



**HAL**  
open science

## Se vêtir du sari en Inde , dans le Chhattisgarh : représentations du corps et de la personne

Sylvie Sanséau

► **To cite this version:**

Sylvie Sanséau. Se vêtir du sari en Inde , dans le Chhattisgarh : représentations du corps et de la personne. Anthropologie sociale et ethnologie. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), 2007. Français. NNT: . tel-00932961

**HAL Id: tel-00932961**

**<https://theses.hal.science/tel-00932961>**

Submitted on 18 Jan 2014

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

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

**ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES**

**Doctorat nouveau régime**

**Discipline : ethnologie et anthropologie sociale**

**Sylvie SANSÉAU**

---

**SE VÊTIR DU SARI EN INDE, DANS LE CHHATTISGARH :  
REPRÉSENTATIONS DU CORPS ET DE LA PERSONNE**

---

**Thèse dirigée par Mme Catherine SERVAN-SCHREIBER**

*A mes très chères Ila et Ahilia*  
*A toutes mes amies indiennes*

## Remerciements

Une enquête ethnologique ne peut se conduire dans la solitude. Elle est redevable aux institutions dans lesquelles j'ai pu me former, aux enseignants de ces institutions que j'ai pu écouter dans divers cours et séminaires, à ceux qui ont su me conseiller et me guider, aux personnes qui m'ont accueillie en Inde et celles qui m'ont accompagnée et soutenue dans toute ma recherche.

En tout premier lieu, je tiens à remercier l'université de Brest où je me suis initiée à l'ethnologie, tant au niveau du terrain que de la théorie. Que soit remerciés particulièrement Jean-François Simon, pour ses cours sur le thème des techniques, proposant à la fois connaissances et réflexions et Marie-Armelle Barbier, pour ses cours sur la gestuelle et de ses représentations, pour les questions qu'elle a posées quant à ce thème. Merci également à Patrick Le Guerrec, grâce à qui je me suis initiée à l'ethnologie urbaine. Ce premier cursus a été déterminant dans le choix de mon sujet. Une pensée particulière pour les étudiants bretons, pour leur aide et d'avoir su montrer compréhension et générosité face à mon emploi du temps difficile.

Je remercie également l'université de Rennes, et en particulier le Sahib (Société Anglo-indienne et Histoire de l'Inde Britannique et contemporaine) qui m'ont accueillie dans leurs séminaires et rencontres, et qui m'ont initiée aux études indianistes. Je remercie particulièrement Michel Renoir, fondateur du SAHIB, organisateur de l'échange entre l'université de Rennes et de Delhi, qui m'a permis, tant de séjourner une année en Inde dans de bonnes conditions, que de suivre les cours à l'université de sociologie. Je remercie pour leur aide bienveillante Vibha Maurya et Dominique Sharma qui m'ont accueillie à Delhi, qui m'ont aidée dans mes démarches quotidiennes et qui ont facilité mon intégration.

Je remercie l'université de sociologie de Delhi de m'avoir permis de suivre leurs séminaires et de me procurer les connaissances de l'Inde. Les enseignements d'André Beteille m'ont nourrie dans mes recherches. Que soit remerciée particulièrement Neeleeka Mehrotra, enseignante sur le thème du *gender*, pour ses cours qui m'ont tant appris. Cette professeur a su m'encourager dans ma démarche

de terrain et a su me donner de précieux conseils. Je garde en outre un souvenir impérissable de ce cours actif, plein de discussions et débats. Merci également aux étudiantes de ce cours, Riddhî, Ritu et Sâvitri, pour leur accueil chaleureux, pour leurs invitations personnelles et pour l'intérêt qu'elles ont su montrer pour ma recherche. Un merci affectueux à mon amie Ila, qui m'a tant tenue compagnie, avec qui j'ai discuté des heures entières sur la condition de la femme en Inde et en Occident, et qui m'a aidée à traduire les premiers dialogues enregistrés. Merci à Sandhya et à ses compétences linguistiques, tant en hindi, en anglais qu'en français.

Mes remerciements s'adressent à Jean-Luc Chambard, que j'ai connu grâce au SAHIB, pour les discussions que j'ai eues avoir avec lui, tant au sujet de l'Inde contemporaine, du Madhya Pradesh que des femmes en Inde. Je le remercie particulièrement pour son soutien, son écoute et ses critiques.

Je suis redevable à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales de Paris, où j'ai pu enrichir mes connaissances sociologiques. Je remercie Jean-Claude Galey, avec qui, grâce aux séminaires sur « l'anthropologie sociale de l'Inde et du monde indien », j'ai pu me former aux concepts nécessaires à la compréhension de l'ethnologie de l'Inde, comme la caste et la parenté. Je remercie vivement Francine Muel-Dreyfus pour ses séminaires sur les « processus sociaux de construction de l'identité » qui m'ont stimulée dans ma démarche, Blandine Bril pour ses discussions sur les manières d'appréhender l'étude du geste.

Au cours de la rédaction de cette thèse, une aide m'a été précieuse. Marie-Claude Mahias qui animait des séminaires sur les savoir-faire, et qui, à cette occasion, a su montrer un intérêt et une écoute particulière quant à mon sujet, et qui m'a donné des critiques constructives.

Je remercie tout particulièrement Françoise Cousin du Musée de l'Homme pour son soutien infaillible et de longue durée, pour l'intérêt qu'elle a su montrer depuis le début, à mon sujet, les réflexions dont elle a su me faire part au cours de ce travail, grâce à son expérience qu'elle a dans le domaine du vêtement.

Ce travail n'aurait pu voir le jour sans l'obstination, la patience, la disponibilité et la générosité de Catherine Servan-Schreiber, qui a été à la fois ma directrice, ma tutrice et mon guide. Elle a été le soutien infaillible sur lequel j'ai pu m'appuyer dans les moments difficiles et de doute.

Je suis redevable envers le Réseau Asie, et en particulier envers Jeanne Goffinet et Jean-François Sabouret pour m'avoir intégrée dans le réseau, pour m'avoir permis de présenter mon sujet au colloque de 2002, pour m'avoir permis également d'effectuer une exposition intitulée « Se vêtir du sari en Inde : variétés et utilisations » à la médiathèque.

Que soient également remerciées les personnes de la bibliothèque du Centre Inde et en particulier Rhadika et Sylvie Adamo, pour les conseils bibliographiques précieux qu'elles ont sus me procurer. Merci à Rhadika pour la patience qu'elle a montrée à mon égard face à toutes mes questions. Merci également pour les discussions amicales que j'ai eues avec elle.

Une rencontre dans le train de Bilaspur à Delhi avec Peggy Froerer, ethnologue en anthropologie politique m'a particulièrement marquée. Merci pour sa compagnie dans le voyage, pour l'envoi entier de sa thèse sur le Chhattisgarh, envoi précieux quand on sait qu'existent peu d'études sur les Kanvar du Chhattisgarh.

Un merci encore à Laura et Michela, de la bibliothèque de Laveno, où j'ai effectué de longues heures de travail, qui ont su m'informer du système de prêt des livres, me conseiller sur les livres italiens sur l'habillement, ou encore me faire des faveurs d'horaires.

Cette thèse n'aurait vu le jour sans toutes les rencontres que j'ai pu effectuer lors de mes deux années passées en Inde, à Delhi surtout, dans le Madhya Pradesh, et bien évidemment dans le Chhattisgarh. Mes plus grands remerciements vont aux habitants de Puru et Ratanpur, qui m'ont accueillie chaleureusement, m'ont hébergée et m'ont nourrie. Qu'ils soient grandement remerciés de leur patience et de leur compréhension qu'ils ont eues à mon égard.

Parmi les habitants de Puru, que soit remerciée infiniment la famille Dash qui m'a accueillie chez eux. Kishun, Lakshmî et leurs enfants ont été d'une aide incontestable dans ma recherche, en plus de leur gracieux hébergement. Merci à Ahilia de s'être tant occupée de mon fils lorsque j'étais occupée sur le terrain. Gardant des souvenirs mémorables des moments de complicité passés ensemble, je remercie également Sâvitri et Gatri. Merci à la famille Kshatriya pour ses informations sur le village, et en particulier à Riddhî pour ses thés délicieux.

Parmi les habitants de Ratanpur, je remercie profondément Anand, Ârtî Jêsval, et leurs enfants, pour leur accueil, leur patience à répondre à mes questions, les merveilleux saris qu'Ârtî a consentis à me prêter. Merci à Ârtî et à son amie Raj Kumari de m'avoir conviée à leurs rituels, à leurs rencontres et à leurs pique-niques. Je garde un souvenir mémorable des repas savoureux effectués par Ârtî. Merci à Chilbûl et Shankî pour leur bonne humeur enfantine et pour le temps de jeux accordé à mes enfants.

Je remercie de tout cœur mon informatrice favorite, Shakuntala, si dévouée et patiente, qui a passé autant de temps à m'expliquer, écrire et m'informer. Je remercie le maire de Ratanpur, M. Tivari et sa famille, pour leurs connaissances sur la religion et sur le Chhattisgarh. Merci également au personnel de la *rest-house* qui a contribué fortement à rendre mon séjour agréable et en particulier à Djagan.

Que soient remerciées mes sœurs, en particulier Nathalie, pour m'avoir hébergée à Paris pendant ces années d'étude ainsi que mes amis et amies parisiens qui m'ont également m'accueillie. Merci à Alex pour son hospitalité et pour son amitié. Merci également aux écoles italiennes, la British Institutes d'Arona, la Scuola di Lingue de Varese et le Centre Européen de Recherche d'Ispra pour leur compréhension quant à l'aménagement de mes heures d'enseignement.

Enfin, que soient remerciés Bruno, mon compagnon, pour son soutien infaillible, ses compétences informatiques et son optimisme ainsi que mes deux enfants, Glen et Anna, qui ont vu si souvent leur mère absorbée dans son travail. Merci aussi à Aurora d'avoir passé de nombreuses heures à s'amuser avec mes enfants.

Une pensée particulière à mes amis et amies français, indiens, belges et italiens qui m'ont écoutée lors de mes moments de joie et de doutes.

## Conventions

### - Système de translittération du hindi et du chhattisgarhi

Pour différencier le chhattisgarhi du hindi, le terme porte l'indication –CH, voire –H, si les deux mots sont mis côte à côte. Les termes vernaculaires sont mis en italique.

Les termes hindi qui figurent dans le dictionnaire français (brahmane, intouchable ...) ne sont pas transcrits. Les noms de famille, les prénoms, les noms de castes, de sectes et de divinités sont précédés d'une majuscule.

J'ai emprunté le système de translittération mis en place par Jean-Luc Chambard, qui a été élaboré dans les années 1990 et qui se présente comme une simplification du système standard.

Pour les consonnes :

- Le *c* (« tch » en français) est remplacé par *ch* (*chây*)
- Le *s* accentué (« ch » français) est remplacé par *sh* (ex : *Dash*)
- Le *ch* (« tch » en français) est remplacé par *chh* ( ex :chhattisgarhi)
- Une consonne palatale (rétroflexe) est indiquée par un soulignement mis sous la lettre.

Pour les voyelles :

- Les voyelles longues sont indiquées par des accents circonflexes.
  - Les voyelles « doubles », lorsqu'elles sont diphtonguées :
- **Ai** est rendu par **ê** (ex : *hê* au lieu de *hai*).
  - **Au** est rendu par **ô** (ex : *chôk* au lieu de *chauk*)
  - La nasalisation des voyelles est indiquée en les faisant suivre par <sup>n</sup> (*a<sup>n</sup>chal*). Étant donné qu'elles sont palatales, lorsqu'elles précèdent des consonnes palatales, il n'est pas nécessaire de les indiquer.

- **Noms des lieux et des personnes**

J'ai conservé, dans la mesure où j'en eu ai l'autorisation, les noms de lieux et de personnes. Comme il est admis, les noms de lieux, comme Puru (en fait, Purû) et Ratanpur (en fait, Rata<sup>n</sup>pur) sont indiqués sans signe de translittération.

Les termes comme les prénoms de personnes ou de divinités courants seront transcrits selon le système Chambard, sauf dans le cas d'un usage commun (comme Draupadi). Les voyelles des noms de castes (Vaisha...) sont transcrites de façon standard.

## **TABLE DES MATIERES**

**Introduction .....p. 10**

**PREMIÈRE PARTIE - PARAÎTRE DANS LE CHHATTISGARH : LE SARI COMME  
MODE DE DISTINCTION.....p. 38**

Chapitre 1- Le Chhattisgarh, un Etat dans l'Inde ..... p. 43

Chapitre 2- Paraître âdivâsî : en sari « chhattisgarhi » ?..... p. 63

Chapitre 3- Paraître « femme des villes » : avec quels saris ?..... p. 98

Chapitre 4- Paraître « femme des villes » quand on est « femme des villages » : les  
saris « transitoires » ..... p. 149

**DEUXIÈME PARTIE - CONSTRUCTION DE LA PERSONNE, DE LA VIERGE A  
L'EPOUSE : LES SARIS DE MARIAGE .....p. 170**

Chapitre 5- La succession des saris de couleurs: un ordre symbolique ..... p. 176

Chapitre 6- Textures des saris : cacher et révéler les émotions..... p. 196

Chapitre 7- Saris, séparation et instauration d'un système hiérarchique à domination  
masculine ..... p. 216

**TROISIÈME PARTIE - ENTRE CONVENTIONS MORALES ET INDIVIDUALITÉ :  
MOBILITÉ ET ADAPTABILITÉ DU SARI .....p. 236**

Chapitre 8- Se vêtir à nouveau du sari de mariage. Se dépouiller du sari de mariage  
.....p. 244

Chapitre 9- De l'inquiétude à la maîtrise du sari..... p. 273

Chapitre 10- Le voile : plus qu'une étoffe, un système ..... p. 311

**Conclusion .....p. 343**

**Table des matières détaillée .....p. 347**

## Introduction

*« Quand bien même les interrogations se succédaient, elle se drapait de plus belle. Grâce au sari, elle avait été une femme en construction perpétuelle.*

*Sa voisine fit une remarque fort à propos et la tira de son songe :*

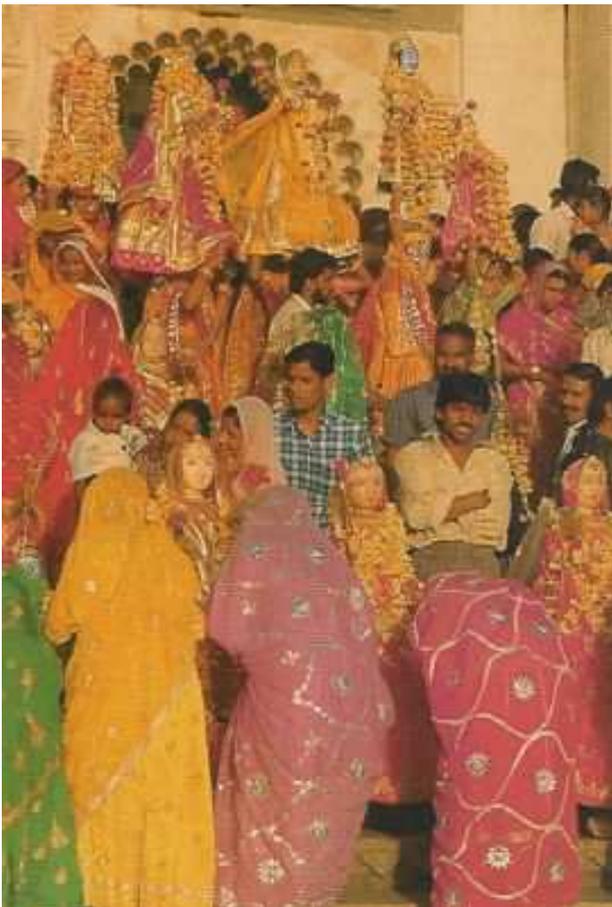
*- Dis Supaya, tu es mannequin trop parfait dans ton sari. Quel en est le secret ?*

*- Hein, peut-être le fait de prendre conscience du peu de distance qu'il y a entre mon sari et moi, répondit-elle mollement.*

*Un sourire anima ses lèvres noircies par le bétel. Le langage de soi à soi avait plus de sens que celui de soi aux autres. Dans le sari, elle avait découvert des richesses insoupçonnées qu'elle n'aurait jamais apprises d'autrui.*

*C'était sûr. Personne ne viendrait s'interposer entre elle et son sari. Le porter chaque jour lui donnait une conscience aiguë de son identité »*

*(Boolell 1996 : 62).*



L'année où j'ai commencé mes études d'ethnologie, j'ai, pour la première fois de ma vie, effectué un séjour en Inde dans le Rajasthan. Je suis restée fascinée par les saris que portaient les femmes indiennes, tant par la vivacité des couleurs que par la fluidité du drapé ou encore l'aisance avec laquelle ces femmes semblaient le manier.

En revanche, lorsque je suis arrivée à l'université de Delhi, un professeur de sociologie m'a affirmé que le sari n'était plus porté, que les femmes préféraient le *jean* et que le sari allait disparaître. Quant aux étudiantes, elles ne portaient pas le sari, mais le *salvâr kamîz*<sup>1</sup> (photo. à gauche) ou le *jean* et un *tee-shirt*, voire même une chemise et une veste en *jean* (photo. au milieu) Elles se plaignaient du drapé qu'elles devaient mettre de temps à autre, à une cérémonie ou à une réception de diplômés (photo. à droite), le considérant comme un vêtement qui empêche de marcher et qui enfreint les mouvements. Ces propos, niant l'existence du sari, m'ont laissée perplexe.



<sup>1</sup> Dans le nord de l'Inde, les jeunes filles portent un vêtement de trois pièces composé d'un pantalon (*salvâr*), d'une tunique (*kamîz*) et d'une écharpe (*dupattâ*, *chunnî*), d'où son nom de *salvâr kamîz*, qui serait d'origine musulmane. Cet ensemble est également appelé *panjâbî*, car il est revêtu dans la région du Panjâb où résident de nombreux musulmans. Une fois mariées, les femmes musulmanes le revêtent plus que les hindoues, qui doivent porter le sari.

Si un certain milieu ne reconnaît pas l'existence du sari, c'est surtout une élite urbaine, défendant une image de la femme occidentalisée, qui ne s'habille plus en sari, vêtement alors chargé de connotations négatives liées à la condition de la femme indienne. Par contre, si on prend l'avis d'une femme quelconque rencontrée dans la rue, il n'existe pas, pour elle, d'autre vêtement possible que le sari. Il suffit, en effet, de descendre dans la rue pour voir le jeu des saris et reconnaître son omniprésence.



Shopping à Bilaspur (Madhya Pradesh)



En voyage de nocces à Mussorie (Uttar Pradesh)



Au travail (Delhi)



En prière... sur la tombe de  
Gandhi (Delhi)



De passage (Delhi)

En attente  
(Madhya  
Pradesh)



D'emblée, une situation paradoxale apparaissait. Le problème « of what to wear », soulevé par Emma Tarlo dans *Clothing Matters* était posé : « It has become clear that the problem of what to wear in India is, or at least can be, a difficult one, but it remains to be seen where the complications lie » (Tarlo 1996 : 15). De là, le lien de ces dilemmes vestimentaires avec les représentations du corps et de la personne se profilait. « What such incidents provide is such a picture of people making decisions, choosing to some extent their own self-image, playing with identities and recognising the role of clothing in image construction and interpretation » (idem : 8).

Cette étude qui s'intitule « se vêtir<sup>2</sup> du sari<sup>3</sup> dans le Chhattisgarh, en Inde : représentations du corps et de la personne », est avant tout ethnologique. Mais, de par son implication dans divers domaines, elle se situe au croisement de certaines disciplines, telle la sociologie, la sémiologie, la psychologie sociale ou encore l'histoire de l'art.

Mais qu'est-ce que le sari ? Le sari est déjà défini par André Leroi-Gourhan comme faisant partie de la catégorie des drapés, en opposition à celle des vêtements coupés et cousus. Les drapés sont de « grandes pièces quadrangulaires qui tournent autour du corps prenant appui sur une épaule ou sur les deux et qui tiennent sans couture, par simple drapage, mais souvent avec le secours d'épingles, de barrettes ou d'une ceinture » (Leroi-Gourhan 1973 : 214). Le sari est également défini comme une « longue étoffe drapée que portent traditionnellement les femmes indiennes » (Petit Robert 2001) ou encore comme « l'élément le plus intime de la femme dans son être externe : le drapé dans lequel le corps s'enveloppe » (Dhamiya 1989 : 115). Ces premières définitions montrent que le sari, le corps et la personne féminine en Inde sont indissociables.

---

<sup>2</sup> Lorsqu'au cours de ce travail, j'utilise la notion de « se vêtir », je me réfère à la notion du Petit Robert (2001), qui désigne « mettre sur soi, se couvrir, se parer, de cacher, protéger le corps humain ».

<sup>3</sup> En hindi, *sârî* de genre féminin.

Le sari n'est pas le seul vêtement porté par les femmes indiennes<sup>4</sup>, mais il est le plus commun d'entre eux. Il n'est pas non plus l'unique drapé porté dans le monde. Néanmoins, c'est l'un des plus connus, et surtout des plus actuels.

Chez les Grecs et les Romains, hommes et femmes portaient des vêtements drapés. Bas-reliefs et sculptures présentent, à cette époque, le drapé comme un



élément essentiellement masculin. Chez l'homme, le drapé symbolise son prestige, son rang, son appartenance à un important milieu politique, religieux et à une classe sociale aisée (Charbonneaux, Martin et Villard 1969, 1971). Le sculpteur, en particulier, utilise l'effet des plis du drapé pour donner du volume au corps et représenter l'homme conquérant ou digne, tel Auguste en habit pontifical, qui endosse ici la *toga*, vêtement officiel de cérémonie. Le drapé est, la plupart du temps, porté comme pièce vestimentaire supplémentaire sur un autre habit. Notons un détail qui montre une similitude de termes indo-européens : le *pallâ* (ou *pallium*) existait du temps des Romains. Il désignait une pièce de tissu large et rectangulaire comme le prototype grec, de couleurs brillantes, brodées sur l'extérieur, drapée ou pliée dans le sens de la longueur et épinglée sur chaque épaule, par-dessus un autre vêtement (Yarwood 1978 : 341). A l'heure actuelle, le *pallâ* est le pan orné du sari qui se

porte sur le buste ou qui est rejeté dans le dos.

---

<sup>4</sup> Dans l'ouest de l'Inde, le vêtement porté par les Râjasthanî était la jupe (*ghagra*), le corsage (*lugra*) et l'écharpe (*orhnî*) (Ghurye 1966, Cousin, 1972, 1976). Cet ensemble trois pièces est encore porté par quelques castes, comme les Bhopâ Rebârî du Gujarat (Maucort 2003).

Chez la femme, les lignes du drapé donnent moins de volume au corps. Au contraire, elles en épousent les formes. Les plis ne sont pas resserrés mais plus vagues. Le drapé est un vêtement unique (à gauche) ou utilisé comme pièce supplémentaire par-dessus une robe plissée (à droite).



Vénus Genetrix (480-330 av. J. C, Grèce).  
(Charbonneaux, Martin Villard 1969 : 343)



Muses (330-50 av J. C). (Charbonneaux, Martin, Villard 1971 : 291)

Un problème se pose du fait que les sources iconographiques du sari pendant la période ancestrale sont extrêmement restreintes et que le vêtement lui-même n'apparaît, tel qu'il existe actuellement, qu'à une période très récente, dans les sources écrites, littéraires et vernaculaires.

Dans les sources littéraires des temps védiques (Mahâbhârata, Arthashâshtra), le vêtement nommé sari<sup>5</sup> était mentionné, mais sous des formes différentes : en pièce unique, en deux pièces distinctes ou encore comme drapé supplémentaire (Chandra 1973). Tout le monde connaît le tableau sous forme de chromo dans lequel Dushasana tente de déshabiller Draupadi, en tirant le pan de son sari. Comme elle implore Krishna, le dieu donne au sari le pouvoir de se dérouler indéfiniment de façon à ce qu'elle ne soit jamais dénudée. Cependant, le texte du Mahâbhârata dont cette scène est issu ne mentionne en aucun cas le sari comme vêtement de Draupadi, et encore moins le sari se déroulant. La scène dans la pièce de théâtre de Peter Brook, où le sari est déroulé indéfiniment est un moment-clé, mais correspond à une interprétation.

Dans la littérature médiévale indienne des Sants, le mot « sari » n'apparaît jamais, et, qu'il s'agisse de littérature braj ou awadhi, les termes mentionnés sont *chunrî* ou *ghu<sup>n</sup>ghaṭ*. Ainsi dans ce *nirgun* (poème mystique qui sert de chant de deuil) kabirien:

« Le perroquet quitte sa cage et s'envole

Tu seras enveloppée d'un *chunrî* rouge

Kabir dit: « Écoute, *sadhu*, ô mon frère, l'affection, la richesse, l'amour, tout sera laissé en arrière » (O' Henry 1996 : 237).

---

<sup>5</sup> Dans la littérature védique, le terme *siri* s'apparenterait au même terme en tamoul, en plus de *cire* et *silai*, ou pourrait être associé à *shati*, qui signifierait sur-vêtement (Dongerkerly 1960 : 21). Le terme « sari » serait une forme anglicisée de *sari*, qui existait en prakrit sous la forme de *sariya*. Il proviendrait du mot *sari* qui signifierait « bande d'étoffe ». Mais il ne couvrirait que la partie inférieure du corps (Trapholt 1997 : 12). Dans le nord de l'Inde, les femmes, après avoir porté des turbans comme marque de distinction, les auraient délaissés pour des écharpes appelées « sari », portées lors de cérémonies (Ghurye 1951 : 59). Tous ces vêtements s'appliquent à des vêtements qui ne correspondent pas au sari tel qu'il se présente actuellement, c'est-à-dire comme pièce unique qui recouvre le corps entier. Le sari pourrait être issu du *paridhâna*-jupe (*paridhâna* est un terme sanscrit signifiant « drapé ») drapé court qui se serait allongé ensuite en diagonale sur la poitrine, recouvrant l'épaule gauche, et devenant ainsi le sari tel qu'il est actuellement (Loth 1979 : 19).

La date de l'apparition du sari est incertaine. Il pourrait avoir existé lors des temps védiques dans certaines régions de l'Inde, même s'il n'est pas représenté. Il pourrait être d'origine indigène, ou avoir été créé suite à un apport étranger (Ghurye 1951, Chandra 1973). Le terme ancien « sari » s'applique à un drapé, mais pas à celui qui existe actuellement (ibid).

Les représentations de femmes en sari datant des alentours de l'ère chrétienne existent, même si elles sont peu nombreuses. Ce sont tantôt des formes humaines, tantôt des déesses, figurant l'une sur une pièce de monnaie (III<sup>e</sup> siècle avant J. C dans l'Est de l'Inde), l'autre sur un bas-relief, baptisée la « déesse de Sarnath » (VI<sup>e</sup> siècle après J. C., ici, à gauche), ou encore sur des parois peintes dans les caves d' Ajanta (VI<sup>e</sup> siècle, ci-dessous).



Déesse de Sarnath  
(Loth 1979)



Dans les grottes d' Ajanta  
(Bushman 1958)



A gauche, sculpture de l'époque Kushan, 1<sup>er</sup> siècle après J. C (Bushan 1958)



A droite, Hariti, épouse de Kubera, dieu de la richesse. II<sup>e</sup> ou III<sup>e</sup> siècle après J. C (Ghurye 1951 : fig.46)

Par la suite, le drapé disparaît des représentations pour réapparaître sur des manuscrits du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup> (Bushan 1958 : 83, Loth 1979 : 19, Lynton 1995 : 9).

Malgré ce manque de sources, le sari apparaît comme un vêtement ancien, tout comme la civilisation indienne, sans être pour autant le vêtement commun à toutes les femmes. En plus de son ancienneté, c'est la pérennité du sari qui étonne. En effet, en dépit des invasions multiples, des restructurations régionales, en dépit de l'urbanisation croissante de l'Inde, de la globalisation, de l'ouverture de ce pays aux échanges commerciaux et de l'évolution de la condition féminine que tout cela implique, le sari continue à exister. Au contraire de certains vêtements, tel le kimono japonais, revêtu uniquement lors de cérémonies, le sari continue à être porté quotidiennement. Les différents modes vestimentaires occidentaux, s'ils ont porté concurrence, voire mis en péril le devenir du sari, ne l'ont pas fait disparaître.

Que seule, la femme indienne sache mettre depuis des siècles, ce drapé, lui donne un caractère mystérieux : mystère des origines, mystère d'une tradition et mystère d'une civilisation. Mystère et fascination sont renforcés par le caractère

---

<sup>6</sup> Selon les historiens (Altekar 1962, Ghurye 1966), avec les invasions musulmanes, le sari est devenu un vêtement plus répandu. Puis, avec la colonisation britannique, le drapé est devenu, avec le port du corsage et du jupon, le vêtement féminin par excellence.

esthétique, voire artistique du drapé. Qui, en effet, n'a pas été séduit par l'enroulement du drapé, la fluidité de l'étoffe, le mouvement ondulant du tissu, le chatonnement des couleurs, la variété des motifs, les effets de transparence ? Il n'est pas rare de lire ou d'entendre que le sari est fait pour la femme indienne, qu'il est adapté à son corps et qu'aucune Occidentale en sari ne pourra égaler une Indienne dans sa sensualité. La femme indienne serait seule détentrice de l'art et la manière de se vêtir du sari, qui combine grâce, sensualité et élégance, suscitant l'admiration.

À cette enseigne, les musées conçoivent le sari comme un objet d'art. Peu d'expositions lui ont été exclusivement consacrées. Cependant, il figure aux côtés du châle dans une exposition ethnographique de Genève (1997), où il est l'objet d'une démonstration intitulée « port et symbole » au musée des arts asiatiques de Nice en 2006. Seule, Chantal Boulanger a fait du sari un objet à part entière dans une exposition, *The Indian sari : draping bodies, revealing lives*, à La Réunion (1999), dans laquelle elle effectue une présentation de types de saris classés par région et par caste. Elle en publie un ouvrage intitulé *Saris : an illustrated Guide to the Indian Art of Draping* (Boulanger 1997).

Avec la venue de femmes indiennes écrivains dans l'écriture, la relation au sari apparaît de manière de plus en plus récurrente. Anita Nair, dans *Compartment pour dames* établit un rapport entre personnalité et choix du sari : « Akhila n'a jamais été une personne impulsive (...). Cela se reflétait jusque dans les saris qu'elle portait. Des saris de coton amidonné qui nécessitent de prévoir et de réfléchir à l'avance. Pas comme les saris de mousseline transparente ou les synthétiques prêts-à-porter. Ces saris-là sont faits pour les femmes qui changent d'avis au moins six fois chaque matin avant de décider ce qu'elles vont mettre. Ces saris-là sont pour le tout-venant des inconstants. Les saris amidonnés exigent des esprits ordonnés et Akhila s'enorgueillissait de sa capacité à s'organiser » (Nair 2002 : 10-11).

Mais ce sont surtout deux romancières mauriciennes d'origine indienne qui ont le mieux exploré la relation complexe que la femme entretient avec son sari. Chez Shakuntala Boolel, dont les nouvelles sont réunies sous le titre évocateur de *La femme enveloppée*, cette relation se mêle d'ambiguïté, d'admiration et de rejet : « sari-chasteté », « sari-espoir », « sari-prison », « sari-réconfort », « sari-

vengeance », « sari-poésie »..., telles sont les métaphores qui surgissent de ces récits (Boolel 1996: 9).

Dans sa nouvelle *Le sari*, Ananda Devi présente le sari comme un double de la personne, ressenti tel « un carcan ou un harnais qui lui plierait en permanence l'échine ». Il va jusqu'à symboliser la mort : « Autour du corps s'enroule un sari à moitié défait. Paille et ivoire. A la trame claire se mêle un long filet de sang, une rigole lente qui part et descend, descend, descend, pour rejoindre le sable » (Devi 1999 : 241).



Dans l'esthétique du cinéma indien, le recours au drapé est une source inépuisable. L'image de la femme telle une statue est souvent privilégiée. Les effets de drapé sont multipliés : érotisme ou au contraire vertu et nationalisme. Dans les films et les clips de chansons populaires, une femme en sari mouillé, à l'instar des sculptures divines des temples, représente une amoureuse transie ou un rapport sexuel. « The sari's drape draws attention to the acceptable erotic zones of the breasts, waist and

hips, even while covering them » (Banerjee Miller 2003). Ici, à gauche, l'actrice Mandakini se baigne revêtue d'un sari mouillé rendu transparent par l'effet de l'eau, dans le film *Ram teri Ganga Maili*, tourné par Raj Kapur dans une scène qui a provoqué un scandale. « Some critics claimed that the scenes were vulgar and exploitative, and were used to get around the Indian Film Censor Board's stringent rules against pornography. Raj Kapoor defended the inclusion of the scenes stating that they were tasteful » (Wikipedia<sup>7</sup>).

---

<sup>7</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Mandakini\\_%28actress%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Mandakini_%28actress%29)

En revanche, dans le film *Mother India*<sup>8</sup>, l'actrice brandissant son sari comme un étendard, incarne les valeurs de la femme idéale indienne vertueuse, se battant pour survivre et nourrir ses enfants. Le sari représente la vertu féminine mais également la fierté, le combat, la justice et la libération.

Le sari donne, aux femmes indiennes qui le portent, un sentiment



<sup>9</sup>d'appartenance à la nation. Plusieurs femmes m'ont dit : « Le sari, c'est l'Inde » ou « Le sari, c'est la gloire de l'Inde ». Des femmes politiques comme Indira Gandhi ou sa belle-fille Sonia, toujours soigneusement vêtues de sari, ont largement contribué à cette association de la femme et de la nation. Le sari est devenu la figure emblématique de l'Inde, l'allégorie de la civilisation indienne. Cependant, en devenant symbolique, le drapé renvoie à une image iconique de la femme indienne. Au-delà de cette figure iconique, qu'en est-il vraiment de la femme qui porte le sari ? C'est là tout l'intérêt d'une étude ethnologique, fondée

sur une expérience de terrain qui permet d'approcher les gens dans leur quotidien.

Le parcours des études sur le vêtement, s'il est continu, est plutôt mouvementé. Le courant d'anthropologie du vêtement en France se répartit entre diverses aires régionales. Il est à son apogée dans les années 80, puis il s'affaiblit, voire est abandonné (Delaporte 1976 à 1990). Une équipe hollandaise lui donne un second souffle, mais en se concentrant cette fois sur une seule nation. Puis

---

<sup>8</sup> Le film de *Mother India* a été tourné en 1957 par Mehboob Khan.

<sup>9</sup> *Bharat Mata (Mother India)*, étiquette d'emballage d'une entreprise de textile, datant des années 1940. D'artiste inconnu. Collection privée. Exposition *India Express* (Berlin, Delhi, Bombay)

<http://www.taidemuseo.fi/suomi/tennispalatsi/lisat/intiaeng.html>

d'ethnologie, il devient un sujet d'histoire (Paresys 2004). Mais avec les travaux novateurs d'Emma Tarlo, *Clothing Matters* (1996) et ceux de Mululika Banerjee et Daniel Miller (2003), la problématique du vêtement est réorientée.

Parmi les études pionnières, on doit à Ghurye (1951) d'avoir effectué une présentation historique du vêtement, à partir de données littéraires et artistiques, tout en tenant compte également de l'Inde contemporaine dans un dernier chapitre. Son *Indian costume* est un ouvrage détenant une mine d'informations. Les explications difficiles à comprendre et le manque de schémas sur le vêtement contemporain m'ont fait prendre conscience de la difficulté de mener une étude sur la description du port du sari.

Dans le domaine muséologique, les études considèrent essentiellement l'aspect esthétique du tissu. Pour ne citer qu'un exemple, prenons le cas d'un ouvrage récent, celui Martand Singh (2000), qui, de façon classique, présente divers types de tissus indiens, classés selon les techniques de fabrication. Le vêtement est étudié du point de vue du textile (matériau, motifs). Il est considéré surtout comme faisant partie d'un patrimoine en voie de disparition, et par conséquent à conserver. L'étoffe est perçue comme « traditionnelle », car tissée à la main par des tisserands qui effectuent ce travail depuis des siècles et sont les seuls compétents à le faire. Cependant, l'ouvrage prend en compte les créations nouvelles. Il n'oppose donc pas la tradition et la modernité, au contraire, il les présente de manière complémentaire. Néanmoins, ce genre d'études sur les textiles ne concerne pas ou peu le contexte dans lequel le vêtement intervient. L'intérêt du lecteur est seul porté sur l'esthétique liée au savoir-faire qui permet la fabrication de l'étoffe.

En France, l'anthropologie du vêtement est créée par Yves Delaporte à la fin des années 70. Elle s'appuie sur des travaux précurseurs, sociologiques et ethnologiques, tels ceux d'André Leroi-Gourhan (1945), d'André-George Haudricourt (1948) et de Roland Barthes (1957). André Leroi-Gourhan définit des vêtements qu'il décrit en situation. Il met en place un système de classification du vêtement en prenant en compte la manière dont il est porté et montre l'avantage qu'il y a à retenir le point d'appui. André-George Haudricourt, fondateur de la technologie culturelle, à partir d'exemples bien concrets, montre la relation qui peut exister entre le vêtement et la manière de porter les charges. Roland Barthes définit le « système

vestimentaire », comme « une structure dont les éléments n'ont jamais une valeur propre, mais sont signifiants dans la mesure seulement où ils sont liés par un ensemble de normes collectives » (Barthes 1957). Ces scientifiques définissent le vêtement, démontrent son importance dans la société, le conçoivent comme une technique, et surtout, indiquent qu'il ne peut avoir de signification que s'il est étudié dans la société d'où il provient. Ces travaux sont fortement inspirés de la conception mise en place par Marcel Mauss (1950) : le « fait social total », dans lequel l'élément est intégré à un tout, une société.

En effet, « le point de vue ethnologique, en engageant à ne pas considérer le vêtement comme une simple forme, mais à examiner les rapports qu'il entretient avec tous les autres aspects de la culture, fournit de solides points d'ancrage » (Delaporte 1991 : 961). L'auteur propose, dans une synthèse effectuée à partir des travaux sur l'habillement, une « ébauche de grammaire sur le vêtement » (idem : 962). Il considère le vêtement comme un « langage », un « porteur de signes ». Le vêtement procure des informations, allant de l'appartenance à un groupe au statut du porteur ou à la relation de celui-ci avec le conjoint ou les enfants (Delaporte 1981 : 109-142, 1991 : 970). L'auteur classe le vêtement par fonction : protection, sémiotique, symbolique et magique, ou encore esthétique. Pour ne citer que quelques exemples, Yves Delaporte définit la fonction sémiotique comme procurant « aux autres membres des informations qui leur sont indispensables pour régler leur conduite » et la fonction symbolique comme un « moyen d'expression et de communication » (Delaporte 1991 : 971). L'auteur indique cependant l'interdépendance qui peut exister entre ces différentes fonctions.

Françoise Cousin, quant à elle, rejoint ce groupe d'anthropologie sur le vêtement, mais elle étudie déjà le vêtement depuis le début des années 70. Dans de nombreux articles et livres (1972 à 2002...), elle étudie l'habillement dans le Rajasthan, en Inde. Elle s'intéresse aux variétés des motifs et à la structure de l'ornementation, à la coupe et à la forme que prend le vêtement sur le corps, au matériau qui le compose et à ses techniques de fabrication, mais sans omettre l'identification sociale de la personne. Ses études posent de nombreuses questions quant à l'importance du vêtement dans l'Inde, tant au niveau du textile, de la coupe, que du rapport du vêtement au statut du porteur, ou encore de la relation de la forme

du vêtement à celle du corps. Les descriptions qu'elle a effectuées, les questions qu'elle a sues poser ont été pour moi, dès le début de mon travail, non seulement une référence en matière de termes techniques, mais également une source de réflexion sur les manières d'appréhender le vêtement.

Par ailleurs, Denise Pop (1980) traite de l'évolution du costume roumain, sujet assez innovant dans le thème de l'habillement où l'on a tendance à considérer le vêtement comme un élément immuable. Marinella Carosso (1990) dresse une typologie du vêtement porté par la femme en Sardaigne tout à fait originale car elle comprend non seulement des éléments ethnographiques et ethnologiques, mais également psychologiques.

Le courant d'anthropologie du vêtement réuni et organisé par Yves Delaporte s'essouffle et prend fin après la synthèse des différents travaux sur le vêtement qu'effectue cet auteur (Delaporte 1991). Cependant, une nouvelle conception intègre le thème du vêtement dans la catégorie des techniques.

Dans cette optique, Christian Bromberger (1979) conçoit le vêtement aussi bien comme un « objet » que comme une « technique », qui sont l'un et l'autre « porteurs d'informations » en rapport avec les usages et les exigences propres à la société dans laquelle ils existent. Constatant le manque de données précises et fiables sur les techniques en Inde, Marie-Claude Mahias produit un ouvrage sur ce thème. Elle insiste sur le fait qu'une étude ne doit pas isoler l'objet, mais au contraire tenter de le saisir dans son système, en établissant des comparaisons afin de faire apparaître des articulations avec d'autres pans du champ social (Mahias 2002 : 17). Enfin, elle recommande d'intégrer à l'étude de l'objet « les agents, leurs gestes, leurs représentations, les relations qui se jouent entre eux, à rechercher des systèmes (...), à construire de nouveaux objets de recherche comme les savoir-faire, les choix, l'apprentissage ou l'innovation » (idem : 22).

Dans les années 90, une équipe anglo-américaine dirigée par Ruth Barnes et Joanne Eicher (1992,1995) effectue des études comparatives sur plusieurs continents, sur le thème du vêtement, de l'identité sociale, ethnique et sexuelle, cette dernière étant liée à la distinction du masculin et du féminin (*gender*). Le vêtement sert de signe qui permet à l'individu d'appartenir à un groupe et de s'en différencier. Dans un de leurs ouvrages, les exigences vestimentaires strictes auxquelles est

confrontée la femme indienne sont présentées, à partir de l'analyse d'un texte du XVII<sup>e</sup> siècle rédigé par Tryambaka (Joshi in Eicher 1992 : 184-198).

En Angleterre encore, Emma Tarlo (1996) démontre « le rôle actif que le vêtement joue dans la construction de l'identité des personnes, des familles, des régions et des nations (...), par l'analyse de dilemmes vestimentaires historiques et contemporains ». Elle critique la classification extrême dont ont été l'objet les vêtements depuis la colonisation. Elle est très influencée par l'approche historique des travaux sur le vêtement (tels Bernard Cohn), qui traitent le vêtement comme un élément permettant d'asseoir le pouvoir et l'autorité. Emma Tarlo redynamise l'approche de l'étude de l'habillement en se démarquant de la vision classificatoire et rigide dans laquelle étaient effectuées les études jusqu'ici. Elle explore davantage la relation de la personne et du vêtement au sein de groupes, ses aspirations, les problèmes et les conflits qui en découlent et ce qu'ils révèlent au niveau des discours politiques, économiques et sociaux.

Plus récemment encore, des études collectives regroupent des travaux sur un pays ou un ensemble de pays. Une équipe hollandaise, dirigée par Schulte Nordholt (1997), traite du vêtement en Indonésie. Elle y remet en cause la conception du vêtement comme un langage simple et universel. Au contraire, le vêtement doit être considéré comme lié à une pluralité de significations qui dépendent du contexte dans lequel il est porté. En tant qu'élément faisant partie d'une communication non verbale, l'habillement génère une différence de perception entre l'émetteur et le récepteur. Enfin, le vêtement, porté sur le corps, est considéré comme une extension du corps, il le prolonge, il en est le double. Une autre équipe, formée de Nancy Lindisfarne-Tapper et Bruce Ingham (1997), en association avec le Centre des Etudes du Proche et Moyen Orient, s'insurge contre les stéréotypes vestimentaires établis au début du siècle forgeant des images faussées de l'individu dans la société pour mieux asseoir la colonisation.

Depuis une trentaine d'années déjà, en histoire, le vêtement est un objet d'enquêtes menées par Françoise Piponnier et Odile Blanc pour le Moyen Âge, par Daniel Roche et Nicole Pellegrin pour le XVIII<sup>e</sup> siècle, ou encore par Philippe Perrot pour le XIX<sup>e</sup>. Le thème du vêtement est redynamisé par une équipe de recherche des universités de Lille et de Tours, à travers une nouvelle approche qui n'est pas

exclusive au vêtement, mais qui le prend en compte. Le thème s'intitule « Paraître et apparences dans l'histoire dans l'Europe du Nord-Ouest, de 1400 à 1970 ». Les nouvelles recherches visent à appréhender le paraître comme un ensemble – alors que jusqu'à présent, les travaux s'effectuaient plutôt sur une de ses formes – et donc à réintégrer le vêtement et chaque élément définissant l'apparence dans une conception plus générale du paraître. Le paraître est alors défini par la tenue du corps, par ses gestes ou son hygiène, comme par les parures de celui-ci. Mais il ne se réduit pas à l'apparence corporelle d'un individu. Il se met aussi en scène dans un cadre matériel allant du type d'habitat en passant par le mobilier ou encore la consommation alimentaire.

Une étude anthropologique se démarque totalement des précédentes : *The sari* (Banerjee et Miller 2003). En effet, elle mentionne dès le départ qu'elle n'est pas une étude sur les textiles, ni sur le vêtement régional, ni sur les rituels. Elle ne prend pas en compte les aspects qui sont les éléments fondamentaux des études ethnologiques sur le vêtement, les rituels ou les castes. Elle appréhende le sari « not as an object of clothing, but as a *lived* garment » et elle considère que « the way a woman manipulates her sari and responds to its movements expresses not only her personal aesthetic and styles, but also her ideals about what it is to be a woman in contemporary India » (Banerjee et Miller 2003 : 1).

Parmi les trois disciplines qui ont traité le vêtement, la muséologie, l'ethnographie et l'anthropologie, seules les deux premières ont pris le sari comme objet d'études. Le sari est alors considéré comme un objet d'art, choisi, classé et exposé selon des critères esthétiques muséographiques. Bien que le courant d'anthropologie du vêtement créé par Yves Delaporte dans les années 90 préconise d'étudier l'habit dans un système social, et cherche à faire émerger les fonctions qui montrent le rôle du vêtement, dans la société, aucune étude n'a encore appréhendé le sari selon cette approche.

L'étude vise, ici, à décrire et analyser un drapé, le sari, tel qu'il est porté, afin de dégager des représentations du corps et de la personne. Par « porté », j'entends aussi bien les façons dont il est choisi, mis et utilisé au quotidien et dans les fêtes. Par « personne », j'entends aussi bien l'individu construit individuellement et socialement.

S'agissant d'établir des interactions, cette étude vise également à définir et analyser le sari de manière comparative : dans une région (le Chhattisgarh) et une nation (l'Inde), dans un environnement rural (le village de Puru) et urbain (la petite ville de Ratanpur), chez les âdivâsî (Kanvar, Gond) et le système des castes. Cette étude comparative permet de dégager les oppositions (région/nation, rural/urbain, âdivâsî/ castes) qui font partie des facteurs agissant en interaction sur le revêtement du sari.

Cette étude sur le sari n'est pas une étude sur le geste<sup>10</sup>. Mais étant donné qu'une des spécificités du sari réside dans sa mobilité, son maniement et son utilisation, l'importance de présenter toute une série de gestes inhérents au port du drapé s'est imposée.

J'ai choisi de partir de l'hypothèse qu'un objet anodin, tel le sari, se révélerait l'outil par excellence pour étudier les aspirations et les idéaux de la femme indienne. En étudiant le sari, inséparable du corps et de la personne, constituant une véritable seconde peau, j'obtiendrai les informations me permettant d'établir des principes et des perceptions relatifs au corps et à la personne. À partir de la description et de l'analyse d'un vêtement ordinaire, j'allais pouvoir aborder les questions que toute femme, quelle que soit sa caste, son milieu social, doit résoudre, les difficultés relationnelles auxquelles elle est confrontée, les compromis quotidiens qu'elle effectue. J'ai pensé aussi qu'en introduisant un nouveau regard sur les matières synthétiques jusqu'ici négligées, voire méprisées, je pourrais obtenir une vision plus contemporaine de la femme indienne. Enfin, le mariage, étant donné l'importance qu'il revêt en Inde, me paraissait être un moment d'observation crucial pour cette étude.

Étant née dans un environnement semi-urbain en Bretagne, et ayant eu dans ma famille une génération de couturières, j'ai été marquée par les étoffes et les vêtements. Lors de fêtes dans le Finistère, j'ai eu l'occasion de porter le costume breton. J'ai ensuite enseigné la couture dans un lycée professionnel et organisé des défilés de mode à Dinan, dans les Côtes d'Armor. Ces expériences, tant visuelles

---

<sup>10</sup> Ce faisant, je me suis démarquée des approches de Bernard Koechlin (des années 1970) et de Blandine Bril n'étudiant pas le geste dans sa relation avec un système plus global.

que tactiles, m'ont donné à jamais le goût et la curiosité pour tout ce qui a trait à l'habillement.

J'ai été initiée à l'étude de l'Inde en préparant une licence de langues et de civilisations anglaises, à l'université de Rennes. La première approche que j'ai eue de l'Inde n'était donc pas ethnologique mais littéraire. J'en ai gardé un intérêt particulier pour la littérature anglo-indienne. J'ai été marquée notamment par l'écriture d'Anita Desai et les portraits réalistes à travers *Games of Twilight* (1978).

En préparant, parallèlement, une licence d'ethnologie à Brest, je me suis initiée aux thèmes des « techniques » (cours de Jean-François Simon), « des pratiques gestuelles et des représentations du corps » (Marie-Armelle Barbier) et de l'« ethnologie urbaine » (Jean-François Le Guerriec). Les cours enseignés par Marie-Armelle Barbier m'ont permis d'avoir une base fondamentale sur la notion de la gestuelle et du corps, en matière bibliographique et en méthode de terrain. Je suis restée influencée, dans ma façon d'observer les gestes, par les auteurs tels Edward Hall (1971) et Erving Goffmann (1974).

A l'université de Rennes, j'ai suivi les séminaires organisés par le laboratoire du SAHIB (Société anglo-indienne et histoire de l'Inde britannique et contemporaine) dirigé par Michel Renouard. Le SAHIB ne se cantonnait pas seulement à la littérature, mais faisait intervenir des ethnologues. Ces conférences ont été une initiation, pour moi, à l'ethnologie en Inde. Les interventions de Catherine Servan-Schreiber, sur le thème des chanteurs itinérants et la tradition orale bhojpuri, m'ont influencée sur le choix de mon sujet dans la mesure où le thème se référait à une tradition « populaire », non écrite, à un langage d'expression et de communication qu'il fallait décoder et analyser. Celles de Jean-Luc Chambard m'ont fait découvrir la région du Madhya Pradesh dans laquelle il travaille depuis plus de quarante ans. C'est à lui que j'ai fait part de mes premières interrogations quant à une enquête de terrain. Les travaux de cet ethnologue sur la femme en Inde sont restés d'autre part une référence à mon étude.

Grâce à un échange universitaire organisé par le SAHIB avec l'université de Delhi, j'ai pu vivre une année en Inde. C'est donc à l'université de Delhi que j'ai été initiée à l'anthropologie sociale et culturelle de l'Inde. J'ai suivi les cours enseignés par André Beteille qui m'ont initiée à l'apprentissage de la société de castes qu'est

l'Inde. Je me suis investie davantage dans les cours organisés par Neeleka Mehrotra sur le thème du *gender* (masculin/féminin). J'y ai été familiarisée avec les concepts fondamentaux présentés par les auteurs anglophones (Benett, Wadley...) sur la vie des femmes en Inde. Mais le cours n'était pas fondé sur le seul apprentissage de concepts définis par des auteurs. Il permettait de poser de nombreuses questions. Un des thèmes privilégiés, l'opposition entre la nature et la culture, suscitait discussions et réflexions. Neeleka Mehrotra – qui portait d'ailleurs quotidiennement de splendides saris – m'a d'une part soutenu dans mon projet d'études sur le drapé et d'autre part incitée à sortir de Delhi pour commencer un travail de terrain.

En préparant un mémoire de maîtrise sous la direction de Jean-François Simon à l'université de Brest, sur « le sari et l'identité de la femme indienne », j'ai cherché à analyser la perception des nouveaux matériaux textiles, identifier les facteurs d'émergence du mouvement chhattisgarhi et fait ressortir la part de l'influence de l'occidentalisation sur le monde vestimentaire féminin.

Après cette première approche du sari, une évolution s'est dessinée, grâce à Jean-Claude Galey qui, à l'EHESS, m'a fait orienter l'étude du vêtement vers la construction de la personne. Lors du DEA (1999) intitulé *Le sari en Inde. Introduction à l'ethnologie du corps, de la personne et de la femme*, je me suis intéressée à la spécificité du sari en tant que vêtement drapé non coupé et non cousu (fil, plis, enroulement et enveloppement), aux manières dont il était disposé, ainsi qu'à la place qu'il avait dans le rituel du mariage. Partant de ce cadre général, j'ai voulu me consacrer à une recherche plus spécifique.

Dans le choix du terrain, plusieurs facteurs intervenaient : je voulais une localité où le sari avait un caractère régional, où il était le vêtement principalement porté, où il avait une ancienneté historique. Déjà, j'excluais toute possibilité d'étude de la partie de l'ouest et du nord-ouest de l'Inde (Rajasthan, Penjab....), où sont davantage portés les vêtements coupés et où le port du sari est un phénomène lié à l'urbanisation. Je voulais une ville de taille moyenne, de préférence à un milieu rural, pour avoir un champ d'études plus ouvert et diversifié. Je voulais un éventail de population susceptible de m'aider à établir des comparaisons entre la société des castes (*varṇa*), les « castes répertoriées » (*scheduled castes*) et les « tribus

répertoriées» (*scheduled tribe* ou *âdivâsi*)<sup>11</sup>. L'ouvrage de Rta Kapur Chishti et Sanyal (1989), *Saris of Madhya Pradesh*, en me présentant de nombreux drapés, me démontrait qu'il existait, dans cet Etat du centre de l'Inde, bien d'autres modèles de saris et de manières de les draper que ceux que je voyais dans les musées ou expositions, ou même que je côtoyais à Delhi.

Après consultation des recensements de 1961, je choisissais Ratanpur, petite ville située dans la plaine du Chhattisgarh (alors faisant partie du Madhya Pradesh), essentiellement peuplée de castes mais également de groupes qui m'aideraient à établir des comparaisons. Ma décision s'est confirmée quand j'ai commencé à rassembler un corpus de données historiques, géographiques et religieuses à travers les *gazetteers*, compilés par Charles Grant (1870) et Robert Vane Russell (1916).

Un problème s'est posé du fait que le sari qui porte le nom de l'Etat chhattisgarhi était porté par des femmes ne résidant pas à Ratanpur. J'ai donc pris le parti d'aller enquêter à Puru, à Djuna Shahar et à Kerkundi, villages peuplés respectivement de Kanvar, de Gond<sup>12</sup> et de Raut<sup>13</sup>.

