Asie Centrale, aurait apporté la soie. Avec l'introduction de la soie de mûrier en Inde, la technique de tissage de ce matériel c'est aussi développé.

Plusieurs recherches historiques indiquent que le tissage sur la soie apparaît pour la première fois en Chine ancienne, le producteur principal et le plus ancien de la soie de mûrier. Cependant, les chinois n'ont pas su garder leur secret de la sériciculture et de son tissage et cet art s'est répandu dans non seulement dans toute l'Asie, mais aussi en la Méditerranée, en Afrique du nord ainsi que dans le sud de l'Europe. Il ne nous est pas possible de dire avec précision quand et comment le métier à tire est entré en Inde, plus probablement par les pays comme l'Iran ou la Perse en Asie centrale. Mais, il est sûr que le mécanisme n'a pas été modifié ou changé et qu'il était toujours contrôlé par les cordes.

Certaines recherches nous montrent que cette technique a été introduite en Inde dans le XIV^{ème} siècle par Khwaja Bahauddin Naqshband, un tisserand de Bhukara en Asie centrale. La découverte de tissus de soie avec des motifs

³ Scott, Philippa. (1993). *Le livre de la soie*. London : Thames & Hudson

⁴ L'état d'Assam est situé dans l'est de l'Inde et est limitrophe avec le Bhoutan et le Bangladesh. Connu pour ses soies qui sont probablement entrées dans cette région par Asie Centrale, elle est aussi connue pour ses thés.

remontant au XIV^{ème} – XV^{ème} siècle, nous confirme la présence de cette industrie pendant cette époque-là. Les Védas font référence à l'utilisation et au tissage de la soie. Il faut remarquer que ce type d'étoffe était réservé particulièrement pour des occasions spéciales. La soie est devenue également, un tissu de la noblesse et de l'aristocratie. Elle figure parmi les choses précieuses qui sont conservées dans le trésor royal. D'ailleurs, chaque religion avait, pour ce tissu, leur propre signification et mode d'utilisation. Les *Hadiths*, les paroles du Prophète déconseillent son utilisation car il engendre une vanité néfaste à la soumission à Dieu. Mais, plus tard, certains souverains et érudits ont trouvé un compromis qui a interdit la soie au sein de la mosquée, mais a autorisée son utilisation à l'extérieur. Les peintures miniatures Mogholes représentent des personnages vêtus de soie. En fait, comme l'indique Jain⁵, l'art du tissage des motifs riches et élaborés a disparu lorsque le souverain mogol fut déchu. Plus tard, les soies de l'Inde ont été pendant longtemps éclipsées par le coton indien lié au mouvement *Swadeshi*. Lors de cette agitation anti-britannique, d'ailleurs une des plus grandes de l'Inde, entre le 1903 et 1908, et instigué par le Mahatma Gandhi, la population indienne boycotta tout produit britannique, encourageant ainsi la fabrication des produits locaux qui menait au renouvellement des techniques de production traditionnelles. Le produit le plus important de cette révolution fut le *Khadi* ou le coton filé en utilisant le rouet et tissé à la main. Nous pouvons dire que toute industrie artisanale a été ressuscitée à la suite de ce mouvement.

Par la suite, l'industrie de la soie a également connu une croissance non seulement dans le pays mais aussi à l'étranger d'autant plus avec les pays européens qui se disputaient le commerce de l'Inde⁶. La religion hindouiste a aussi favorisé la croissance de l'utilisation de la soie par les hindoues. Selon l'hindouisme, la soie est considérée comme un tissu « pur » et elle a trouvé sa place dans les temples et les cérémonies religieuses. Etant donné son importance religieuse, il n'est pas étonnant que la tradition du tissage de la soie

⁵ Jain, Rahul. "Woven silks from India (2004-2007)". *Timeless Splendour* 2008

⁶ Scott, Philippa. (1993). *Le livre de la soie*. London : Thames & Hudson

se soit vite répandue dans des villes indiennes qui comportent un très grand nombre de temples comme de *Bénares* au nord et *Kanchipuram* dans le sud. La religion étant au cœur du développement de la tradition du tissage dans les villages, plusieurs centres de tissage ont été créés soit dans ces villes religieuses soit dans ses alentours. Les temples exigeaient les meilleures soies pour leurs cérémonies. Parmi les meilleures expressions de cette tradition de tissage, figurait le célèbre « *temple cloth* », fabriqué notamment dans le sud de l'Inde (voir Image 1). Ce tissu de temple était souvent une extension des fresques et des peintures murales des temples. Ils représentaient les épisodes du *Ramayana* et du *Mahabarata* ou d'anciennes légendes et mythes. Ces tissus étaient accrochés derrière la statue dans le sanctuaire principal et ornaient les chars des temples lors des processions religieuses. Les villes-capitales des différents royaumes ont aussi connu une croissance de leur population des tisserands. Ville sainte de l'hindouisme, mais aussi la capitale des rois tamouls, la ville de Kanchipuram dans le sud de l'Inde s'est développée comme un principal centre de tissage.



Image 1 Un personnel d'une des boutiques des *saris* montre le 'temple cloth'

Source www.flickr.com, consulté le 23/05/09

L'art du tissage à métier est, depuis presque quelques deux milles années, le plus précieux de toutes les techniques du brocart du textile. Comme l'affirme Jain⁷, à la différence de la broderie ou de l'impression sur le tissu, qui sont tous deux introduits sur le tissu après son tissage, le tissage des motifs nécessite une maîtrise de la géométrie du tissu même. Le tissage des motifs est limité au mécanisme du tissage, à la structure du tissu ainsi que à la technique du motif. Cette technique a vu l'invention du métier à tire, un métier utilisé pour dans le tissage des tissus avec des motifs. D'habitude, tout métier à tisser travaille sur le mécanisme de deux jeux de fils : l'une de la chaîne et l'autre de la trame. Néanmoins, le métier utilisé dans le tissage des motifs nécessite des chaînes et/ou trames supplémentaires qui permet d'obtenir un travail à la fois complexe et élaboré. C'est pourquoi le tissage des motifs était fait sur un tissu naturel de haute qualité, plus particulièrement, la soie du mûrier. La soie, en générale, donne un excellent fil à broder et la broderie.

Appelé « *kauseya* » en sankrit, « *resham* » en hindi et « *pattu* » en tamoul, la soie, un tissu doux et fluide, possède un drapé qu'aucun autre tissu ne possède. Dans un monde où la mode change constamment, ce tissu dont les qualités d'être lui permettent d'être plié, plissé ou drapé répond à toutes exigences, même les plus pointues. Etant une fibre naturelle, la soie respire et absorbe l'humidité du corps. Ses propriétés isothermes la rendent fraîche en été et chaud en hiver. Ses qualités de perméabilité qui lui permettent d'absorber totalement les teintures et son élasticité qui lui permet de retrouver facilement et rapidement sa forme après avoir été déformée. Les applications de la soie sont multiples : tapisseries, tapis, broderies, tissus d'ameublement et vêtements. Au cours des siècles, seuls les tisserands les teinturiers, les coloristes les plus expérimentés ont travaillé avec la soie. La solidité et la finesse – plus résistante qu'un câble en acier – permettent les broderies les plus complexes et délicates.

La tradition religieuse en Inde est restée ininterrompue sur près de quatre millénaires ce qui est devenue l'essence de l'unité indienne. La vie quotidienne indienne se base sur la conception cyclique du temps et de l'univers. D'après la

⁷ Jain, Rahul. "Woven silks from India (2004-2007)". *Timeless Splendour* 2008

pensée indienne, tout appartient au divin et l'homme est englobé dans un cadre cosmique qui le dépasse et l'inclût à la fois. C'est pourquoi, dans un tel cadre, le costume indien porte un rôle plus important qu'un simple habit utilitaire, particulièrement pour les femmes. La femme indienne est censée mener une vie de soumission : comme filles à leurs parents, comme épouses à leurs maris et comme veuves à leurs enfants. C'est au travers de leurs tenues, notamment le *sari* – le costume traditionnel de la femme indienne – que la possibilité de s'exprimer et d'affirmer son individualité dans une société patriarcale est offerte aux femmes indiennes. Le *sari* est ainsi devenu un uniforme pour les femmes en Inde, quelle que soit leur niveau social : le *sari* est aussi bien le costume des déesses que d'une simple ouvrière. Le *sari* trace ses origines probablement entre 2800 – 1800 av. J.-C. correspondant à la civilisation de l'Indus⁸. Nous trouvons des références au *sari* dans les légendes anciennes. Selon une légende bouddhiste, *Amarapali*, une danseuse dans le royaume de *Vaishali*⁹ a rencontré Bouddha en étant vêtue d'un *sari* qui manifestait la qualité technique d'un tisserand indien de cette époque.

La littérature indienne – le *Cilapathikaram* ou le *Kadambari* – décrit également les femmes vêtues en tissus remarquables ou le *sari*¹⁰. Un des symboles les plus représentatifs de l'Inde, le *sari*, un tissu rectangulaire sans couture dont la longueur se varie de cinq mètres à neuf mètres, en fonction des régions et une largeur de 1m de manière à tomber jusqu'au chevilles, couvre essentiellement tout le corps féminin. Les tisserands de la ville de Kanchipuram sont spécialisés dans les *saris* lourds qui utilisent les fils d'or dans le tissage. Le fil d'or s'unit alors avec la couleur de fond du *sari* ainsi produisant un subtil effet lumineux. Le *sari* orné de *jari* – fil d'or – est à ce jour un élément important du trousseau d'une mariée.

⁸ Ghurye, G.S. (1951). *Indian Costume*. Bombay: Popular Prakashan; Boulanger, Chantal. (1997). *Saris: An Illustrated Guide to the Indian Art of Draping*. London: Shakti Press International

⁹ Connu également sous le nom de Pali, une ancienne cité du royaume de Licchavi, elle se trouve actuellement dans l'Etat du Bihar en Inde. Le Bouddha s'y rendit trois années après son éveil.

¹⁰ Parthasarathy, R. (1993) *The Tale of an Anklet: An Epic of South India – The Cilappatikaram of Ilanko Atikal*, Translations from the Asian Classics, Columbia Univ. Press, New York.

SUMMARY

CHAPTER I

EXISTING LITERATURE AND METHODOLOGY

This chapter highlights the literature referred to during the preliminary research work. It lists the existing literature on silk and weaving placing them in a general context. It is evident that *sari* has been a subject of great interest to not only Indian authors but foreign writers as well. Written literature on the city of Kanchipuram have mainly been guide books, historical biographies or travel accounts of various foreign travellers. In addition to these printed works, articles and other theses or studies conducted on the subject, both published and unpublished, have provided a lot of insight. This chapter also explains the methodology used such as on-site personal interviews, direct observations, etc., for gathering technical as well as any relevant information. In order to understand better, the structure and organisation of this text, each chapter and its contents have been explained.

CHAPITRE I

PARCOURS DU MEMOIRE

Dans ce chapitre, j'aborde la littérature écrite sur le sujet de la soie, du tissage, du *sari*, des motifs et des couleurs. Nous pouvons voir, ici, la méthodologie du travail effectuée, plus particulièrement, les recherches sur le terrain. A l'aide des entretiens directs avec le tisserand et sa famille, j'ai pu recueillir des informations sur la technique du tissage et placer le produit dans le marché national, mais aussi international. Dans la dernière partie de ce chapitre, nous voyons les différentes divisions de ce mémoire.

1.1 Etat de l'art

L'artisanat en Inde a toujours été un sujet de grand intérêt, étant donné les transformations qu'elle a subies après l'Indépendance de l'Inde en 1947. Les écrits du Gandhi présentent l'industrie artisanale comme une expression du « *swaraj* » ou l'indépendance. Et le mouvement *Swadeshi* a encouragé les petites industries locales. Les économistes et les scientifiques ont également traité le rôle de ces « petites » industries dans l'économie indienne (Sinha 1990 ; Alvares 1979)¹¹. A travers cette littérature, nous pouvons voir que les communautés d'artisans: tisserands, teinturiers, potiers, sculpteurs, peintres, artistes des arts vivants – population marginale de l'Inde – ont été toujours défavorisées malgré leur contribution financière à la société indienne. Leur manque de technologie les a forcés à quitter leur petite communauté mais sans réussir à être pleinement intégré dans la société indienne. Ils étaient alors obligés de chercher d'autres moyens de gagner leur vie. Pourtant, nous pouvons dire que la communauté des tisserands est parmi l'une des rares à pouvoir survivre de son activité.

Dans l'Inde du sud médiévale, nous pouvons voir qu'une distinction évidente existait entre les artisans et les travailleurs de la terre. Les communautés des artisans recevaient de la terre ou une partie de la récolte ou des droits dans les

¹¹ Sinha, Sanjay. (1990). *The Development of Indian Silk, A Wealth of Opportunities*. London : Intermediate Technology Publications; Alvares, Claude Alphonso. (1979). *Homo Faber: Technology and Culture in India, China and the West, 1500-1972*. New Delhi: Allied Publishers and C.S.D.S.

temples en échange de leurs services. Leur rôle dans le système social complexe de l'Inde a été beaucoup étudié¹². Au point de vue anthropologique, il existe également une littérature assez diverse sur ces communautés. A l'aide de certaines de ces études, par exemple, Mines (1984) sur la communauté des tisserands, Kaikoolars ; Srinivasan (1985) sur la communauté des *Devadasis* de Tamilnadu et d'Orissa ; Kumar (1988) sur les artisans de Bénarès, j'ai orienté mes recherches sur la communauté des tisserands de la ville de Kanchipuram – en les plaçant dans un contexte anthropologique large – et leur spécialisation et connaissance de cet art de tissage. En tant que utilisatrice du *sari*, nous ne sommes pas toujours familiers avec la technique impliquée dans la fabrication. C'est pourquoi, j'aimerais souligner que de plus des observations directes, je me suis largement appuyée sur le travail de Kawlra¹³ effectué en 1997 pour son mémoire de doctorat dans la rédaction de la partie technique de l'art du tissage.

Mon objectif principal est de mettre en évidence, avant tout, l'art de tissage qui existe dans cette ville depuis plusieurs siècles. La ville de Kanchipuram, étant une des villes saintes de l'hindouisme, est connue pour ses nombreux temples. Bien que les *saris* en soie de Kanchipuram soient célèbres dans le monde entier, cette ville ne possède pas de politique de conservation de cet art pratiqué depuis plus que 400 années. Tous les travaux sur les tisserands de cette ville ne parlent que du triste état de cette communauté. Dans les plusieurs articles (Craft Revival Trust 2008 ; Hindu 2007 ; Frontline 2003 ; Frontline 2002), que ce soit sur les tisserands de Kanchipuram ou ceux de Bénarès cette activité est plus souvent que jamais présentée comme une activité glorieuse, mais aussi déplorable. Les sujets discutés sont pour la plupart, la pauvreté dans la quelle vivent ces tisserands. Cette pauvreté est provoquée par la disparition de la tradition, qui à son tour, est entraînée par le manque des bonnes conditions de travail ou la technologie.

¹² Mines, Mattison. (1984). *The Warrior Merchants: Textiles, Trade and Territory in South India*. Cambridge: Cambridge University Press; Stein, Burton. (1980). *Peasant State and Society in Medieval India*. Delhi: Oxford University Press

¹³ Kawlra, Aarti. A. (1997). *Weaving as Praxis: The Case of the Padma Saliyars*. New Delhi: Indian Institute of Technology.

L'état à plusieurs reprises, a introduit de nombreux projets pour aider les tisserands non seulement pour la commercialisation de leurs *saris* mais aussi pour l'amélioration de leur condition de vie, par exemple, des projets d'assistance sociale ou des projets de scolarisation pour les enfants. De plus, l'Inde a connu, dans la dernière décennie, de nombreuses organisations privées qui travaillent sur la restauration et la conservation de l'industrie artisanale, dont l'industrie de tissage à la main. Mon projet serait plutôt dirigé vers la création d'un centre d'interprétation qui exposerait cette technique tout en préservant la tradition.

Le *sari* étant l'épitomé de l'identité de la femme indienne, sa représentation est fort dans l'Inde. Le *sari* en soie, surtout le *sari kancheevaram* a créé une niche dans la société féminine de l'Inde : les femmes s'habillent en *sari kancheevaram* lors des cérémonies religieuses, les mariages, les spectacles de la musique et danse classique. En résumé, le *sari* est représentatif de la tradition et de la culture indienne. Plusieurs études ont été faites sur les différents types de *saris* fabriqués dans les différentes régions de l'Inde (Chishti 2000 ; Ellena 2003 ; Lynton 1995 ; Kaur 1996). Boulanger (1997) a également traité le sujet des différentes manières de porter le *sari*. Dans son ouvrage, elle liste presque une centaine de manière de se draper d'un *sari*.

Dans ce mémoire, je me focalise sur le *sari* en soie de Kanchipuram, notamment leur technique de fabrication, la technique *korvai*. Une des spécialités de cette ville est les motifs élaborés et délicats tissés dans le *sari* en soie. Les *saris kancheevaram* sont côtés parmi les meilleurs tissus en soie grâce à sa technique de tissage mais aussi les motifs utilisés qui remontent à plusieurs siècles. Lors de mes recherches, j'ai constaté qu'il existait très peu de matériel écrit sur ces motifs qui sont un des aspects significatifs de la beauté du *sari* (Paris 1998 ; Agrawal 2003, Chisti 2000). J'ai souhaité donc, faire une étude plus détaillée afin d'établir un catalogue de ces motifs. Certes, ce catalogue n'est pas complet, mais il nous permet d'avoir une idée sur les motifs les plus populaires qui continuent même aujourd'hui à attirer les clients.

1.2 Méthodologie

Ce mémoire se porte non seulement sur la technique du tissage de cette ville historique de l'Inde, mais aussi sur la valorisation de cet art et ses œuvres qui disparaissent peu à peu, faute d'une bonne politique de conservation. Si j'ai choisit, comme projet de recherche, les tisserands de la ville de Kanchipuram, c'est parce qu'en tant que femme indienne, de plus, provenant de cette région de l'Inde, j'ai toujours noté l'importance que le *sari*, notamment de cette ville – *sari kancheevaram* – tenait dans la société mais aussi dans ma famille. Fascinée par cette activité, j'ai décidé sur la ville de Kanchipuram non seulement à cause de sa proximité de Madras, mais aussi à cause de son importance dans la fabrication du costume traditionnel de la femme indienne. Sa proximité à la ville de Madras, actuellement Chennai, la capitale de l'état du Tamilnadu et une des quatre métropoles de l'Inde, lui donne un accès à un public à la fois divers et traditionnel (voir Image 2 & 3). Je ne tâche pas de faire une étude exhaustive sur les communautés de tisserands de cette région, ni de la ville de Kanchipuram, mais simplement de faire ressortir la communauté de *Padma Saliyars*, la plus importante de cette ville qui exerce cette activité depuis très longtemps. Le *sari* attribue sa beauté à la combinaison des couleurs, souvent vivantes, et aux motifs en *jari* ou fil d'or. C'est pourquoi, j'essaie d'établir un catalogue avec tous les motifs, bien qu'il ne soit pas exhaustif.



Image 2 Une carte de l'Inde avec ses différents états qui nous permet de localiser l'état de Tamilnadu dans le sud du pays

Source www.mapsofindia.com, consulté le 30/05/2009

de provoquer l'intérêt des femmes de l'Inde mais aussi du monde entier. Aussi, à l'aide des entretiens, il m'était possible d'examiner l'état actuel de cet art dans la ville de Kanchipuram.

Mes recherches sur le terrain ont été effectuées dans les villes de Kanchipuram et de Madras. Mon entretien avec le tisserand et sa famille s'est réalisé à l'aide d'un questionnaire (voir annexe II). J'ai utilisé l'entretien semi-directif où le tisserand avait plus de liberté pour répondre aux questions. En ce qui concerne les boutiques de *saris*, j'y suis entrée d'abord comme cliente pour comprendre le produit et leurs politiques de vente. Ensuite, à l'aide de rencontres personnelles, non seulement avec le propriétaire, mais aussi le personnel d'une des boutiques de *saris*, j'ai obtenu les informations sur leurs politiques de fonctionnement au milieu de tant de concurrence. Cela m'a permis également de comprendre la fidélité des clients à une boutique.

Madras a toujours été la ville commerciale de la région. Nous pouvons constater que les quartiers de la ville, comme par exemple Mylapore ou Triplicane, avec une forte densité de temples ont aussi beaucoup de boutiques de *saris* en soie, des bijouteries, des magasins d'instruments de musique, des magasins artisanaux qui vendent, entre autres, des sculptures en bronze ou en bois. Cela est lié à la population importante des *brahmanes* qui habitent ces quartiers en raison de la proximité des temples. Néanmoins, un autre quartier plus dans le centre de la ville, s'appelant T.Nagar, où résident plusieurs familles *brahmanes*, est devenu le centre d'activité commerciale surtout pour les magasins de *saris* et les bijouteries. Ce quartier est aujourd'hui synonyme de *saris* en soie. D'ailleurs, la grande boutique de *Nalli Silks*, dont le propriétaire appartient à la communauté de *Padma Saliyars*, se trouve également dans ce quartier depuis plus que soixante-dix années.

Madras a été, également la ville de Rukmini Arundale, grâce à qui, dans le premier moitié du siècle dernier, les arts vivants de cette région de l'Inde, dont la danse classique du Tamilnadu, le *bharatanatyam*, ont été reconnus dans le monde entier. Cette renaissance a beaucoup influencé le *sari* en soie car il est devenu le costume *bharatanatyam*. Aussi, c'est à Chennai que j'ai pu avoir mes

premiers contacts avec les fonctionnaires qui travaillent dans cette industrie et qui m'ont donné accès aux différents rapports officiels de l'état sur ce sujet.

Kanchipuram, situé à d'environ soixante-dix kilomètres de Madras, est le centre le plus important du tissage dans le Tamilnadu avec presque 50,000 ateliers. La plupart des familles habitant la ville de Kanchipuram ne connaissent pas d'autre activité que le tissage. Mon interlocuteur, Velayudham, propriétaire de Sri Parameswari Silks (voir Images 4 & 5) provenant de la ville de Kanchipuram, est basé aujourd'hui dans une petite ville à quinze kilomètres. Il fabrique, depuis plusieurs années, des *saris* pour un des plus grandes boutiques de *saris* à Madras, Kumaran Silks, situé également à T.Nagar. Lors de ma visite à la ville de Kanchipuram, j'ai été impressionnée de noter comment toute une ville participe à la fabrication d'un *sari* en soie.



Image 4 Le tisserand, M.Velayudham, propriétaire de Sri Parameswari Silks. (MI)

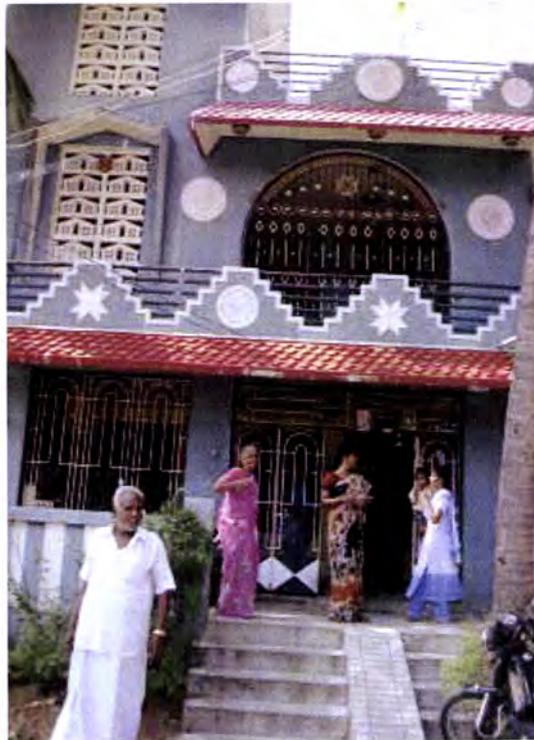


Image 5 M.Velayudham et sa famille devant leur maison-atelier. (MI)

Les informations secondaires ont été prises des sources écrites, c'est-à-dire tout ce qui a été déjà publié sur la soie, l'histoire de l'Inde, l'histoire de la ville de Kanchipuram, l'histoire des communautés des tisserands ou la technique du tissage. Ces livres ou articles ont été consulté souvent dans les bibliothèques. J'ai fréquenté, plus particulièrement, la Bibliothèque du Centre Pompidou à Paris qui disposait d'une collection vaste et diverse sur le sujet du tissage, la soie mais aussi l'Inde. Les études, notamment celle de Kawlra, m'ont donné une bonne compréhension de la communauté de tisserands de *Padma Saliyars* qui sont dans la production mais aussi la commercialisation des *saris*. D'ailleurs les plus grandes et anciennes boutiques de *saris* en soie de l'Inde appartiennent à cette communauté. Les rapports officiels de l'état de Tamilnadu, consulté sur Internet et au bureau du Centre de service des tisserands, m'ont permis de

comprendre les différents projets entamés pour aider les tisserands et les différentes normes introduites pour soutenir et encourager l'industrie artisanale.

En revanche, j'ai fait face à certaines difficultés lorsque j'ai essayé de passer par l'état. Etant donné que le centre de services des tisserands est géré par le Ministère du Textile et Industrie Artisanale, je les ai contacté pour solliciter leur aide dans mes recherches. Malheureusement, faute de personnel et contrainte de temps, ils n'étaient pas capables de me fournir assez d'informations. Je n'ai pas non plus, pu directement rentrer en contacte avec les tisserands car les sociétés coopératives sont sous l'administration de ce Centre de Service des Tisserands. Alors, les tisserands ne souhaitent pas être contactés directement. C'est pourquoi, j'ai du choisir une famille qui habite hors de cette ville et est un producteur individuel. En même temps, puisque mon interlocuteur avait du passé dans la ville de Kanchipuram, il m'a fournit des informations sur le fonctionnement du système. Aussi, n'ayant aucun musée de textile et tissus dans la proximité de ma ville la conception du projet de centre d'interprétation était difficile pour moi. Le seul musée de textile de l'Inde est situé dans la ville d'Ahmedabad, dans le centre-ouest du pays, à 1820km de Madras (voir Image 6).

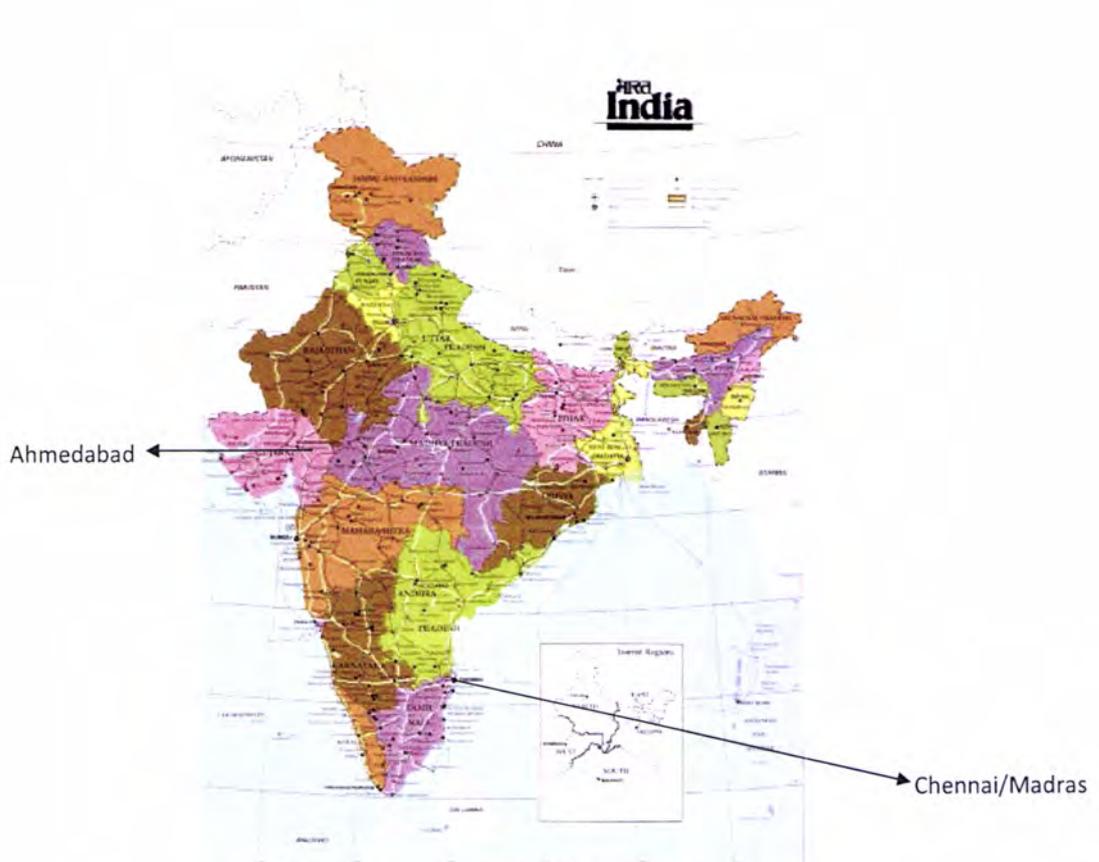


Image 6 carte montrant les villes de Madras dans le sud de l'Inde et d'Ahmedabad où se trouve le Calico Museum of Textile

Source www.indianrealtynews.com, consulté le 30.05.09

1.3 Justification

Ce mémoire est divisé en quatre chapitres qui sont élaborés ci-dessous.

Chapitre I, intitulé le '*Parcours du mémoire*', se porte sur, entrepris pour rédiger ce mémoire. J'explique, dans ce chapitre, les ouvrages existantes sur ce sujet, plus particulièrement la soie, les communautés des tisserands et le *sari*. J'élabore, également, la méthodologie de la recherche sur le terrain que j'ai adoptée. J'explique mes choix des deux villes qui font référence dans ce

mémoire. Les données sur les quelles je me suis basée pour rédiger ce mémoire sont prises principalement de la famille du tisserand.

Chapitre II, intitulé '*Kanchipuram: le lieu de rencontre d'une culture et d'une religion*' parle sur la ville de Kanchipuram et ses liens avec ce métier. Je l'ai intitulé ainsi, car le mélange entre la religion hindouisme et la culture de tissage est très fort et évident dans cette ville. L'historique de la ville est suivi de l'historique de la communauté de tisserands. L'artisan s'identifie toujours au métier qu'il pratique. Nous allons donc, voir l'origine de cette communauté de tisserands et pourquoi ont-ils choisit cette ville. C'est dans cette partie que j'explique le système de commercialisation du produit, le *sari* car c'est cette communauté qui a un monopole sur cet aspect: je souhaitais ressortir le fait que cette communauté qui spécialise dans une des techniques de tissage la plus compliquée, a également conquis le marché des *saris* à travers ses boutiques. La dernière partie de ce chapitre est consacré à la transformation que le *sari*, le costume traditionnel des femmes indiennes, a subit au cours des années.

Chapitre III, intitulé '*Le savoir dissimulé et diffusé*' se porte sur la technique de tissage spécialisée par la communauté de tisserands de la ville de Kanchipuram. J'utilise ce paradoxe entre dissimulé et diffusé intentionnellement pour montrer comment le résultat d'un savoir-faire caché devient un fait connu et apprécié par le monde entier. Tout d'abord, j'explique les différentes étapes de la fabrication du *sari*, comment le fils est préparé, comment est-il teint, qu'est-ce qu'un jari, etc. Le savoir-faire du tissage du *sari kancheevaram*, en utilisant la technique *korvai* reste entre ces tisserands. Tandis que ce *sari* est très sollicité non seulement dans l'Inde mais dans le monde entier. Un *sari* de Kanchipuram est célèbre pour ses couleurs vives et ses motifs élaborés. Je montre la signification de tous ces deux aspects dans la religion hindoue pour mieux comprendre le choix des couleurs ou des motifs.