Dans mon souci de mettre l'accent sur la notion de sari régional, j'ai recherché des modèles de saris portés dans la région où ils sont fabriqués, mais l'industrialisation avait, depuis fort longtemps déjà, bousculé ce schéma. Au début de mon enquête, j'ai tenté de suivre la méthode préconisée par André Leroi-Gourhan, qui consistait à étudier le vêtement de sa fabrication à son port, au sein d'une même région. Cependant, si cette méthode était valable à une certaine époque, elle ne l'est pas actuellement. Le sari de Ranigan, village de tisserands du district de Ratanpur, n'est porté ni par ses habitants ni par ceux des alentours. Le sari de Bénarès est porté par les mariées dans tout le nord de l'Inde. Les femmes de la classe moyenne de Delhi possèdent des saris de toutes régions d'Inde. Faire une étude du sari de sa fabrication à son port à l'intérieur d'une même région ne se révèle pas adapté à ma démarche.

Une fois établie à Ratanpur, je me suis servie des deux méthodes d'enquête préconisées par Marcel Mauss pour avoir une approche quantitative et qualitative à la fois. Tout d'abord, l'extensive consiste à avoir une vision d'ensemble de l'aire

---

<sup>11</sup> Termes définis dans le chapitre 1, page 43-46

<sup>12</sup> «Tribus répertoriées » dominantes dans le district de Bilaspur

<sup>13</sup> Grande caste pastorale de l'Inde du Nord, connue encore sous le nom de Yadav.

étudiée et l'autre, intensive, qui consiste en une observation approfondie, « observation aussi complète, aussi poussée que possible, sans rien omettre » (Mauss 1947).

Mettant à profit les méthodes de « l'observation participante », mise en place dans les années 1920 par les premiers ethnologues avec les enquêtes de terrains (Malinowsky, Mauss), je me suis installée à Puru dans la famille Dash<sup>14</sup> où j'ai été adoptée. J'ai, dans cette famille, participé aux actes de la vie quotidienne : préparation des repas, travaux des champs, achats de vêtements, jeux avec les enfants. A Ratanpur, je me suis liée d'amitié avec Ârtî Jêsva<sup>15</sup> avec qui je suis allée au temple de Mahamaya Mandir chaque mardi. C'est à cette occasion que j'ai porté des saris qu'elle me prêtait. Lors des préparatifs de mariage, j'ai assisté à tous les achats de drapés.

En dehors d'Ârtî Jêsva qui m'a beaucoup aidée dans cette enquête, une seconde informatrice Shakuntala, brahmane, m'a permis de collecter et de vérifier de nombreuses données. Je reprenais tous les jours, avec cette femme d'une patience infinie les faits et gestes de mes observations, je les discutais et parvenais ainsi à les comprendre. L'informateur avec qui je communiquais en anglais, M. Tivari, brahmane, ex-enseignant, m'a permis d'avoir des informations historiques sur Ratanpur. Grâce à la famille Dash, qui travaille avec les Kanvar, j'ai pu connaître la vie de ces âdivâsî. Kishun Dash s'est révélé également un informateur précieux sur le mode de vie chhattisgarhi.

En tant que femme mariée ayant des enfants, j'ai été incitée fortement à délaisser mon *salvâr kamîz* d'étudiante pour porter le sari. Je suis passée du port du sari ponctuel et festif au port du sari quotidien. J'ai appris rapidement à l'adapter selon le milieu où je le portais. J'ai voulu porter un sari de coton dans le milieu rural, ce qui a suscité de nombreuses réactions de rejet, de blâme et d'incompréhension.

En tant qu'étudiante en ethnologie sur l'Inde, et donc s'appuyant sur les travaux de Louis Dumont (1966), confrontée à une présentation de l'Inde comme une société de castes, incitée, d'autre part, par les enseignants dans cette démarche, j'ai longtemps cherché à tenter de reconnaître la caste – ou certaines castes – par le

---

<sup>14</sup> Les Dash, Shûdra, sont affiliés à la secte Kabir Panth, créée par Kabir au XV<sup>e</sup> siècle. Un des centres de la secte se trouve à Kawardha, dans le Chhattisgarh.

<sup>15</sup> Les Jêsva font partie d'une caste de commerçants de vin reconvertie dans les affaires.

vêtement. A Delhi, il est rapidement compréhensible qu'il n'est pas possible de le faire, mais j'ai eu l'espoir que dans un milieu de vie moins urbain, il serait possible de l'effectuer. Les espoirs ont été vains. Cependant, je n'ai pas voulu non plus rendre absente la notion de caste en Inde, mais j'ai cherché à comprendre les interactions qui pouvaient exister entre la caste et le vêtement, et de quelle manière la caste influait sur le port du sari.

Lors de la rédaction de ma thèse, je me suis référée constamment aux travaux d'Yves Delaporte et en particulier à son dernier article (1991). Cependant, si je prends en compte les éléments inclus dans les fonctions qu'il définit, je ne classe pas le sari selon ces fonctions. En effet, elles sont difficilement applicables au sari en Inde : il n'est pas possible de percevoir si un usage de sari a une fonction symbolique ou sémiotique.

Dans la description des modèles de saris, j'emprunterai les termes définis par Françoise Cousin. Cependant, ces définitions ne prenant en compte que le sari non porté, il m'a fallu en trouver d'autres. Là encore, Françoise Cousin m'a proposé des solutions. Je reprends d'autre part quelques éléments du système de description établi par André Leroi-Gourhan (1945), comme « le point d'appui », les « dégagements des membres », mais ils ne suffisent pas à la description du sari pour faire part de sa mobilité et de son maniement. J'apporterai également des nuances à la terminologie de « dégagement des membres » en insistant particulièrement sur celles des « parties cachées, dévoilées, dénudées ».

Tout en considérant, comme dans les études récentes effectuées par Shulte Nordholt, Nancy Lindisfarne-Tapper et Bruce Ingham (1997), que le vêtement prolonge le corps, qu'il est lié à un ensemble de significations, je cherche à définir de quelles façons le sari prolonge le corps de la femme. Cependant, je reste fidèle à l'enseignement de Marcel Mauss, le premier sociologue à attirer l'attention sur les « techniques du corps » qu'il définit comme « les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps » (Mauss 1950 : 365). Dans l'élaboration de ma problématique, notamment dans les modes distinction du paraître, je me référerai à Pierre Bourdieu (1980) par rapport au système d'opposition masculin/féminin, mais également par rapport à la notion d'habitus qu'il définit comme des systèmes de « disposition du corps et du langage » « durable,

permanente », qui fonctionnent comme des « dépôts de pensée différés ». En effet, les ordres sociaux inscrivent « dans les détails en apparence les plus insignifiants de la tenue, du maintien ou des manières corporelles et verbales, les principes fondamentaux de l'arbitraire culturel ». L'individu incorpore et reproduit des pratiques, des pensées, des perceptions, des actions (Bourdieu 1980 : 11-134).

Mes sources d'enquête sont visuelles, orales et écrites. Dans un premier temps, que ce soit à Delhi, Gwalior ou Ratanpur, j'ai observé : observé les enseignantes qui portaient le sari, observé les femmes dans la rue, observé l'étudiante dans une fête, observé les achats dans les marchés et magasins. J'ai observé de manière à élucider et comprendre le maniement d'un sari porté, de telle partie disposée de telle manière, de tel mouvement, de tel problème, observé de manière à repérer et reconnaître. Mais il me fallait trouver un moyen pour retenir les observations visuelles car je n'étais pas capable de reproduire ce qu'il m'intéressait de comprendre et je ne pouvais pas demander des explications de ce que j'avais observé. J'ai alors pris des photographies de manière à fixer l'image. Puis, lors de mon second séjour de six mois à Ratanpur, j'ai effectué des films. En les revoyant, il était plus facile de repérer des éléments, de les montrer et de demander des précisions et des informations. De retour à Paris, j'ai créé une base de données informatique, qui m'a permis de voir et d'analyser des séries de gestes inhérents au port du sari. J'ai décomposé les images d'un film pour en créer des photographies. Elles sont des informations à part entière à côté du texte explicatif de l'étude.

Dans un second temps, j'ai effectué des interviews<sup>16</sup> composées de cinq séries de questions générales (nom du sari, matériau, provenance, occasion d'acquisition et de port, préférences de l'intéressée) qui me permettaient de lancer un dialogue que j'adaptais en fonction des réponses. Tout en me faisant présenter les différents saris, je tentais de comprendre les choix et les goûts correspondants. Cependant, les réponses étaient toujours très limitées car une femme a du mal à exprimer les raisons qui font qu'elle choisit un sari ou un autre. Mes interviews étant effectuées, au départ, dans les domiciles où j'étais invitée, je ne réussissais pas à être seule avec les femmes. En effet, systématiquement, un homme de la famille

---

<sup>16</sup> Je n'ai utilisé le magnétophone que pour enregistrer des chansons de mariage car il était commode alors d'écouter et de transcrire.

venait, écoutait, puis répondait aux questions. Lorsque je suis allée dans les villes du Madhya Pradesh, j'ai interviewé des commerçants dans les marchés (tout en continuant de pair à observer) et des tisserands. Ayant enfin plus d'assurance, j'ai questionné dans la rue. Puis, en m'insérant à Ratanpur, après avoir repris les cinq séries de questions générales, au fur et à mesure de mes connaissances sur le sari, je les ai abandonnées pour poser des questions plus précises, plus spontanées, plus spécifiques, plus adaptées au moment et au contexte. Comme je portais moi-même le sari, il m'était plus facile de mimer des gestes suscitant des explications.

Quant aux limites de ce travail, elles concernent particulièrement le fait que j'ai effectué une analyse comparative, extensive entre un milieu de vie urbain et rural, entre divers groupes et castes. Du fait du peu d'études sur les âdivâsî du district de Ratanpur, du fait que ceux-ci se sont montrés méfiants à mon égard, du fait des distances séparant les villages Gond et Kanvar, je me suis insérée davantage parmi les gens relevant du système de castes.

Une difficulté est également venue du fait que tout en prétendant échapper à une démarche ethnographique, je n'ai pu faire l'économie de longues parties descriptives des divers modèles de saris pour faire comprendre la manière dont ce vêtement était porté.

Enfin, dans la mesure où j'ai voulu utiliser le film pour bien faire comprendre la notion de mouvement de tissu, mais n'ayant pu qu'utiliser un caméscope analogique, certaines photographies qui sont extraites de ces films sont de qualité moyenne.

Dans la mesure où le sujet de ma thèse porte sur trois aspects distincts des représentations du corps et de la personne – le paraître, la construction de la personne dans le mariage et l'adaptation de la femme aux conventions vestimentaires – , un plan en trois parties s'est imposé.

Dans une première partie, je distinguerai d'emblée deux sortes de groupes, âdivâsî et système des castes, vivant en milieu rural et urbain, et deux sortes de ports de saris, le « chhattisgarhi » et un « autre ». Ce faisant, je m'interrogerai sur la différence de paraître entre les femmes des campagnes et celles des villes. Chaque sari sera décrit selon le modèle (dénominations, matériaux, motifs, couleurs), le style (la manière de le mettre) et la disposition (manière de le draper). Mais je replacerai le modèle, le style et la disposition dans la notion plus vaste du paraître afin d'en définir

les représentations. Je montrerai de quelle manière la femme revêtue de sari, dans le groupe, se perçoit et est perçue par les autres. Dans cette perspective, j'insisterai sur le caractère évolutif du port du sari, notamment en présentant un mode « transitoire » de sari porté.

Dans une seconde partie, je présenterai le sari porté lors du rituel fondamental de la vie de la femme dans le nord de l'Inde, qui est le mariage. Le mariage est un rituel de passage, qui permet à la jeune fille de devenir épouse, de passer du milieu de vie parental à celui de la belle-famille. C'est à partir de cette célébration que la jeune femme, en tant qu'épouse, porte quotidiennement le sari. Je présenterai donc d'une part les saris portés successivement par la mariée, qui permettent à celle-ci de changer de statut et d'autre part, le jeu combinatoire des saris portés par les femmes assistant aux rituels, contribuant au changement de statut de la mariée. Je comparerai le rapport du féminin et du masculin aux saris, notamment par la manière dont le drapé est utilisé et offert au sein de rituels spécifiques.

Enfin, la troisième partie concernera celle qui, une fois épouse et drapée de sari, est confrontée à une image de la femme idéale, exprimée notamment dans les rituels du cycle de l'année et des saisons, image liée à sa place dans la hiérarchie de la caste. Ensuite, dans la vie quotidienne, elle doit faire face à des difficultés quant au maniement de son drapé qu'elle doit utiliser selon des conventions morales. Je définirai des manières spécifiques d'utiliser le sari chez les âdivâsî, dans le système des castes, puis je ferai part d'une manière commune à tous les groupes de mettre le sari après le bain. Je terminerai cette dernière partie en développant particulièrement les thèmes de la relation ambivalente de la femme avec son nouveau corps – le sari drapé -.

Le fil directeur de ce travail est bien de rendre compte, à travers un décodage du port du sari dans un village et une petite ville du Chhattisgarh, du rôle de ce vêtement dans le paraître et la construction du corps et de la personne.

**- PREMIERE PARTIE -**

**PARAÎTRE DANS LE CHHATTISGARH : LE SARI COMME  
MODE DE DISTINCTION**

## Introduction

Il s'agit, dans cette première partie, de comprendre comment le sari opère comme mode de distinction dans le paraître au Chhattisgarh. Rappelons préalablement la définition du terme « paraître » que le groupe de recherche de l'université d'histoire de Lille et Tours associe à la notion d'apparence. L'apparence est définie comme « le corps et sa présentation, le corps et les objets qu'il porte. Le corps intervient dans l'apparence tant par ses caractéristiques propres (...) que comme support de vêtements et d'accessoires et comme objet de soins et d'artifice » (Dufлот-Priot 1976 : 249). « Il n'est pas d'apparence sans le regard de l'autre » (Perrot 1984 : 228). « Paraître », en tant que verbe, a le sens d'être visible et de se montrer, quand les « apparences » désignent l'aspect extérieur et visible d'une chose. « Paraître, en tant que substantif, peut être considéré comme le système résultant du travail des apparences. Celles-ci s'entendent comme l'ensemble des signes corporels et matériels perceptibles par les sens, notamment la vue » (Paresys 2004). En histoire et en ethnologie, le vêtement est considéré comme un moyen de communication non verbale (Messing 1960) ou encore comme un moyen de communication et d'expression (Bromberger 1979, Delaporte 1991). Les apparences formant le paraître, en utilisant ce verbe, je recouvre les deux notions.

Comme le mentionne Pierre Bourdieu (1980), le paraître joue un rôle fondamental dans les modes de distinction entre groupes sociaux (Bourdieu 1980 : 6). Mais ces modes de distinction comprennent un processus double de différenciation et d'identification (idem : 318). Il est admis maintenant, dans les études sur les vêtements que paraître, c'est d'un côté faire preuve de son appartenance à la communauté, de l'autre côté, c'est faire acte de différenciation (Perrot 1984, Tarlo 1996).

La classification de la société indienne effectuée par les ouvrages de recensements et les images qui sont montrées en exemple, au début du siècle par des administrateurs coloniaux, nous amène à considérer le problème de la caste, et plus spécifiquement de l'interprétation du vêtement dans la caste. Chaque

photographie est étiquetée par un nom de caste. Par conséquent, l'image suggère que le fait d'être brahmane ou Thakur implique une certaine apparence, que c'est l'appartenance à la caste qui fait que telle ou telle personne est habillée d'une manière ou d'une autre. A cette interprétation visuelle et rapide de l'image s'ajoutent de vagues affirmations dans les ouvrages – littéraires ou ethnologiques – qui mentionnent des généralités telle que « le vêtement spécifique à la caste » ou encore « le vêtement qui révèle la caste ». Paradoxalement, les seules informations disponibles sur le lien entre castes et vêtements, c'est qu'il existe des interdits (Hutton 1946, Tarlo 1996, Saglio-Yatzimirsky 2002).

Même s'il a existé, existe encore des interdictions, des restrictions, des règles vestimentaires, auxquelles la personne doit se conformer, on n'a pas réussi à prouver, et on ne réussira plus à démontrer, surtout maintenant avec l'uniformisation et la diversification du vêtement, la reconnaissance de la caste par le vêtement. Les questions à se poser quant au vêtement et à la caste sont d'un autre ordre.

Par ailleurs, sur une image, le personnage est figé dans une représentation qui apparaît sans possibilité de changement. Or, l'apparence et le vêtement changent. En Inde, il n'existe pas un modèle de sari immuable depuis la nuit des temps. Non seulement le sari évolue selon les époques, mais il existe, à l'époque actuelle, divers modèles de saris que choisissent, de préférence, certaines personnes et certains groupes (castes ou classes).

Notamment, en Inde, le paraître peut s'inscrire dans le processus de sanskritisation, selon lequel une caste hindoue « basse » modifie ses coutumes, ses rituels, ses idéologies en imitant ceux d'une caste supérieure (Srinivas 1952, 1962).

En plus de ces processus se joue le phénomène de la réappropriation d'un vêtement par un groupe, et notamment du vêtement dit « traditionnel » (c'est-à-dire qui est fabriqué manuellement et qui fait partie d'une technique spécifique). Yves Delaporte (1991) mentionne qu'« en même temps que le vêtement traditionnel tend à disparaître, ceux qui continuent néanmoins de le porter y investissent des nouvelles valeurs de fierté, d'identification à leur groupe, de résistance plus ou moins affirmée face au mode de vie dominant » (Delaporte 1991 : 976). L'auteur présente le phénomène d'appropriation d'un type de vêtement pour affirmer des revendications d'appartenance et de distinction. Par ailleurs, Marie-José Jolivet expose, dans un

article sur le vêtement créole, justement une ré-appropriation des costumes de l'ancienne noblesse, dont la robe tétéch, et donc d'une « invention » comprenant une « inversion et une transgression » vestimentaires (Jolivet 1997 : 117, 123).

L'étude du paraître et de ses représentations, du fait de la diversité et de la variabilité des interprétations, est donc un phénomène complexe. Je tenterai donc, dans cette première partie, de décrire et d'analyser l'importance et le rôle du port du sari dans le paraître des femmes du Chhattisgarh, dans une petite ville, Ratanpur et dans un village, Puru.

Après un long chemin de luttés et de revendications, en l'an 2000, le Chhattisgarh a été reconnu un Etat à part entière. Lorsque je suis arrivée à Ratanpur, en 1998, j'ai été surprise par l'adjectif « chhattisgarhi » qui qualifiait de manière systématique, aussi bien la cuisine, les divinités ou encore les coutumes et le caractère des gens. Les éléments présentés n'étaient pourtant pas tous spécifiques au Chhattisgarh et il était de toute façon difficile de savoir si réellement, un élément ou un autre était propre à la région. Mais cette manière de faire montrait une volonté de distinction de la région par rapport au reste de l'Inde.

Le sari fait également partie des éléments qualifiés par le terme chhattisgarhi. Ce sont surtout les âdivâsî et les Raut qui le portent. Se plaçant dans la perspective de Bourdieu (1979) selon laquelle les agents, pour être reconnus dans un groupe, doivent ajuster leurs goûts et leurs styles de vie à la juste mesure entre la distinction et la conformité, on se demandera dans quelle mesure le sari, élément essentiel du paraître des âdivâsî, contribue à affirmer leur volonté de faire partie du Chhattisgarh et de se distinguer du système de castes hindou.

J'opposerai un sari « chhattisgarhi » à un sari « des villes ». Cette division, très large et générale permet de ne pas effectuer de classification de manière rigide, mais au contraire d'aborder les diverses variétés de chaque drapé. En plus de ces deux modèles, il existe un modèle que je qualifierai de « transitoire », car il se situe entre les deux précédemment cités.

Ces deux modèles de sari correspondent à une dichotomie sociale et environnementale entre deux groupes, les « âdivâsî » et le « système de castes » (Jaffrelot 2003). Le premier vit en majorité en milieu rural, l'autre en ville. Les uns portent un sari « chhattisgarhi », les autres un modèle de type urbain.

Quelles sont les raisons qui font qu'un sari prend le nom de la région dans lequel il est porté ? Pourquoi les âdivâsî le portent-elles ? En dehors des préoccupations politiques du groupe, quelles sont les aspirations personnelles de la femme ? Ses aspirations personnelles correspondent-elles aux idéaux du groupe ? Quelles sont les limites de ces aspirations personnelles ?

Quant aux femmes de la classe moyenne des villes, elles portent un sari de type standard, mais ce modèle se décline en une immense variété. À quels idéaux du paraître correspond leur modèle de sari ? Par quel choix de matériau, de couleurs et de motifs, ces femmes se démarquent-elles des femmes de village ? Quelles valeurs « traditionnelles » se cachent, finalement, derrière des valeurs dites « modernes » ?

À travers ces interrogations, il s'agit de rétablir une vision plus équilibrée ou plus nuancée des liens qui existent entre castes et saris, entre statut marital et saris, ainsi que les critères qui se mettent en jeu dans le choix du paraître. Tout comme l'environnement, la classe sociale, la génération, la caste n'est pas révélée par le vêtement, mais joue un rôle dans le choix d'une apparence et non pas d'une autre. Car la caste est liée au travail, qui lui-même est lié à la classe sociale, qui tous sont liés à un environnement urbain ou rural. Cet ensemble de critères dépendants et indépendants à la fois génère une structure sociale, économique et politique, formée de groupes qui se distinguent les uns et les autres au sein d'une même unité et influencent la personne et son paraître.

## Chapitre 1 - Le Chhattisgarh, un Etat dans l'Inde

En raison du fort pourcentage de la population nommée au début du siècle comme « tribus », ensuite « tribus répertoriées », puis « âdivâsî », les études sur le Chhattisgarh traitent principalement de ces groupes. Au recensement de 2001, ils forment en effet le tiers (31, 8%) de la population de l'Etat.

Les *gazetteers* (Bose 1890, Grant 1874, Russell 1916) sont les premières sources d'information sur le Chhattisgarh, alors faisant partie des « Provinces Centrales » (*Central Provinces* en anglais). Ces ouvrages sont établis par des administrateurs essentiellement britanniques de l'époque coloniale. Empreints, par conséquent, de la vision colonialiste de l'époque, les auteurs établissent des descriptions sur les mœurs et coutumes des groupes classés par « castes », « tribus » et « sectes ». Ils nous donnent également de nombreuses indications d'ordre historique et géographique. Un peu plus tard et de façon plus marginale, Verrier Elwin (1935, 1936, 1946), quant à lui, a rassemblé un corpus de paroles de chansons et contes âdivâsî, en particulier Baiga et Muria. Il a contribué à l'établissement d'une image romantique, proche de la nature d'un Chhattisgarh considéré alors comme un «Etat tribal ».

L'intérêt sur la population chhattisgarhi a évolué sous d'autres formes. Il ne s'agit pas ici, de résumer toutes les études sur le Chhattisgarh et les habitants de cette région, mais de montrer de quelle manière, en fonction du discours social, économique et politique, la population est abordée. Les domaines folkloriques sont explorés (S. Moraes D., 1983, Parmar S. 1992, Manohar A. et Shampa S. 1996) et

ethnographiques (Ekka et Danda 1984, Dubey 1951, Weir 1973). Ces auteurs s'intéressent aux objets âdivâsî dans les domaines vestimentaire, culinaire, décoratif. Les études sont effectuées sur les groupes séparément, en particulier sur les Gond et les Baiga. Mais elles délaissent certains groupes, comme les Kanvar.

Puis, la population est abordée, non plus par sous-groupes séparés, mais dans son ensemble. Les Gond, Baiga ou Muria forment une totalité. Le thème de l'identité régionale chhattisgarhi ressort. On trouve alors des ouvrages historiques (Shukla 1986, 1999) et ethnologiques (Danda Kumar 1977, Jha 1977). Le Chhattisgarh est présenté à la fois comme un Etat isolé et oublié, renfermant une population aux coutumes et mœurs particulières, mais qui, en même temps, est ouvert aux changements économiques (Shukla 1986, 1999). Il y a la volonté d'être reconnu dans ses particularités régionales, mais également celle de faire partie des progrès de l'Inde.

Les « castes répertoriées » qui forment, quant à elles, le quart de la population du Chhattisgarh (11,8 % au Recensement de 2001) font, plus récemment, l'objet d'études en liaison avec le contexte social et politique de la fin des années 2000 (Dube 1998, Prakashan 1998, Saurabh 1998). Le discours est plus revendicatif et militant puisqu'on y aborde les problèmes de la pauvreté et de l'exclusion.

Par ailleurs, deux études comparatives méritent d'être mentionnées particulièrement. Peggy Froerer (2002) se démarque du point de vue folklorique ou historique par une thèse d'anthropologie politique. En effet, elle étudie les processus par lesquels le mouvement nationaliste hindou milite, de quelle manière il inculque l'idéologie à deux groupes, les Oraon et les Kanvar, et les conséquences sociales et économiques de ce militantisme qui divise les castes et renforce les rivalités. Joyce Burchalker Flueckiger (1996), quant à elle, étudie le répertoire folklorique chhattisgarhi, en cherchant à comprendre les principes d'identification et d'organisation du système. Elle a cherché également à ne pas étudier seulement les âdivâsî ou les castes répertoriées, mais elle a inclus les hautes et moyennes castes.

Par conséquent, on est passé des premières recherches de recensement de la population à la collecte d'un répertoire folklorique, puis à un discours plus historique et enfin revendicatif, social et surtout comparatif. La comparaison permet en effet de

ne pas cloisonner tel ou tel groupe, mais de présenter davantage des processus, des principes et des articulations.

L'expression « tribus répertoriées » remonte à 1950, date de l'établissement de la Constitution. Les diverses désignations de ce groupe font partie d'une polémique d'ordre politique qui n'est pas spécifique au Chhattisgarh, mais à l'Inde entière (Rath in Kumar Chakravarty 1996 : 96- 317, Jaffrelot 2003). Datant de la colonisation britannique, les désignations de « tribu », de « population tribale », ou d'« aborigène » sont hautement critiquées car elles font percevoir ces habitants comme « sous-développés », voire « inférieurs » pour mieux asseoir la colonisation. D'après Christophe Jaffrelot, la désignation la plus employée actuellement, *âdivâsî* (les « premiers habitants »), « reflète une reconnaissance de l'antériorité propre aux autochtones » (Jaffrelot 2003 : 11). Elle est cependant « remise en cause par les nationalistes hindous pour lesquels il ne saurait y avoir eu d'habitants de l'Inde antérieurs aux « pères védiques » ». Selon eux, les tribus sont donc des *vânavâsi* – des « habitants de la forêt » (ibid).

En outre, les termes actuels désignant les « castes répertoriées », *scheduled castes* (qui forment 11, 6% de la population du Chhattisgarh) font également l'objet de controverses : « intouchables », victimes du système des castes, *dalit* (« les hommes opprimés, brisés », Ambedkar, 1920), « Harijan », fils de Dieu (terme Gandhien), *depressed classes*, *scheduled castes* (euphémismes administratifs) (ibid). Toujours d'après Christophe Jaffrelot, l'expression « *backward classes* » apparaît pour la première fois dans les années 1870 à Madras. Cette catégorie regroupe alors à la fois des castes d'intouchables et de Shûdra (serviteurs). Les premiers sont dénommés « *depressed classes* » dans les années 1920 tandis que les « *castes other than depressed classes* » finissent par devenir une catégorie séparée (idem : 15). D'ailleurs, au dernier recensement de 2001, il n'existe plus de « *backward classes* ».

Avec 31,7 % d'âdivâsî, le Chhattisgarh n'est pas seulement un « Etat tribal ». La population qui n'est ni âdivâsî, ni « castes répertoriées » a encore peu attiré les ethnologues. Malgré la diversité et la pluralité des groupes qui le composent, le Chhattisgarh reste une région aux attributs culturels spécifiques. Plutôt donc que d'en effectuer une présentation générale, je vais tenter de faire comprendre les raisons

qui ont contribué à en faire un Etat à part entière. J'effectuerai une présentation de la situation historique, géographique, économique et politique du Chhattisgarh dans l'Inde, de manière à démontrer pourquoi cette région est perçue par ses habitants comme une région aux attributs uniques et spécifiques.

## **A) Situation géographique**

### **1- Un Chhattisgarh : un Etat englobé mais distinct (carte 1)**

Avant de devenir un Etat à part entière, le premier novembre 2000, le Chhattisgarh a fait partie d'une région beaucoup plus vaste en superficie, tout d'abord les Provinces Centrales, puis le Madhya Pradesh.

Le Chhattisgarh existait donc, mais il était inséré dans les « Provinces Centrales », « *Central Provinces* » en anglais, créées en 1861 par les Britanniques. Puis, juste après l'Indépendance, à la suite d'un redécoupage administratif, en 1956, le Chhattisgarh est intégré au Madhya Pradesh. D'une superficie de 443 446 km<sup>2</sup>, d'une population de 73 millions et d'une densité de 165 km<sup>2</sup> (*Census of India* 1981), c'était l'Etat le plus vaste de l'Inde. En étant rattaché ainsi aux Provinces Centrales puis au Madhya Pradesh, le Chhattisgarh, d'un côté, a su profiter de l'urbanisation et de la politique de développement. De l'autre côté, comme il est resté entier, un sentiment de distinction du reste de la région a germé, ainsi que la volonté d'affirmer une identité régionale particulière. Actuellement, le Chhattisgarh, d'une superficie de 135 133 kilomètres carrés – classé dixième – comprend 20 millions 833 mille habitants (*Census of India* 2001).

La situation géographique du Chhattisgarh dans l'Inde – bordé au nord-ouest par le Madhya Pradesh, à l'ouest par le Maharashtra, au sud par l'Andhra Pradesh, à l'est par l'Orissa et au nord-est par le Jharkhand – en fait une région aux frontières et aux influences diverses, néanmoins bien délimitée par le relief composé de montagnes infranchissables. En effet, les montagnes Maikal, la chaîne Sihawa et la forêt Sonakan entourent l'Etat et ont contribué à l'isolement politique et social du Chhattisgarh.

## **2- Le Chhattisgarh : un Etat contrasté et pauvre (cartes 2, 3, 4)**

Le Chhattisgarh est composé de seize districts, mais la répartition de la population est plutôt inégale. La population est concentrée dans les districts de Raipur et Durg principalement (au centre), puis de Bilaspur et ensuite de Surguja (au nord). Le total de ces quatre districts abrite presque la moitié de la population. 70% des « tribus répertoriées » est concentré dans le district de Bastar, situé au sud de l'Etat. Raipur est le chef-lieu de ce district ainsi que la capitale de l'Etat. Quant aux « castes répertoriées », elles sont principalement recensées dans les districts de Bilaspur et Surguja.

Le Chhattisgarh – qui a produit, quand il faisait partie du Madhya Pradesh 70% de la production du riz de cet Etat – est encore appelé « bol de riz », « *dhan ka katora* ». En fait, c'est surtout de la plaine, alimentée par des rivières comme le Mahanadi et ses affluents, que provient une grande partie de la production agricole. En contrepartie, les collines, montagnes et forêts offrent peu de ressources économiques qui attirent les habitants.

C'est donc un Etat à fort contraste, divisé en une partie relativement riche et une autre pauvre. La première est la plaine irriguée et cultivée. La seconde est composée de collines forestières isolées, peu irriguées, cultivées difficilement, qui forment pourtant 44% de la superficie. Malgré quelques ressources qui sont issues de la forêt comme le teck servant à l'ameublement, celles provenant de l'agriculture et des industries (minérales – fer, bauxite, ciment à Bilaspur, charbon à Korba – ou autres – soie à Bilaspur) proviennent de la plaine.

Les revenus de la population dépendent de ce contraste géographique et économique. La population qui réside dans la plaine, dans un milieu agricole ou semi-urbain (comme à Ratanpur) vit assez aisément. Des villes comme Bilaspur voient d'un côté l'émergence d'une classe moyenne urbaine qui vit confortablement, mais de l'autre côté une classe ouvrière pauvre qui vit plus difficilement de petits travaux. Enfin, une population pauvre réside dans les forêts d'où elle doit tirer ses moyens de subsistance. La répartition de la population reste alors contrastée : les

habitants des plaines proviennent du système de castes (et des « castes répertoriées »), ceux des forêts sont essentiellement des « tribus répertoriées ».

Il existe bien des âdivâsî, comme les Oraon, qui vivent dans les forêts. Cependant, dans la plaine du Chhattisgarh, beaucoup d'autres se sont hindouisés, ont acquis des attributs de caste et ont été intégrés dans la hiérarchie de la caste locale (Burchalker 1996). Dans la commune de Ratanpur, les Gond résident encore dans l'ex-royaume, dans la plaine, au pied des collines et de la forêt (à six kilomètres du centre), mais d'autres se sont disséminés dans les villes. A l'inverse, il existe quelques hautes castes, vivant dans les villages pour des raisons essentiellement professionnelles. La scolarité étant devenue obligatoire dans les villages, des personnes de hautes castes s'installent en tant qu'instituteurs.

S'il est certain que les « tribus répertoriées » résident, en majorité, dans ou aux confins des forêts, les castes, quant à elles, résident, en majorité également, dans les plaines et près des villes. L'évolution sociale et professionnelle provoque cependant des mélanges et des décroissements. Parallèlement, l'urbanisation et l'essor des réseaux routiers et ferroviaires contribuent au développement de la circulation des biens et des personnes.

Au niveau linguistique, bien qu'il subisse des influences au contact des langues de l'Uttar Pradesh, de l'Orissa ou du Maharashtra, bien que la langue officielle soit le hindi, comme dans le reste de l'Inde, le chhattisgarhi reste communément parlé. On trouve cependant, dans la communauté marathe (restée après l'invasion des Marathes) le marathe (dû aux séjours des Marathes) et les langues d'origine dravidienne comme le Gond ou l'Oraon.

Quant au taux d'alphabétisation, il n'atteint même pas la moitié de la population totale. Il est seulement de 42,9% – contre 44,7 % au Madhya Pradesh – , montrant une inégalité entre les hommes et les femmes (58,1 % chez les premiers et 27,5 % chez les secondes) et il n'est classé que 23<sup>e</sup> sur 35 Etats (*Census of India* 1991). Le taux d'alphabétisation est lié au phénomène d'urbanisation assez bas et au taux élevé du travail des femmes (les femmes âdivâsî sont une main-d'œuvre agricole importante). Quant aux femmes du système de castes, vivant selon le système du *pardâ* (traduit selon les sources comme « réclusion » de la femme

indienne, « séparation » ou « ségrégation »<sup>17</sup>), elles sont scolarisées certes, mais sur une courte période (jusqu'à la fin du collège).

Malgré le développement du réseau routier et ferroviaire, en dépit d'un développement urbain certain (taux d'urbanisation de 17,4 % contre 25,3% au Madhya Pradesh), le Chhattisgarh reste un Etat agricole, dont les ressources sont importantes certes, mais concentrées dans une plaine, au réseau d'irrigation encore insuffisant et peuplé essentiellement de villages. Le contraste géographique, la répartition conséquente de la population, les ressources essentiellement agricoles font du Chhattisgarh un Etat qui est considéré encore comme pauvre.

## **B) Situation historique et politique**

### **1- Le nom du « Chhattisgarh »**

Il existe plusieurs interprétations quant à l'origine du terme « Chhattisgarh ». Cette région a été désignée sous ce nom seulement depuis l'invasion des Marathes au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Une des versions les plus courantes est que Chhattisgarh signifierait « la terre des trente-six forts », région donc qui aurait connu ce nombre de villages fortifiés (littéralement *chhattîs* : trente-six et *garh* : fort). Une seconde version indique que Chhattisgarh pourrait provenir de Chedisgarh, siège des Chedi, nom d'une dynastie Rajput (également appelée Kalchuri). La dernière version proposée est que le terme Chhattisgarh pourrait provenir de Chhattisghar. En effet, littéralement, « *chhattîs* » signifie « trente-six », « *ghar* » signifie « maison ». Il est donc conté qu'il y a quelques siècles, trente-six familles de travailleurs de cuir (Chamar) auraient émigré et se seraient installées dans la région. Cependant, les Chamar étant une caste d'intouchables, cette dernière version n'est pas la préférée des habitants du Chhattisgarh.

---

<sup>17</sup> cf chapitre 10

## **2- Le Chhattisgarh, le royaume et la ville de Ratanpur**

### **a- Du Royaume Gond à la formation de l'Etat du Chhattisgarh**

L'histoire du Chhattisgarh est jalonnée de guerres de pouvoir entre les dynasties qui détiennent des royaumes, les scindent et les fondent. L'histoire de l'Etat est également liée à celle de Ratanpur, qui fut le siège d'un royaume du même nom. Le Gondwana, royaume Gond avait en effet trois capitales : Mandla, Ratanpur et Chandrapur. Les Gond cédèrent le royaume de Ratanpur au début du second siècle après J. C à une dynastie de Rajput.

Durant le règne de ces derniers, le royaume de Ratanpur était connu sous le nom de Kosal (littéralement « royaume »), Mahâ Kosal (Grand royaume) ou Dakshin Kosal (Royaume du sud). Le petit-fils d'un descendant de la famille royale des Chedi (branche des Haihaya), Ratanraja fonda la ville de Ratanpur.

Au XIV<sup>e</sup> siècle, la branche Haihaya se scinda en deux, la plus âgée continuant le règne à Ratanpur et la plus jeune à Raipur (Mishra 1979 : 46-47). Chaque royaume fut divisé alors en dix-huit forts (*garh* ou *chaurâsî*) dont chacun était dirigé par un chef royal (*divân*)<sup>18</sup>.

À la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, les royaumes connurent la souveraineté des Moghols. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, en 1751, les Marathes attaquèrent le Chhattisgarh et renversèrent les Haihaya. En 1758, le Chhattisgarh fut annexé au Maharashtra<sup>19</sup>. Il est conté d'ailleurs que ce règne marathe fut le départ d'une longue période de désordres. Les Gond, cependant, continuèrent à résister et cette résistance donna lieu à de nombreux conflits. Au XIX<sup>e</sup> siècle, en 1818, le Chhattisgarh passa sous le contrôle des Britanniques.

---

<sup>18</sup> Dans chaque fort, il y avait plus ou moins 84 villages, eux-mêmes divisés en unités plus petites connues sous le nom de *taluk* ou *barhon* (de *bârah*= douze), comprenant un ensemble de douze villages gouvernés par un chef, *tâû*, ou *dâo*, signifiant littéralement le « frère aîné du père » mais aussi l' « administrateur du *taluk* ». Chaque village avait un chef nommé *gaontiâ* (littéralement provenant de *gâ<sup>n</sup>v*, village). Il est possible que les rois Râjput aient adopté la hiérarchie tribale du chef de village (Mishra 1979 : 56).

<sup>19</sup> Bimbaji Bhonsle prit le pouvoir (ibid)

## b- Histoire politique de la construction de l'Etat du Chhattisgarh

Ce sont les mouvements de réformes socio-religieuses et les rébellions tribales qui ont contribué à faire émerger le sentiment d'appartenance à une région. En affectant le discours politique, social et économique du Chhattisgarh, ils ont permis de soulever la question fondamentale de l'identité, de la préservation de la culture et des modes de vie appelés « traditionnels », s'opposant à un modèle unique de type urbain.

Avant l'Indépendance, le combat pour la création de l'Etat du Chhattisgarh est essentiellement d'ordre social (réformes des conditions sociales, reconnaissance de l'existence de groupes), sporadique (provenant de rébellions propres à un groupe – les Halba, les Gond) et défensif (défense de propriétés). Après l'Indépendance, le discours sur l'identité régionale change, il cherche à unir ces groupes pour construire une identité régionale.

Il y eut de fortes rébellions d'âdivâsî qui débutèrent dès le XVIII<sup>e</sup> siècle (révolte des Halba de 1774 à 1779...), liées à des revendications de droits sur les ressources locales de terres ancestrales, de forêts et s'opposant à un ordre politique, économique et social imposé par les Britanniques. Christopher Von Fürer-Haimendorf considère ces rébellions comme des mouvements défensifs (Von Fürer-Haimendorf 1976). En 1958, les Gond défièrent les Britanniques par plusieurs batailles. En 1859, il y eut une révolte très importante dans le sud de Bastar contre la décision des Britanniques de couper des arbres. Quant aux castes répertoriées, elles ont donné naissance dès le XVII<sup>e</sup> siècle, à des sectes prônant l'égalité et la non-violence, comme le Satnam Panth avec Guru Ghasidas, de manière à améliorer les conditions de vie des Chamar, travailleurs du cuir.

Les revendications quant à la formation d'un Etat séparé du Chhattisgarh remontent aux années vingt du XX<sup>e</sup> siècle. C'est le « *Raipur Congress Unit* » qui en fait la demande en 1924. La discussion est poursuivie durant la session annuelle du Congrès Indien à Tripuri et un « Congrès Régional d'Organisation du Chhattisgarh » est créé, avec, comme leaders, Pandit Sunderlal Sharma, Thakur Pyarelal Singh et Khub Chand Baghel. Des tentatives sporadiques ont ensuite continué. Quand la Commission de Réorganisation de l'Etat est établie en 1954, la demande en faveur d'un Etat séparé est refusée, l'une des raisons avancées étant la pauvreté du

Chhattisgarh. Après l'Indépendance de l'Inde, en 1955, cette demande est relancée à l'assemblée de Nagpur, mais en vain.

La presse a largement contribué à la propagande. Des journaux, comme *Chhattisgarh Chhattisgarhion ka* (le Chhattisgarh appartient aux chhattisgarhi) -lancé par Khub Chand Baghel – ou encore *Chhattisgarh âtmâ ki pukar* (la voix de l'âme du Chhattisgarh) militent en faveur de la préservation de la culture fondée sur le concept de fierté d'appartenance régionale. En 1956, Chedi Lal Barrister avec le soutien de Khub Chand Baghel organise le *Chhattisgarh Mahâsabha* à Rajnandgaon, qui met en place la résolution de la nécessité de développer sur « l'art et la culture du Chhattisgarh ».

Dans les années 90, le débat reprend de plus belle, mais cette fois, de concert avec les mouvements d'indépendance de l'Uttarakhand et le Jharkhand. En 1994, le gouvernement du Congrès du Madhya Pradesh prend la première initiative législative et institutionnelle quant à la création du Chhattisgarh. Après donc une longue série de propositions et de remaniements, l'avant-projet de la formation de l'Etat du Chhattisgarh est approuvé en 1998. Le 25 août 2000, le Président de l'Inde donne son consentement au *Madhya Pradesh Reorganisation Act 2000*. Le Chhattisgarh devient un Etat le premier novembre de la même année.

## **C) La ville de Ratanpur et le village de Puru (cartes 5 et 6)**

### **1- La ville de Ratanpur**

Contrairement à Bilaspur, placée sur la ligne ferroviaire de Delhi à Raipur, en plein essor urbain et comprenant environ 500 000 habitants, Ratanpur est restée une petite ville avoisinant dix mille habitants (*Census of India 2001*). Malgré le fait qu'elle soit placée à l'écart du réseau ferroviaire, elle est située sur un bon réseau routier (route de Bilaspur à Korba, cf carte 5).

Ce qui fait la spécificité de la ville de Ratanpur, c'est que justement, elle a su à la fois préserver son histoire, ses restes monumentaux et ses traditions, tout en étant ouverte aux changements urbains. Ratanpur est en effet imprégnée d'éléments

de son passé, autant par les communautés qui y résident (Gond, Rajput, musulmans, Marathes), les constructions qui y existent (fort des royaumes Gond et Rajput, temples et étangs Rajput, divinités Gond et hindoues...), que par l'organisation spatiale et villageoise (Mishra 1979 : 56).

Le fait que Ratanpur ait été un royaume « sombré dans l'oubli » comme l'écrit Makhan Jha (1977 : 89) ne chagrine que quelques nostalgiques. Ratanpur est en effet appelée la « ville qui s'étend sur les quatre âges » (*chaturyugi nagri*). Au premier âge, ce fut Manipur (*mani* : objet précieux), au second Hirapur (*hira* : diamant), le troisième, Manikpur (*manik* : perle) et le quatrième, Ratnapur (*ratna* : bijou).

Ratanpur est formée d'une ville centrale et de nombreux villages aux alentours (carte 6, plan 1). La ville de Ratanpur (carte 6, plan 2) est séparée en deux par une route principale qui va de Bilaspur à Korba dans un axe nord-est - ouest (en rouge sur la carte). Le long de cette route, très fréquentée par la circulation, sont situés les arrêts de bus, les restaurants, les cafés, le cinéma, le terrain de sport et de nombreux commerces. A la sortie de Ratanpur vers Korba, cette route est bordée de maisons habitées par les basses castes pauvres de pêcheurs et des musulmans tout aussi pauvres.

Au nord de cette route principale, il y a le centre-ville divisé par une rue où se trouve le marché de produits frais (en jaune sur la carte). Cette rue est habitée par des hautes castes, des « castes répertoriées » reconverties socialement et des moyennes castes comme les commerçants. Cet axe du marché s'étend vers l'est, dans une rue d'ex-travailleurs de cuivre (Shûdra), caste reconvertie comme petits commerçants (en vert). Le bout de cette rue donne sur tout un ensemble de ruelles habitées par les Gupta (Vaisha), commerçants (en bleu). A l'est toujours, hors du quartier Gupta se trouve le temple de Shiva (1), avec l'arbre banyan, lieu de culte des femmes de Ratanpur, et encore plus à l'est, sur une colline, le temple de Râm (Râm Tekri (2). A quelques kilomètres à l'est est situé un village d'intouchables, Nawa Ganj (en violet). Au nord-ouest du centre ville, le temple de Mahâmaya Devi, lieu de pèlerinage très connu dans le Chhattisgarh, endroit où sont fêtés les rituels du cycle de vie ou de saisons, abrite les déesses Pârvatî et Durgâ (3).

Au sud de l'axe principal de circulation, il y a le « vieux Ratanpur » (*purânâ Ratanpur* – en rose), formé de quelques ruines du « vieux fort » (*purânâ qila*) et, à quelques pas de ces ruines, au sud, le temple de Râm. Au sud-est se trouve le quartier, brahmane, entouré de maisons appartenant à des castes diverses. Il jouxte l'étang de Dulhara (4), considéré aussi religieux que le Gange. C'est là où s'effectuent les rites funéraires (le terrain de crémation (5)).

Sur la route de Ratanpur qui va à Bilaspur, faisant partie de la commune, se trouve Djuna Shahar, ancien lieu de royaume Gond, où se dressent les ruines de château. Les Gond y habitent encore.

Il existe quantité de temples et d'étangs qu'il n'est pas possible de citer et qui sont présentés dans un article écrit par Makhan Jha, qui les regroupe en cinq segments (Jha 1977 : 91). Chaque étang rappelle ou est une forme de la divinité (Dulhara est considéré comme le Gange, Bêrag-ban est une forme du dieu Vishnou).

Mentionnons qu'en outre, il existe une mosquée à Ratanpur ainsi que de nombreux lieux de culte âdivâsî (Thakur Dev). A signaler également, les temples de crémation des veuves, au sud-est (6), sur le terrain vague où se déroule la grande foire annuelle de Ratanpur ou encore au nord-est (7).

## **2- Le village de Puru**

A Puru, village de 1000 habitants, réside une majorité de Kanvar, population âdivâsî. Ils sont nommés également Kavar ou Kaur. Dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, Russell les recense dans les plaines de la région du Chhattisgarh, au nord de la rivière Mahanadi, correspondant aux districts de Surguja, Raigarh et Bilaspur (Russell 1916 : 389).

Le mythe d'origine des Kanvar est fondé sur une « chute statutaire de castes<sup>20</sup> » ou déclassement dans la hiérarchie, ce qui leur donne une image plus valorisante. Ils seraient en effet, selon ce mythe, les descendants d'une caste royale, plus particulièrement les descendants des Kaurava du Mahâbhârata, vaincus par les

---

<sup>20</sup> Termes employés par Marie-Caroline Saglio-Yatzimirsky (in Tarabout et Bouillier 2002 : 408)

Pândava lors de la bataille de Hastinâpur. Après la bataille, deux femmes enceintes se seraient enfuies vers les montagnes de l'Inde centrale ; elles se seraient réfugiées chez un cultivateur (Râvat) et un laveur de vêtement (Dhobî), avec qui elles auraient ensuite des descendants.

Si Puru compte, en majorité, une population de Kanvar (cultivateurs), il existe également des Dash, qui font partie de la secte Kabir Panth, créée au XV<sup>e</sup> siècle par Kabir, poète mystique. Les Dash ont été recensés comme des « *backward castes* » jusqu'au dernier recensement. Il existe en outre, une famille de commerçants (Vaisha) et une de haute caste (Kshatriya) dont le maître de maison est à la fois propriétaire de terrains, prêteur, médecin, commerçant de vêtements et instituteur, bref qui détient le pouvoir et l'autorité au village.

## **Conclusion du chapitre 1**

Bien qu'intégré dans un Etat plus vaste, le Chhattisgarh, dont l'origine du terme ferait référence soit aux dynasties ou aux castes l'ayant fondé, soit à une organisation spatiale royale, est resté distinct et a gardé ses spécificités. La configuration géographique y a contribué fortement. Le Chhattisgarh est encore pauvre malgré une production de riz importante, mais provenant seulement des plaines. L'aire montagneuse et boisée, assure peu de ressources. Les revendications de la population âdivâsî, dont le pourcentage est fort par rapport à d'autres Etats, ont contribué à la reconnaissance de leur identité et à la formation d'un Etat à part entière. Quant à Ratanpur, lieu de terrain principal de l'étude, elle fait partie d'un district en essor, Bilaspur. Malgré la place importante qu'elle a eu en tant que capitale du royaume, au même titre que Raipur, elle a perdu son titre de capitale. Restant une petite ville de 20 000 habitants appartenant au système des castes, elle abrite, de manière un peu excentrée, des Gond.

### CARTE 1 : LE CHHATTISGARH DANS L'INDE

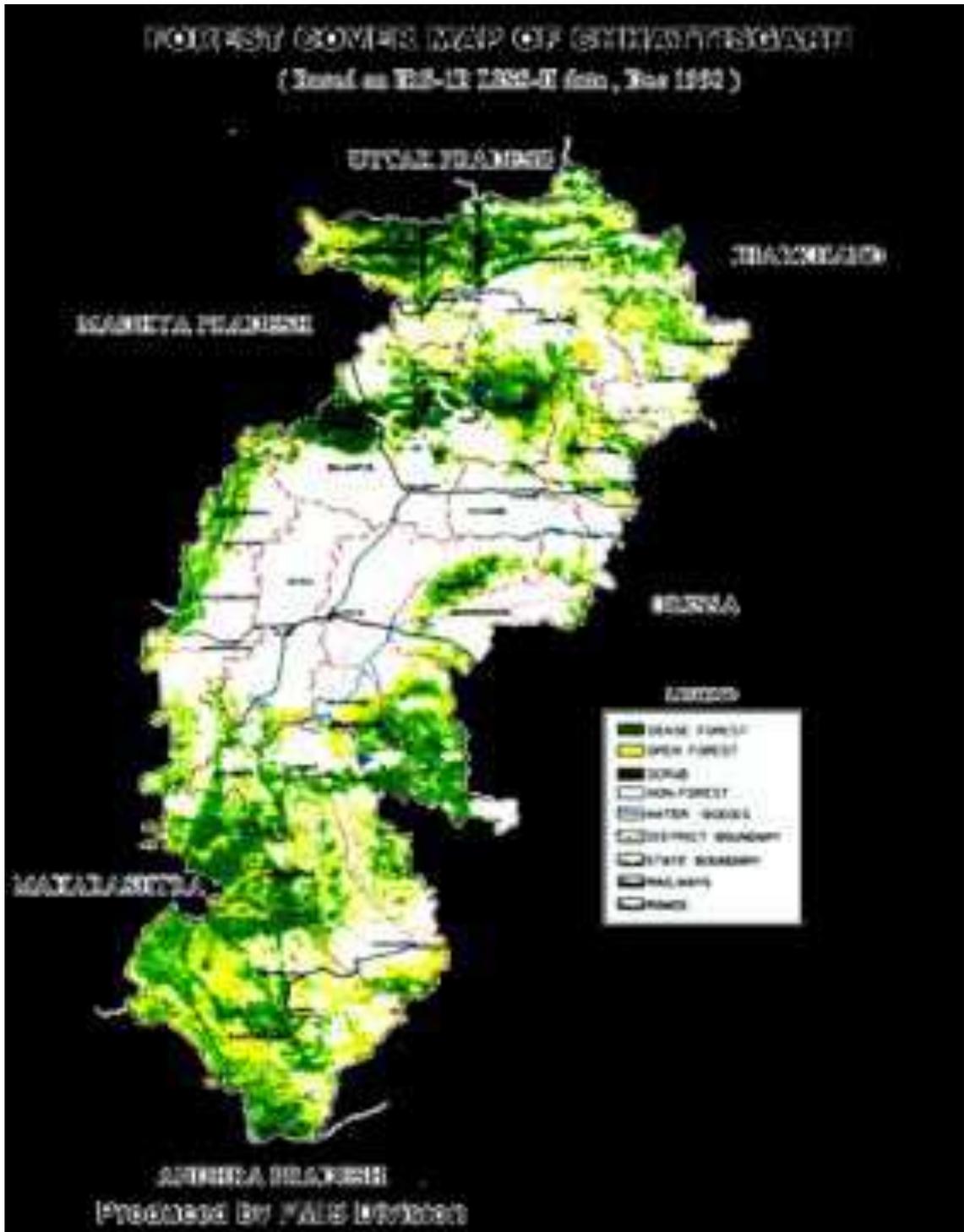


**CARTE 2 : LES DISTRICTS DU CHHATTISGARH**



<http://en.wikipedia.org/wiki/Chhattisgarh>

### CARTE 3: CARTE PHYSIQUE DU CHHATTISGARH



[http://cgforest.nic.in/forestresources\\_map.htm](http://cgforest.nic.in/forestresources_map.htm)

### CARTE 4 : LA POPULATION DU CHHATTISGARH



<http://www.mapsofindia.com/census2001/population/population-chattisgarh.htm>

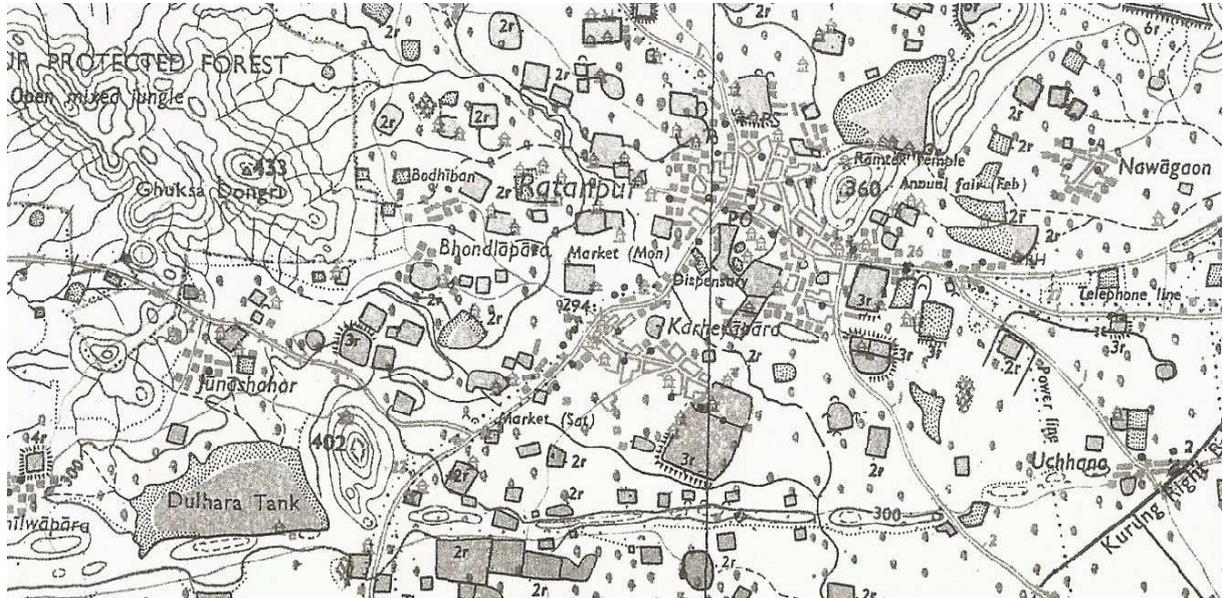
CARTE 5 : DISTRICT DE BILASPUR



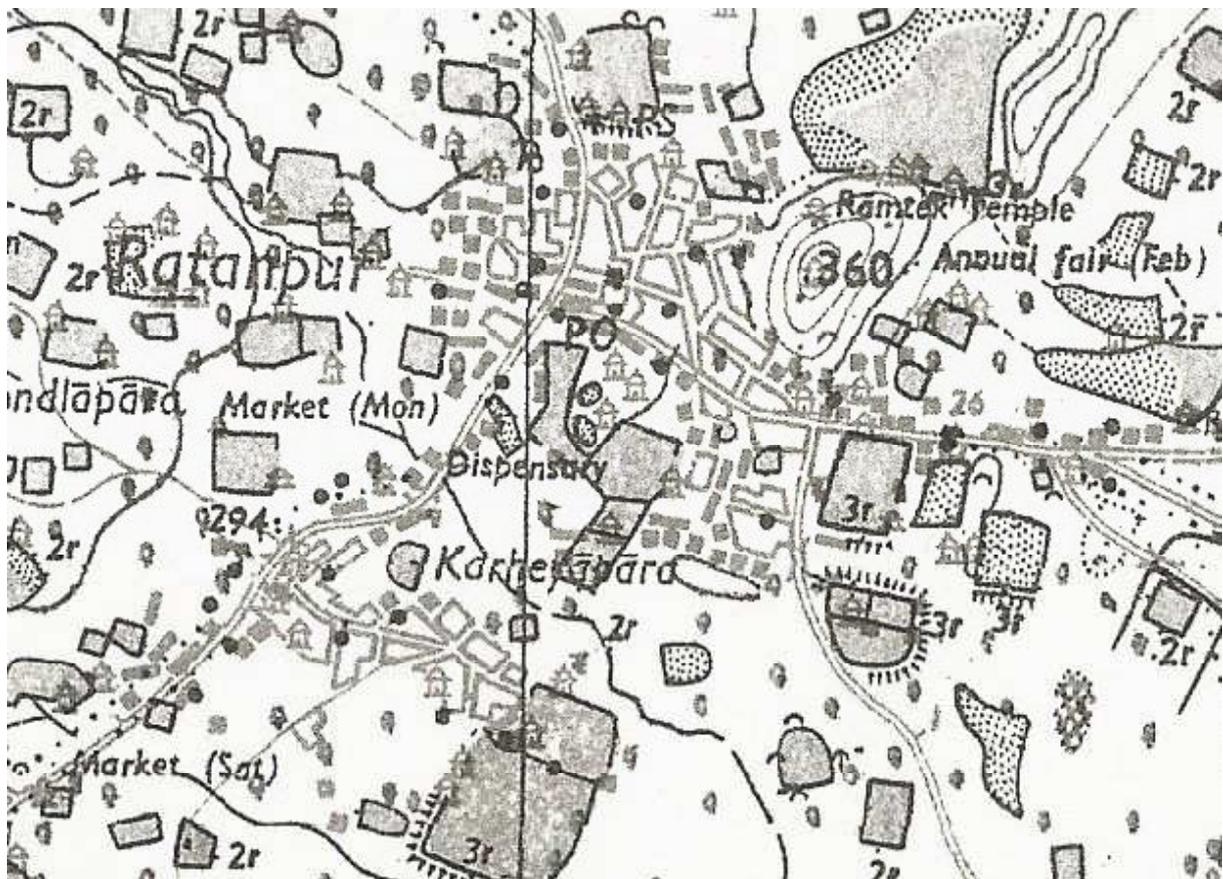
<http://en.wikipedia.org/wiki/Bilaspur>

## CARTE 6 : RATANPUR

### Plan 1 : Ratanpur



### Plan 2 : Le centre ville de Ratanpur



*Bilaspur district, government of India, surveyor general of india, 1980*

## Chapitre 2 – Paraître âdivâsî : en sari « chhattisgarhi » ?

Il s'agit de comprendre, dans ce premier chapitre sur le paraître, quelles sont



les raisons qui font qu'il existe un sari intitulé « chhattisgarhi », quel paraître il donne aux femmes âdivâsî qui le portent, quelles sont les représentations du corps et de la personne qui y sont associées. Je prendrai en compte le point de vue des femmes qui le portent et celui qui ne le mettent pas. Je verrai donc les caractéristiques tant au niveau du drapé (structure, matériau, couleurs, motifs) que de la manière de le mettre ou encore, du style. J'essaierai de faire comprendre de quelle manière la femme réussit, à partir d'une pièce d'étoffe rectangulaire, à ajuster le sari d'une certaine manière et à obtenir un certain style. Sachant que ce sont les femmes Kanvar, Gond et Raut qui portent ce modèle de sari, j'expliquerai les quelques différences qui existent entre ces groupes.

Même si cela peut sembler contradictoire, ce n'est pas parce que le sari « chhattisgarhi » porte le nom de la région qu'il en est nécessairement issu depuis la nuit des temps. On ne sait d'ailleurs pas ce que les âdivâsî ont porté ou n'ont pas porté avant le début du siècle. Les ouvrages donnent des affirmations, des suppositions, mais rien n'est

prouvé. Il est cependant probable qu'avec l'avènement de la colonisation, les missionnaires aient modifié les comportements vestimentaires pour des raisons

d'ordre moral et religieux. Ensuite, selon le principe de sanskritisation, les âdivâsî se sont mis à porter le drapé.

Ce sari régional n'est pas non plus porté par toutes les femmes Kanvar, Gond et Raut, mais seulement par celles d'entre elles qui ont plus de quarante ans. Les plus jeunes portent un sari que j'ai qualifié de « transitoire », car la manière de le mettre et de le porter se rapproche de leurs aînées, mais s'en distingue par le modèle, le matériau, les motifs, et l'ajout de couleurs vives à côté de couleurs foncées du premier modèle.

Le sari « chhattisgarhi » est d'origine incertaine. Selon Rta Chishti Kapur et Amba Sanyal, les couleurs sombres qui le caractérisent n'ont été généralisées qu'au début du siècle avec l'industrialisation. Auparavant, les couleurs auraient été plus claires (Chishti et Sanyal 1989 : 113). Bien que ce sari soit appelé « chhattisgarhi », il a été conçu industriellement à Nagpur, dans le Maharashtra jusqu'à l'an 2000, et depuis, il l'est à Surat, dans le Gujarat. Par conséquent, ce n'est, en aucun cas, un sari fabriqué tissé à la main.

Cependant, il est possible que ce sari fabriqué industriellement soit effectué d'après un modèle plus ancien et traditionnel. Le sari chhattisgarhi se décline en deux couleurs : un vert foncé et un bleu allant jusqu'à l'indigo. Selon l'ouvrage cité plus haut, le sari de couleur verte proviendrait d'un modèle du Maharashtra. Quant au second modèle de couleur indigo, il n'apparaît pas dans cet ouvrage, ce qui laisse à penser que c'est un modèle encore plus récent.

## A) Description du sari « chhattisgarhi »

### 1- Le sari et ses dénominations

Selon le contexte, les informateurs, le mode de questionnement, le sari est désigné sous plusieurs termes: *sârî chhattisgarhi*, *sûtî sârî*, *ligrâ*, *lacha*, *ilias sârî*, *chichola sârî*, *âdivâsî sârî*, *dhartî châp*, *bayy sârî*, chaque désignation révélant des caractéristiques différentes.

La première formulation, – *chhattisgarhi sârî* – est celle qui m’a été indiquée dès mon arrivée sur le terrain, m’a été présentée comme d’origine récente et liée au mouvement de revendication de la formation de l’Etat.

La seconde formulation, plus explicative, m’a été donnée quand j’ai commencé à demander des précisions sur ce drapé. Elle avait trait au matériau qui le composait : c’était un « sari de coton », « *sûtî sârî* ».

Les expressions de *ligrâ* et *lacha* (ou *lacchha*) m’ont été transmises quand je posais une question directe (de type « quel est ce sari ? »). Les plaisanteries faites par mes amies autour de ces termes ont traduit une ambivalence caractéristique du sari chhattisgarhi. Ces termes existent bel et bien en hindi. *Ligrâ* est un terme dépréciatif décrivant un « tissu rapiécé », un « vêtement vieux » (Mac Gregor 1997 : 897). *Lachchhâ* existe en hindi : c’est un « paquet », un « bracelet » ou un « lambeau » (idem : 881). Mais *lachchha* correspond aussi au mot hindi *latthâ*, qui signifie « rude étoffe de coton » (idem : 882). Quoiqu’il en soit, si en hindi, les connotations de ces termes sont dépréciatives, elles ne le sont pas en chhattisgarhi.

C’est Lakshmî Dash, femme du village de Puru, qui a employé l’expression *chichola sari*. *Chichola*, le nom de la fleur de tamarin (*imli* en hindi), est l’un des motifs tissés sur les bords<sup>21</sup>. Les commerçants de Ratanpur ont quant à eux prononcé la formule de *ilias sârî* qui est utilisée par les âdivâsî qui portent ce drapé. *Ilias* correspond à la marque et au nom de l’entreprise qui le fabrique.

Quant à la désignation *âdivâsî sârî*, elle fait référence au groupe d’appartenance qui le porte. Mais le terme est justement employé par ceux qui ne le

---

<sup>21</sup> Les noms des drapés de l’ouvrage de Chishti et Sanyal (1989) sont effectivement présentés selon le motif des bords.

portent pas ou plus. Il m'a été nommé ainsi par des hommes du système de castes pour montrer la distinction de ce groupe avec le leur. *Gâ<sup>n</sup>v ka sârî*, « sari des villages » peut être employé de façon assez péjorative par des personnes résidant justement en ville, mais la connotation n'est pas toujours négative. À Ratanpur, en effet, la majorité des habitants sont d'origine rurale et ont encore leur famille dans les villages où ils retournent fréquemment.

Un jour que nous regardions ensemble les saris que porte justement Sâvitrî, femme Kanvar résidant à Puru, nous avons lu ce qui était imprimé sur un sari neuf : *dhartî châp* et *bayy sârî*. En hindi, *dhartî* signifie « terre » et *châpâ* « impression » (traduction obscure), tandis que *Bayy* est le nom d'une société qui fabrique le sari et d'autres produits.

Voici un tableau résumant les termes désignant le modèle de sari chhattisgarhi, de coton épais et porté essentiellement par une population âdivâsî.

Tableau des termes

<b><i>Chhattisgarhi</i></b>	<b><i>Hindi</i></b>	<b><i>Information</i></b>
<i>Chhattisgarhi sârî</i>	<i>idem</i>	Appartenance régionale
	<i>Âdivâsî sârî</i>	Porté par des âdivâsî
	<i>Sûtî sârî</i>	Matériau coton
<i>Lugrâ</i>	<i>Lugrâ</i>	Sari (CH), Tissu rapiécé, vêtement vieux (H)
<i>Lacha, lachcha</i>	<i>Lachchhâ</i>	Sari (CH) Lambeau (H)
<i>Ilias, Bayy sârî</i>	<i>idem</i>	Noms de l'entreprise et la société
<i>Dhartî châp</i>		Nom technique
<i>Chichola sârî</i>		Nom de la fleur du bord

Les différentes dénominations de sari changent donc, en fonction de la question, du moment et de l'informateur. Le sari n'a pas un seul nom, mais une variété de noms. Mis côte à côte, ces termes donnent une série d'informations : le matériau et les motifs, la marque de l'entreprise, la région de provenance et la personne qui le porte... Notons simplement que le nom de la couleur et les lieux de fabrication (en l'occurrence, le Maharashtra et le Gujarat) ne sont jamais évoqués. Enfin, les termes énoncés sont en majorité hindi, mais également chhattisgarhi. Si le mot existe dans ces deux langues, il n'a pas forcément le même sens ou la même connotation.

## **2- Caractéristiques générales**

### **a- Matériau et longueur**

Le sari chhattisgarhi est un sari de coton épais d'une longueur de sept mètres – par conséquent plus long que le sari standard des villes<sup>22</sup> – et d'une largeur d'un mètre dix. La longueur et l'épaisseur du sari sont adaptées au fait que celui-ci n'est pas porté avec corsage et jupon, qui couvrent le corps. Par conséquent, sa longueur permet un double pliage plus couvrant, son épaisseur permet une opacité qui couvre les membres et la peau.

### **b- Contraste entre une partie centrale unie et des bords à motifs**

Il est composé d'une partie centrale unie, de bords longitudinaux ornés de couleurs et, en outre, de deux extrémités à rayures. Les couleurs dominantes ont changé car en 1998, il existait des tons clairs et foncés de violet, vert ou, plus rarement, d'orange. Après 2000, les couleurs portées étaient plus sombres, vert foncé ou indigo (bleu violacé) seulement, l'orange ayant d'ailleurs disparu.

Les deux modèles de sari de coton qui restent portés depuis 2000 sont donc le vert et le bleu foncés, le bleu se déclinant en diverses tonalités, plus ou moins violacées allant jusqu'à l'indigo.

Le contraste est puissant entre la partie centrale unie, de couleur généralement sombre et les bords qui sont soit ornés de couleur vive, soit de couleur

---

<sup>22</sup> Le sari standard des villes a une longueur de 5,50 mètres.

blanche. Bien que ces bords soient de petite taille par rapport à cette partie centrale, ils ressortent visuellement et font la fierté des femmes qui le portent. La sobriété du sari sombre est égayée par la vivacité des bords.

### c- Symétrie et possibilité d'inversion

La principale caractéristique de ce drapé de coton est, qu'au contraire du sari standard des villes, il est conçu de façon symétrique. Les deux pans de sari, à chaque extrémité, sont composés de bandes et rayures, mais surtout, sont identiques, que ce soit au niveau des dimensions, du nombre de bandes et rayures et des couleurs.

Cette symétrie permet au drapé d'être réversible, c'est-à-dire que la femme peut commencer à mettre le sari par une extrémité ou une autre. Les raisons sont liées à des valeurs morales et pratiques (cf chapitre 9, page 294). La femme fait l'inversion essentiellement par économie, pour ne pas user plus une extrémité qu'une autre, mais également pour se couvrir lors du bain. Elle noue une extrémité pour se couvrir, lave l'autre, puis inverse à nouveau les pans. Cette symétrie est une différence essentielle et qui semble spécifique à ce modèle de sari, car il est impensable, pour une femme des villes qui porte le sari standard, de l'inverser.

Au contraire du sari bleu, le sari vert a un endroit et un envers, qui se voit si



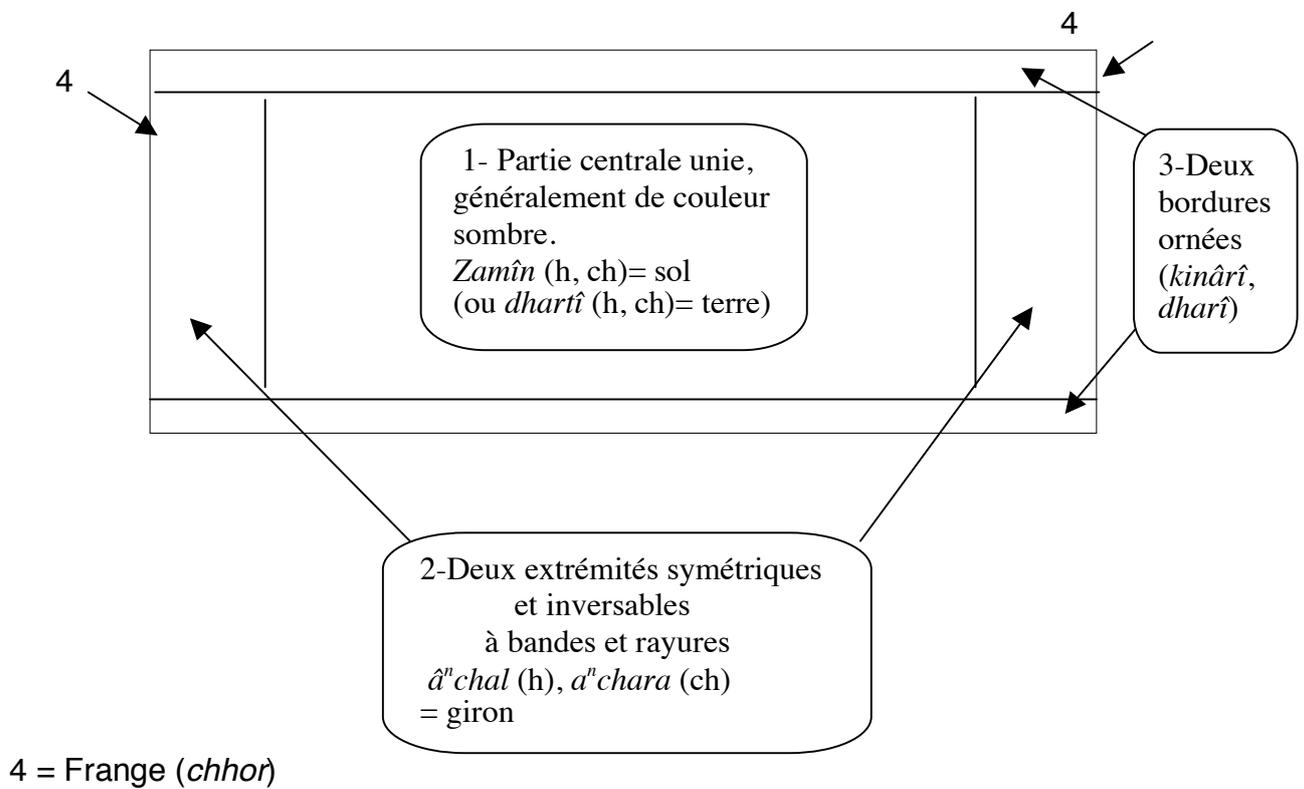
l'on regarde les motifs du bord longitudinal. Dans le premier cas, les fils sont de couleur inversée. La fleur blanche sur fonds bleu (à gauche) d'un côté devient bleue sur un fonds blanc (à droite). Dans l'autre cas et comme sur de nombreux tissus brodés, l'envers se reconnaît aisément, le fil n'est pas bombé et ne ressort pas



comme sur l'endroit.

## PLANCHE 1 : SARI CHHATTISGARHI DE COTON

### Structure et dénominations des parties



### 3 - Structure et dénomination des parties (planche 1)

Rta Chishti Kapur et Amba Sanyal (1989) mentionnent de façon très précise et technique les parties qui composent le sari. Je m'arrête néanmoins à quatre éléments qui me paraissent essentiels, mais suffisants, dans la compréhension des manières de porter le sari. Je reprends également les termes utilisés par Françoise Cousin dans ses nombreux articles.

Le sari « chhattisgarhi » est composé de trois parties principales et d'une quatrième un peu particulière :

- Les bords longitudinaux (ou bordures) de chaque côté du drapé : *dharî* (terme supposé être chhattisgarhi) ou, plus rarement, *kinârî* (hindi).
- Deux extrémités symétriques (ou pans) de chaque côté du sari : *a<sup>n</sup>chara* (chhattisgarhi) et *â<sup>n</sup>chal* (hindi). Le terme hindi *pallâ* que nous verrons pour le deuxième modèle n'est jamais utilisé pour ce premier modèle.
- Une partie centrale (ou centre : *zamîn* (prononciation *djamîn* en Chhattisgarhi) ou *dhartî*. Ce dernier terme, écrit sur le sari neuf, ne m'a jamais été évoqué oralement.

Il existe en outre, une partie du sari que je vais souvent évoquer car elle très utilisée dans les rituels (cf parties II et III) : *chhor*, qui est le coin de l'extrémité finale (ou la frange) de l'*a<sup>n</sup>chara*.

Il est difficile d'affirmer qu'un mot est chhattisgarhi ou hindi puisque ce sont des langues qui ont des racines communes et empruntent l'une à l'autre. Par ailleurs, le sari est certainement porté depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, mais on ignore ce qu'il en était autrefois, avant l'arrivée des missionnaires qui ont imposé des vêtements jugés moralement plus corrects. Si on considère que le sari est un vêtement hindou, il est compréhensible que les différents termes le désignant soient hindi. Il est fort possible que leur signification ait évolué.

Chaque terme désignant les parties du sari a un sens propre et un sens figuré.

- *kinârî* en hindi et chhattisgarhi, c'est le « bord ». Ce peut être aussi bien le bord du sari que le bord d'une rivière d'un chemin ou d'un lac. C'est également la « bordure » qui s'étend sur les deux longueurs du drapé. Notons, en outre, que le bord peut être désigné par *dhari* en chhattisgarhi, proche du hindi *dharî*, qui signifie rayure.

- *a<sup>n</sup>chara* en chhattisgarhi se différencie peu du hindi : *â<sup>n</sup>chal*. Ces termes désignent chacune des deux extrémités du sari. Le dictionnaire Mac Gregor nous donne le sens propre: « bord ou bordure situés à l'extrémité du sari ou d'un châle... », puis le sens figuré : c'est la « poitrine » de la femme (Mac Gregor 1997 : 76). En fait, *a<sup>n</sup>chara* et *â<sup>n</sup>chal* font partie d'une série d'expressions qui s'appliquent au ventre, au giron ou au buste de la femme. Les Kanvar, Gond et Raut n'utilisent jamais les termes de *pallâ* ou *pallu* comme dans le cas du sari des villes.

-*zamîn* (rarement employé *dhartî*) a un double sens qui donne une représentation très forte du sari chhattisgarhi : il s'agit de la partie centrale du drapé, mais aussi du sol, de la terre. Ces termes, identiques en chhattisgarhi et en hindi, ne s'appliquent qu'au seul sari chhattisgarhi.

Quant à « *chhor* », signifiant « bord », « limite », c'est la frange placée à la toute extrémité du sari. Elle est mentionnée dans l'ouvrage de Rta Kapur et Amba Sanyal (1989) sous le terme de « *chhir* », les tisserands du village de Ranigan (situé à une dizaine de kilomètres de Ratanpur), le comparent aux cheveux de la déesse (Chishti Sanyal 1989 : 32).

Voici un tableau récapitulatif des parties du sari et des définitions :

Nom du terme en chhattisgarhi	Nom du terme en hindi	Sens propre Partie du sari	Sens figuré
<i>Dhari</i>	<i>Dharî</i>	Bord, bordure Rayure	Bord du chemin
<i>Kinârî</i>	<i>Kinârî</i>	Bord, bordure Longitudinale	Bord d'un chemin Rive d'un lac, d'un étang
<i>A<sup>n</sup>chara</i>	<i>Â<sup>A</sup>chal</i>	Extrémité, pan	Poitrine
<i>Djamin</i>	<i>Zamîn</i>	Partie centrale Centre	Sol, terre
<i>Dhartî</i>	<i>Dhartî</i>	Partie centrale Centre	Terre

Les habitants de Puru et Ratanpur sont plus ou moins conscients du double sens de chaque partie du sari. La double signification du bord ne fait pas de doute, la relation entre la poitrine de la femme et l'extrémité du sari est moins perçue. Mais la découverte a été totale en ce qui concerne *zamîn* (sol ou terre et partie centrale du sari) : tous ceux à qui j'en ai fait part n'avaient pas fait l'association.

Les termes désignant les différentes parties du sari ont d'ores et déjà des connotations très fortes concernant les représentations du corps et de la personne :

- L'un d'entre eux, *a<sup>n</sup>chara / â<sup>n</sup>chal*, qui correspond à la poitrine et au ventre féminins, est lié à la maternité et à la naissance, et par extension à l'intimité, la proximité et au régional. *Â<sup>n</sup>chal* est souvent utilisé pour *desh*, le pays, la région.
- *Kinârî*, désignant le bord de l'étoffe et de la rivière, qualifie une limite ou un contrôle des énergies corporelles.
- L'autre, *zamîn* (ou *dhartî*), correspond au sol (ou à la terre) ; ce qui suggère les associations bien connues de la femme et de la terre, toutes les deux nourricières.

#### **4- Couleurs et ornements : combinaison et structure**

##### a- Les couleurs de la partie centrale, *zamîn*

Quelle que soit la couleur, quelle que soit la tonalité, neufs, les saris ont des teintes profondes. Au fur et à mesure des lavages, les couleurs se modifient et éclaircissent, ce qui pose un problème aux femmes âdivâsî et aux Raut, car les couleurs délavées indiquent la pauvreté.

Chaque couleur porte un nom en chhattisgarhi et en hindi:

Nom de couleur	chhattisgarhi	hindi
Violet foncé	<i>masrenka</i>	<i>begemi</i>
Violet clair	<i>bhata</i>	<i>halkî bêgemi</i>
Vert	<i>hariya</i>	<i>harâ</i>
Rose	<i>gulal</i>	<i>gulâl</i>

Les habitants de Puru et de Ratanpur ne choisissent que les couleurs précédemment citées. Chaque caste qui réside dans un village (Puru, Kera) ou dans un quartier de ville (Djuna Shahar à Ratanpur) porte de préférence une couleur spécifique. Les Kanvar, à Puru, élisent « majoritairement » le vert, tandis que les Gond, à Djuna Shahar, le bleu, mais tous alternent ces deux couleurs. Tâchons de nous faire comprendre à travers quelques exemples. Sâvitri, Kanvar de Puru, possède trois saris chhattisgarhi : deux verts et un bleu. Inversement, une femme Gond de Djuna Shahar en possède deux bleus et un vert. Quant aux saris violet clair et rose, ils sont rares et en voie de disparition.

Sans être réellement un signe de reconnaissance, la couleur semble être un facteur d'intégration à la caste ou au village, un signe d'appartenance, mais qui évolue au fur et à mesure des années.

D'un côté, il est commun d'entendre que les couleurs foncées sont des couleurs « impures » élues par les « basses castes ». Le bleu-noir est considéré, par les hautes castes, comme une couleur portant malheur. Quand, pour obéir à une mode quelconque<sup>23</sup>, les femmes des hautes castes choisissent des couleurs sombres, elles jettent leur dévolu sur des matières nobles telles que la soie, ou plus communes comme le synthétique. En outre, quand elles portent une couleur sombre,

---

<sup>23</sup> Durant mon premier séjour en 1996-97, la mode était aux couleurs sombres.

celle-ci, le plus souvent, est minoritaire par rapport à un autre ton, tel le rouge (Chishti et Sanyal 1989 : 238).

De l'autre côté, Delphine Maucort (2003) a démontré que la couleur noire des vêtements des femmes Bhopâ-Rebârî du Gujarat n'était pas considérée comme impure, mais témoignait du chagrin causé par le deuil de leur divinité. Les âdivâsî et Raut portent le sari chhattisgarhi sombre dans la vie quotidienne, mais également pendant les fêtes, à l'occasion des mariages notamment. Pour eux, la couleur foncée, loin d'être impure, porte chance. Il peut donc exister une différence de perception de la couleur entre les âdivâsî et les gens du système de castes.

Les couleurs foncées sont un moyen de cacher des taches et des impuretés que le travail implique. Effectivement, sur une couleur sombre, celles-ci apparaissent moins. En outre, si le noir n'est pas ou peu porté ou porté seulement dans le cadre d'une mode passagère, il est essentiel en petites touches dans les rituels pour repousser le mauvais œil. D'ailleurs, le cordon noir que met l'enfant à la ceinture, ou le collier de la femme porte chance. Par conséquent, si la couleur indigo permet de protéger des salissures – en les cachant aux regards –, elle permet également de protéger la personne d'éléments maléfiques qui peuplent les forêts.

Quant au vert, il est associé tout d'abord aux couleurs des feuillages de la forêt, lieu d'habitation des âdivâsî (qui signifie les « habitants de la forêt »). Certains en ont d'ailleurs revendiqué la propriété. Ensuite, le vert est la couleur du plumage du perroquet. Dans les villages, l'oiseau est attrapé, le plus souvent par les Oraon, vendu aux habitants des villages qui adorent l'appivoiser. En outre, le perroquet est le symbole d'une danse (*sua nac*- littéralement la « danse du perroquet »). C'est également l'un des motifs de sari des villes. Enfin, le perroquet est considéré comme le compagnon idéal de la femme, restant souvent seule à la maison à attendre les siens, ami à qui elle peut raconter ses chagrins et auprès de qui elle peut se consoler de ses malheurs.

En fait, ce n'est pas la couleur seule qui importe, mais l'idée qu'elle soit associée à d'autres caractéristiques liées à la pauvreté : un matériau épais<sup>24</sup>,

---

<sup>24</sup> L'ouvrage de Chishti et Sanyal mentionne un sari indigo de soie porté par les brahmanes dans un district du Madhya Pradesh (Chishti et Sanyal 1989 :184).

l'absence de décoration à l'extrémité et une manière spécifique de porter le vêtement.

L'importance accordée à cette opposition entre couleur claire et couleur sombre renforce l'ambivalence avec laquelle les âdivâsî sont perçus par les gens du système de castes. D'un côté, ils savent que les Gond et les Kanvar sont descendants d'une caste royale et les placent à égalité avec les Kshatriya (guerriers). De l'autre, ils plaignent et méprisent tout à la fois les femmes Gond, Kanvar et Raut d'effectuer de durs labeurs dans des conditions difficiles. Elles ne sont pas perçues comme impures par leur naissance, mais parce qu'elles sont confrontées d'une manière ou d'une autre à des salissures. Non seulement elles se salissent, se tachent, se souillent facilement, mais plus encore elles cherchent à cacher ces taches et ces impuretés par des vêtements de couleur sombre.

#### b- Les couleurs et les motifs des extrémités (*a<sup>n</sup>chara / â<sup>n</sup>cha*)



Les deux extrémités symétriques de chaque côté du sari sont composées chacune de trois bandes unies, rouges, vertes, bleues, roses ou violettes. Je leur donnerai le terme de « bandes », plus larges, pour les différencier des « rayures », plus fines. Ces bandes sont parallèles à la largeur et sont perpendiculaires à la longueur. Elles sont séparées par deux bandes claires de même largeur, chacune étant composée de trois rayures fines, dont la couleur reprend, soit celle de la partie centrale, soit des trois bandes. Là encore, le nombre de bandes a pu évoluer selon les années, car j'ai recensé, avant les années 2000, quelques rares cas de cinq bandes.

L'association de couleurs de l'extrémité du sari (composée de trois bandes de couleur, de deux bandes blanches internes et de rayures fines de couleur) varie selon la teinte dominante ou majoritaire de la partie centrale. Le violet foncé (indigo) et le vert sont combinés réciproquement (violet/vert et vert/violet). Le violet clair et le rose sont également combinés.

c- Les bords longitudinaux (*dharî, kinarî*) : structure, couleurs, ornement

Tout comme les deux extrémités, les bords longitudinaux sont symétriques, mais leur ornement et leurs couleurs sont plus riches et plus variés.

Il ne faut pas généraliser un motif et un symbole qui orne les bords. Ces ornements, qui sont au centre de l'ouvrage de Chishti et Sanyal (1989) sur le tissage<sup>25</sup>, sont davantage connues par le fabricant que par celle qui revêt le sari. En outre, comme l'atteste l'ouvrage, un motif peut avoir plusieurs interprétations selon l'informateur : le dessin en dents-de-scie, par exemple, peut être soit un temple, soit une boucle d'oreille ....

Les bords sont composés de trois bandes tissées sur le fond du sari. Le fond du sari est du même tissage que la partie centrale – car celle-ci est la base du drapé. C'est par-dessus cette base, extension de ce que l'on nomme la partie centrale, qu'est brodé l'ornement.

La bande centrale, la plus large, est composée soit de fleurs, soit de croisillons. Ces bandes sont encadrées ou séparées par des bandes plus fines, rouges, blanches ou vertes. Entre le motif principal et la partie centrale, une ou deux rangées de motifs sont tissées : dents-de-scie, pointes de flèche emboîtées (parfois les deux à la fois) ou temples. Les espaces entre les bandes ont l'aspect de rayures.

En ce qui concerne les couleurs :

- celles des fleurs dépendent de la variété : blanches, jaunes ou rouges,
- les croisillons sont jaunes,
- les dents de scie sont jaunes ou blanches et la guirlande de temples est jaune,
- les bandes secondaires sont rouges, vertes ou blanches.

---

<sup>25</sup> Leurs informateurs étaient des tisserands.

### - Bande centrale à fleurs

On trouve trois variétés de fleurs : une blanche à six pétales, supposée être la fleur de tamarin (mais qui ne l'est pas, en fait), une deuxième également à six pétales mais rouge, et une troisième à onze pétales (*karan*).

La fleur de tamarin, *chichola* (chhattisgarhi) ou *imli* (hindi), est typique du sari de la région. C'est celle qui est supposée être sur les *ilias sari*. Cette fleur est utilisée dans des mélanges purificateurs préparés après la naissance à la mère de l'enfant. Elle est aussi présente dans certains produits de beauté, tel que le savon. Dans le domaine médical, la fleur de tamarin est réputée pour ses propriétés antiseptiques.

En réalité, cette fleur blanche à six pétales, bien que reconnue comme telle par bien des informateurs et des informatrices, n'est pas le tamarin. La véritable fleur



de tamarin a une forme plus géométrique, sans pétales (Chishti et Sanyal 1989 : 119). Il m'avait effectivement été dit par deux commerçants que la *chichola* n'était plus représentée et qu'il s'agissait en fait de la fleur de coton (*ruï phûl*) à huit pétales (idem : 119). Il existe bien une fleur à six pétales présentée comme telle, mais la variété n'est pas indiquée (idem : 221).

Cette fleur blanche à six pétales a un cœur. Généralement tissée de fils blancs, chaque fleur est encadrée dans le sens largeur de deux traits de la même couleur. Le tout est tissé selon la couleur dominante du sari : vert, bleu, violet ou rose. Longitudinalement, les fleurs sont encadrées de chaque côté par une bande rouge, quelle que soit la couleur du fond. Du côté intérieur, il existe une autre bande (verte si le fond est violet ou rose, violette si le fond est vert) et une série de motifs blancs (alignée dans le sens de la longueur). Ce sont de petits triangles à trois étages que j'ai nommés précédemment motifs en « dents-de-scie » (ibid : 167).



La fleur de *karan* (arbre médicinal) est tissée de fils jaunes sur un fond violet. Les « dents de scie » sont reliés à la base par une sorte de guirlande. Cette fleur a neuf pétales. Le cœur est composé de deux cercles emboîtés. Entre les fleurs de *karan* se trouvent des fleurs à quatre pétales plus longs, séparés par des pétales plus courts.



Quant à la version rouge de la fleur de coton, elle est encadrée de deux bandes, dont chacune est composée de triangles sans base, supposés être des pointes de flèches blanches. Vers l'intérieur du sari se trouve une ligne de motifs en dents-de-scie jaunes.

#### - Bande centrale à croisillons

Jusqu'à l'an 2000, la bande à croisillons existait seulement sur les saris verts et violets clairs, mais pas sur les indigos. Cependant, je l'ai recensée, lors de mon dernier séjour en 2005, sur ces derniers. Cela reste exceptionnel. C'est certainement



dû au changement de lieu de fabrication (de Nagpur à Surat).

La structure générale ne diffère pas d'un modèle à un autre. La bande est composée de croisillons jaunes, séparée d'une rayure blanche. Une série de deux lignes de motifs en dents-de-scie est tissée sur le fond vert ou violet.

Ces deux lignes sont face à face. Il existe des variantes, comme l'ajout de la couleur rouge : soit en fine rayure entre deux motifs, soit à la place d'un motif. Cependant, le rouge est toujours mis en touches pour souligner les autres couleurs.

La question qui se pose maintenant est de savoir si ces bords ont une fonction d'appartenance ou de distinction d'un groupe ou d'un autre. Les croisillons existant essentiellement sur le sari vert, cette couleur étant portée de préférence par les Kanvar, on le trouve porté davantage par ce groupe. Ensuite, la fleur blanche, allant de pair avec l'indigo, est portée davantage par les Gond. Enfin, la fleur de *karan* et la fleur de coton rouge, la première sur un sari de fonds bleu, la seconde, sur un fonds vert, sont portées par des femmes Raut, chacune étant de villages différents. Il est vrai également que je n'ai jamais vu de femme Kanvar, dans le village de Puru, porter les motifs que j'ai recensés sur les Raut.

Le groupe a ses préférences, mais la politique d'achat dépend de facteurs extérieurs, qui suivent le jeu de l'offre et de la demande : le commerçant, le lieu de ce commerce, le lieu de fabrication et l'entreprise.

## **B) Une mise en place fiable (planche 2)**

Il s'agit de comprendre, ici, comment à partir de l'étoffe rectangulaire, la femme parvient à disposer le sari et ce qu'il en ressort comme spécificités. En effet, des parties de sari, insoupçonnées jusqu'alors, non seulement prennent forme, mais sont des caractéristiques du sari nommé « chhattisgarhi ».

### **1- Double pliage et triangle**

Le mouvement de départ consiste à plier une extrémité en deux en faisant dépasser un triangle, qui est ensuite rabattu par-dessus le bord. Le double pliage permet une opacité complète des parties inférieures du sari. Ce triangle permet de maintenir le pliage. Il est ensuite glissé et placé dans le dos, où il se voit d'ailleurs.



1- L'extrémité du sari est repliée sur elle-même sur une longueur équivalente à un bras et demi.

2- Le bras droit est étendu à l'horizontal. Le bord est relevé à hauteur des aisselles. L'angle du sari est maintenu en baissant le menton.

3- On abaisse le bord d'un léger mouvement de bras. Le bras droit reste tendu.

4- Le triangle est rabattu par-dessus le pan replié, vers l'extérieur. Le menton lâche l'angle.

5- Le pan court est passé par la hanche droite dans le dos.

6- Une fois dans le dos, la main gauche reprend le pan à l'aide de l'angle et le ramène à

gauche.

7- L'angle est ramené sur le devant de la taille, à droite, à proximité du nombril. Les mains et les poignets se croisent. On a donc effectué un tour complet de l'angle, qui est passé dans le dos de la droite vers la gauche avant de revenir à la taille, sur le côté droit.

8- La vue de dos montre l'emplacement du triangle (cf photographie ci-dessus).

## **2- Serrage et torsion**

Le terme utilisé pour le « nœud » est *goṭ*<sup>26</sup> en chhattisgarhi (*gāṭh* en hindi) . En fait, ce « nœud » est une torsion de deux « pointes » formées par l'angle des bords (9). La femme ensuite effectue un serrage en tenant fortement ces deux pointes. Puis elle les tord d'un mouvement tournant vers la gauche, dans le sens inverse des aiguilles d'une montre (10). Après le serrage et la torsion, les mains lâchent leur prise et s'emparent de la pointe qui a été inversée (11). La femme effectue un rentré de chacune des pointes dans la ceinture (12 et 13).

## **3- Réglage du pli (*jhol*) et de l'extrémité**

14- La femme fait passer l'extrémité dans le dos, de gauche à droite, en laissant pendre le bord du sari sur la gauche. C'est ainsi qu'elle forme la partie appelée *jhol*, et qui flottera sur la hanche.

15- L'extrémité est ramenée du dos sur l'épaule droite, puis devant. La femme ajuste la longueur du *jhol*.

16- Notons qu'il faut soulever le bras droit pour faire glisser le pan un peu plus bas.

17- Le pan long, rejeté dans le dos du côté gauche, est mis en attente autour du cou.

---

<sup>26</sup> En hindi, *goṭ* signifie le bord d'un vêtement

#### **4- Les plis**

##### **a- Arrangement**

18- La femme se baisse pour saisir le bord supérieur (à une distance d'un bras à partir du nœud à la taille). Le bras gauche tendu permet de maintenir le drapé posé dessus. Les bras dessinent un angle droit.

19- La main droite relève le bord.

20- Tandis que la main droite ramène le bord à hauteur de l'aisselle, la main gauche s'empare des deux bords.

21- Les mains (la main gauche maintient toujours les deux bords) ajustent la largeur des plis.

##### **b- Rentré des plis à la ceinture**

22- La main droite fixe le coin droit du pli à la taille, légèrement dans le dos à droite.

23- Le bord est rentré le long de la ceinture...

24- .... vers le centre, puis à gauche.

#### **5- L'extrémité sur le devant**

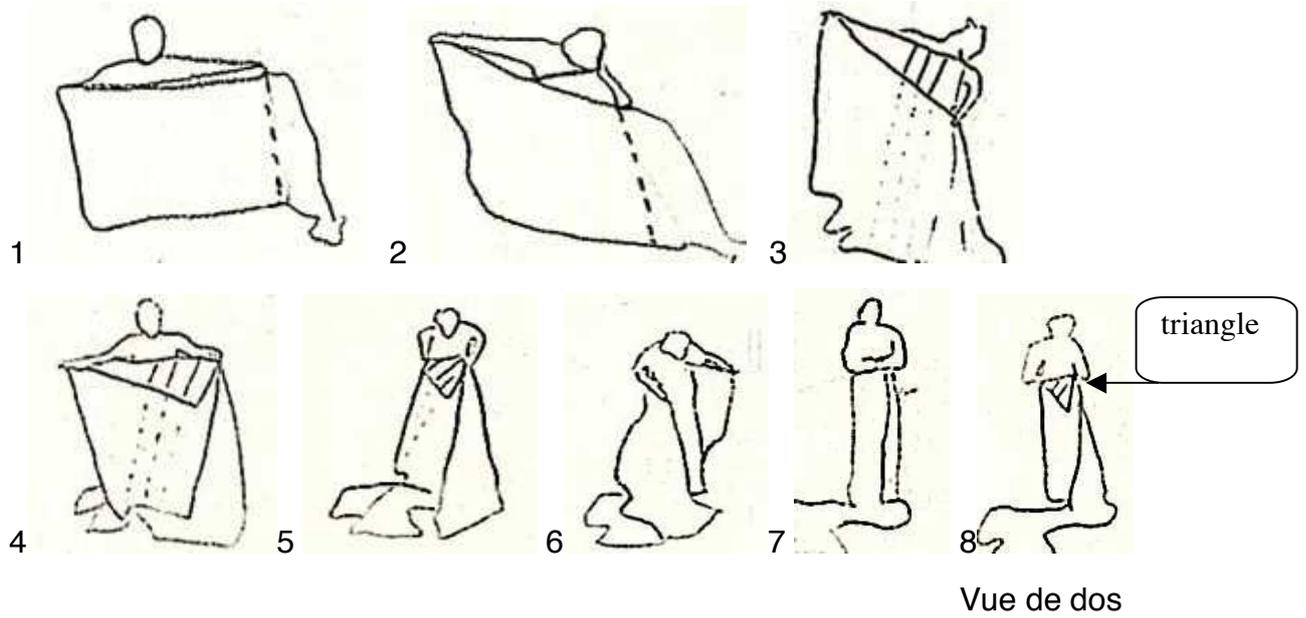
25- La femme reprend l'extrémité laissée en attente autour du cou et la laisse tomber aux genoux. Elle ajuste la longueur et rejette un peu de drapé dans le dos.

26- Les coins de l'extrémité sont rentrés dans la taille, à droite puis à gauche. Les rayures qui composent l'extrémité sont placées au centre du corps.

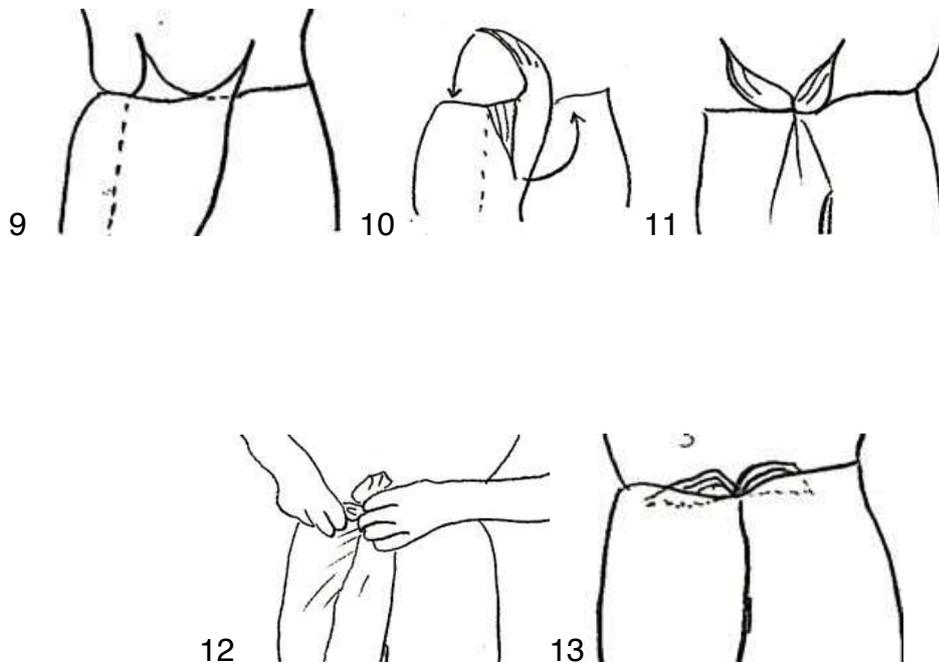
27- Vus de dos, les bords ici forment deux lignes obliques et parallèles.

## PLANCHE 2 (a) : MISE EN PLACE DU SARI CHHATTISGARHI

### 1 Double pliage et triangle

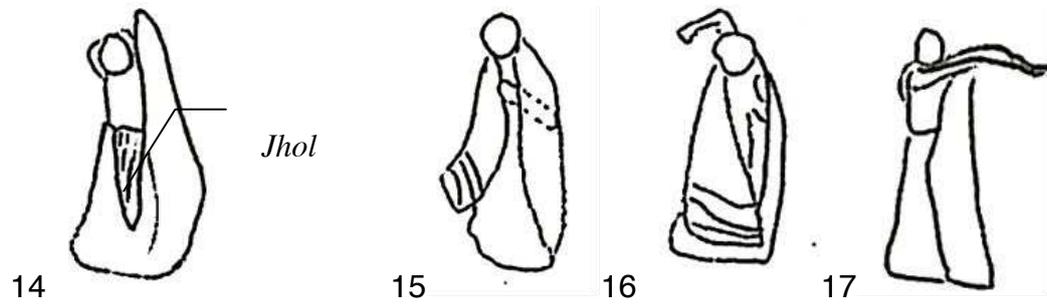


### 2- Serrage et torsion



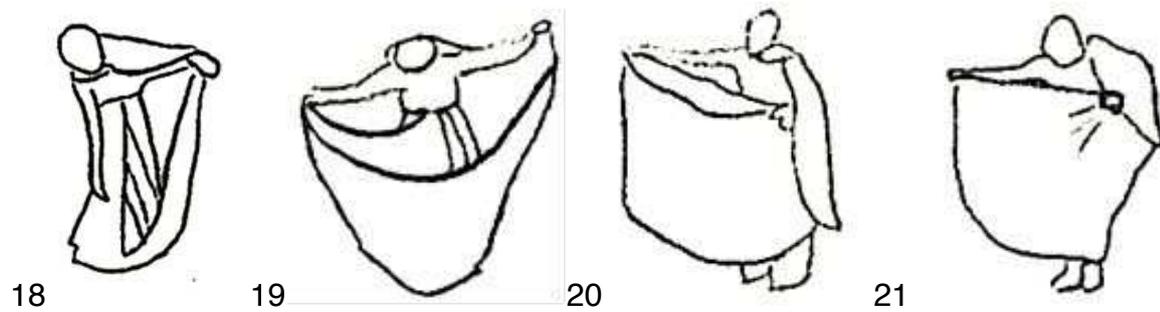
## PLANCHE 2 (b) : MISE EN PLACE DU SARI CHHATTISGARHI

### 3- Réglage du pli (*jhol*) et de l'extrémité

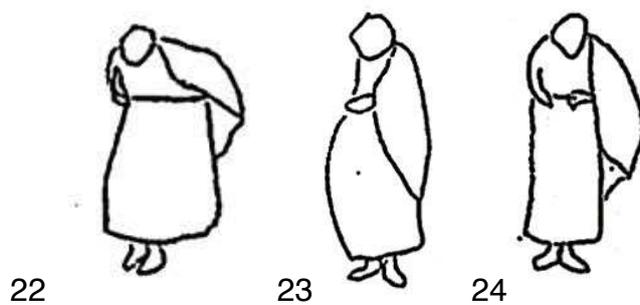


### 4- Les plis

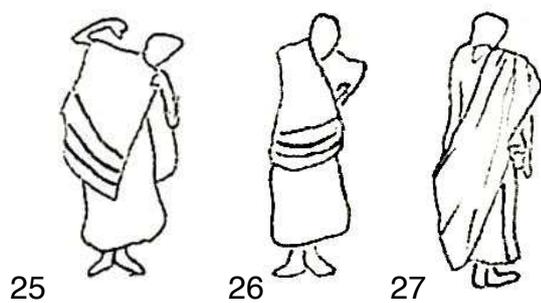
#### a) Arrangement



#### b) Rentrés à la ceinture



### 5- L'extrémité sur le devant



\*

\*

\*

La mise en place nous donne d'ores et déjà des indications sur le port du sari chhattisgarhi. L'une des extrémités est pliée et laisse dépasser le triangle qui maintient la double épaisseur, glissée dans le dos ; l'autre est placée sur le buste. La base du sari est un type de nœud qui est effectué par une forte torsion, puis rentré à la ceinture. Une fois fermé, on peut rentrer, à la ceinture, les larges plis. Le *jhol*, partie qui ne prend forme qu'à la mise en place, doit avoir une certaine ampleur sur la hanche gauche : la femme ajuste la longueur soigneusement.

Pendant l'arrangement du sari, la femme n'hésite pas à se servir de son corps, pour maintenir un bord, comme le menton, par exemple. La longueur des bras sert de mesure également. Elle se baisse et se relève, ne reste pas figée, elle tourne également, mais très peu. Elle enroule le drapé autour d'elle, mais ne se tourne presque pas.

Ce qui se dégage de l'étude de la mise en place, c'est que la femme recherche la fiabilité, au niveau du maintien, de la tenue et de la couverture que le sari a sur le corps.

J'ai fait comprendre les particularités du sari chhattisgarhi dans son modèle, j'ai fait ressortir les spécificités d'une mise en place, mais pour véritablement comprendre en quoi consiste le style chhattisgarhi, il faut maintenant découvrir l'importance qu'y revêt le *jhol*, la disposition de l'extrémité et le tombé des couleurs et des motifs.

### C) Existe-t-il un style « chhattisgarhi » ?

De prime abord, le style chhattisgarhi correspond à une des manières standard de porter le sari selon laquelle l'extrémité est portée sur le devant, en *sîdhâ*. Cependant, le style comporte des particularités qui le distinguent du sari des villes, qui font de lui un sari « chhattisgarhi » : le *jhol*, les plis, la partie à bandes et rayures. Quel paraître donne l'ensemble ?

#### 1- Les spécificités

##### a- Le « pli souple », *jhol*



Le style chhattisgarhi se distingue par un « pli souple », une partie du sari qui flotte sur la hanche gauche de la femme et dont le nom, de genre masculin, est *jhol* en hindi, *jholan* en chhattisgarhi. Le premier terme est également utilisé en chhattisgarhi. Le dictionnaire Mac Gregor nous donne les définitions suivantes : « [...] qui gonfle, qui bouffe, qui flotte », « bout qui est laissé libre ou qui se balance d'un sari » ou encore « rideau, sac, membrane, utérus » (Mac Gregor 1997 : 398). *Jhol* peut aussi bien être une caractéristique du port de sari qu'une partie du corps de la femme ou encore un élément extérieur au drapé.



Tandis que la première définition renvoie à une idée de mouvement, la seconde renvoie à une notion de protection. Cette dernière définition souligne à nouveau la correspondance entre le sari et l'anatomie féminine – un phénomène que nous avons déjà rencontré avec *â<sup>n</sup>chal* (extrémité du sari et buste de la femme).

Le *jhol* permet de nombreux gestes inhérents au port du sari, principalement effectués par les femmes du groupe âdivâsî, qui seront largement développés dans le chapitre 9. Retenons pour le moment ce qu'est le *jhol* (pli souple), son emplacement (sur la hanche gauche) et ses caractéristiques (qui pend, qui flotte ou qui gonfle).

b- Le tombé des bords

Les bords ont une importance capitale dans le paraître de ces femmes puisqu'ils illuminent la couleur sobre, voire sombre du sari et font ressortir la couleur de la peau. Les corsages choisis sont rarement assortis, mais il arrive qu'ils le soient, comme dans le cas de cette femme Gond, qui a mis un corsage blanc assorti à la fleur (cf photographie page 63).



Les bords tombent de la tête aux pieds, le long des bras, sur une épaule. Ils épousent la courbe du front et des joues, ils glissent le long de l'épaule jusqu'à la hanche gauche où ils vont se cacher. On ne reconnaît pas seulement l'aspect neuf du sari à ses couleurs, mais également à la manière dont se laissent aller les bords. En effet, dans un sari neuf, les bords restent bien en place, ils sont visibles dans toute leur largeur. Mais, au fur et à mesure des lavages, ils se froissent et n'apparaissent plus sur toute leur largeur.



Il est difficile de faire tenir un bord constamment de façon visible, car la femme a besoin, pour ses activités, de le repousser. Pour bien le mettre en évidence, elle ramène souvent le bord devant elle et fait juste ressortir la main ou une partie du bras (cf photographie de l'introduction). Quand elle fait sécher le sari, pourtant, elle ne fait pas attention à défroisser les bords, elle ne cherche pas à changer la manière dont les bords rétrécissent.

Quelques soient les activités, les bords se voient particulièrement au niveau des cheveux et sur le côté gauche. De l'autre côté, ils sont souvent moins visibles, car la femme a souvent besoin d'avoir son bras droit dégagé. Elle repousse le bord et le fait tenir plissé sur l'épaule droite, ce qui cache les motifs.

Quand la femme sort, elle laisse retomber les bords de chaque côté. Au



contraire du côté face, où les bords sont mis en valeur sur le haut du corps, dans le dos, ils tombent sur la partie inférieure du corps.

Les bords ont un rôle esthétique primordial dans le paraître des femmes qui portent le sari chhattisgarhi. Ils forment un contraste par la vivacité des couleurs et la sobriété du reste du sari qui enveloppe le corps. Les bords attirent le regard extérieur sur la tête – cheveux et visage – et les épaules, voire les bras. La femme met particulièrement en valeur le bord sur la partie gauche en le faisant glisser devant ou derrière l'épaule, de la tête à la hanche, où il s'enfouit enfin. Enfin, les bords forment une ligne qui traverse de manière perpendiculaire le bas des jambes, ils donnent une

finition. Ils bordent le corps de la tête aux pieds, soulignant sa silhouette.

### c- L'extrémité rentrée ou sortie

Passons à une troisième caractéristique : l'extrémité est toujours disposée « devant<sup>27</sup> » (*sîdhâ*) : c'est-à-dire sur le buste. En fonction des activités, du lieu, la femme la modifie. En général, quand elle vaque à ses occupations, elle rentre chaque coin de l'extrémité à la ceinture, l'un à gauche, l'autre à droite. Sinon, elle peut laisser glisser un coin et en rentrer un autre du côté droit ou encore, comme on le voit à droite, laisser les coins libres.