Chapitre IV, comme l'indique son titre, '*Valorisation*', se porte sur la mise en valeur de cette technique qui disparaîtra au fur et à mesure car les jeunes ne souhaitent plus continuer l'activité de leurs parents. J'énonce les menaces actuels de cette activité, les difficultés aux quelles les tisserands font face afin

de continuer cette activité et comment l'état apporte son soutien dans la promotion de cette activité. Etant donné que cette ville n'a pas de projet de conservation de cette technique, j'explique pourquoi il est important de créer un centre d'interprétation qui permettra à la fois au tisserand de continuer avec son activité et au public de mieux comprendre et apprécier la technique dont le produit est aussi sollicité. Je propose, également, un projet ambitieux qui, selon moi, est le premier pas du processus de valorisation : catalogage des motifs. La variété des motifs étant tellement vaste, il est difficile de constituer un catalogue exhaustif. Néanmoins, je tente de mettre en évidence les motifs les plus populaires qui sont utilisés depuis des siècles.

Annexes:

Dans les annexes, nous trouvons en premier, le catalogue des motifs des *saris* les plus connus qui existent depuis plusieurs siècles. Les informations principales sur chaque motif sont illustrées à l'aide d'une photo du motif. Ce répertoire des motifs est construit avec les *saris* appartenant à ma mère ou à mes tantes. Certains ont été photographiés dans l'atelier de Sri Parameswari Silks, tandis que d'autres ont été pris des diverses sources, telles que les ouvrages imprimés ou l'internet. Ce catalogue, un premier pas vers la valorisation de cette tradition, n'est qu'un hommage personnel à l'art de tissage et le *sari* en soie.

Deuxièmement, un questionnaire qui a été préparé pour l'enquête du terrain est affiché dans les annexes. A l'aide de ce questionnaire, il était possible d'interroger le tisserand et sa famille pour recueillir l'information sur la tradition de tissage. Le questionnaire est divisé en quatre parties : Sociale : qui donne les informations sur la famille du tisserand et son statut social ; Historique : donne les informations sur l'histoire et le passé de la famille du tisserand, nous pouvons voir le rapport historique entre le tisserand et son activité ; Technique : nous donne les informations sur la technique de tissage spécialisée par les tisserands de la ville de Kanchipuram et son évolution au cours des années ; Politique : cette dernière partie nous aide à comprendre l'intervention de l'état dans la promotion de cet art et les améliorations apportés par les centres de services des tisserands.

SUMMARY

CHAPTER II

KANCHIPURAM : CONVERGENCE OF A CULTURE AND A RELIGION

India is a country that continues to maintain its traditional techniques, be they in pottery, painting or weaving. The artisan always identifies himself with the profession he practices, whether he was born into a community of artisans or was initiated into the art during the course of his life. His social status is determined by the sanctity of his activity, which in turn is influenced by his regional location. This chapter describes the history of the city of Kanchipuram, one of the seven sacred Hindu cities in India and famous not only for its several hundred temples but also for the production of silk *saris* much-coveted by Indian women. Reputed for its rich brocades in gold *jari* – silver threads dipped in gold – Kanchipuram experienced a wave of migration of artisans, particularly weavers, during the Chola period (850 – 1279 A.D). This chapter explains how this temple city helped its weaver communities develop their art and livelihood, first through the production of silk cloth for the temple and its deities. With an increase in the demand for silk cloth among aristocratic families, however, the production of the *sari* – the traditional costume of an Indian woman – soon developed. The chapter concludes with an examination of the transformation of the role of a *sari* into the symbol of the “classical” and “elegant” Indian woman as Kanchipuram silk *saris* continue to be a part of every South Indian bride’s trousseau.

CHAPITRE II

KANCHIPURAM : LE POINT DE RENCONTRE D'UNE CULTURE ET D'UNE RELIGION

L'Inde est un des pays où se maintiennent certaines techniques traditionnelles. L'artisan s'identifie toujours au métier qu'il pratique, qu'il soit né au sein d'une communauté ou qu'il y a été initié. Son niveau dans l'échelle sociale est déterminé entre autres, par la région où il habite, son poids démographique, la pureté de la matière qu'il travaille et son importance économique. Même dans les grandes métropoles, le système de caste prédomine. Ce chapitre se porte sur la ville de Kanchipuram qui est connue depuis longtemps pour la confection de brocarts aux fils d'or, le *jari*, sur un tissu rectangulaire, dit le *sari*. Ces soies d'une transparence atténuée, sont tissées avec des motifs riches et élaborés et aux couleurs profondes. La ville a connu une migration des communautés de tisserands à partir de l'époque Chola (850 – 1279 ap. J.C.). Nous allons voir également, comment ces communautés ont trouvé leur activité. Les grands temples de l'Inde du Sud abritaient souvent des communautés d'artisans, dont également les tisserands qui répondaient aux besoins de la religion hindouisme en ce qui concerne les tissus destinés à l'usage des dieux. Les soieries sont devenues très appréciées parmi les familles royales et les tisserands ont connu une forte demande des costumes, notamment pour les femmes, en soie. Ainsi, le *sari*, le costume traditionnel indien des femmes fut créé. Comme dit-on, « le vêtement fait la personnalité de l'homme », et le *sari* contribue largement à la personnalité d'une femme. La transformation au cours des années de ce vêtement traditionnel l'a érigé en l'identité de la femme indienne à la fois « classique et élégante ». Le *sari* est aujourd'hui porté par les femmes du monde entier.

2.1 La ville de Kanchipuram

Le *gopuram* (tour) du très célèbre temple de *Ekambaranathar* (une des formes de Shiva), domine le paysage de Kanchipuram à plusieurs kilomètres de l'entrée de la ville (voir Image 7). Située à environ 65km de Chennai, une des principales métropoles indiennes et la capitale de l'état du Tamil Nadu, la ville de Kanchipuram appelée également Kanchi ou Kanchipuram (ou même Conjeevaram) était construite à l'origine sous la forme d'un paon. Au cours des siècles, la ville a connu plusieurs temples la surnommant ainsi la « ville aux mille temples ». Aujourd'hui, considérée comme la deuxième ville sacrée indienne après Varanasi appelée également Bénarès¹⁴ et l'une des sept villes saintes de l'hindouisme, elle est connue pour ses temples et les fils étincelants et interminables de soie.



Image 7 Le *gopuram* ou la tour du temple de *Ekambaranathar* à Kanchipuram
source : www.flickr.com

¹⁴ Située sur la rive gauche du Gange, la ville de Varanasi ou Bénarès est considérée comme une villes sacrées de l'hindouisme. Dédiée à Shiva, elle est fréquentée par des pèlerins de tout le pays. Les soieries de cette ville sont parmi les plus anciennes et plus importantes de l'Inde. Cette communauté de tisserands musulmans y a migré lors d'une famine au Gujerat au 17^{ème} siècle(Mohanty, 1984 :Pg.17).

L'origine du nom Kanchipuram reste toujours incertaine. Certains historiens pensent qu'elle vient d'un nom tamoul, en fait un dérivé du *kancana* signifiant l'or donné par Karikaala Chola, le roi Chola. Mais d'autres historiens comme P.T.Srinivasa Iyengar¹⁵ pensent que Kanchipuram est un mot Sanskrit et que la ville n'a jamais eu de nom tamoul. Iyengar écrit que Kanchipuram a été cité dans les œuvres littéraires sanskrit dès les III^{ème} – II^{ème} siècle av.J.-C tandis que les premières citations dans les œuvres littéraires tamoules de la ville de Kanchipuram ne date que du II^{ème} siècle ap. J.-C où le nom Prâkrit¹⁶, *Kacci*, a été utilisé et non pas le nom en Sanskrit, *Kanchi*. C'est pourquoi Iyengar conclut dans son livre que Kanchipuram était probablement le point le plus au sud de l'Inde jusqu'au quel la culture Sanskrit s'est propagée. Avec l'arrivée des Pallavas, la ville a connu une période de gloire. Kalidasa¹⁷, le poète Sanskrit fait d'ailleurs l'éloge de la splendeur de la ville de Kanchipuram :

« *pushpeshu jati purusheshu vishnu narishu ramba nagareshu kanchi* :
tout comme le jasmin est la plus parfumée des fleurs, *grihastaraman*¹⁸
est la plus supérieure des quatre phases de la vie de l'homme, Rambha,
la reine des Apsaras (femmes célestes) est la plus belle des femmes,
Kanchi est la ville la plus riche et remarquable de l'Inde médiévale ».

La ville de Kanchipuram était pendant longtemps la capitale des royaumes dravidiens¹⁹ de *Pallavas*, *Cholas* et l'empire de *Vijayanagara*. Bien que la

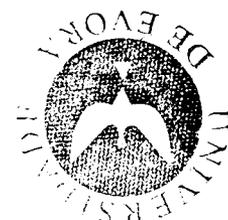
¹⁵ Iyengar, P. T. Srinivasa. (1929). *History of the Tamils from the Earliest Times to the Present Day*, Madras

¹⁶ Toutes langues et dialectes vernaculaires et littéraires de l'Inde ancienne est nommé Prâkrit ce qui signifie 'naturel' alors que Sanskrit signifie 'perfectionné'.

¹⁷ Un poète et dramaturge sanskrit entre le I^{er} siècle av. J.-C. et le V^{ème} siècle, les œuvres de Kalidasa ont connu une gloire immense et lui a valu le titre *kavikula guru* « précepteur des poètes ».

¹⁸ Selon l'hindouisme, tout l'homme naît avec un *dharma* ou devoir à remplir pendant la période sa vie. Sa vie est donc, divisée en quatre phases : *brahmacharyasrama* – où l'homme étudie les textes sacrés, la culture et la religion védique ; *grihastarama* – où l'homme s'engage à la vie conjugale/matrimoniale; *vanaprasthasrama* – la retraite dédiée à la contemplation et la réflexion; et enfin *sanyasarama* – où l'homme renonce à tout et se concentre sur le *Brahma Jnana* ou la Réalisation de Soi. Le mot « Asrama » en sanskrit est une combinaison du mot « sram » signifiant l'austérité avec « a » signifiant complète.

¹⁹ Les royaumes dravidiens sont les royaumes qui gouvernaient principalement le sud de l'Inde avec une partie du nord du Sri Lanka.



plupart des rois de l'époque pratiquent l'hindouisme, ils soutiennent et encouragent les pratiquants d'autres.

La ville de Kanchipuram était aussi une ville de pèlerinage pour les bouddhistes et les jains. Les stûpas que nous trouvons dans la ville marquent la présence du bouddhisme pendant une certaine période. Par exemple, Bodhidharma²⁰, un prince de la dynastie *Pallavas* originaire de Kanchipuram²¹ est devenu un moine bouddhiste. Il était le président de l'Université de Nalanda²² avant de voyager en Chine pour propager le bouddhisme. Xuanzang²³, le voyageur chinois était également étudiant de cette université pendant quelques temps. Lors de son séjour en Inde, il a visité Kanchipuram et déclare dans ses récit de voyage que :

« le pays du Pallavas s'étend sur plus de 1600 kilomètres en superficie et que leur capitale, Kanchipuram s'étend au moins sur 9 kilomètres en largeur où s'élèvent 100 viharas (explain vihara) et vivent 10,000 moines bouddhistes »²⁴.

Les *Pallavas*, une des dynasties les plus importantes qui a gouverné le Sud de l'Inde, selon les historiens, pendant presque 500 ans, gouvernent aussi la ville entre les IV^{ème} et IX^{ème} siècles. Faute de documentation, il nous est difficile de remonter au début de l'histoire sur les *Pallavas*. La ville est dirigée d'abord par la dynastie *Chalukyans* de Badami pendant quelques temps. Pendant leur règne, les *Pallavas* étaient constamment en guerre avec les *Chalukyans* dans le nord et les *Cholas* et *Pandyas*, leurs voisins sudistes. Les *Pallavas* étaient connus pour leur style d'architecture des temples très particulier. La plupart des temples que

²⁰ Il existe très peu d'indications fiables sur la vie de Bodhidharma et les biographies tardives sont stratifiées des légendes.

²¹ Kamil V. Zvelebil "The Sound of the One Hand", *Journal of the American Oriental Society*, volume 107 -1, 1987 pp125–126

²² Fondée au 5^{ème} siècle par la dynastie Gupta, l'Université de Nalanda, située dans l'état du Bihar dans le nord de l'Inde, était un des centres principaux d'enseignement pendant la gouvernance de Harsha Vardhana, successeur des Guptas.

²³ En 646 suite à la demande de l'Empereur Taizong de Tang, Xuanzang ou Hsüan-tsang ou Hiuen Tsiang écrit à son retour de ses voyages de plus de 17 ans en Inde et Sri Lanka une autobiographie intitulé « *The Great Tang records on the Western Regions* ».

²⁴ Tsiang, Hiuen (646). *The Great Tang records on the Western Regions*

nous voyons actuellement dans cette ville sont le témoignage des travaux artistiques et architecturaux des *Pallavas*. Le roi Sivaskandha Varman qui a établi Kanchipuram comme sa capitale gouverne pendant la première moitié du 4^{ème} siècle. Ses successeurs, tout comme lui, encouragent le développement de l'art et l'architecture non seulement dans la ville de Kanchipuram mais aussi à Mahabalipuram²⁵. Le roi Narasimha Varman qui dirige cette ville entre 630 et 668 a construit un des temples les plus célèbres à Kanchipuram, le temple de Kailashnatha ainsi qu'un des temples les plus célèbres à Mahabalipuram.

Liée à la dynastie de *Pallavas* par alliance, la dynastie de *Rashtrakutas* connaît ensuite son essor avant de céder la place aux *Cholas*. Le roi Aditya Chola renverse les pallavas et élargit son royaume jusqu'à Kanchipuram. Les *Cholas* ont non seulement bâti de nouveaux temples ou apporté des modifications architecturales mais ils ont aussi construit de grands palais. Les différents temples construits au cours des siècles, nous permettent à comprendre l'origine de la « sanctité » de la ville de Kanchipuram. Malheureusement, nous ne trouvons plus aucun vestige de ces palais car ils étaient construits en brique ou en bois et non pas en pierre. Mais beaucoup de temples ont été aussi détruits lors de nombreuses invasions, surtout au début du XIV^{ème} siècle par Ulugh Khan²⁶.

Les *Cholas* sont remplacés par l'empire *Vijayanagara* (1336 – 1646), un royaume basé au Deccan, un vaste plateau qui s'étend sur la partie centrale du sud de l'Inde. L'empire *Vijayanagara* atteint son apogée sous la gouvernance du roi Krishnadevaraya, mécène en art et architecture. C'est grâce à l'empire *Vijayanagara* qui a contrôlé les invasions que Kanchipuram a pu conserver les temples. C'était aussi la période où les deux courants de l'hindouisme - le shivaïsme (dévots de Shiva) et le vishnouisme (dévots de Vishnou) ont émergé divisant ainsi la ville en Vishnou Kanchi et Shiva Kanchi Il est donc, peu

²⁵ Mahabalipuram, auparavant Mamallapuram, situé à 30km de la ville de Kanchipuram était le port des Pallavas. Nous y trouvons aujourd'hui les plus beaux accomplissements de l'architecture *Pallavas* – des temples monolithiques construites en un rocher - reconnu par l'UNESCO comme appartenant patrimoine mondial.

²⁶ Ulugh Khan était un des généraux du tyran Alauddin Khilji qui a gouverné le nord de l'Inde entre 1296 et 1316.

étonnant que aujourd'hui, nous constatons que les temples de la ville représentent à parts égales ces deux grands courants de l'hindouisme. Les *Vijayanagars*, ont élargi la ville et ont rajouté des structures aux temples tels que les *prakaras*²⁷, *mantapas*²⁷ et sous-sanctuaires²⁷. Ils ont aussi organisé les *utsavas*²⁸ ou des jours de fêtes pendant les quelles, les processions sont organisées avec les statuetstes des dieux des temples (voir Image 8).

Les plus connus des temples de Kanchipuram entre autres sont le Temple de Varadharaja Perumal et le Temple Vaikuntha Perumal tous les deux dédiés au dieu Vishnou, le Temple de Ekambaranatha et le Temple de Kailasanatha, tous les deux dédiés au dieu Shiva et le Temple de Kamakshi Amman dédié à la déesse Kamakshi, une des formes de Shakti ou Parvati, la femme de Shiva, qui n'est pas aussi remarquable d'un point de vue architectural comme les autres temples mais est très connu à Kanchipuram compte tenu de son association avec le maître spirituel Adi Shankaracharya²⁹. Etant une des plus anciennes villes de l'Inde du Sud, la ville de Kanchipuram a été connue comme centre d'enseignement à la fois de la langue Tamoule et la langue Sanskrit. C.Minakshi³⁰, une archéologue provenant de la ville de Kanchipuram a rapporté dans ses recherches l'existence des *ghatikas* ou institutions d'apprentissage au Temple de Kailasanatha. La ville de Kanchipuram avec sa diversité et sa richesse culturelle a contribué au patrimoine dravidien glorieux de l'Inde.

²⁷ Un temple hindou consiste en un sanctuaire principal, des sous-sanctuaires, un ou plusieurs *mantapa* ou une salle ouverte avec des colonnes, un ou plusieurs *prakara* ou cours.

²⁸ Nicolo de' Conti, un explorateur italien qui a voyagé en Inde en 1420-1421 décrit dans le Vijayanagar une fête où des grands chars des temples sont tirés et sous les roues desquels des dévots se jettent afin de mourir écrasés en s'offrant en sacrifice. Nous voyons une description détaillée de l'Inde et ses voyages en Inde dans son ouvrage *Le Voyage aux Indes*.

²⁹ Adi Shankaracharya ou Shankara (788 – 820), considéré comme l'un des plus grands maîtres spirituels de l'hindouisme, le commentateur le plus connu des textes liés au Vedanta. René Guénon (1886 – 1951), le philosophe français a introduit Adi Shankaracharya au monde occidental comme l'un des plus grands maîtres de la pure métaphysique.

³⁰ C.Minakshi (1907 – 1940), la première femme à recevoir son doctorat de l'Université de Madras, Chennai, Inde a écrit sa thèse sur l'administration, l'art et la vie sociale des Pallavas. Le Département d'Archéologie de l'Inde lui a confié le travail d'établir un répertoire archéologique des sculptures historiques des Temples de Vaikuntha Perumal et Kailasanatha à Kanchipuram. Mais elle est décédée avant que ses résultats soient publiés; Minakshi, C. (1977). *Administration and Social Life under the Pallavas*. Madras: University of Madras



Image 8 Photo montrant le *utsava* ou le jour de fête
Source [www. hindu.com](http://www.hindu.com)

D'après les historiens, pendant l'administration de Krishnadevaraya, c'est-à-dire pendant les XIV^{ème} siècle, Kanchipuram et ses nombreux temples accueillent les communautés de tisserands. Trois communautés de tisserands – les *Senguthanars*, les *Devangas* et les *Saliyars* – provenant de l'état d'Andhra Pradesh dans le sud de l'Inde, décident de s'y installer. Il est important de noter que la ville de Kanchipuram reçoit jusqu'à présent les fils en soie de Bangalore, situé dans l'état du Karnataka ou du Surat, situé dans l'état de Gujerat. Pourquoi alors, Kanchipuram est-elle devenue un centre de tissage important?

Selon les théories de certains historiens, des moines bouddhistes chinois installés à Kanchipuram auraient transmis leur connaissance du tissage aux habitants de la ville. La théorie la plus connue et acceptée est celle de la présence des temples qui nécessitait un usage fréquent de la soie. La soie continue à être considérée aujourd'hui comme un tissu pur et sacré et est utilisée lors des cérémonies religieuses et pendant les mariages. Chaque temple a un sanctuaire principal dédié souvent à une divinité, qui marque le courant suivi par le temple et plusieurs sous-sanctuaires dédiés à d'autres Dieux et/ou Déesses. Aussi, chaque temple, notamment au sud de l'Inde a un grand *ratha* ou chariot qui est utilisé lors des fêtes. Ces chariots en bois sont souvent une

miniature du temple même. Ils sont ornés avec des sculptures des dieux et déesses, des dessins de fleurs et des frises.

Tous les temples organisent une fête de chariot où souvent la statuette principale du temple est amenée dans la ville. La statuette est lavée, ornée avec des fleurs, des vêtements en soie et des bijoux en or. Une déesse, par exemple est vêtue en *sari* de soie, Vishnou est vêtu en *panchagacham* et *angavastram*, le costume traditionnel des hommes brahmanes de l'Inde du Sud (voir image 9 & 10). Par contre, Shiva est souvent représenté en forme de *Linga*, une pierre dressée, ronde et elliptique sur une base circulaire. Il est vêtu donc, en un tissu rectangulaire qui est drapé autour de la base. L'activité des tisserands a pu ainsi trouvé son essor. Les gens qui participent à la fête s'habillent également en soie, surtout les hommes qui tirent le chariot portent le costume traditionnel. Au début la soie n'était utilisée que dans les temples avant d'être utilisée à des fins personnelles. Bien que la ville soit devenue très connue pour le tissage de la soie que depuis quelques siècles (Agrawal, 2003 :Pg.69), nous pouvons affirmer à l'aide des œuvres classiques et littéraires que la soie à Kanchipuram est plus qu'un tissu : elle est une tradition qui remonte à plus de deux millénaires.



Image 9 La statuette du dieu dans un sous-sanctuaire d'un des temples de Kanchipuram

Source: www.flickr.com



Image 10 statuettes de *Ganesha* (gauche), *Lakshmi* (milieu) et *Saraswati* (droite), vêtus en soie (MI)

Selon le *périple de la mer Erythrée*³¹ l'actuelle Broach au Gujarat était un des principaux ports où l'on pouvait se fournir en soie. Le guide fait mention également d'un port de l'époque du royaume Pandya au sud du sous-continent indien, où l'architecture et la littérature avaient eu une grande importance, comme autre port d'approvisionnement de soie. Le grand roman "*Cilapathikaram*"³², une des œuvres classiques littéraires tamoules, composé entre le 3^{ème} et 4^{ème} siècle où l'histoire se déroule dans le territoire du royaume Pandya, confirme la description du *Périple de la mer Erythrée*:

³¹ Souvent connu par son titre latin, « *Periplus Maris Erythraie* » est un récit maritime grec anonyme datant du premier siècle décrivant les routes maritimes pour le commerce au long de la mer Rouge, alors appelée Erythrée. Les derniers chapitres décrivent le passage long de la côte Est de l'Inde jusqu'au fleuve du Gange dans le Nord de l'Inde avec référence aux principaux ports du pays et des produits régionaux. (Information obtenue de wikipedia)

³² Considérée comme un des chefs d'œuvres de la littérature Tamoule, le *Cilapathikaram* fait référence à plusieurs événements ainsi qu'à des personnalités historiques. Ecrit en forme d'un poème, l'auteur décrit en détail la culture Tamoule sous la gouvernance de trois royaumes Tamouls – Chola, Pandya et Chera, la ville et sa structure, le commerce avec les Grecs et les Arabes, les religions de l'hindouisme, la bouddhisme et le jainisme ainsi que les arts vivants de l'époque.

“le port de Kaveripattinam regorge de nombreuses étoffes dont de la soie (pattadai), tant importée que fabriquée sur place.”

Aussi, comme le constate-t-il, M.Rajendran, ancien directeur adjoint du Centre de Service de Tissage à Kanchipuram qui se réfère également au *Cilapathikaram*,

« les saris de Kanchi remonte au 6^{ème} siècle pendant la période des Pallavas. Les chroniqueurs notent que déjà au 2^{ème} siècle, la soie était utilisée pour faire du troc. Un lien étroit de commerce de la soie avec la Chine apportait beaucoup de richesse à la ville de Kanchipuram ».

L'économie de la ville de Kanchipuram repose essentiellement aujourd'hui sur le tourisme mais continue à rayonner grâce à la qualité unique de la soie produite par ses tisserands.

2.2 Les tisserands et l'importance du métier

L'industrie du textile était et continue d'être, après l'agriculture, le plus grand secteur de l'économie indienne. La production de textile joue un rôle important dans la société de l'Inde du sud tant au niveau du revenu généré par ce secteur que l'importance du textile dans les coutumes hindoues. A l'aube, les mains habiles des tisserands apparaissent sous les ombres des tours des temples où ces derniers s'engagent dans leur activité journalière de tissage. C'est un régal visuel que de voir ces artisans à l'œuvre et tissant des métrages de tissus en soie avec des motifs dorés. Les tisserands de Kanchipuram prétendent descendre du Saint Markandeya, le tisserand des Dieux, et ainsi le Dieu des tisserands. Comme déjà mentionné dans la partie précédente, les trois communautés importantes de tisserands qui ont migré vers le sud de l'Inde sont les *Senguthar*, les *Saliyars* et les *Devangas*.

Toutes les trois communautés se sont installées dans le Tamilnadu. Les *Sengunthars* se sont installés à Kanchipuram et dans les villages alentours, les *Devangas* se sont installés dans l'état du Karnataka et les *Saliyars* se sont également installés à Kanchipuram mais un grand nombre d'entre eux ont migré

vers le Kerala. Pourtant, l'art de tissage de Kanchipuram comme nous le connaissons actuellement est attribué à cette communauté. Provenant de l'état d'Andhra Pradesh, la communauté de *Saliyar*, appelée également *Pattu Saliyar* – *pattu* signifiant la soie – est arrivée à Kanchipuram pendant la gouvernance des *Cholas* lorsque la ville port de *Kaveripoompatinam*³³ est submergée sous la mer dans le 2^{ème} siècle. Cela leur a apporté aussi le nom *Choliya-Saliyar* (Ramaswamy 1985 : 13-14). Selon les légendes, ces tisserands ont même tissé avec des fibres de lotus. Néanmoins, l'art de tissage a beaucoup développé avec la migration des *Senguntha Mudaliyars* et les *Devangas* pendant la gouvernance de l'empereur Krishna Deva Raya de Vijayanagar qui a beaucoup encouragé le développement des arts³⁴.

La société du sud de l'Inde est traditionnellement divisée en deux catégories: les «castes de droite» (*valangkai*) – composées des propriétaires terriens – et les «castes de gauche» (*idangkai*) – des artisan-marchands. Les individus n'appartenant ni à la caste de droite, ni à la caste de gauche, comme par exemple les charpentiers ou les blanchisseurs, au service de ces deux castes sont considérés comme des citoyens de deuxième classe. Les castes de gauche et de droite avaient une vie complètement séparée, ils ne priaient jamais ensemble, n'habitaient jamais les mêmes quartiers et avaient différents signes d'identité (Mines, 1984 : 4). L'organisation et l'indépendance économique donnent aux «castes de gauche» un rôle important dans la société indienne. Compte tenu de leur mobilité, ils contribuaient largement à l'économie et au commerce international. Ils avaient souvent une armée afin de protéger leur industrie. Ils étaient ainsi connus sous le nom de 'guerriers-marchands'. Aujourd'hui, les tisserands de Kanchipuram appartiennent aux castes de gauche et en particulier soit à la caste *Senguntha Mudaliyar* soit à la caste *Saliyar*. Les *Senguntha*

³³ Aussi connu sous le nom de Poompuhar, cette ville située à l'embouchure de la rivière Kaveri (une des plus importantes de l'Inde), dans le sud de Tamilnadu, était un ancien port important dans l'histoire maritime d'Inde qui a été également mentionné dans plusieurs œuvres littéraires tamoules. Le *Cilapathikkaram* (voir bas de page 13) fait référence à cette ville où une grande partie de l'histoire se déroule. La plupart de la ville a été submergée sous la mer (probablement suite à un tsunami selon plusieurs recherches géologiques) vers le 500 ap. J.-C.

³⁴ Nicolo de' Conti a écrit que de beaux tissus entrelacés d'or ornés les bâtiments et les maisons de la ville de Vijayanagar. Le roi Krishna Deva Raya était habillé en *zaitun* (satin). Cité dans son livre *Les voyages aux Indes*.

Mudaliyar connus par leur nom ancien de *Kaikoolars* sont différenciés de leurs homologues *Saliyars* par la langue : les *Kaikoolars* parlent le Tamoul tandis que les *Saliyars* parlent le Telugu³⁵.

Comme nous allons parler de la communauté *Padma Saliyar* tout au long du présent mémoire, le petit historique suivant sur les *Kaikoolars* nous permet de comprendre également le fonctionnement de cette communauté dans la société indien. Le mot *Kaikoolar* provient des mots « *kai* » - la main en langue tamoule – et « *kol* » - la navette en langue tamoule. Les *Kaikoolars* sont des tisserands de profession mais ont des ancêtres guerriers dont ils sont très fiers. La plus ancienne citation de cette caste date du 11^{ème} siècle quand l'Inde du sud connaît une période d'essor. C'était une période où les temples hindous se développaient rapidement et les Brahmanes³⁶ ont légalisé les droits des différentes castes. A cette époque, le territoire dans l'Inde du sud était divisé en plusieurs petites colonies habitées par les différentes castes. Il y avait toujours une partie sauvage entre deux colonies souvent habitée par les tribus sauvages. Afin de protéger leur colonie, chaque groupe d'habitants avait une armée. Les *Kaikoolars*, tout comme les autres commerçants de l'époque avaient une armée afin de les protéger lors des voyages d'affaires. Il est certain qu'il existait plusieurs types de commerçants de textile entre le XI^{ème} et le XII^{ème} siècle car les monnaies trouvées lors des diverses fouilles archéologiques nous montrent que le sud de l'Inde avait des liens commerciaux avec la Chine, la Grèce et Rome à cette époque. Même s'il existe très peu d'information sur le rôle de cette caste dans la société à cette époque, les carnets de voyages des différents explorateurs européens décrivant le commerce pratiquait ressemble à celui des *Kaikoolars* (Buchanan 1807, vol.II). Bien que les castes jouent un rôle très important dans l'hierarchie de la société indienne, la position sociale de cette caste n'est pas claire. Comme le remarque Mines,

³⁵ Le Telugu, une des langues dravidiennes est actuellement parlée dans l'état d'Andhra Pradesh.

³⁶ Les Brahmanes, considérés comme la caste la plus élevée parmi les quatre *varna* ou groupes (brahmana, kshatriya, vaishya et shudra) sont associés aux lettres et la connaissance importante du monde. Ils occupaient le poste du prêtre dans les temples et étaient à la direction des temples.

“...the social position of the Kaikkoolars is similar throughout Tamilnadu. They are a numerically strong community, but because they lack ties with an array of dependent castes, their social position is ill defined...”³⁷

Le statut social des *Kaikkoolars* était depuis toujours ambivalent. D'une part, à cause de leur indépendance économique et sociale, ils réclament une position supérieure parmi les non-brahmanes. D'autre part, ils sont pauvres et ne dominent aucune autre caste ce qui remet en doute leur position sociale. De plus, leurs habitudes alimentaires accentuent cette ambiguïté. Ils mangent de la viande et aussi du porc mangé par les intouchables. La raison étant que leur vénération au temple inclut des offrandes de poulet, mouton et porc, lesquels sont ensuite consommés. C'est-à-dire, selon les brahmanes, ils sont d'une position inférieure ou basse, mais ils s'identifient avec le Shivaïsme et le Vishnouïsme qui pratiquent le végétarisme³⁸. Même aujourd'hui, leur statut social continue à être flou car ils construisent des temples qui sont fréquentés par les brahmanes et d'autres castes supérieures mais ils continuent à pratiquer des offrandes sanguines qui sont généralement associées aux castes qualifiées inférieures.

C'est pourquoi cette caste est encore divisée en plusieurs sous-castes avec différentes pratiques selon leur lieu d'habitation. Par exemple, un groupe interdit l'utilisation de la salive lorsque les fils sont attachés à la chaîne du métier à tisser, un groupe habitant à Kanchipuram pratique le végétarisme, etc. (Mines, 1984 : Pg.27). Malgré cette ambiguïté dans leur position sociale, les *Sengunthars* ou *Kaikkoolars* ont comme profession principale, le tissage soit de la soie soit du coton selon la ville où ils habitent. M. Velayudam, propriétaire de Sri Parameswari Silks, un de mes interlocuteurs pour cette étude ayant son atelier dans un village à 30km de Kanchipuram et appartenant à cette caste

³⁷ Mines, Mattison. (1984). *The Warrior Merchants: Textiles, Trade and Territory in South India*. Cambridge: Cambridge University Press

³⁸ La ville de Kanchipuram a été choisie car la présence des temples suscite une forte demande de tissus en soie mais aussi parce que le temple principal de cette caste, *Ekambaranathar Kovil* (temple de Shiva) ainsi que le temple de leur déesse, *Kamakshiamman Kovil* sont situés dans cette ville.

confirme qu'à sa connaissance, sa famille a depuis toujours pratiqué le métier de tissage. Pour le citer :

«*On le pratique depuis des décennies, de génération en génération. Nous ne connaissons pas d'autres métiers* »³⁹

Tout comme les *Kaikoolars*, les *Saliyars*, originaire d'actuel état d'Andhra Pradesh, ils ont migré vers le Tamilnadu entre le X^{ème} et le XI^{ème} siècles. Afin d'établir l'identité de cette communauté, il est nécessaire de s'appuyer sur la mythologie indienne⁴⁰. Les *Saliyars* doivent leur art de tissage à leur ancêtre et Dieu, *Bhavana Narayana* ou *Bhavana rishi*⁴¹ (Kawlra, 1997: 90). Selon la mythologie indienne, quand le monde se créa, les Dieux et les hommes étaient nus. Afin de trouver une solution pour se couvrir, la Trinité – *Brahma*(créateur), *Vishnou*(protecteur) et *Shiva*(destructeur) – décident de s'adressaient au saint *Markandeya*, un dévot de *Shiva* qui à leur demande donne naissance à une forme de *Vishnou*. *Bhava Narayana* né avec la connaissance divine et l'art de tissage. Alors, il crée le métier à tisser avec son propre corps et les fibres de lotus provenant du nombril de Vishnou deviennent le fils. *Bhavana rishi* a obtenu le titre « *maana rakshakan* » ou gardien de l'honneur. Il s'est marié avec la fille de Surya (dieu Soleil) et ils ont cent et un fils dont cent sont considérés les ancêtres des *Padma Saliyars* – «*padma*» signifiant lotus et «*saliyar*» une dérivée du mot sanskrit de «*shaalika*» signifiant tisserand – et l'autre qui reste, l'ancêtre des *Pattu Saliyars*⁴².

D'après les historiens, la croissance des « villes-temples » dans le sud de l'Inde médiévale est liée à la mobilité des tisserands (Ramaswamy 1985b; Stein 1980).

³⁹ Traduction de l'auteur du tamoul. Enregistrement audio fait lors des recherches sur le terrain.

⁴⁰ Les études anthropologiques sur l'Inde s'appuient toujours sur les mythes et les rites des communautés afin d'établir leur identité et leur position sociale (Das, 1982; Mines, 1984).

⁴¹ Les *Saliyars* pratiquant le Vishnouisme appelle leur précurseur *Bhavana Narayan* signifiant une représentation de *Narayana* ou *Vishnou* et ceux qui pratiquent le Shivaïsme l'appellent *Bhavana rishi*. Selon le *Bhavana Rishi Puranam*, un texte compilé en tamoul qui trace la vie de ce précurseur mythique décrit sa naissance d'une boule de feu avec la connaissance de l'art de tissage qui est ensuite transmis aux autres *Saliyars* pour faire le tissu, au début pour les Dieux et enfin pour les hommes.

⁴² A ce jour, les deux castes ne se marient pas entre elles. Leur expression spirituelle (Vishnouisme et Shivaïsme) les distinguent.

Jouant un rôle très important dans l'économie et le commerce de la région, les rois leur ont accordé une position importante dans la société. C'est ainsi qu'au début 16^{ème} siècle le dernier *varna* a été encore divisé en *shudras* et le plus supérieur, « *sat* » *shudra* (Ramaswamy 1985b : 420). Leur lien étroit avec les temples dans les villes-temples tels que Kanchipuram même de nos jours accentue leur rôle et statut dans la société. Les études sur l'organisation de ces sociétés montrent que l'industrie de *sari* de soie au Tamilnadu est monopolisée par la communauté de *Padma Saliyars*. Cependant, nous voyons une forte concurrence individuelle existe à l'intérieure de cette communauté. Elle est basée sur leur compétences et savoir-faire et s'articule notamment sur les trois critères suivants:

- i) le nombre de métiers à tisser qu'ils contrôlent ;
- ii) le niveau d'autonomie du travail ; et
- iii) l'influence sur la société.

2.3 L'aspect commercial

Kawlra, dans son étude divise l'industrie en trois niveaux – micro, intermédiaire et macro – correspondant à la maison, ville et grande ville⁴³. Le niveau micro comprend l'atelier où le tisserand travaille sur un ou plusieurs métiers à tisser. Les grossistes des *saris* de soie avec 50 à 500 métiers à tisser avec un contrôle sur la production forment le niveau intermédiaire. Les grandes boutiques et les détaillants des grandes villes avec un marché international constituent le dernier niveau. Ils procurent les *saris* en soie des fabricants intermédiaires qui les approvisionnent régulièrement avec de nouveaux *saris* en soie. La concurrence et le marché international ont certes augmenté la demande des *saris* en soie, mais encore aujourd'hui, les tisserands de la ville de Kanchipuram n'ont pas laissé la technologie transformer leur métier. Ils ont conservé leurs techniques de tissage traditionnel, c'est-à-dire la fabrication à la main tissant le fils d'argent ou d'or dans le tissu ce qui rend la soie de cette ville plus cher. C'est pourquoi,

⁴³ Kawlra, Aarti. A. (1997). *Weaving as Praxis: The Case of the Padma Saliyars*. New Delhi: Indian Institute of Technology

la gloire de la ville n'est pas sa soie mais sa technique de tissage du *Sari*, le costume traditionnel des femmes indiennes.

Selon une légende, la déesse Kanchi ou *Kamakshi Amman* de la ville de Kanchipuram a accordé aux tisserands cet art à travers un chant poétique ce qui inspire leur tissage. Les *saris* fabriqués dans la ville de Kanchipuram sont connus également sous le nom de *Kanjeevaram* signifiant *varam* ou bénédictions de *Kanchi*, la déesse. Grâce à la mondialisation, les *Kanjeevarams* se trouvent maintenant dans le monde entier. Auparavant, l'industrie était gérée par quelques commerçants qui jouaient le rôle d'intermédiaire entre les tisserands et les marchands de *saris*. Cela avait ses inconvénients, surtout en ce qui concerne le prix dont bénéficiaient les tisserands. En conséquence, un mouvement communiste des tisserands a repris cette industrie en 1949 et les tisserands ont fondé la première société coopérative – *Kamatchi Amman Society* – avec 79 membres. Cependant, il faut noter, comme l'affirme Arterburn que cela était plus facile de mettre en place dans la ville de Kanchipuram grâce à ses formes organisationnelles existantes.

“because the craft basis of production is an especially adaptive mode of production in the traditional family, neighbourhood, and caste setting of India, modernization through the cooperative movement has not been perceived or experienced as a threat to accustomed social norms”⁴⁴

L'objectif principal de la société était de rassembler tous les tisserands et de leur fournir une aide financière ainsi qu'une assistance sociale. Elle a également aidé les tisserands de procurer les premières matières mais aussi, de vendre le produit final, le *sari*. Les activités de la société n'ont cessé de s'accélérer et nous trouvons actuellement 24 sociétés coopératives parmi lesquelles 18 sont assez importantes en termes de membres actifs. Le tableau ci-dessous donne une liste des quelques sociétés coopératives de la ville de Kanchipuram.

⁴⁴ Arterburn, Yvonne J. (1982). *The Loom of Interdependence: Silk Weaving Cooperatives in Kanchipuram*. Delhi: Hindustan Publishing Corporation.

| NOM DE LA SOCIETE |
|--------------------------------|
| Kamatchi Amman Silk Society |
| Arignar Anna Silk Society |
| Kanchipuram Silk Society |
| Murugan Silk Society |
| Varadharaja Swamy Silk Society |
| Pallavar Silk Society |
| Tiruvalluvar Society |

Tableau 1 Liste des plus importantes sociétés coopératives des tisserands de la ville de Kanchipuram

La première société, *Kamatchi Amman Society* avec presque 2000 membres est la société la plus grande et la plus connue de la ville. Au moins 50 000 tisserands travaillent dans ce secteur coopératif. Le secteur privé plutôt au niveau macro, avec 200 commerçants à Kanchipuram, procurent les *saris* des tisserands indépendants de Kanchipuram et les exportent soit dans d'autres villes indiennes soit à l'étranger. Les grands acteurs tels que *Nalli Silks*, *Sri Kumaran Silks*, *Raasi*, tous les trois ayant leur siège à Chennai jouent un rôle très important dans la détermination du marché qui, à son tour, influence le travail des tisserands.

L'état de Tamilnadu ne cesse pas d'introduire des nouvelles normes de conservation et de développement de cette industrie depuis début du XX^{ème} siècle. Après l'Indépendance, le gouvernement indien a fait beaucoup d'efforts pour conserver les plusieurs traditions indiennes. Ainsi, l'industrie artisanale a toujours eu d'importance en raison de son rôle majeur dans la création d'emplois, surtout dans le secteur rural.

En 1956, à l'initiative du Conseil National de Tissage à la main de l'Inde, vingt-quatre centres de services des tisserands ont été établis dans tout le pays, dont celui de Kanchipuram, au début, dépendait du Centre de Chennai. Etant donné l'importance des tisserands de Kanchipuram dans l'industrie de soie du pays, le gouvernement indien a vite reconnu la nécessité de créer un centre indépendant dans cette ville. Ainsi, en 1958, l'état de Tamilnadu a ouvert le centre de service pour les tisserands à Kanchipuram qui pourvoit les besoins de non seulement les tisserands de la ville mais aussi des villes voisines telles que Vellore, Thiruvannamalai, Thanjavur et Thiruvarur. Les objectifs comme énoncés dans la charte du centre sont :

- d'encourager l'inscription de membres dans les coopératives afin d'améliorer leurs conditions de vie et de travail
- d'établir des programmes d'assistance sociale
- d'assurer un travail régulier et des salaires corrects
- de fournir et entretenir une bonne infrastructure, en particulier aux tisserands du niveau micro
- d'améliorer les techniques de tissage et les accessoires utilisés
- d'améliorer les techniques de traitement
- d'organiser des programmes de formation des tisserands aux nouvelles techniques
- d'organiser des interactions régulières entre les designers, les tisserands et les acheteurs.
- d'organiser des expositions, conférences, ateliers portant sur les nouveaux designs, les dernières techniques de traitement, la tendance actuelle du marché
- de conserver et documenter les techniques traditionnelles ;

d'encourage un retour aux designs et motifs traditionnels⁴⁵

Il est évident que le but principal de ce centre est de guider et soutenir les tisserands, d'identifier les besoins techniques et d'encourager les tisserands à moderniser notamment les motifs. Le centre est encore divisé en plusieurs services : design, tissage, teinture, documentation et photographie. Chaque service tente d'améliorer leurs techniques afin de mieux développer cette industrie. Par exemple, les artistes qui travaillent dans ce centre voyagent considérablement leur permettant d'avoir une vision globale du marché. Ce sont souvent des anciens ou actuels étudiants des écoles d'art qui travaillent comme designer. L'objectif est d'essayer de conserver les motifs traditionnels tout en les adaptant aux nouvelles tendances du marché. La plupart des familles indiennes tiennent beaucoup aux *saris* de *Kanjeevaram* et les préservent comme un héritage. Nous pouvons même dire que les meilleurs *saris* en soie, bien tissés et ainsi les plus chers proviennent de Kanchipuram. Tout comme Kanchipuram, d'autres villes sont aussi devenues des centres de tissage mais chacune avec sa particularité qui permet de distinguer la provenance du *sari*. Ainsi, les noms des villes de tissage sont devenus synonymes des *saris* qu'elles fabriquaient. Grâce aux efforts de l'état pour conserver cette industrie de plus de 4000 ans ne disparaisse pas, nous trouvons aujourd'hui au moins deux magasins de *sari* en soie dans chaque rue de la ville de Kanchipuram. L'essentiel de la soie fabriquée est utilisée pour fabriquer des *saris*. Avec le temps, le *sari* en soie est devenu très célèbre et a fait plusieurs milliardaires. Kanchipuram est de nos jours, seulement après Bénarès, le principal centre de production des brocarts, notamment en ce qui concerne les *saris*.

Il est intéressant également de noter la participation des grands magasins ou les 'rois' de l'industrie de *saris* en soie à la vente de ces produits merveilleux. Ici, je prends l'exemple du magasin Nalli Silks qui est un des premiers magasins de produits en soie, surtout les *saris*, établit depuis 1928 dans la ville de Madras (voir Image 11)⁴⁶. Dans les années 1920, le grand-père de Nalli Kuppuswami, l'actuel propriétaire de l'établissement, voyageait de Kanchipuram à Chennai afin de vendre ses *saris*. A cette époque, l'atelier de Nalli disposait d'un seul

⁴⁵ www.handlooms.nic.in, consulté en février 2009

⁴⁶ www.nallisilk.com, consulté en avril 2009

métier à tisser. Lorsque Kuppuswami avait 20 ans, le marché a été déjà bien établi par son père et ses oncles. Il était pendant longtemps le seul magasin pour les *saris* en soie à Madras. Nalli procurait des *saris* des tisserands de Kanchipuram pour les vendre à Madras. Il a vite trouvé sa place parmi les femmes et aujourd'hui il est synonyme avec la soie, notamment les *saris* de mariage. Petit à petit, son réseau de tisserands a grandi et satisfait toute demande des clients de Nalli.

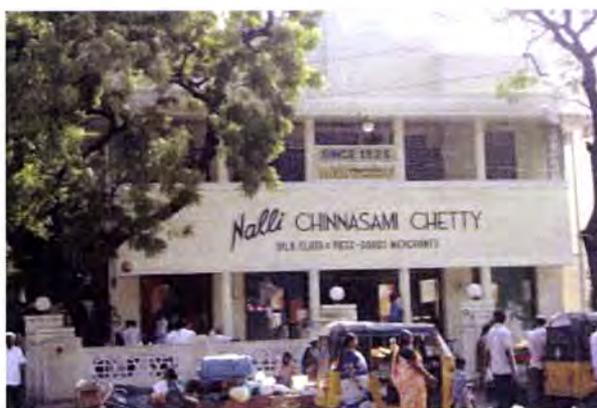


Image 11 La boutique de Nalli Silks, Chennai

Source www.chennaiMadras.blogspot.com, consulté le 30.05.09

Aujourd'hui, ils ont plusieurs filiales non seulement dans les grandes villes indiennes (New Delhi, Bangalore, Mumbai et Calcutta) mais aussi à l'étranger comme au Canada, aux Etats-Unis et au Singapour. Kuppuswami est très exigeant sur la qualité des *saris* vendus dans ses magasins, mais aussi la qualité de service aux clients qui visitent ses magasins. A l'entrée du magasin, un des employeurs accueille le client et le dirige vers la bonne section selon sa demande. Une fois à la section, le client a une variété de *saris* en toute une gamme de couleur et de décoration, pour faire son choix. Les *saris* sont étalés dans des étagères selon les couleurs et la quantité du travail de *jari*. Le client n'a qu'à indiquer le *sari* qu'il souhaite voir et la personne au comptoir lui ouvre et montre le *sari*. Il est captivant de remarquer que le processus de montrer le *sari* au client est un art en soi-même. Il est ouvert d'une façon adroite où les bordures et le *talaippu* sont révélés tout en gardant le pli original du *sari* (voir image 12 & 13).

Le personnel est aussi capable d'estimer le goût du client dans peu de temps et de lui proposer des *saris* à sa satisfaction. Kuppuswami insiste aussi sur la pureté du *jari*, ce qui est important car quand le *sari* est trop usé, le *jari* du *sari* est revendu s'il est pur. Il veille également à ce que chaque partie de la société soit satisfaite dans son magasin. Ainsi, il fabrique des *saris* moins chers ou en réduisant la quantité du *jari* utilisée dans tout le *sari* ou en proposant des *saris* avec une seule bordure latérale et/ou des *talaippu* moins élaborés. A chaque comptoir le client peut voir une plaque indiquant le type du *sari* et sa gamme de prix. Kuppuswami, avec son équipe, évalue le marché et selon la demande des clients, il propose des innovations. Par exemple, les combinaisons des motifs sont constamment changées, les nouvelles couleurs sont expérimentées, parfois, la mode est aussi établie par les célébrités, notamment, les actrices des films. Il avait introduit la collection « Hema Malini »⁴⁷. Grâce à ses efforts et son dévouement au travail, il est fait l'éloge des communautés de tisserands, surtout celle des *Padma Saliyars*. Il est ainsi peu surprenant que aujourd'hui, le premier magasin au quel les femmes pensent pour les *saris* en soie, soit *Nalli Silks*.

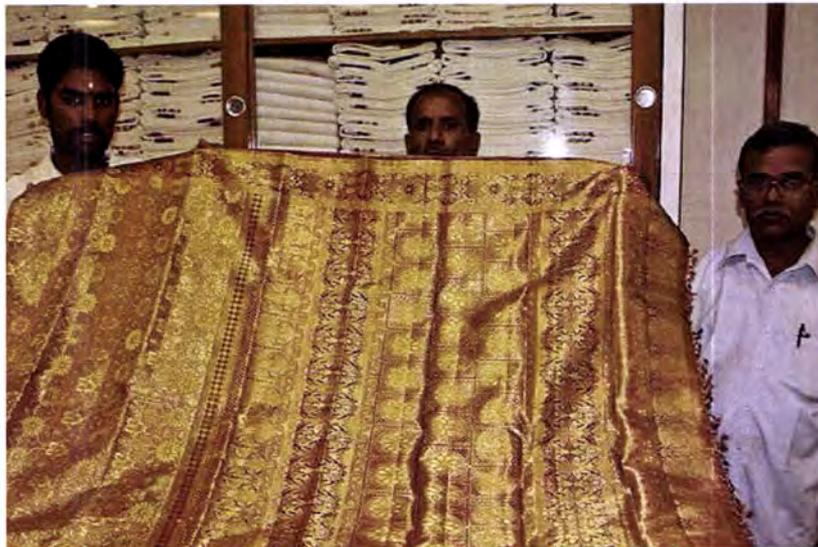


Image 12 Le personnel de Nalli montrant un *sari* de mariage

Source www.flickr.com, consulté le 30.05.09

⁴⁷ Hema Malini, est une des actrices les plus connues de Bollywood, l'industrie du cinéma indien, le plus populaire dans le monde entier. Originnaire de Tamilnadu et une danseuse de *Bharatanatyam*, elle a connu son succès dans les années 1970.



Image 13 L'intérieur de la boutique Nalli Source www.flickr.com, 30.05.09

2.4 La soie et le *sari* : du quotidien à l'éternité

« *Le sari est plus qu'un habit; la trame et la chaîne qui le font représentent le cordon de la vie.* »⁴⁸

Le mot «*sari*» vient du mot sanskrit *sati* qui veut dire une bande de tissu. Ce mot est devenu *sadi* en Prakrit. Il est connu sous plusieurs noms dans chaque langue indienne, par exemple, le *pudavai* ou *selai* en Tamoul, *cheeralu* en Telugu ou encore *saadi* en hindi. Nous pouvons constater que la racine de ces mots est toujours la même et que dans chaque langue indienne, le mot *sati* est modifié pour en faire un autre. De même, *sati* est enfin anglicisé en «*sari*». Si tout au long de ce texte, le mot anglicisé – *sari* – est utilisé, c'est parce qu'il n'a non seulement une reconnaissance universelle, mais il est également devenu un mot familier indien. Malgré plusieurs recherches, il nous est impossible de connaître l'origine du *sari*. Selon les témoignages, les plus anciens qui remontent aux sculptures bouddhiques Gandhara du II^{ème} siècle, il est constaté que le *sari* est une évolution au cours du temps du costume bouddhiste qui se

⁴⁸ Une légende indienne

compose d'une jupe longue qui couvre la taille jusqu'aux chevilles, d'une blouse pour le haut du corps et d'un châle qui est mis par dessus de la poitrine mais aussi pour se voiler. Aujourd'hui ce vêtement bouddhiste s'est métamorphosé en *sari* qui est porté avec un jupon longue et un boléro (*choli*), souvent assortis au *sari*.⁴⁹

L'origine du *sari* reste obscure notamment parce qu'il n'existe presque aucune trace historique en Inde par rapport aux autres civilisations du monde. Les plus anciens témoignages remontent aux sculptures en terre cuite de la période Shung en 100 av.J.C. Les fresques des grottes d'Ajanta datant de V^{ème} siècle ap. J.C. montrent que les femmes se drapaient de tissus longs et volumineux: le *sari*. Il est évident en regardant ces peintures que certaines des femmes qui y sont représentées ne sont font pas partie du plan central de la peinture et donc, sont des femmes provenant du bas de l'échelle sociale, mais portant le *sari*. Cela montre que ce vêtement n'était pas réservé qu'aux élites ou à l'aristocratie mais à toute femme.

Ce costume traditionnel indien, n'est qu'une simple bande de tissu simple mesurant entre cinq et neuf mètres en longueur et d'un mètre en largeur. Il est composé de la partie centrale, de la bordure latérale et la bordure de l'extrémité (voir Image 14). Dans le Tamilnadu, les trois parties du *sari* sont nommées ainsi : l'extrémité du *sari* est *mundaani* (littéralement le tissu du devant) – ou *talaippu* (la 'tête' du *sari*), la partie centrale est *odal* (corps) et enfin la bordure latérale est le *karai* (littéralement le bord de la rivière) signifiant les bordures pour les extrémités du corps – les pieds et les bras. Ce costume simple montre la richesse traditionnelle de chaque région et se porte de différentes manières⁵⁰, influencé certainement par la région, la caste, la religion, la mythologie la et la profession (voir Image 15).

Certains *saris* mesurent même jusqu'à 8 mètres. Mais, la plus commune façon de porter un *sari* est le style *Nivi* avec une longue jupe et un blouson: le tissu est

⁴⁹ Boulanger, Chantal. (1997). *Saris: An Illustrated Guide to the Indian Art of Draping*. London: Shakti Press International

⁵⁰ Chantal Boulanger, ethnologue et spécialiste de l'Inde a effectué un travail exhaustif sur les différentes façons de porter un *sari* en Inde et a inscrit au moins 100 styles différentes.

d'abord enroulé une fois autour de la taille, ensuite des plis égaux (jusqu'au 6 ou 7) sont fait et rentrés dans la taille, le reste du tissu est enfin ramené sur l'épaule gauche en passant par la poitrine. Au sud de l'Inde, notamment à Chennai, il est très commun de voir les femmes mettre en évidence le *talaippu* qui est souvent plus élaboré que le reste du *sari* en le serrant dans la taille par devant. Une petite variation de ce style est portée par des femmes du nord de l'Inde : le *talaippu* ou le *pallu* comme l'appelle-t-on au nord de l'Inde, voile la tête, une influence islamique, comme un symbole du respect à égard des âgés.

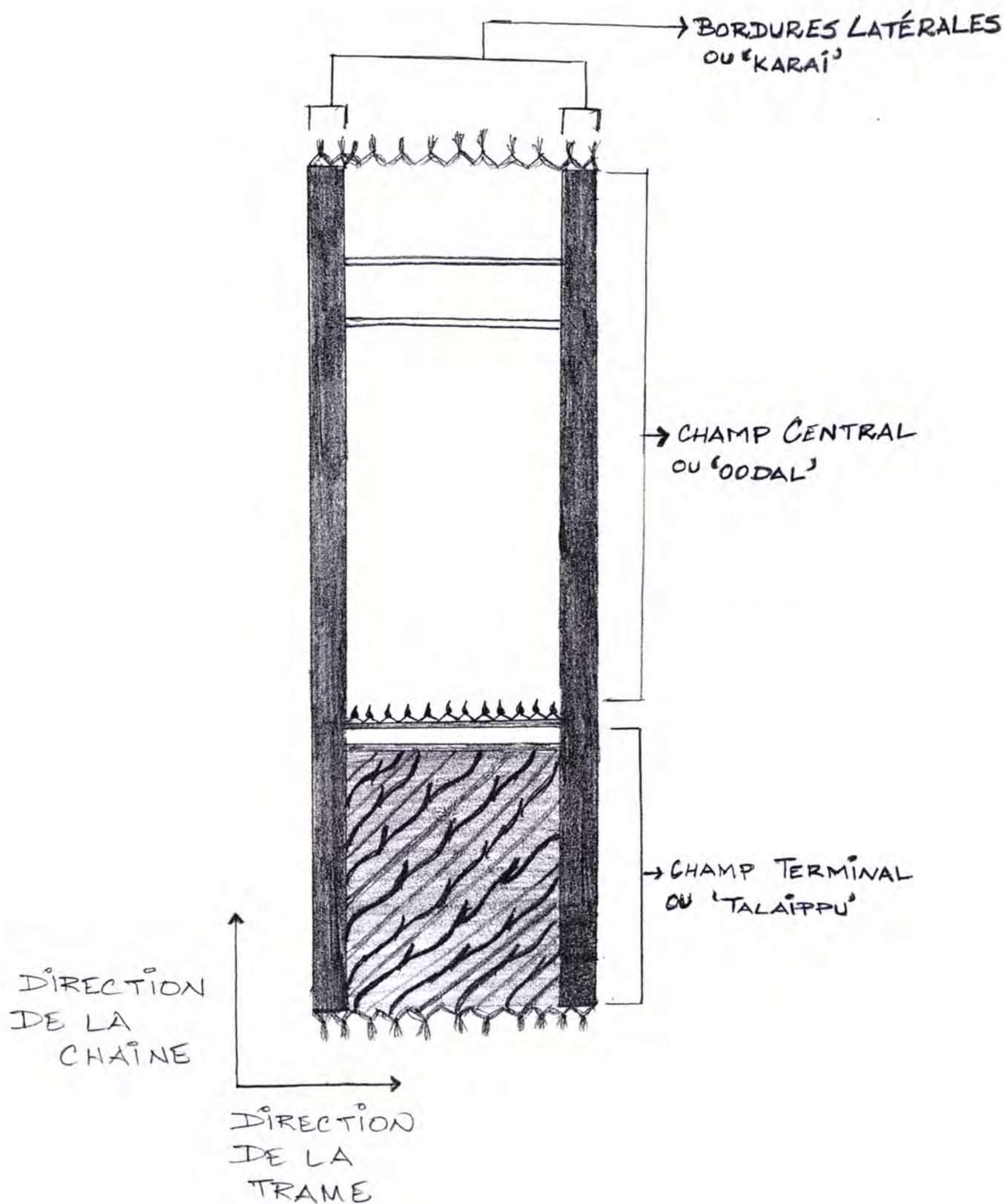


Image 14 Les différentes parties du sari (MI)



Image 15 Une peinture de Ravi Varma (1848-1906) intitulée « L'orchestre » présentant les différentes manières de porter un *sari*

Source www.ravivarmapainting.com, consulté le 15.05.09

Pour les filles brahmanes du sud de l'Inde, un *sari* de Kanchipuram, riche en or et en soie est plus qu'un objet de luxe: c'est plutôt un objet sacré. Selon la tradition, les jeunes filles hindoues portent un *sari* en soie pour la première fois dans leur vie le jour où l'on attache le *mangalsutra* ou le corde symbolisant le passage à la vie conjugale autour de leur cou. Le *sari* en soie est porté lors de grandes occasions, des cérémonies et des fêtes religieuses. Le *sari* en soie peut être aussi bien pour l'utilisation quotidienne que destiné à être offert aux temples hindous. Les *saris* offerts aux temples, appelés également '*temple saris*', une des spécialités des tisserands de Kanchipuram, sont des *saris* avec des bordures larges en *jari* (voir image 16a & 16b). Un *sari* de Kanchipuram sera toujours choyé et jamais démodé même si les couleurs et les motifs changent avec le temps. D'ailleurs, il n'y a pas de mode à suivre quand on achète un *sari*. Mais il faut toujours veiller à sa qualité ce qui dépend de la type de soie⁵¹ et du *jari*⁵² – le fils d'or ou d'argent qui est entrelacé lors du tissage

⁵¹ Voir Chapitre 3.1

d'un *sari*, notamment les bordures et le *talaippu* – et la soie utilisés. La qualité d'un *sari* est proportionnelle au nombre de fils de soie utilisé. Un *sari* de Kanchipuram est tissé avec la technique *korvai* qui utilise deux ou trois fils⁵³ ce qui le rend plus lourd et donc de meilleure qualité.



Image 16a Le vêtement de la déesse en soie avec les bordures larges, le *Temple Sari* (MI)



Image 16b Le *Temple Sari* sur une statue de déesse dans un temple (Lynton, *The Sari*)

Il faut souligner que le *sari* commençait à perdre son charme pendant la colonisation de l'Inde par les anglais. Il a été réintégré au rang de costume

⁵² Voir Chapitre 3.1

⁵³ La technique de tissage est détaillée dans le Chapitre 3.2

national pour les femmes indiennes avec le mouvement « *swadeshi* »⁵⁴, instigué par le Mahatma Gandhi. Dans le sud de l'Inde, c'est grâce aux efforts de Rukmini Arundale, une danseuse renommée de *bharatanatyam* – la danse classique du Tamilnadu, que le *sari korvai*⁵⁵ a été érigé en costume de la nouvelle femme indienne à la fois classique et élégante. Originnaire d'une famille brahmane, elle a été l'objet de nombreuses polémiques non seulement à cause de son premier spectacle public car il était alors interdit aux femmes indiennes, surtout 'de bonne famille' de donner de tels spectacles, mais aussi parce qu'elle décida de se dévouer à cet art. Cette forme de danse a été pendant plusieurs années réservée à une communauté close de danseuses, les *Devadasis* ou les courtisanes des Dieux.

Dans le système hindou du mariage, une femme est offerte par ses parents lors du mariage à son mari. En revanche, une *devadasi* est offerte au temple et ainsi devient une propriété commune! Le costume de ces danseuses, bien réputées comme les prostituées complètement différent des costumes des femmes brahmanes et non-brahmanes de la société, était considéré comme sensuel et érotique. Leur *sari* en coton léger ou voile avec des bordures simples, porté sur des pantalons, collait au corps ainsi définissant leur ligne. Ce tissu permettait, également au spectateur de voir leurs blousons criards, souvent ornés et les pantalons (voir image 17).

⁵⁴ Le mot *swadeshi* est composé de « *swa* » signifiant 'soi' et « *desh* » signifiant 'pays'. Lors de cette agitation anti-britannique, une des plus grandes de l'Inde, entre le 1903 et 1908, instigué par le Mahatma Gandhi, la population indienne boycotta tout produit britannique, ainsi encourageant la fabrication des produits locaux qui menait au renouvellement des techniques de production traditionnelles. Le produit le plus important de cette agitation fut le *Khadi* ou le coton filé en utilisant le rouet et tissé à la main.

⁵⁵ La spécialisation de la ville de Kanchipuram. Voir chapitre 3.2



Image 17 une peinture miniature mogol représentant une *devadasi*

Source <http://iml.jou.ufl.edu>, consulté le 12.05.09

Afin de changer les mentalités de rendre cette danse accessible à l'ensemble de la société indienne et d'encourager la pratique des autres arts, Arundale a fondé en 1936 le Kalakshetra à Chennai. *Kala* signifiant 'art' et *kshetra* signifiant 'lieu sacré', le Kalakshetra a été fondé sous le parrainage du Theosophical Society de Chennai dont le père d'Arundale était membre et grâce au soutien d'autres maîtres de la danse et de la musique. Quand la danse a été « ressuscitée » sur la scène pour la première fois à Kalakshetra dans les années 1930, il a fallu concevoir un nouveau costume avec un style adapté à la fois aux sensibilités esthétiques de la danseuse et du spectateur. La manière de porter le *sari* a également été modifié et adapté sur le style Brahmane (voir image 18a). On tissait ainsi à Kalakshetra des *saris* en soie, lourds, décorés avec de beaux motifs dorés. En 1937, un centre de tissage a été installé à Kalakshetra avec six métiers à tisser. Plusieurs familles de tisserands de Kanchipuram ont déménagé à Kalakshetra. Les tisserands s'inspiraient sur les *saris* de la mère de Rukmini Arundale et d'autres femmes brahmanes de la haute société pour les motifs traditionnels tels que *mangai*, *vanki*, *neli*, ou *mayilkannu*. Les *saris* de

Kalakshetra, tissaient en technique *korvai*⁵⁶ avaient également des bordures larges en couleur contrastée et des motifs dorés (voir Image 18b) Le *talaippu* de ces *saris* consistait en des brocarts dorés comme ceux de Bénarès, mais aussi d'autres motifs comme le *suparna*⁵⁷. Le *bharatanatyam* est passé d'une danse de courtisane au statut de la danse classique du Tamil Nadu et par ce biais le *sari* a été popularisé auprès des femmes de l'état. Cette révision de l'usage des *saris* en soie a stimulé la demande et les femmes pouvaient désormais commander des *saris* auprès des tisserands de Kalakshetra. Le *sari* en soie avec son charme traditionnel et classique, redéfini par Rukmini Arundale est devenu un composant de la nouvelle identité de la femme indienne. Un *sari*, bien porté, contribue à la beauté d'une femme en lui donnant de l'élégance et de la grâce. Ceci est encore plus perceptible avec un *sari* de Kanchipuram compte tenu de son charme remarquable.