### d- Les larges plis et la longueur du sari

Le vêtement des Kanvar se caractérise par des plis aussi larges que l'espace entre les hanches (cf ci-dessus), tandis que celui des Gond se définit par des plis plus petits (de cinq à dix centimètres), tout à la fois superposés et décalés sur la largeur. Cependant, il existe des variantes, comme dans le cas de la femme kanvar, ci-dessus à droite, qui a fait le plissé en imitant, de façon gauche, celui des villes (cf chapitre 3). En outre, le sari est court, à mi-mollets. Les plis et la longueur du sari permettent de ne pas enfreindre la marche ou les mouvements physiques liés aux nombreuses activités domestiques ou professionnelles.

<sup>27</sup> *Sîdhâ* littéralement signifie « à l'endroit », « tout droit », mais je le traduis pas « devant ».

La longueur du sari varie suivant les groupes, le moment, l'âge et la personne elle-même. Les Kanvar, qui vivent de manière plus isolée, le portent plus court que les Gond ou les Raut. Ces dernières, par exemple, sont plus enclines à passer dans des endroits publics et par conséquent veillent à une longueur correcte. Si une femme doit aller travailler dans les champs tous les jours pendant la mousson, elle le met plus court à ce moment.

Au contraire de ce qui est précisé dans des ouvrages généraux sur le sari, (Lynton 1995, Boulanger 1997), les âdivâsî des villages autour de Ratanpur, pour travailler, ne relèvent pas de manière fréquente pour le rentrer dans le dos, à la ceinture. La manière *kanch* en hindi, *kachora* en chhattisgarhi est existante, mais elle est pratiquée rarement. Ce sont les femmes les plus âgées qui le mettent ainsi, et jamais de façon systématique. La largeur des plis et la longueur du sari permettent d'éviter cet ajustement.

#### e- Le port facultatif de corsage et l'absence de jupon

Les femmes en sari de coton épais ne revêtent le corsage que dans certaines circonstances : s'il fait froid, si elles doivent sortir en ville ou lors d'une cérémonie. La manière de porter le sari, en plaçant soigneusement le bord, permet de recouvrir le buste. Les risques de faire tomber le pan sont moindres, car le sari de coton ne glisse pas comme le synthétique. Le coton, au contraire du synthétique, est perçu comme un matériau fiable, de confiance, qui tient comme il est placé.

Quant au jupon, il n'est pas porté, car il ne s'adapterait pas à la longueur du sari, il alourdirait le port et serait trop gênant. De plus, le sari est plié en deux à la taille, ce qui permet une couverture totale des fesses et des jambes jusqu'aux mollets.

Le fait que les femmes ne doivent pas porter de jupon est un critère de choix essentiel pour celles qui mettent le sari épais. Elles ne conçoivent pas de porter un tissu entre la peau et le sari, elles n'en voient pas l'intérêt. Elles utilisent pour leur travail beaucoup les jambes, que ce soit pour marcher, grimper ou se tenir ferme sur les pieds lors du ramassage ou des plantations. Elles doivent donc sentir leurs jambes libres de mouvement.

#### f- Les ornements

Les femmes âdivâsî portent quelques bracelets de verre, auxquels elles ajoutent parfois des bracelets en étain. Quelques-unes des Raut mettent la ceinture d'argent ou d'étain (*kamar band*, *kamar* = hanches, *band* : ceinture), qu'elles portent sur le sari, sur les hanches ou encore un collier fait de perles en forme de pièces de monnaie.

Bref, les femmes âdivâsî portent peu de bijoux, mais ce ne sont pas eux qui font l'esthétique, ce sont les tatouages sur la peau, en particulier, les bras et les mains.

\*

\*

\*

Le pli souple (*jhol*), la manière de mettre l'extrémité, les larges plis, la longueur du sari, le port facultatif du corsage et l'absence de jupon sont les spécificités de ce que les femmes nomment le style « chhattisgarhi ». Bien sûr, on peut trouver des « *jhol* » dans le reste de l'Inde, mais ils ne seront pas combinés à un sari court, à de larges plis, ou encore moins à un épais sari de coton sombre, qui permet de ne mettre ni corsage, ni jupon, ou encore moins à la manière de montrer les bords.

## **2- Paraître âdivâsî : l'image valorisante d'un sari « chhattisgarhi » pour une « femme des villages »**

On sait que la soie est plus pure que le coton (Dumont 1966). Mais le coton est quand même perçu comme un matériau pur à porter dans le quotidien. En outre, tout le monde reconnaît ses qualités de solidité et de résistance. On a vu que les couleurs sombres spécifiques à ce modèle et peu courantes dans le système de castes, pouvaient être associées à l'impureté.

Dans un sari chhattisgarhi de coton épais et sombre, comment sont perçues les femmes Gond, Kanvar et Raut par les non âdivâsî ? Comment se perçoivent-elles ? Pourquoi ce nom est-il donné par les gens du système de castes comme par

les âdivâsî elles-mêmes, alors qu'il est davantage un modèle recomposé qu'un produit traditionnel régional ?

a- Une perception ambivalente du corps et de la personne

Hommes et femmes du système de castes parlent en bons termes du sari chhattisgarhi. Ils disent également qu'il a été porté dans leurs générations précédentes. Le coton, qui a des propriétés hygiéniques, est un matériau pur. Il absorbe la transpiration, il ne fond pas à la flamme du four ou du gaz comme le synthétique. Il est résistant aux tractions, aux mouvements. Il tient en place et donne un drapé fiable. Il a un aspect esthétique sobre et simple qui correspond à la mentalité des habitants du Chhattisgarh : des gens simples, voire innocents, droits, travailleurs, proches de la nature. On est proche de la peinture des indigènes forgée au début du siècle par Verrier Elvin, mais c'est sous ces traits que les gens aiment se présenter pour se singulariser en tant que ressortissant de l'Etat chhattisgarhi. Les habitants de Ratanpur sont favorables au développement de la ville et de l'Etat qui est un des plus pauvres, mais l'évolution et le changement font peur à la fois, et dans ce portrait chhattisgarhi, il y a de la nostalgie et de la crainte de l'avenir.

Par conséquent, les femmes des castes ne vêtiraient jamais ce sari de coton sombre épais, mais elles ont un discours positif à son propos. Même en évoquant les atouts du coton, elles avouent bien évidemment ne pas regretter le sari de coton de leurs aînées. Si elles l'ont abandonné, c'est qu'il était difficile de résister à la venue de nouveaux saris aux couleurs chatoyantes. De plus, elles seraient ridicules dans ce genre de sari qui est décalé par rapport à l'image du groupe. En outre, il existe un facteur qui est la cause de l'abandon : l'entretien. En effet, le poids du sari de coton épais est multiplié quand il est lavé. Le lavage étant quotidien, toujours effectué à la main, il devenait une corvée. Le sari synthétique, au contraire, se lave et se sèche rapidement. Mais l'avantage du sari résidait à la fois dans cet inconvénient. Car la pureté du coton était renforcée par son grand pouvoir d'absorption d'eau.

Emma Tarlo (1996) indique que paraître « femme des villages » est mal vécu par les jeunes générations. Elle indique également le mépris qu'ont les habitants des villes pour les villageois. A Ratanpur, le mépris existe, mais il n'est pas commun à tous. Ratanpur est en effet formé de villages ; tout le monde a une famille qui habite

dans un village. Par conséquent, le mépris provient des femmes qui sont exclusivement d'origine urbaine, ou encore de jeunes qui dénigrent le village car ils veulent en sortir. Toujours selon Emma Tarlo, si les gens des villages sont méprisés, c'est parce qu'ils sont jugés pauvres et arriérés. En outre, le fait que la femme soit obligée de travailler est vu en termes dépréciatifs : c'est le lot de pauvres femmes qui ne peuvent faire autrement, mais, pour une femme de haute caste, travailler représente l'abandon du foyer.

Il n'est pas commun que les « basses castes » portent le sari de coton épais et cela se justifie par le fait qu'elles n'ont pas à revendiquer une appartenance. Au contraire, elles ne veulent pas être reconnues, mais cherchent à se fondre, grâce à leur paraître, dans la masse des saris synthétiques. Seules, les femmes Raut de plus de quarante ans continuent à porter le sari de coton. Ces castes ont un statut particulier. Leur fonction est valorisée puisqu'elles vendent du yaourt fabriqué avec du lait, substance des plus pures. Par conséquent, n'ayant pas honte de revendiquer leur appartenance à un groupe les Raut, elles aussi, comme les Kanvar et les Gond, portent des saris épais de couleur sombre.

Le sari « chhattisgarhi », porté par les Raut, les Gond et les Kanvar, est baptisé ainsi par les habitants du Chhattisgarh, pour adoucir l'image méprisante qu'ils ont des femmes des villages. En effet, justifier le port d'un sari en insistant sur son caractère régional, est une manière de montrer une appartenance, une identité longtemps revendiquée.

Selon ce principe d'ambivalence, le sari chhattisgarhi porté par les Kanvar, Gond et Raut est baptisé par les habitants du Chhattisgarh d'une part pour adoucir l'image méprisante qu'ils peuvent avoir des femmes des villages, d'autre part, pour exalter la présence d'âdivâsî en sari de coton, représentant la ruralité du Chhattisgarh avec ses bons côtés. Elles sont alors considérées comme les représentantes de valeurs menacées dans un Chhattisgarh en cours d'urbanisation. Justifier le port d'un sari en insistant sur son caractère régional devient alors une manière de montrer une appartenance, une identité longtemps revendiquée.

b- Images de soi : entre honte, fierté et habitude

Il s'agit, pour finir, de comprendre l'image de soi, c'est-à-dire la perception que la femme se fait d'elle-même. Délicate à définir, elle varie selon le groupe et la femme qui en fait partie.

Pour certaines femmes, le sari chhattisgarhi représente le dur labeur, la pauvreté, l'arriération et l'impureté. Pour d'autres, une reconnaissance de sa fonction dans la société et une fierté d'appartenance. Enfin, pour d'autres encore, une simple habitude. Certaines n'en voient pas l'intérêt. Toutes les femmes ne rêvent pas non plus, de porter du synthétique.

Tout d'abord, il existe un système d'acquisitions vestimentaires où, en tant que telles, les femmes n'ont pas de rôle à jouer. Les saris leur sont offerts à des cérémonies, le plus souvent un mariage, une, deux ou trois fois par an. Les drapés sont choisis par des hommes, l'époux de celle qui va offrir. Par conséquent, la femme âdivâsî ne peut choisir son sari, elle ne peut que l'accepter. Les motivations de porter un sari sont plus liées à une habitude ancestrale qu'au plaisir de l'acheter.

Les femmes ne savent pas justifier les raisons du port de leur sari, elles le portent ainsi depuis des années, elles n'aiment pas les autres saris. Elles ont certainement des désirs, mais qui sont rapidement refoulés, car elles pourraient devenir la risée du village si elles mettaient un sari synthétique. Il existe dans les villages une forte pression sociale et des commérages rapides. Elles ont une réputation à tenir, et vouloir ressembler à une femme des villes n'est pas de leur ressort. Elles intègrent une image d'elle-même liée à des habitus que forge la société, qu'elles ne peuvent pas remettre en cause, qui va avec leurs conditions de vie et leur génération.

A Puru, Sâvitrî Etvar n'a pas une image positive générale d'elle-même. Cela se voit à la manière qu'elle a de s'échapper dès que j'arrive, à son refus que je la photographie, à sa peur de se voir sur un papier ou dans un film. Les Kanvar vivent dans un village de mille habitants, dans la forêt. Par conséquent, ils vivent entre eux. Leurs critères de beauté et d'esthétique restent relatifs à leur milieu. Ils savent qu'ils sont pauvres, qu'ils vivent dans des conditions difficiles et que cela se voit dans le paraître. Cette situation donne honte, en particulier dès qu'ils sortent de leur village.

Les Gond, quant à eux, sont déjà plus proches des villes. Ils vivent entre eux certes, mais ont plus de contacts avec l'extérieur. De plus, il existe, dans leur village, des vestiges d'un ancien royaume. Ils reçoivent donc quelques visites de touristes qui s'intéressent à eux. Certains d'entre eux font des études, arrivent à des professions intellectuelles. Il n'est pas rare, dans un mariage Gond, de voir un couple d'apparence urbaine, l'homme étant vêtu d'un pantalon et d'une chemise, la femme en sari de fête. Le sari chhattisgarhi est perçu alors comme vieux et dépassé, mais également le symbole d'une ancienne civilisation.

Quant aux femmes Raut, elles ont davantage un discours de défense et de revendication du sari. Elles en sont fières, que ce soit au niveau de l'esthétique, du fait d'avoir la liberté de ne pas porter de jupon, ni obligatoirement de corsage. Elles trouvent le sari adapté aux saisons, au froid ou au chaud. Les femmes Raut aiment leur sari de coton « chhattisgarhi », même si elles savent également l'alterner avec un sari de coton mélangé à du synthétique.

## Conclusion du chapitre 2

Au fur et à mesure des années, la variété des couleurs du sari chhattisgarhi diminue, puisqu'elle ne comporte plus, actuellement, que du bleu et du vert. Les couleurs sombres sont perçues comme mystérieuses, sobres et modestes, mais elles peuvent être vues, surtout l'indigo, comme cachant des salissures, voire même impures. Le vert, quant à lui, est associé directement à la forêt et au perroquet, donc à la nature. Les motifs qui ornent les bords sont des fleurs, associées à la nature et à la fertilité. Leurs croisillons font référence également à un travail domestique, la vannerie. Du fait de sa structure parfaitement symétrique, le sari chhattisgarhi peut être porté d'un côté ou de l'autre.

Ce qui se dégage de ce sari chhattisgarhi, c'est sa fiabilité, sa tenue, son maintien, la protection du corps qu'il assure, mais également la liberté de mouvements qu'il permet. La fiabilité tient de l'attache du sari : triangle, nœud, larges plis. Le sari assure, d'autre part, une couverture totale : la partie inférieure, pliée en deux, double l'opacité. Ensuite, il existe un deuxième tour qui forme une couverture supplémentaire du dos. Enfin, le sari couvre, mais offre la possibilité de découvrir, selon les besoins et les activités, les bras, la tête et les jambes.

Cette fiabilité est renforcée par le fait que le matériau est de coton, épais, donc résistant à la traction, aux lavages, aux mouvements. La femme peut tirer dessus pour faire la torsion sans risque de rompre l'étoffe. L'étoffe ne glisse pas. Rentrée à la ceinture, en appui sur la tête, dans les deux cas, elle tient. En outre, le coton est considéré comme un matériau répondant aux critères de pureté.

Le côté esthétique n'est pas à négliger. La couleur sombre est rehaussée par la vivacité des bords, que la femme sait ajuster, à la fois pour montrer leur beauté et pour mettre en valeur les cheveux, l'épaule ou la hanche. Il est fort probable que les bords aient eu un rôle, si ce n'est de distinction, d'appartenance à un groupe, mais avec les changements de lieu de fabrication d'entreprise, la multiplicité des commerces, ils n'ont plus cette importance.

Enfin, les opinions des habitants qui ne revêtent pas le sari chhattisgarhi sur celles qui le portent vont du mépris à l'estime, sentiments liés à des espoirs de

changements ou de nostalgie d'une vie rurale, dans un Etat pauvre certes, mais en évolution. Les Gond, les Kanvar ou les Raut, en portant ce sari, peuvent en avoir honte ou en être fières ; elles peuvent le rejeter, l'aimer ou les deux à la fois. Elles se sont adaptées à ce sari depuis des années ; elles en ont fait un vêtement confortable et l'ont intégré à leur personne, à leur paraître âdivâsî.

### Chapitre 3 - Paraître « femme des villes » : en quels saris ?

*« Debout devant le miroir, elle tient le sari contre elle. Elle commence à le nouer. Le tissu s'enroule autour d'elle, retenu à la taille par le jupon. Un tour complet. La broderie au ras du sol. Puis, elle forme les plis réguliers, en éventail. Les assujettit à l'avant. Un deuxième tour, le pan s'élève, passe au-dessus de l'épaule, retombe dans le dos. Les fils s'entrecroisent en un jaillissement de dessins, de formes presque abstraites, un alphabet étrange, incompréhensible » (Devi 1999 : 243).*

Dans le chapitre précédent, j'ai présenté un modèle de sari porté par les femmes dans les villages. Bien que le Chhattisgarh soit un Etat à dominance rurale, composé de villages, il y existe des villes. Comme dans toute l'Inde, les villes du Chhattisgarh ont vu l'émergence d'une classe sociale moyenne urbaine et pour laquelle le paraître est d'une importance capitale.

Cependant, si la société indienne est actuellement composée de classes sociales, qui sont d'ailleurs discernables assez rapidement, elle reste une société de castes. A Ratanpur, un insigne d'appartenance aux castes supérieures se donne à voir avec le drapé blanc (*dhoti*), porté seulement par brahmanes et Kshatriya. Chez les femmes, l'adéquation entre la caste et le vêtement n'est pas aussi simple.

Emma Tarlo (1996) analyse le vêtement porté par les Harijan et mentionne qu'ils choisissent leurs habits de manière à se fondre dans l'anonymat, pour cacher leur intouchabilité. Mukulika Banerjee et Daniel Miller (2003), par le portrait de Mano, balayeuse, montrent comment elle soigne son apparence vestimentaire pour avoir une place assise dans le bus, et comment elle résout ses problèmes liés à son image impure, en changeant plusieurs fois de sari dans la journée. Si le vêtement ne permet pas de reconnaître la caste, celle-ci, cependant, influence le paraître vestimentaire. Dans le cas de « castes répertoriées », le paraître sert à cacher la pauvreté et l'impureté liée au travail et à la caste. Les femmes de hautes castes, quant à elles,

ne veulent pas non plus afficher leur appartenance par le vêtement, mais la suggérer par d'autres valeurs, la simplicité, par exemple.

Il ne s'agit donc pas, ici, de chercher à démontrer un code symbolique qui ferait concorder un insigne vestimentaire et une caste, mais de comprendre le système d'interactions qui existe entre la caste et le vêtement, en l'occurrence le sari.

Le modèle de sari porté dans les villes est caractérisé par, d'un côté, une standardisation, de l'autre côté une diversification. Il est le même pour toutes – de dimensions standard –, mais il présente une grande variété de motifs et de couleurs. Il est unique et multiple à la fois. Cette unicité et pluralité fait qu'il est difficile de lui trouver un qualificatif approprié.

Sachant que le modèle de sari, porté dans le milieu urbain, l'est dans l'Inde entière, pourrait-on, en opposition au sari « chhattisgarhi », de type « régional », l'opposer à un sari « indien », de type « national » ? Dans une certaine mesure, oui, mais les saris régionaux, chhattisgarhi ou autres, sont également indiens et font partie des saris propres à la nation. Pour qualifier le sari des villes, quand je suis arrivée à Ratanpur, l'expression qu'utilisaient mes informateurs était soit « sari » soit « synthétique ». Pourrait-on opposer un sari « chhattisgarhi » à un sari « synthétique » ? Le premier évoque la région dans laquelle il est porté, le second correspond à une matière apparue avec l'industrialisation de l'Inde.

Assimiler le sari porté dans les villes au « synthétique » est quelque peu réducteur, car les femmes portent également d'autres matières comme la soie ou le coton. Cependant, cette analogie mérite que l'on s'attarde quelque temps sur ce matériau. Absent – voire dénigré – de tous les ouvrages ethnographiques, ethnologiques, le synthétique est pourtant porté par toutes – hormis les quelques femmes que j'ai étudiées dans le chapitre précédent. Au contraire, le succès du synthétique reflète les idéaux féminins actuels.

Le synthétique marquant le passage d'une société rurale à une société urbaine, l'engouement envers ce matériau est donc significatif de l'approbation face à l'urbanisation. On ne veut plus faire « femme des villages » – pauvre et arriérée –, mais « femmes des villes » ouverte aux changements en termes de mœurs, scolarisation et confort. Gai et léger, le synthétique donne peu de travail et

d'entretien. Comme il est d'un coût abordable, il se remplace facilement. Il est adapté au souci qu'ont les femmes d'alléger leurs tâches domestiques.

Tentons de comprendre les questions que se pose la femme indienne tous les jours, voire plusieurs fois par jour pour paraître « femme des villes » : « Quel sari vais-je mettre aujourd'hui? De quelle couleur, quelle tonalité, quels motifs, quel matériau ? Et ensuite, comment vais-je le mettre ? Avec quel corsage et quel jupon ? Puis, à quels bijoux vais-je l'associer ? ». Les réponses varient aussi bien selon l'occasion, le type d'activité, le statut des gens rencontrés que du goût ou de l'humeur de la personne. Elles évoluent également au fil des années.

Cependant, au contraire de la femme Kanvar, Gond et Raut, qui peut, toute sa vie, garder son paraître vestimentaire, la femme des villes, lorsqu'elle ouvre ses valises dans lesquelles elle range ses drapés, ne peut pas sortir les mêmes selon que son époux est vivant ou décédé. Derrière ce paraître des femmes des villes se cache cependant une dimension traditionnelle, celle de la distinction de l'épouse dont le mari est vivant et celui de la veuve.

## **A) Alternatives**

Etant donné que les interdictions vestimentaires sont fortes, même si elles se sont assouplies, la veuve a un choix limité de vêtement. L'épouse, quant à elle, a un choix varié, que ce soit au niveau du matériau (synthétique, soie, coton), des motifs (fleurs, fruits, animaux...), des couleurs, des tonalités et de la structure. Mais dans le quotidien et dans les cérémonies, comment une femme fait-elle son choix ? Sachant que, même à Ratanpur, la femme n'achète pas (ou rarement) ses saris, comment fait-elle pour avoir envie de porter un sari plus qu'un autre ?

Les saris font partie d'un système de dons. Ils sont offerts à la femme par des membres de la famille, des ami(e)s, lors de cérémonies, en cadeau de voyage, lors d'un départ etc... La femme se souvient, sans faille, de qui a fait le don d'un sari ou d'un autre. Elle doit tenir compte du respect qu'elle doit porter à son époux et aux membres de sa famille. Mais la relation affective, amour ou amitié ou le contraire

importe beaucoup. Elle effectue alors une organisation tenant compte du modèle de sari, de la relation affective qu'elle a avec le donneur du sari et des activités du jour.

Prenons un exemple précis. La mère, la sœur et la tante d'Ârtî Jêsvâl lui offrent des saris synthétiques quotidiens. Elle les porte tous les jours, en alternant l'un un jour, l'autre un autre jour. Elle compense ainsi un manque affectif lié à l'absence de sa famille. Le sari est un réconfort, comblant quelque peu la solitude que ressent souvent la femme pendant la journée. En mettant un sari donné par sa sœur, elle peut se rappeler des souvenirs, des bons et des mauvais moments passés ensemble. En général, ces membres de la famille lui offrent des saris en fonction de ses goûts, pour être sûrs qu'elle les porte. Sa sœur habitant à Indore, ville importante du Madhya Pradesh, lui offre des drapés du dernier cri. Ârtî, en portant un sari à la mode, étant elle-même très attirée par la mode, se sent à la fois fière et bien dans un tel sari. Ne portant que les saris de sa famille parentale de façon quotidienne, à la maison, pour faire les tâches domestiques, elle limite alors leur valeur. Mais affectivement, ils sont importants et, compensation personnelle, elle les revêt tout au long de la journée.

Ârtî Jêsvâl ne peut pas toujours mettre des saris offerts par sa famille maternelle, car ce serait un manque total de respect. Cela révélerait une mauvaise intégration ou encore une mauvaise entente avec son époux et sa belle-famille. Elle reçoit en effet, de nombreux saris du côté de sa famille maritale. Son mari lui en choisit également lorsqu'il se déplace pour des raisons professionnelles ou autres. Cependant, son époux ne lui offre pas de saris quotidiens, mais plutôt des saris de fête ou de sortie. Ârtî est une femme active et pieuse, qui après avoir effectué ses travaux domestiques de façon irréprochable, adore sortir. Tous les mardis, elle va au temple de Mahamaya en compagnie d'une de ses amies et voisines ; elle organise ensuite des pique-niques. Elle fait d'autres sorties dans des temples aux alentours de la même manière. Son époux, connaissant ses goûts pour la mode et pour les sorties, lui offre des saris en conséquence, dignes, en outre, de la classe sociale auquel il appartient. Lui ayant interdit de s'adonner à une profession (elle, qui ayant des doigts de fée, voulait faire couturière), il compense la culpabilité qu'il a eue de le faire en l'autorisant à des sorties, et en lui permettant d'être belle dans un beau drapé.

Cependant, la situation se complique, car tous les deux ont des goûts opposés. Lui a des goûts classiques, elle adore la mode et la fantaisie. Lui aime les tons doux, elle les vifs. Lui préfère la soie, elle les synthétiques. Elle justifie son goût



par rapport à son caractère actif et dynamique. Lui aurait voulu, certainement une femme plus douce et plus tranquille, qui se serait contentée de vouloir rester à la maison, moins sociable, moins curieuse. Ârti étant en effet ce que l'on



appelle une « femme de caractère », n'hésitant pas à réclamer ce qu'elle veut, ne veut pas, pour autant déclencher des disputes ou des conflits. Par conséquent, elle est consciente de cette différence de goûts ; elle l'accepte, mais elle trouve encore une façon d'organiser le choix de ses saris pour concilier le port de couleurs vives et douces.

Lors de ses sorties au temple suivies de pique-nique, en compagnie de sa meilleure amie, elle met des saris de couleurs vives. Dès qu'elle fait une visite à sa belle-famille, qu'elle reçoit un de ses membres, qu'elle sort avec son époux ou encore, à la moindre cérémonie qui implique la présence de membres de sa belle-famille, elle met des saris de style classique. Elle adapte le style des modèles selon les acteurs et l'occasion, en tenant compte des impératifs, des goûts de son époux et de ses goûts personnels.

Il est arrivé aussi que sa mère lui ait offert un sari de fête. Elle a reçu, pour la naissance de son fils, un sari de type Bénarès, très original, car au lieu d'être rouge, couleur choisie par l'époux pour sa future épouse, il est de couleur bordeaux, ornée de motifs cuivres et de vert foncé (planche 10, page 213). Riche, sobre et élégant, Ârtî adore ce sari. Elle ne le met pas pour des cérémonies célébrées dans sa belle-famille, mais dans sa famille parentale, ou alors dans sa propre famille.

Peut-il arriver qu'Ârtî n'aime pas un des saris qu'on lui offre ? Oui, bien sûr. Si le donneur n'est pas une personne importante au niveau hiérarchique (son beau-frère, sa belle-mère), elle l'offre à quelqu'un. S'il provient d'une personne qu'elle aime, elle garde le sari sans le mettre. Pour son mariage, elle a porté un sari d'un style Râjasthânî alors très à la mode, dans les tons vert et rouge. Mais la mode a changé, elle n'aime plus ce sari qui, selon elle, lui rappelle les tentures qui sont dressées lors de fêtes. Alors, elle le garde, mais ne le met plus. Son goût évolue également. Elle a mis pendant des mois en alternance, tous les jours, deux saris, et au bout de quelques mois, elle a changé. Il en est de même pour les drapés qu'elle met tous les mardis. Elle a de toute façon le choix de le faire et quand elle se lasse d'un sari, elle en prend un autre.

Enfin, son époux a fait des compromis quant au choix des saris de sa femme. Le couple s'est trouvé un accord, car Anand Jêsvâl, au lieu de lui offrir dernièrement un sari classique, dans les beige, de soie, comme il l'a fait pendant des années, lui a ramené de Jaipur, dernièrement, un sari, certes de soie et au fonds beige, mais orné d'un large bord aux motifs rouges et argentés et à la partie centrale parsemée de fleurs. Il n'a pas encore cédé aux couleurs vives, mais à une décoration plus exubérante que celle des précédents. Ârtî, en visite dans le village de sa belle-famille, l'arbore fièrement (cf page suivante).

Ce modèle de sari correspond également à l'âge d'Ârtî, qui a environ la quarantaine, et à un certain milieu social. En effet, la caste à laquelle elle appartient étant reconvertie dans les affaires depuis de nombreuses générations, et sans l'afficher, il est agréable de suggérer, par la tenue de la femme, qu'on a réussi. Ce sari, en outre, est acheté à l'occasion d'un voyage organisé pour des raisons professionnelles. Dans une région pauvre comme le Chhattisgarh, tout en restant modeste, avoir un paraître qui montre qu'on a atteint une certaine aisance sociale donne une assurance et une confiance, d'autant plus que M. Jêsva, époux d'Ârtî, est un militant politicien. Au contraire de nos sociétés occidentales, où on aurait tendance à cacher qu'on a de l'argent, en Inde, on ne l'exhibe pas, du moins dans la classe moyenne, mais cela se voit. Inévitablement, l'argent influe sur le modèle du sari. La qualité du sari est fonction de son coût et il est difficile (comme, encore, dans nos sociétés occidentales) de tromper.



La dernière question qui intervient est celle du choix par rapport aux motifs. Étant donné que les expositions sur l'habillement, en Occident, sont fondées essentiellement sur la symbolique des motifs, on aurait tendance à penser que la femme choisit un sari par rapport au motif. En réalité, c'est peut-être le dernier élément auquel la femme prête attention. Jamais une femme ne m'a justifié un choix de sari par le motif, encore moins, par la signification du motif, même dans le cas d'un sari de fête. Le motif peut intervenir, mais en dernier recours. Il influence le choix par le fait qu'il soit intégré dans un style classique ou moderne, et ceci va souvent de pair avec le modèle entier du sari.

\*

\*

\*

Si ces couleurs sont l'enjeu de telles discussions, telles adaptations et tels compromis entre un époux et une épouse, ce n'est pas seulement une question de goûts ou de caractère, c'est qu'elles impliquent le présupposé de deux oppositions majeures. Les couleurs vives représentent le statut d'une épouse dont le mari est vivant ainsi que ses valeurs associées : le bonheur de la femme et sa prospérité. En revanche, les couleurs claires sont associées au veuvage, associé à la perte de l'époux et au chagrin conséquent.

## **B) Deux oppositions majeures**

### **1- Les saris de l'épouse et les saris de la veuve**

Yves Delaporte, dans sa synthèse sur « le vêtement dans la société traditionnelle », indiquait déjà que le vêtement pouvait donner des indications « sur la situation du porteur au sein de la communauté » (Delaporte 1991 : 973). En effet, le sari permet de savoir si la femme a son époux vivant ou décédé.

La notion de femme mariée n'étant pas suffisante en Inde, il faut toujours préciser « femme dont l'époux est vivant », *suhâgin*, ou « femme dont l'époux est décédé », *vidhâvâ*. S'il est aisé de traduire *vidhâvâ* par veuve, rendre compte du mot *suhâgin* est difficile : le terme « *suhâgin* » *suhâg* (*saubhâgyâ*) est traduit par « état auspiceux de l'épouse dont le mari est vivant » ou « bonheur conjugal » (Mac Gregor 1997 : 1003).

Il est courant, dans les ouvrages et dans les conversations, de lire et d'entendre que la veuve porte un sari de coton blanc, sans bord. Ce dire souligne bien les caractéristiques à travers lesquelles deux paraître vont s'opposer.

Il existe trois oppositions fondamentales entre le sari de l'épouse et le sari de la veuve : l'une est fondée sur la couleur, la deuxième sur l'ornement et la troisième sur la structure. En plus de ces oppositions, il existe une distinction entre le sari porté au quotidien et le sari de fête. Ce distinguo porte en principe sur le sari de l'épouse et non sur celui de la veuve. Enfin, le choix du matériau découle de ce jeu d'oppositions.

#### a- Couleur / non couleur

L'opposition de la couleur permet tout d'abord de reconnaître la distinction de statut. Le sari de l'épouse est de « couleur ». Par couleur, on entend « toutes les couleurs » excepté le blanc et le noir. Le rose (*gulâ*) est la couleur de la femme mariée par excellence. En principe, le sari de la veuve est blanc. En réalité, il est souvent de ton clair, beige ou bleu, ce qui rappelle la couleur blanche.

Le blanc est considéré comme une couleur calmante. Enveloppant le corps, le sari ainsi apaise la douleur et l'esprit tourmenté de la veuve qui doit, en principe se consacrer à prier pour l'âme de son mari défunt. Au contraire, les couleurs gaies sont stimulantes, énergétiques, donc adaptées à la vie active d'une épouse.

#### b- Imprimé / uni

Ensuite, il existe un contraste puissant entre le sari imprimé de l'épouse, censé évoquer le bonheur d'avoir son époux vivant, et le sari uni, ou supposé tel, de la veuve, représentant la douleur d'avoir perdu son mari. En réalité, l'ornement du sari de la veuve dépend de différents facteurs (son âge, sa place dans la famille, la durée de son veuvage, sa caste...). S'il existe, il reste léger, il est composé de fleurs de couleur claire qui se fondent dans la masse claire ou alors, de couleur noire, par petites touches. Par contre, l'ornement du sari de l'épouse est rempli de fleurs, de formes géométriques ou d'animaux.

Il existe un principe : une veuve rejette les couleurs vives (ou le doré) et adopte des motifs discrets. Mais ce principe n'est pas suivi à la lettre. Excepté ceux portés le jour où la femme prend son veuvage, il existe peu de saris vraiment unis, blancs et sans bords. Durant la première année, le principe d'austérité est généralement respecté, mais il se relâche par la suite. Lors d'une cérémonie célébrée en faveur de

l'accueil de la mariée, dans la caste Gupta (commerçants), des femmes, veuves depuis un certain temps, avaient revêtu exceptionnellement des saris à fleurs de couleur (ressemblant au sari ci-dessus, à gauche).

Il existe cinq variantes de saris de veuves :

- uni blanc sans bord, sans ornement, extrémité à rayures possible (durant la première année de deuil)
- partie centrale unie ou légèrement parsemée de motifs, bords à motifs blancs ou noirs



- blanc à motifs roses ou verts



- fond blanc ou clair, orné de fleurs claires



### c- Structure en trois parties / une seule partie (planche 3)

Le sari de l'épouse est constitué de la partie centrale, d'une extrémité et de bords longitudinaux. Celui de la veuve est doté d'une extrémité, mais n'a en principe jamais de bords... même si en réalité, encore une fois, il en a bel et bien.

Le sari a une taille standard de cinq mètres cinquante de long sur un mètre dix de large. Les dimensions des bords sont variables, de un à une dizaine de centimètres, en fonction des modes. L'extrémité (*pallâ*, *â<sup>n</sup>chal*), partie la plus ornée du sari est de dimension moins variable, de 70 centimètres — longueur équivalant la longueur d'un bras (de l'épaule aux doigts).

Au contraire du drapé « chhattisgarhi », le sari n'a pas d'inversion possible. Dans le langage courant, les termes désignant les trois parties sont généralement donnés en hindi:

- l'extrémité (ou le pan) particulièrement ornée : l'*â<sup>n</sup>chal* ou le *pallâ* (ou encore *pallu* ou *pallav*).
- les deux bords longitudinaux (ou bordures longitudinales) : *kinârî*.
- la partie centrale : « sari » ou *phûl* (« fleurs »), terme dérivé des motifs qui composent ce type de drapé. *Zamîn*, terre, utilisé dans les villages, n'est pas employé.

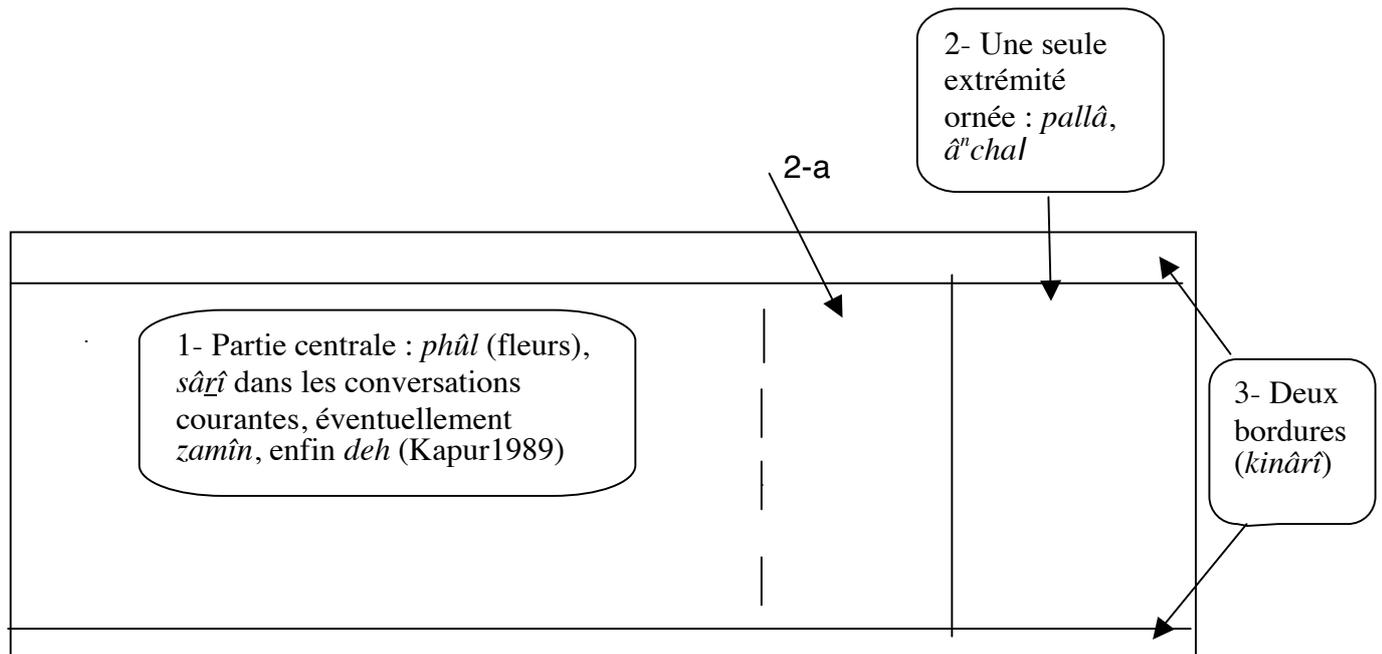
Les ouvrages mentionnent par contre cette partie centrale sous le nom de *deh*, qui signifie « corps » (Lynton 1995, Chishti et Sanyal 1989).

Il y a des parties de sari dont la femme parle et d'autres qu'elle ne mentionne pas. La partie centrale est peu évoquée dans les conversations, car elle n'a pas à subir de retouches ou elle ne risque pas de toucher le sol. *Kinârî* est évoqué car on y rajoute des ourlets : le sari ne doit être porté ni trop long, ni trop court. *Â<sup>n</sup>chal* et *pallâ* sont les termes de référence continuelle quand les femmes parlent de leur sari car c'est la partie qui s'adapte et s'utilise le plus.

### PLANCHE 3 : SARI DE L'ÉPOUSE

#### Structure et dénominations des parties

#### Sari de fête, soie et coton



2- a : Prolongation possible de l'ornement dans un sari de fête

d- Quotidien et fête / seulement quotidien

Hormis ces trois oppositions, il existe une distinction qui concerne, théoriquement encore, le sari de l'épouse: le sari quotidien (*roz kî sârî*) et le sari de fête (*pûjâ kî sârî*), dont les motifs et le matériau sont différents.

e- De matériau varié / de coton

Enfin, la dernière distinction, notamment entre le sari de la vie quotidienne et le sari de la fête, concerne le matériau : le second est, par excellence, en soie. Sachant que la veuve n'est pas supposée porter de sari de fête car elle est sujette à une vie de recluse et de prières, elle porte du coton mais jamais de soie. Le synthétique, quant à lui, est porté par les épouses et les veuves.

f- Corsage/ pas de corsage

En ce qui concerne l'interdiction ou non du port du corsage pour les veuves, on reste dans le domaine de la rumeur. Dans le quotidien en effet, les veuves portent des corsages.

L'important pour une femme est de montrer, par le biais de son sari, qu'elle est une épouse et non pas une veuve. Le sari d'une épouse se montre et se voit : rose, orné de fleurs, doté de trois parties distinctes et coupé dans un matériau noble et ordinaire. Le sari de la veuve, vêtement de recluse, ne doit pas attirer le regard. Il est donc blanc, uni et coupé dans du coton. S'il devait manquer un élément dans un sari, un ornement plus riche fait éviter toute confusion avec les signes de veuvage.

En théorie donc, le sari de la veuve est blanc, en coton et sans bord. La réalité est conforme aux principes de couleur et de matériau, mais de manière assouplie. Le blanc – ou le bleu ou le beige très clair – est bien la couleur dominante et le coton – désormais remplacé par le synthétique – est bien le matériau d'élection. Mais le principe de l'absence de bords est beaucoup moins respecté : la majorité des drapés ont des bords et, par conséquent, quelques ornements.

Le sari de l'épouse n'existe que par opposition à celui de la veuve et vice-versa. Le sari de l'une est fondé sur des particularités existantes : couleurs,

ornements et trois parties distinctes. Le sari de l'autre est fondé sur des particularités non existantes: absence de couleur, d'ornement et de bords et absence de distinction entre le quotidien et la fête.

## **2- Les saris quotidiens et les saris de fête**

Avant tout, je vais définir les concepts : le sari quotidien (*roz<sup>28</sup> ki sârî*) est porté dans les activités de tous les jours (préparation des repas, travail aux champs, etc.) et le sari de fête (*pûjâ<sup>29</sup> ki sârî*) est réservé à l'occasionnel (mariage, hommage à une divinité, visite hebdomadaire au temple, etc).

Sans utiliser toutefois la symbolique des motifs ou des couleurs que des nombreux ouvrages abordent (Dongerkeri 1960, Dhamiya Jamin 1989, Lynton 1995), il s'agit, ici, de donner des éléments quant aux motifs, aux formes, aux couleurs et à la structure générale du vêtement qui permettent de distinguer un sari porté au quotidien et un sari de fête.

### **a- Motifs, tons et couleurs**

Le développement économique et industriel a entraîné une grande diversité de production, de motifs, de formes et les couleurs. Sachant que chaque sari est unique, il existe théoriquement une infinité de modèles ornementaux. Je suis tout de même parvenue à regrouper les motifs en cinq catégories:

- catégorie 1 : fleurs (feuilles y compris) et fruits (mangues)
- catégorie 2 : figures géométriques abstraites (vagues, triangles, carrés, losanges...)
- catégorie 3 : animaux (éléphant, paon, perroquet...)
- catégorie 4 : objets divers (maison, conque...) et rarement symboles (svastika)
- catégorie 5 : représentations humaines ou divines (scène mythologique ....).

Les deux premières catégories – fleurs, feuilles, fruits et figures géométriques – sont généralement associées aux saris du quotidien. Les trois autres catégories –

---

<sup>28</sup> *Roz* : jour

<sup>29</sup> *Pûjâ* : célébration religieuse

animaux, objets/symboles et représentations humaines ou divines – sont représentées principalement sur les saris de fête.

Pour être plus précis, si les deux premières catégories sont souvent représentées sur les saris de fête, il est exceptionnel, voire impossible, de trouver les trois dernières catégories sur les saris du quotidien. Les motifs des saris du quotidien (telles que les fleurs) peuvent parfois être associés aux motifs des saris de fête.

Les différents tons constituent également des traits distinctifs. On distingue quatre catégories :

- catégorie 1 : ton sombre



- catégorie 2 : ton clair



- catégorie 3 : ton vif



- catégorie 4 : ton doré ou cuivré (très rare)



Il existe différentes associations de tons et couleurs, mais l'une d'entre elles domine toujours, soit sur le fond du sari, soit sur les motifs. Le jeu des tons repose sur le principe du contraste (clair/sombre), de l'atténuation (un vert foncé atténue un rose ou un orange vif). Le jeu des couleurs repose sur la complémentarité, le dégradé ou le rappel.

Toutes les couleurs sont possibles, excepté le blanc et le noir en couleur unie. Cependant, le blanc (catégorie 2) et le noir (catégorie 1) peuvent apparaître en petites touches, en particulier dans les saris du quotidien de matière synthétique, mais sont généralement absents sur les saris de fête. Enfin, le rouge et le jaune sont des couleurs de mariage (cf chapitre 5). À moins qu'ils ne soient rehaussés de doré, les tons sombres sont le plus souvent évités pour les saris de fête.

En 2000, la mode était au noir et en 2002, au beige clair. Les couleurs vives sont, principalement des couleurs de fête, mais elles sont aussi appréciées dans le quotidien. Le rouge et le jaune sont associés aux saris de mariage. Si l'argenté est inédit et si le cuivré est exceptionnel, le doré est l'exclusive des drapés de fête.

En résumé, les tons sombres (catégorie 1) et clairs (catégorie 2) sont davantage des tons du quotidien. Les tons vifs (catégorie 3) sont préférés durant les fêtes. Le doré est exclusivement associé à la fête.

## b- Le matériau

Il existe trois types de matériaux: le coton, la soie et le synthétique. Les mélanges, bien que possibles, sont rares. La texture du sari procure une impression de légèreté ou de pesanteur, donnée par le tissage lâche ou serré et par l'épaisseur du fil. L'étude du matériau amène à effectuer une distinction supplémentaire : le « sari de sortie », revêtu pour un pique-nique, une sortie au marché ou chez le médecin, une visite chez des amis. Ce sari tient à la fois du sari quotidien et du sari de fête.

### - Le coton amidonné

Le sari en coton porté dans la vie de tous les jours est en voie de disparition. Les femmes sont censées le porter pour la préparation des repas, mais elles ne le font plus. Parmi les saris qu'emmène la jeune mariée chez sa belle-famille, seule une épouse sur dix possédait un sari en coton. Il a été remplacé par le synthétique, considéré plus esthétique, bien qu'on le dise susceptible de fondre et de brûler lors de la préparation des repas.

Si marginal soit-il, le sari de coton existe toujours. Sa texture et son épaisseur diffèrent complètement de celle du sari « chhattisgarhi » puisque le tissu est transparent. Ce n'est ni un sari quotidien ni un sari de fête, c'est un sari de sortie. C'est aussi un type de sari tissé manuellement dit le *South Delhi sari* à l'ornementation sobre. Il est généralement amidonné : en le faisant tremper dans de l'eau froide, on lui rajoute de l'eau de riz. En séchant, l'amidon se solidifie et maintient les fibres du tissu. Sans ce procédé, le coton est mou et il doit être obligatoirement repassé pour éviter un aspect froissé. Ce type de sari correspond au drapé jaune de la planche 3 (bien que ce soit un mélange de coton et de soie) ou encore au sari kaki porté par les femmes Thakur (cf page 143).

### - La soie

La soie, en tant que matériau des plus purs, n'est portée que lors de fêtes. Sa texture, légère ou lourde, dépend du tissage qui est soit manuel soit industriel. En général, la soie donne un aspect brillant et souple au tissu, mais elle est concurrencée par le synthétique considéré plus léger.

### - Le synthétique

Le synthétique remplace le coton du sari de tous les jours et la soie du sari de fête. Même un œil expert pourrait parfois confondre le synthétique et la soie. Il existe différentes textures selon la qualité. Un tissu synthétique fin, transparent et bon marché ne pourra jamais se substituer à la soie, tandis qu'un synthétique épais et plus coûteux la remplacera avantageusement.

Grâce aux techniques industrielles nouvelles, le synthétique offre une grande variété de motifs, de formes et de couleurs : c'est là la raison principale de son succès. En outre, l'entretien est facile, le séchage, rapide et les couleurs, permanentes. Il est enfin léger à porter et léger à laver.

### c- La structure

La structure donne des indices supplémentaires sur la différence entre le sari du quotidien et le sari de fête. En principe, le sari est composé de trois parties : les bords, l'extrémité ornée (*pallâ*) et la partie centrale (cf planche 3, page 110).

Pour un sari quotidien, le fait qu'il y ait ou non des bords ou une extrémité ornée est sans importance. Au contraire, le sari de fête est choisi avec soin en fonction des ornements du bord et de l'extrémité.

Il y a eu une nouvelle mode en 2000-2002 pour des modèles industriels de soie et de synthétique. La notion de haut et de bas apparaît à partir d'une échelle croissante des motifs.



### C) Les styles à l'endroit et à l'envers

Il s'agit, maintenant, de comprendre les connotations positives et négatives impliquées par l'utilisation dans le vocabulaire du port du sari des termes *sīdhā* et *ultā*, termes opposés qui qualifient le sari de l'épouse et le sari de la veuve.

Le terme *sīdhā*, est un adjectif ou un adverbe qui signifie « à l'endroit ». Le dictionnaire Mac Gregor en donne diverses définitions allant de « droit, correct, » « bon, gentil » à « favorable, auspiceux » (Mac Gregor 1997 : 1020).

*Ultā*, en hindi comme en chhattisgarhi, est tout à la fois un adjectif, un nom et un adverbe ; il signifie « à l'envers » ou « le revers ». Le dictionnaire Mac Gregor nous donne plusieurs traductions possibles renvoyant aux notions « d'envers » (*reversed, upside down...*) et de « contraire » , « inverse ou inversé » (*contrary, opposite*) mais empiétant également sur le champ sémantique de « mauvais » (*wrong*), voire « pervers » (*perverse*) (idem : 133).

Ce terme est de la même racine que l'adjectif *ulaṭ* qui indique un changement d'Etat, un revers de fortune, une transformation. Dans la mystique indienne, il renvoie à une façon de parler par paradoxe. Enfin, comme c'est bien connu, ce terme, qualifiant le dieu Shiva fait allusion à sa nature transgressive.

Avec la terminologie liée au sari, *sīdhā* et *ultā* s'emploient uniquement avec *pallā*, et non pas avec *ā<sup>n</sup>chal* ou *a<sup>n</sup>chara*, termes employés pour désigner l'extrémité du sari ādivāsī. Quoiqu'il en soit, les deux termes servent de référence pour qualifier les styles des saris de ville : saris de fête et quotidien, saris d'épouse et de veuve, saris des plus jeunes et des plus âgées.

Dans le domaine de l'habillement, le terme *sīdhā* indique « sur le devant » et le terme *ultā* « dans le dos ».

### 1- De l'usage de *sîdhâ* et *ultâ*

Le style de la femme des villes comprend deux variantes définies par la façon de porter l'extrémité: soit « à l'endroit » (*sîdhâ*), soit « à l'envers » (*ultâ*). Le style « à l'endroit » est plus conventionnel. Il est porté essentiellement dans les cérémonies et par les femmes de la génération de plus de quarante ans aussi bien au quotidien que dans les fêtes. Le style « à l'envers » est porté par les femmes jeunes dans le quotidien et même dans les fêtes. Il est considéré comme un style urbain par excellence, jeune et moderne.

Dans la variante « à l'endroit », le pan orné est ramené sur le buste, de



l'épaule droite à la ceinture, mais des plis sont soigneusement effectués. Le *jhol* disposé sur la hanche est peu visible. Malgré des éléments communs (le pan porté sur le buste), le type urbain se distingue franchement du style régional à *jhol* tant par les plis que la longueur du drapé et le soin accordé à l'arrangement. Ce style est porté lors de



cérémonies, durant lesquelles la femme exhibe fièrement l'extrémité richement décorée sur le buste. Il est particulièrement adapté, en outre, à la manière de recevoir les offrandes (cf chapitre 8).

Quant à la variante « à l'envers », l'extrémité, au lieu d'être ramenée sur le buste, est rejetée dans le dos, de la hanche droite par-dessus l'épaule gauche. Ce



style est considéré, dans des ouvrages généraux sur le sari, comme urbain et donc, comme d'introduction récente. En fait, il existe plusieurs divinités drapées de ce style dans des représentations artistiques qui datent de périodes aux alentours de l'époque chrétienne, telle la déesse de Sarnath (VI è siècle après J. C) (Bushan 1958, Loth 1979, Lynton 1995).

Le regain d'intérêt citadin pour ce style est expliqué dans l'ouvrage de Mukulika Banerjee et Daniel Miller (2003). Après avoir été adopté par la



femme du célèbre poète écrivain Tagore, il a été repris par des nationalistes indiennes et mis à la mode (Banerjee, Miller 2003 : 254). Râñi Târâbâi, nationaliste, au caractère combatif et rebelle, portait ainsi le sari (Ghurye 1966 : planche 359). Ce style symbolise non seulement l'attachement de la femme indienne à sa nation, mais également un esprit de nouveauté et de non conventionalité.

Il s'inscrit également dans une volonté d'uniformiser les manières de porter le sari, de cacher les différences sociales et régionales. Le synthétique est, en outre, adapté à ce style où le pan, décoré plus simplement, flotte avec légèreté dans le dos.

La distinction du pan du sari « sur le devant » ou « dans le dos » n'est pas seulement liée à la distinction entre le sari de fête et le sari quotidien, mais à la génération et à la classe sociale.

Les femmes le portent devant une fois qu'elles ont eu des enfants, qui, plus est s'ils ont l'âge de se marier (à gauche, en sari rose), les jeunes, au contraire, même dans une cérémonie, disposent l'extrémité du sari dans le dos (à droite, en sari vert). De milieu aisé, la femme se permet, même plus âgée, de porter « à l'envers », de milieu modeste, elle porte « à l'endroit ».



L'opposition de l'endroit et de l'envers ne réside pas seulement entre ces deux



styles, l'un conventionnel, et l'autre, plus libéral. Elle réside dans l'opposition développée jusqu'ici du statut de l'épouse dont le mari est vivant ou décédé. En effet, la femme, après avoir perdu son mari, revêt un sari blanc « inversé ». De face, on voit le revers du pan qui part du bas, à gauche, pour remonter vers l'épaule droite, couvrir la tête et être enroulé autour du bras gauche. Ce style est nommé également « *berhâ* » (litt. Be – sans – , *rhab*, *rhav* ou *rhao* (CH) – sans manière). Ce terme selon le dictionnaire Mac Gregor, signifie aussi bien « tordu », « de travers », « incliné » que

« difficile »,

« incontrôlable », « qui trouble l'ordre », ou encore « audacieux »

et « étrange » (Mac Gregor 1997 : 744 et 746). De façon générale, le préfixe « be » s'applique à des termes pour leur donner des connotations dépréciatives (idem : 744). Cette inversion de sari s'effectue principalement chez les hautes castes, brahmanes et Kshatriya. Cependant, on la retrouve, par effet de sanskritisation<sup>30</sup>, chez les autres castes et même, exceptionnellement chez une veuve âdivâsî, dont le fils était ingénieur. Chaque veuve a une manière personnelle, ensuite, de disposer le pan final, soit en l'enroulant autour de l'épaule gauche, soit autour de l'épaule droite. Le terme de *lapet(a) ka pallâ* désigne l'extrémité du sari qui est « enroulée » autour de l'épaule.

Selon le dictionnaire Mac Gregor, *lapetnâ* se traduit par « enrouler », « entourer » (*to*



<sup>30</sup> cf Srinivas (1952, 1962)

*wrap*) mais également il a des connotations dépréciatives telle que « tordre » ou « se trouver dans une situation difficile » (idem : 886).