Image 18a Le style Brahmane de porter le *sari*
Gauche – style *Iyer* (pratiquants de shivaïsme)
Droite – style *Iyengar* (pratiquants de vishnouïsme)
Source Ghurye in Indian Costume



Image 18b Le costume de *bharatanatyam*, style Kalakshetra
Source www.sridevinrithyalaya.org, consulté le 27.05.09

⁵⁶ Voir chapitre 3.2

⁵⁷ voir Chapitre 3.3 pour les types de motifs

SUMMARY

CHAPTER III

HIDDEN TECHNIQUES, CELEBRATED RESULTS

This chapter explains the technical components of the art of weaving a silk *sari* and examines some of the common colours and motifs. It opens with the different steps involved in the making of the *sari* as well as an examination of the raw materials and tools used. The *sari* is a rectangular cloth measuring between 6 and 9 metres, woven to no specific body measurement. It is perhaps, the only clothing created without the use of needle or button. The weaver designs the cloth in its totality before it is woven, taking into account the *talaippu* (the exterior extremity), the body of the *sari* and its borders. The specialty of a Kanchipuram silk *sari* lies in its weaving technique: the weaver uses *murukku pattu*, a twisted silk made from two or three threads and, most importantly, weaves the borders and the *talaippu* separately to later interlace them with the body of the *sari*. This method makes the Kanchipuram *sari* more solid, but also more expensive, than other silk *saris* from the region. The second part of this chapter focuses on this complex and laborious technique. The significance and importance, in Hinduism, of the most common colours and motifs used are explained in detail in the final part of this chapter. The weaver draws his inspiration from temples, Indian mythology and nature. The bright colours and the rich gold brocades employed are two significant aspects of these *saris* as expressions of the weaver's imagination and creativity.

CHAPITRE III

LE SAVOIR DISSIMULÉ ET DIFFUSÉ

Dans ce chapitre, nous allons explorer les différentes étapes du tissage d'un *sari*. Comme nous l'avons déjà vu dans la partie précédente, le *sari* est un vêtement, d'ailleurs le seul, à être conçu sans mesures spécifiques pour un individu. Il est créé sans l'utilisation d'une aiguille ou d'un bouton et il est conçu avant même qu'il soit tissé. Le tisserand projette dans son esprit le *talaippu*, le corps et les bordures du *sari*. L'imagination et le talent du tisserand se manifestent dans chaque partie du *sari*. Le système social indien a beaucoup influencé les codes de couleurs et traditionnellement, certaines couleurs ont été associées à certaines castes. Bien que chaque individu ait déjà une couleur attribuée selon son *varna* ou *jati*, chaque couleur symbolise une force vitale. Les motifs, souvent des dessins géométriques ou figuratifs qui se répètent et s'alternent à écart réguliers, existent depuis plusieurs siècles et sont devenus caractéristiques des textiles indiens. Inspirés de la mythologie indienne, de la tradition hindoue, des sculptures des temples, de la nature, des formes géométriques des marionnettes en cuir, ces motifs étaient utilisés non seulement pour orner les textiles mais aussi pour représenter les choses quotidiennes de la vie. Chaque couleur et chaque motif se retrouve sa place dans la religion hindouisme. C'est pourquoi, il est important d'expliquer la signification de chaque couleur ou motif pour mieux comprendre la créativité du tisserand. Il faut souligner que la couleur et le motif contribuent largement au charme d'un *sari* et servent à embellir le *sari* dans son intégralité.

3.1 Étapes de fabrication

Malgré l'importance de l'industrie de la soie dans la ville de Kanchipuram, il est intéressant de noter que les matières premières nécessaires à la fabrication du *sari* en soie proviennent de l'extérieur du Tamilnadu. La soie naturelle provient de l'état de Karnataka. Le *jari* est obtenu de la ville de Surat dans l'état du Gujerat, qui d'ailleurs monopolise le marché. Notons que ces matières premières ne sont pas utilisées à l'état brut pour la fabrication du *sari*. Le fil avec lequel le *sari* est tissé passe par différentes étapes précises avant d'être utilisée sur le métier à tisser sur lequel le tisserand exerce sa créativité et son talent.

Grosso modo, la soie naturelle est d'abord achetée; elle est teinte en différentes couleurs ; et ensuite séchée avant d'être utilisée pour le tissage. Chacune de ces étapes de fabrication est expliquée ci-dessous :

i) la soie naturelle

La soie naturelle de mûrier, appelée ainsi car la soie est obtenue des vers à soie qui se nourrissent des feuilles de mûrier, est rêche et blanche. Cet art d'élever les vers à soie est considéré comme avoir été emprunté aux chinois. Selon Confucius⁵⁸, l'impératrice chinoise Xi Ling Shi, en 27^{ème} siècle av. J.-C. fut la première à découvrir la soie. Selon la légende, un cocon du vers à soie tomba dans une tasse de thé de l'impératrice. Lorsqu'elle tenta de l'enlever de son thé, elle déroula le fil de soie du cocon. Ce secret gardé pendant presque 3000 ans, s'est propagé à l'extérieur de la Chine probablement au cours du 1^{er} siècle ap.J.-C.⁵⁹. Aujourd'hui, l'état de Karnataka où existait une forte présence de bouddhisme, monopolise le marché l'élevage des vers à soie.

Les tisserands de Kanchipuram sont spécialistes du « *murukku pattu* » ou la 'soie torsadée'. Les fils de la soie naturelle, appelée « *kora* », sont toujours

⁵⁸ www.silk.org.uk, History of silk, The Silk Association of Great Britain, consulté le 15.04.2009

⁵⁹ Hill, John E. (2003). « Annotated Translation of the Chapter on the Western Regions according to the Hou Hanshu », 2^{ème} édition, Appendix A http://depts.washington.edu/silkroad/texts/hhshu/hou_han_shu.html#a, consulté le 26.04.2009

torsadés avant l'utilisation pour le tissage d'un *sari*. A Kanchipuram, trois fils de la soie naturelle sont torsadés pour en faire un. Ce processus est exécuté soit à l'aide des appareils mécanisés soit à la main sur une roue, ce qui est certainement, plus laborieux. Aujourd'hui la plupart des tisserands sollicitent le service des usines pour ce processus⁶⁰. C'est cette technique de « *murukku pattu* » qui fait le *sari* de Kanchipuram plus lourd et solide que les *saris* en soie des autres régions de l'Inde, et ainsi sa singularité.



Image 19a La soie naturelle (MI)

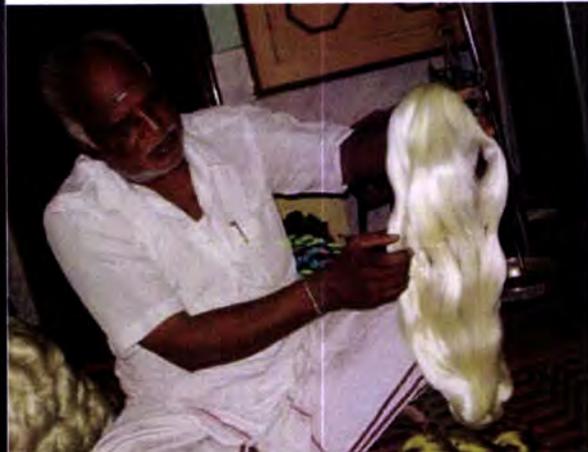


Image 19b La soie torsadée (MI)

ii) teinture

Les tisserands achètent les pelotes de soie naturelle qui sont ensuite bouillies dans l'eau pour les traiter et les teindre. Le processus de teinture est fait dans une fournaise souvent située dans la cours arrière de la maison du tisserand. La fournaise est un plateau en ciment avec un trou au milieu dans le quel un pot en métal est placé. La pelote de soie est d'abord laissée dans l'eau à température ambiante pendant quelques heures. Pendant ce temps, la fournaise est préparée. On rajoute une lessive spéciale et la poudre de la couleur souhaitée dans le pot avec de l'eau. Ce mélange est porté à l'ébullition avant d'y tremper la pelote de

⁶⁰ Il est intéressant de noter que c'est la seule étape mécanisée dans la fabrication du *sari*, qui reste si non une industrie artisanale.

soie à l'aide de bâtons en bois. Ce processus exécuté souvent par deux personnes, prend au moins une demi de la journée car la couleur doit bien imprégner toute la pelote d'une manière régulière. Selon les tisserands, le « *kora* » devient « *pattu* »⁶¹ seulement après la teinture.



Image 20a Teinture de la soie
source www.cbmphotos.co.uk



Image 20b Pelote de soie teinte (MI)

iii) Séchage

Une fois que la pelote est teinte, elle est séchée. Le processus de séchage se fait dans les rues de la manière suivante. Deux poteaux en bois sont installés parallèles au sol avec une distance de cinq mètres entre les deux. Les fils sont attachés entre ces deux poteaux et sèchent sous le soleil pendant trois jours environ. Une fois que les fils sont complètement secs, ils sont ensuite trempés dans un mélange d'amidon de riz et d'huile de noix de coco afin de les rendre plus souple ainsi facilitant son tissage. Chaque couleur est trempée séparément pour éviter le mélange des couleurs. Ces fils sont à nouveau séchés en les rattachant entre les deux poteaux. Au moins cinq ou six personnes sont alors impliquées pour étaler et séparer les fils. Deux à trois jours sont encore

⁶¹ Bien que le mot "*kora*" signifie la soie 'naturelle', les tisserands acceptent le mot « *pattu* », le mot tamoul pour la soie, seulement après le processus de teinture.

nécessaires pour sécher ces fils. Il existe aussi, une autre façon de séchage où les fils sont séchés sur des terrasses à ciel ouvert sur des cordes à linge. L'ouvrier passe régulièrement pour tourner les fils de telle sorte que chaque fil soit correctement séché. Ce processus déjà long, peut être ralenti par la pluie. Les fils sont alors retirés avant d'être séchés à nouveau. Ceci ralenti tout le processus de fabrication du *sari*.



Image 21 Processus de séchage

Source Jude Vijayakanthan, 2007

iv) *jari*

Connu sous le nom de *zari* dans le nord de l'Inde, le *jari* est le fil d'or ou d'argent trempé dans l'or pur. Il est normalement, entrelacé avec le fil de soie lors du tissage du tissu. En Inde, ils sont produits dans les villes de Surat et Varanasi. A la fin du dix-neuvième siècle, le *jari* a été importé également de la France. Comme explique Agrawal⁶² dans son livre sur les brocarts indiens, il existait deux méthodes de préparation du *jari*.

⁶² Agrawal, Yashodhara. (2003). *Silk brocade*. New Delhi: Lustre Press Roli Books

Dans la première méthode, *badla*, qui était la méthode ancienne de la fabrication du *jari*, une ficelle d'argent ou d'or est aplatie sans rajouter aucun fil de soie. A cause de sa rigidité, le *jari* sans l'utilisation du fil de soie se fissurait pendant le tissage et perdait sa brillance naturelle. Tisser avec ce type de *jari* était très difficile et exigeait une grande habileté. Il était souvent utilisé lors du tissage des motifs floraux afin de les embellir. Au cours des années le *badla* a perdu sa popularité parmi les tisserands.

Le deuxième type de *jari* est le *kalabattu* où le fil d'argent est passé à travers des trous placés en ordre décroissant de taille sur une plaque en fer, appelé le *jantri*. La finesse de ces fils est contrôlée en les tirant à l'aide du *charkha* ou le rouet. A ce stade, le fil est prêt à être enroulé avec le fil de soie blanc pour obtenir le *jari* argenté, appelé *rupa*. Pour préparer le *jari* doré, les trous sont enduits avec de l'or avant de tirer les fils et grâce à la chaleur produite par ce processus, le fil d'argent se retrouve enrobé d'une couche d'or lorsqu'il passe par les trous. Ce fil est ensuite enroulé avec un fil de soie jaune.

Les tisserands de la ville de Varanasi mélangent souvent le *jari* d'argent et d'or pour tisser des brocarts, appelés *Ganga Jamuni*⁶³. Aujourd'hui, les tisserands de Kanchipuram se procurent des bobines de *jari* d'or de la ville de Surat. Chaque bobine compte au moins cinq cent mètres de *jari*. Avant de le donner au tisserand, ce *jari* est passé sur une roue qui permet à la fois de renforcer le *jari* et de mesurer la longueur du *jari* nécessaire pour les différentes parties du *sari*. L'appareil utilisé pour mesurer le *jari* des bordures est différent de celui avec le quel le *jari* est mesuré pour la partie centrale du *sari*.

⁶³ A Varanasi, on utilise très souvent le terme *Ganga-Jamuni* très souvent pour décrire la rencontre de deux objets complètement différents de nature. *Ganga* et *Jamuna* sont deux des fleuves les plus importants de l'Inde.



Image 22a gauche au-dessus Bobine de Jari (MI)

Image 22b gauche au-dessous Appareil pour mesurer le *jari* utilisé dans les bordures (MI)

Image 22c droite Appareil pour mesurer le *jari* utilisé dans le corps du *sari* (MI)

v) motifs

Auparavant, les motifs étaient décalqués avant d'être perforés sur un carton. La perforation de la carte était faite à la main et ce travail nécessitait beaucoup de temps. Aujourd'hui, certains tisserands continuent à préparer ces cartes à la main, alors que d'autres sollicitent l'aide de la nouvelle technologie⁶⁴. Ces cartes sont ensuite remises aux tisserands qui les utilisent selon leur imagination. Chaque atelier possède un ou plusieurs 'designers' qui dessinent les motifs. La composition des motifs dépendait entièrement de la créativité des tisserands. Un tisserand habile et talentueux est capable de tisser les motifs de toute taille, bien élaborés. Comme expliqué plus loin dans ce chapitre, les motifs sont tissés à l'aide des chaînes supplémentaires dans les parties où le

⁶⁴ Le rôle de la nouvelle technologie dans la préparation des cartes est expliqué plus loin dans ce chapitre. Voir 3.4.1

tisserand souhaite incorporer un motif. Au cours des années, la contribution des tisserands, designers et centres de tissage a permis d'élargir la variété des motifs et des couleurs positionnant ainsi les soies de Kanchipuram sur un créneau bien spécifique.

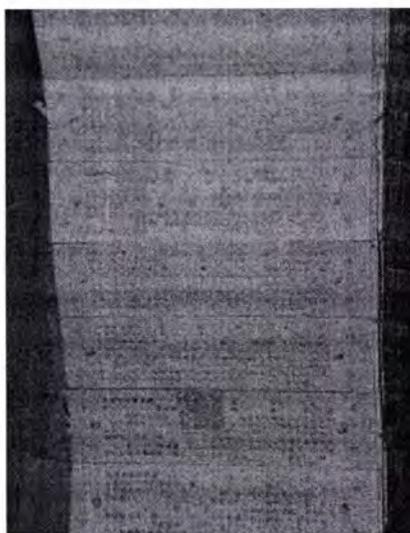


Image 23 Carte perforée pour tisser le motif (MI)

3.2 Technique de tissage

Chaque *sari kancheevaram* est coté parmi les meilleures soies du monde grâce à sa technique unique de fabrication : double chaîne et double trame. D'ailleurs, l'utilisation du *jari*⁶⁵ embellit et rehausse la valeur de la soie et ainsi du *sari*. Les meilleurs *saris* en soie sont jugés en fonction de leur composition à partir d'un riche répertoire de motifs, de l'épaisseur telle qui à son toucher dégage une sensualité et des bordures élaborées nécessitant un travail extrêmement délicat et complexe. Néanmoins, pour satisfaire la femme contemporaine, on trouve des *saris* moins élaborés et dans une large gamme de couleurs.

⁶⁵ Voir Chapitre 3.1

Comme expliqué dans la partie précédente, la particularité des *saris kancheevaram* réside dans l'utilisation de la technique de « *murukku pattu* »⁶⁶ qui est ensuite couplé avec le *jari*⁶⁷ pour des motifs qui sont tissés à l'aide de chaînes et de trames supplémentaires⁶⁸. La caractéristique principale de ce *sari* réside dans sa technique laborieuse où les fils de la trame et du champ terminal sont entrelacés afin d'ainsi créer des bordures riches en couleurs contrastes et un champ terminal élaboré et riche. C'est pourquoi le *sari kancheevaram* est plus durable, solide et cher que d'autres *saris* provenant d'autres villes du Tamilnadu ou même d'autres régions de l'Inde.

La singularité de l'art de tissage de la ville de Kanchipuram réside dans les motifs élaborés tissés dans les bordures et le champ terminal, et des fois sur tout le *sari*, comme par exemple, la mangue, le perroquet, le lotus, etc. Mais, l'unicité de la ville réside aussi sur le '*sari* de temple', généralement connu sous le nom de « *temple saris* » qui est un *sari*, comme le nom l'indique, offert aux Dieux dans les temples. Ces *saris*, plus lourds avec des bordures dorées larges doivent être parfaits, pour être digne d'être offerts aux Dieux. Quel que soit le type de *sari*, un *sari* en soie de Kanchipuram est un véritable chef-d'œuvre. Lors de mes recherches sur le terrain, j'ai pu enregistrer des explications de la méthode de tissage particulière à la ville de Kanchipuram données par M. Velayudham. Par ailleurs, il faut souligner ici que de plus des observations directes et les enregistrements audio, je me suis largement appuyée sur l'étude effectuée par Kawlra.

Avant d'entrer dans les détails du tissage, il est important d'exposer les différents types de *saris kancheevaram* : simple, semi-contraste et contraste.

Le premier type de *sari* (voir image 24), comme le signifie son nom 'simple' l'indique, est un *sari* qui utilise la même couleur pour le corps et le bord. Cela n'empêche pas aux *saris* d'avoir des motifs élaborés même si les bordures et la partie centrale du *sari* sont tissées de la même couleur. La trame et la chaîne

⁶⁶ Voir Chapitre 3.1

⁶⁷ voir Chapitre 3.1

⁶⁸ voir Chapitre 3.2

utilisant les fils d'une seule couleur, cette technique de tissage ne nécessite pas l'utilisation des trames et chaînes supplémentaires.

Le deuxième type de *sari* s'appelle le 'semi-contraste'. Il est tissé avec une couleur différente dans la trame et la chaîne de la bordure. La chaîne passe dans les bordures également ainsi évitant l'entrecroisement des bordures avec le corps (voir image 25). Les motifs restent toujours aussi élaborés mais à la différence du *sari* traditionnel ou le troisième type de *sari*, les fils de la partie centrale ne sont pas entrelacés avec ceux des bordures.

Le troisième type de *sari*, de atype traditionnel, nommé aussi 'contraste' est certainement le plus compliqué est le plus délicat à tisser. Comme expliqué dans la partie sur la technique de tissage ci-après, le corps et la bordure sont tissés séparément et ensuite 'jointes' (voir image 26). Le *sari* 'contraste' est souvent tissé par deux voire trois personnes, dont une qui n'a pour tâche que de jeter la navette d'un côté à l'autre pour accélérer le processus de tissage. Deux tisserands travaillent sur trois navettes pendant un à sept mois, selon les motifs, pour fabriquer un *sari*. Les deux premiers types de *saris*, tissés avec des fils moins lourds ont été créés afin d'offrir une gamme de *saris* avec des prix abordables. Quel que soit le type de *sari*, les couleurs et les motifs sont des variables qui permettent de fixer son prix.



Image 24 *Sari* simple – d'une couleur (MI)



Image 25 *Sari semi-contraste* (MI)



Image 26 *Sari korvai* (MI)

Comme déjà mentionné dans le chapitre II, un *sari* est divisé en trois parties : la partie centrale, la bordure latérale et la bordure de l'extrémité. Dans le Tamilnadu, ces différentes parties sont connues sous les noms suivants: le champ terminal du *sari* est *mundaani* (littéralement le tissu du devant) ou *talaippu* (la 'tête' du *sari*), le champ central est *odal* (corps) et enfin la bordure latérale est le *karai* (littéralement le bord de la rivière) signifiant les bordures pour les extrémités du corps – les pieds et les bras (voir Image 14).

Un *sari* est créé avec l'application de techniques qui varient selon la partie tissée et la disposition des motifs sur le *sari* – soit sur tout le *sari*, soit sur les bordures et le champ terminal, soit sur le *sari* et le champ terminal. Un *sari* de Kanchipuram est tissé spécialement en deux parties qui sont ensuite rattachées: les bordures latérales et l'extrémité sont tissées dans une partie et puis entrelacée avec la partie centrale qui est tissée à part. Cette technique, très particulière au *sari Kanchivaram*, est appelée la technique *korvai*. Le champ terminal constituant la partie la plus importante du *sari*, il représente un véritable défi pour le tisserand. Il permet à ce dernier d'exprimer toute sa créativité et son émotion lors du tissage de cette partie primordiale du *sari*. La vente d'un *sari* dépend largement de cette partie ornementale.

Selon Arundhati Menon, une des propriétaires d'une boutique de vêtements pour femmes à Chennai,

« c'est *le talaippu* qui indique la provenance d'un *sari* et lui attribue son originalité. Certains motifs sont particulièrement propres à certaines villes»⁶⁹

Quand les fils de la chaîne qui vont dans la direction verticale sont entrelacés avec ceux de la trame, qui vont dans la direction horizontale, nous obtenons un tissu tissé. Dans un atelier de tissage en Inde, la chaîne est placée

⁶⁹ Arundhati Menon et Bamini Narayanan ont décidé un jour, d'ouvrir une boutique pour les femmes afin de mettre en valeur les artisans de différentes régions de l'Inde. La boutique *Shilpi* a vu un succès immédiat à Chennai dès son ouverture en 1980. Chari, Pushpa (2001), Riding the ethnic wave, *The Hindu*, Chennai. Oct

horizontalement et la trame verticalement sur le métier à tisser. La navette est jetée à la main à travers la foule⁷⁰ pour y insérer le fil de trame.

Le *sari* est tissé sur un métier traditionnel à tisser appelé le ‘métier à fosse’ ou ‘métier creux’. Il est appelé ainsi car le métier est posé sur un puit au bord duquel le tisserand se place et les pédales sont disposées dans le trou (voir Images 27a & 27b). Ainsi, le tisserand se trouve au même niveau du métier et est capable de tisser dans une position confortable ; ce qui est d’autant plus important que l’activité de tissage dure longtemps.



Image 27a Le métier à tisser (MI)



Image 27b Le métier à tisser avec les pédales dans la fosse (MI)

Des chaînes supplémentaires sont rattachées à la chaîne principale à l’aide de deux ou trois navettes (voir image 28). Dans la technique normale, la navette avec le fil de la trame passe d’un côté à l’autre créant ainsi toute la largeur ou le *odal* (le corps) du *sari*. Alors que dans la technique *korvai*, d’habitude trois navettes (et deux si le *sari* n’a qu’une seule bordure latérale ou le *karai*) séparées passent avec le fil de la trame : deux pour chaque bordure latérale et

⁷⁰ Le Grand Dictionnaire Terminologique de l’office québécois de la langue française définit la foule comme le passage à travers la chaîne, perpendiculaire à celle-ci sur un métier.

une pour la chaîne principale du *sari*. Pour un *sari* dont les bordures latérales sont d'une couleur différente de celle du corps du *sari*, les deux navettes sont passées avec un fil de cette couleur et la troisième est passée avec la couleur du corps du *sari*. Par conséquent, dans le produit final, les bordures sont 'jointes' au corps du *sari*.



Image 28 Navette utilisée lors du tissage des bordures, motifs ou le *talaippu*
Source Jude Vijavkanthan. 2007

Dans la langue tamoule, la technique *korvai*⁷¹ signifie cette 'jointure' faite avec les chaînes supplémentaires (d'une autre couleur) qui sont fixées aux points spécifiques à la longueur et largeur de la chaîne, ainsi la 'séparant' manifestement de la chaîne principale. Le résultat final est un « groupe » de *saris* tissé et non pas un seul, c'est-à-dire, chaque *sari* est coupé de la chaîne dès qu'il est terminé et le tisserand continue à tisser le prochain avec la même chaîne. La longueur de la chaîne rectangulaire est déterminée par rapport au nombre de *saris* à tisser et elle est donc divisée conformément à ce nombre.

⁷¹ *Korvai* en tamoule signifie entrelacer. Selon le Tamil Lexicon (1982, Vol.II : 1169), le mot *korvai* vient du mot *ko* qui signifie 'ficeler', 'composer', 'rattacher' ou 'entrelacer', 'réunir', mais aussi, 'opposer' et 'résister'.

D'habitude, à Kanchipuram⁷², un tisserand tisse jusqu'à trois *saris* par chaîne et ainsi, la longueur de la chaîne est d'environ dix-neuf mètres et demie, en tenant compte six mètres pour chaque *sari* et le reste pour la perte⁷³ (voir image 29).

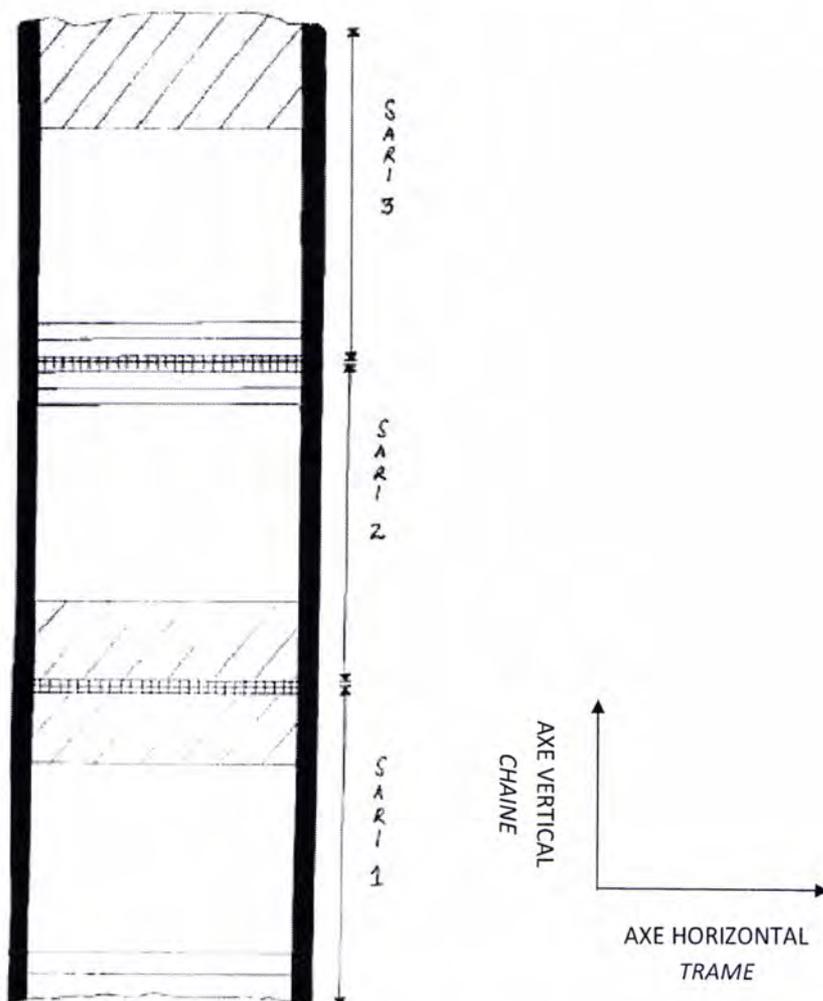


Image 29 Divisions de la chaîne en trois pour tisser trois *saris*

Source Kawlra, 1997

⁷² Le nombre de *saris* tissés dans la chaîne se varie selon la ville, par exemple, à Kumbakonam, une ville de Tamilnadu aussi connue notamment pour ses *saris* en coton, six *saris* sont tissés par chaîne et donc la chaîne est marquée à tout les six mètres et demie.

⁷³ Dans une autre ville de Tamilnadu qui est aussi un centre de tissage des *saris* en coton et soie, six *saris* sont tissés par chaîne et la chaîne est marquée à chaque six mètres et demie pour tisser six *saris*.

Par ailleurs, la chaîne de chaque *sari* est encore divisée en au moins deux ou au maximum trois parties sur l'axe horizontal, c'est-à-dire, la direction de la trame et en trois parties sur l'axe vertical, c'est-à-dire, la direction de la chaîne. En effet, les démarcations, sont faites selon des proportions fixes en sorte que chaque *sari* ait deux bordures bien définies, le champ central, les champs d'extrémités dont le champ terminal ou le *talaippu* est plus élaboré que celle de l'initial (voir image 30). Comme indiqué dans l'étude de Kawlra⁷⁴, le tisserand réussit à obtenir cette division du *sari* en trois composantes principales, c'est-à-dire, les bordures, la partie centrale et les extrémités, dans la technique *korvai* en se basant essentiellement sur les trois éléments suivants du design:

- i) le contraste ou l'opposition des couleurs
- ii) l'équilibre entre le symétrique et asymétrique, inversé ou réfléchif
- iii) le rythme ou répétition et l'alternance.

Dans la technique *korvai* des fils supplémentaires sont rajoutés, sur l'axe horizontal, aux deux côtés de la trame principale pour les bordures latérales de la chaîne et ont des couleurs de contraste par rapport à la partie centrale et parfois, l'extrémité du *sari*. Il faut noter que la largeur de la chaîne supplémentaire n'est jamais plus élevée que la largeur totale de la chaîne principale. De plus, sa longueur est toujours la même que celle de toute la chaîne.

Etant donné que les bordures sont toujours parallèles de l'une à l'autre et qu'elles ne se rencontrent jamais sur toute à la longueur du *sari*, elles forment la latéralité du *sari*. Les deux bordures sont soit symétriques – de la même taille et des mêmes motifs – ou asymétrique, si le *sari* ne possède qu'une seule bordure latérale ou s'il en a deux, elles sont complètement différentes de l'une de l'autre

⁷⁴ Kawlra, Aarti. (1997). *Weaving as Praxis: The Case of the Padma Saliyars*, unpublished thesis. Delhi: Indian Institute of Technology.

(couleurs, taille et motifs). Par ailleurs, il existe un équilibre total qui est évident dans les 'jointures' des bordures à la partie centrale du *sari*. Les bordures sont réunies avec le *sari*, d'une manière sinueuse, à l'aide d'une bande de motifs⁷⁵ réguliers et successifs ou alternatifs (voir image 31). En dépit des combinaisons et les permutations, les motifs de la bande d'un côté sont toujours à l'inverse de ceux de la bande de la bordure de l'autre côté, c'est-à-dire, le sommet du motif de la bande d'un côté correspondra toujours à celui du motif dans la bande de l'autre côté. Des fois, nous pouvons aussi voir que cette jointure est faite sans l'utilisation des motifs. Dans un cas pareil, une simple ligne distingue les bordures de la partie centrale (voir image 32).