Il arrive que des veuves alternent le style de sari « à revers » avec celui « sur le devant », mais elles ne portent jamais le style du pan rejeté dans le dos. Elles portent le « à revers » à domicile. Lorsqu'elles sortent, elles l'arrangent avec le pan sur le devant. Malgré tous les interdits auxquels sont sujettes les veuves au niveau du paraître, celles-ci savent saisir les occasions, non pas pour braver les interdits, mais pour au moins mettre de temps à autre un joli sari, du moins, avec quelques



couleurs et quelques fleurs. Ici, une femme Thakur est de sortie. Elle accompagne son fils, ayant des difficultés à se remettre d'un accident grave, chez un sorcier. Une des raisons principales qui lui permet un tel sari, réside dans le fait qu'elle habite, actuellement, au domicile de ses fils, à Ratanpur, et non pas dans le village de son époux défunt. Par conséquent, en tant que mère, belle-mère et grand-mère, elle a une certaine autorité dans la famille. Son statut, son autorité, la durée de son veuvage (de quelques années déjà) liée à son goût personnel, lui donnent la possibilité de revêtir un sari agrémenté de quelques fantaisies et de le mettre à l'endroit. Remarquons

cependant, qu'hormis le sari – et quelques bracelets –, aucun autre ornement de statut marital n'est possible.

Malgré le fait que les veuves aient la possibilité d'alterner le pan de sari d'une manière ou d'une autre, il n'en reste pas moins que les connotations liées au sari « à revers », porté principalement dans le quotidien, sont très dépréciatives et révélatrices de la place et du peu de considération, voire du mépris, que portent les gens aux veuves accusées, selon l'expression populaire, d'avoir « mangé leur mari ».



Il existe une variante dans la manière de disposer l'extrémité. Au lieu de faire remonter l'extrémité autour de l'épaule, de la ramener sur le devant afin de la rentrer à la ceinture. *Niche ka pallâ* caractérise le *pallâ* qui est porté « en bas ». *Niche* signifie « en bas » et comporte une connotation « d'infériorité », voire de « soumission » (Mac Gregor 1997 : 577). Il est difficile de généraliser ce style de sari à un groupe, mais les cas que j'ai pu recenser étaient des femmes de basses castes, même si l'une d'entre elle était reconvertie. Quoiqu'il en soit, les connotations sont dépréciatives, et jamais une femme mariée ne porte un sari dont l'extrémité est portée sur le bas du corps de cette façon.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Chantal Boulanger décrit, chez les Aiyangar Tengalai (brahmanes du sud de l'Inde) l'extrémité du sari pliée et rentrée à la ceinture. Mais cette extrémité est associée à un style qui n'est pas inversé.

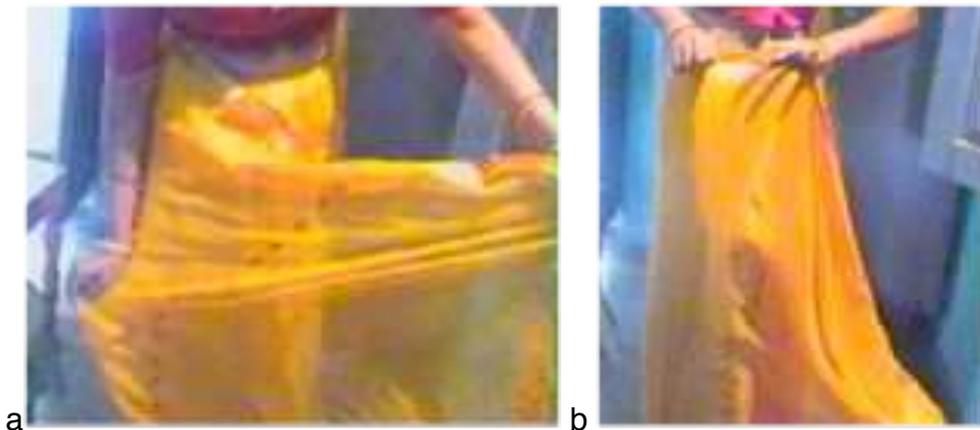
## 2- Plis, arrangement du pan et revers

A cet instant de la description, je m'attarderai sur la manière d'effectuer les plis, car ceux-ci jouent, dans le paraître, un rôle essentiel. Les femmes accordent un soin particulier aux plis, dans le quotidien déjà, mais encore davantage dans les fêtes. Non seulement les plis sont l'apanage de l'épouse dont le mari est vivant (la veuve se contentant d'un revers), mais ils sont des éléments de distinction du niveau social et un indicateur de l'appartenance à un milieu de vie urbain.

### a- Les plis : *tirni*, *tînni*, *chunnat*

Le plissé est un « paquet de plis » dont les termes les plus employés sont *tînni* ou *tirni*. *Chunnat* est davantage employé pour les larges plis effectués dans le style âdivâsî, mais il l'est également pour ce genre de plis. Les plis sont effectués un par un et sont bien mis l'un sur l'autre. Leur nombre est d'environ sept ; il peut aller de cinq à huit, en fonction de la taille de la femme, de la longueur du sari et de la largeur des plis. La largeur de chaque pli équivaut à environ quatre doigts.

Il s'agit d'un sari de fête. Par conséquent, on redouble d'ajustement et de soins particuliers. Dans le cas présent, on étire le sari pour le défroisser (a), avant de le rentrer à la ceinture (b).



Quant à la formation des plis, on les effectue grâce à un geste de la main.

On place devant la largeur du bord nécessaire à la création des plis (environ un mètre). Les bras sont pliés, les avant-bras sont légèrement au-dessus de la taille. Les mains, et plus particulièrement les doigts, mais aussi les poignets et les coudes – donc, des articulations – sont mises en jeu.

La main gauche maintient le bord (les doigts sont repliés) sans faire de mouvement particulier. La main droite, quant à elle, bouge et maintient le bord, dans un mouvement intérieur (vers le nombril) (1) et extérieur (vers la hanche gauche) (2). Le coude se plie et se déplie, modifiant légèrement l'avant-bras.



Le pouce passe par-dessus le bord, de façon à maintenir un pli supplémentaire (3). Quand la main revient vers le nombril, l'index se soulève (4), prend le bord suivant, puis s'abaisse en formant un pli (5). La main droite continue le mouvement jusqu'à ce qu'il n'y ait plus de bord à plisser (6).



Ensuite, comme il s'agit d'un sari de fête, les plis, en partant de l'intérieur, sont repris un à un. De la main gauche, à mi-hauteur, on les reprend un par un (7). On étire un pli et on ajuste son bord à l'autre (8), on prend le pli suivant (9) et on continue ainsi jusqu'au dernier pli (10).



7



8



9

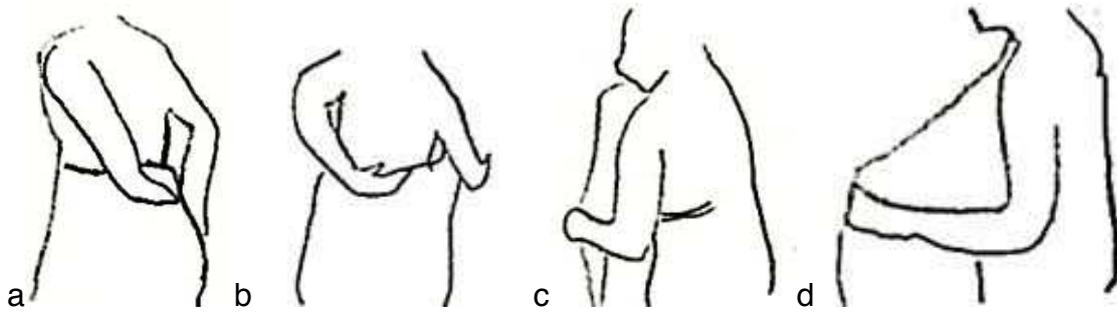


10

On maintient fermement le paquet de plis (11), on intervertit les mains (12), on rentre les plis à la ceinture (13) et on ajuste le rentré le long de la ceinture (14).



Tandis que le corps fait un tour complet vers la gauche, le drapé est passé sur la hanche gauche (a), dans le dos et sur la hanche droite (b), puis ramené devant (c). Le reste du pan long est finalement ramené devant (d).



#### b- Arrangement du pan

##### -Sur le devant (*sīdhā pallā*)

On effectue des plis au niveau du pan orné qui va être placé sur le buste. On prend le bord du pan, on l'étire et on place les doigts à une distance équivalente à un tiers de la largeur (il y a trois plis) (15). On ramène les deux mains en pliant le bord (16) et ainsi de suite trois fois.



15



16

On étend le plissé en le secouant (17), on reprend les plis pour les ajuster l'un contre l'autre (18).



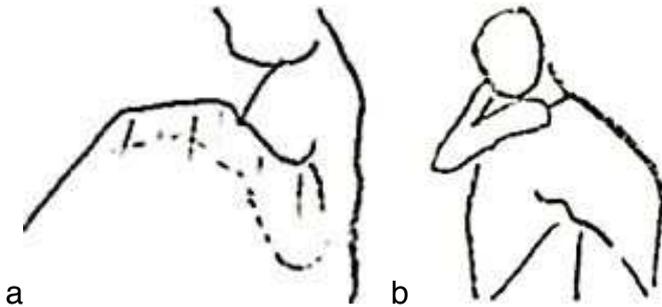
On retourne le pan (19), on le place sur l'épaule (20) et on le rentre à la taille, du côté gauche.



Il s'agit ici d'un arrangement de fête. Dans le quotidien, si la femme le porte ainsi, sur le devant, elle ne fait pas de plis, elle se contente de faire passer le pan par l'épaule droite et elle rentre le coin gauche à la ceinture.

- Dans le dos : *ultâ pallâ*

Le pan long est placé sur le bras qui sert de maintien (a). Le pan est rejeté par-dessus l'épaule gauche dans le dos (b). On peut y faire des plis. Dans ce cas, on les fait le pan posé sur l'épaule.



c- Le revers (planche 4)

Tandis que la femme mariée met toute son attention et sa coquetterie dans l'arrangement des plis, la veuve n'a pas cette possibilité. Puisque dans le sari de veuvage, les plis sont inexistantes, elle se contente d'un revers.

**A) Formation**

- 1- On place le bord du sari horizontalement à hauteur de la poitrine. On pose la main gauche sur le bord, à environ un demi-bras du nœud effectué à la taille. La main droite est placée sur le bord à la même hauteur. Le pan long, replié ou inversé, est ajusté vers la gauche.
- 2- La main droite fait remonter le pan en l'inversant vers l'épaule droite, tandis que la main gauche reste immobile.
- 3- Le drapé est rejeté sur l'épaule droite, dans le dos.

### **A) Passage dans le dos**

- 4- Le pan est passé derrière la tête de façon à être ramené sur l'épaule gauche.
- 5- Le pan long est ramené à gauche.

### **B) Rentrés**

- 6- Le tissu est rentré à gauche...
- 7- ... puis à droite, dans la ceinture formée par le bord supérieur du sari. Le pan long, lui, est toujours situé à gauche.
- 8- On reprend l'extrémité du pan.

### **C) Arrangement de l'*â<sup>n</sup>chal***

La phase finale consiste à placer le pan long et l'*â<sup>n</sup>chal*, soit sur le haut du corps, enroulé autour de l'épaule (variante a), soit sur le bas du corps, rentré à la taille (variante b).

- Variante a : *Pallâ* enroulé autour de l'épaule

9 et 10- L'*â<sup>n</sup>chal* est plissé puis rejeté autour de l'épaule, ici, gauche.

- Variante b : *Pallâ* mis sur le bas du corps

11- Le pan long est replié en deux dans le sens de la longueur. Le *chhor* est perpendiculaire à la taille. Les bords sont placés côte à côte.

12- Le bord est retourné vers l'extérieur puis rentré à la taille, à droite et à gauche.

\*

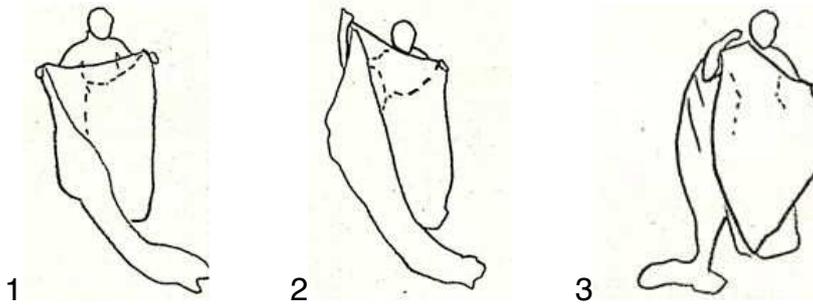
\*

\*

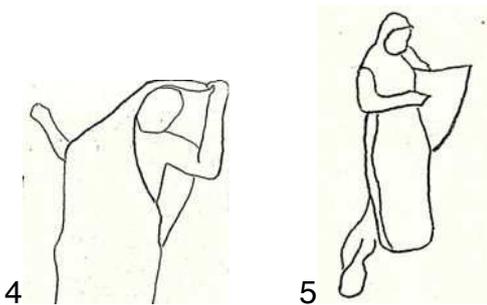
Paraître une femme des villes, c'est acquérir tout un savoir-faire qui se voit dans le style. C'est savoir choisir un sari, savoir le mettre d'une façon ou d'une autre, ou encore savoir effectuer les plis. Le choix du sari s'effectue selon un ensemble de facteurs interactifs qui vont de l'activité (cérémonielle ou quotidienne) au goût personnel, en passant par la génération. La veuve, quant à elle, se voit nier tout un ensemble de possibilités, aussi bien au niveau des couleurs et que de l'ornement. Le blanc représente l'absence ou le vide. Un corps non paré est considéré comme « vide » (*khâli*). C'est le signe qu'une femme est veuve, non fertile ; c'est donc une manifestation de mauvais augure. L'inversion du sari, dont les termes sont chargés de connotations dépréciatives, contribue à la négation du corps et de la personne veuve.

## PLANCHE 4 : MISE EN PLACE DU SARI DE VEUVE, A REVERS

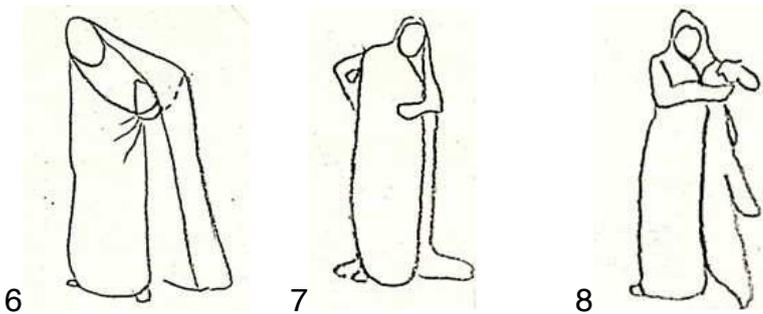
### A) Formation



### B) Passage dans le dos

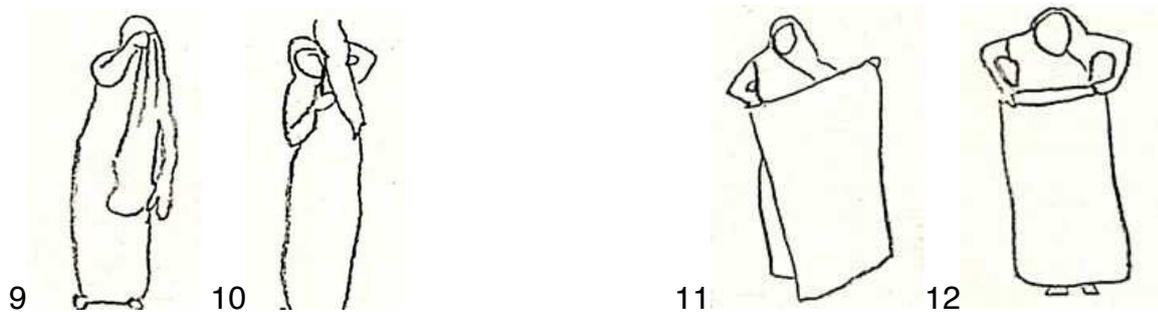


### C) Rentrés



### D) ARRANGEMENT DE L'Â<sup>n</sup>CHAL

a : Â<sup>n</sup>chal enroulé autour de l'épaule, b : Â<sup>n</sup>chal sur le bas du corps



## D) Castes et représentations

En dehors de l'opposition veuve/épouse, il existe des soucis de paraître. Être moderne, être pieuse, être élégante ou au contraire passer inaperçue sont autant de nécessités qui requièrent les stratégies vestimentaires d'une femme. À travers le choix d'un port de l'extrémité du sari, à travers le choix d'assortiments d'accessoires, de maquillage ou de bijoux supplémentaires, et à travers des exemples issus de castes différentes, je vais tenter de faire comprendre les représentations qui motivent ces stratégies.

### **1- Ârtî Jêsvâl et Saritâ Kashiap : pieuses, jeunes et « modernes »** **(planche 5)**

Prenons l'exemple de deux jeunes femmes trentenaires, Ârtî Jêsvâl et Saritâ Kashiap, qui vivent respectivement à Ratanpur et Raipur, villes du Chhattisgarh. Elles appartiennent toutes deux à une basse caste reconverte ou en voie de reconversion. Les Jêsvâl font partie d'une caste d'ex-commerçants de vin qui travaillent dans le domaine des affaires. L'un d'entre eux est même avocat. Les Kashiap font partie d'une caste de cultivateurs qui se reconvertit peu à peu comme employés dans l'administration. Les deux castes sont recensées comme *backward classes*, catégorie d'ailleurs qui disparaît au dernier recensement.

Les deux castes ont des origines rurales puisque les Kashiap étaient des cultivateurs et les Jêsvâl résidaient dans un village. Cependant, les deux ont évolué vers un milieu semi-urbain, voire urbain. Le niveau de vie des Kashiap reste plus bas que celui des Jêsvâl : le premier se situe au dernier échelon de la classe moyenne, le second fait partie intégrante de la classe moyenne. L'apparence vestimentaire traduit bien cette différence, tant au niveau du nombre, de la qualité et du style des saris.

Originaire de Ratanpur, Saritâ Kashiap vit actuellement à Raipur avec son mari et ses deux enfants. Elle est l'aînée de la famille et a été mariée à 15 ans. En 1998, elle évoquait le désir de travailler et en 2002, elle était employée de bureau. Saritâ a une autre sœur d'une vingtaine d'années qui s'est mariée en 2000 et est

devenue institutrice. Son frère (25 ans), marié et père d'un enfant en 2000, vit à Ratanpur dans la famille de ses parents et travaille à la poste en tant qu'employé.

Saritâ revient tous les ans dans la maison maternelle à Ratanpur. En l'an 2000, elle y est restée trois mois : en tant que tante paternelle, elle a un rôle important à jouer lors de la naissance de sa nièce et en tant que sœur aînée, dans le mariage de sa sœur cadette. Elle a également effectué d'autres rituels, tels que le *Sathenarayan pûjâ*<sup>32</sup> et un pèlerinage aux alentours de Ratanpur. En 2002, elle n'a pas pu assister aux treize jours de cérémonie de deuil de sa grand-mère pour des raisons professionnelles.



Originnaire d'Indore, ville relativement importante à l'ouest du Madhya Pradesh, Ârtî Jêsvâl réside dans la rue principale de Ratanpur avec son mari et ses deux enfants. C'est la fille cadette d'une famille de trois enfants. Elle aurait voulu travailler comme couturière, mais elle n'a pas obtenu l'accord de son époux. Celui-ci travaille dans la pêche : Ratanpur est réputé pour ses étangs. Ârtî et son mari souhaitent que les enfants fassent des études. L'un d'entre eux est d'ailleurs en pension dans un collège plus réputé que celui de Ratanpur.

Les deux femmes ont adopté le style urbain : quotidiennement en *ultâ*, et occasionnellement en *sîdhâ* (comme on le voit ici, à gauche).

Parmi les membres de la caste Kashyap que j'ai côtoyés au cours des différentes

---

<sup>32</sup> Cérémonie effectuée en faveur des ancêtres

fêtes, Saritâ est la seule à avoir opté pour ce style. Les femmes de la génération supérieure portent peu le sari en *ultâ*. Les plus jeunes le font, mais sans le soin accordé par les représentantes du milieu urbain qui ont atteint un niveau social « respectable ». Malgré tout, la jeunesse et l'appartenance au milieu urbain de Saritâ lui permettent d'adopter la manière *ultâ* même à l'occasion de fêtes.

Dès qu'une occasion se présente – changement de milieu ou de résidence, indépendance vis-à-vis de la belle-famille, contact avec les magasins et les médias – le style urbain est adopté.

Le nombre de saris est une première indication : la mère de Saritâ en possède cinq, sa fille cinquante. Ârtî, elle, en a une centaine. Les modèles relèvent de ce qu'on a qualifié de « sari de l'épouse ». Ils comprennent les saris du quotidien (en synthétique), de sortie (en coton amidonné) et de fête (en soie).

Ârtî et Saritâ accordent un soin particulier aux plis. Quand il s'agit de porter un sari de coton amidonné, Ârtî exécute toute une série de gestes de plissage, de froissement et d'ajustement (cf page 124). Elle finit toujours par glisser une éponge pour maintenir le paquet de plis. Il est important de bien ajuster la longueur du sari, en cachant les mollets, mais également en faisant tomber le bord à quelques millimètres sous le jupon pour que celui-ci ne se voit pas. L'ourlet (*fall*) est effectué immanquablement, à l'aide d'une pièce de tissu cousue dans le bas du sari. Comme il existe des textiles légers et transparents, la couleur du jupon doit être identique au ton dominant du sari, ce qui n'est pas obligatoire pour le corsage, dont la couleur peut être celle des motifs.

Le corsage est l'objet d'attentions particulières. Même au quotidien, il doit être assorti au drapé et au jupon (comme on le voit, ici). Saritâ porte même des corsages de velours élastique à la dernière mode (photo à droite), mais l'époux d'Ârtî le lui interdit car il le trouve trop ajusté au corps.



Enfin, il est très important de recouvrir le bas du dos et de bien relever le sari pour qu'il arrive sur le bord du corsage. Le bord du sari qui pend dans le dos fait « très mauvais genre ». Elles portent évidemment des sous-vêtements. L'épingle, qu'elles mettent beaucoup moins à la maison, est obligatoirement piquée sur l'épaule et la ceinture.

Lorsqu'un sari de soie est offert, il compte, tissé à sa suite un morceau de tissu, qui découpé, sert à la fabrication de ce corsage. Ainsi, le corsage d'un sari de fête provenant de la même étoffe du sari, est en parfaite harmonie avec celui-ci, tant au niveau de la matière, de la texture, que des coloris ou des motifs.



Ârtî et Saritâ ne manquent jamais d'assortir la couleur des bracelets de verre avec celle des saris. Elles choisissent au moins deux couleurs plus quelques bracelets dorés qui font ressortir ces couleurs et mettent en valeur la peau. Elles déposent inmanquablement le vermillon sur la raie des cheveux et une pastille ronde rouge sur le front (et non pas encore, comme à Delhi, une pastille assortie à la couleur du vêtement et de forme particulière) et portent de manière tout aussi inmanquable une bague en argent à chaque orteil et une boucle de nez en or. Lors d'une fête ou d'une sortie, elles multiplient les bijoux : deux colliers (un long et un court) voire trois colliers, douze bracelets ou lieu de six... La chaîne de pieds, fine dans le quotidien, est choisie épaisse dans les fêtes. Les bagues des mains sont rares et portées seulement dans le cas de festivités.



Ârtî est très attirée par les objets « modernes » (elle emploie elle-même ce terme), comme les lunettes de soleil. Elle est en effet persuadée que tous les Occidentaux en portent et veut profiter de ma présence et de mon approbation pour en faire autant<sup>33</sup>. A l'occasion d'un pique-nique, elle se permet de petites fantaisies : se parer de rouge à lèvres et porter la raie sur le côté (au lieu d'être au milieu). Très influencée par les films, elle se permet un comportement peu orthodoxe, tel que courir dans un parc avec ses enfants ou sortir sous la pluie, voire se jeter sous une pluie battante à l'instar des actrices.

Ârtî est attirée également par les vêtements coupés et cousus, comme le *salvâr kamîz*. Elle l'a porté à la maison, mais son époux lui a interdit après quelques années. Il considérait en effet cet habillement irrespectueux vis-à-vis de sa famille,

---

<sup>33</sup> Mon manque d'enthousiasme en ce qui concerne le port de lunettes lui a fait abandonner le projet.

qui effectuait des visites imprévisibles. Ârtî a beau tenté d'aller se changer lorsqu'ils arrivaient, son époux a jugé qu'elle devait, en toute circonstance être prête à les recevoir en « épouse respectueuse », donc revêtue de sari.

En décembre 2006, Ârtî ne portait plus de *salvâr kamîz*, mais elle avait trouvé un second vêtement « moderne » : un gilet en laine, de couleur assortie à un sari qu'elle portait alors dans le quotidien. Les raisons qui lui permettent de justifier une telle pièce de vêtement sont la température froide de l'hiver, le fait qu'elle ne le revêt qu'à la maison et qu'il gêne moins qu'un châle lorsqu'elle fait la cuisine (pas de risque de pan qui tombe). Elle met en avant son goût du tricot, qu'elle a déjà fabriqué des pulls et gilets pour ses enfants et son époux, et que de là, elle s'est fait un gilet... assorti au sari quotidien que lui a offert sa sœur.

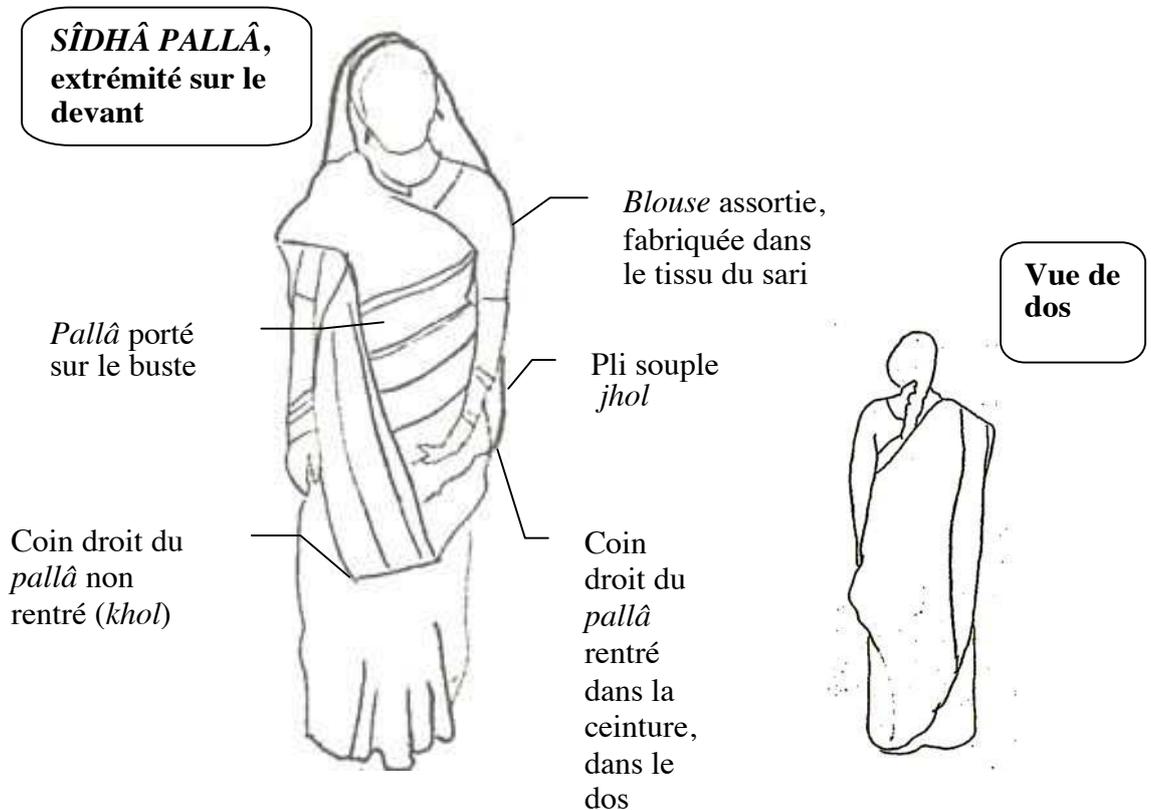
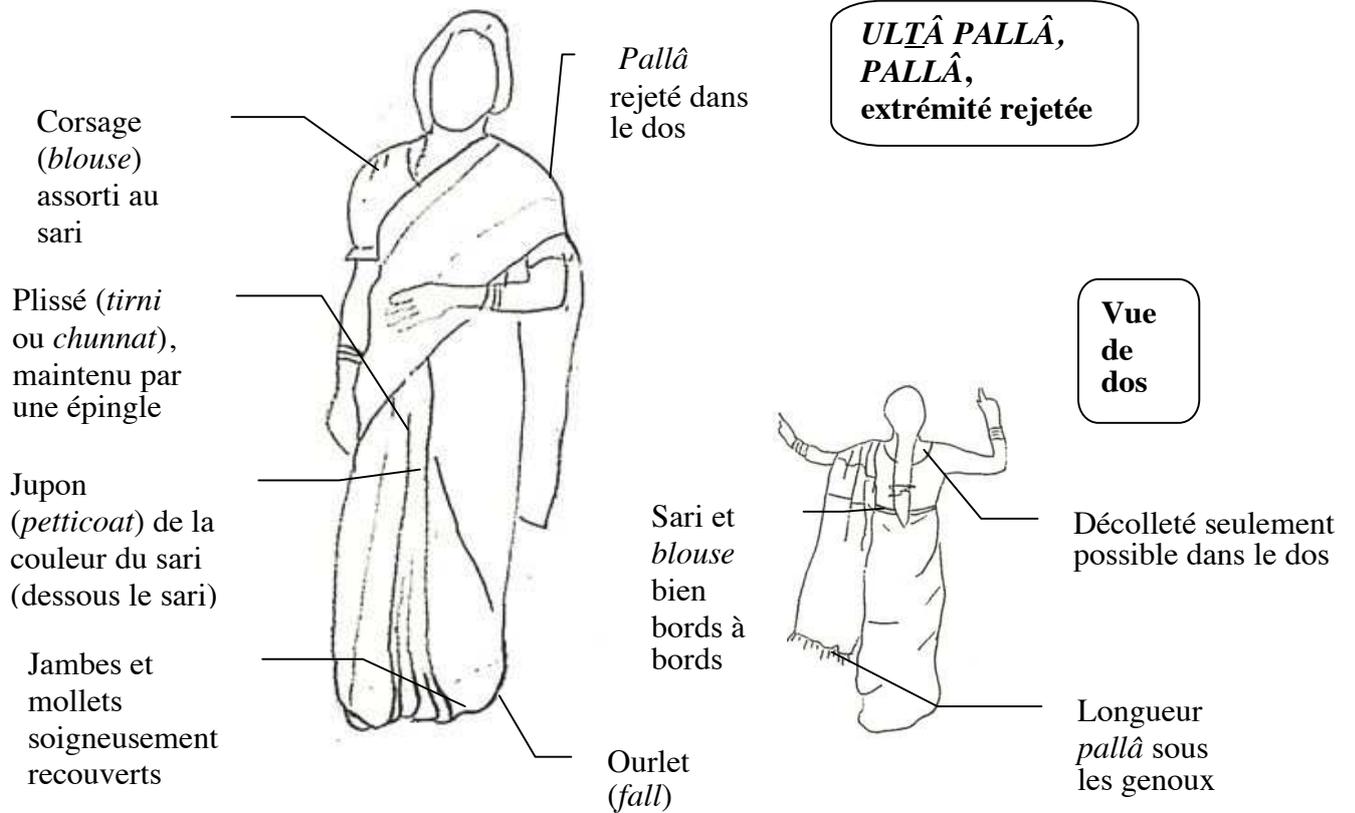
\*

\*

\*

Le paraître des « castes répertoriées » dépend de leur reconversion sociale. Si la caste entière se reconvertit, l'apparence évolue sur plusieurs générations, et le paraître devient celui des villes. Les femmes qui proviennent de ces castes reconverties veulent donner, non pas des signes de leur appartenance à un milieu social de niveau aisé, mais un paraître « des villes » associé à une personne jeune, dynamique, jolie, à la mode, tout en sachant rester pieuse de manière irréprochable.

PLANCHE 5 : PARAITRE URBAIN



## **2- Kshatriya et brahmanes: élégantes, modestes et simples**

Le fait d'être Brahmane ou Kshatriya a-t-il une influence sur la façon de porter le sari ? Existe-t-il d'autres critères distinctifs ? Sur quelles valeurs s'appuient une



femme Brahmane ou Kshatriya pour justifier la manière de porter le sari ? A Ratanpur, Ila (Kshatriya) vient de marier sa fille aînée. Les deux autres filles sont au collège. Son seul fils est le benjamin de la famille veut faire une école d'ingénieur. En novembre 2002, sa fille aînée effectue son premier long séjour, de retour chez ses parents, en compagnie de son petit garçon (âgé de huit mois). La mère et la fille organisent alors des sorties à Ratanpur, au marché de Bilaspur.

La mère porte du synthétique, la fille, du coton amidonné (spécifique au milieu urbain). Les deux saris – c'est assez rare pour être signalé – sont de couleur kaki. Le mariage de l'aînée semble avoir pleinement satisfait la famille. C'est pour cette raison que la mère fait honneur à sa fille en organisant des sorties et en soignant ses tenues.

Cependant, si Ila vivait en famille nucléaire, se permet de sortir avec sa fille, ce n'est pas le cas de toutes les familles de haute caste.

Shakuntala est une brahmane séparée de son mari qui la maltraitait. Elle a dû



subvenir à ses besoins en travaillant. En tant que femme de haute caste, elle prépare les repas ou exécute de menus travaux dans des familles de brahmanes et effectue des travaux saisonniers dans les champs. Elle jouit d'une réputation de grande travailleuse. Son rêve est de s'acheter une machine à coudre pour pouvoir travailler chez elle. Encore une fois, rien dans son apparence ne laisse à penser qu'elle est brahmane. Elle porte des saris synthétiques, ou d'un mélange synthétique/coton, qu'elle ajuste principalement sur le devant, mais également, on le voit sur la photo, dans le dos. Elle n'a à prouver ni son identité ni sa caste car elle est connue à Ratanpur. Comme elle le formule elle-même en anglais, elle veut paraître « simple ». Elle prend soin d'assortir jupon et corsage au drapé. Ici, le corsage noir – manches ballon, orné de fantaisies- contraste avec le sari couleur arc-en-ciel. Le sombre équilibre le vif. Elle porte des bijoux, mais n'en met que très

peu : un collier et des bracelets discrets. Bien qu'elle ne vive plus avec son époux, elle met inmanquablement le vermillon. Bien qu'elle travaille et que son sari puisse être dérangé facilement, elle sait effectuer les plis à la ceinture de manière régulière, ni trop longs, ni trop courts, même sans le recours de l'épingle.

Si les femmes brahmanes et Kshatriya peuvent expliquer leur mode de vie (choix des mets, sorties, rituels) par leur caste, leur choix vestimentaire est en revanche indépendant de leur appartenance communautaire. Quand elles habitent en famille élargie, ce qui les distingue vraiment des autres femmes, c'est leur obligation de s'en tenir à des sorties collectives à caractère religieux. Il est hors de question qu'une brahmane ou une Kshatriya aille faire des courses. Placées sous haute surveillance au sein de leur famille élargie, elles se doivent d'avoir une apparence modeste. Leur sari doit simplement indiquer leur respectabilité. Elles n'ont pas à contrebalancer une appartenance de classe ou de caste présumée inférieure en essayant, de paraître « modernes ». Ici, on voit un groupe de femmes brahmanes, toutes en saris synthétiques, à la célébration du dernier jour de la Navratri, les plus jeunes, à gauche (et la rose) ayant disposé le pan dans le dos (mais le reprenant de côté de manière à se couvrir), les plus âgées, à droite l'ayant arrangé sur le buste.



Enfin, que se passe t-il quand on est une femme de haute caste et qu'on habite dans un village ? Riddhî, Kshatriya, mariée à un instituteur nommé à Puru, qui est également créancier, commerçant d'un magasin de vêtement, médecin et propriétaire de terres, porte un sari synthétique, à l'instar des femmes des villes. Elle met tous les insignes, maquillage et bijoux qu'il incombe à toute épouse de mettre. Elle fait la distinction du sari de fête<sup>34</sup>. Mais le paraître comporte quelques signes de l'appartenance au milieu rural, comme le corsage dont les manches sont longues et un peu larges.



---

<sup>34</sup> Sa belle-mère, de visite à Puru, porte le sari blanc de veuve à revers.

### Conclusion du chapitre 3

Le sari porté par les femmes des villes se distingue de celui porté dans les campagnes par le modèle lui-même et les différents styles (un pour les campagnes, deux pour les villes). Même si les âdivâsî et les femmes des villes portent le pan sur le devant, il existe des éléments du style tels les plis, le tombé du *jhol*, la manière de rentrer le pan qui différencient totalement les unes des autres.

Quant aux modèles, le sari « chhattisgarhi » s'oppose au « sari des villes » par les couleurs. Le premier a une couleur dominante sombre, le second est composé de couleurs vives pour les épouses, claires pour les veuves. Le fonds est uni pour le premier, imprimé pour le second. Les veuves, en principe, doivent porter un sari uni, mais en réalité, elles revêtent de légères fleurs. Quant au matériau, le sari « chhattisgarhi » n'existe qu'en pur coton tandis que celui de la citadine existe en soie, en coton ou en synthétique. Ce dernier matériau est adopté même par les veuves, qui en principe devraient porter du coton. Quant aux *suhâgin*, elles ont le choix entre les matériaux : au quotidien, le synthétique reste le favori.

Les bords ont un rôle esthétique essentiel en ce qui concerne le sari des âdivâsî et celui des femmes des villes. En principe encore, la veuve n'est pas autorisée à en porter, mais encore une fois, ils existent bel et bien. Quant aux motifs du modèle chhattisgarhi, ce sont des fleurs et des motifs géométriques, formes entrecroisées qui représentent le travail de la vannerie. On retrouve ces deux catégories de motifs, dans les saris des villes, mais avec une infinité de variétés. En outre, des animaux, divinités ou figures humaines peuvent être représentés, en particulier dans les saris de fête. Cependant, la différence essentielle entre les deux modèles de saris réside dans le fait que pour l'un, seuls les bords sont agrémentés de motifs et dans l'autre, les motifs sont disséminés dans toutes les parties du sari, en particulier le pan final.

Le sari « chhattisgarhi » se distingue par une symétrie qui permet une inversion du drapé quand il est porté. Il est hors de question qu'une femme des villes inverse le « sari ». Le pan particulièrement orné est mis sur le devant ou rejeté dans le dos.

Derrière le paraître « femme des villes » se cachent finalement des oppositions tout à fait traditionnelles qui font référence d'abord à une opposition de statut (épouse

ou veuve) et ensuite à une opposition de circonstances (quotidien ou fête). Ces deux oppositions n'existent pas dans le paraître âdivâsî.

L'ajout de pièces supplémentaires au sari est incontournable si l'on veut paraître femme des villes. L'assortiment de ces pièces est spécifique au paraître des villes : assortir le corsage, le jupon, les bracelets au sari indique le goût de la femme. Les plis sont l'indicateur de l'appartenance sociale : il faut savoir les faire et les maintenir dans le jupon. Certaines pièces vestimentaires, comme les corsages de velours élastiques, ne sont pas toujours acceptables : trop près du corps et trop décolletés, ils peuvent être perçus comme vulgaires. La caste intervient dans le paraître des villes, non pas comme signe de reconnaissance, mais comme influençant un paraître « jeune, pieux et moderne » ou « simple et modeste ».

En résumé, le choix du sari, de son modèle ou de son style est déterminé et influencé par le statut de la femme (épouse ou veuve), l'activité quotidienne ou religieuse, le type de l'activité (faire la cuisine à la maison, sortie pique-nique), l'origine (le donneur- famille parentale, époux, beaux-parents, amis), les personnes côtoyées (dans la journée ou dans la cérémonie) et enfin le goût personnel, en plus de la classe sociale ou de la caste.

## Chapitre 4 - Paraître « femme des villes » lorsqu'on est « femme des villages » : les saris « transitoires »

Si j'ai choisi le terme de sari « transitoire », c'est parce que ce modèle se situe entre celui des âdivâsî portés dans les villages, et le sari des villes, tant par ses motifs, ses couleurs et sa structure que par sa mise en place, son style et le paraître qu'il implique.



Le sari « transitoire » est réellement en « transition » entre le sari « chhattisgarhi » et le modèle urbain de « l'épouse ». Les générations les plus jeunes âdivâsî ne revêtent plus le sari de leurs aînées et veulent imiter le paraître d'une femme des villes. Certaines y parviennent et cela leur donne plus de respectabilité. Mais cette réussite n'est somme toute que relative. Car aux yeux d'une femme des villes, leur paraître reste caractéristique des villages.

Il s'agit de comprendre également, dans cette partie, dans quelle mesure les modèles « transitoires » représentent les idéaux des générations les plus jeunes, leurs aspirations sociales ainsi que leurs espoirs et leurs déceptions.

### **A) Structure, couleurs, motifs et port des drapés**

Il existe quatre catégories de drapés. La première d'entre elles comprend les saris qui sont conçus d'après le modèle du sari « chhattisgarhi » (matériau, couleurs et imitation de l'ornement des bords), tout en s'en distinguant (pan orné unique et teinture des motifs). Dans la deuxième catégorie, le matériau employé est toujours le coton, mais les couleurs sont vives et surtout, il y a une multiplication de motifs. L'ornement d'un pan existe ou est absent. La troisième catégorie s'approche du modèle « épouse » (extension des fleurs dans la partie centrale et variété de couleurs), mais s'en éloigne par le contraste des coloris. La quatrième catégorie, enfin, est constituée de saris unis violets synthétiques, sans aucun ornement. Ce sont des saris peu coûteux, particulièrement appréciés en 2002 (bien que déjà visibles de 1998 à 2000).

En résumé, la typologie est :

- Catégorie 1 : coton, couleurs sombres (violet ou vert), motifs teints, un seul pan orné
- Catégorie 2 : coton, couleurs vives (rose et vert), multiplication de l'ornement
  - 2-a : rose ou vert vifs, un pan (à bandes et motifs géométriques)
  - 2-b : rose vif à fleurs sur partie centrale, parfois sans pan orné
- Catégorie 3 : mélange coton/synthétique (*polycott*<sup>35</sup>)
- Catégorie 4 (rare et en voie de disparition) : violet foncé uni synthétique.

A présent, je vais souligner les caractéristiques de chacune de ces catégories : certaines s'inspirant du « chhattisgarhi », d'autres de la « femme mariée »... et d'autres encore n'empruntant à aucun modèle.

---

<sup>35</sup> Terme anglais repris en hindi. *Poly* provient de *polyester* et *cott* est l'abréviation de *cotton*.

### **1- Catégorie 1 : Coton, couleurs sombres, motifs teints, un seul pan orné, touches de rose**

Cette première catégorie de sari « transitoire » est revêtue par les femmes âdivâsî de plus de quarante ans (sur la photo ici, une Kanvar), en alternance avec

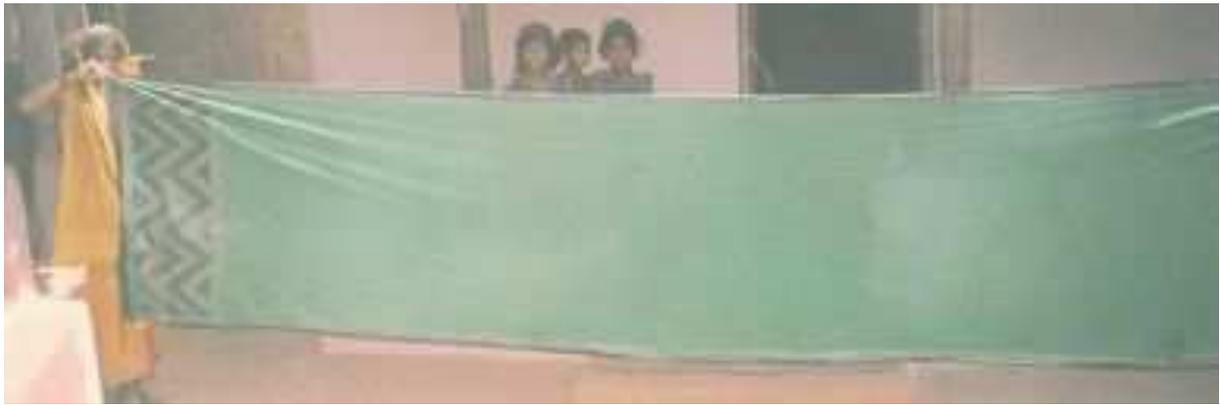


des saris de coton épais « chhattigarhi ». La texture plus fine s'inscrit dans une petite évolution vestimentaire, qui prend tout son sens quand on se rappelle qu'un des inconvénients principaux du sari porté par les âdivâsî est son poids multiplié une fois qu'il est imprégné d'eau, lorsqu'il est lavé. Le sari plus fin séchant également plus vite, la femme gagne en facilité d'entretien. Moins r che à l'achat, le sari s'adoucit plus rapidement au fur et à mesure des lavages. Enfin, il est moins cher à l'achat, mais sa qualité étant moindre, il est moins durable. Cependant, la somme d'argent donnée au moment de l'achat est importante pour des familles très pauvres.

Lorsque les femmes portent ces saris, elles ne rajoutent pas de pièces supplémentaires comme le corsage, celui-ci étant mis pour les mêmes raisons que pour le sari « chhattigarhi », quand il fait froid l'hiver où quand les femmes font une sortie en ville.

Bien que plus transparent que le sari « chhattigarhi », le sari « transitoire » ne se porte jamais avec jupon, pièce vestimentaire considérée inutile et gênante.

Les saris « transitoires » de cette première catégorie s'approchent davantage du sari chhattisgarhi que celui des villes. On en relève deux types : l'un doté d'un pan à rayures (non présent ici), l'autre d'un pan à losanges ou à triangles (cf ci-dessous).



Il rappelle le sari « chhattisgarhi » pour les raisons suivantes :



- il mesure sept mètres de longueur
- il est en coton
- la couleur dominante est le vert ou le bleu/violacé
- la partie centrale est unie
- les motifs et les couleurs des bords imitent les pointes de flèches blanches emboîtées (rappelant vaguement les croisillons jaunes)

Mais il s'en distingue par

- la finesse du coton
- l'asymétrie (le sari n'a qu'un seul pan orné)
- la différente composition de l'ornement du pan (à triangles ou losanges ; et non plus à rayures droites)
- l'introduction du rose sur l'ornement du pan et des bords

## 2- Catégorie 2 : Coton, couleurs vives (rose et vert), multiplication de l'ornement

Les âdivâsî, ici, une Kanvar, à Puru, qui se sont mises à un port de sari « transitoire » (catégorie 2) ont peu modifié leur style, qui reste celui des femmes de village. Cette femme n'a ni corsage, ni jupon, pièces vestimentaires typiques d'une femme des villes.



Comme dans le cas du sari « chhattisgarhi », le *jhol* est bien porté sur la hanche gauche, les bords retombent de la tête au bras du même côté, le pan orné est rentré devant des deux côtés des hanches. Cependant, le sari est porté plus long et cache les mollets. Quant aux plis, ce ne sont pas de larges plis effectués comme dans le sari épais de coton sombre, mais des petits, mais ils sont irréguliers, non centrés. Ils sont effectués à mi-chemin entre le modèle des villages et celui des villes, mais ils n'égalent pas la régularité et le soin de ces dernières. La femme a placé également une pastille rouge sur le front, a orné ses poignets de

quelques bracelets de verre, mais également en étain, qui ne sont portés, eux, que dans les villages. Malgré quelques détails, le paraître de cette femme Kanvar reste celui d'une « femme des villages » ou « âdivâsî ».

La caractéristique principale de cette catégorie de saris « transitoires » est qu'ils sont de couleurs vives. Il en existe deux types :



Le premier, vert ou rose, s'approche du sari chhattisgarhi en raison des éléments suivants :



- il est de pur coton
- la partie centrale est unie
- les motifs de la partie centrale sont des croisillons jaunes
- la couleur est blanche de chaque côté de la bande centrale

Mais il s'en distingue par :

- la légèreté et la souplesse du coton
- le pan orné unique
- la multiplication des bandes et des ornements du pan
- la nouveauté des motifs blancs de

chaque côté de la bande centrale (mangues et losanges).

Le second, rose vif à fleurs, évoque le « chhattisgarhi » pour les motifs suivants :



- il est de pur coton
- il est symétrique

Mais il se rapproche du « sari de l'épouse » car :

- le coton est plus léger et plus souple (comme le type a)
- la partie centrale est à fleurs (et non pas unie).

Ce dernier type de sari est porté par les femmes de moins de trente ans et par les veuves du groupe âdivâsî, pour qui l'opposition marquée du statut de l'épouse et de la veuve n'existe pas.

### **3- Catégorie 3 : Mélange de coton et synthétique, couleurs très contrastées**

Elles sont mère (à gauche), fille (à droite). Elles sont de la caste des barbiers, ceux qui coupent les cheveux et les barbes ou encore qui effectuent les rituels de veuvage. La mère est une des seules femmes qui vend au bazar de Ratanpur. Elles



travaillent également dans les champs. Ce sont ce qu'on appelle des « basses castes », ou des « castes répertoriées », de milieu social très pauvre. Elles ont quatre saris qu'elles se passent d'une journée sur l'autre, composés chacun d'un mélange de coton et synthétique. Le rouge à motifs jaune est certainement en imitation d'un sari de fête, mais les femmes des villes ne portent ces couleurs que pendant les fêtes et jamais au quotidien. Du fait de son âge, la fille, à droite, rejette le pan dans le dos. La mère, quant à elle, la cinquantaine, le met sur le devant. A la manière des femmes des villes, elles ont assorti la couleur du corsage à celles du jupon, mais, on le voit aux manches, le corsage est large et non ajusté aux formes du corps. Les plis sont

effectués de manière irrégulière, à gauche, le bas du sari est froissé. Elles portent quelques ornements (pastille, bracelets...) que toute épouse doit mettre. De prime abord donc, elles portent le sari comme celles les femmes des villes, mais la manière de les porter, le corsage trop large et le choix du sari en lui-même, ne trompent pas : elles paraissent pauvres.

Par le matériau, le sari de cette catégorie se situe entre les deux modèles précédents. C'est un mélange de synthétique et de coton : moins épais que le sari chhattisgarhi, mais plus épais que le « sari de l'épouse ». Deux types de couleurs sont possibles :



- (3-a) dont les couleurs, quoique plus vives, rappellent le sari chhattisgarhi : violet et vert. En 1998, le noir a été brièvement à la mode avant d'être porté uniquement par les veuves dans les années suivantes.



- (3-b) dont les teintes évoquent le « sari de l'épouse » : rouge, orange ou rose vifs. Le rouge n'est jamais porté par l'épouse dans la vie quotidienne (mais l'est dans le cas de saris dits « transitoires »).

Les saris de cette catégorie se rapprochent du « chhattisgarhi » par :

- la couleur violette ou verte (dans le type 3-a)
- le jaune des croisillons, repris dans les motifs (3-a)
- l'épaisseur du tissu



Mais il s'inspire du « sari de l'épouse » par :

- l'ornement à fleurs, feuilles ou motifs géométriques sur toutes les parties.

Enfin, il est unique par :

- la concordance et le contraste des couleurs. Elles sont perçues par les femmes de milieu urbain comme des couleurs trop vives et contrastées, par conséquent criardes.

Voici deux détails qui montrent combien il est difficile, pour une femme qui travaille manuellement, de paraître « femme des villes ».



Dans le premier cas, les petits plis sont bel et bien existants, mais ils ne sont absolument pas réguliers, puisque, on le voit bien, le bord est plus court et fait apparaître le mollet droit.

Dans le second cas, il s'agit de l'inversion du sari, qui n'est effectuée que par les femmes des villages (puisque le sari « chhattisgarhi » a deux extrémités identiques). Même avec un sari dont le modèle, à l'instar de celui des villes, a une seule extrémité ornée, la femme continue à inverser le pan de sari. Cette manière de faire montre à quel point il est



difficile, pour une femme des villages, de paraître femme des villes. Il ne suffit pas d'avoir un modèle de sari urbain, il faut laisser de côté des usages qui font partie d'habitudes générationnelles et prendre d'autres manières de faire qui ne font pas encore intégrées à la personne et au groupe.

#### **4- Catégorie 4 : Synthétique de couleur unie sombre**



La dernière catégorie n'est pas portée par les âdivâsî, qui, de toute façon, ne se mettent pas au synthétique, qu'ils jugent inadapté à leurs activités. Les saris unis, violets ou verts, sont revêtus par les « castes répertoriées » qui sont de milieu pauvre ou modeste. Du fait de sa transparence, il se porte avec corsage et jupon. Le paraître s'approche de celui des villes car le *jhol* n'est pas aussi tombant que celui des villages, le sari est porté jusqu'aux pieds, le corsage est assorti. Cependant, le style comporte encore quelques défaillances, comme les plis qui sont rentrés trop à droite, les manches du corsage un peu trop larges ou encore les bracelets en étain.

Le modèle de sari rappelle le « chhattisgarhi » par sa couleur violette unie. Il est symétrique et réversible. Mais il s'en distingue car il est synthétique. Dans le cas présent, il n'est pas de moindre qualité. Cela se voit à son opacité. Il existe en effet des étoffes au moindre coût ainsi unies, plus fines, plus transparentes, et donc très fragiles.

## **B) Adopter le sari des villes : tentatives et compromis**

Les séjours que j'ai effectués de 1997 à 2004 m'ont permis de retracer l'évolution de deux familles de Puru (l'une Etvar, l'autre Dash), notamment au travers des portraits des mères et des filles. Les Etvar sont des Kanvar tandis que les Dash font partie de la secte de Kabir. Ils ne se perçoivent ni comme des « basses castes » ni comme des « hautes castes », mais comme des castes du « milieu ». En revanche, ils sont considérés comme des « basses castes » par les « hautes castes » (Kshatriya et brahmane).

Les deux familles habitent l'une en face de l'autre à Puru. La famille Etvar est constituée d'un couple de petits cultivateurs, dont la femme, Riddhî, est mère de trois enfants : Gatrî, l'aînée (mariée et ne résidant plus à Puru dès 1998), Sâvitrî, la seconde et Kamal, le dernier, un garçon. La famille Dash se limite aux conjoints Kishun et Lakshmî. Le couple a quatre enfants dont trois filles (Sunitâ, Saritâ, Ahiliâ) et un garçon (Narayan). Les femmes des deux familles travaillent parfois ensemble dans les champs (lors du replantage de riz, par exemple). Kishun ne peut en effet survivre de ses seuls revenus de tailleur et doit, tout comme sa femme, Lakshmî, effectuer des travaux dans les champs. Cette dernière est amenée à certains moments à travailler avec des âdivâsî.

Les filles des deux familles ont le même âge, elles vont à l'école ensemble et se côtoient hors des horaires scolaires. En 1998, se joignait à elles une jeune fille nommée Hiroshima, de caste Kshatriya (Thakur), vivant avec son frère instituteur à Puru. La différence de caste n'empêche pas ces jeunes filles de nouer des liens d'amitié. Elles peuvent passer des heures à parler de sujets divers parmi lesquels l'art du paraître tient une place prépondérante. Elles sont très attirées par les produits de beauté dits « modernes » – tel que le rouge à lèvres –, essaient mes crèmes de soin en cachette et aspirent à un autre style vestimentaire. En outre, Hiroshima Thakur est plus amenée que les autres à sortir du village et rapporte des informations qu'elles ont entendues à la télévision ou sur un journal. Elles adorent être filmées et font tout pour attirer mon attention. Elles m'ont plus d'une fois fait ce qu'elles nomment des « surprises » en revêtant différents saris. Ensemble, elles

aiment beaucoup jouer à la mariée, jeu courant consistant à reproduire les gestes effectués sur la supposée mariée.

En l'an 2000, les Thakur n'étaient plus là car l'instituteur avait été muté. La famille Kanvar n'avait encore pas marié ses filles, tandis que la famille Dash avait célébré les noces de l'aînée et de la cadette. Ces deux mariages ont conduit les Dash à vendre des terres et à s'appauvrir. En 2002, cependant, leur niveau de vie s'est de nouveau amélioré grâce à de bonnes récoltes.

Au fur et à mesure de mes visites, des changements notoires apparaissent dans le choix, la matière et les coloris des saris. Voyons comment les stratégies vestimentaires sont liées aux stratégies d'alliance de mariage et voyons quelles aspirations cela suscite au niveau des mères de famille qui ont pour principal souci de trouver un bon parti pour leurs filles.

Dans la famille, Riddhî, la mère de famille, possède une garde-robe très limitée de quatre saris, un corsage qu'elle ne met que l'hiver et aucun jupon. Trois des drapés sont de modèle « chhattisgarhi », de coton sombre épais. Le quatrième, tout récent, correspond à ce que j'ai défini comme « transitoire », un modèle épais de coton mélangé à du synthétique, de couleur rose. Ces saris, elle les met jusqu'à l'usure. Le sari, transitoire, rose, qu'elle a reçu récemment, constitue l'un des éléments de son évolution vestimentaire. Mais elle ne se décide pas à le porter, car, s'étant habituée aux couleurs sombres depuis des années, elle le trouve trop voyant. Elle reste attachée à son paraître âdivâsî. Ce paraître âdivâsî contribuera aussi à restreindre les choix matrimoniaux pour ses filles. Il lui sera difficile de trouver d'autres gendres que cultivateurs.

Cependant, c'est à travers l'habillement de ses filles qu'une timide évolution se profile et que les aspirations, jusqu'ici refoulées en ce qui concerne son cas personnel, commencent à se réaliser. Celles-ci préféreraient du synthétique, mais n'y ont pas accès. Ce qu'elles adoptent, ce sont des saris de modèle transitoire de coton et synthétique. Comme elles ne le peuvent pas à travers le tissu, faire urbain, elles essaient de s'en rapprocher à travers d'autres composantes : elles portent leur sari sur les pieds et recouvrent soigneusement leurs mollets. À la manière des femmes des villes, elles mettent l'extrémité du sari dans le dos. Elles ont tendance à porter le vermillon et la pastille rouge, mais pas de manière systématique comme dans le style

urbain. Elles portent un corsage et un jupon de manière plus systématique. Mais ces stratégies vestimentaires si limitées ne parviennent pas à les homologuer à des citadines.

Voyons maintenant comment dans la famille Dash, un rapport différent s'établit entre le choix des vêtements et l'alliance matrimoniale. Lakshmî possède



quatre saris de coton de couleur vive qu'elle agrémente d'un corsage et d'un jupon. Au moment où la question du mariage des filles se pose, la nécessité de soigner son apparence s'impose, de même que gagner en respectabilité. Le besoin de changer de garde-robe se fait sentir, son mari et elle se soutiennent dans cette démarche. Ils veulent des gendres qui ne soient pas cultivateurs, mais issus d'une classe moyenne citadine.

Autrefois adepte inconditionnelle du coton, Lakshmî a désormais adopté le synthétique et s'est mise au beige (*kosa*), le coloris à la mode, agrémenté d'une touche de rose (*gulâl*), couleur du « sari de l'épouse »<sup>36</sup> par excellence. Elle a même acquis un sari de couleur jaune vif. Cependant, elle en a un troisième de couleur plus foncée, bordeaux, ce qui n'est pas une couleur typique des villages. Ses saris, comme l'atteste l'épaisseur du tissu, sont de bonne qualité. En outre, elle commence à assortir ses corsages au sari (sans toutefois

se préoccuper du jupon alors que ses filles vont le faire de manière systématique). Lakshmî fait à présent la distinction entre un sari du quotidien et un sari de fête. Le sari qu'elle a porté le jour du mariage de ses filles est dorénavant associé aux festivités. Elle compte désormais six saris, au lieu de quatre en 1998. Le lieu d'achat

---

<sup>36</sup> cf Chapitre 3

n'est plus le magasin de Puru, mais le marché de Ratanpur. Si elle a changé ses modèles de sari, elle n'a presque pas modifié la manière de les porter : dans toutes les occasions, elle porte le sari en *sîdhâ*, avec le *jhol*, à la manière des âdivâsî. Comme dans le style urbain cependant, elle effectue des petits plis et ajuste bien la longueur de l'étoffe.

On touche là à l'essentiel de la démarche de Lakshmî qui est de paraître une femme des villes, mais sans excès. Elle trouve un compromis entre paraître « femme des villes » et paraître « femme des villages », mais surtout, elle ne veut pas paraître âdivâsî. Lakshmî a donc une apparence superficiellement urbaine. Elle n'atteint pas le modèle achevé du style urbain. De toute façon, Lakshmî ne renie pas son apparence villageoise, nécessaire à son intégration dans le village et se donne des limites. Mais l'affaire est délicate du fait qu'elle ne peut pas paraître snob vis à vis des âdivâsî.

Son époux, Kishun est très attentif à l'apparence de sa femme et de ses enfants. C'est lui qui fait les achats. Il est très observateur et fait son choix selon des critères bien précis. Il choisit des vêtements qui distinguent sa femme et ses filles du groupe âdivâsî mais, comme il travaille à leurs côtés, il prend garde, lui-aussi, à ne pas se démarquer trop radicalement.

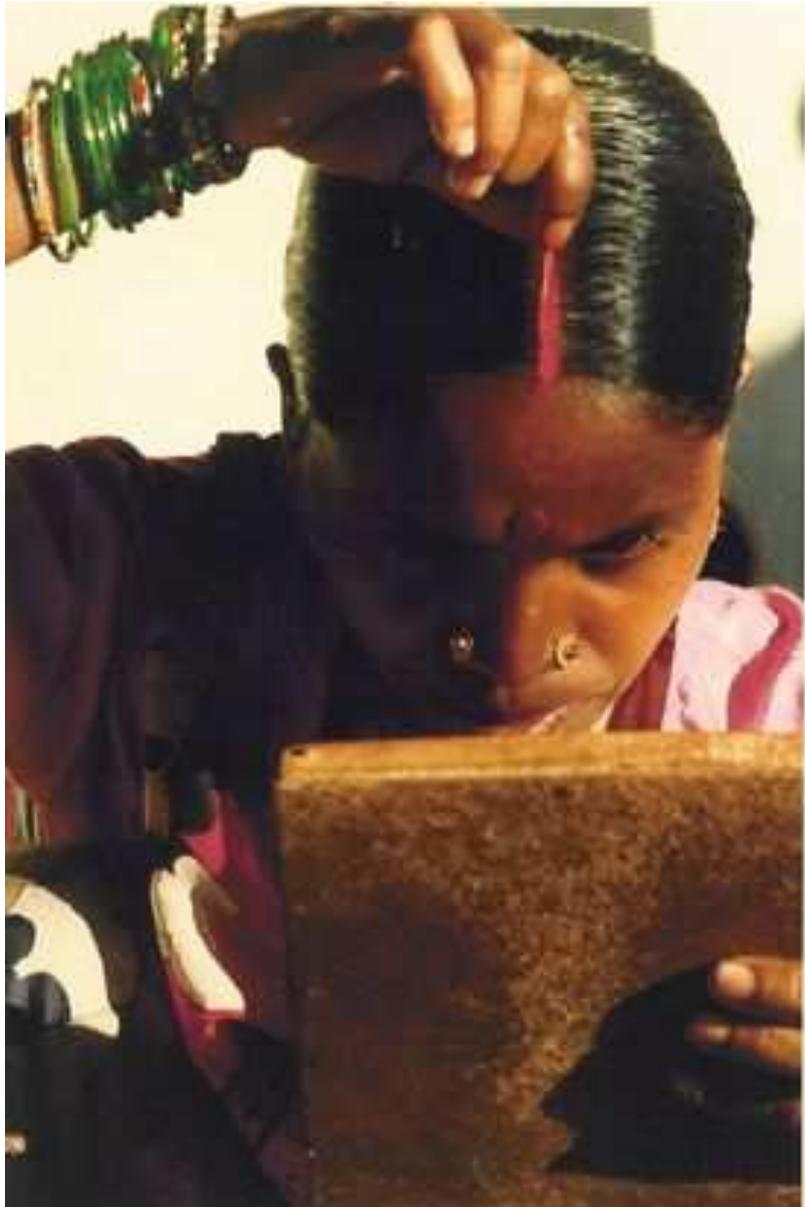
Cependant, une fois que ses trois filles ont été mariées selon des désirs, elle



retourne à des goûts vestimentaires plus modestes et plus ruraux. Une fois que ses saris, qui correspondaient à une période pleine d'espoirs, ont été usés et transformés en couverture, Lakshmî se revêt, à nouveau, de saris aux couleurs qui rappellent celles du sari « chhattisgarhi » : vert et violet. Ils sont également moins coûteux. Cependant, bien que travaillant encore dans les champs, les enlevant à



l'occasion, elle s'est mise à porter des boucles d'orteil.



Lakshmî Dash, à l'instar des femmes des villes, dépose le vermillon quotidiennement sur la raie des cheveux, la pastille sur le front, met les bracelets de verre aux poignets et essaie d'assortir le couleur du corsage à celle du sari. Mais, comme les femmes des campagnes non âdivâsî, elle a gardé les deux boucles de chaque côté des narines de son nez. Enfin, le corsage est composé d'un mélange de coton et synthétique, moins onéreux, alors que les femmes des villes mettent du pur coton.

Quant aux trois filles, tout comme leur mère, elles ont délaissé le coton pour le pur synthétique de toutes les couleurs. Non seulement elles assortissent corsage et jupon, mettent les insignes de l'épouse, mais elles portent, en plus, des bijoux qui les démarquent du travail des champs et des villages : les bracelets de pieds en argent.



Lors de la fête de Holi, les filles, qui sont revenues à Puru, ont offert à leur mère différents objets de toilette – savons, brosses à dents et dentifrice – qui traduisent bien une certaine ascension sociale. Parmi les pièces vestimentaires de ces jeunes femmes, on trouve des sous-vêtements, n'existant pas à Puru les années précédentes. Elles étendent ostensiblement soutiens-gorge et culottes sur le fil à linge familial.

En ce qui concerne le garçon, le fils cadet de la famille, les stratégies adoptées par la famille n'ont pas été vaines non plus. Il est allé régulièrement à l'école, il a intégré le collège de Ratanpur. Il logeait dans la famille de son cousin, qui réside à proximité de la ville, et faisait le trajet à bicyclette quotidiennement. Quand il revenait à Puru, il ne participait pas au travail des champs. C'est une décision de ses parents. Il a réussi le concours d'instituteurs et a actuellement un poste à Puru, où il loge à nouveau chez ses parents. Il est le seul à Puru à soigner autant son apparence, s'achète régulièrement des vêtements, et s'habille à l'occidentale.

Après les études de son fils, qui sont la réussite la plus totale et inespérée, après le mariage de ses filles, celles-ci ne lui appartenant plus, Lakshmî a dix ans de plus et n'a plus l'envie, ni la volonté de paraître « femme des villes ». Son paraître est porteur de moins d'enjeu; le sort est fait. En outre, le mariage des trois filles les a appauvris. Par conséquent, les saris sont moins l'objet d'attentions. Tout en gardant certains éléments du paraître citadin, elle continue à porter du synthétique, à assortir corsage et jupon, mais elle revient aux tons de prédilection des âdivâsî, le vert et le violet foncé, significatifs de son intégration à son environnement rural.

#### **Conclusion du chapitre 4**

Ainsi, le port du sari transitoire se situe entre un paraître des campagnes et un paraître des villes. L'évolution du style se manifeste par :

- le matériau : passage du coton au mélange coton/synthétique, puis au synthétique tout court,
- la volonté d'assortir le corsage au sari (à certaines occasions),
- la distinction entre le sari du quotidien et le sari de fête,
- le nombre de saris possédés,
- le lieu d'achat.

En fait, la modification du paraître est toute relative. Une femme âdivâsî peut y croire, mais une personne de la classe moyenne urbaine repère immédiatement toute « femme de village » voulant imiter une « femme des villes » aux détails suivants :

- le sari est sporadiquement assorti au corsage (pas au jupon),
- la manière de porter le sari en *sîdhâ*, sans plis à l'épaule,
- l'ajustement des plis à la taille.

On sait que les femmes âdivâsî de plus de quarante ans portent le modèle « chhattisgarhi » de coton épais. Dans le même groupe, la génération inférieure aspire à changer de modèle, mais reste influencée par le premier (au niveau des coloris et de l'épaisseur du tissu). Elles voudraient adopter le style urbain, mais elles aboutissent au style qualifié de « transitoire ». Les aspirations au changement sont puissantes, mais leurs conditions sociales freinent le processus. Les femmes Dash, quant à elles, sont influencées par les deux modèles.

La volonté de changer l'image et les valeurs associées à leur caste sous-tend le désir de modifier son apparence. Cette volonté de modifier les représentations négatives liées à la caste commence avec le port du sari de style urbain chargé de traduire une certaine respectabilité.

**- Deuxième partie -**

**Construction de la personne, de la vierge à l'épouse : les  
saris de mariage**

## Introduction

*« Tiens, prends-le », a dit Père.*

*Le sari était étonnamment lourd dans mes mains, la soie glissante, un sari sur lequel marcher avec précaution. Un sari qui pouvait bouleverser votre vie. Un instant, je le tins, immobile, et eus envie de pleurer. Je savais que quand je le porterai, il tomberait jusqu'à mes pieds en formant des plis parfaits et miroiterait à la lumière des lampes du soir. Il éblouirait Somesh et ses parents, et ils me choisiraient pour épouse » (Divakaruni 2006 : 34).*

Les ouvrages établis dans le cadre du recensement, de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle, par les administrateurs coloniaux, donnent de nombreuses informations sur le déroulement général de cérémonies de mariage, qui suivent le classement des régions et des castes (Grant 1870, O'Malley 1906, Thurston 1906). Malgré l'abondance de ces informations, les descriptions ne concernent que très vaguement l'habillement.

Une nouveauté est introduite avec Marie Sinclair Stevenson (1930), dans sa description des divers rituels pratiqués dans une caste de brahmanes dans le Gujarat. Non seulement elle développe le thème du mariage, mais elle donne quelques indications sur les tenues des mariés et les dons de vêtements. Surtout, elle les décrit au même titre que d'autres éléments contribuant au déroulement de la

cérémonie et en dégage un certain rôle et une certaine importance. Les indications concernent essentiellement les couleurs. Néanmoins, elle tente de les situer davantage dans une représentation.

Il faut attendre les années soixante pour que l'attention sur le vêtement émerge de l'intérêt grandissant des ethnologues pour étudier la vie des femmes. C'est l'époque de l'enquête intensive, effectuée par des groupes de chercheurs de différentes spécialités. Dans ce cadre, la monographie de Mildred Stroop Lushinsky (1962) sur la vie des femmes décrit leur rôle et leur statut dans un village de l'Uttar Pradesh, dans le nord de l'Inde. Elle y donne de nombreuses descriptions et rapporte des témoignages dans lesquels on trouve le thème du vêtement. Surtout, elle commence à montrer que celui-ci (en général le sari) a une place dans les relations entre femmes (belle-mère et belle-fille), entre castes, entre hommes et femmes. Néanmoins, les informations sont parsemées tout au long de l'étude et sont quelque peu noyées dans le discours.

Le mariage est un sujet qui fait partie des études de la vie de la femme car, au contraire du sud de l'Inde où les rites de puberté (liées aux premières menstruations) ont une place prévalente, il représente un rite de passage essentiel qui permet la reconnaissance de la femme en Inde. C'est la raison pour laquelle Lynn Benett (1983), Doranne Jacobson et Susan Wadley (1977) ainsi qu'Elisabeth Hancock (1990) s'intéressent au mariage en l'intégrant dans des représentations plus larges, liées aux rôles que l'épouse va jouer. Cependant, ces auteurs attachent encore peu d'importance au vêtement.

Lina Fruzetti (1979, 1990) quant à elle, non seulement fait du mariage un objet d'étude à part entière, mais elle analyse, en outre, la place et le rôle du vêtement. Le mariage ou le « don de la vierge » (*kanyâ dâñ*) consiste, pour le père, à donner sa fille à un époux et à une belle-famille. L'auteur inscrit les saris portés successivement par la mariée dans ce don, les associe au changement de statut – de la vierge à l'épouse – et donne, au passage, quelques indications sur ces vêtements.

Lina Fruzetti affirme donc que le don de vêtement établit une nouvelle parenté (Fruzetti 1990 : 57). Elle indique l'identité du donneur et le rituel lors duquel ce don est effectué. La jeune fille, revêtue d'un sari rouge nommé « sari de sang », représente encore le statut, le prestige et la pureté de la lignée du père. Ce sari est le

dernier don du père qui équivaut à la dernière responsabilité qui lui incombe envers sa fille. Ensuite, le père renonce à sa responsabilité et transfère sa fille à la belle-famille. À son tour, la famille d'accueil remet le « sari du retrait et de la timidité », *lajjâ bastra*, juste avant le rituel du vermillon (*sindûr dâñ*), « qui confirme le statut de la vierge mariée » (ibid). Enfin, le « vêtement de riz », *bhât kapar*, est donné par l'époux, le jour où l'épouse sert du riz à ses beaux-parents (ibid).

Enfin, Sarasvati Joshi, dans une étude récente sur les « sortilèges et parures du corps féminin » effectuée à partir de chants relevés dans le Rajasthan, donne de précieuses informations sur le sari rouge (*chûdar*) porté par la mariée et surtout, elle développe les représentations qui y sont associées. Considéré comme propice, il est associé au « bonheur conjugal » (*suhâg*). Les motifs évoquent l'offrande de soi, l'enfant, le champ et la fécondité. Le *chûdar* est lié au corps même de la femme, à sa pureté, à sa chasteté. Le rouge est la couleur de l'amour, du sang, du cœur, de l'énergie, du feu et de la passion. C'est pourquoi, poursuit-elle, « une fille vierge porte la couleur rouge au moment d'entrer dans la vie temporelle » (Joshi 2002 : 325-326). Cependant, l'auteur s'arrête à l'analyse de ce seul sari. Or, dans le mariage, il en existe d'autres dont la fonction mérite qu'on s'y attarde.

Il ne s'agit pas, dans cette partie sur la construction de la personne et des saris de mariage, d'étudier systématiquement tous les rituels du mariage, mais seulement de voir où et de quelles façons le sari intervient. Il n'est pas question, non plus, d'isoler arbitrairement le drapé car seul, le contexte rituel et social où il joue un rôle (porté, utilisé, manié), lui donne une signification.

Il n'existe pas un sari de mariage, mais bel et bien des saris de mariage. Revêtus successivement pendant la cérémonie de mariage par la mariée, chacun d'entre eux recouvre un ensemble de significations et de représentations marquées tant par la couleur, le matériau, le style associé à l'ornement.

Les rituels du mariage durent plusieurs jours, s'effectuent à différents endroits et comprennent différents acteurs. Le choix des saris se fait en fonction de ces rituels, jours, lieux et acteurs. Le personnage clef de la cérémonie est bien évidemment la mariée, qui n'atteint son statut d'épouse qu'après avoir endossé un sari blanc en coton, puis un rouge en soie et enfin un jaune synthétique. Un bleu violacé est mis de façon supplémentaire, avant le retour au jaune. Ces saris

successifs manifestent les différents passages d'un statut à l'autre. Encore liée à la famille parentale, la jeune fille vierge porte le sari de coton blanc; accordée à l'époux, donc mariée, elle revêt le sari de soie rouge; puis affiliée à la belle-famille, en épouse, elle endosse le sari jaune synthétique. Le bleu, offert par le beau-frère ou le beau-père, correspond à son statut de belle-fille ou belle-sœur. En sus du changement de sari, la jeune femme change de parure et adopte une attitude ou un comportement différent selon chaque phase.

En outre, la jeune femme est parée différemment, a une attitude ou un comportement lié à ces différents saris qui forment un paraître. Cet ensemble (drapé, attitude, ornement) donne un paraître chargé de représentations liées à la construction du corps et de la personne.

Le mariage d'amour occidental est inacceptable aux yeux des Indiens tout comme le mariage arrangé indien l'est aux yeux des Occidentaux. En Occident, l'union est basée sur un sentiment émotionnel, l'amour, provenant de deux personnes et partagé par chacun. Il ne concerne que ces deux personnes. En Inde, le choix de l'union des deux membres du couple provient, non pas d'eux-mêmes, mais des parents et de la caste. L'amour se construit après le mariage, au fur et à mesure des années et ce n'est qu'ainsi qu'il peut être durable.

Dans cette perception, le passage du statut de la jeune fille à l'épouse ne peut s'effectuer sans l'intervention des femmes mariées de la caste et de la famille. Ces dernières adoptent des tenues différentes selon la progression de la cérémonie, quotidiennes et festives, mais également en tenant compte de la texture du matériau. En fonction du rôle qu'elles doivent jouer dans le rituel, elles portent d'abord un sari léger, puis un plus lourd, et de nouveau, un sari léger, de façon à accompagner la jeune fille vers son statut d'épouse et de future mère. L'opacité ou la transparence des saris est liée aux émotions : tristesse ou joie. Il existe en effet tout un jeu combinatoire des saris, que les femmes modifient, adaptent et utilisent en fonction de la progression du mariage. Leurs drapés remplissent également une fonction précise, comme celui de porter chance ou de séduire le marié pour retarder le moment du mariage. En outre, ces femmes ont un comportement gestuel inhérent au port du sari; cette consubstantialité entre l'étoffe et la personne contribue au rituel et le renforce.

Bien que le déroulement du mariage suive une trame générale identique, il existe des différences notables entre les saris des représentantes de castes et ceux des âdivâsî. Ces différences proviennent d'une part de l'imitation liée au phénomène de sanskritisation par lequel les âdivâsî imitent le système de caste mais également parce que certaines valeurs n'existent pas, notamment celle de « l'épouse dont le mari est vivant » (cf page 105). Les moments-clés ne sont pas forcément les mêmes dans les deux systèmes. Les quatre couleurs ne sont pas déterminées d'une façon aussi précise. Les âdivâsî changent de sari, mais ne revêtent que des saris synthétiques jaunes ornés de motifs rouges sur lesquels elles mettent ou ôtent un voile synthétique rouge et doré.

Ce phénomène double chez les âdivâsî – d'un côté imitation/adoption et, de l'autre côté, inadéquation – produit un décalage qui se traduit dans le vêtement. Quant aux « castes répertoriées », elles se conforment au modèle des âdivâsî ou du système des castes en fonction de leurs revenus. Si ces derniers sont bas, les « castes répertoriées » suivent les premiers, s'ils sont moyens ou élevés, elles suivent les seconds.

Alors que les âdivâsî ne suivent ni la succession des couleurs de la mariée ni les différences de textures, ils suivent, comme les castes, deux types de rites dont la description renforce mon hypothèse et qui mettent en jeu des valeurs opposées : la puissance maternelle et la hiérarchie masculine. Dans l'un, le sari sert à séparer la jeune fille de la mère, dans l'autre, il sert à initier l'épousée aux règles de hiérarchisation masculine.

## Chapitre 5 : La succession des saris de couleurs : un ordre symbolique

Dans ce pays, l'Inde, où vêtement et couleur chatoyante sont associés, peu d'études ont porté sur cette question. En ethnologie pourtant, la couleur a offert matière à des questionnements.

Serge Tornay (1978) considère la couleur comme un « élément parmi d'autres du langage de l'expérience » et évoque « une symbolique des couleurs ». Son ouvrage intitulé *Voir et nommer les couleurs* permet de comprendre que les couleurs sont reliées à des ensembles de significations suivant les cultures et suivant les groupes à l'intérieur de ces cultures. Dans cet ouvrage, Marine Carrin Bouez analyse la combinatoire des couleurs choisies dans le sacrifice santal telle le « multicolore » et le « dissymétrique » qui s'ajoutent à l'usage du rituel du blanc, du rouge et du noir, et qui « renvoient à une pragmatique du rite, où se côtoient invocations et conjurations, sacrifice et exorcisme » (Carrin Bouez in Tornay 1978 : 608).

Il existe une organisation symbolique provenant d'institutions religieuses, qui permet d'associer une caste, *varna* (qui signifie également couleur) à une couleur. Respectivement, les prêtres (brahmanes), guerriers (Kshatriya), commerçants (Vaisha) et serviteurs (Shûdra) sont associés au blanc, rouge, jaune et bleu, qui correspondent au degré de pureté, du plus élevé ou plus bas. Jean-Luc Chambard démontre qu'en jouant avec le *chaupar*, jeu de dés et de pions, on joue avec les quatre couleurs ainsi qu'avec les âges du monde, l'année religieuse, les dieux, les orientes, le système des castes et les valeurs fondamentales (Chambard 1995 : 229-272). Ces couleurs ne sont pas à distinguer dans le quotidien, mais on les trouve par contre, dans les rituels. Dans les rituels funéraires par exemple, les quatre couleurs correspondent aux quatre Orientes.

Brenda Beck (1969), quant à elle, à partir d'études de rituels dans le sud de l'Inde, a étudié la relation qui existait entre la couleur et la chaleur. Elle montre que chaque couleur – notamment, le blanc, le rouge, le jaune et le noir – a un pouvoir

rafraîchissant ou réchauffant. Sans sombrer dans la généralisation (s'agissant de régions différentes), il paraît intéressant de s'inspirer de son analyse pour apprécier les différents saris de l'épouse. Susan Hanchett assure qu'un système donné de symboles culturels produit une série de valeurs sémantiques pour les couleurs et leur combinaison (Hanchett 1988 : 59).

Enfin, Delphine Maucort (2003), dans son étude sur les vêtements des Bhopâ-Rebârî du Gujarat, présente toute une codification des couleurs. Les femmes et les hommes portent différemment le deuil perpétuel de leur dieu Krishna. Les premières revêtent le noir montrant ainsi le chagrin, le respect et la fidélité envers leur dieu tandis que les hommes, en tant que baratteurs du monde, portent le blanc, représentant le lait et les vaches. Le noir est vu comme la couleur de la perte d'un être cher, un état de souillure plus ou moins temporaire, tandis que le blanc est vu comme la couleur de la délivrance et du renouvellement. Hommes et femmes portent le rouge en couleur mineure en tant que couleur propice et curative.

S'il convient de rester prudent dans l'interprétation des couleurs, il est clair que le choix des couleurs n'est pas fortuit. En ce qui concerne les tenues de l'épouse, il est certain qu'il existe une codification pour chacun des saris et qu'ils obéissent à un ordre et à une totalité symboliques.

### A) Vierge en sari de coton blanc

Le sari blanc de coton est revêtu le soir du premier jour, pendant la première phase des rituels du mariage. Le matin de ce premier jour, les hommes de la caste vont chercher des branches et feuillages et construisent ainsi le lieu de célébration des rituels (*mandap*). À la tombée de la nuit, les femmes vont recueillir de la terre (cf page 216) qui est déposée dans le foyer à l'endroit où va être célébré le mariage ; le rituel de l'onction de curcuma (*haldî hâyî*) peut commencer. Dans l'ordre hiérarchique, les tantes paternelles, les tantes maternelles, la mère et les sœurs appliquent le mélange purificateur des pieds à la tête. Cette première phase du mariage, qui s'effectue au domicile de la jeune fille (il en est de même pour le jeune homme), correspond aux rituels préliminaires : préparation de l'espace de célébration, préparation du corps de la jeune femme, puis préparation de la venue des dieux.

Le sari blanc est lié à un moment d'émotion. La tante paternelle (*bua*) la plus âgée revêt le premier sari à la jeune fille. Toutes les deux sont seules et la jeune femme doit verser des larmes. C'est un instant douloureux qui inaugure la séparation avec les parents. La tante reste aux côtés de sa nièce puis l'accompagne à l'endroit où s'effectue le rituel.

Le sari blanc est également désigné sous le terme de *lata* en chhattisgarhi, probablement issu de *latthâ* en hindi, défini comme « un sari rude de coton » (Mac Gregor 1997 : 883). L'indication de la matière est effectivement indiquée après la couleur. Pourtant, les représentantes des castes emploient l'expression anglaise *cotton sârî* pour bien se démarquer du *sûtî sârî* (hindi et chhattisgarhi) des âdivâsî. La première dénomination renvoie à une matière plus fine que la seconde, laquelle évoque le sari de coton épais (encore appelé « chhattisgarhi sari », cf chapitre 2).

Dans les couleurs associées aux *varna* donc, le blanc est associé aux brahmanes, caste supérieure. Dans le jeu du *chaupar*, Jean-Luc Chambard relie le blanc au nord, aux neiges de l'Himalaya et à la pureté (Chambard 1995 : 246). Brenda Beck voit en le blanc une couleur auspiciuse, qui indique la stabilité, le bien-être et l'absence du mal (Beck 1969 : 556). Pourtant, le blanc est la couleur de la

veuve, considérée comme inauspicieuse (cf chapitre 3). Comment peut-on expliquer ces faits, qui semblent, au premier abord, contradictoires ?

Si le premier sari porté par la jeune fille vierge est dit « blanc », il ne l'est jamais complètement et se distingue du sari de la veuve. Si la partie principale



blanche est unie, les bords sont ornés de motifs colorés. Les jeunes femmes âdivâsî, quant à elles, rejettent le blanc au profit du crème ou du jaune clair. Couleur et port sont associés. Quels que soient les groupes, le style correspond au type urbain et l'extrémité du sari est portée dans le dos (*ultâ*). La jeune femme n'a pas de raison de se couvrir la tête car, non mariée, elle est dans son domicile parental et n'est pas en contact avec les hommes issus de la belle-famille. Elle ne porte ni bijou ni maquillage ; ses cheveux sont simplement relevés et noués. Sous ce

vêtement, la jeune fille a l'apparence d'une ascète et est considérée comme Pârvatî, femme de Shiva (Stevenson 1930 : 69). Akôs Ostör (1982) a déjà souligné les analogies entre la jeune fille vierge et la veuve. Bien que ces deux statuts soient différents (le premier est auspiceux, le second est inauspiceux), ils ont des points en commun, comme celui de la solitude. Bien que tout soit fait pour distinguer la jeune fille vierge de la veuve, on ne peut nier l'évidence : la couleur du sari et l'absence de parure indiquent une certaine similarité de statuts. Dans les deux cas, l'énergie féminine (*shakti*) doit être contrôlée et modérée au moyen de la couleur blanche (ou jaune pâle) supposée être « rafraîchissante » (Beck 1969 : 558-559).

Dans cette première phase, contrairement à celle qui va suivre, la jeune fille ne doit pas attirer le regard des dieux et des humains. Le rituel est conçu pour rafraîchir et purifier la future épouse et pour apaiser les dieux et les mauvais esprits. Il y a comme une valorisation des matières premières dites naturelles : le matériau est de coton et la couleur est claire pour permettre l'absorption du mélange purificateur.

Le port du premier sari s'inscrit dans les rituels purificateurs précédant le mariage. Le sari blanc de coton est associé au statut de la jeune fille et à son appartenance au milieu parental. Tout comme d'autres éléments du rituel (l'abri de feuilles et la terre), il permet, par son action rafraîchissante, de purifier le corps et la personne. Son action est renforcée par le matériau, le coton, et multipliée par le mélange du curcuma et d'huile, enduit sur le sari et la peau.

Chez les âdivâsî, le blanc n'est pas la couleur du veuvage (sauf en cas de



phénomène de sanskritisation) et la marque de la distinction entre la femme mariée dont le mari est vivant (*suhâgin*) et celle dont le mari est mort (*vidhâvâ*) n'est pas forcément visible. Chez eux, la question du jaune pâle (plutôt que le blanc) est davantage liée à un système de codification différent qu'à la seule volonté de se démarquer de la couleur du veuvage. Pour les âdivâsî, le sari de mariage est nécessairement « jaune ». La première tenue est toujours jaune même si ce jaune pâle se rapproche du blanc. Cette teinte correspond à la couleur du curcuma appliqué pendant le rituel. Quant aux « castes répertoriées », le choix semble se

porter vers le sari jaune pâle.

Le mélange jaune et frais, auspiceux et purificateur, est composé de curcuma (*haldi*) et d'huile (*tel*). L'huile est à base de moutarde (*sarso<sup>n</sup>*) ou de sésame (*tilli*). L'effet recherché avec ces ingrédients est d'abaisser la température du corps de la jeune fille afin d'écartier le mauvais œil (*nazar*). Ces rituels de préparation tournent autour du thème de la fraîcheur. L'abri de feuilles et de branchages (*ma<sup>n</sup>dap*), couleur verte, a le même rôle que le jaune et le blanc. La terre, associée à l'eau, a une action identique. Le tout s'inscrit dans le déroulement d'un rituel auspiceux (*shubh*) et purificateur (*shuddh*).

Le lendemain, l'onction de curcuma et d'huile se prolonge jusqu'à la cérémonie des vêtements (*chikot*), durant laquelle la femme la plus âgée de la caste (la grand-mère paternelle) fait le don de tissu aux hommes et de saris aux femmes tout en disposant un peu de mélange auspiceux sur le front de chaque personne. Le rituel s'achève par un jeu : les femmes s'échangent des saris et se badigeonnent de curcuma sur différentes parties du visage. Le rituel, qui a commencé par un moment grave et douloureux (la mise en place du sari blanc, le début de l'onction) avant de devenir extrêmement solennel (le don de vêtements parmi les membres de la caste), s'achève finalement dans le rire. Le lendemain, les femmes se parent pour aller au temple et demander l'intercession des dieux. Le port du sari blanc prend fin après le bain rituel que cinq ou sept femmes font faire à la mariée.

## B) Mariée en sari de soie rouge

Les femmes issues du système des castes, qui sont les seules à porter le sari rouge, désignent celui-ci sous le nom de *Banarsi sari* (*banarsi* = de Bénarès) Ce terme indique la provenance du sari, Bénarès, la ville du nord de l'Inde où il est fabriqué. Cette dénomination implique forcément une soie épaisse. De manière générale, cette tenue est associée aux mariages du nord de l'Inde. C'est un sari coûteux dont le prix débute à 800 roupies pour atteindre des milliers de roupies. Ce type de drapé répond également au nom de *silk sari*. Là encore, l'utilisation du terme anglais permet à la classe moyenne anglophone (ou supposée l'être) de se démarquer.



Le rouge est une couleur ambivalente. Il exprime « la santé et la vitalité », en raison « de son évidente relation au sang », et précisément, la relation qu'il a avec le sang exprime « la pollution, la bataille avec l'ennemi » (Beck 1969 : 556-558). Dans les *varṇa*, le rouge est attribué aux guerriers, les Kshatriya, la couleur étant associée à l'est, au soleil levant, à la colère et au sang (Chambard 1995 : 246). Dans le Karnataka, lors des rituels pratiqués en faveur de la déesse Amma, la fleur rouge qui fait partie des offrandes est synonyme de colère et d'énergie gaspillée (Hanchett 1988 : 159). Le rouge est également « la couleur de l'amour, du sang, du cœur, de la *shakti* et du feu » (Joshi 2002 : 326). En raison de son action énergique, voire violente, le rouge, même s'il reste une couleur dominante, est combiné à une couleur apaisante, le blanc, et dans le cas des saris, associé à une couleur secondaire et calmante également, le vert ou le jaune.

Le blanc et le rouge sont souvent combinés dans le cas d'un événement de bon augure. Le bain symbolise la progression d'un état inférieur (le blanc) par un point de transition (le rouge), se terminant par la nouvelle condition supérieure du baigneur (aussi blanc) (Beck 1969 : 557). Effectivement, la jeune épouse revêt un sari rouge après le blanc après le bain rituel que cinq ou sept femmes lui font faire. On retrouve l'association auspiciouse des deux couleurs blanc et rouge dans le bain lui-même puisque ces femmes mettent en cercle et font passer de l'eau à travers, soit un linge blanc, soit un tamis autour duquel est enroulé trois<sup>37</sup> fois du fil rouge.

Brenda Beck ajoute un élément qui a toute son importance : le rouge indique une « transition » ou une « transformation » (Beck 1969 : 557). Effectivement encore, dans le mariage, le sari rouge est un vêtement transitoire dans le sens où il est précédé par le blanc et suivi du jaune. Il est revêtu au moment de la première rencontre entre les deux époux jusqu'au dépôt du vermillon.

---

<sup>37</sup> On retrouve ces chiffres impairs, trois, cinq et sept, régulièrement dans les rituels. Ce sont des chiffres évidemment auspicioux.

Le rouge, de par son action énergétique, doit être associé à d'autres couleurs apaisantes, comme le jaune, ou le vert. C'est pourquoi le sari de Bénarès comporte des motifs verts, et le sari, sous le voile, est jaune.

Le doré, quant à lui marque bien évidemment le caractère festif et, bien que, dans les hautes castes, la mode soit au « simple » (cf chapitre 3), le doré est obligatoire<sup>38</sup>. Les motifs sont des fleurs et des mangues, éléments présents sur les vêtements féminins, représentant essentiellement la fertilité et la prospérité. Avant de développer les représentations des couleurs, je vais donner des précisions sur le rituel pendant lequel est le sari est mis.

Au contraire du sari blanc, revêtu sur la jeune fille, on l'a vu, par la tante paternelle, le sari rouge de la mariée est mis par une personne au choix, qui a du goût, mais une femme mariée de préférence (le fait qu'elle soit mariée implique qu'elle porte donc qu'elle sait mettre un sari). Même une amie de caste inférieure peut participer à la préparation. La jeune épouse, elle, n'a pas son mot à dire. Elle n'est pas supposée savoir draper un sari en tant que femme non mariée. Ce n'est plus un moment douloureux où la future épouse est seule et pleure. Ce n'est pas un moment de joie non plus, mais c'est un moment d'effervescence, dans une salle regroupant un public de femmes aux allées et venues continues. Dans le système des castes, la jeune épouse fait toujours attendre son époux pour faire monter l'émotion et la tension de la rencontre.

Le sari rouge est le sari de la première rencontre entre les deux époux. La jeune fille est amenée, tête baissée, lentement, par deux jeunes filles, elles aussi portant des saris rouges à la rencontre de son mari. Elle n'est pas supposée le connaître ni l'avoir vu auparavant. Dans les villes comme Delhi, les jeunes gens de la classe moyenne ont la possibilité de se connaître, voire de se côtoyer et de sortir ensemble, mais jamais à Ratanpur et à Puru. Le moment durant lequel la jeune épouse est accompagnée à son mari est lié à un grand suspense et est un moment émotionnel très fort. Malamoud (1989) d'ailleurs compare le mariage à un sacrifice.

La jeune femme est recouverte complètement de cette couleur sang dans son drapé, renforcée par le vêtement également rouge des accompagnatrices. Le drapé

---

<sup>38</sup> Le sari de Ritu Thakur, appartenant à la classe moyenne de Ratanpur, jugé trop « simple », a été critiqué.

rouge, associé à la marche excessivement lente, à la tête baissée, renvoient à une attitude sacrificielle, la jeune paraissant conduite au poteau sacrificiel. Le rouge, couleur du sang, couleur du sacrifice évoque la perte de la virginité, virginité célébrée dans les premiers rituels.

Les deux époux se mettent face à face et échangent un premier regard. Il faut bien rappeler qu'en Inde, le regard est très régulé. Un homme et une femme ne peuvent se regarder comme en Occident. Le regard d'une femme à un homme peut être perçu comme une provocation ou une proposition. Une femme ne regarde jamais longuement un homme dans les yeux, même quand elle lui parle. Par contre, si elle fait un clin d'œil, c'est tout de suite une invitation à l'acte sexuel. Le regard a une connotation sexuelle très forte. Bien régulé, le regard permet de séduire. Dans le cadre du mariage, la jeune femme, découvrant ses cheveux et son visage et regardant son mari pour la première fois, veut le séduire. Par le maquillage, la parure et l'ornementation du corps, les femmes se livrent à une entreprise de séduction, en s'embellissant, elles lancent même des sortilèges (*kâman*) sur les hommes (Joshi 2002 : 315-340). A ce moment du mariage donc, la jeune femme est parée, maquillée, habillée comme une déesse afin de séduire son mari. L'ensemble (le sari, les ornements, le maquillage) est désigné sous le terme de *si'gâr*, qui a également la signification de « rapport sexuel<sup>39</sup> ».

Le moment de préparation de la mariée est unique, la jeune femme n'aura jamais plus si belle apparence. Le sari qu'elle revêt sera re-porté à quelques occasions, ainsi que l'ornement, mais jamais l'ensemble complet. Par son éclat, le doré permet de faire ressortir le tissu, la peau et valorise ainsi la personne elle-même. Le doré des motifs du sari et des bijoux, évidemment, témoigne de l'appartenance de la jeune fille à une classe sociale, mais, également, dans un sens plus large, d'opulence, de richesse, de statut de reine, de personnage royal.

---

<sup>39</sup> 1- *Dress, array, adornment*. 2- *Sexual love, sexual intercourse* (The Oxford Hindi-English Dictionary. R. S. Mac Gregor 1997 : 1011)

Le premier regard échangé, l'homme dépose une guirlande de fleurs autour du



cou et la jeune femme fait de même. Ce rituel se nomme *bel mala*, *mala* signifiant collier, guirlande et *bel*, fleurs. Ce moment rappelle l'offre de guirlandes entre Sîtâ et Râm. La jeune épouse est la déesse et le jeune époux le dieu. L'atmosphère est détendue. Il existe toujours un jeu durant lequel l'homme se redresse sur ses pieds pour que sa femme ne puisse atteindre le haut de sa tête. Lorsqu'elle réussit, la foule peut applaudir. Le rituel est ainsi clos.

L'étude du sari rouge dans son contexte amène à identifier de nombreuses représentations. Ce drapé est lié au premier regard, à la première rencontre entre la jeune épouse et son époux. Offert par le père de la jeune

femme, le sari exprime une transition, un passage et une séparation, mais également une adoption : la jeune fille est donnée, mais prise en charge par le mari qui vient à sa rencontre. Le passage du milieu parental au milieu conjugal est vécu symboliquement comme un sacrifice et psychologiquement comme un moment douloureux. Le sacrifice n'est pas vécu comme une fin mais comme un nouveau départ. La jeune femme change de statut, de la jeune fille vierge, *kanyâ*, à l'épouse, *suhâgin*, qui signifie plus exactement l'épouse dont le mari est vivant. Le sacrifice permet une renaissance de la jeune vierge en épouse dont le mari est vivant. Ceci est représenté, dans le système des castes, par le vert, couleur mineure s'associant au rouge du sari, exprimant la fraîcheur et la fertilité. Après le premier regard, l'échange de guirlandes et le jeu qui s'ensuit dans le couple font tomber la tension.



Dans les mariages âdivâsî, la préparation de la mariée est beaucoup plus courte et il n'existe pas d'échange de guirlandes, ni de premier regard. Après le rituel de l'onction de curcuma, la jeune femme attend l'arrivée de son époux qui apporte le sari. C'est un sari qui provient de la belle-famille, apporté par l'époux, qui n'est pas un sari rouge de soie, mais un synthétique jaune à motifs rouges. Elle le revêt alors rapidement, et parfois seule. Par contre, elle met un voile court (*chunrî*), rouge à motifs dorés (provenant de sa famille) sur ce sari jaune, jusqu'au rituel du vermillon, où alors elles remettent un second sari jaune. Les basses castes non reconverties (les Dash à Puru, les Kashiap à Ratanpur) adoptent de même le voile et le sari jaune.

Une question demeure : pourquoi les âdivâsî ne valorisent-ils ni le port du sari rouge Bénarès ni le moment de la rencontre, comme les gens du système de castes ? La première raison qui vient à l'esprit est financière. Le sari rouge de soie est le plus onéreux des saris portés par l'épouse. Sachant que les âdivâsî et les basses castes ont un bas niveau social, n'auraient-ils pas les moyens de s'offrir un tel drapé ? Pour faire une moindre dépense, les âdivâsî choisiraient un voile chargé de doré sur un sari jaune synthétique avec quelques motifs rouges ? Le coût des saris de coton chhattisgarhi peut aller de 300 à 500 roupies, valeur qui est bien loin d'un sari Bénarès dont l'un des moins chers et de moindre qualité est de 800 roupies. À première vue, le coût pourrait être une des premières raisons. Cependant, les faits se compliquent car le sari fait partie des dons, mais ne se portent pas.

Un jour, à Puru, Ahiliâ, jeune fille de ma famille d'accueil, jugeant certainement que je ne la prenais pas assez en photos – ceci étant comparé au fait que je m'intéressais surtout à sa mère, et pire encore à ses yeux encore, à Sâvitri Kanvar –,

une âdivâsî est arrivée avec une jeune épouse, une de ses amies, toutes les deux ayant revêtu un sari Bénarès. Évidemment, les photographies ont été faites, Ahiliâ était au comble de son bonheur, ayant non seulement réussi à me surprendre, mais aussi à être enfin prise en photo. La jeune épouse qui se révèle être une âdivâsî me dit avoir eu ces deux saris de soie Bénarès comme don provenant de sa belle-mère, mais me dit ne pas les avoir encore portés. Une autre fois encore, dans le village Gond, où je suis revenue après la célébration du mariage pour poser des questions supplémentaires, j'ai demandé à revoir le sari de mariage que j'ai pris en photo. J'ai vu avec surprise que l'on me présentait un sari de soie Bénarès. Ce sari non plus n'avait pas été porté, c'était un don, la jeune épouse ne savait plus d'ailleurs qui le lui avait offert.

Malgré l'hindouisation des âdivâsî, ceux-ci n'ont pas adopté totalement tous les us et coutumes du système de castes. On sait également qu'il a existé certains interdits au niveau vestimentaire, et que même si certains habits n'étaient plus interdits, ils avaient une telle valeur d'appartenance qu'ils ne pouvaient pas être adoptés par un autre groupe (cf chapitre 2). L'absence du port de la soie chez les âdivâsî est due certainement à des interdits liés à la caste, puisque l'on sait, qu'il y a des années, la soie n'était portée que dans les hautes castes. Bien que ces interdits ne soient plus en vigueur, il est clair qu'ils ont encore des répercussions sur les habits.

D'autre part, les âdivâsî ne portent pas de soie mais du coton ou du synthétique (cf chapitre 2). Le sari coton suffit comme matériau pur et de bon augure. Le synthétique, lui, est un nouveau matériau, utilisé dans toutes les circonstances (quotidien ou fête). Comme il n'y pas de distinction de sari quotidien et de fête, le sari de soie n'a pas de fonction en tant que vêtement porté. Le sari porté le jour du mariage est remis comme sari quotidien dès le jour qui suit les noces, même si elle va aux champs.

Une explication supplémentaire de cette différence de représentations, découlant de ce que j'ai affirmé plus haut, réside dans la représentation du « bonheur conjugal » (*suhâg*). Puisqu'il n'existe pas chez les âdivâsî, puisque que celles-ci ne portent pas les insignes associés (vermillon, bijoux), le sari rouge, très symbolique de cette valeur, n'a pas de signification. En outre, le *suhâg* n'a de sens que par

opposition au veuvage. Or, les âdivâsî peuvent être remariées après le décès de leur époux alors que dans le système des castes, en principe, cela ne se fait pas.

En résumé, la couleur rouge prime sur le matériau. Le rouge est bel et bien présent au moment de la rencontre des deux époux, puisque les épouses âdivâsî portent un voile de cette couleur, chargé de doré en plus. Si les âdivâsî adoptent la couleur dominante qui existe dans le système de castes, elles n'adoptent pas le matériau, la soie, elles ne combinent pas le rouge aux mêmes couleurs puisqu'elles le mettent par-dessus un jaune. Les jeunes épouses ne re-portent plus le voile rouge, mais elles remettent le sari jaune quotidiennement (ce qui est impensable dans le système de castes). Dans le phénomène de sanskritisation, les âdivâsî imitent le système de castes, mais ne peuvent, suite à des habitudes, voire des interdits anciens, s'approprier tous les codes. Il existe toujours un décalage.

### **C) Épouse en sari jaune**

Le troisième sari revêtu après le blanc et le rouge est le jaune. Il est mis après la rencontre et il est gardé jusqu'à l'accueil dans la belle-famille. Dans le système de caste, le jaune est uni, chez les âdivâsî, des motifs verts et rouges ornent le fonds jaune. On a déjà vu que l'action du blanc s'apparentait à celle du jaune, à une substance apaisante et purificatrice, que le sari blanc était finalement teinté de jaune, et que les âdivâsî en particulier (mais pas exclusivement) revêtaient un drapé jaune clair. Cependant, le jaune de ce troisième sari est plus vif que le premier. Dans ce premier, le jaune tire au blanc, à un ton pâle, dans le troisième, il est intense. La deuxième caractéristique est que ce troisième sari est uni. Enfin, la matière importe peu. En général, c'est un synthétique dont le coût est moindre. Dans le cas où le sari jaune est porté dessous un voile rouge et doré, et dévoilé après le rituel des sept pas (les basses castes), il peut être, exceptionnellement de soie. Cependant, au contraire du premier sari, qui devait être de coton, et le second, qui devait être de soie (du moins dans le système de castes), le matériau n'est pas le plus important, mais c'est la couleur et son effet. Le ton vif donne de l'éclat à l'épouse, représentant le nouveau statut et le bonheur qui en découle.

Le jaune, en effet, est la couleur de l'or, de la richesse et de la prospérité, de la déesse Lakshmî (Chambard 1995 : 249). Effectivement, ici, dans le mariage, l'épouse est Lakshmî, déesse de la richesse et de la prospérité. Dans la belle-famille, la jeune femme est accueillie comme telle.

Au contraire du sari ou du voile rouge donné par le père de l'épouse, le sari jaune est un don de la belle-famille. Anne-Marie Stevenson mentionne que la mère du marié offre un sari qu'elle superpose sur un autre, à la mariée (Stevenson 1930 : 101). Lina Fruzetti indique que le dit *lajjâ bastra* – qu'elle définit comme le « sari du retrait et de la timidité » – est donné à la mariée par le côté du marié (Fruzetti 1990 : 57). Effectivement, il en est de même dans les mariages à Ratanpur et Puru, quels que soient les groupes.

Le moment du revêtement du sari jaune varie d'un mariage à l'autre. Lina Fruzetti indique que le *lajjâ bastra* est donné juste avant le *sindûr dâñ*, traduit littéralement par « le don du vermillon » (Fruzetti 1990 : 57). Il s'agit du moment où l'époux dépose un trait rouge sur le front de la mariée.



Anne Marie Stevenson, quant à elle, mentionne que la mise de nouveaux vêtements intervient au « milieu du don de la mariée» (Stevenson 1930 : 90). À Ratanpur, Ritu Thakur (ci-dessus) a revêtu le sari jaune avant le *pânîgrahan*

(versement de l'eau), rituel concluant le don de la vierge. Ritu Jêsvâl revêt le sari jaune avant le don du vermillon. Sunita Kashiap ôte le voile rouge et sort revêtue du sari jaune une fois que tous les rituels sont accomplis. A Puru, la jeune Etvar revêt un premier sari jaune sous le voile rouge, puis porte un second sari jaune, sans voile à la fin des rituels également, après un bain. Au contraire du sari blanc et du sari rouge, qui sont portés à un moment commun à tous les groupes, le moment choisi pour le sari jaune est moins important. C'est le changement d'une couleur à une autre qui l'est davantage. Le moment n'est pas émotionnel, le soin apporté au style n'importe pas non plus comme dans le cas du sari rouge.

Cependant, même si le sari jaune est parfois porté pendant le rituel des sept pas qui précède celui de la mise du vermillon, c'est ce sari qui est utilisé pour couvrir la mariée durant la mise du vermillon, il correspond à un rite qui confirme le statut marital de la vierge (Fruzetti 1982 : 57). Lorsque le mari dépose le vermillon sur le front de son épouse vêtue de sari jaune ; il marque définitivement le lien de la femme à son mari (*suhâg*) et son statut d'épouse (*suhâgin*). C'est ainsi qu'elle est reçue, en tant que Lakshmî, déesse de la richesse et de la prospérité, au domicile de la belle-famille.

## D) Belle-fille en sari bleu

Le sari bleu n'est porté que de manière temporaire. Il est soit réellement endossé soit juste mis symboliquement (cf page 232).



Le bleu indigo, ou bleu violacé est la couleur du dieu Krishna, dixième avatar du dieu protecteur Vishnu. Krishna est représenté en bleu avec une flûte traversière qu'il utilise pour charmer les bergères. Il incarne la maturité, la séduction et l'érotisme requis lors de l'union matrimoniale (Maucort 2003 : 223). Le bleu évoque la couleur de la gorge de Shiva Nilâkantha ou « celui de la gorge bleue ». En buvant le poison, il sauve la terre de la destruction et garde le signe de son acte sur sa gorge (Mackenzie 1994 in Maucort : ibid). Le bleu, le noir ou le bleu-noir est encore la couleur des serviteurs (Shûdra) et des femmes, couleur de la sensualité-passion « aveugle », ou encore de Kali (Chambard 1995 : 249). Le bleu est une couleur qui est liée aux relations d'homme et de femme et à la sexualité.

Après la mise du vermillon, il s'ensuit un don de saris, *murḍakkî* (dont la gestuelle est développée ensuite, cf page 232) par les hommes de la famille : l'époux, le frère aîné de l'époux et l'oncle maternel de celui-ci. Parmi un de ces trois saris offerts, l'un est bleu. Ce rituel permet d'établir les relations liées au *pardâ*, système de réclusion, de respect de la femme indienne vis-à-vis de ses supérieurs. Il correspond à un système de relations et de contacts liés à l'impureté et à la souillure, valeurs fondamentales appartenant au système de castes. Dans le cadre du *pardâ*, le sari bleu représente également le respect, voire la servitude de la femme vis-à-vis des hommes. Par

servitude, j'entends l'ensemble des services qui incombent à la femme mariée en tant qu'épouse, belle-sœur et belle-fille. La femme mariée, par tous les services et les travaux domestiques qu'elle doit effectuer est sujette à des contacts impurs.

La femme est affiliée à la belle-famille qui comprend les hommes (beaux-frères, oncles, grand-père etc..) qu'elle devra servir. Le statut d'épouse ne s'arrête pas au lien établi entre le marié et la mariée, confirmé par la mise du vermillon. Il fait partie d'un système beaucoup plus vaste de relations entre la femme mariée et les hommes de la famille et de la caste.

N'oublions pas non plus, que dans de nombreux rituels, ou même dans l'habillement, par exemple, chez le jeune enfant à qui est mis un cordon noir autour des hanches, la couleur noire est présente en petites touches pour repousser le mauvais oeil. Dans le cas du mariage, le sari bleu ou violet, qui s'apparente au noir en tant que couleur obscure revêt la même action.