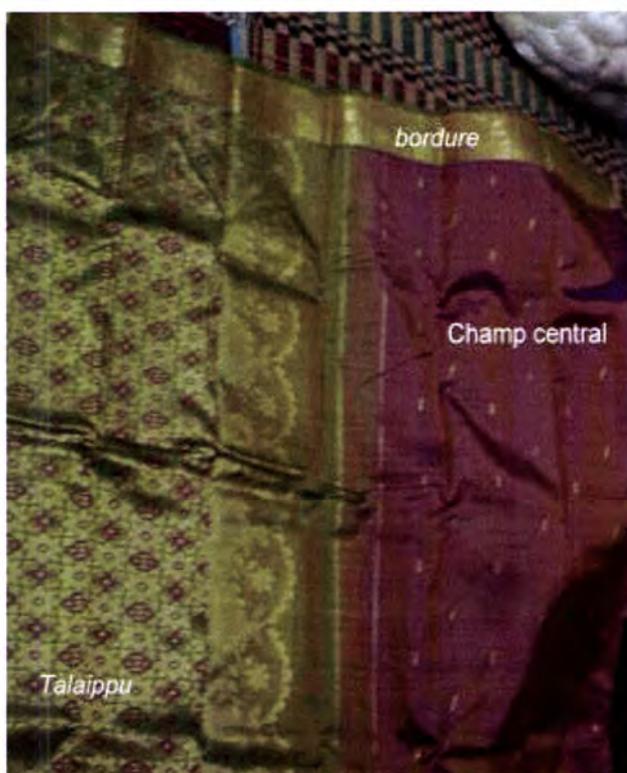


Image 30 *Sari* montrant le *talaippu*, la partie la plus élaborée du *sari* (MI)

⁷⁵ Les différents motifs sont expliqués en détail dans le chapitre 3.4



Image 31 Des motifs sinueux à la jointe de la bordure en bleu et la partie centrale en rose (MI)



Image 32 Des lignes simples entre les motifs de la bordure en marron et la partie centrale en jaune (MI)

En passant maintenant à l'axe vertical, nous voyons que la chaîne est divisée précisément en trois parties différentes: le *talaippu* ou le champ terminal, le champ initial et la partie centrale. Les deux extrémités ne sont jamais symétriques, car comme cela a déjà été expliqué ci-dessus, le champ terminal étant la partie la plus importante d'un *sari*, il est toujours beaucoup plus détaillé avec des motifs grands et riches. Les extrémités sont dans les deux côtés de la longueur du *sari* ainsi bien définissant (et unissant avec) le champ central du *sari*. D'habitude, le champ initial est une prolongation du champ central du *sari* et donc n'est pas différent de ce dernier. Essentiellement, le champ terminal reste entre les deux bandes de motifs des deux bordures latérales et donc, ne touchent ni ne modifient jamais les bordures. Etant perpendiculaires aux bordures latérales, le champ terminal est réuni avec ces bordures en couleur et texture à la différence du champ central du *sari*.

Le champ terminal et les bordures sont tissés en utilisant la technique *petni*, une technique populaire parmi les tisserands de la ville de Kanchipuram même si elle est plus laborieuse mais elle contribue largement à la valeur du *sari*. Les deux navettes de côtés portent des fils pour les bordures latérales qui sont de même couleur et de même texture que les chaînes de la bordure latérale. La navette du champ central porte des fils de la même couleur et texture que la chaîne principale. Tout d'abord, la navette de droite est passée par la foule à la bordure de l'autre côté où ses fils sont entrecroisés avec les fils de la trame du champ central. Cette navette est ensuite posée sur la partie tissée.

La deuxième navette, celle de gauche est jetée à la bordure de l'autre côté où les fils de la troisième navette sont entrecroisés avec la trame du champ central avant d'être re-jetée à la bordure suite à laquelle la foule est fermée, ce qui conclut le processus. Ce processus est répété pendant tout tissage et donc, les bordures sont tissées avec une trame discontinue qui est entrelacée avec les navettes pour créer des bordures élaborées et d'une couleur différente de celle du champ central du *sari*.

Le champ terminal, de la même couleur que les bordures latérales, est créé en coupant les fils de la chaîne et en rajoutant une nouvelle chaîne dont les fils sont torsadés avec ceux de la chaîne principale, la chaîne du champ central. La

chaîne du champ central et du champ terminal sont subséquentement entrelacés avec la trame du champ terminal jusqu'à entre deux à cinq centimètres avant d'enfin couper la chaîne du champ central.

Par exemple, si les nouveaux fils sont rouges, et les fils de la chaîne principale sont verts, ces deux sont entrelacés et les fils verts sont coupés une fois que ces deux sont tissés ensemble. Cette jointure est identifiée à l'envers du *sari* par deux extensions de la chaîne, dont l'extension dans la direction de la chaîne principale est de la même couleur que celle du champ terminal ou vice versa. Auparavant, cette technique qui se sert d'une trame supplémentaire, n'a été appliquée que dans la fabrication des *saris* en soie avec des brocards en or élaborés, tissés pour les mariages ou pour des offrandes aux temples. Le procédé *petni* permet de multiplier les combinaisons des couleurs. Dans un *sari* bien tissé il est presque impossible de dire où une couleur termine et où l'autre commence. Cette technique, probablement développée dans le Tamilnadu⁷⁶ utilisée notamment pour les *saris kancheevaram*, mais aussi pour des *saris* en coton, est très unique.

J'aimerais souligner que pour expliquer les parties techniques du tissage, je me suis basée principalement sur les observations directes effectuées lors des recherches sur le terrain. Les études déjà réalisées sur ce sujet, en particulier, celle de Kawlra⁷⁷, ont largement contribué à m'aider à bien comprendre les subtilités et les nuances de la technique *korvai*.

3.3 La couleur

Quand nous parlons des couleurs, la première chose qui vient à l'esprit d'un indien est la fête des couleurs célébrée dans tout l'Inde. La couleur occupe une place importante dans la culture indienne tant à l'échelle de la société et que de l'individu, il est peu étonnant que ce festival des couleurs soit un des plus

⁷⁶ TEXTILES [Handloom Technologies], *Textiles-Distinctive Characteristics of Cotton and Silk in Weaving*, rédigé par l'état d'Andhra Pradesh.

⁷⁷ Kawlra, Aarti. A. (1997). *Weaving as Praxis: The Case of the Padma Saliyars*, unpublished thesis. Delhi: Indian Institute of Technology.

importants festivals de l'Inde. Pendant la fête des couleurs, les gens circulent avec des poudres de couleur, se jettent les uns sur les autres. C'est probablement la seule fête religieuse qui ignore tout ordre social. Le « Holi » ou festival des couleurs est célébré à l'arrivée du printemps. Dans le nord de l'Inde, ce festival est aussi dédié à Krishna⁷⁸ et dans le sud à Kama⁷⁹. Dans l'hindouisme, les dieux, notamment la trinité sont également associés à une couleur : Brahma (le créateur) est associé au rouge ; Vishnou (le conservateur) au bleu ; et Shiva (le destructeur) au blanc.

«On dirait que le luxe indien a voulu engager une lutte directe avec le soleil, un duel à mort avec la lumière dévorante de son ciel embrasé..., il fait des robes couleur du temps, couleur du soleil, couleur de la lune ; métaux, fleurs, pierreries, reflets, rayons, éclairs, il mélange tout sur la palette incandescente»⁸⁰ (GAUTIER, :332)

Les trois-quarts de la population indienne vivent à la campagne où demeure un système social très complexe et unique au monde: système des castes. Le système des castes est organisé en quatre *varna*, qui sont subdivisés en plusieurs *jati*. Le mot *varna*, se traduit littéralement en sanskrit par 'la couleur'. Les quatre *varna* sont les suivants :

Brahmanes (la caste érudite ou les intellectuels),

Kshatriyas (les guerriers y compris les rois),

Vaishyas (les commerçants, les marchands, les scribes), et

⁷⁸ Dans les villes de Vrindavan et Mathura, situées dans le nord de l'Inde où grandit le Dieu Krishna, cette fête est présumée popularisée par Krishna qui taquina les « *gopis* », mot Sanskrit pour 'gardienne des vaches'. Krishna se plaignit que sa peau est plus foncée que celle de Radha, la fiancée de Krishna. Afin de lui faire plaisir sa mère mit de la couleur sur Radha et ainsi commença la fête de Holi.

⁷⁹ Dans le sud de l'Inde, Holi est dédié à Kama, le dieu d'amour qui fut tué par Shiva. Lorsque Shiva médita, Kama lui tira une flèche d'amour pour qu'il se marie avec Parvati. Mais, Shiva, se mettant en colère ouvrit son troisième œil et brûla Kama. Néanmoins, à la demande de Rati (la déesse de passion et l'épouse de Kama), Shiva restaura une image de Kama ainsi représentant aussi bien l'état spirituel de l'amour que le désir sexuel.

⁸⁰ http://www.archive.org/stream/lorientgau01gautuoft/lorientgau01gautuoft_djvu.txt, consulté le 25 avril 2009

Sudras (les paysans, les ouvriers agricoles, les artisans, y compris les tisserands⁸¹).

En dehors de ces quatre classes, il existait des groupes considérés comme les 'rituellement impurs' ou les 'intouchables' qui étaient complètement exclus du système de caste indien comme par exemple, les manœuvriers, les tanneurs, les teinturiers d'indigo. Les musulmans, les étrangers et les tribus étaient également en dehors du système mais avaient un statut social plus élevé que celui des 'intouchables' même si théoriquement, ils étaient aussi 'impurs'.

Le deuxième concept est celui du *jati*, beaucoup plus ancien. L'appartenance à vie à un *jati* est déterminée dès la naissance de l'individu. Il se marie dans son *jati* et donc, le transmet à ses enfants. Au fait, chaque *jati* trouve sa place dans un de ces quatre « *varna* ». Cette hiérarchie a été normalisée dans l'échange de la nourriture et des services. Comme le constate Caraminot⁸², ce système est l'essence même du village et son organisation économique. Nous avons déjà vu dans le chapitre II que le propriétaire de la terre appartenait à la caste droite ou « *valangai* », la plus puissante. Il n'avait que la gérance de cette terre et son rôle consistait essentiellement à répartir la récolte entre tous les villageois.

Avec le système de caste ou « *varna* », les *brahmanes* bénéficiaient d'une position favorisée. Le lien de soumission qui lie les castes inférieures aux castes supérieures est héréditaire. Pour certains types de tâches spécifiques, la caste dominante ne pouvait solliciter que les individus appartenant à ces castes inférieures. En échange des services qui étaient rendus à la communauté du village, ces individus, appartenant à des castes inférieures recevaient, par exemple, une partie de la récolte. Mais, la colonisation britannique introduisant le système de l'impôt a déclenché la chute de ce système d'autogestion favorisant l'artisanat. Dans les années 1970 quand l'économie monétaire a été introduite dans les villages, des villageois ont massivement migré vers les villes.

⁸¹ voir chapitre 2.2

⁸² Caraminot, Annick. (2004). *L'Artisanat de l'Inde*. Paris: Editions Hermé

Tout comme dans les villages, chaque *jati* était organisé en communauté distincte et autonome.

Comme explique Lynton⁸³, le système social indien a beaucoup influencé les codes de couleurs et traditionnellement, certaines couleurs ont été associées à certaines castes. Ce système de caste est supposé d'avoir été codifié par les *brahmanes* pour leur permettre d'être à la tête du système et ainsi de la société.

« ces couleurs marquent avant tout le prestige de ceux qui les ont créés »
(CARAMINOT, 2004 :51)⁸⁴

Bien qu'à chaque individu soit déjà attribué une couleur selon son *varna* ou *jati*, chaque couleur symbolise une force vitale. Dès la naissance, l'individu connaît ses couleurs qui lui sont bénéfiques et néfastes. Chaque jour de la semaine a sa propre couleur, mais aussi à chaque âge de la vie, par exemple, rose pour l'enfance, rouge pour le mariage, safran et jaune pour le renoncement et le mysticisme et blanc pour le veuvage. Le mot 'propice' ou *raasi* en tamoul, joue un rôle signifiant dans la culture indienne. Les études nous montrent que le mot *raasi* prend plusieurs connotations mais s'appuie toujours sur la même notion, celle du caractère auspiceux. Le mot *raasi* en tamoul signifie les neuf planètes dont le mouvement et l'intersection influencent ou affectent la vie de l'individu. A la naissance de chaque individu, sa charte d'horoscope montrant ses planètes compatibles – *nalla raasi* – et non compatibles – *ketta raasi* – est esquissée. Ainsi sa vie est gouvernée par ces influences qui le poussent à consulter un astrologue avant d'entamer des tâches importantes.

Comme l'explique Daniel⁸⁵, les mots 'compatible', 'équilibré' ou 'confluence' sont aussi utilisés pour décrire les diverses intersections des planètes qui sont censés déterminer le bonheur de l'individu.

⁸³ Lynton, Linda. (1995). *The sari: styles, patterns, history, techniques*. London : Thames & Hudson

⁸⁴ Caraminot, Annick. (2004). *L'Artisanat de l'Inde*. Paris: Editions Hermé

⁸⁵ Daniel, E.Valentine. (1984). *Fluid Signs : Being a person the Tamil Way*. Berkeley: University of California Press

“Now, the time of the planting of the *mulaikkal* (corner-stone) in most well-planned houses is auspicious and so is the time of the *grahapravesam* or ‘birth’ of the house, thereby giving the new house every possible chance of having an auspicious horoscope. The horoscope in itself, however, is not a final indicator of a house’s *kunam* (quality). The horoscope of the first inhabitant of the house and, most important, his *kunam* are brought into conjunction with that of the still-immature *kunam* of the new house” (DANIEL, 1984: 142)⁸⁶

De même, il n’est pas surprenant de voir, chez chaque tisserand, une charte énonçant les périodes propices de l’année en cours. D’ailleurs, chaque espace de travail est conçu en suivant des règles de la configuration planétaire du tisserand de sorte que l’espace, lui-même est son *raasi*. La notion de *raasi* s’étend également aux couleurs du *sari* que la femme porte. Le *sari* est considéré comme un symbole de l’évolution physique de la femme⁸⁷.

« *Saris* in India are seen to be indicative of a particular stage in a woman’s life-cycle » (KAWLRA, 2005: 62)⁸⁸

Ayant une notion plus profonde que celle de l’ornementation ou de la décoration, nous voyons souvent des *saris* de mariage en soie de couleur rouge ou jaune car ces couleurs sont considérées comme propices. Un *sari* en soie propice doit impérativement avoir des bordures dans des couleurs plus vivantes que d’autres *saris* en soie. Une des particularités des textiles du sud de l’Inde réside dans ses oppositions de couleurs vives telles que rouge, violet, orange, jaune, vert et bleu. Si la communauté de tisserands de la ville de Kanchipuram

⁸⁶ Daniel, E.Valentine. (1984). *Fluid Signs : Being a person the Tamil Way*. Berkeley: University of California Press

⁸⁷ Dans le Tamilnadu, une petite fille porte une longue jupe et une longue blouse, qui est souvent faite avec un ancien *sari* de sa mère ; elle commence ensuite à porter un tissu au-dessus de cet habit pour couvrir sa poitrine ; il n’est que lorsqu’elle devient une adolescente, à l’âge de puberté, qu’elle commence à porter un *sari*.

⁸⁸ Kawlra, Arati. A, “Kanchipuram *Sari*:Design for Auspiciousness”, *Design Issues*, vol. 21, Number 4, Autumn 2005

est connue pour leur tradition de tissage, elle est aussi connue en tant que fabricants de *saris* pour des cérémonies ‘propices’.

Les tisserands, à l’aide de la technique *korvai*, mettent l’accent sur le contraste des couleurs. Etant donné que les bordures latérales et le champ terminal sont d’une couleur différente de celle du champ central du *sari*, la singularité de la technique *korvai* réside dans la création des bordures ‘lourdes’⁸⁹ qui sont obtenues en utilisant trois navettes, une pour chacune des trois parties de la chaîne ainsi produisant ainsi un *sari* de couleurs contrastées. De plus, avec cette technique, il est possible de tisser un *sari* de contraste de trois couleurs – trois couleurs différentes sont utilisées dans la chaîne ainsi que les trois navettes correspondantes. Les *saris* tissés en trois couleurs sont appelés « *kaalai-maalai* » (matin-soir) symbolisant l’alternation des deux couleurs des bordures unies avec une troisième couleur dans le champ central (voir image 33). D’habitude, ce type de *sari* où le champ central est d’une couleur soutenue et chaque bordure est d’une couleur foncée, est sobre mais élégant et ne présente pas d’éléments de décoration sur le *sari*.



Image 33 Un *sari kaalai-maalai* Source Kapur, (2007)

⁸⁹ Le mot ‘lourde’ est utilisé car les bordures sont des blocs de couleurs dans un *sari*. Cela est différent de la bordure dite ‘changeante’ ou ‘shot’ (terme anglais qui décrit un tissu tissé afin de montrer un effet de couleur changeante) où l’effet de changement de couleur à cause de la lumière est obtenu à l’aide d’une seule navette qui passe toute la largeur du *sari* y compris les chaînes supplémentaires. Cependant, l’effet ‘lourde’ nécessite l’utilisation de trois navettes.

La méthode *rekhu*⁹⁰ permet aux couleurs des bordures d’infiltrer dans le panneau terminal. Parfois, un *sari* peut avoir le même effet des bordures ‘lourdes’ mais en utilisant une technique différente. Ceci est créé en utilisant des chaînes de couleurs différentes lors de l’entrecroisement avec les différentes navettes et non pas au moment du montage de la chaîne. Ici, les couleurs des navettes sont inversées, c’est-à-dire, les navettes de la bordure sont de la même couleur que la chaîne des bordures et la navette liée avec la partie centrale de la chaîne est d’une autre couleur, une couleur contrastée.

En conséquence, la partie centrale du *sari* est tissée avec un effet ‘changeant’ au lieu d’un effet ‘lourde’ (voir image 34). Dans tous les cas, une opposition ou un contraste de couleurs est créé, que ça soit lors du montage de la chaîne ou lors de l’entrecroisement avec les navettes. L’opposition de couleur continue également dans l’extrémité du *sari*. L’extrémité extérieure, étant la partie la plus signifiante, est tissée en couleur ‘lourde’. Elle est d’une couleur contrastée avec la partie centrale du *sari*. En effet, comme les bordures sont unies et non pas séparées de la chaîne principale, une seule navette est utilisée. Alors, il est impératif qu’elle soit de la même couleur que les bordures (voir image 35). Par exemple, si la bordure du *sari* contient du vert, cette couleur est forcément utilisée également lorsque l’extrémité est tissée.



Image 34 *Sari* avec effet «changeant » - une seule navette est utilisée dans cette technique (MI)

⁹⁰ Le *Rekhu* est une bande de petits motifs sinueux ou des rayures qui permettent aux bordures et au champ terminal du *sari* de se fondre. Un des *rekhu* plus communs est le motif ‘pyramide’ expliqué dans la partie 3.4 motifs de ce chapitre.

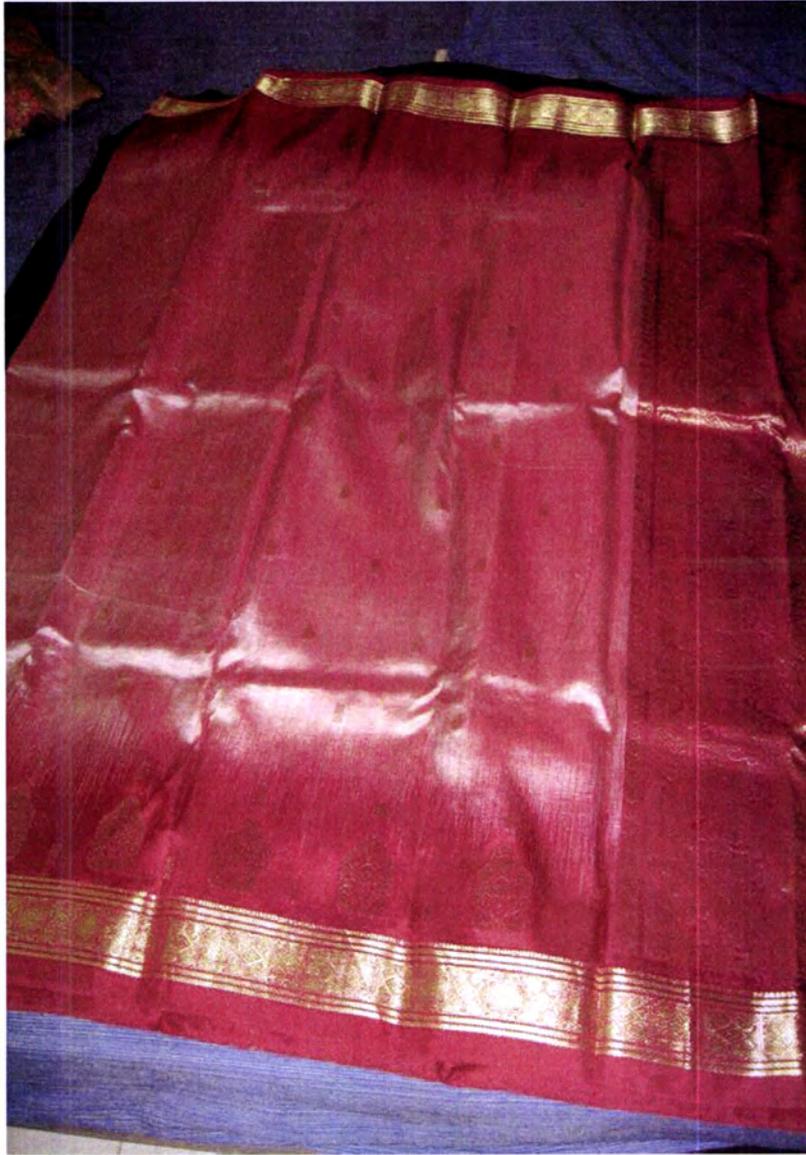


Image 35 *Sari* avec effet « lourde ». A noter également que le champ terminal est de la même couleur que celle de la bordure (MI)

Avant de passer à l'explication de la signification des couleurs, le tableau ci-dessous nous montrera les combinaisons les plus courantes des couleurs contrastées.

| COULEUR DE LA PARTIE CENTRALE | COULEUR DES BORDURES ET LE CHAMP TERMINAL |
|-------------------------------|--|
| Rouge | Jaune (Moutard) |
| Bleu Foncé | Rouge, Pourpre |
| Vert Foncé | Jaune (Moutard), Rouge |
| Pourpre | Vert, Jaune |
| Orange | Rouge, Vert |
| Crème | Orange, Jaune, Vert, Rose |
| Noir | Vert, Bleu Clair, Marron, Jaune (Moutarde) |

Tableau 2 Liste des combinaisons des couleurs les plus communes

Blanc : symbolisant la pureté religieuse, cette couleur a été associée aux *brahmanes*. Les pratiquants du jainisme appelés les « *svetambaras* » signifiant ‘le tissu blanc’ s’habillent toujours en blanc. Le blanc étant un mélange de sept couleurs différentes, il possède donc, la qualité de chacune de ces couleurs, et en particulier, la propreté, la paix et la sagesse. C’est pourquoi la déesse *Sarasvati*, la déesse de la connaissance est toujours représentée en blanc et est assise sur un lotus blanc. Par contre, selon l’hindouisme, le blanc est une couleur réservée au deuil et n’est jamais porté lors des cérémonies de mariage ou des fêtes religieuses à l’exception de certaines communautés indiennes. Par exemple, une mariée de la région du Kerala s’habille toujours en *sari* blanc avec des bordures dorées. Normalement, nous pouvons voir les veuves hindoues dans le nord et le sud de l’Inde portant des *saris* blancs sans aucune ornementation ou couleur. Cette couleur est obtenue avec la farine de blé.

Rouge : a été associé aux *kshatriyas* ou les guerriers. Selon la religion hindou, le rouge est considéré comme une couleur propice, elle est donc, la couleur la plus utilisée surtout lors des cérémonies religieuses. Les mariées de toutes les castes se vêtissent en rouge. Les filles hindoues portent un point en poudre rouge ou le *kumkum* sur leur front comme un symbole de la prospérité. Les femmes mariées le portent au début de la raie de leur chevelure. Cette poudre est aussi offerte aux femmes dans les temples. La couleur rouge des fils est

obtenue de cette poudre ou du safran Le rouge est aussi associé avec la fertilité, l'émotion et la sexualité.

Vert : associé avec la catégorie de *vaishya* ou des commerçants. Cette couleur est obtenue des feuilles des arbres. Représentant la nature, la prospérité, cette couleur possède la qualité de stabiliser l'esprit. Mais, aujourd'hui elle renvoie à la religion islamique.

Bleu (appelé aussi « *hari nil* » ou le 'bleu de Vishnou') : Les dieux courageux et déterminés qui ont la capacité de faire face aux situations difficiles avec un esprit équilibré et la personnalité profonde sont censés être représentés en bleu. C'est pourquoi, les dieux *Rama* et *Krishna* qui ont passé leur vie pour la sauvegarde de l'humanité et la destruction du mal, sont représentés en cette couleur. Auparavant, les hindous appartenant aux castes supérieures évitaient de porter le bleu car le processus de fermentation inclue dans la préparation de l'indigo était considéré comme impur.

Une des tonalités de la couleur bleue très populaire parmi les femmes est celle qui est connue par les tisserands sous le nom de « *M.S.Blue* ». M.S.Subbalakmi, originaire de Tamilnadu, une des chanteuses renommée de la musique classique Carnatique alla une fois à la boutique de Nalli Silks⁹¹ avec un fil bleu et souhaita un *sari* de cette couleur. Ce bleu n'étant pas le bleu au quel les tisserands étaient habitués, Nalli décida d'expérimenter avec les couleurs pour obtenir le bleu demandé par la chanteuse. D'où le nom de la couleur.

Noir : associé à la dernière catégorie de *sudras*. Toutefois, il est utilisé pendant certaines fêtes religieuses. Par exemple, les hindous du sud de l'Inde, plus particulièrement les Tamouls, organisent une cérémonie religieuse lors du septième mois de la période de grossesse et la femme porte un *sari* en noir afin d'esquiver le mauvais sort. Le noir est obtenu du charbon.

⁹¹ Nalli Silks, un magasin de produits en soie, surtout les *saris*, fut établi en 1928 dans la ville de Madras. Commencé par son propriétaire comme une entreprise familiale, il était pendant longtemps le seul magasin pour les *saris* en soie. Il a vite trouvé une clientèle régulière et est aujourd'hui synonyme de la soie, notamment les *saris* de mariage.

Bleu et noir : Pour le plupart, ces deux couleurs sont des couleurs ambiguës ; couleurs néfastes ou tristes mais aussi protection contre le mauvais sort. Aujourd'hui le bleu foncé est porté par les femmes mariées d'un certain âge qui utilisent aussi d'autres couleurs plus ternes. Le bleu et le noir étant les couleurs de malchance, ils ne sont portés que lors de quelques cérémonies religieuses. Aussi, les veuves ont commencé à porter des *saris* en bleu ou noir adoucis au lieu du blanc traditionnel.

Jaune : la couleur de la religion, de l'ascétisme, de la connaissance et de l'apprentissage, le jaune symbolise la joie, la méditation, la paix. Etant une des couleurs de printemps, il stimule le cerveau et ainsi son développement. C'est pourquoi, Vishnou, représentant la connaissance, est toujours habillé en jaune. Extrait du curcuma qui possède des propriétés de purification les mariées en Inde se lavent dans l'eau de curcuma le jour de leur mariage. Il est aussi utilisé pour assister à certains rites religieux dont ceux qui suivent une naissance. Lors des mariages dans certaines communautés (Tamoul et Telugu) non brahmanes, la mariée porte un *sari* blanc trempé dans l'eau de curcuma qui était ainsi purifié avant d'entrer dans la phase la plus importante de sa vie.

Safran : couleur du printemps, des premières fleurs des manguiers, un essaim d'abeilles. Représentant le feu, et comme le feu élimine toute impureté, le safran est aussi un symbole de la pureté. Une couleur commune pour ceux qui ont renoncé à leur caste et famille afin de mener une vie spirituelle. Cette couleur symbolise la quête de la lumière, la lumière de soi. Cette couleur est aussi la couleur des guerriers Rajput appartenant à la catégorie de *Kshatriyas*.

Auparavant, le choix du *sari* était gouverné par le symbolisme de ces couleurs. Avant de décider sur la couleur, l'individu prenait en compte sa caste, son statut social et sa place dans la société. Cependant, aujourd'hui, aujourd'hui les couleurs synthétiques offrent une nouvelle gamme de teintes et tout ce jeu de couleurs est influencé par des orientations esthétiques dictées par la mode.

3.4 Les motifs

« Ces ouvriers, c'est-à-dire ces grands artistes, seraient gens à vouloir tisser la lumière électrique, s'ils la connaissaient. »⁹² (GAUTIER, yr : 333)

Comme le dit Gautier, ces tisserands sont capables de tisser les motifs les plus délicats et complexes. Chaque *sari* raconte une histoire, celle de son tisserand. Les motifs qu'il utilise sont l'expression de son talent et de sa créativité. Comme expliqué dans la partie ci-dessus, la rencontre du champ central du *sari* et sa bordure est caractérisée par un motif sinueux qu'on peut retrouver parfois sur tout le *sari*. De plus, les bordures et le champ terminal, la partie vitale du *sari*, sont toujours tissés avec les motifs élaborés et riches.

Le champ terminal, étant la partie la plus valorisée du *sari* et contribuant largement à la vente du *sari*, est tissé, avec grand soin, de motifs riches. Les motifs, qu'ils soient présents sur tout le corps du *sari* ou seulement dans les bordures et le champ terminal, sont créés à l'aide des fils supplémentaires de couleurs diverses ainsi que des matériaux différents tels que la soie, le *jari* ou même le coton. Tissés sur la natte de base, ces brocarts transmettent un effet 'surimposé'⁹³. Ces motifs sont codés sur des cartons qui sont montés sur des outils séparés pour les bordures et l'extrémité. L'outil utilisé pour les bordures, appelé « *jungu* » ne lève que la chaîne de la bordure afin de créer des motifs sur les bordures. Par contre, les fils de la chaîne constituant la plus grande extrémité, celle de l'extérieur, sont levés à l'aide d'un outil qui s'appelle « *adai* » (voir image 36a & 36b).

⁹² http://www.archive.org/stream/lorientgau01gautuoft/lorientgau01gautuoft_djvu.txt, consulté le 26 avril 2009

⁹³ Cette technique utilisée dans le Tamilnadu qui donne un effet de surélevé est très différente de celle utilisée par les tisserands de Bénarès qui nécessite l'usage d'un métier à tisser spécial qui s'appelle « *naksha* », pour tisser les motifs. Ce métier, actionné par deux personnes, permettait à créer des motifs en insérant le fil dans la chaîne du *sari*. La lice ou « *naksh* » est suspendu inversée au-dessus de la chaîne. L'un des tisserands est assis sur un banc en dessus du métier pour tirer les fils du motif, lorsque l'autre tisserand au bout du métier, crée le dessin en mélangeant les fils de soie de différentes couleurs avec les fils d'or ou d'argent.



Image 36a Les cartes perforées utilisées dans le tissage des motifs (MI)

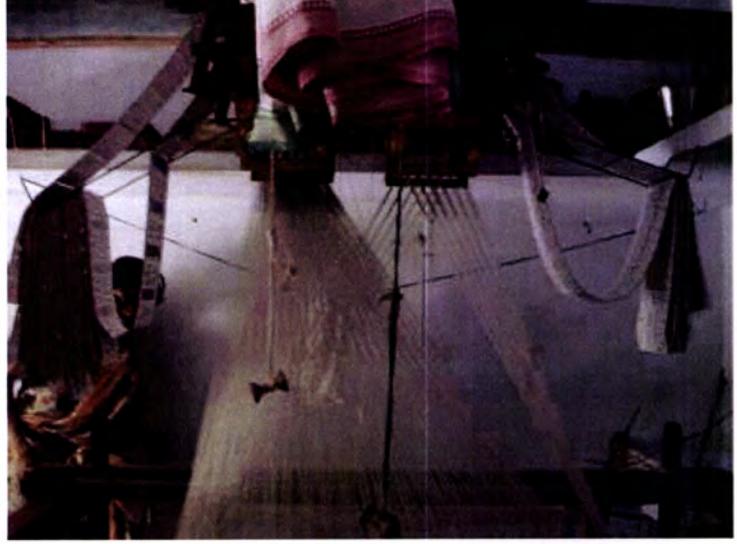


Image 36b Métier à tisser avec les motifs pour les deux bordures latérales (MI)

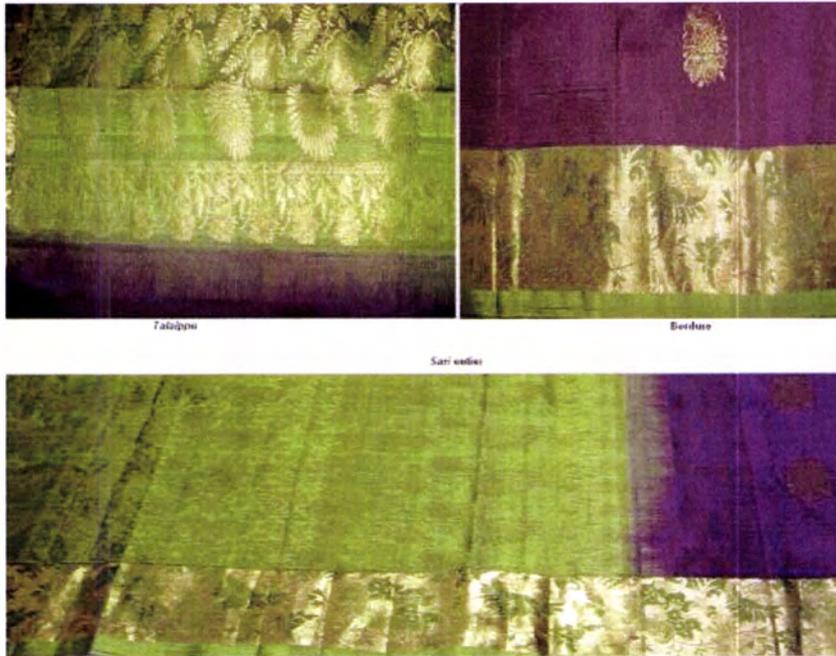


Image 37 Le *talaippu* (gauche au-dessus) reprend les mêmes motifs que les bordures (droite au-dessus), mais plus élaborés et grands. La photo du sari final (bas) montre la continuité des motifs (MI)

La technique utilisée dans le tissage des motifs dans la bordure est différente de celle utilisée dans le tissage des motifs du champ terminal. Les bordures sont faites avec les chaînes supplémentaires alors que le champ terminal est fait avec une trame supplémentaire. C'est-à-dire, les brocarts du champ terminal s'orientent vers la direction de la trame tandis que les brocarts de la bordure s'orientent vers la direction de la chaîne toute à la longueur du *sari*. De plus, ils sont tous les deux, perpendiculaires l'un de l'autre. Nous pouvons également constater une asymétrie en ce qui concerne les dessins des deux extrémités car le champ terminal est plus riche que l'extrémité de l'intérieur qui est le plus souvent orné des bandes dorées. Cependant, le champ terminal est en symétrie et pourtant en asymétrie avec les bordures. C'est-à-dire, il prend les mêmes motifs de la bordures mais en différente taille et plus élaborés.

Par exemple, si la bordure est ornée avec des perroquets parmi les feuilles et les mangues, le champ terminal reprend alors, les mêmes motifs, mais en plus grande taille et plus élaboré (voir image 37). La partie centrale ou le corps du *sari* peut être ou simple, sans aucun dessin, ou avec des raies ou carreaux ou bien avec des petits motifs répartis uniformément. Les motifs de cette partie du *sari* ne suivent pas de règles d'alignement. Ils sont neutres en ce qui concerne l'orientation spatiale, tandis que les motifs de la bordure et le champ terminal sont toujours alignés de sorte que les sommets de ces motifs braquent toujours vers la partie centrale (voir image 38).



Image 38 Les motifs du *talippu* et des bordures sont toujours orientés vers la partie centrale du *sari*, ici en noir. (MI)

Ces motifs, souvent des dessins géométriques ou figuratifs qui se répètent et s'alternent à écart réguliers, existent depuis plusieurs siècles et sont devenus caractéristiques des textiles indiens. Inspirés de la mythologie indienne, de la tradition hindoue, des sculptures des temples, de la nature, des formes géométriques des marionnettes en cuir, ces motifs étaient utilisés non seulement pour orner les textiles mais aussi pour représenter les choses quotidiennes de la vie. Ainsi, nous pouvons dire que les deux fonctions principales des motifs consistaient d'une part à embellir le textile et d'autre part à servir comme un moyen de transmission de la culture spirituelle de l'Inde déjà fortement encrée dans l'esprit Indien. Nous pouvons également constater que chaque motif est en général classé dans l'une ou des deux catégories suivantes :

- Ceux qui ont un but de protéger la porteuse contre le mauvais œil (une croyance très forte en Inde) ou d'autres malheurs ;
- Ceux qui ont une signification liée à la fertilité, dans son sens général.

Même si au cours des années, les plusieurs valeurs symboliques de ces motifs ont été oubliés, le tissage continue à les utiliser parce qu'ils reflètent des éléments de la vie quotidienne.

“The craftsman himself may not have been specifically concerned with the numerous symbolic values depicted by the forms he was selecting, but they must have been special for him as a reflection of the various components of daily life.” (AGRAWAL,2003: 47)⁹⁴

Le plus ancien exemple de motif indien selon les recherches, est le trèfle qui a été trouvé sur l'écharpe d'une sculpture découverte lors des fouilles archéologiques à Mohenjo-Daro (actuel Pakistan) appartenant à la civilisation de la vallée de l'Indus. Aussi les recherches sur la poterie de la région de Harappa qui remonte au 3500 av.J.-C., nous montrent que certains motifs ont été transmises de siècle en siècle et ont trouvé leur place dans l'art et le textile indien. Les peintures des grottes d'Ajanta, les miniatures du Rajasthan et les décorations architecturales de plusieurs monuments témoignent que ces motifs

⁹⁴ Agrawal, Yashodhara, *Silk brocades*; New Delhi, Lustre Press Roli Books, 2003

ont survécu aux bouleversements de l'Histoire. Agrawal (2003 :47) cite aussi que les motifs tels que le cerf, le taureau bossu et le tigre qui sont très populaires dans le sud de l'Inde et au Gujarat, peuvent être retrouvés sur des poteries chalcolithiques en Iran ou d'Asie centrale. Les temples dans l'état de Karnataka et la ville de Varanasi sont décorés avec des peintures murales représentant des rangs d'animaux et d'oiseaux. Ces motifs sont repris par les tisserands de Kanchipuram.

Comme le démontre les plusieurs études et recherches archéologiques, les motifs se ressemblaient entre les régions de l'Inde, l'Asie centrale, la Perse, l'Iraq ou la Turquie, qui étaient toutes des centres de tissages importants, à cause des influences qui exercées les régions les unes sur les autres. Il nous est donc difficile d'attribuer une région à un motif ou même sa source. En revanche, il est sûr que certains motifs étaient plus populaires dans certaines régions que d'autres. Certains motifs les plus populaires sont toujours utilisés, tels que les tours de temple, la mangue, le soleil, la lune, le chariot, le paon, la fleur de lotus, la feuille, le grim pant. Aussi, certains motifs, surtout ceux associés à la religion, qui ont perdu leur symbolisme au cours des années, sont aujourd'hui réintroduits.

Pour citer quelques exemples, le rudraksha, le *vanki* (l'anneau du bras/amulette), le *chalangai* (l'anneau de cheville avec des petites cloches) ou *panneer chombu* (pot à l'eau des fleurs de rose). Les motifs populaires qui existent depuis plusieurs siècles sont détaillés ci-dessous avec leurs noms plus connus parmi les tisserands, leurs homonymes en anglais et/ou français ainsi que leur signification selon la tradition indienne, et en particulier la religion hindouiste. Le catalogue en Annexe I, documentant presque tous les motifs expliqués ci-dessous, nous permet de visualiser son utilisation sur le *sari*.

Mokku, reku, karavai

Temple border/Pyramide

En forme d'une pyramide étagée, la forme de la tour d'un temple, ce motif se trouve souvent dans la bordure d'un *sari* et est toujours orienté dans le sens de la trame. Ce motif est aussi appelé par le nom '*karavai*' signifiant la scie, en

raison de ses bords dentelés. Le motif signifie la protection dans la maison de Dieu, (la scie elle aussi, étant associée à la protection).

Teenpatia

Trefoil/tréfle

Connu sous le nom de *teenpatia* – trois feuilles – par les tisserands de Bénarès, ce motif était pendant longtemps le plus populaire et continue toujours à l'être de nos jours.

Poo, aral, alari, puvu

Flower/Fleur ou pétale

Les fleurs ont toujours occupé une place importante dans la religion hindouiste et bouddhisme. Signifiant la prospérité et la santé, les femmes indiennes de tout âge ornent leurs cheveux avec des fleurs, une pratique non autorisée pour les veuves. Pourtant, les fleurs ne sont pas réservées qu'aux femmes. Vishnou, le dieu protecteur est représenté avec une guirlande de fleurs de cinq rangs, un pour les cinq sens.

Thazhampu

Lotus/ Lotus

La fleur nationale indienne, la fleur de lotus occupe une place importante dans la tradition indienne. Selon la mythologie indienne, Bhava Rishi tissa les premiers habits pour les dieux avec les fibres de lotus provenant du nombril de Vishnou.⁹⁵ De même, plusieurs sculptures datant de la période de Gupta ou postérieure montrent le lotus fleurissant du nombril de Brahma, le créateur, sur lequel il est assis signifiant ainsi la création divine – Brahma, le créateur et le lotus symbolisant l'univers. Les concepts de fertilité et de fécondité se basent sur ces symbolismes. La fleur est aussi associée à la pureté et à la perfection. Il est le siège de plusieurs des déesses, dont Lakshmi, la déesse de la richesse matérielle et l'épouse de Vishnou, et Saraswathi, la déesse de la connaissance, cette fleur symbolise la prospérité et le développement spirituel. Vishnou est aussi représenté en portant le lotus dans une de ses mains.

⁹⁵ voir chapitre 2.2

Malligai Mogu

Jasmine Flower Bed/ Lit des fleurs de jasmin

Souvent connu sous ce nom qui signifie le bord ou la joaillerie, ce motif est utilisé pour le bord intérieur des *saris* et le champ terminal.

Manga

Mango/Mangue

Influencé par la cour moghole, ce motif remonte au XVII^{ème} siècle. Il est associé à la fertilité et à la fécondité.

Yaanai

Elephant/éléphant

L'éléphant ayant été le véhicule de l'aristocratie, il signifie le pouvoir royal. Mais aussi l'affluence comme Kubera, le dieu des richesses qui est parfois représenté comme un éléphant blanc⁹⁶.

Paneer Sombu

Spikes of rice or paddy/Epis de riz

Un des motifs sinueux et répétitifs, il est utilisé dans les bandes à l'intersection des bordures et la partie centrale du *sari*.

Kuyilkan

Diamond ou Basket weave/ Vannerie

Aussi un motif pour l'intersection entre les bordures et le corps du *sari*, ces petits diamants qui ressemblent à ceux utilisés dans le Pochampalli⁹⁷ sont appelés *kuyilkan*, littéralement traduit par l'œil du coulicou.

⁹⁶ Le Dieu Kubera ou « *dhanpati* » signifiant 'celui avec la richesse' est le gardien de tous les trésors de la Terre. Selon la mythologie indienne, les neufs trésors – « *mahapadma* » ou la grande fleur de lotus ; « *padma* » ou la fleur de lotus ; « *shankha* » ou la conque ; « *makara* » ou le crocodile ; « *kachchhapa* » ou la tortue ; « *mukunda* » ou le cinabre ou la mercure ; « *kunda* » ou le jasmin ; « *nila* » ou le saphir ; « *kharva* » ou le nain – gardés par Kubera sont des anges gardiens et sont même vénérés.

⁹⁷ Pochampalli, situé dans l'état d'Andhra Pradesh, est un des centres de tissage modernes importants de l'Inde. Les tisserands de cette ville appartenant aux communautés de *Padma Saliyar* ou *Devangas* sont spécialisés dans la technique *ikat*, une méthode où fils sont teints de sorte que les motifs soient déjà déterminés et apparaissent quand le métier à tisser est préparé.

Mayilkan, jaali

Diamond ou Basket weave/ Vannerie

Une variation des diamants de *kuyilkan* avec un petit point dedans s'appelle le *mayilkan* ou l'œil du paon. Les références aux yeux peuvent avoir un lien avec la notion du mauvais œil ou mauvais sort, une croyance très répandue dans toute l'Inde.

Vanki ou vanku

Centipede/ Amulette

Signification inconnue. Le *vanki* est un bijou porté par des femmes sur leurs bras, notamment par des danseuses pendant les spectacles.

Rudraksham

Rudraksha/Rudraksha

Littéralement traduit par « larmes de Rudra », Rudra étant un des noms de Shiva. Noyau dur d'un fruit utilisé comme perle pour les rosaires, il est de couleur brune, une apparence rugueuse. Il provient d'un arbre possédant des qualités médicinales et spirituelles. Les pratiquants de Shivaïsme portent un collier avec des graines de Rudraksha. Shiva est toujours représenté portant un collier de ces graines autour de son cou.

Valli

Creepers/liane

Dans l'hindouïsme, le *Kalpalata* ou *Kalpavalli*, en Sanskrit signifie 'la liane de l'accomplissement', symbolisant la force vitale animant tout objet animé, reliant le Dieu à l'homme, l'animal et la plante. Motif important de l'architecture et de la sculpture indienne, il a aujourd'hui, perdu sa signification symbolique. Très souvent, les portails de temples et de certaines maisons sont souvent ornés avec ce motif de liane.

Purna kumbha

Vase of plenty/Corne d'abondance

Symbolise la prospérité, l'ampleur ou la richesse

Singam

Lion/ Lion

Symbolise le pouvoir. La déesse Durgâ (une des formes de Parvati, l'épouse de Shiva) est représentée assise sur un lion qui personnifie sa puissance illimitée dont elle se sert pour détruire le mal.

A Kanchipuram, un motif souvent utilisé est celui de *Yali* ou le lion mythique. Il est le gardien des temples et nous pouvons constater qu'il est représenté dans tous les temples dans le sud de l'Inde, sculpté dans les colonnes à l'entrée du sanctuaire. Il est représenté avec une tête de lion et un corps d'éléphant symbolisant ainsi la puissance de ces deux animaux.

Kudirai

Horse/Cheval

Symbole du temps et de la vitesse, le cheval est aussi, selon la mythologie indienne, le véhicule du Dieu Surya (Dieu du Soleil). Dans le Rig Veda, le cheval est le précurseur de l'aube.

Nandi

Bull/Taureau

La monture de Shiva, il représente avant tout la joie et le plaisir. Mais aussi, les facultés créatives, la puissance, le pouvoir et l'endurance.

Annapakshi

Swan/ Cygne

Associé à la sagesse, elle est la monture de la déesse Saraswathi, la déesse de la connaissance et de Brahma, le créateur. Selon l'hindouisme, le cygne est capable de séparer le lait de l'eau. Souvent une personne possédant des compétences spirituelles est appelée « *Paramahansa* » valorisant ainsi, sa capacité de distinguer l'univers matériel et la vérité absolue, celle de « *Brahman* ». Elle symbolise également la pureté et l'élégance en raison de sa couleur blanche. Une spécialité de Kanchipuram, le cygne est tissé en tenant la tige d'un lotus dans son bec.

Mayil

Peacock/Paon

Le paon est l'oiseau emblématique de l'Inde et il est souvent utilisé comme symbole de la beauté. A la différence du cygne qui symbolise la beauté spirituelle, le paon symbolise la beauté matérielle. Par contre, l'œil dans ses plumes symbolise la sagesse. La déesse *Saraswathi* est représentée avec le paon ou le cygne. *Skanda* ou *Murugan* (le fils de Shiva) est représenté assis sur un paon qui tue les serpents ainsi symbolisant ainsi l'abstinence sexuelle. Les couleurs de la plume du paon représentent les sept rayons du soleil – selon l'hindouisme, *Agni* ou le dieu du Feu est représenté avec sept rayons de lumière émanant de son corps. Le paon est souvent représenté avec sa queue.

Suparna

Eagle/Aigle

L'aigle a toujours une place importante dans la mythologie indienne. Connue sous le nom de *Garuda*, il est le véhicule de Vishnou. Les pratiquants du Vishnouisme vénèrent cet oiseau car il est censé enlever les effets du poison dans le corps. Il est associé à la force, la rapidité et la vaillance. Une variation de l'aigle, plus commun dans le sud de l'Inde, est l'aigle à deux têtes. Connue sous les noms de *ganda bherunda* ou *dvishirshini suparni* (Rig Veda), il a été popularisé dans l'Inde du sud par les rois de Mysore qui s'en servaient comme leur insigne.

3.4.1 Innovation dans la préparation des motifs

Les meilleurs tissus en soie ont été produits avec le métier à tire qui utilise plusieurs trames et/ou chaînes. Comme nous l'avons vu, les motifs variaient entre des oiseaux, des animaux, des figurines et des dessins géométriques. Souvent ces tissus étaient destinés aux familles royales, aux cours et aux institutions religieuses. Dans le premier millénaire, la technique compliquée de *sami*⁹⁸ dominait l'art du tissage des motifs sur la soie. Selon les spécialistes de

⁹⁸ Etoffe de luxe, en soie souvent de couleur rouge amarante, ancêtre du velours. Il apparaît au Proche Orient et en Chine et les spécimens connus les plus anciens remontent aux VIe-VIIe siècles. Passé par Byzance (comme le laisse supposer l'étymologie grecque *hexamitos*, travail sur six fils) où elle connaît un large développement, cette étoffe est connue depuis le haut

ce domaine⁹⁹, le *samit* peut-être la première étoffe qui a permis de réaliser un décor polychrome au moyen du tissage. Aux XI-XII^e siècles, le *samit* connaît un grand succès depuis le Moyen-Orient jusqu'à l'Espagne musulmane où il est fabriqué jusqu'au XVI^e siècle pour disparaître ensuite. Mais il a été remplacé par une technique plus complexe et dur : *lampas*¹⁰⁰. D'un point de vue technique, c'est un tissu façonné dans lequel le décor apparaît en relief sur un fond. Il est caractérisé par l'emploi de deux chaînes (au moins) et de deux ou plusieurs trames. Au XVI^e siècle, on emploie plus volontiers le terme de générique de brocart. Grâce à leur structure géométrique, on pouvait utiliser jusque au moins une douzaine de couleurs lors du tissage. Néanmoins, entre le XIII^{ème} et le XIV^{ème} siècle, une nouvelle technique émergeait, celle du velours. Cette technique permettait de donner des effets dimensionnels dans le tissu.

Etant donné la demande des *saris* en soie de la ville de Kanchipuram, cette industrie est aujourd'hui, parmi celles qui sont en plein essor. Malheureusement, le manque de technologie ralentit cette croissance. La plupart des tisserands ne possèdent pas de formation scolaire et ainsi n'ont jamais laissé la technologie intervenir dans leur activité. La nouvelle génération, c'est-à-dire leurs enfants, sont toutefois diplômés. Avec leur aide, les tisserands tentent d'introduire la technologie dans leur activité tout en conservant la méthode

Moyen Age jusque dans l'Espagne musulmane. C'est un tissu d'aspect entièrement tramé, uni ou façonné, dont les faces d'endroit et d'envers sont constitué par des flottés de trames liés en sergé de deux lie une par une chaîne de liage. Une chaîne principale ou chaîne pièce invisible à la surface du tissu, sépare seulement les trames d'endroit et d'envers. Avec cette armure, le rapport est de 6 fils, d'où son nom. (Marie F. Viallon, Institut Claude Longeon Saint-Etienne, 2006. *Paraître et se vêtir au XVIe siècle: actes du XIIIe Colloque du Puy-en-Velay, [2005]*, Université de Saint-Etienne)

⁹⁹ (1988). *Autour du Fil, l'encyclopédie des arts textiles*. Paris : Editions Fogdta, volume 17

¹⁰⁰ Etoffe de soie originaire des Indes orientales qui présentent généralement de grands dessins – souvent floraux – d'une couleur différente de celle du fond. Autour de l'an mil apparaît en perse et à Byzance, un nouveau genre d'étoffe façonnée, le *lampas*, qui va progressivement supplanter le *samit* et dont la durée de vie est extrêmement longue, puisqu'il devient une des principales structures utilisées par les soyeux européens jusqu'à nos jours, avec les mêmes caractéristiques. Ce terme à l'étymologie douteuse semble provenir du langage du blason : en effet, l'adjectif *lampassée* : qui se dit de la gueule d'un animal héraldique dont le traitement à l'émail, sur le champ de l'écu, est différent de celui du corps. (Marie F. Viallon, Institut Claude Longeon Saint-Etienne, 2006. *Paraître et se vêtir au XVIe siècle: actes du XIIIe Colloque du Puy-en-Velay, [2005]*, Université de Saint-Etienne)

traditionnelle. Une des étapes qui a permis l'intervention de la technologie est celle de la préparation des motifs qui est déterminante dans la fabrication du *sari*. Tout en conservant les motifs traditionnels qui caractérisent les *saris kancheevaram*, les tisserands sollicitent le soutien des nouvelles technologies dans le domaine du développement des motifs.

Selon les motifs, le tisserand peut prendre jusqu'à un minimum de trente jours pour tisser le *sari*. L'article de Bowonder et Sailesh¹⁰¹ nous montre comment ce processus a été informatisé et quelles sont les améliorations de cette étape. Comme expliqué ci-dessus, le procédé traditionnel de préparation des motifs prend beaucoup de temps. Les motifs sont tout d'abord tracés sur un papier transparent ou un papier quadrillé. Ensuite la qualité du motif est contrôlée en le frottant sur le tissu. L'impression du motif apparaît sur le tissu mais dans un format plus petit que celui du papier quadrillé. Ce motif est ensuite perforé sur un carton pour préparer la carte perforée. La perforation est normalement faite à la main. C'est cette partie du processus qui est la plus difficile et qui est consommatrice de temps. Tout le processus de préparation de la carte perforée prend au moins cinq heures. Enfin, ces cartes sont remises aux tisserands qui tissent les motifs sur le *sari* en les utilisant. Les dessinateurs devaient être habiles et capables de travailler de longues heures.

La plupart des tisserands ont eu leur formation dans les années soixante-dix à Kalakshetra (Madras). Ils sont donc aujourd'hui, tous âgés. C'est pourquoi le besoin d'informatiser ce processus s'est fait ressentir chez les jeunes des familles des tisserands qui ont été formés. Avec l'introduction des nouvelles technologies, les designers se servent de nouveaux logiciels qui leur permettent de créer de nouveaux motifs ou de renouveler les anciens motifs en peu de temps. L'image ou la photo du motif est d'abord scannée sur l'ordinateur. Cette image scannée est ensuite transformée en image en mode point qui est transférée dans un logiciel, appelé « Techmen » qui fabrique la carte perforée.

¹⁰¹ Bowonder, B. & Sailesh, J.V. (2005). ICT for the renewal of a traditional industry: a case study of Kanchipuram silk sarees, *International Journal of Services Technology and Management* 2005 - Vol. 6, No.3/4/5 pp. 342 – 355. Geneva: Inderscience publishers

Une fois que la carte est prête, elle est montée sur le métier à tisser par le tisserand afin de tisser le *sari*. L'image 39 ci-dessous nous aide à mieux comprendre comment le processus a été changé.

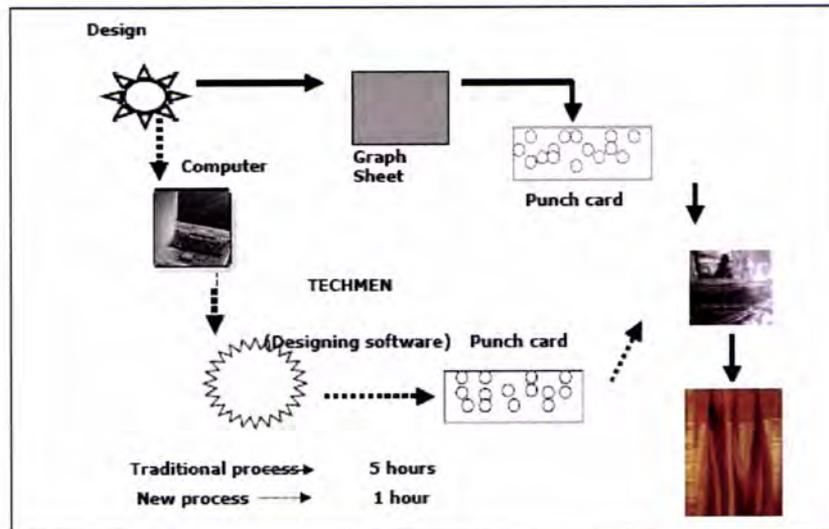


Image 39 Graphique montrant le processus de la préparation des cartes perforées
Source: International Journal of Services Technology and Management 2005

Etant donné que l'industrie de soie de Kanchipuram est une des plus anciennes industries de l'Inde, l'état de Tamilnadu a ressenti un besoin de concevoir un projet d'informatisation qui permettrait aux tisserands de faire face à la demande croissante sans transiger sur la qualité. Les études faites par Bowonder et Sailesh nous montrent que le projet d'informatisation a connu un succès parmi les tisserands. Conçu pour améliorer le processus de design, certains ateliers de tissage de la ville de Kanchipuram, notamment les petits et moyens ateliers, utilisent ce logiciel pour le design du *sari* dans sa totalité. Le logiciel permet aux tisserands d'offrir une gamme de motifs à leurs clients. Les clients, peuvent également essayer ces motifs sur plusieurs couleurs avant de finaliser leur combinaison – une solution certainement bien accueillie à la fois par les clients que par les tisserands. Le client est satisfait que ses options ne soient pas limitées et le tisserand est heureux de pouvoir faire face à cette

commercialisation à outrance. Le gouvernement indien a organisé des programmes de formation dans plusieurs centres de services des tisserands. Néanmoins, il faut admettre que la créativité du tisserand continue à jouer un rôle primordial dans la fabrication du *sari*. C'est son talent qui entre en jeu lors du tissage. Il faut souligner que le logiciel ne crée pas de designs, par contre il s'agit d'un outil d'assistance à la création. Bien que la demande change avec le temps et suivant les goûts des clients, la tradition des *saris* de Kanchipuram s'est bien conservée.

SUMMARY

CHAPITRE IV *VALORISATION*

This chapter considers responses to the current industrial and economic difficulties facing the weavers of Kanchipuram. Earnings do not reflect the lengthy production time and significant skills required for the *korvai* technique and the community has endured increasing competition from duplicate handloom *saris*. This chapter examines the different measures taken by the regional and national governments to address this problem and encourage and promote the weavers and their art. The only textile museum in India being the Calico Museum of Textile, run by the Sarabhai Foundation in the city of Ahmedabad, there is an immediate need to create a space to preserve this art form.

The Weavers' Service Centre in Kanchipuram houses a small 'museum' that displays several samples of *saris* dating back hundreds of years. Kanchipuram being one of the most important silk weaving centres of India, however, it would also be appropriate to create an 'interpretation centre' where visitors could experience the art of weaving first-hand. Given the industrial and economic difficulties, weavers are beginning to abandon their activity, at times even their home-workshop, to move to the city in search of alternate professions. One of the possibilities proposed in this chapter is the conversion of one of these abandoned home-workshops into an 'interpretation centre' where the tools used by the weaver can be displayed along with a few samples of different *saris* to help illustrate this art. As explained previously, one of the most significant aspects of a Kanchipuram silk *sari* is its rich motifs. Catalogued in an annex to this text, these motifs may have lost their symbolic value, but they remain a testimony to the weaver's skill and talent.

CHAPITRE IV

VALORISATION

Dans ce mémoire, je tente de montrer la grande tradition de la ville de Kanchipuram à travers l'art du tissage des *saris* en soie. Dans les chapitres précédents, nous avons vu l'historique de la ville de Kanchipuram et la technique de tissage dont les tisserands de cette ville sainte sont les spécialistes. Une communauté de tisserands a choisit de migrer vers cette ville il y a plusieurs centaines d'années afin de trouver une activité qu'elle continue à ce jour. Dans ce dernier chapitre, j'aborde tout d'abord, les menaces auxquelles cette activité fait face aujourd'hui. J'explique à l'aide d'un article d'un journal indien, les démarches entreprises par l'état pour aider les tisserands confrontés à ces menaces et faire survivre cet art traditionnel.

Deuxièmement, je présente un projet de centre d'interprétation dans la ville de Kanchipuram. Le seul musée du tissu en Inde est le Calico Museum of Textile, situé dans la ville d'Ahmedabad. La ville de Kanchipuram étant synonyme de tissage du *sari* en soie, possède seulement un petit musée hébergé dans le Centre de Services des Tisserands. Ce musée n'est qu'une exposition des quelques modèles des *saris* et des outils de tissage datant de quelques centaines d'années. C'est pourquoi, il me semble important et intéressant de convertir un des ateliers qui n'est plus utilisé, en un centre d'interprétation où le visiteur pourra vivre l'expérience de tissage. Je me base sur les exemples du musée Calico et celui du Centre de Services à Kanchipuram pour faire cette proposition de projet.

La singularité des tisserands de la ville de Kanchipuram, comme cela a déjà été traité auparavant, réside dans leur technique de tissage des bordures lourdes et les motifs élaborés qui embellissent le *sari*. Je présente à travers un catalogue, bien qu'il ne soit pas complet, des motifs parmi les plus utilisés depuis des siècles et qui continuent à contribuer à l'identité de la ville de Kanchipuram. Même si les motifs ont perdu leur signification symbolique au cours des siècles, nous voyons à travers ces motifs, la passion du tisserand.

Ce projet, néanmoins ambitieux, serait, je l'espère, un premier pas vers un processus de valorisation de cet art remarquable. Ce savoir-faire des tisserands est inclus dans la notion de Patrimoine Immatériel que la Convention 2003 de

l'UNESCO veut protéger¹⁰². Inspirée de cette convention, je tâche de construire ce catalogue des motifs qui permettra de ressusciter le symbolisme des motifs mais aussi de mieux apprécier son utilisation.

4.1 Les menaces actuelles

La sériciculture est une pratique familiale en Inde comme en Chine, dont elle succède dans la production de soie des mûriers. D'ailleurs, l'Inde est le seul pays à produire quatre variétés de soie : soie de mûrier, soie tussah, soie *eri* et soie *muga*. La soie de mûrier, utilisée dans la fabrication du *sari*, est expliquée dans les chapitres précédents de ce mémoire. Selon le journal officiel de 1873, la soie tussah provient du ver à soie du chêne, à laquelle les foulards d'Inde doivent, dit-on, le mérite d'être inusables car la fibre est d'une qualité moindre mais plus résistante que la vraie soie. L'Inde est la seconde productrice de cette variété de soie. L'état d'Assam possède un monopole de la soie *muga*, de couleur jaune d'or. Ayant une basse porosité, cette soie ne peut être ni teinte ni blanchie. C'est pourquoi elle maintient sa couleur originelle de jaune qui devient de plus en plus lustrée après chaque lavage. La soie *eri* est également produite dans cette région du pays. Cette soie est aussi connue sous le nom de « soie non-violente », car la soie est produite à partir du cocon seulement après que les vers soient sortis du cocon. La soie est lisse et plus chaude et donc, utilisée dans la fabrication des couvertures et des écharpes. Les fines soieries, tissé très serrés, étaient toujours appréciées pour leur beauté, leur luxe et leur pureté. Le *sari* en soie est souvent passé de mère à fille et donc considéré comme un héritage de famille.