## Conclusion du chapitre 5

Le changement ordonné des couleurs ne concerne que le vêtement de la femme et pas celui de l'homme. Dans le choix des saris de mariage portés par la mariée, les couleurs sont associées à des représentations tantôt ambivalentes tantôt complémentaires. Le blanc est la couleur de la virginité, mais également du veuvage, le rouge est la couleur de la vie et de la mort. En dépit de leur caractère ambivalent, les couleurs sont perçues comme auspicieuses et, en plus, elles sont associées à des couleurs mineures qui créent un équilibre et empêchent le côté néfaste. Le blanc vire au jaune pâle ou est parsemé de motifs clairs. Le rouge est associé au vert, couleur apaisante représentant la fertilité, la naissance, et au doré pour porter la mariée à un statut de personnage royal.

Le jaune, en tant que couleur de l'or, de la prospérité et de la richesse est la couleur du bonheur et s'oppose au noir, couleur de la pauvreté et du malheur. Le jaune est la seule couleur de sari qui est portée unie, car c'est son éclat qui importe et son association à l'or, matériau brillant.

Bien que chaque couleur ait son caractère distinct, l'ensemble des quatre couleurs est considéré auspiceux. La succession de couleurs des saris est ordonnée de manière à renforcer le caractère auspiceux de chacune. Dans ce registre, deux interprétations se dessinent.

Selon la première, la mariée est considérée comme une déesse. Chaque couleur correspond à une divinité différente qui a une personnalité, un rôle et des attributs distincts. En blanc, elle est Pârvatî, femme de Shiva, incarnant la vertu et la pureté. En rouge, elle est Sîtâ, femme de Râm, incarnant la fidélité. En jaune, elle est Lakshmî, femme de Vishnou incarnant la richesse et la prospérité. En bleu, elle est Kâlî, incarnant l'aspect destructeur et dangereux.

Selon la seconde, la mariée est associée à une caste. Dans l'ordre du plus pur au moins pur, elle porte le blanc des brahmanes, le rouge des Kshatriya, le jaune des Vaisha et le bleu des Shûdra. Ces différents statuts que revêt la jeune femme sont ceux qu'elle prend au cours de sa vie, au cours de ses activités. Pour n'en citer que

deux, lorsqu'elle sert à manger, elle a un statut pur, équivalent à celui de brahmane; quand elle est menstruée, elle a un statut impur, équivalent à celui de Shûdra.

Ici, plus que l'importance d'un drapé ou d'un modèle, c'est le choix des couleurs du sari, à travers leur fonction métaphorique, qui assure le bon déroulement du mariage et participe à la construction de la personne.

## Chapitre 6 - Textures des saris : cacher et révéler les émotions

« Je cherche quelque chose à quoi me raccrocher, quelque chose de beau, un talisman de mon ancienne vie. Je me souviens alors que quelque part en dessous de moi, en bas, dans le ventre de l'avion, à l'intérieur de ma nouvelle valise brune empilée dans l'obscurité avec une centaine d'autres, se trouvent mes saris. Des soies de Kanjîpuram épaisses, pourpre profond et jaune d'or, de minces cotons tissés à la main du Bengale, verts comme des plants de jeunes bananiers, gris comme le lac des femmes par un matin de mousson. Je sens déjà mes épaules se détendre, ma respiration se calmer » (Divakaruni 2006 : 39).

Au cours de la cérémonie qui se déroule en plusieurs jours, les femmes affiliées à la mariée changent de modèle de sari. Selon l'émotion qui accompagne le rituel (préparation, invocation des divinités, accueil de l'époux, départ de l'épouse), elles mettent des tenues différentes. Ces tenues suivent l'ordre observé dans le chapitre 5, mais elles ne renvoient pas aux mêmes symboles que celles de la mariée. Tout d'abord, pour cette dernière, les variations se font selon la couleur, tandis que, pour les femmes de sa famille, elles s'effectuent selon la qualité du textile : « léger » (*halkî*) ou « lourd » (*bhârî*)<sup>40</sup>. Le sari « léger » est soit en soie, soit

<sup>40</sup> *Halkî* signifie « léger » et *bhârî*, « lourd », mais aussi « massif », « chargé », et même « difficile, grave » (Mac Gregor 1997 : 765). Cet adjectif s'applique à des éléments concrets (comme le textile) mais aussi à des notions abstraites telles qu'une « autorité », un « problème » ou un « climat ». Quand il est suivi du verbe « être » (*bhârî honâ*), l'adjectif renvoie à l'idée de difficulté mais aussi à celle de supériorité. Enfin, précédé du verbe être (*honâ bhârî*), le terme signifie « être enceinte ». L'adjectif *halkî* signifie « léger », mais également « réduit, pâle, doux, pauvre et superficiel, non important » (idem :1063). Il

en synthétique, le « lourd » est obligatoirement en soie. Le premier peut être porté dans la vie quotidienne (pas de soie) ou à l'occasion d'une fête, le second est nécessairement un sari de fête.

À ces notions de « léger » et « lourd », s'ajoutent deux variantes : le « transparent » (qui laisse apercevoir le jupon, le corsage, la peau et les bijoux) et l'« opaque » (qui les cache complètement). Le « transparent » est forcément associé aux « légers », et l'« opaque » aux « lourds », mais les « légers » peuvent se décliner en opaque ou en transparent.

Ces différentes combinaisons entre les saris « légers », « lourds » « opaques » et « transparents » ne concernent que les épouses, puisque les veuves ne revêtent pas de soie. En outre, le « transparent » est l'apanage de la classe moyenne urbaine. Quant aux âdivâsî, ne suivant pas exactement l'ordre chromatique des saris de la mariée, ne portant pas de soie, ils ne font pas de différence entre la tenue ordinaire et la tenue de fête. Par conséquent, ni le sari « lourd » ni le « léger » (et encore moins l'« opaque » et le « transparent ») ne les concernent et l'ordre des saris en sera quelque peu modifié. Seules, les femmes âdivâsî de la jeune génération auront pourtant tendance à imiter le système de castes.

Une « femme mariée dont le mari est vivant », « *suhâgin* », est à la fois faste (*shubh*) et pure (*shuddh*). C'est pourquoi les femmes mariées conduisent les premiers rituels purificateurs du mariage. Elles sont ainsi censées repousser le mauvais œil, protéger la mariée, se livrer à une entreprise de séduction et porter chance aux époux. Le rôle des femmes est quelque peu ambivalent : assurant le bonheur de l'union, elles sont pourtant chargées de « séduire » le marié pour retarder le départ de la jeune fille. Le choix des saris (léger et lourd, opaque et transparent) est fonction de ce jeu de pouvoirs et des émotions qui l'accompagnent.

Durant la première phase (rituels de purification de la jeune fille vêtue de blanc), les femmes portent des saris légers, le premier ordinaire (pour l'onction de la vierge), le second, de cérémonie (pour l'invocation des dieux). Facultativement, elles revêtent une troisième tenue de tous les jours (pour le don de vêtement). Durant la

---

s'applique au textile mais aussi aux couleurs, aux éléments naturels, à certains états physiologiques (sommeil, douleur), à une personne ou à un discours. Tout comme en français, les champs sémantiques du « lourd » et du « léger » sont particulièrement vastes.

deuxième phase (don de la jeune fille vêtue de rouge), elles mettent un sari « lourd », tandis que durant la troisième (confirmation du statut de l'épouse vêtue de jaune) et la quatrième (affiliation de l'épouse à la belle-famille), elles portent à nouveau un sari « léger » (ordinaire ou de fête). Au départ de la mariée, elles peuvent changer de sari de manière optionnelle. Quant au sari « transparent », il n'apparaît qu'au deuxième jour, lors de l'invocation des dieux.

En plus du jeu combinatoire, les femmes manient leur sari suivant le rôle qu'elles doivent jouer pendant la cérémonie. En effet, le sari, en tant que représentant le ventre maternel, sert non seulement à protéger la mariée, mais à calmer la douleur de la séparation de la mère et de la fille.

Voyons alors dans quelle mesure la texture du sari, définie par les oppositions léger/lourd, opaque/transparent contribue au jeu des émotions des femmes affiliées à la mariée.

**PLANCHE 6 : SARI « LEGER » et « LOURD »  
TRANSPARENCE ET OPACITE**



**De gauche à droite : sari « léger » transparent (soie fine), sari « lourd » opaque (soie épaisse) et sari « léger » opaque (synthétique fin).**

Le sari « léger » transparent laisse entrevoir la peau et les bijoux tandis que la tenue opaque les cache. Il existe des degrés d'opacité : le sari du milieu, très épais, est totalement couvrant, tandis que celui de droite l'est un peu moins.

Dans la mesure où le mariage est lié au départ de l'enfant, les femmes doivent tout à la fois montrer leurs émotions (car un mariage sans larmes n'est pas un mariage réussi) et les cacher (car une femme ne pleure ni ne rit en public). Les degrés d'opacité, de transparence, de lourdeur et de légèreté des saris sont alors fonction des émotions provoquées par les diverses phases de la cérémonie.

### A) Premier rites : opacité et tristesse

Le premier jour du mariage, les femmes mariées de l'assistance (de la famille, de la caste et du voisinage) portent un sari opaque, « léger » du quotidien pour



accueillir un char décoré de feuilles et de branchages. C'est le jour où le *mangrohan* (divinité représentée par un morceau de bois et placée devant chacun des époux) est amené chez la femme du menuisier pour qu'il soit taillé et décoré. Le soir même, toujours dans la même tenue, les femmes mariées vont recueillir de la terre pour la ramener dans le foyer. Elles procèdent ensuite à l'onction de la future épouse

habillée de blanc. Selon l'âge ou le milieu (rural ou urbain), ce type de sari – léger mais opaque – est porté en *ultâ* (extrémité dans le dos) ou en *sîdhâ* (extrémité sur le devant). En général, la tante paternelle la plus âgée (ici en sari bleu, à droite) qui conduit le rituel le porte sur le devant, considéré plus respectueux pour les cérémonies. L'ambiance de ce premier jour est calme, triste et plein d'inquiétudes puisqu'il est associé au commencement des rites qui marquent le départ de la mariée.

## **1- Bénédiction et coin de sari**

Le terme *âshîrvâd* (hindi) est généralement traduit par « bénédiction » (*blessing* en anglais). Si l'on écarte les connotations chrétiennes d'une telle traduction, *âshîrvâd denâ* équivaut bien à « donner une bénédiction » : c'est-à-dire à poser la main sur la tête baissée d'une personne en appelant sur elle la protection divine.



Pour donner la bénédiction à la future mariée, les femmes, qui, en signe de respect ont couvert leurs cheveux avec le pan de leur sari, disposent le coin droit du pan sur la tête de la jeune fille et le maintiennent de la main droite. Les hommes peuvent également procéder à la bénédiction en effectuant ce geste avec leur écharpe (*gamcha*) tenue par la main droite ou avec la main droite sans vêtement. Cependant, au moment de l'onction de la vierge, seules les femmes interviennent.

En accordant leur bénédiction, les femmes de la famille – celles-là mêmes qui

ont participé au rituel de la « terre du four » – souhaitent protéger la future mariée, lui épargner le mauvais œil et lui porter chance. Elles font ce geste en tant que mères (réelles ou classificatoires). La jeune fille, tête basse, est accroupie, voire recroquevillée, sur une sorte de tabouret rectangulaire en bois (*pirhâ*) afin de ne pas

être souillée par le contact du sol. L'ordre hiérarchique est très clairement exprimé : les femmes sont debout, la jeune fille est accroupie.

Dans le système de castes, les femmes utilisent le coin du sari, qui a été noué à l'écharpe de l'époux lors du rituel des sept pas qui consacre l'union du couple (cf page 128). Par conséquent, lors de la cérémonie de l'onction de la vierge, seules les femmes mariées – même veuves – peuvent accorder leur bénédiction. Par contre, la purification de la future mariée peut être effectuée par des jeunes filles « pures ».

Le soir du premier jour, après le rituel « terre du four », on enduit la jeune fille, vêtue de blanc et accroupie, d'un mélange d'huile (sésame ou moutarde) et de curcuma. Tandis que le brahmane procède à l'onction, la mère de la mariée pose l'extrémité de son sari sur les cheveux de sa fille. Ce geste sera répété par les tantes paternelles, la sœur aînée, les tantes maternelles, les grand-mères paternelles et maternelles ainsi que les autres femmes de la famille. Toutes les participantes se tiennent à l'Est, direction propice.

Tandis que la mère dispose le coin de l'*â<sup>n</sup>chal* sur les cheveux de sa fille, la tante paternelle applique le mélange d'huile et de curcuma sur cinq parties du corps de sa nièce (de haut en bas) : les pieds, les genoux, les coudes, les épaules et le front. On peut véritablement parler de massage qui évoque en tous points celui que la jeune mère fait à son bébé. Ensuite, pour repousser le mauvais œil, les participantes versent sur la pointe d'une flèche (ou d'un bâton, l'un et l'autre étant propitiatoire) un peu d'huile purificatrice qui s'écoule jusqu'aux cheveux de la jeune fille. Puis elles lui massent la chevelure. La flèche, tout comme l'huile et le coin du sari, a une action purificatrice et protectrice.

L'idée que la jeune fille vierge (en position du fœtus) est considérée comme un bébé est encore renforcée par le rituel suivant : après l'onction, les membres du système de castes portent la future mariée à deux et font le tour du pylône en la berçant. Quant aux âdivâsî, elles dansent autour du pylône en balançant leur pan de sari de droite à gauche, comme s'il s'agissait d'un enfant.



Le geste de bénédiction traduit l'analogie entre le sari et le ventre maternel. La position de la jeune fille, le massage et le bercement renforcent cette association. L'onction est un rituel de purification et de protection mais aussi l'ultime acte d'amour maternel avant la séparation.

De nos jours, les femmes continuent de danser sur ce genre de chansons chhattisgarhi évoquant la bénédiction.

### **Le pan de la tante**

Sans ta mère, ton cœur est triste, pourquoi ?

Sans ton père, le corps de la mariée se fane, pourquoi ?

Dans le pan de ta mère, le feu brûle, pourquoi ?

Le pan de la tante paternelle apaise le cœur de la mariée

Dans la région de la tante et de l'oncle paternels, on envoie des fleurs pour inviter au mariage

Avant de partir de la maison, tu étais gaie. Sous l'abri, tu es fanée, pourquoi ?

Le père de la mariée demande à une personne du défilé combien de personnes il y a

Et si l'on a bien enfoncé les piquets de l'abri dans sa maison

### ***Phûphû ke a<sup>n</sup>chara***

*Dâi binâ dûlrû anman dunman*

*Dadâ bin dûlrû tor badan kumhalâê*

*Dâi ke a<sup>n</sup>chara tor agin barat he*

*Phûphû ke a<sup>n</sup>chara tor hriday jurâe*

*Ek phûl torî-tor nyota bhejae jaû jaû phulva tor phûphû ke desh*

*Ghar le o nikle hariyar hariyar maṛava ma nonî tor man kumhalâe*

*Kê dal utarê hathiyan ghorva kêd le utarê barâtî kê dal utarê barâte sajan ghar*

*maṛava garê*

La chanson évoque la tristesse conjointe des parents et de l'enfant (que ce soit un jeune homme ou une jeune fille) à l'occasion du départ. Une tristesse mêlée d'inquiétude sachant ce qui attend la jeune épouse : l'inconnu, l'adaptation à une nouvelle famille et l'exécution des travaux domestiques. Anxieuse, la jeune fille en fleur se fane à l'accomplissement des premiers rituels. La répétition de « pourquoi » en fin de vers exprime le désarroi des parents. Si le pan du sari de la mère est associé à la douleur (par comparaison avec le feu brûlant), celui de la tante

paternelle est susceptible de l'apaiser. La chanson s'achève sur le personnage du père qui semble s'être résigné au mariage puisqu'il s'enquiert du nombre de personnes dans le défilé – signe d'un mariage réussi – et de la solidité de l'abri.

Le rituel de l'onction de la vierge constitue le dernier moment d'intimité au domicile parental avant le départ de la jeune fille. La bénédiction des femmes – purificatrice, protectrice et apaisante – en fait partie intégrante. Le pan du sari (ordinaire et opaque) symbolise tout à la fois le ventre, l'amour et la douleur maternels. Entre les mains de la tante paternelle, cependant, il procure l'apaisement nécessaire au déroulement de la cérémonie.

## **2- Apaisement de la douleur et don de sari**

L'ultime rituel compensateur de cette première phase comprend un don de sari (*chikot*) et une parenthèse ludique au cours de laquelle les femmes jouent à



s'enduire de pâte d'huile et de curcuma. La mère de la jeune fille, ainsi que la tante et la grand-mère maternelles, reçoivent un sari des mains de la grand-mère paternelle. Une fois de plus, le côté paternel soulage le côté maternel.

Le rituel du don de vêtements se déroule dans une atmosphère silencieuse et solennelle. Chez les âdivâsî, la mère de la future mariée pleure à chaudes larmes en ramenant le bord de son sari sur le visage. Il existe évidemment de nombreuses variantes : dans une cérémonie Gond, la mère pleure à côté de sa propre mère, tandis que dans un mariage Kanvar, la mère sanglote aux côtés de son mari. Dans les deux cas, ce chagrin est entouré d'un silence

compatissant.

Les pleurs sont soumis à un système de contrôle : ils sont à la fois spontanés et réglementés. La « pleureuse » doit parvenir à un juste équilibre entre deux attributs supposés de la féminité : la douleur maternelle et la modestie (*lâj*). C'est pourquoi les larmes sont permises mais limitées. Chez les Gond et les Kanvar, les sanglots doivent être forts, mais brefs, audibles mais non visibles. Ici, dans la photographie ci-dessous, la mère (à droite), et la grand-mère maternelle (à gauche) pleurent en enfouissant leur visage dans leur vêtement. Le sari se prête parfaitement à ce jeu subtil de démonstration et de dissimulation des larmes.



Pleurer à chaudes larmes dans son sari est spécifique aux âdivâsî. Dans le système de castes, les pleurs abondants sont réservés au deuil. Lors du rituel de l'onction de la vierge, par exemple, on se contente de pleurer en silence en baissant la tête (les yeux ne croisent jamais ceux d'autrui) et on n'utilise le pan du sari qu'à la fin pour s'essuyer le visage. Certaines représentantes du milieu urbain ont adopté le mouchoir mais c'est un accessoire très récent et encore peu répandu. Les

femmes reçoivent des saris et les hommes, soit un drapé à carreaux (*lungî* pour âdivâsî), soit un blanc (*dhotî* pour système de castes). Les vêtements sont généralement pliés et placés sur l'épaule droite. Dans un mariage Gond cependant, les saris offerts à la mère et la grand-mère de la mariée – accroupies, comme dans le rituel de la « terre du four » – étaient déposés sur leur tête, tandis que dans une cérémonie Kanvar, la grand-mère enroulait le sari autour du corps de la mère.

Le rituel, en grande partie douloureux, s'achève sur le « jeu du curcuma » qui a pour but de relâcher la tension. Encore une fois, l'offrande de saris a servi à atténuer la douleur de la séparation. Le rite des compensations a été effectué.

## **B ) Invocation des divinités: transparence, légèreté et allégresse**

Les études anglophones (Wadley 1977, Bennett 1983, Hanchett 1988, Hancock 1990, Fruzzetti 1990) portant sur les femmes indiennes utilisent fréquemment deux couples d'oppositions: « *shuddh/ashuddh* » et « *shubh/ashubh* ». Le premier est traduit en anglais par « *purity/ unpurity* », en français par « pureté/impureté ». Le second est traduit en anglais par « *auspiciousness/ inauspiciousness* », en français par « bon/ mauvais augure », « faste / néfaste » (Joshi 2002), « chanceux/non chanceux » ou même « prospère/non prospère ». Ces valeurs sont à la fois autonomes et conjointes. Pour procéder à un rituel, une femme doit être de bon augure (*shubh*) et pure (*shuddh*). Si le statut de *suhâgin* induit ces deux caractéristiques, elle doit, pour les maintenir, s'embellir et se purifier quotidiennement. La purification du corps et du vêtement obéit aux règles suivantes : jeûner, prendre un bain, ne pas être en période de menstruation. À l'occasion d'une fête, notamment lors d'un mariage, les femmes doivent tout particulièrement soigner leur paraître.

Le deuxième jour des noces, les femmes de la famille se parent pendant des heures avant d'aller au temple pour implorer la venue des dieux (*dévtala*). La beauté n'est donc pas seulement destinée à « émouvoir » les hommes. De fait, le terme de « *shubh* » revêt la double signification de « beauté » et de « prospérité ». Le dictionnaire Mac Gregor donne comme premier sens « bon augure », « chanceux », « bon » et, comme second, « beau », « magnifique » (Mac Gregor 1997 : 953). Les femmes mariées ne peuvent pas être prospères sans être pures (*shuddh*). Pour ce terme, le dictionnaire Mac Gregor (*ibid*) renvoie aux sens de « non-contamination » « sans faute » et « simplicité ». *Shubh* et *shuddh* ont donc des connotations distinctes, complémentaires et peut-être même opposées. Distinctes car le premier terme est associé à la beauté et l'autre, à la simplicité. Complémentaires car la

prospérité ne se conçoit pas sans la pureté. Opposées car la beauté vise à séduire et la pureté est liée à la vertu.

La jeune fille, vêtue de blanc, est confinée au domicile et ne participe pas aux rituels. Au deuxième jour, comme elles se doivent d'être belles, fastes (*shubh*) et pures (*shuddh*), les femmes portent des saris de fête « légers » en soie (ou simili



soie), souvent transparent. Au cours du rituel du *devtala* (prononcé *deotala* en chhattisgarhi ; *dev* signifiant « dieu »), elles invoquent les dieux pour le bon déroulement de la cérémonie et la vie future des époux. L'usage de la soie est fonction de la caste et du statut social. Les Jêsvâl (basse caste) et les Gupta (Vaisha), issus d'une classe aisée, en portent davantage que les brahmanes ou les Thakur qui appartiennent à une classe supérieure. Il s'agit donc surtout d'une question de revenus. Tout légers soient-ils, ces saris comportent des motifs bien particuliers réservés aux grandes occasions: maisons (famille

et foyer), fleurs et fruits (offrande et fertilité) et oiseaux (le paon, le cygne, attribut de la déesse Sarasvati et le perroquet, auquel, dans le Chhattisgarh, les femmes confient leur chagrin). Ce deuxième jour est un moment d'allégresse : les femmes dansent à la sortie du temple. On lui assortit corsage et bijoux. En deux mots, on se pare pour plaire aux divinités.

## PLANCHE 7 : QUELQUES MOTIFS DE SARIS LÉGERS DE FÊTE

### 1) L'éléphant<sup>41</sup>



Remarque : la ceinture en argent est appelée *kamar band*

### 2) La maison et les arbres<sup>42</sup>



---

<sup>41</sup> L'éléphant est l'animal sur lequel monte le marié, qui a un statut de personnage royal, pour aller au domicile de la mariée, accompagné du défilé musical (*bârât*), notamment dans le sud de l'Inde. On comprend pourquoi l'éléphant fait souvent partie des motifs de sari de fête.

<sup>42</sup> La maison et les arbres sont des motifs récents, représentant le foyer et la nature. La représentation s'inspire de la vision romantique de l'homme et de la nature.

**PLANCHE 8 : SARI LÉGER ET TRANSPARENT. PAON<sup>43</sup> SUR *PALLÂ*.**



Ce sari est porté pour la prière au temple. L'animal représenté est un paon dont la queue rappelle le feuillage. Ce motif se trouve sur l'extrémité (*pallâ*). Pour porter ce sari, on rejette l'extrémité dans le dos (*ultâ pallâ*), puis on la fait passer au-dessus de la tête (*sir dekhnâ*) avant de la rabattre devant l'abdomen. De cette manière, le motif est mis en valeur. Le tissu laisse apercevoir la peau, les cheveux et les bijoux.

---

<sup>43</sup> Le paon est associé à l'immortalité, la mort et la renaissance, ainsi qu'à la fertilité et à la séduction (Lynton 1995 : 176).

**PLANCHE 9 : SARI LÉGER DE FÊTE ET ASSORTIMENT DU CORSAGE**



Les femmes dansent à la sortie du temple. On aperçoit les musiciens. Ârtî Jêsvâl, de dos, a revêtu un sari léger de soie, légèrement transparent. Le sari est porté en *ultâ* de manière à laisser apparaître le corsage assorti au *pallâ*, lequel est plissé et épinglé sur l'épaule. Les couleurs, le matériau et la sobriété des motifs composent une tenue très élégante.

### C) Accueil du futur époux : lourdeur et ensorcellement

Au troisième jour, qui marque le « don de la vierge » (*kanyâ dâñ*), en drapé de soie rouge, le sari « lourd » est de rigueur. La mère, la tante paternelle et la sœur de la mariée se tiennent sur le seuil de leur domicile pour accueillir le marié. Après l'échange des guirlandes entre les époux, les femmes gardent la même tenue pour donner à manger à l'époux (*rati bhadji*) et pour accorder leur « bénédiction » (*âshîrvâd*) à l'aide du sari.

C'est à ce moment que les tenues sont les plus imposantes et les plus coûteuses : saris traditionnels tissés à la main ; « Baluchar » (Bengale) ; « Bénarès » et tous saris de soie épaisse, brodés de motifs très particuliers. Le sari lourd est associé à la position debout : dès qu'elles doivent s'asseoir, les femmes revêtent un sari léger. Après la rencontre des époux et l'offre de nourriture, elles prennent place derrière les époux pour assister aux rituels conduits par le brahmane. Leur simple présence « observante » soutient la mariée. Le sari lourd ne se porte que debout pour éviter de le froisser, de le mettre en contact avec le sol, et donc de le polluer.

Le marié fait son entrée, accompagné d'un cortège de musiciens et de danseurs masculins. Cette arrivée, qui clôt les rituels dirigés par les femmes, marque l'irruption du brahmane et des hommes. À ce moment, le sari lourd a plusieurs fonctions : il fait honneur au caractère royal de la cérémonie (les époux sont perçus comme des rois), il est susceptible de « séduire » l'époux et il permet de rester décente devant une assistance masculine. Le jeu de séduction vise à empêcher le marié d'entrer au domicile, ou du moins, à retarder le moment où la jeune femme quitte ses parents.

Sur le seuil du domicile, la mère de la mariée, qui a, à ses côtés, la tante paternelle (et, éventuellement, la sœur aînée de la mariée) présente au marié sept pâtisseries en forme de boules (*laddu*) déposées dans le pan de son sari<sup>44</sup>. Ce don, nommé *charao* en chhattisgarhi, provient du terme hindi *charhâvâ* qui signifie « offrande » (Mac Gregor 1997 : 300). La gestuelle proprement dite n'est d'ailleurs pas spécifique au mariage et sera développée ultérieurement (cf page 258).

---

<sup>44</sup> En échange, elle reçoit de l'époux une chaîne en or (ou simili-or).

**PLANCHE 10 : SARI LOURD DE « BÉNARÈS »  
DÉTAIL DE MOTIFS**



Au mariage de sa nièce, à l'occasion du « don de la vierge », Ârtî Jêsva a revêtu un sari provenant de Bénarès (d'où son nom) marron foncé – couleur assez rare pour un sari de fête – égayé par des motifs roses, verts et argentés. Les larges bords (ornés de mangues et de feuilles) forment un contraste saisissant avec la partie centrale de couleur unie.

#### **D) Assistance et départ : opacité et tristesse**

À partir du moment où la jeune femme est donnée à l'époux et à la belle-famille (sari jaune et bleu), le rôle des femmes mariées se limite à une simple présence. Elles ont été nombreuses, vêtues d'un sari du quotidien, à ramener de la terre pour le foyer ; nombreuses encore, mais cette fois en sari de fête, à se rendre au temple ; nombreuses toujours, désormais en sari lourd, à accompagner la jeune fille. En revanche, elles ont été beaucoup moins à remettre un sari de fête léger et opaque. C'est en effet une petite assemblée qui s'assied derrière le couple pour assister aux rituels. Le départ, par contre, réunit une assistance féminine particulièrement dense, vêtue d'un sari léger et opaque. Les larmes étant le signe d'un mariage réussi, les femmes doivent pleurer. Pour s'épancher discrètement, elles se couvrent (voire se cachent) le visage avec le voile opaque du sari.

#### **E) Le cas particulier des âdivâsî**

Avant de clore ce chapitre, je vais comparer les saris des représentantes du système de castes à ceux des femmes âdivâsî. Les femmes plus âgées portent des saris « chhattigarhi » de coton épais et de couleur foncée (vert ou bleu), au quotidien et à l'occasion des fêtes. A la rigueur, à l'occasion d'un mariage, elles substituent un modèle quotidien *polycott* (mélange de coton et synthétique) à l'habituel « chhattigarhi ». Les plus jeunes, en revanche, s'inspirent des pratiques du système des castes et arborent des tenues distinctes lors des cérémonies du mariage. Au premier jour des noces, elles portent un sari ordinaire. Au deuxième jour, pour la prière au temple, elles revêtent soit le modèle « polycott » soit une tenue synthétique aux couleurs chatoyantes – comme le rose, couleur par excellence de l'épouse. Lors du don de vêtements, elles mettent un sari du quotidien et pour marquer le cérémonial du « don de la vierge », elles portent un vêtement en synthétique. Enfin, lors du départ de la mariée, elles gardent cette dernière tenue ou remettent un sari du quotidien.

## **Conclusion du chapitre 6**

Le rôle du sari est essentiel dans toutes les cérémonies du mariage, du début à la fin. Même lorsque les femmes choisissent de le porter ordinaire, il a une fonction, comme celle d'apaiser la douleur. L'épaisseur des étoffes est déterminée selon les émotions, la tristesse ou la joie, et selon les pouvoirs féminins, auspiciens et de séduction. Le sari est utilisé pour protéger la mariée, pour effectuer une offrande au marié ou encore pour recueillir de la terre. Il sert également de symbole final en tant que voile s'inscrivant dans le système de relations hiérarchiques.

## **Chapitre 7 - Saris, séparation et instauration d'un système hiérarchique à domination masculine**

J'ai choisi de présenter et d'analyser, dans ce chapitre, des rituels qui se déroulent pendant le mariage et qui montrent, par l'usage du sari et le maintien du corps, « l'opposition entre le masculin et le féminin », opposition déjà définie par Pierre Bourdieu, qui s'inscrit dans une organisation spatiale s'opposant entre le « haut » et le « bas » (Bourdieu 1980 : 117-118).

Ces rituels correspondent à deux moments du mariage différents, puisque le premier est situé au commencement, les autres (trois à la suite extrêmement liés) à la fin. Le premier se déroule avant la rencontre des époux, les autres ensuite. Par conséquent, bien que ces deux scènes s'inscrivent dans le thème de l'opposition du masculin et du féminin, elles n'ont pas la même fonction ni le même sens. Le premier rituel se déroule avec une assemblée féminine tandis que les autres sont à dominance masculine. Malgré le fait que la première scène soit effectuée entre femmes, la lignée paternelle prime hiérarchiquement sur la lignée maternelle et c'est toujours la tante paternelle qui conduit les rituels. A l'arrivée du marié, le brahmane prend la conduite des rituels parmi une assemblée d'hommes.

Le premier rituel, féminin donc, fait partie des rites préparateurs auspicioseux et purificateurs. La mère, la sœur, les tantes maternelles y sont présentes et y ont un rôle central, mais c'est la tante paternelle qui a le rôle, justement, de contribuer à la séparation de la mère et de la future mariée. Ce rituel intitulé la « terre du four », qui inclut un usage particulier du « sari de la mère », s'inscrit aussi bien dans l'opposition du masculin et du féminin, liée à l'analogie de la terre et de la mère, que dans les valeurs fondamentales de la société de castes indienne (hiérarchie, pureté et bon augure).

Dans la seconde phase du mariage, après l'arrivée de l'époux et de l'assemblée masculine, le brahmane (ou le sorcier, chez les âdivâsî) conduit la cérémonie. Une

fois que le couple est marié – après la circonvolution autour du feu – , se déroulent des rituels dont les acteurs principaux sont l'époux, son frère et son oncle maternel. Ces rituels, dans lesquels le sari est le symbole central en tant que voile, relèvent à la fois de la domination masculine et de la hiérarchie de la caste. La manière dont le drapé est porté ou offert permet d'instaurer le système de relations dans lequel va vivre l'épouse : le *pardâ*.

### **A) Séparation du milieu familial et « sari de la mère »**

Les ouvrages sur le mariage en Inde (Bengale et Gujarat) ne font aucune analyse de la fonction du « sari de la mère » (Stevenson 1930, Fruzzetti 1990). Une étude sur les Nagesia effectuée dans le Chhattisgarh évoque ce drapé offert à la mère de la mariée en compensation de l'effort de maternité (Danda et Ekka 1984 : 16). L'ouvrage de Chishti et Sanyal recense plusieurs fois un *mâe sârî* (*mâe* signifiant « mère ») dans les districts de Sarguja, Raigarh et Bastar (Chishti Sanyal 1989 : 73 et 85). Selon les auteurs, la longueur du tissu « offert à la mère de la mariée » est « proportionnelle à l'honneur attribué à la mère ».

Si les ouvrages précités présentent brièvement le « sari de la mère », ils ne mentionnent rien sur son utilisation. C'est pourtant là que réside son intérêt principal, car le sari de la mère génère des interactions entre des personnes de statuts différents. Le maintien des corps dans le lieu, la façon dont le rituel est effectuée, les matériaux utilisés sont organisés à la fois de manière auspiciouse et hiérarchique, afin de célébrer la maternité et la séparation de la mère et de la fille.

Le rituel de la « terre du four » s'effectue pendant la première phase du mariage durant laquelle les femmes ont un rôle prépondérant. Cette phase initiale, essentiellement purificatrice et propitiatoire, est également constructive (enduit et décoration du sol, fabrication du dais nuptial). Elle prépare la séparation entre la fille et la mère. Le « sari de la mère », utilisé dans le rituel de la « terre du four » et intégré dans cette phase préparatrice, est associé à des émotions opposées et complémentaires : lié à la notion de bonheur (*khush*), il console du chagrin (*dukh*) de la séparation.

Ce rituel nommé *chûlmâtî* en chhattisgarhi est pratiqué aussi bien dans le système de castes que chez les âdivâsî. *Chul* vient de *chûlhâ*, le four où s'effectue la cuisine du mariage (chhattisgarhi et hindi), et *mâtî* signifie « terre » (chhattisgarhi ; *mittî* en hindi). *Chûlmâtî* peut donc être traduit par « terre du four ». Le soir du premier jour, les femmes, vêtues d'un sari du quotidien, vont en procession collecter un peu de terre et la ramènent au domicile. En hindi, ce rituel est appelé *mâtî kornâ*, ou *mât kōr* qui signifie « creuser la terre ». Il est accompagné de nombreux chants. A l'île Maurice où les rites de mariage indiens sont toujours observés, des spécimens de ces chants ont été publiés par Suchita Ramdin (1989) et illustrés par Mira Ramdin (cf planche 11).

Dans ce que l'on pourrait nommer la « cérémonie de la terre », *dhartî ki pûjâ* (*dhartî* : terre, *pûjâ* : cérémonie religieuse), les femmes nourrissent, abreuvent et ornent la « terre-mère » (*dhartî mâtâ*) en vue d'obtenir sa bénédiction (*âshirvâd*). La terre recueillie dans le « sari de la mère » servira à construire le four et à l'édification de deux morceaux de bois décorés (*mangrohan*), représentant le dieu témoin des cérémonies, placés devant chacun des deux époux. Mélangée à l'écorce de riz et à l'eau (*chhabâî*), la terre est répandue sur le sol. Un dessin quadrangulaire (*chôk*) y est tracé à la farine de riz. Les éléments servant à la cérémonie du mariage peuvent y être déposés et l'onction de la jeune fille (*haldî hayî*) peut commencer.

## **1- Dénominations et description**

### **a- Dénominations**

En chhattisgarhi et en hindi, les *mâe sârî*, *maike sârî*, *mât ke sârî*, ou *mâe lugra* signifient « sari de la mère ». Ce sont les désignations les plus courantes. En chhattisgarhi, cette tenue est également appelée *bêrer* ou *beraî* : « le sari du mauvais œil ». Ces termes sont proches du hindi *vêr*, *vêrî* qui signifie « ennemi, antagoniste » (Mac Gregor 1997 : 936). Ce vêtement est donc supposé repousser le mauvais œil. La troisième dénomination, *sukh sârî* (« sari du bonheur ») évoque son caractère auspiceux. On l'appelle encore *bhagavan ki sârî* (« sari des dieux ») car il est offert aux dieux avant d'être offert à la mère de la future mariée. Ces désignations sont associées au rôle des femmes lors de la première phase du mariage : repousser

le mauvais œil et faire venir les dieux. Enfin, une toute dernière dénomination, *parrâ ki sârî*, a trait au large plat en osier (*parrâ* en hindi ; *pora* en chhattisgarhi) où il est placé durant la procession.

#### b- Description

L'ouvrage de Chishti et Sanyal (1989) décrit trois modèles de « sari de la mère » revêtus par les âdivâsî et les membres d'une basse caste.

Le premier répertorié, celui des Oraon des districts de Sarguja et Raigarh, est blanc à motifs rouges et bleus. Le deuxième, porté par les Oraon mais aussi par d'autres âdivâsî du district de Bastar (Kavar, Nagabansi et Gond), est blanc à motifs rouges. Puis, un troisième sari se décline en deux coloris différents, adopté cette fois par les Lodhi (cultivateurs): l'un rouge à motifs jaunes et verts, l'autre vert à motifs jaunes et rouges (Chishti et Sanyal 1989 : 73, 85 et 95). La partie centrale est unie, les bords sont ornés. Mais c'est surtout l'extrémité qui est décorée ; la longueur et l'ornement de l'*â<sup>n</sup>chal* sont en effet fonction du respect accordé à la mère de la mariée.

Dans le village d'Oraon situé à quelques kilomètres de Puru, une femme Oraon m'a montré un modèle de sari de la mère, de coton épais blanc à motifs violets, faisant encore fonction de « sari de la mère » (cf annexes 2, 3 et 4). Malgré la christianisation de ce groupe, il célèbre des rites de mariage de manière hindoue.

À l'heure actuelle, à Ratanpur et Puru, cependant, la valeur du sari ne semble plus résider dans un type spécifique ni dans la longueur du pan. Le modèle du « sari de la mère » est celui que j'ai qualifié de « sari de l'épouse » : c'est un sari quotidien à prix modéré (100 à 200 roupies). Le choix du vêtement n'obéit à aucun critère préétabli à l'exception de celui-ci : ni blanc uni (réservé aux veuves) ni noir (destiné à repousser le mauvais œil), il doit être de couleur (marque de la *suhâgin*).

Les hautes castes (brahmanes, Thakur) mais également les basses castes reconverties (Jêsval) semblent préférer le rouge ou l'orange. Les Vaisha (comme les Gupta) ont adopté le bleu à l'instar des basses castes (Kashiap) dont la tenue tire sur le violet à la manière du sari « chhattisgarhi ». Chez les Harijan, en revanche, le « sari de la mère » est rouge. Quant aux âdivâsî, le sari de la mère est le drapé de coton épais bleu ou vert.

La mère de la mariée peut soit se vêtir du « sari de la mère », soit se vêtir d'un sari et porter le « sari de la mère » déposé sur l'épaule droite, coutume courante qui représente le port du vêtement lui-même.

## **2- Le rituel de la « terre du four » (*chûlmâtî*)**

Le rituel se développe en plusieurs étapes : la procession, la cérémonie faite à la terre, le don de riz, l'action de creuser et de recueillir la terre (dans le sari puis sur le plat d'osier) et le retour à la maison. Comme le veut l'usage, la mère et la tante paternelle se tiennent dans la direction propitiatoire : l'est.

### **a- La présence de la lignée paternelle et maternelle**

Ce rituel, mené par les femmes, réunit la mère de la mariée (obligatoirement), la sœur de cette dernière (éventuellement) ainsi que les grands-mères et les tantes du côté paternel et maternel. Les quelques hommes présents (un ou deux) ont un rôle essentiel mais passif. Les femmes du côté paternel donnent, celles du côté maternel reçoivent. Le don, s'insérant dans les valeurs du système de castes, est conçu comme une relation hiérarchique entre un donneur supérieur et un receveur inférieur. Ce rapport se manifeste pleinement dans le langage du corps : la grand-mère (*dâdî*) et la tante (*buâ*) paternelles se tiennent debout, tandis que la mère, la grand-mère (*nânî*) et la tante (*mâmî*) maternelles sont accroupies. La mère, pour accomplir le rituel est seule ou accompagnée de sa sœur aînée (*bâre mâ*) ou de sa mère. À deux, elles effectuent les mêmes gestes.

### **b- La procession**

À la tombée de la nuit, les femmes quittent en nombre le domicile de la future mariée pour se rendre aux alentours du village. À cette occasion, plusieurs familles peuvent être regroupées. Amies et voisines peuvent également se joindre à la procession. Le succès d'une telle cérémonie (liée à la prospérité et à la pureté) nécessite un grand nombre de participantes. Le champ choisi doit être en jachère.

Les éléments de la cérémonie (riz teinté de curcuma, fleurs et poudres de couleurs, eau purifiante et allumettes pour le feu) sont disposés sur un plat d'osier

(*parrâ*) porté sur la tête de la tante paternelle. La mère de la mariée revêt le *mâike sârî* ou se contente de le porter plié sur l'épaule droite. Le *mâike sârî* est absolument neuf (*naî sârî*), donc « pur », pour recevoir la terre.

#### c- La cérémonie faite à la terre

Après avoir dessiné un dessin à quatre coins (*chôk*) grâce à la poudre de riz, la tante paternelle, suivie de la mère, offre à la terre de l'eau pure, du riz teinté de curcuma, du santal et des fleurs. Puis les deux femmes allument un feu (lequel est un dieu témoin). Elles effectuent également des dons au piquet de fer (*kudâlî*, *gê<sup>n</sup>tî* ou *sabâr*), lui-même considéré comme un dieu, qui va servir à creuser la terre.

#### d- Le don de riz dans les saris

Il coïncide le plus souvent avec les offrandes faites à la terre. La grand-mère paternelle (même si elle est veuve), debout, face à l'est, plonge les deux mains, paumes tournées vers le ciel, dans une grande corbeille en osier et dépose à cinq reprises (chiffre propice) des poignées de riz dans le pan de sari des femmes présentes – grand-mère maternelle, tantes paternelles, mère de la mariée, tantes maternelles et épouses des oncles.

#### e- La terre creusée et recueillie dans le « sari de la mère » (planches 11 et 12)

Le mari de la tante paternelle creuse la terre avec un piquet de fer sur autour duquel on a noué un vêtement masculin : *dhotî* (blanc) ou *lungî* (à carreaux). Après le premier coup, cinq jeunes filles apposent la main droite sur le piquet. La terre est ainsi creusée à cinq ou sept reprises.

La mère de la future mariée (parfois accompagnée de sa sœur ou de sa mère) se tient accroupie face à l'est. A la droite du piquet, elle pose à terre l'extrémité du « sari de la mère », l'*â<sup>n</sup>chal* (porté sur le devant *sîdhâ*) à même le sol – coins étalés de part et d'autre – à l'endroit où s'est effectuée la cérémonie à la terre. L'oncle ou la tante du côté paternel jette cinq poignées de terre sur le tissu ainsi étalé. La terre est enduite recueillie et déposée sur le plat d'osier. Puis la mère se tourne. Dos à l'ouest, elle jette un peu de terre vers l'est (par-dessus son épaule).

Il existe des variantes à ce rituel. À l'occasion d'un mariage Jêsvâl, par exemple, la mère, vêtue de rouge, se relève, se tourne face à l'ouest avant de pivoter vers l'est. Tandis qu'au cours d'une noce Kashiap, la tante maternelle, assise à droite à l'arrière de la mère, dépose l'extrémité de son sari sur celui (violet) de la mère. Durant un mariage Harijan, enfin, la mère et la grand-mère maternelle, côte à côte, se recouvrent du « sari de la mère » (rouge) et se tournent successivement vers l'est, l'ouest, et de nouveau vers l'est. Dans les trois cas, les femmes restent accroupies. Signalons enfin une dernière variante : dans un mariage Gupta, la mère et la tante maternelle, vêtues d'un sari identique (bleu gris), se lèvent, tournent sur elles-mêmes et exécutent un tour complet (vers la droite) en tenant une soucoupe avec une flamme (on dit alors qu'elles font l'*ârtî*) En se tournant à l'est, puis à l'ouest, ou en pivotant sur elles-mêmes, la ou les actrices (mère, grand-mère ou tante aînée maternelles) s'adressent aux quatre points cardinaux. Le sens de la rotation doit être favorable : d'est en ouest, tour effectué vers la droite.

Il s'agit, dans ce rite auspiceux, d'invoquer de manière ordonnée l'ensemble des points et directions où résident les divinités et les ancêtres.

#### f- Le retour de la terre au domicile. La construction du four

De retour au domicile de la mariée, une personne du côté paternel ou maternel (à l'exclusion de la mère) dépose un peu de terre dans le four qui servira à la cuisine et à l'endroit où sera célébrée la cérémonie. Une partie de cette terre, mélangée à de l'eau et de la bouse, servira à enduire le sol, une autre, à planter les bâtons placés en face des mariés (*mangrohan*). L'onction de la vierge peut alors commencer. La jeune fille se tient accroupie devant sa mère qui, debout, lui met le pan de son sari sur les cheveux. Si le sari de la mère est le sari supplémentaire qu'elle avait sur l'épaule, elle le dépose sur le plat d'osier (*parrâ*) disposé à ses côtés.

### **3 – Interprétation : rite en l’honneur de la maternité**

Les rituels liés à la terre paraissent universels. En Inde, la terre est une déesse répondant au nom de *mâtâ* (« mère », hindi et chhattisgarhi). Dans la mythologie, la déesse Sîtâ procède de la terre et revient à la terre. Le rapport métaphorique entre la fertilité (de la terre) et la fécondité (de la femme) est largement documenté. À la naissance, le placenta de la mère retourne à la terre puisqu’il est enterré dans un champ. Lina Fruzetti montre l’homologie entre le mari - « graine » et la femme - « champ », le « contenu/entouré », le « contenant/entourant » et le masculin/féminin (Fruzetti 1990 : 24, 25).

Ainsi, ce rituel du Chhattisgarh implique ou célèbre la terre : *bhojalî*, au cours duquel, à la saison des pluies, les femmes plantent des graines avant de les plonger dans l’eau neuf jours après (Burkhalter 1996). Dans le rite de *chûlmâtî*, le riz (symbole de semence) est offert de façon auspiciouse par la grand-mère paternelle (*dâdî*). Debout, elle distribue des poignées aux femmes mariées (tantes paternelles, maternelles, épouses des oncles...). Cependant, c’est par l’usage du sari dans lequel est recueillie la terre que se révèle l’homologie entre la « mère » et la « terre-mère ». Le sari est un contenant, tout comme une matrice ou un ventre maternel. Le contenant se transforme en contenu car la terre-mère englobe le pan (recouvert par des poignées de terre) avant d’être elle-même « contenue » dans l’extrémité du sari.

En outre, il existe une analogie entre l’action de creuser et l’acte sexuel. Le piquet, sur lequel un vêtement d’homme est noué, est manipulé par l’époux de la tante paternelle. Il creuse la terre. Le « sari de la mère » est mis en contact avec le vêtement d’homme noué autour du piquet : le couple masculin/féminin est ainsi formé.

Quant à l’opposition entre le haut (l’homme et la grand-mère paternelle restent debout) et le bas (la mère accroupie), elle est de rigueur. C’est en effet la tante paternelle qui répand la terre dans le « sari de la mère ». Bien que la mère de la future épouse soit l’actrice principale, elle n’en reste pas moins inférieure hiérarchiquement à la tante paternelle.

Le rituel de la « terre du four », dans lequel le « sari de la mère » est prépondérant, célèbre la procréation et la maternité. Liée à la prospérité et au

bonheur, la maternité amène également son lot de douleurs (d'autant que la future mariée quitte le domicile parental). La « terre du four » est donc également un rite de séparation entre la mère et la fille. Le sari offert à la mère est perçu comme une consolation ou une compensation. Nombre d'expressions traduisent un rapport de consubstantialité entre la « terre du four » et le mariage. La mère de la mariée dira : « j'ai fait la "terre du four" », « j'ai mis la terre de la "terre du four" dans l'extrémité de mon sari », « j'ai fait le mariage de mon enfant dans l'extrémité de mon sari », ou encore, « j'ai fait le mariage avec mes mains ». Cette dernière formule renvoie au moment où, tournant le dos à l'Est, la mère jette par-dessus son épaule droite une poignée de terre dans son sari.

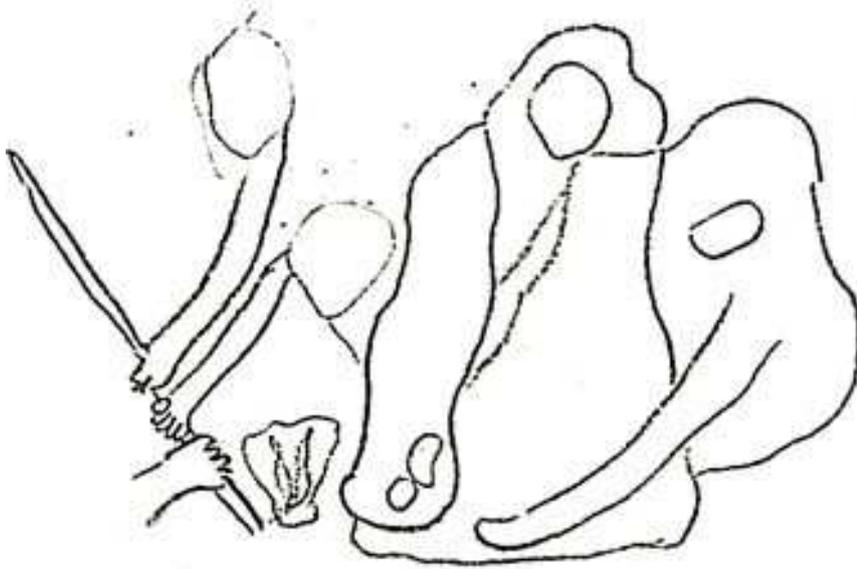
À l'instar du « sari de la mère » où elle est recueillie, la terre qui sert à construire le four et à enduire le sol où s'effectue la cérémonie est considérée comme pure. Tout comme sont pures la tante paternelle qui donne et la mère qui prend. Que la terre soit utilisée pour faire le four où est cuisinée la nourriture du mariage renforce cette idée de terre-mère nourricière, prospère et pure.

Pour recueillir la terre, la mère se tient face à l'est, puis se tourne avant de revenir vers l'est. La variante au cours de laquelle la mère et la tante effectuent une rotation complète indique que l'offrande concerne l'ensemble des dieux et des ancêtres.

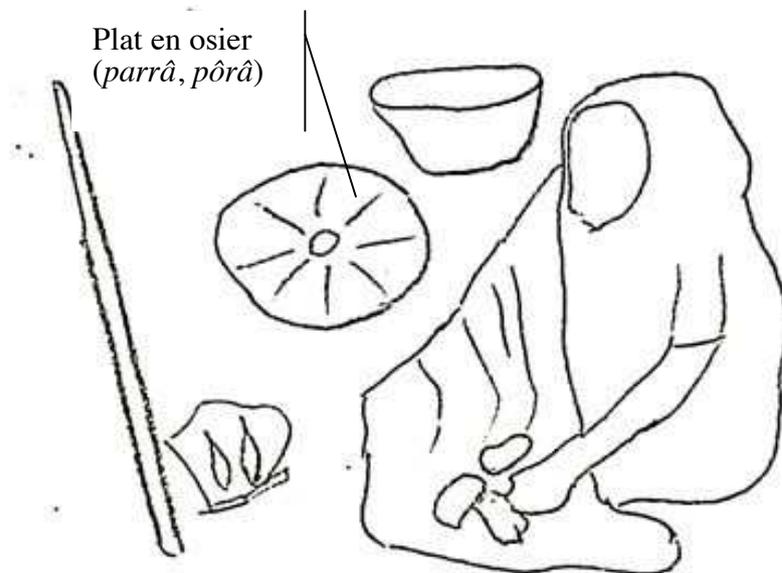
Le rôle du « sari de la mère » est multiple : associé à la maternité et la fertilité, il est tout à la fois un élément purificateur (de la terre du four) et un objet « compensateur » (de la séparation mère-fille). Respectant la hiérarchie traditionnelle du donneur-supérieur (côté paternel) et du receveur-inférieur (côté maternel), ce rituel obéit à une organisation spatiale non moins traditionnelle (axée vers l'est) et nous rappelle que le corps et la personne s'inscrivent dans un « tout » cosmique où siègent les âmes et les divinités.

**PLANCHE 11 : LE « SARI DE LA MERE » (*mâike sârî*)  
DANS LE RITUEL DE LA « TERRE DU FOUR » (*chûlmâtî*)**

**Figure 1** : La terre est recueillie sur le sari de la tante maternelle, posé sur celui de la mère<sup>45</sup>



**Figure 2** : La terre est remise dans le sari de la mère qui la dépose sur le plat en osier.



<sup>45</sup> La mère de la mariée peut avoir à ses côtés la grand-mère ou la tante maternelle. Mais elle peut recueillir, seule, la terre comme dans la figure 2.

**PLANCHE 12 : ILLUSTRATIONS DU RITUEL DE « LA TERRE DU FOUR »  
ou « CREUSER LA TERRE »**



Rites de *mât̃ kornâ*, ou *mât̃ kor*. Illustrations de Mira Ramdin, extraites de Suchita Ramdin (1989), *Sanskâr Mânjarî. Mârishas ke Bhojpurî Sanskâr Gît*, pp. 289 et 329.

## **B) De l'union du couple à l'instauration du système du voile**

Comme on vient de le voir, la fonction et l'usage du sari dans les rituels préparatifs du mariage, qui visent à réaliser la séparation entre mère et fille, obéissent à des codes très spécifiques au sein d'une assemblée presque exclusivement féminine. L'arrivée du marié – accompagné de son escorte masculine – au domicile de sa future épouse introduit d'autres codes s'inscrivant, cette fois, dans le système hiérarchique du masculin et du féminin.

Trois rituels de passage aboutissent à ce changement: le nouage des vêtements des mariés lors du tour du feu qui consacre l'union du couple, la pose du vermillon qui confirme la condition de femme mariée et le port du voile qui intègre l'épouse au sein de la belle-famille. À chaque fois, le vêtement féminin est mis à contribution : lors du rituel du feu, on le noue à un morceau d'étoffe attaché à l'écharpe du mari, ensuite l'époux l'utilise pour voiler et dévoiler le visage de sa femme et, enfin, les hommes de la famille du mari recouvrent la jeune femme d'un sari.

Chacun de ces gestes exprime la hiérarchie entre le masculin et le féminin. Le nouage des vêtements établit le lien spécifique qui unit l'épouse à l'époux (*pativratdharm* – hindi : « dévotion » -), l'application du vermillon, suivi par le port du voile (*ghūṅghaṭ*), consacre l'alliance et le rituel final instaure la relation de servitude entre la mariée et sa belle-famille. On touche ici au système plus vaste du *pardâ* qui régit la relation entre la femme et l'homme, en général, et entre l'épouse et les hommes de la belle-famille, en particulier. Sans pour autant développer le système du *pardâ* (qui sera largement développé ensuite dans le chapitre 10), je montrerai comment, de façon symbolique, ce système est instauré dans les rites du mariage.