Il est intéressant de noter que toute une famille, voire une ville participe dans la fabrication d'un tissu. Une activité exercée par les femmes autant que par les hommes, cet art est aujourd'hui, confronté à des menaces. La raison principale étant le manque de jeunes dans ce métier. Un tisserand gagne 25 euros par *sari* qu'il tisse. Il ne faut pas oublier qu'il lui faut un mois pour tisser un *sari*. Alors,

¹⁰² www.unesco.org/culture, consulté le 30.05.09

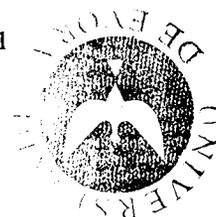
avec chaque montage de la chaîne, il tisse trois *saris*¹⁰³ qu'il remet à la boutique. Souvent, les boutiques le paient lors de sa prochaine livraison de *sari*. Un tisserand vit donc avec 75 à 100 euros par mois avec lesquels il doit nourrir sa famille, scolariser ses enfants et entretenir ses métiers à tisser. Comme c'est une affaire familiale, il n'a pas de salaires à payer. Néanmoins, lorsqu'il soustrait certaines étapes de fabrication, par exemple, le renforcement du *jari*, il a des dépenses supplémentaires à couvrir.

Etant donné que le retour financier de cette activité n'est pas suffisant, les jeunes ne s'y intéressent guère. Les enfants du tisserand souhaitent être scolarisés afin de trouver un bon emploi qui leur permettra de mieux gagner leur vie et de travailler dans de bonnes conditions. Les tisserands aussi, préfèrent envoyer leurs enfants travailler dans les grandes entreprises où la paie est certainement meilleure et les enfants travaillent dans des bureaux bien équipés.

Pour citer un exemple, une des entreprises multinationales, située dans les alentours de la ville de Kanchipuram, embauche les jeunes des familles de tisserands de la ville dans son usine. Dans la dernière décennie, l'Inde a connu un essor économique dû à l'implantation des entreprises multinationales. Ces entreprises créent d'emploi, plus particulièrement pour les jeunes. N'exigeant pas un niveau supérieur d'étude, un jeune se voit gagner bien sa vie rien que avec un baccalauréat. L'entreprise organise du transport pour ces jeunes qui touchent d'environ dix euros par jour. Il est peu surprenant que le tisserand préfère souhaiter envoyer ses enfants travailler dans ces entreprises que de leur apprendre une activité traditionnelle.

De plus, le tissage exige d'être assis devant le métier à tisser pendant au moins douze heures par jour, voire plus pendant des périodes des fêtes. Cela crée, évidemment, des problèmes de santé, notamment les problèmes orthopédiques. Le tisserand se trouve dans une situation difficile car il est alors trop tard pour lui de changer de profession et trop douloureux de continuer avec son activité actuelle. Il ne veut absolument pas que ses enfants passent par les

¹⁰³ Voir chapitre 3.2



mêmes étapes et donc souvent les découragent à continuer leur tradition familiale.

Le résultat, comme nous le voyons aujourd'hui, est que de plus en plus des ateliers se ferment ou travaillent très peu. Selon le directeur d'une des sociétés coopératives de Kanchipuram, nous avons perdu la plupart de cette tradition de tissage au cours des siècles. Pourtant, il a confiance dans les centres de tissages établis par le gouvernement où ces traditions sont étudiées, recherchées et renouvelées.

Certes, en raison du changement de goût des clients, les *saris* de Kanchipuram ont connu des modifications, mais cela ne cesse pas pour autant d'être de plus en plus populaires parmi les femmes. Mais, il faut veiller à ce que la qualité ne se dégrade pour de produire les *saris* moins chers. Pour faire face à la concurrence du marché, les tisserands ont introduits des variétés différentes de *saris* en soie moins chers, telles que le semi-contraste et le simple¹⁰⁴. Pour le *sari* traditionnel, le tisserand a besoin d'aide pour jeter la navette tandis que les variétés de semi-contraste et simple peuvent être tissées sans aide. Cela a vu l'émergence d'une principale reformation sociale – l'affaiblissement du travail des enfants – car le tisserand prenait souvent l'aide d'un enfant pour jeter la navette lorsqu'il fabrique le *sari* traditionnel – *korvai* ou *sari kancheevaram* – c'est-à-dire le *sari* de type contraste. Mais ce changement radical a eu des répercussions.

Les deux variétés de *saris*, notamment le type 'simple', qui ne nécessite pas de techniques spécialisées à la différence du *sari kancheevaram*, étaient très faciles à être fabriqués en utilisant des métiers mécaniques réduisant ainsi le coût de production et les obtenant un prix à presque un tiers du prix normal d'un *sari kancheevaram*. Profitant de ce changement de goût des clients, certains tisserands essaient, également de faire des économies dans la fabrication.

Par exemple, le *jari* utilisé est d'une qualité inférieure à ceux d'avant. Ainsi, dans un *sari kancheevaram*, d'habitude, le *jari* utilisé se compose de 0,6% d'or

¹⁰⁴ Voir Chapitre 3

et 57% d'argent. Cependant, aujourd'hui, certains tisserands utilisent le *jari* composé de moins de 0,2% d'or et moins de 40% d'argent. Tandis qu'un paquet (2500 mètres) de vrai *jari* coûte 85 euros, la seconde variété du *jari* ne coûte que 10 euros. De plus, les bordures sont tissées en mélangeant la soie avec du polyester. Alors, le prix de la fabrication d'une copie du *sari* traditionnel est beaucoup moins coûteux ce qui a eu une influence importante sur la vente des 'vrais' *saris kancheevaram*. Afin de contourner ce problème, le gouvernement a introduit des centres de contrôle où le *jari* pourrait être testé. Avec la collaboration du Technology Information, Forecasting & Assesment Council (TIFAC) et Tamilnadu Zari, l'état a ouvert plusieurs centres de contrôle où le tisserand peut mesurer le poids de l'or et de l'argent du *jari* qu'il achète. Cependant, ces centres offrent des prix différents pour des sociétés et des tisserands individuels.

Comme l'affirme Nagaraj, le directeur d'une des sociétés coopératives, dans son entretien publié en 2005 dans un des journaux nationaux¹⁰⁵, les sociétés coopératives vérifient et contrôlent la qualité du *jari* utilisé. Mais cela rend les *saris* plus chers que leurs copies. Nous voyons que les grandes sociétés coopératives arrivent à survivre à la concurrence du marché alors que ce sont les petites sociétés qui sont le plus touchées par la concurrence injuste. Les tisserands ne réussissant pas à vendre les *saris* qui se retrouvent avec un stock imposant.

L'état de Tamilnadu a établi plusieurs programmes d'aides aux sociétés pour se dégager de leur stock. Les tisserands sont autorisés à vendre leurs *saris* avec une remise allant jusqu'à 55%. Le gouvernement donne des remises jusqu'à 20% dans les boutiques gouvernementales comme le Co-optex. L'état fournit aux tisserands une aide financière qui les permet d'acheter les matières premières¹⁰⁶. En 2005, le *sari* de Kanchipuram a été immatriculé sous la Loi de l'Indication Géographique (Geographical Indication of Goods: Registration & Protection), 1999. Selon l'Organisation Mondiale du Commerce,

¹⁰⁵ Krishnakumar Asha, "First Stop on the Silk Route", *Frontline* 2005

¹⁰⁶ Voir Chapitre 2.2

« La qualité, la réputation ou d'autres caractéristiques d'un produit peuvent être déterminées par son origine. Les indications géographiques sont des noms de lieux (ou aussi, dans certains pays, des mots associés à un lieu) utilisés pour identifier les produits provenant de ces lieux et présentant ces caractéristiques (par exemple "Champagne", "Tequila" ou "Roquefort") »¹⁰⁷

Les indications géographiques font partie de la loi de la propriété intellectuelle et comme toute loi, les conditions et la régulation diffèrent de pays à pays. En Inde, l'organisation des indications géographiques est sous la Loi de l'Indication Géographique ; Immatriculation & Protection (Geographical Indication of Goods: Registration & Protection), 1999 et la Loi de l'Indication Géographique : Régulation et Protection (Geographical Indication of Goods: Regulation & Protection), 2002. Plusieurs produits tels que le thé du Darjeeling, le riz Basmati, le *sari Kancheevaram* sont immatriculés sous cette loi.

Le *sari kancheevaram* doit donc respecter toutes les normes du poids, de la qualité et du *jari* établies selon cette loi. De plus, selon la loi, le *sari* doit être tissé dans la ville de Kanchipuram. Tout fabricant ou tisserand vendant son *sari* comme le *sari kancheevaram* sans respecter les normes peut être sanctionné par l'état.

Le seul argument de vente de ces sociétés coopératives est la qualité du *jari* et de la soie utilisés dans la fabrication du *sari*, comme le précise Nagaraj. Les tisserands de ces sociétés procurent leur soie de l'organisation TanSilk, une organisation gérée par l'état qui vend la soie pure. De la même façon, les centres de teintures qui fonctionnent avec le soutien de l'état veillent à la qualité des teintures fournies aux tisserands. Nagaraj continue d'expliquer que les tisserands utilisent l'aide des instituts de design pour renouveler leurs motifs. Par exemple, auparavant, chaque société n'avait qu'un seul designer pour tous ses ateliers. Depuis quelques temps (je définirai cette période comme étant celle de la dernière décennie), les écoles de design, comme le NID (Ahmedabad), le NIFT (Chennai), le service de design de Co-optex (Chennai) et de nombreux designers privés approvisionnent les tisserands avec de nouvelles idées.

¹⁰⁷ www.wto.org, consulté en mai 2009

Certaines sociétés coopératives ont signé des projets de collaboration avec des centres de design pour leur permettre de faire face au changement constant de goût et de préférences des clients. Une des sociétés coopératives, le Thiruvalluvar Society, organise des programmes de formation pour ses membres. Cette société, en partenariat avec quelques autres sociétés coopératives, a créé sa propre marque – Loom World – pour vendre ses produits.

Par ailleurs, l'état a conçu un projet pour réduire le coût du processus de *jari*. Le *jari* est fabriqué dans les usines de Tamilnadu Zari, situées à Kanchipuram. Mais le fil d'argent pour le *jari* est toujours d'origine de Surat car cette technique est gardée comme un secret familial par des familles pratiquant ce métier dans la ville de Surat de la province du Gujarat. Toutefois, le DRDO, un organisme travaillant sous la juridiction du Ministère de la Défense indien, effectue des recherches sur cette question. S'ils réussissent dans leur projet, les sociétés seront moins dépendantes de Surat et ainsi pourront réduire les frais de production.

Comme le confirme Nagaraj les métiers mécaniques, jusqu'à présent, ne se sont pas lancés dans la fabrication du vrai *sari kancheevaram*, dont la technique est unique en son genre. Mais il faut être prêt pour toute éventualité. Les tisserands s'adaptent également au changement de mode. Aujourd'hui, les femmes préfèrent porter le *salwar-kameez*, le costume introduit dans la société indienne par les mogols. Le *salwar-kameez* se compose d'un pantalon, d'une tunique (longue ou courte) et d'une écharpe. Ce costume est devenu le costume quotidien des femmes grâce à sa facilité pour le porter et son entretien. Les tisserands proposent une gamme de ce costume en soie qui est adapté à la fois à la demande des clients et l'activité des tisserands.

Aussi, pour l'utilisation quotidienne, les tisserands proposent des *saris* en soie-coton où le *sari* est tissé en mélangeant du coton et de la soie. La soie continue à être utilisée dans le tissage des bordures de ces *saris*. C'est pourquoi, il est important pour les tisserands de se diversifier. Une chose est certaine, c'est que

le *sari* ne va jamais disparaître, peut-être les préférences vont changer, mais la femme indienne tiendra toujours à cœur de porter un *sari* en soie.

4.2 Conserver la mémoire d'une communauté

Si, tout au long de ce mémoire, j'ai insisté sur la technique unique de tissage du *sari* de Kanchipuram, c'est pour souligner son importance, mais aussi la crainte de disparition de cette technique. Le gouvernement Indien et l'état de Tamilnadu font de grands efforts pour protéger cette connaissance. Certes, les programmes d'assistance du gouvernement aident les tisserands à continuer leur activité dont ils sont les maîtres. D'autre part, nous voyons que plusieurs tisserands ne souhaitent plus continuer avec le tissage mais qu'ils n'ont pas non plus d'autres options. Avec la croissance des entreprises multinationales, il est clair que la nouvelle génération de ces familles ne préfère pas s'engager dans leur métier familial.

Alors, comment peut-on préserver cet art, cette communauté qui continue à conserver avec ténacité, son activité, ses traditions et ses secrets datant de plus de plusieurs centaines d'années? Je cite deux exemples des projets de conservation déjà mis en œuvre par l'état dans ce domaine.

Le premier est l'exemple du musée du textile, Calico, situé dans la ville d'Ahmedabad¹⁰⁸, la capitale de l'état de Gujerat. Fondé en 1949, le Musée Calico du Textile est un musée exemplaire pour sa spécialisation sur l'histoire et la technique de l'artisanat indien et des textiles industriels, mais aussi pour sa collection avec quelques pièces rares. Ce musée a été inspiré par Ananda Coomaraswamy¹⁰⁹, qui, lors de ses discussions avec Ambalal Sarabhai,

¹⁰⁸ Ahmedabad est la principale ville de l'état du Gujerat en Inde. Elle compte environ 5,2 millions d'habitants et est la sixième ville de l'Inde. Autrefois appelé le Manchester d'Inde, de ce patrimoine textile, ne reste que très peu de choses.

¹⁰⁹ Ananda Kentish Coomaraswamy, né en 1877 à Colombo, Sri Lanka, était un historien d'art et penseur indien représentatif de l'école traditionaliste. Dans un premier temps, il se distingue par ses nombreuses études sur l'histoire de l'art bouddhiste et hindou. Par la suite, il élargit sa réflexion dans le sens d'un œcuménisme spirituel faisant de l'hindouisme et du bouddhisme les rameaux d'une tradition primordiale. En 1917, il a déménagé aux Etats-Unis pour travailler dans le Musée des Beaux Arts à Boston où il occupait le poste de curateur jusqu'à son mort en Août 1947.

le propriétaire des usines Calico, a proposé un projet d'un institut de textiles dans la ville d'Ahmedabad, le principal centre de textile en Inde.

Dans les premières années de son ouverture, le musée s'est focalisé sur le domaine le plus large, le textile artisanal et a consacré moins de temps sur l'aspect industriel. Aujourd'hui, il est une base de données importante pour les chercheurs mais aussi pour les tisserands qui s'inspirent des anciens modèles. Lorsqu'il a été décidé, en 1983, de déplacer le musée à la maison du propriétaire, quelques modifications devaient être effectuées afin de convertir la maison en musée. Ainsi, la maison principale a été utilisée pour exposer des tissus religieux dans leur contexte historique et culturel. L'ensemble des structures autour de la piscine a été beaucoup modifié et les portes taillées bois d'anciennes maisons du Gujerat rajoutées. Cet espace a été reconverti pour présenter les tentes, les tapis, les costumes et tissus provenant des royaumes Mogols qui ont gouverné l'Inde, et plus particulièrement, cette région. Le passage entre ces deux espaces est facilité par des cours larges et des boulevards bordés d'arbres.

Géré par la Fondation Sarabhai, le musée Calico a également publié de nombreux livres sur le textile indien. Comme le note Ranjan¹¹⁰, le musée, en tant que source culturelle, permet aux visiteurs d'apprendre tout en appréciant les articles mais aussi l'esthétique du musée. Pendant la visite, le visiteur se voit transporté dans le passé à travers les tissus, les sculptures, les portes et même le bâtiment.

Le deuxième exemple est celui de la ville de Kanchipuram où l'état essaie d'encourager les tisserands et promouvoir cet art. Comme cela a été déjà expliqué dans le chapitre 1 et dans la première partie de ce chapitre, l'état propose de nombreux programmes d'assistance aux sociétés coopératives et aux tisserands. De même, le gouvernement a créé un musée dans le Centre de Services des Tisserands de Kanchipuram. Comme remarque Venkatraman dans

¹¹⁰ "Woven Art", *The Hindu Folio*, June 1999

son article¹¹¹, ce centre est le meilleur endroit pour conserver les traces de cet art remarquable.

Malheureusement, lors de ma visite, comme il était interdit de faire des photos du musée, je ne suis pas en mesure d'illustrer mes explications sur la présentation du musée. De plus, le personnel du Centre de Service des Tisserands était trop occupé pour me recevoir pendant mon séjour. Le musée, hébergé dans le Centre de Service des Tisserands a été inauguré en 2002. En plus d'avoir édité une brochure avec plus que 500 modèles de *saris*, quelques anciens modèles des *saris* sont également exposés. Les motifs et les brocarts des *saris* exposés, bien qu'ils soient parfois abîmés, sont les témoignages de cet art magnifique. Nous pouvons voir des modèles qui ne sont plus fabriqués, tel que le '*muppagam*' *sari* où la largeur du *sari* est divisée en trois parties égales. Les motifs que nous avons déjà vus dans le chapitre précédent, tels que le *rudraksham*, le cygne ou le paon qui continuent à être les plus populaires même aujourd'hui, sont présentés dans le musée.

Ces anciens *saris* gardent toujours leurs couleurs, pour la plupart les combinaisons traditionnelles, ainsi affirmant la gloire traditionnelle des *saris* de Kanchipuram. Certains articles et instruments utilisés par les tisserands dans la fabrication du *sari* sont également exposés comme par exemple, des rouets utilisés pour la filature, des anciennes navettes, les produits d'origine des teintures naturelles avec la pelote de cette couleur. L'on peut constater que ces articles sont exposés avec beaucoup d'attention. Des meubles anciens sont utilisés pour la présentation, comme des tables pour les tissus ou les patères pour accrocher les *saris*. Comme le confirme, le directeur adjoint du Centre, si les tisserands reprennent ces anciens designs, plus que mille différentes variétés seront ressuscitées.

En Inde, ce projet de centre d'interprétation sera unique en son genre. Pour répondre à la question, 'pourquoi un centre d'interprétation dans la ville de Kanchipuram?', j'articule mes arguments en me basant sur deux articles, le

¹¹¹ Venkatraman, Lakshmi. "Preserving the Kanchipuram Magic", *The Hindu*, 2002

premier un article de Sylvie Marie Scipion¹¹² et le deuxième par deux professeurs, Serge Chaumier¹¹³ et Daniel Jacobi¹¹⁴. Ces deux parus dans la Lettre de l'OCIM (Office de Coopération et d'Information Muséographiques) nous offrent une vision assez complète de la notion du 'centre d'interprétation', car le premier a été écrit en 1999 et le deuxième en 2008.

L'article de Scipion n'est pas une étude exhaustive des mécanismes, il n'essaie pas non plus de définir des typologies d'approches. En revanche, selon moi, dans un langage simple, il nous oriente vers la conception d'un projet à travers trois exemples issus de son expérience. L'article de Chaumier et Jacobi nous permet de comprendre le succès qu'a connu cette idée dans la dernière décennie avec une multiplication rapide de cette catégorie en Europe. Cet article nous propose, également, une nouvelle 'définition' du terme 'Centre d'Interprétation'.

Au fait, le sujet central d'un centre n'est pas ses objets mais son thème. C'est pour cette raison que la proposition d'un Centre d'Interprétation dans la ville de Kanchipuram, lié à un Centre de Documentation, semble pertinente. Par conséquent, je me suis intéressée à réunir les différents motifs des *saris* pour établir un catalogue (toujours en construction). Nous pouvons rajouter que le Centre d'Interprétation ne tâche d'illustrer que ce qu'il y a de la documentation tout en prenant compte sa valeur.

Il faudra d'abord décider quel patrimoine nous souhaitons mettre en valeur dans le centre d'interprétation. Tout objet a une opportunité de valorisation. Il faut noter que, à la différence d'un musée 'conventionnel', dans un centre d'interprétation, chaque objet tient une place et un rôle autres que sa valeur intrinsèque et sa dimension esthétique. Pour transmettre la vision complète de

¹¹² Sylvie Marie Scipion est directrice associée d'*In situ*, agence spécialisée en valorisation des patrimoines, programmation et réalisation.

¹¹³ Serge Chaumier est professeur des universités, centre de Recherche sur la Culture et les Musées, Université de Bourgogne.

¹¹⁴ Daniel Jacobi est professeur des universités, Laboratoire Culture et Communication, Université d'Avignon.

l'objet, il est important de le montrer dans un milieu actif. Cela pourrait être obtenu à travers des ateliers animés, des jeux interactifs ou des échanges oraux et visuels. Je reprends la définition établie par le Canada en 1976 du mot « interprétation », lié à l'histoire des parcs nationaux.

« un processus de communication qui vise à transmettre au visiteur la signification et la valeur d'aspects privilégiés du patrimoine culturel et naturel au moyen d'expériences sensibles avec des objets, des artefacts, des paysages ou des sites... »¹¹⁵

Cette définition énonce bien les principes d'un centre d'interprétation, où le désir de comprendre les connaissances et d'élargir ses intérêts est stimulé chez le visiteur. Certes, comme l'évoque Scipion, Chaumier et Jacobi, dans un centre d'interprétation, le patrimoine est rendu accessible au public avec l'aide d'un expert ou un professionnel compétent. Tout d'abord, il faudra effectuer un travail d'études et de recherche par des spécialistes pour recueillir les données historiques, techniques et ethnologiques. Cela permettra de mieux connaître ce patrimoine et d'envisager des mesures de sauvegarde.

Généralement, comme l'affirme Scipion, un centre d'interprétation nécessite la création d'un espace de visite et d'accueil qui doit être à la fois un lieu :

- d'accueil vivant signifiant le territoire ;
- de convergence, mais aussi un lieu de renvoi ;
- reposant sur des compétences scientifiques en accord avec sa spécificité patrimoniale ;
- capable d'offrir des services aux habitants, mais aussi de répondre aux demandes des touristes ;
- s'assurant économiquement, et pouvant atteindre son seuil d'autofinancement dans la gestion au quotidien.

¹¹⁵ Scipion, Sylvie Marie. «Le centre d'interprétation : au cœur d'un processus de valorisation », *la Lettre de l'OCIM*, n°61, 1999

Si nous nous référons au phénomène d' « économusée » créé par Cyril Simard, l'architecte québécois, pour désigner la

« petite entreprise artisanale, ouverte au public, qui vend ses produits en les expliquant »¹¹⁶

nous constatons une similarité des principes entre le centre d'interprétation et l'économusée.

En 1982, Simard assume la responsabilité de garder en vie une petite papeterie. Il tâche d'assurer la conservation du savoir-faire artisanal, mais par l'entremise d'une entreprise qui serait financièrement autonome. A la suite de la thèse de doctorat en arts et traditions populaires qu'il présente en 1986 à l'Université Laval, intitulée 'L'Economuséologie: essai d'ethnologie appliquée', ce phénomène connaît un succès énorme. De sorte qu'en 1992, Simard fonde la Société Internationale du Réseau Economusée (SIRE), dont il est président et directeur général.

Le SIRE a pour mission

« de mettre en valeur et de perpétuer les métier et le savoir-faire inspirés des traditions. En alliant culture par la diffusion de métiers traditionnels, éducation par la transmission des savoir-faire et économie par le soutien d'entreprises artisanales, le réseau ECONOMUSEE agit du service de la diversité culturelle en région, du patrimoine vivant et du développement durable »¹¹⁷.

En nous basant sur cette théorie, nous pouvons imaginer un Centre d'Interprétation dans la ville de Kanchipuram qui à la fois, servira d'un espace d'interprétation et de documentation. Cet espace permettra au visiteur, comme élaboré par le SIRE, de connaître et vivre l'expérience des tisserands, de découvrir l'authenticité de leurs activités, d'apprendre la tradition et d'apprécier le processus de fabrication.

¹¹⁶ Simard, Cyril. (1989). *L'économuséologie : comment rentabiliser une entreprise culturelle*, Montréal, Québec : Centre éducatif et culturel

¹¹⁷ www.economusees.com, consulté le 25 mai 2009

La ville de Kanchipuram connue pour ses temples est bien fréquentée par les touristes du monde entier. Pourtant, à mon avis, nous pouvons utiliser la valorisation au service du développement local. Il est important de reconnaître que la valorisation est un potentiel qui pourrait être utilisé à des fins de développement économique et touristique. Ce centre d'interprétation sera un atout pour la ville qui est synonyme avec les *saris* en soie. C'est pourquoi, il me semble intéressant et utile de convertir un atelier du tisserand qui exprime les techniques de plusieurs siècles d'activités en centre où le visiteur pourra sentir et vivre l'expérience avec la médiation du tisserand, lui-même. L'atelier du tisserand, souvent une partie de sa maison contient un ou deux métiers à tisser. Parfois, nous pouvons également voir un métier à tisser installé dans la cours devant la maison (Image 41). La cours arrière de la maison est réservée pour la fournaise qui est utilisée pour la teinture des fils de soie (Image 42).



Image 40 Deux images d'une maison-atelier du tisserand (MI)



Image 41 Métier à tisser installé dans le cours de la maison (MI)

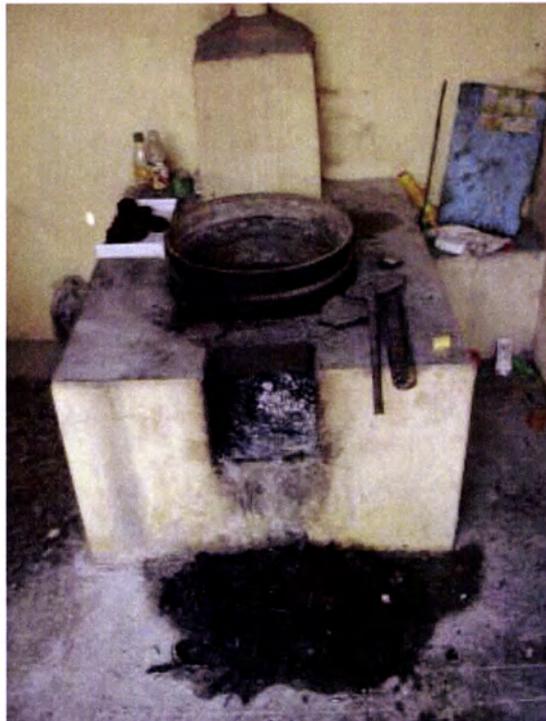


Image 42 La fournaise pour la teinture dans la cours arrière de la maison (MI)

Il sera intéressant de mettre en évidence les outils dont le tisserand se sert, par exemple, l'appareil, une sorte de rouet utilisé pour renforcer le *jari*, les poteaux utilisés lors de la teintures, les cartes des motifs, etc. Cela permettra le visiteur de mieux comprendre toutes les étapes de fabrication du *sari*. Nous pouvons également penser à un espace où une vidéo sur le tissage du *sari korvai* pourra passer en permanence pour que le visiteur apprenne et apprécie la spécialité du *sari* de Kanchipuram. L'histoire orale étant un des témoignages importants dans la sauvegarde d'un patrimoine, la présence du tisserand et sa famille dans le centre d'interprétation ajoutera à l'authenticité de l'histoire. Le but principal de ce projet est de rendre accessible cette technique merveilleuse à tout public.

4.3 Cataloguer

Pour rendre hommage à cet art et ce tissu auquel je tiens beaucoup, je souhaite constituer ce catalogue des motifs les plus populaires, qui continuent à orner les *saris* jusqu'à présent. Lors de mes recherches, j'ai remarqué que le motif reste un sujet banal pour le tisserand, tandis que c'est le motif qui embellit le *sari*. Certes, les motifs du *talaippu* et les bordures n'arrivent qu'en deuxième position, la première étant les couleurs, lorsque une femme achète le *sari*, mais ils contribuent largement à son choix. Il me semblait donc, important d'établir une sorte de catalogue avec les informations que j'ai pu recueillir sur les motifs auprès du tisserand et les boutiques de *saris*. Je me suis appuyée, principalement, sur la religion hindouisme, car chaque motif a sa propre signification dans la religion. Lorsque j'ai posé des questions telles que d'où ces motifs ont été choisis ou pourquoi ce choix, le tisserand n'était pas capable de me répondre. Pour lui, ce sont des motifs qui existent depuis toujours, inspirés parfois de la nature, d'autres fois par les temples ou de l'aristocratie ou encore la vie quotidienne. Mais si nous suivons la signification de chaque motif comme énoncée dans la religion hindouisme, nous trouvons une logique d'utilisation.

Etant une des utilisatrices de ce vêtement magnifique, j'étais enchantée lors de mes recherches de trouver autant de différents motifs. C'est pourquoi, je me suis mise dans la réalisation d'un catalogue des motifs, qui n'est certainement ni

exhaustif ni définitif mais informatif et expérimental. Pour moi, ce catalogue, d'ailleurs mon projet de recherche, décrivant les motifs les plus populaires, serait une façon personnelle de rendre hommage à cet art, surtout à ce tissu fascinant.

Le catalogue est établi avec les champs suivants :

Nom :

Donnant le nom du motif dans le langage des tisserands qui est aussi le plus courant, c'est-à-dire le tamoul.

Motif :

Donnant le nom en anglais et/ou en français qui sera souvent la traduction du nom en tamoul et servira à comprendre le dessin.

Description :

Ce champ donne une petite description en quelques phrases ou mots la signification et la représentation du motif.

Image :

Souvent prise d'un *sari*, cette image peut aider à visualiser le motif.

Nous pouvons imaginer que ce catalogue est proposé comme le premier pas vers l'organisation de la documentation que le Centre d'Interprétation a comme son but d'illustrer.

Nous pouvons également envisager de réaliser un catalogue des couleurs utilisées ainsi que les outils de tissage.

SUMMARY

CONCLUSION

This thesis studies the weaving technique of a silk *sari* as practiced by the weavers of the city of Kanchipuram. This technique marks the uniqueness of the city's textile production as well as its community of weavers. Although *saris* produced through this technique are much appreciated and sought after, the necessary know-how behind such production seems to be waning. This text does not seek to criticize the initiatives of local authorities or the programmes introduced by the government to improve the social conditions of weavers and promote their activities. On the contrary, it seeks to communicate the immediate need of a conservation project to adequately preserve the memory of this community.

As Emmanuel de Roux¹¹⁸ reminds us in *Patrimoine Industriel*, the heritage of a city is connected to its industrial heritage, which includes the history of architecture, history of technique and history of engineering. The city of Kanchipuram has the possibility of combining its industrial heritage, which is a principal revenue generator, with its already strong religious heritage. It is evident that if this art can be saved before its complete disappearance, it could be used as a tool for local development. In this text, effort has been made to highlight the skills of these master weavers and establish the need for an equally committed valorisation project.

¹¹⁸ De Roux, Emmanuel, 2000. '*Patrimoine industriel*', éditions Scala

CONCLUSION

Dans ce mémoire, j'ai tenté de mettre en évidence la technique de tissage d'un *sari kancheevaram* ou *korvai*. Bien que le produit final de cette technique soit très apprécié et sollicité, il me semble important de diriger l'attention des gens vers l'état actuel de ce savoir-faire. Je n'essaie pas de critiquer les efforts de l'état, mais tente plutôt, de mettre en évidence le besoin urgent d'un projet de sauvegarde de la mémoire de cette communauté.

« Pourquoi se préoccuper du patrimoine industriel? Ne peut-on pas laisser
la rouille dévorer les ultimes traces des derniers hauts-fourneaux, passer un coup de bulldozers sur les usines abandonnées, et ne plus songer à ces machines périmées, à ces murs décrépits, couverts de tags ? »¹¹⁹

Ces questions que soulève Emmanuel de Roux dans son livre '*Patrimoine industriel*' nous incitent à réfléchir sur le rôle du patrimoine industriel dans son ensemble et si ces questions peuvent sembler pertinentes le patrimoine d'une ville est néanmoins lié au patrimoine industriel qui est aussi l'histoire de l'architecture, l'histoire technique et l'histoire du génie. Défendre et promouvoir le patrimoine industriel d'une ville c'est mettre en évidence la mémoire d'une communauté, ce qui est le cas dans la ville de Kanchipuram. Bien qu'elle ait un patrimoine religieux fort, le patrimoine industriel de cette ville est aussi un générateur financier important. Il est donc, logique qu'il soit sauvegardé avant sa disparition complète.

Nous pouvons donc, conclure que ce projet tâche de tout simplement développer un goût pour l'authenticité de cet art, de participer à un effort de compréhension et d'aider dans la sauvegarde mais aussi la valorisation de ce patrimoine immatériel.

¹¹⁹ De Roux, Emmanuel. (2000). '*Patrimoine industriel*'. Editions Scala

BIBLIOGRAPHIE

A. Ouvrages généraux

(1988). *Autour du Fil, l'encyclopédie des arts textiles*. Paris : Editions Fogdtal, volume 17

Agrawal, Yashodhara. (2003). *Silk brocade*. New Delhi: Lustre Press Roli Books

Alvares, Claude Alphonso. (1979). *Homo Faber: Technology and Culture in India, China and the West, 1500-1972*. New Delhi: Allied Publishers and C.S.D.S.

Amalsad, D.M. (1961). *Handloom Weaving*. Madras: Orient Longman

Arterburn, Yvonne J. (1982). *The Loom of Interdependence: Silk Weaving Cooperatives in Kanchipuram*. Delhi: Hindustan Publishing Corporation.

Boucher, Jean-Jacques. (1996). *Arts et techniques de la soie*. Paris: Fernand Lanore, François Sorlot

Boulanger, Chantal. (1997). *Saris: An Illustrated Guide to the Indian Art of Draping*. London: Shakti Press International

Bowonder, B. & Sailesh, J.V. (2005). ICT for the renewal of a traditional industry: a case study of Kancheepuram silk sarees, *International Journal of Services Technology and Management 2005 - Vol. 6, No.3/4/5 pp. 342 – 355*. Geneva: Inderscience publishers

Buchanan, Francis (1807) Reprint 1988. *A Journey from Madras through the Countries of Mysore, Canara and Malabar*, 3 Vols. New Delhi: Asian Educational Services 1988

Carman, John.B and Frederique A.Marglin. (1985). *Purity and Auspiciousness in Indian Society*. Leiden: Brill.

- Caraminot, Annick. (2004). *L'Artisanat de l'Inde*. Paris: Editions Hermé
- Chatopadhyaya, Kamaladevi. (). *Traditional Textiles of India*,
- Chishti, Rita Kapur. (2000). *Tissus indiens*. Paris : Parangon
- Daniel, E.Valentine. (1984). *Fluid Signs : Being a person the Tamil Way*. Berkeley: University of California Press
- De Roux, Emmanuel. (2000). '*Patrimoine industriel*'. Editions Scala
- Ellena, Bérénice. (2003). *Au fil de l'Inde : la route des arts textiles*. Paris : Seuil
- (1998). *Samit and lampas : motifs indiens*. Paris : AEDTA
- Geijer, Agnes. (1979). *A history of textile art*. London: The Pasold Research Fund
- Ghurye, G.S. (1951). *Indian Costume*. Bombay: Popular Prakashan.
- Irwin, John & Hall, Margaret. (1972). *Indian painted and printed fabrics*. Orientalia Art Ltd.
- Iyengar, P. T. Srinivasa. (1929). *History of the Tamils from the Earliest Times to the Present Day*, Madras
- Jayakar, Pupul et Irwin, John. (1956). *Textiles and ornaments of India- a selection of designs*. New York: The Museum of Modern Art.
- Kasturi, Prema & Madhavan, Chitra. (2007). *The South India Heritage: an introduction*. Chennai: East West Books
- Kawlra, Aarti. A. (1997). *Weaving as Praxis: The Case of the Padma Saliyars*. New Delhi: Indian Institute of Technology
- Kawlra, Arati. A, "Kanchipuram Sari:Design for Auspiciousness", *Design Issues*, vol. 21, Number 4, Autumn 2005
- Kuppuswami, Nalli. (1983). *Work is worship*. Madras: Arunothayam

Lefèvre, Vincent, Lefebvre, Eric et Kennedy, Alan. (2004). *Lumières de soie : soieries tissées d'or de la collection Riboud*. Paris : Réunion des Musées Nationaux

Lynton, Linda. (1995). *The sari: styles, patterns, history, techniques*. London : Thames & Hudson

Minakshi, C. (1977). *Administration and Social Life under the Pallavas*. Madras: University of Madras

Mines, Mattison. (1984). *The Warrior Merchants: Textiles, Trade and Territory in South India*. Cambridge: Cambridge University Press.

Parthasarathy, R. (1993) *The Tale of an Anklet: An Epic of South India – The Cilappatikaram of Ilanko Atikal*, Translations from the Asian Classics, Columbia Univ. Press, New York.

Ramaswamy, Vijaya. (1985a). *Textile and Weavers in Medieval South India*. Delhi: Oxford University Press.

(1985b). 'Artisans in Vijayanagar Society', *Indian Economic and Social History Review* 22, no.4: 417-444.

Scott, Philippa. (1993). *Le livre de la soie*. London : Thames & Hudson

Simard, Cyril. (1989). *L'économuséologie : comment rentabiliser une entreprise culturelle*, Montréal, Québec : Centre éducatif et culturel

Sinha, Sanjay. (1990). *The Development of Indian Silk, A Wealth of Opportunities*. London : Intermediate Technology Publications.

Stein, Burton. (1980). *Peasant State and Society in Medieval India*. Delhi: Oxford University Press.

Srinivasan, Prema. (1983). *The Sari Unwinds. South Indian Traditions, 1850-1983. Pudu Pavu Exhibitin Catalogue*. Madras: Co-optex.

Thurston, E.L. (reprint 2001). *Castes and tribes of Southern India*. India: Asian Educational Services.

(1996). *Saris de l'Inde*/ Musée d'ethnographie de Genève; textes de Jérôme Ducor et Jasvinder Kaur ; photogr. de Johnathan Watts; assisté de Catherine Gottraux ; Ivrea (Torino), Italy : Priuli & Verlucca, Editori, Editions Olizane

Marie F. Viallon. 2006. *Paraître et se vêtir au XVIe siècle: actes du XIIIe Colloque du Puy-en-Velay*. Saint-Etienne : Institut Claude Longeon Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne.

B. Articles

- Jain, Rahul. "Woven silks from India (2004-2007)". *Timeless Splendour* 2008
"Weavers in distress", *Frontline*, August 17 – 30, 2002
"First stop on the silk route", *Frontline*, Vol.22, Septembre 24 – Octobre 7 2005
"A great tradition in decline", *Frontline*, 2003
"Woven Art", *The Hindu Folio*, June 1999
Kamil V. Zvelebi, "The Sound of the One Hand", *Journal of the American Oriental Society*, volume 107 -1, 1987 pp125–126
Krishnakumar Asha, "First Stop on the Silk Route", *Frontline* 2005
Radhakrishnan, Sabita. "Deathknell for handlooms?", *Craft Revival Trust*, July
Scipion, Sylvie Marie. «Le centre d'interprétation : au cœur d'un processus de valorisation », *la Lettre de l'OCIM*, n°61, 1999.
Chaumier, Serge et Jacobi, Daniel. « Nouveaux regards sur l'interprétation et les centres d'interprétation », *la Lettre de l'OCIM*, n°119, 2008
Venkatraman, Lakshmi. "Preserving the Kanchipuram Magic", *The Hindu*, 2002
Chari, Pushpa, " Riding the ethnic wave", *The Hindu*, Chennai. Oct 2005

C. Sites web

www.wikipedia.org

www.cbmphotos.uk

www.flickr.com, consulté en mai 2009

www.handloom.nic.in, consulté en août 2008

www.indiasilktradition.com, consulté en janvier 2009

www.indianselections.net, consulté en décembre 2008

www.craftsinindia.com/products/textile/history/textile.htm, consulté en février 2009

www.textileasart.com, consulté en novembre 2008

www.ias.ac.in, consulté en avril 2009

www.wto.org, consulté le 12.05.09

www.unesco.org, consulté le 30.05.09

www.nallsilk.com, consulté le 12.05.09

www.silk.org.uk, History of silk, The Silk Association of Great Britain, consulté le 15.04.2009

http://depts.washington.edu/silkroad/texts/hhshu/hou_han_shu.html#a, consulté le 26.04.2009

http://www.archive.org/stream/lorientgau01gautuoft/lorientgau01gautuoft_djvu.txt, consulté en avril 2009

ANNEXES

ANNEXE I

CATALOGUE DES MOTIFS

Comme expliqué dans le chapitre 3.3, les tisserands s'inspirent souvent de la nature pour les motifs. Ainsi, nous constatons que les motifs les plus courants sont les figures des animaux, des oiseaux ou des fleurs. Mais l'architecture et les objets sont également source de leur inspiration. Par exemple, le motif *Reku* ou *Karavai*, inspiré de la tour du temple est le plus populaires des motifs.

Les motifs dans ce catalogue sont donc classés en quatre catégories :

| | |
|---------|--|
| Nature | <i>Poo, Thazampu, Manga, Teenpatia, Malligai Mogu, Rudraksham, Valli</i> |
| Animaux | <i>Yaanaï, Kudirai, Singam, Nandi</i> |
| Oiseaux | <i>Annapakshi, Mayil, Suparna</i> |
| Objets | <i>Karavai, Paneer Sombu, Mayilkan, Kuyilkan, Vanki, Purnakumbha</i> |

CATEGORIE : NATURE

MOTIF I

Nom :

Poo, aral, alari, puvu

Motif :

Flower/Fleur ou pétale

Description :

Les petites ou grandes fleurs



(MI)



MOTIF II

Nom :

Thazhampu

Motif :

Lotus/ Lotus

Description :

la fleur de lotus symbolise la prospérité et le développement spirituel.



(MI)

MOTIF III

Nom :

Manga

Motif :

Mango/Mangue

Description :

Associé à la fertilité et à la fécondité.



(MI)

MOTIF IV

Nom :

Rudraksham

Motif :

Rudraksha/Rudraksha

Description :

Une perle brune et rugueuse/dure, elle vient d'un arbre possédant des qualités médicinales et spirituelles. Représente Shiva.



(MI)

MOTIF V

Nom :
Valli/neli

Motif :
Creeper/liane

Description :

Dans l'hindouïsme, le *Kalpalata* ou *Kalpavalli*, en Sanskrit signifie 'la liane de l'accomplissement', symbolisant la force vitale animant tout objet animé, reliant le Dieu à l'homme, l'animal et la plante.



(MI)

↓
valli/neli

MOTIF VI

Nom :

Teenpatia

Motif :

Trefoil/tréfle

Description :

Trois feuilles



Source Agrawal in Silk Brocades

MOTIF VII

Nom :

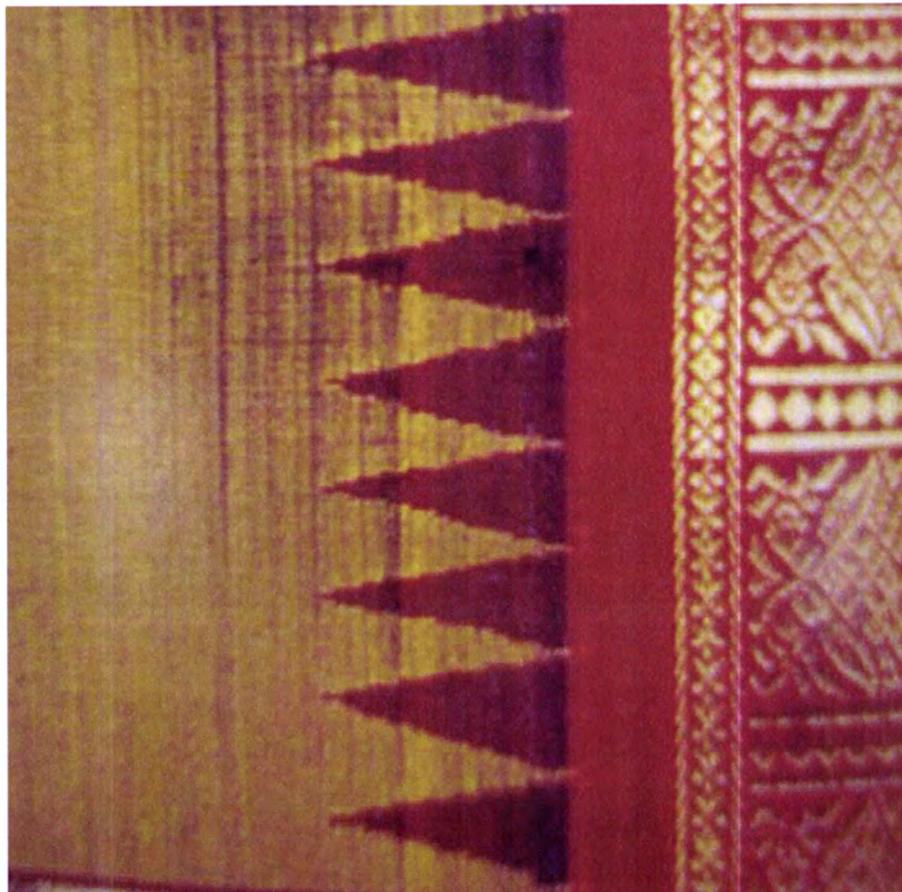
Malligai Mogu

Motif :

Flower Bed/ Parterre des fleurs

Description :

Ce motif est utilisé pour le bord intérieur des *saris*, à la jointure du champ central et le champ terminal.



Source Lynton, Linda in *The Sari*

CATEGORIE : ANIMAUX

MOTIF VIII

Nom :

Yaanaï

Motif :

Elephant/éléphant

Description :

Symbolise le pouvoir royal et l'affluence



(MI)

MOTIF IX

Nom :

Kudirai

Motif :

Horse/Cheval

Description :

Symbole du temps et de la vitesse.



Source Chishti, Rita Kapur in *Tissus indiens*

MOTIF X

Nom :

Nandi

Motif :

Bull/Taureau

Description:

Représente avant tout la joie et le plaisir. Mais aussi, les facultés créatives, la puissance, le pouvoir et l'endurance.



Source Chishti, Rita Kapur in *Tissus indiens*

MOTIF XI

Nom :

Singam/ yali

Motif :

Lion/ Lion

Description :

Symbolise le pouvoir.

A Kanchipuram, un motif souvent utilisé est celui de *Yali* ou le lion mythique avec la tête de lion et le corps d'éléphant.



Source Das, Sukla in *Fabric Art: Heritage of India*

CATEGORIE : OISEAUX

MOTIF XII

Nom :

Annapakshi

Motif :

Swan/ cygne

Description :

Associé à la sagesse, selon l'hindouisme, le cygne est capable de séparer le lait de l'eau. Elle symbolise également la pureté et l'élégance en raison de sa couleur blanche.



(MI)

MOTIF XIII

Nom :

Mayil

Motif :

Peacock/Paon

Description:

Symbolise la beauté matérielle. Les couleurs de la plume du paon représentent les sept rayons du soleil.



(MI)



MOTIF XIV

Nom :

Suparna/ Ganda Bherunda/ Dvishirshini Suparni

Motif :

Eagle/ Aigle

Description :

Symbolisant le pouvoir, l'aigle à deux têtes a été popularisé par les rois de Mysore qui s'en servaient comme leur insigne.



Source Lynton in *The Sari*



MOTIF XV

Nom :

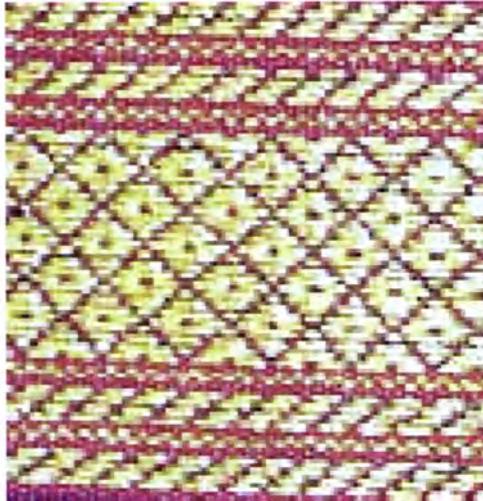
Mayilkan, jaali et Kuyilkan

Motif :

Diamond ou Basket weave/Diamants

Description :

Les diamants se sont appelés kuyilkan ou l'œil de coulicou. Ces diamants avec un petit point dedans s'appelle le *mayilkan* ou l'œil du paon. Les références aux yeux peuvent avoir un lien avec la notion du mauvais œil ou mauvais sort, une croyance très répandue dans toute l'Inde.



(MI)

CATEGORIE: OBJETS

MOTIF XVI

Nom :

Paneer Sombu

Motif:

Spikes of rice or paddy

Description :

Un des motifs sinueux et répétitifs, il est utilisé dans les bandes à l'intersection des bordures et la partie centrale du sari.



(M1)

MOTIF XVII

Nom :

Vanki ou vanku

Motif :

Centipede/ mille-pattes

Description :

Signification inconnue. Le *vanki* est un bijou porté par des femmes dans les bras, notamment par des danseuses pendant les spectacles.



(MI)

MOTIF XVIII

Nom :

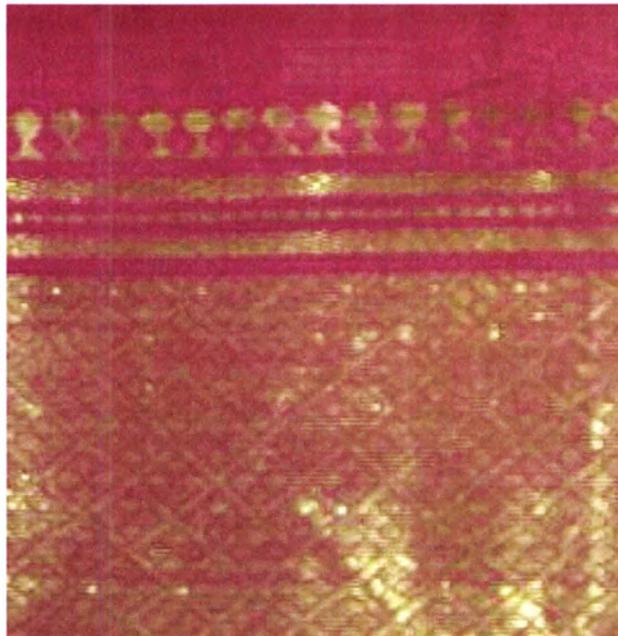
Purna kumbha

Motif :

Vase of plenty

Description :

Symbolise la prospérité et l'ampleur ou la richesse



→ *purna kumbha*

(MI)

MOTIF XIX

Nom :

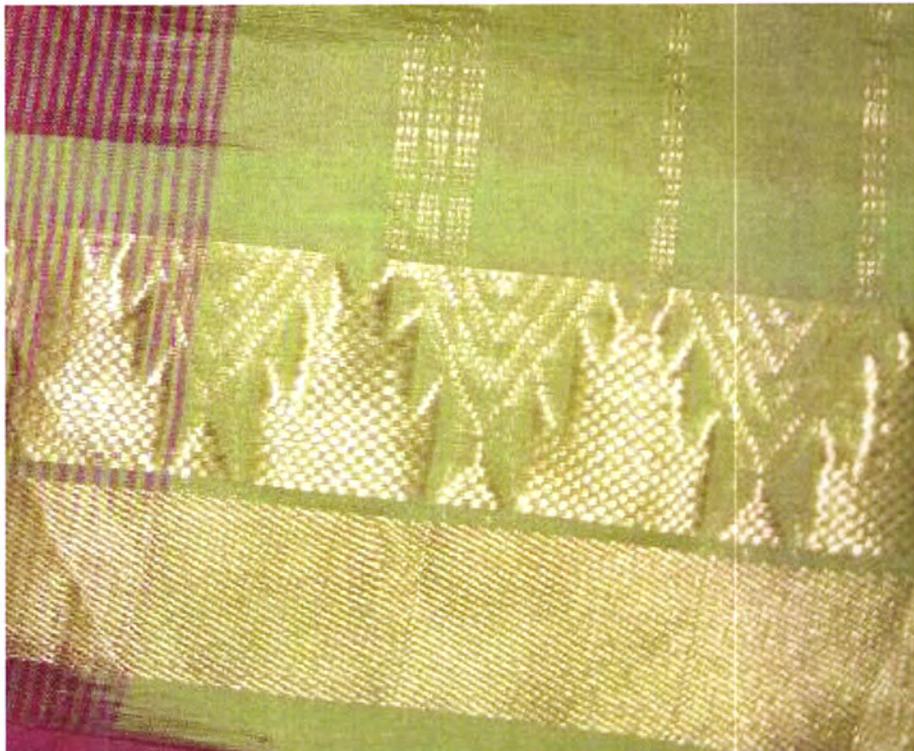
Mokku, reku, karavai

Motif :

Temple border/Pyramide

Description :

Pyramide étagée, la forme de la tour d'un temple



(MI)

ANNEXE II

QUESTIONNAIRE D'ENQUETE DE TERRAIN

| DONNEES SOCIALES |
|---|
| Nom Age Sexe Nombre de membres de la famille Nombre de tisserands dans l'atelier Nombre de femmes dans l'atelier Nombre d'enfants dans l'atelier |
| DONNEES HISTORIQUES |
| Depuis quand la famille pratique-t-elle cette activité? Utilisent-ils des outils anciens? Existent-elles des légendes ou des histoires sur le rapport entre eux et leur activité, ou entre sa famille et son activité? |
| DONNEES TECHNIQUES |
| Depuis combien d'années tissent-ils ? Quelle est la spécialité technique de leur atelier ? Pourquoi ont-ils choisi cette technique ? Depuis combien d'années utilisent-ils cette technique ? Comment ont-ils changé de technique ? Comment travaillent-ils avec l'évolution technique ? Comment ont-ils appris cette activité? Comment choisissent-ils les motifs ? et Pourquoi ce choix ? Comment les motifs ont-ils évolué au cours des années ? Ont-ils eu des formations spéciales? Combien de jours faut-il pour tisser un <i>sari</i> ? Comment fonctionnait l'environnement d'apprentissage? A qui appartiennent-ils, les outils de travail? Comment et pourquoi ont-ils adopté de changer des outils? Quels sont les différents types de motifs? Comment font-ils leur choix ? |
| NORMES POLITIQUES |
| Comment la situation politique influence-t-elle l'atelier ? Quel est le rôle que l'état joue dans les décisions de l'atelier ? Quelles sont les normes établies par l'état ? Comment l'état intervient-il dans le fonctionnement d'un atelier ? |
| NORMES ECONOMIQUES |
| Les conditions de travail? Comment le travail est-il reparti entre les différents membres de famille? Quelles sont leurs politiques de vente ? Qui établit le prix d'un <i>sari</i> ? |

ANNEXE III

GLOSSAIRE

| | |
|----------------------|--|
| <i>Angavastram</i> | un tissu mesurant 1m en largeur et 3m en longueur utilisé par les hommes pour couvrir le torse, généralement porté avec le <i>panchagacham</i> . <i>Anga</i> en sanskrit ou hindi se traduit par la poitrine et <i>vastram</i> se traduit par tissu. |
| <i>Bharatanatyam</i> | Une des danses classique indiennes, elle est passée d'une danse courtisane au statut de la danse classique du Tamil Nadu grâce à Rukmini Arundale qui a contribué non seulement à la redéfinition de cette forme de danse mais aussi au <i>sari</i> . |
| <i>Chintz</i> | le coton imprimé |
| <i>Choli, bolero</i> | mots hindi pour une blouse serrée portée sous le sari. |
| <i>Dacca Muslin</i> | soie très légère |
| <i>Devadasi</i> | Bayadères ou danseuses offertes aux temples dans l'Inde du Sud. Les tisserands de la communauté <i>kaikoolar</i> , avaient pour coutume de consacrer leur fille première-née au dieu du temple. La loi britannique a interdit cette coutume de 'prostituée sacrée'. Néanmoins, leur danse de <i>Bharatanatyam</i> est restée une danse sacrée. |
| <i>Dhoti</i> | le costume national des hommes de l'Inde. Un tissu rectangulaire que les hommes hindous de toutes castes drapent autour de leurs hanches. |
| <i>Gopuram</i> | la tour d'un temple hindou en forme d'une pyramide, souvent ornée des sculptures des Dieux ou des épisodes de la mythologie indienne. |
| <i>Jari, Zari</i> | fil d'or ou d'argent plaqué d'or utilisé notamment avec le fil de soie dans le tissage des motifs du sari. |

| | |
|--------------------|---|
| <i>Kancana</i> | mot sanskrit pour l'or. |
| <i>Karai</i> | le mot tamoul pour la bordure du sari. |
| <i>Kauseya</i> | mot sanskrit pour la soie. |
| <i>Khadi</i> | tissu de coton filé et tissé à la main, promu par le Gandhi lors du mouvement <i>Swadeshi</i> . |
| <i>Kora</i> | la soie naturelle. |
| <i>Korvai</i> | la technique de tissage de sari particulière à la ville de Kanchipuram où les bordures et le <i>talaippu</i> du sari sont tissés séparément pour ensuite être entrelacées avec le champ central du sari. Le <i>murukku pattu</i> et la technique <i>petni</i> sont utilisés pour tisser les bordures et le <i>talaippu</i> . |
| <i>Mahabaratha</i> | Le Mahābhārata (littéralement « Grande humanité » traduit en « Grande Inde ») est une épopée sanskrite de la mythologie hindoue, analogue par sa taille (plus de cent vingt mille strophes) et sa portée religieuse à la Bible. L'un des deux grands poèmes épiques de l'Inde fondateur de l'Hindouisme avec le <i>Rāmāyana</i> , le Mahābhārata est censé avoir été rédigé par le Dieu Ganesha sous la dictée du sage Vyāsa. Considéré le livre sacré de l'Inde, qui relate la « Grande Geste » des Bhāratas, c'est une saga mythico-historique, contant des hauts faits guerriers qui se seraient déroulés environ 2 200 ans avant l'ère chrétienne, entre les Pāndava et les Kaurava. Mais l'événement majeur du texte est l'apparition de Krishna, le huitième avatar de Vishnou (Vishnu). En réalité, on ne sait, s'il s'agit d'une œuvre collective, revue et modifiée au fil des siècles (IV siècle av. J.-C. - IV siècle) ou celle d'un unique poète, composée dans un contexte particulièrement précis de l'histoire indienne. |
| <i>Mangalsutra</i> | mot hindi pour le fils ou le 'cordon de vie' attaché autour du cou d'une femme indienne hindoue par son mari le jour de son mariage, ainsi symbolisant son passage à la vie conjugale. |

| | |
|------------------------|---|
| <i>Muppagam</i> | la largeur du sari est divisée en trois parties égales et chaque partie est tissée d'une couleur différente. De nos jours, ce type de sari n'est guère tissé. |
| <i>Murukkupattu</i> | 'la soie torsadée', une spécialité de la ville de Kanchipuram où deux ou trois fils de soie naturelle sont torsadés pour en faire un qui est utilisé dans la fabrication du sari. |
| <i>Nivi</i> | style contemporain de draper un sari où le talaippu dans la taille. Un style très particulier à la ville de Madras. |
| <i>Odal</i> | le mot tamoul pour le champ central du sari. |
| <i>Pillaiyar Mokku</i> | connu aussi sous le nom de 'karavai', en forme d'une pyramide étagée avec des bords dentelés, ce motif reste toujours un des plus populaires. |
| <i>Pattu</i> | mot tamoul pour la soie. |
| <i>Panchagacham</i> | une variation de Dhoti, les hommes hindous appartenant à la caste 'brahmane' portent, notamment lors des rituels et des cérémonies religieuses. Le mot sanskrit se traduit en cinq plis qui sont pris entre les jambes et ensuite serrés derrière pour en faire une sorte de pantalon. Normalement porté avec un <i>angavastram</i> . |
| <i>Pallu, Pallav</i> | mot hindi pour l'extrémité du sari. |
| <i>Petni</i> | une technique de tissage laborieuse maîtrisée dans la ville de Kanchipuram pour tisser les bordures et le <i>talaippu</i> du sari. Dans cette technique, chaque fil de la chaîne de la partie centrale est torsadé d'une longueur 2 à 5 cm autour d'un nouveau jeu de fils de chaîne qui est de la même couleur de la bordure. Ensuite, les fils de la chaîne de la partie centrale sont coupés. Cette jointure est identifiée à l'envers du sari par deux extensions parallèles de la chaîne, dont l'extension dans la direction de la |

| | |
|---------------------------|---|
| | partie centrale est de même couleur que celle du <i>talaippu</i> ou vice versa. |
| <i>Pudavai</i> | mot tamoul pour le sari. |
| <i>Resham</i> | mot hindi pour la soie. |
| <i>Raasi</i> | mot tamoul se traduisant en 'propice', mais aussi la 'chance'. |
| <i>Ramayana</i> | Le Rāmāyana (रामायण en sanskrit) qui signifie en sanskrit « le parcours de Rāma » est la plus courte des épopées de langue sanskrite composées entre le III ^e siècle av. J.-C. et le III ^e siècle de notre ère. L'épique raconte la naissance et l'éducation du prince Rāma qui est le septième avatar du dieu Vishnou, la conquête de Sītā et son union avec elle. L'œuvre raconte également l'exil de Rāma, l'enlèvement de Sītā, sa délivrance et le retour de Rāma sur le trône. Constitué de sept livres et de 24 000 vers, le Rāmāyana est, avec le Mahābhārata, l'un des écrits fondamentaux de l'hindouisme et de la civilisation indienne. |
| <i>Swadeshi</i> | agitation anti-britannique instiguée par le Gandhi qui encourageait la fabrication des produits locaux ainsi ressuscitant l'industrie artisanale indienne. |
| <i>Swaraj</i> | expression pour l'indépendance utilisée par le Gandhi lors du mouvement Swadeshi. Littéralement traduit, 'swa' veut dire soi-même et 'raj' |
| <i>Salwar-kameez</i> | costume autant féminin que masculin apporté en Inde par les mogols. Le <i>salwar</i> est un pantalon large, parfois avec des plis et le <i>kameez</i> se traduit littéralement en chemise, est une tunique longue ou courte. |
| <i>Talaippu, mundaani</i> | mots tamouls pour l'extrémité extérieure du sari qui constitue la partie la plus importante du sari, orné avec des motifs riches et élaborés. |
| <i>Temple Sari</i> | un sari tissé pour les déesses des temples. |



Résumé

La ville de Kanchipuram, située dans l'état du Tamilnadu, dans le sud de l'Inde, fait souvent écho aux temples hindous mais également au *sari* en soie. Les tisserands ont migré à l'époque Chola (850 – 1279 ap.J.C.) pour répondre aux besoins religieux de la ville car au départ, la soie était un tissu destiné à l'usage des dieux. Au fur et à mesure, la soie est devenue aussi bien un tissu destiné aux 'mortels' qu'aux dieux. Ces tisserands ont connu par la suite, une forte demande, plus particulièrement, pour les *saris* en soie. La particularité des tisserands de la ville de Kanchipuram réside dans sa technique laborieuse de tissage et dans les motifs élaborés par le billet desquels s'exprime la passion du tisserand dans sa tâche. Le présent mémoire s'attache à la technique de tissage et à son produit final – le *sari* – pour mettre en valeur son unicité. Dans ce cadre, je propose un projet de documentation des motifs des *saris* pour illustrer un des vecteurs clés de valorisation de cette tradition de tissage qui remonte à plusieurs siècles.

Mots-clés: tissage – *sari* – soie – textile – patrimoine immatériel – valorisation – Kanchipuram – Inde

ABSTRACT

The city of Kanchipuram, located in the State of Tamilnadu in southern India, is synonymous with Hindu temples and silk *saris*. The migration of weaver communities to the city started during the Chola reign (8th – 13th century A.D). Early on, silk was considered the cloth of the gods and these weavers met the needs of the temple city by producing silk textiles for religious use. Gradually, silk became a cloth as much for the 'mortals' as for the gods and demand increased for silk textiles, especially *saris*. The importance of Kanchipuram weaving lies in its complex techniques and rich motifs as expressions of the weaver's passion. This text examines the weaving techniques *popularly known as the korvai technique*, as well as the *saris* produced using this technique. In addition, it attempts to catalogue certain motifs woven into the *saris* as a first step in promoting and valorising the cultural richness of an art dating back several centuries.

Key words: weaving – silk – *sari* – textiles – intangible heritage – valorisation – Kanchipuram – India