### **1- Nouage des vêtements et tour du feu (planche 13)**

Dans ce moment charnière où la jeune fille quitte définitivement ses parents pour changer de famille et de nom, le vêtement, tout comme les couleurs et les paroles du brahmane, contribue à exprimer l'idée d'attachement, de fidélité et de dévotion. L'acte de nouer le sari (*gâ<sup>n</sup>th – goṭ* en chhattisgarhi – *bandhnâ* ou *jornâ*) qui introduit le rituel du feu fonde l'union indestructible des époux.

Dans le rituel du feu, après avoir accompli les sept tours, la femme accède au statut d'« épouse dont le mari est vivant » (*suhâgin*). Désormais, si son mari décède, elle devient veuve. Ce rituel est nommé *bhâ<sup>n</sup>var* (également *bha<sup>n</sup>var*) ou *pherâ* ; c'est-



à-dire « circonvolution », « tour » (Mac Gregor 1997 : 689, 763). Associé au verbe *parhanâ*, le premier terme signifie très précisément « aller autour » (ou « faire le tour ») et le second « être guidé autour du feu ». Mais les deux expressions renvoient également à l'idée d'« être marié ». Quant au chiffre sept, particulièrement propice selon Susan Hanchett (1989), il rappellerait le nombre de pas effectués par Vishnou – le dieu protecteur – pour traverser l'univers. C'est également le chiffre des vies à venir du couple.

A Ratanpur et Puru, la rotation autour du feu et le rituel des sept pas coïncident. Plus précisément, chaque tour équivaut à un pas : dès qu'il est accompli, la mariée fait tomber un petit monticule composé de curcuma, riz et pièces, de la pierre à moude les épices avec l'orteil de son pied droit. Le couple – l'homme derrière tenant sa

femme par les épaules – accomplit chaque tour en respectant l'ordre suivant : est, sud, ouest et nord.

Lors du rituel du feu, le mari, bien que placé derrière l'épouse, est celui qui dirige l'action. Pour la femme, la notion de sacrifice est omniprésente : sacrifice du père « donnant » sa fille et sacrifice de l'épouse qui fait le serment de ne jamais quitter son mari. Le *pativrathdharma* est le code de conduite (*dharm*) par lequel la femme fait le vœu (*vrat*) de se dévouer à son mari (*pati*). Notons que ce dernier terme se traduit également par « maître » ou « celui qui conduit » (Mac Gregor 1997 : 596).

Le brahmane dépose certains éléments de bon augure (curcuma, riz, pièces de monnaie) dans une longue pièce d'étoffe jaune et rectangulaire et fait un nœud. Puis il attache chaque extrémité du tissu aux vêtements des époux : l'écharpe de l'homme et le coin droit de l'*â'chal* de la jeune femme. Au total, il y a donc trois nœuds (autre chiffre propice) : le « masculin », le « féminin » et la réunion des deux, au centre. A partir de ce moment-là – du départ de chez les parents jusqu'à l'arrivée au domicile conjugal – les époux sont « matériellement » attachés.

De plus, le brahmane dépose dans l'*â'chal* de la mariée une noix de coco qu'elle enserme dans celui-ci, puis qu'elle maintient en rentrant les deux coins. La symbolique de la fécondation, de la fertilité est partout présente. On l'a vu, le brahmane garnit le nœud de substances propices, tandis que le pan du sari, empli de riz, est replié sur le ventre de la jeune femme. Surtout, – et c'est ici le seul moment de la vie de couple où c'est non seulement admis mais prescrit – les époux se touchent en public : l'homme appose successivement les mains sur les épaules et le ventre de la femme. Ce contact ritualisé – associé au pan du sari évocateur du ventre et de la maternité – est explicitement lié à la sexualité. Le discours du brahmane compare le couple qui s'unit à deux eaux qui se confondent.

**PLANCHE 13 : « NŒUD » DES VETEMENTS LORS DU MARIAGE**



« Livret de colportage de chants de mariage en Inde du Nord »

Collection particulière de Catherine Servan-Schreiber

## **2- Vermillon et voile : la confirmation du statut d'épouse**

On a vu que la couleur rouge évoque la vitalité, l'énergie, la chaleur et la sexualité (cf page 182). C'est, vêtue de rouge – symbole de sacrifice et de sang –, que la jeune fille est « donnée » par son père, et c'est une couleur rouge (*sindûr*) qui sera déposée, par son époux, sur la raie des cheveux.

Le rituel du vermillon est dit *sindûrdan* (hindi) : lit. don (*dân*) du vermillon (*sindûr*). Ce faisant, l'époux réalise le *suhâg* qui signifie « état auspiceux de la femme mariée dont le mari est vivant » ou « bonheur conjugal » (Mac Gregor 1997 : 1033, Joshi 2002 : 315). Dans l'expression *suhâg lagânâ*, le deuxième terme se traduit par « joindre, connecter » (Mac Gregor 1997: 879), lequel est matérialisé par le trait de *sindûr*. Au cours du rituel, l'homme se tient debout et sa femme, qui lui est subordonnée, est assise en tailleur, tête baissée. L'époux effectue le geste et instaure le code, l'épouse, passive, ne fait que recevoir. De la main droite, il prélève un peu de poudre rouge d'un récipient (*singôlia*) et trace à sept reprises une ligne vermillon (*sindûr*) sur le front de sa femme (en partant du nez). Le dernier trait prolonge sur la raie des cheveux (*pure ma<sup>n</sup>gh me<sup>n</sup>*). A ce moment-là, l'époux rejette le bord du sari avant de le rabattre à deux mains sur le visage de son épouse. Cette dernière est donc revêtue du voile (*ghû<sup>n</sup>ghat*).

Après le rite de circonvolution, cette marque rouge établit publiquement et perpétuellement (c'est-à-dire jusqu'au décès de l'époux) le lien qui unit la femme à son mari. Ensuite, chaque jour, le *sindûr* sera appliqué soigneusement après le rituel purificateur du bain. Progressivement, cette marque – proscrite pendant les quatre jours que durent les règles –, devient indélébile, même si elle s'estompe au cours de la journée. Symbole de conjugalité, le vermillon, tout comme le sari, est également un ornement qui souligne la séduction (voire l'érotisme) des cheveux, des yeux et de la peau.

Cette marque rouge est étroitement liée au sari qui, entre les mains de l'époux, permet de couvrir et de découvrir le visage de la femme. Plus tard, dans le village de sa belle-famille, l'épouse devra rabattre le pan du sari sur les cheveux en signe de respect (*izzat*) et de pudeur (*lâj*) – valeurs supposées intrinsèquement féminines.

Plus encore que la mise du voile par l'époux, celle effectuée par les hommes de la belle-famille souligne la place assignée à l'épouse dans la hiérarchie familiale.

### **3 – La mise du voile et l'instauration du *pardâ* (planche 14)**

Le rituel de la mise du voile, qui consiste à jeter un sari sur la tête de la mariée, porte le nom chhattisgarhi de *murḍakkî*. *Murḍakkî* (*mur* « tête » et *dabkî* ou *dakkî* « cacher, couvrir ») signifie littéralement « couvrir la tête ». Le hindi en est très proche : *munḍ* « tête » et *dhakanâ*, « recouvrir ».

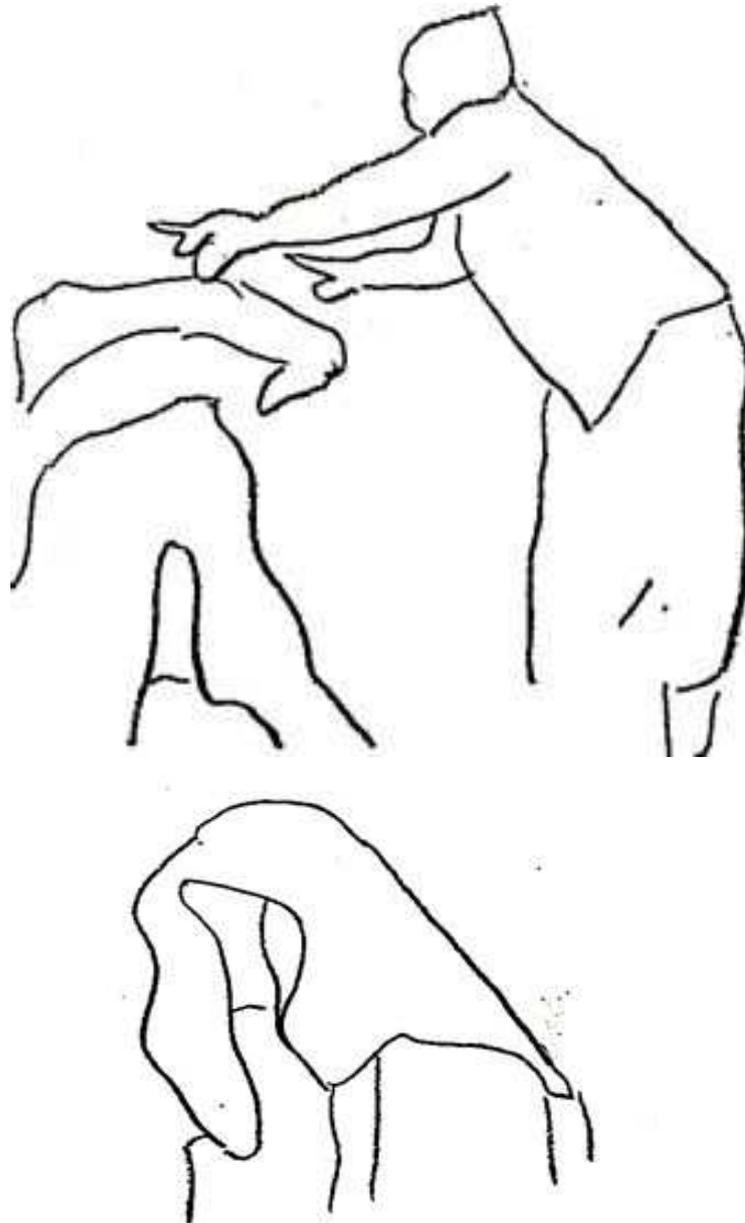
Les deux hommes sollicités sont le frère aîné (*dulhâ ka barâ bhâ* ou *jeth*) et l'oncle maternel (*mâmâsasur*) de l'époux. L'épouse reste dans la même position : assise en tailleur face au sud. Le mari, lui, se tient toujours devant elle. Les deux autres hommes, debout et orientés vers le sud-ouest, se mettent à l'écart de la mariée (environ cinq mètres) en lui tournant le dos ou en lui faisant face (légèrement sur la gauche et à bonne distance). Chacun à leur tour, ils avancent vers elle (environ un mètre), déplient un sari et le secouent six fois avant de le lancer sur la tête de l'épouse.

Le rituel du *murḍakkî* signifie que l'épouse ne devra montrer aucune partie de son corps au frère aîné et à l'oncle de son époux. Dorénavant, elle portera le voile (*pardâ ke a<sup>n</sup>dar* : lit. « être dans le voile »). La position de la jeune femme et la distance entre les acteurs indiquent que tout contact – y compris visuel – est désormais découragé.

Le mariage n'est donc pas seulement l'union d'un homme et d'une femme. Il implique un code de conduite spécifique et manifeste la hiérarchie du féminin et du masculin. Tout dans le comportement, la gestuelle et les accessoires (en l'occurrence, les saris) souligne la subordination de l'épouse à l'époux (même s'il y a complémentarité) et aux hommes de la belle-famille. Cette relation de sujétion a partie liée avec le système de caste et les cérémonies qui vont suivre dans la vie de la femme s'y inscrivent.

La cérémonie du voile est suivie de plusieurs rituels entourant le départ du couple. À ce moment, la jeune femme peut revêtir un autre sari. Désormais affiliée à la belle-famille, il lui faut être accueillie au domicile conjugal.

**PLANCHE 14 : L'INSTAURATION DU SYSTEME DU VOILE**  
**(*murdakkî* en chhattisgarhi)**



L'un après l'autre, deux hommes de la famille du marié jettent un sari sur l'épouse de manière à lui recouvrir la tête. Ce geste symbolise le respect, voire la servitude, de la bru vis-à-vis de sa belle-famille.

#### **4 – Le départ de la mariée et l'accueil dans la belle-famille**

La mariée, toujours liée à son mari par l'étoffe jaune, suit ce dernier lentement vers la voiture. Le départ est un moment déchirant : les femmes du côté maternel sanglotent en chœur. Ces démonstrations sont le signe d'un mariage réussi.

La jeune femme, généralement vêtue d'un sari jaune ou d'un voile doré disposé sur un sari rouge, est accueillie par les femmes de la maison. A ce moment-là, elle est assimilée à Lakshmî, déesse de la prospérité et de la richesse, et son arrivée soulève beaucoup d'espoir. Sur le seuil du domicile, l'homme se tient derrière sa femme en lui enserrant la taille. Les femmes de la belle-famille déposent du riz dans le pan du sari de l'épouse. On retrouve ici le symbole de la semence masculine déposée dans le ventre de la femme : l'époux « entoure » l'épouse. Outre la fertilité et la sexualité, le riz évoque bien sûr la prospérité.

Encore une fois, le rôle du sari est capital. Le vêtement représente la personne (la nouvelle venue « matériellement » liée à l'époux) et le corps de la personne (le ventre). A ce moment précis, le statut du « preneur » – la mariée – est supérieur à celui du « donneur » – la famille du marié.

Le don de riz dans le sari de l'épouse est suivi d'une série de rituels : on détache le bracelet de la mariée et du marié, on dénoue les vêtements et on organise des jeux (consistant à enfouir coquillages et pièces dans le riz). De son côté, la mariée prépare un plat de riz et de lentilles (*khichri*) destiné à sa belle-famille.

## Conclusion du chapitre 7

Alors que la plupart des folkloristes et ethnographes qui ont décrit le rituel de la « terre du four » se sont occupés surtout de recueillir des chants, ils n'ont pas du tout abordé, dans leurs descriptions, le rôle du sari dans ce rituel de séparation. De même, le geste de jeter le sari sur les cheveux de la mariée, n'a jamais été mentionné. Ils tranchent pourtant avec l'étiquette du mariage. Le paraître de la mariée est essentiel. La jeune femme a un rôle central dans toute la cérémonie du mariage. Toute l'attention des femmes, puis des hommes, est portée sur elle. Les saris, aux quatre couleurs, contribuent à la mettre en valeur. Au début du mariage, elle est choyée comme un bébé. Durant les rituels qui consacrent l'union des époux, elle est assistée par de nombreuses femmes, comme une reine. Elle est la personne à qui les membres de la belle-famille offrent les plus beaux saris. Le départ est un moment d'arrachement pendant lequel elle est encore la favorite de l'assemblée.

Il n'en reste pas moins que hiérarchiquement, la mariée est inférieure. Inférieure aux femmes de la lignée maternelle et paternelle qui la massent en l'enduisant d'huile et d'épice et la bercent. Inférieure à son époux à qui elle devra se dévouer. Inférieure aux membres de sa belle-famille qu'elle devra servir.

A travers ces exemples, montrant le tissu comme enveloppe protectrice et prolongatrice du corps de la mère, puis comme masque lancé sur la personne de la mariée, s'esquisse déjà le lien, créé dans la société indienne, entre le sari et l'instauration d'une hiérarchie.

**- Troisième partie -**  
**Entre conventions morales et individualité : mobilité**  
**et adaptabilité du sari**

## Introduction

*« Elle avance les doigts ; un doigt. L'effleure. Elle a l'impression qu'il n'y a que du vide. Puis, un à un, elle sent les fils. Le sari prend consistance à son toucher. Il se met à exister. A vivre. A vivre ? Elle sourit » (Devi 1999 : 242).*

Dans sa thèse sur le « Métier à tisser et les vêtements andins », Sophie Desrosiers (1987) contribuait à nous faire percevoir le tissu comme être vivant. Tout en renouvelant cette problématique mais d'une manière différente, c'est ce caractère qu'ont adopté Banerjee et Miller dans leur récent ouvrage sur le sari : « Le sari qui enveloppe la femme exagère sa vivacité quand elle tourne, son élégance quand les plis se frottent à ses chevilles, sa séduction quand le pan de sari glisse de l'épaule, son autorité et sa dextérité quand elle contrôle ses plis » (Banerjee et Miller 2003).

Pour mieux comprendre, partons, maintenant, de la constatation que le sari, plus que tout autre vêtement, est une prolongation du corps de la femme. Rappelons les spécificités du sari en tant que drapé, qui le distinguent d'un vêtement cousu et coupé. Le drapé n'a pas de taille spécifique en fonction de la corpulence de la

personne. Il s'ajuste aux dimensions du corps, que la femme soit mince ou ronde, petite ou grande.

Étendu, au repos, le sari est composé de lisières, de bordures et d'une partie centrale. Déjà, ces parties, mises sur le corps, prennent une allure diverse, qu'il s'agisse de recouvrir le dos, la poitrine, la tête ou d'être laissées libres comme le pan qui est particulièrement orné. Elles moulent le corps, le lissent ou lui donnent du volume. La fluidité du drapé fait que le tissu tombe et épouse le corps. Mais, plus important encore, des parties qui étaient inexistantes au repos se mettent à exister dès que le sari est mis sur le corps, notamment les plis. Si le style est urbain, le pan de sari jouit du privilège d'être laissé libre dans le dos.

Non seulement le sari s'adapte aux formes du corps, mais il s'adapte également aux mouvements et aux activités de la femme. Celle-ci modifie le modèle, le met d'une façon ou d'une autre selon les lieux, les contextes et selon les rôles qu'elle doit jouer. Le côté vivant du drapé se trouve justement dans son adaptation et sa mobilité, voire son dynamisme.

Il faut savoir, en outre, que la femme, si elle change de sari de manière quotidienne, et parfois plusieurs fois par jour pour des raisons cérémonielles, ne quitte jamais ce drapé, de jour comme de nuit. Après le décès de son époux, la veuve ne porte pas d'autre type de vêtement que le sari. Le porter est donc un acte continu qui commence à son mariage et qui finit à son décès. A la notion de sari comme prolongateur du corps se rajoute celle de la prolongation de la personne. Le modèle du sari varie aussi selon qu'on est épouse, veuve, ou encore qu'on appartienne aux âdivâsî ou au système des castes.

Cependant, la fluidité, la mobilité, l'adaptabilité et le dynamisme qui font toute la grâce du sari ont des contreparties. Les Occidentaux, subjugués par la sensualité d'un corps enveloppé de sari, sont loin d'imaginer toutes les préoccupations auxquelles se trouve confrontée la femme. Les causes de ces inquiétudes, nombreuses et diverses, vont de la crainte de se recouvrir convenablement à celle d'avoir le pan pris dans une porte d'autobus ou encore celle de s'empêtrer dans les plis. Ces soucis qui semblent, a priori, de l'ordre pratique, résultent de toute une série d'exigences culturelles propres à l'Inde, à travers un jeu de représentations et valeurs qui forgent l'essence même de la femme en Inde.

Il ne faut pas croire que, la première fois que la femme s'enveloppe d'un sari, elle se meut avec facilité et élégance. Se draper d'un sari demande déjà une technique, vaquer à ses occupations quotidiennes demande un savoir-faire qui s'acquiert tout au long de sa vie. Il n'existe pas de périodes d'apprentissage durant laquelle la jeune femme, avant son mariage, apprend à manier le sari. Avant le mariage, elle met le drapé durant de courtes périodes – la remise d'un diplôme, une cérémonie particulière comme les fiançailles – qui peuvent être considérées comme des périodes d'essai, mais la véritable rencontre entre la jeune femme et le sari s'effectue quand elle doit assumer le fait de le porter au quotidien, dans sa belle-famille.

Tachons de faire comprendre, maintenant, les origines de ces difficultés. Tout d'abord, rappelons que le sari offert par le marié à sa femme fait partie du *si<sup>n</sup>gâr*, qui signifie aussi bien « vêtement de mariage » qu' « acte sexuel ». Le sari devient le symbole de l'épouse. D'un côté, la jeune fille est heureuse de devenir une femme qui correspond au statut d'épouse très valorisé dans la société indienne. De l'autre côté, cette transformation est gênante, car elle suggère, aux yeux de tous, qu'elle a une vie sexuelle. Elle doit en être fière et en avoir honte à la fois. Par conséquent, une jeune mariée, dans sa belle-famille se doit d'être hésitante à manier son sari, doit demander des conseils aux plus âgées et doit accepter les remarques de ses aînées pour progresser dans l'apprentissage du maniement du drapé. Une jeune femme qui manierait son drapé avec assurance et dextérité serait hautement suspectée d'avoir eu des relations sexuelles avant son mariage, ou encore de manipuler son époux.

Si la femme est confrontée à des difficultés bien réelles de maniement du sari, elle joue également de ces difficultés pour faire connaissance avec les membres de la belle-famille. L'apprentissage du drapé permet de communiquer sur un problème, de se confronter aux réactions des unes et des autres, de découvrir les personnes, donc, de s'intégrer peu à peu dans la nouvelle belle-famille. D'un autre côté, les problèmes liés au sari sont des prétextes qui permettent aux belles-sœurs et à la belle-mère d'approcher la nouvelle venue. Cela fait partie du devoir des femmes expérimentées de donner un conseil, de procurer une aide et, en général, elles le font avec douceur et patience.

Cependant, le sari – voire le vêtement en général – peut devenir un objet de tensions, voire de conflits entre la nouvelle venue, les femmes et les hommes de la famille. Tel est le cas de Hansaben, jeune épouse brahmane, exposé dans l'ouvrage d'Emma Tarlo (1996). Le port d'un gilet considéré trop moderne par son beau-père, jamais jusqu'ici revêtu dans la famille, aboutit à de vives discussions entre les hommes de la caste et au retour d'Hansaben dans sa famille. En outre, le sari peut susciter facilement des jalousies, en particulier de la part de la belle-mère, qui se voit prendre son fils, subjugué par sa jeune femme embellie par un sari. Les situations qui peuvent amener à une bonne et mauvaise communication sont nombreuses. D'autre part, les conflits sont souvent des prétextes à d'autres revendications, à une mauvaise intégration de la nouvelle venue dans la belle-famille, à une inadéquation de la femme face à ses nouvelles exigences familiales.

Le sari est lié au passage du statut de la jeune fille en épouse. Se vêtir du sari correspond au fait de devenir une femme. Mais comment la femme vit-elle ce changement? Il n'est évidemment pas facile de répondre à ces questions qui feraient l'objet d'un travail entier, plus psychologique. Je répondrai cependant, après avoir vécu deux années en Inde qu'il n'y a pas une seule réponse mais plusieurs, en fonction du vécu de la situation et des nombreux facteurs psychologiques et sociaux.

La plupart du temps cependant, la jeune femme vit les premiers jours dans la belle-famille de façon difficile. La douleur de se séparer de ses parents, frères et soeurs, le fait de se trouver avec des personnes inconnues demande du temps avant de se sentir à l'aise. En outre, vivre sans chagrin cette séparation serait très mal vu des deux côtés des familles, car cela signifierait qu'elle ne serait pas aimée de ses parents, ou qu'elle n'aurait pas de sentiments.

A Ratanpur et à Puru, une jeune femme fait de nombreux allers et retours entre son domicile parental et conjugal. Lors des premiers retours, bien qu'elle garde les marques et les bijoux qui signifient qu'elle est mariée, elle laisse fréquemment son sari pour se remettre dans ses vêtements de jeune fille. Cependant, elle le remet, dès qu'elle sort, parfois fièrement, en compagnie de sa mère. Peu à peu, les retours diminuent, le nombre de jours également, la jeune femme porte plus longuement le sari. Après la naissance du premier enfant, la jeune femme s'est déjà davantage approprié sa nouvelle image de femme en sari ; elle doit ensuite

s'approprier celle de mère. Par conséquent, il faut au moins une année ou deux pour que la femme puisse régler les problèmes de base que pose le sari et commencer à s'habituer à celui-ci. Ce laps de temps amène, en général, à la première grossesse.

Devenir femme et porter le sari ne se fait pas sans difficulté et il est concédé à la femme, par ces allers et retours, une période de transition. Il n'est pas rare non plus que la femme se sente dépassée par les événements, tant au niveau de son mariage que d'une première grossesse. Dans ce cas, il est logique qu'elle reporte son mal être sur le sari qui correspond à son nouveau corps et sa nouvelle personne qu'elle n'arrive pas à intégrer. L'intégration de ce corps et de cette personne peut aller de pair avec l'insatisfaction d'avoir un époux et une belle-famille qui ne lui plaisent pas. Mais une jeune femme, même en ayant la chance d'avoir un mari à son goût et une belle-mère compréhensive, peut ne pas se sentir assez mûre pour porter un sari et pour devenir épouse.

Cependant, d'autres jeunes femmes ne se sentent pas forcément dépassées par la situation et après avoir, comme toutes les jeunes filles indiennes, su se montrer timides et embarrassées les premiers jours, trouvent leur place facilement dans leur belle-famille. En effet, être la femme du fils aîné, par exemple, valorise une jeune femme qui était cadette dans la famille et dont tous les efforts des parents se sont portés sur le mariage de la fille aînée. Par conséquent, l'allure de la jeune femme dans le sari s'en ressent, elle a déjà plus d'assurance que dans le cas cité plus haut.

En outre, une jeune femme qui doit subvenir à ses besoins en compagnie de son mari qui n'a pas de travail fixe, à laquelle la belle-famille ne concède pas forcément le temps d'adaptation, doit faire face à la situation car il y va de sa survie. Elle ne se pose pas, de surcroît, de problèmes avec les quelques saris qui lui appartiennent.

L'adaptation de la jeune fille à son sari est donc liée à l'adaptation de son nouveau corps et de sa personne dans un milieu inconnu jusque-là, celui de la belle-famille. Elle dépend de l'entente qu'elle a avec son époux et avec les membres de sa belle-famille. Elle varie également suivant les milieux sociaux. La jeune épouse apprend à découvrir et connaître un environnement relationnel nouveau : son sari, son corps, sa personne, son mari et sa belle-famille. Elle a un nouveau rôle, des

nouvelles activités, un nouveau travail, ce qui génère des sentiments dont les deux pôles sont l'angoisse et la fierté. Cette découverte amène à une relation ambiguë entre la femme et le sari. Ambiguïté, ambivalence, dualité de sentiments et de sensations sont les termes et expressions synonymes qui qualifient la relation que la femme développe avec son sari et qui font l'objet de cette partie.

Ce qui fait l'intérêt du revêtement du sari, c'est que son fonctionnement dépasse l'interprétation purement symbolique. La femme, dans son sari, s'adapte aux règles, mais à l'intérieur de ces règles, elle a des possibilités diverses quant à la façon de l'ajuster. Ce qui fait la difficulté et la facilité du port de ce vêtement, c'est que ce drapé se prête, avec de l'imagination et du savoir-faire, aux activités tant religieuses que domestiques ou professionnelles. Plutôt donc qu'essayer de cadrer ou de figer un geste à un symbole, il s'agit de montrer, dans cette troisième partie, d'une part quelles sont les exigences auxquelles la femme vêtue de sari doit se conformer et comment elle adapte le maniement du sari à ces exigences. D'autre part, il s'agit de comprendre comment la femme concilie la pratique de ses activités aux conventions morales et comment elle s'adapte aux ambiguïtés que lui crée le port de ce nouveau corps et qui concernent tous les codes sociaux liés aux valeurs de base qui fondent la société de castes : la hiérarchie, la pureté et l'impureté (Dumont 1966).

S'il existe des codes, le maniement du sari ne fait pas partie d'un langage de signes déterminé ou d'un système de gestes fixé dont chacun serait associé à une signification précise, comme dans le cas, par exemple de la danse classique indienne. Une manière de porter un pan de sari peut être liée à des valeurs interactives diverses, comme le maintien de l'honneur, la modestie, la séduction. Si, dans une situation où la femme est colère, elle tient le coin de son sari qu'elle rentre à la ceinture, il ne faut pas généraliser le sentiment au geste, car elle n'effectue le geste que pour affirmer le sentiment. Cependant, il existe des règles, des manières de faire adaptées à ces règles, des obligations que la femme doit respecter et des interdits auxquels elle doit se conformer.

Dans le chapitre 8, je montrerai pourquoi, dans les cérémonies religieuses, la femme réutilise son sari de noces rouge et doré, quelle image elle doit donner et dans quelle mesure les représentations de la vie, du mariage et de la mort y sont

liées. L'ambivalence est déjà présente, puisque d'un côté, la femme est parée et magnifiée pour ressembler à une déesse, de l'autre côté, elle l'est pour affirmer son statut inférieur, à son mari en l'occurrence, dans une société très hiérarchisée de castes. L'offrande, dans laquelle le pan de sari joue un rôle principal, est également caractéristique de cette double représentation de la femme. Enfin, les exigences auxquelles doit se conformer la veuve sont du même ordre, qu'elle décide de rester vivante ou de suivre son mari dans la mort.

Dans le chapitre 9, je présenterai quelques inquiétudes auxquelles la femme se confronte, tout au long de sa vie, en particulier par rapport à la formation et au maintien de ses plis et comment elle y remédie. J'aborderai la relation et l'usage spécifiques aux âdivâsî entre la femme et le *jhol* (pli souple sur la hanche gauche), partie existante dans le système de castes, mais non mise en valeur de la même façon. Enfin, je terminerai par la mise en place du sari lors du bain, commune à toutes les castes, qui est un des exemples les plus révélateurs de l'art et la manière de draper le sari en alliant technique et esthétique.

Dans le chapitre 10, je verrai le rôle et la place du sari, en tant que voile, dans les conventions morales. Le voile permet à la femme de respecter les conventions, mais celles-ci génèrent, à leur tour, des usages spécifiques. Le jeu du pan de sari sert à cacher, à révéler et à dévoiler des parties du corps et des vêtements pour se protéger et se mettre en distance, mais également pour contenir ses émotions et séduire. Cette partie montre comment la femme, bien qu'étant sujette à de nombreuses exigences, parvient à manier cette partie du sari avec grâce et sensualité tout en se conformant aux codes d'honneur, de respectabilité et de modestie.

## Chapitre 8 : Se vêtir à nouveau du sari de mariage. Se dépouiller du sari de mariage

*« Le sari, un voile épais qui plissera autour de la taille une fois porté, ils l'ont emprunté. Blanc. La couleur des veuves, couleur de la fin. J'essaie de l'ajuster autour de la taille du jupon, mais mes doigts sont gourds, désobéissants. Il leur échappe et fait des vagues de blanc sur le sol. Prise d'une colère soudaine, je donne un coup de pied, mais le sari est trop doux, il glisse facilement. Je ramasse un bord, le maintenant entre mes deux dents, et tire, ressentant une satisfaction violente, amère, quand je l'entends se déchirer » (Divakaruni 2006 : 46).*

Contrairement à l'Occident, où la robe de mariée est revêtue uniquement le jour des noces, le sari de mariage<sup>46</sup> en Inde est reporté dans des cérémonies qui célèbrent justement l'union d'un couple. Rappelons d'une part les caractéristiques du drapé : de soie (matériau le plus pur), fabriqué à Bénarès, rouge orné de motifs verts et dorés<sup>47</sup> (cf chapitre 5). Rappelons d'autre part que ce sari est lié au sacrifice qu'occasionne le don de la vierge, au statut de personnage royal que prend la mariée et à la libération de l'énergie sexuelle que provoque la première rencontre des futurs époux.

---

<sup>46</sup> Les femmes peuvent revêtir un équivalent du sari de mariage, de soie ou de synthétique. En plus du sari, elles remettent leurs plus beaux bijoux, en or ou dorés au-dessus de la taille, en argent au-dessus, se maquillent le front, se teignent les pieds de peinture rose.

<sup>47</sup> Les âdivâsî ne portent pas le sari de Bénarès (cf chapitre 5). Ils ne célèbrent pas non plus les fêtes de dévotion et de fidélité de la femme indienne.

Ce n'est pas par hasard qu'un des saris les plus célèbres d'Inde (de Bénarès) soit issu d'un haut lieu de pèlerinage où sont célébrés les rites funéraires. Le sari de mariage est fabriqué là où de nombreuses crémations sont faites et où les cendres sont ramenées de l'Inde entière pour être jetées dans le Gange. L'analogie entre le



mariage et la mort est déjà illustrée par le lieu d'origine du sari. Cette analogie a déjà été soulignée par Catherine Champion (1986) dans son analyse comparative de chants de mariage et de chants de deuil bhojpurî.

Il s'agit plus particulièrement de chants entonnés par des femmes au moment du rituel appelé *gônâ*, où, quelque temps après le mariage, à l'appel des beaux-parents, la mariée s'apprête à quitter le domicile paternel pour aller vivre dans le domicile conjugal. L'analogie est forte en ce qui concerne le palanquin de la mariée – ici sur la photographie dans un motif de sari de mariage – et la litière du défunt. L'analogie existe encore au niveau de la construction poétique des chants, les sentiments de tristesse qui l'habitent ainsi qu'entre la manière dont est raconté le départ – sa brutalité, son imprévisibilité – (Champion in Adyatan 1986: 65-76).

Les célébrations, où l'épouse, revêtant le sari de mariage, ponctuent le cycle annuel des fêtes. L'année est divisée en trois périodes de quatre mois. Le thème des noces est récurrent dans ce cycle de l'année puisque, pendant les quatre mois de sommeil du dieu Vishnou<sup>48</sup>, le dieu protecteur, les mariages ne peuvent être célébrés. La fin de la période des quatre mois est marquée par le réveil de Vishnou. Son mariage est alors célébré. Quelques jours après, s'ensuit Dîvâlî, la fête des lumières où les femmes peuvent revêtir leur sari de noces.

<sup>48</sup> « La période de la mousson, durant laquelle Vishnou descend dans le monde souterrain pour être gardien à la porte du roi Bali est qualifiée de « sommeil des Dieux » (Chambard 1995 : 232).

Si le sujet de l'étude, ici, n'est pas d'analyser les rites effectués par les femmes en Inde, il est incontournable d'en présenter quelques-uns afin de comprendre l'importance du sari de mariage porté pendant le rituel. Il existe bien évidemment des ouvrages, en particulier anglophones, qui étudient la vie rituelle des femmes, mais, malgré les descriptions et l'analyse qui en sont faites, peu est



mentionné sur le drapé, et encore moins sur le rôle de celui-ci.

Pourtant, l'expérience de terrain m'a montré une fois de plus, qu'à Ratanpur, durant les rituels de l'année (*Bar Sâvitrî pûjâ*, Dîvâlî...) et du cycle de vie (mariage, naissance, mort), non seulement revêtir le sari de mariage contribuait à la bonne réussite des rituels, mais l'usage de ce drapé y avait une place prépondérante.

En dépit du fait que le vêtement n'est pas ou peu évoqué, les ouvrages sur la vie rituelle des femmes sont primordiaux pour notre sujet car ils montrent, décrivent et analysent les rôles des femmes dans la société. Véronique Bouillier, étudiant les fêtes féminines dans les hautes castes indo-népalaises, mentionne que ces fêtes « mettent en évidence les principales relations autour desquelles se cristallise la vie sociale » et que le cycle des fêtes, « tout en présentant l'image idéale de la sœur, l'épouse et la mère, actualise le cycle de vie féminin tel qu'il est voulu et perçu par la société masculine dominante » (Bouillier 1982: 92). Lynn Bennett (1983) démontre également que, bien que les femmes

trouvent des stratégies pour y échapper, les fêtes sont très révélatrices de l'organisation patrilinéaire qui institue les rôles de femmes en tant que sœur, épouse et mère.

Le Chhattisgarh n'échappe pas à l'organisation patrilinéaire qui règne en Inde. Les fêtes ponctuant l'année ou le cycle de vie de la femme sont destinées à perpétuer l'image de l'épouse idéale, vertueuse et dévouée. La femme, en revêtant le sari de mariage dans des rituels du cycle de l'année porte le signe de sa relation avec son mari, lié à l'amour, mais également à la dévotion qui va jusqu'au sacrifice et à la mort. Néanmoins, pourquoi est-ce ce même sari qui l'a parée durant le don de la vierge, qu'elle reporte en ces occasions ?

Il semble opportun, dans un premier temps, de présenter comment est défini le concept de « dévotion » tant citée de la femme indienne, traduite du hindi « *pativratdharm* ». Julia Leslie définit la « *pativratâ*<sup>49</sup> » par « femme dévouée », puis ajoute que celle-ci, souhaitant la longue vie de son mari, ne doit oublier ni ornements ni vêtements du mariage, indiquant ainsi qu'elle est à la disposition sexuelle de son époux – qu'elle considère comme un Dieu (Leslie in Eicher 1992 : 205). Il s'agit là d'une analyse historique effectuée à partir de textes du XVIII<sup>e</sup> siècle écrits par Tryambaka – rappelant la vision conservatrice et misogyne de la femme faite dans les lois de Manu<sup>50</sup> – qui expose des prescriptions morales sur la femme et sur son apparence. Même si ces textes semblent exagérés et extrémistes, ils reflètent une réalité.

Susan Wadley, quant à elle, définit « *pativrat* » comme « celle qui jeûne pour son mari » (Wadley 1977 : 115). Véronique Bouillier mentionne que « *vrata* » désigne un acte rituel assorti de pratiques ascétiques » (Bouillier 1982 : 91). Enfin, Sarasvati Joshi traduit l'ensemble « *pativrat dharmâ*<sup>51</sup> » par « dévouement envers son mari » ou « devoirs envers son mari » (Joshi 2002 : 316, 337).

En fait, le terme « *pati vrat dharm* » est composé de trois mots. « *Pati* » désigne l' « époux » (en même temps que le « maître »), « *vrata* » signifie en premier lieu « vœu » et en second lieu « rite religieux » ou « jeûne », « *pati vrat* » signifie « loyauté ou fidélité à l'époux » (Mac Gregor 1997 : 596). Enfin, « *dharmâ* » ou

---

<sup>49</sup> Ainsi dans le texte

<sup>50</sup> Exposées dans l'ouvrage de Susan Wadley (1977 : 120-122)

<sup>51</sup> Ainsi dans le texte

« *dharm* » est défini par le dictionnaire Mac Gregor comme les « obligations complexes religieuses et sociales qu'un hindou dévoué doit remplir », ou « devoir », « moralité » « vertu » (idem : 525). À Ratanpur, les femmes définissent ce concept comme le « vœu que fait toute femme de ne jamais quitter son époux ». Il ne s'agit pas de suivre son mari dans les faits et gestes de la vie quotidienne – car une femme ne sort jamais ou exceptionnellement aux côtés de son mari –, mais de le soutenir corps et âme, de le maintenir en bonne santé et d'être à ses côtés en cas de difficulté. Le « *pati vrat dharm* » est donc l'ensemble de règles de dévotion, fidélité et vertu auxquelles doit obéir toute femme mariée.

En outre, le fait d'avoir été mariée et d'être en couple donne à la femme un pouvoir qu'elle détient déjà avant les noces, mais qui est amplifié ensuite : la *shakti*. Susan Wadley la définit comme une énergie, un pouvoir, produit de la tension créée par l'opposition entre la volonté de cohésion (provenant de Vishnou, le dieu protecteur) et de désintégration (provenant de Shiva, le dieu destructeur) (Wadley 1977 : 115). Elisabeth Hancock la présente longuement comme une substance ou un fluide concentré, diffus, qui s'accroît dans des actes de dévotion et dans des austérités (Hancock 1990 : 101). Le dictionnaire Mac Gregor (1997) nous donne les définitions suivantes : c'est « une énergie ou un pouvoir physiques », mais également une « capacité ». C'est, en outre, l'« énergie d'une divinité personnifiée comme sa femme, comme Durgâ ou Gaurî de Shiva, Lakshmî de Vishnou ». C'est encore le « sexe féminin », en opposition à la représentation phallique de Shiva, *shâktas* (Mac Gregor 1997 : 942). Cette énergie comprend donc aussi bien la force générale et physique de l'être humain comme l'énergie sexuelle de l'épouse.

Le fait d'être une femme mariée, en couple contribue donc à faire ressortir cette énergie qu'est la *shakti*. En devenant épouse, la femme alors devient auspiciuse. Elle a le pouvoir et le devoir d'effectuer des rites pour la longue vie de son mari, elle-même étant liée à celles des enfants et de la caste. Le sari de mariage a un rôle fondamental dans le maintien et la régulation de cette énergie.

## A) Lors de cérémonies religieuses

Le sari de mariage est revêtu aussi bien lors de fêtes dédiées à Pârvatî (consorte de Shiva), sous sa forme vertueuse et dévouée (*Svsthânî pûjâ*<sup>52</sup>), ou sa forme séductrice et amoureuse (*Tîj*<sup>53</sup>), que lors de fêtes dédiées à Lakshmî (*Karvâchôk*<sup>54</sup>), ou encore à Sâvitri (*Bar Sâvitri pûjâ*). Les premiers rituels cités sont longuement développés dans divers ouvrages (Stevenson 1930, Wadley et Jacobson 1977, Bouillier 1982, Benett 1983, Hanchett 1989), et par conséquent, il ne semble pas opportun de les présenter à nouveau. Par contre, le rituel effectué en l'honneur de Sâvitri est absent des études. On le trouve rapidement mentionné dans l'ouvrage d'Elisabeth Hancock (1990 : 210). Susan Wadley mentionne l'existence de Sâvitri, mais ne présente pas le rituel (Wadley 1977: 122).

Dans le Mahâbhârata, Sâvitri est une princesse qui épouse un prince des Satyavant. Celui-ci étant sur le point de mourir, elle parvient, par ruse, à convaincre Yama, le dieu de la mort (nommé Yamraj à Ratanpur), d'épargner son époux. Elle devient ainsi un des modèles symboliques de la fidélité et de la dévotion.

### 1- Bar Sâvitri pûjâ : sauver son époux

#### a- Récit de l'histoire de Sâvitri

Voici le récit de la princesse Sâvitri tel qu'il m'a été conté par les femmes de Ratanpur.

Le roi, père de Sâvitri, choisit le prince Satiavant comme époux pour sa fille, Satiavant ayant secouru le roi rendu aveugle dans une bataille. Sâvitri et Satiavant vivent dans une forêt dans laquelle ils rencontrent un sage du nom de Narat Nani (qui est le dieu Vishnou), qui prédit la mort de Satyavant un an après son mariage, à la pleine lune du mois de juin. Sâvitri se marie cependant. Le couple vit dans la forêt. A partir du début du mois de juin, Sâvitri décide de ne plus quitter son mari de façon à

<sup>52</sup> Célébrée lors de la pleine lune du dernier jour du mois de Magh (janvier-février).

<sup>53</sup> Célébrée lors du troisième jour de la moitié du mois de Bhadau (août-septembre)

<sup>54</sup> Festival célébré lors de Kârttik (octobre-novembre) durant lequel les épouses observent un jeûne et font l'adoration d'un pot (*karvâ*) rempli d'eau ou de sucreries.

pouvoir intervenir et empêcher la mort. A la date fatidique, Satiavant part couper du bois sous un arbre pipal. Soudain, il est pris d'un mal de tête et s'allonge. Son épouse lui propose de poser sa tête sur ses genoux. L'heure de la mort arrive. Yamraj, le dieu de la mort prend l'âme de Satiavant, mais Sâvitrî décide de le suivre. Déconcerté par la détermination de cette femme, Yamraj lui propose d'effectuer trois vœux, après lesquels elle devra partir et le laisser. Elle lui demande d'abord de rendre la vue au père de Satiavant, puis de rendre un royaume à son père et à son beau-père et enfin d'avoir cent huit enfants. Yamraj continue sa route, mais s'aperçoit qu'il est toujours suivi par Sâvitrî et lui demande de s'en aller. Elle lui répond qu'elle ne peut avoir cent huit enfants sans son mari que Yamraj doit alors lui rendre. Sâvitrî décide de jeûner ce jour afin de remercier Dieu de lui avoir rendu son époux.

Il existe des variantes qui ne changent pas le thème général en fonction du conteur ou de la conteuse. L'un insiste sur le chemin de Sâvitrî quand elle suit Yamraj et son époux, l'autre sur le dialogue entre Yamraj et celle-ci, ou sur les vœux que formule Sâvitrî. Dans une version, après avoir demandé de rendre la vue à son beau-père, elle demande qu'on redonne la vie à son mari. Yamraj répond qu'il n'en est pas de son pouvoir. Elle demande alors un fils. Il croit s'être enfin débarrassé de cette femme qui le suit toujours, mais celle-ci l'accuse de ne pas tenir sa parole. La Mort est obligée, pour lui permettre d'avoir un fils de lui redonner son époux. Dans une autre version encore, il est conté qu'il s'agit d'un mariage d'amour et que Sâvitrî choisit son époux. Enfin, il est parfois rajouté que la femme est une *satî*, c'est-à-dire que, par un geste de dévotion suprême, au décès de son époux, elle se jette dans le bûcher de celui-ci pour le suivre. Car suivre son époux signifie également le suivre dans la mort.

#### b- Description du rituel

Lors de la pleine lune du mois de juin (*Jêsth ka Amashia*), les femmes mariées (*vêstri* ou *suhâgvatî istriya*<sup>7)</sup> jeûnent et effectuent une cérémonie (*pûjâ*) en l'honneur de la princesse Sâvitri auprès d'un arbre pipal (*pîpal*) ou banyan (*bar*), représentant Dieu. Elles font des offrandes à l'arbre, font le tour (*bhânvar*, – *bhaori* en chhattisgarhi -) de celui-ci cent huit fois en déroulant un fil de coton.



Le nombre cent huit est celui qui correspond au nombre d'enfants qu'a demandé Sâvitri à Yama, le dieu de la mort, pour sauver son époux. Cependant, les femmes peuvent ne faire que douze girations, cent huit étant un multiple de douze. Le fil déroulé est une offrande dédiée à l'arbre, tel un vêtement enroulé autour du tronc. Le fil représente également le chemin qu'a effectué Sâvitri pour suivre la mort et ramener son époux. Enfin, l'enroulement du fil est une métaphore du déroulement de la vie et de la succession des vies et générations.

Afin d'obtenir la faveur des dieux, les femmes déposent des offrandes au pied de l'arbre qu'elles purifient d'eau pure, de lait, ou encore d'eau teintée de curcuma. Elles offrent des éléments qui représentent le mariage tels des pastilles rouges (*bindu*), des bracelets de la même couleur (*chûri*), une étoffe, de coton tel un jupon ou de soie tel un sari. Ici, un tissu plié couleur orange est déposé sous les bracelets.

Les différents éléments sont ornés à l'aide de poudres orange, rose et de santal, que l'on voit à droite de la photographie. Des mets sont également offerts, tels des pains frits (*purī*), une boule formée de farine, et des pois chiches (*chana*). Contre l'arbre (à droite ici), on voit des bâtons de bambou, enduits de pâte de farine mélangée à du curcuma. A chaque tour, à l'endroit où elles ont commencé leur rituel, elles déposent une graine ou une pastille qu'elles mettent souvent dans le pan de sari qu'elles retournent en poche.



Elles terminent le rite par ce qu'elles appellent « *ârtî* » : elles allument un bout de coton trempé dans du beurre clarifié (*ghī*) qu'elles ont placé dans une soucoupe de terre (*dīpak*) et font le mouvement de le tourner avec les deux mains. Elles saluent ainsi les divinités qui résident dans toutes les directions de la terre.

Susan Hanchett (1988) effectue une analyse comparative des éléments qui composent les offrandes lors de fêtes dédiées aux déesses Pârvatī et Lakshmī. Dans ce rituel dédié à Sâvitṛī, on retrouve des offrandes effectuées lors d'autres rituels où les femmes célèbrent la longue vie de leur mari, comme les poudres, les fleurs, les éléments du mariage ou des mets. Les pois chiches, ici, semblent particuliers, ainsi que les bâtons de bambou. La giration en déroulant un fil est effectuée assez

rarement. A Ratanpur cependant, lors de la pleine lune du mois (*Somavati amāvashī*<sup>55</sup>), les femmes déroulent un fil autour du même arbre. Pourtant, chaque célébration se distingue d'une autre. Le rituel de Sâvitrî est spécifique par son ampleur, le soin particulier avec lequel les femmes se vêtissent et des offrandes spécifiques.

### c- Analyse du rituel

Susan Wadley effectue une analogie entre la princesse Sâvitrî et la déesse Sîtâ, femme de Râm, qui répond au modèle idéal de la femme indienne dévouée et vertueuse, suivant son époux en exil pendant douze ans, dans la forêt (Wadley 1977 : 122). Après avoir été kidnappée par le démon Ravana que Râm finit par tuer, pour prouver sa vertu, Sîtâ se jette dans un bûcher. Les flammes ne la brûlant pas, les dieux lui jetant des fleurs, elle prouve sa vertu et reçoit le pardon de Râm qui l'accepte à nouveau comme femme<sup>56</sup>. Sîtâ est également une des réincarnations de Lakshmî, déesse de la richesse et de la prospérité, tandis que Râm est un avatar de Vishnou, dieu préservateur.

Sâvitrî est présentée également comme une *sati*, femme qui se jette dans les flammes du bûcher au décès de son époux. Le récit peut être interprété soit s'effectuant dans la vie, soit dans la mort. Sâvitrî alors renaîtrait avec son époux dans une autre vie. Le récit de Sâvitrî a des points communs avec celui de Sîtâ, car les deux sont des exemples de fidélité, de vertu et de dévotion féminine. Les deux scènes s'effectuent dans la forêt, Yamraj est un personnage menaçant comme celui de Ravana. Dans le récit du Râmâyana, Râm défie (et tue) le monstre, dans celui du Mahâbhârata, Sâvitrî défie la mort.

Dans le rituel effectué en l'honneur de Sâvitrî, la femme remet le sari de mariage pour être portée au statut de princesse. Ensuite, elle répète symboliquement les actes qu'effectue la princesse pour sauver son époux de la mort. La date de la mort correspond à un an après, jour pour jour, celle du mariage. L'arbre autour duquel est effectué le rite est un dieu, mais représente également la forêt dans

---

<sup>55</sup> Dernier jour de la quinzaine du mois lunaire, de la nuit de la nouvelle lune

laquelle a vécu le couple. Le nombre de tours qu'effectuent les femmes autour de l'arbre correspond au nombre de fils qu'a demandé Sâvitrî au dieu de la mort (108). Les femmes n'effectuent pas 108 fois le tour de l'arbre, mais 12 fois ou un nombre multiple de douze. En outre, les girations autour de l'arbre rappellent les tours effectués autour du feu dans le mariage. D'ailleurs, les mêmes termes évoquant la giration, la circonvolution, sont utilisés tel *bhânvar*, qui est le terme employé pour le rituel des noces (cf chapitre 7, page 228).

Comme le mentionne Véronique Bouillier dans son article sur les fêtes féminines, « le rite n'est qu'une réédition des gestes originels du mythe. Les femmes, en se pliant au cérémonial que le mythe enseigne et auquel il donne sens, ne font que répéter la gestuelle divine. S'identifiant aux acteurs primordiaux, elles sont pour un temps Pâravaî, Lakshmî ou Yamunâ (...). C'est à l'instar des déesses, de certaines déesses proposées explicitement comme modèles, que les femmes doivent agir. En imitant leur conduite, les femmes obtiendront ce que les déesses ont obtenu » (Bouillier 1982 : 91-92).

L'image de la femme dans les fêtes religieuses est donc fondée sur des pôles extrêmes : soit la femme idéale vertueuse et dévouée, soit la femme excessivement séductrice, dans *Tîj*, qui est une fête qui permet aux femmes de s'extérioriser et d'inverser la première figure. La cérémonie en l'honneur de Sâvitrî présente une image de la femme un peu moins extrémiste ou idéaliste. Elle est dévouée certes, mais également rusée et séductrice, car elle a, finalement, séduit la mort. L'usage de la parole ressort comme caractéristique féminine, car c'est en parlant à la Mort qu'elle a pu la convaincre. Ce qui ressort également de ce récit, c'est la force morale de Sâvitrî, qui permet de ne pas fléchir devant le sort, l'inflexibilité de la femme face à la fatalité. Cependant, suivre son mari que prend la Mort est une métaphore de la *satî*, crémation où la veuve suit justement son mari dans la mort.

La séduction et la ruse font partie des qualités inhérentes à la personne féminine (et qui font qu'elle doit, d'un point de vue masculin, être contrôlée), mais également la force morale et l'inflexibilité féminines face à des situations comme la mort et le maintien de la vie de son époux, qui sont liées à l'énergie (*shakti*) qu'a toute femme. Le sari de mariage que porte la femme, fait partie de son corps et de sa

personne, ensemble relatif au mariage, à l'amour qu'engendre le mariage (« *udâtt*<sup>57</sup> *prem*<sup>58</sup> » signifiant « amour suprême »), au sacrifice (*tiâg*) qui commence au rituel des sept pas, à la dévotion qui découle du vœu effectué pendant ce rite (*pativrâtdharm*). D'après les propos de Dhaniya, la laquière, qui offre un entretien à Jean-Luc Chambard, *tiâg* a également une valeur de « renoncement ». « La femme n'a l'impression d'éprouver de l'amour que lorsqu'il est accompagné d'un désir de se sacrifier, de se dévouer (...) à l'être aimé », se confie-t-elle à l'ethnologue (Chambard 1997 : 109).

#### d- Usages hiérarchiques du sari

J'ai choisi ici de présenter deux gestes que la femme effectue avec son sari, car ils illustrent totalement le thème du mariage et du lien que la femme a avec son époux, même quand il est absent. L'usage n'est pas spécifique à cette cérémonie car il est intégré dans des valeurs morales plus vastes, mais il devient très compréhensible dans le contexte de la cérémonie dédiée à Sâvitri. C'est un geste automatique, incorporé à la personne et au sari, qui fait partie de ce que Bourdieu (1980) nomme « habitus ».

Une femme ne doit jamais s'afficher aux regards extérieurs avec son mari, surtout avant d'être mère, car ce serait exhiber le lien marital entre les époux, et surtout la sexualité qui existe dans un couple. À Puru cependant, une fois les premières années de mariage passées, une fois que des enfants sont nés, une femme âdivâsî peut aller au travail des champs avec son mari. Ou encore dans la classe moyenne de Ratanpur, on peut voir une femme portée sur un scooter par son mari, de sortie à Bilaspur, ville animée la plus proche. Mais l'époux et l'épouse ne vont pas rester ensemble ni faire les achats ensemble. La plupart du temps, hommes et femmes rejoignent leurs amis et amies, leurs frères ou sœurs respectifs et se promènent séparément.

Cependant, si une femme ne doit jamais se montrer avec son mari, elle doit afficher qu'elle est mariée. Peu importe qu'on sache avec qui elle est mariée, c'est le fait qu'elle soit l'épouse d'un homme qui importe. Le fait de revêtir le sari révèle ce

<sup>57</sup> *Udâtt*, adj. : élevé, aigu, illustre, généreux, aimé (Mac Gregor 1997 : 123)

<sup>58</sup> *Prem*, nom masc. : amour affection, gentillesse (idem : 671).

fait. Le sari, finalement, est une compensation de l'absence de l'époux, qui ne peut, pour des valeurs morales, rester à ses côtés. Deux usages compensateurs de l'absence de l'époux s'ajoutent à cela. Ils peuvent être associés ou non. Toutes les femmes ne les font pas non plus, mais la plupart d'entre elles l'effectuent.

D'une part, pendant la giration de la cérémonie dédiée à Sâvitri, les femmes maintiennent dans leur main le coin du pan de sari, appelé *khol* (cf page 142). Rappelons que c'est ce coin qui est noué à l'écharpe de l'époux, par une étoffe jaune contenant des éléments auspicious, pendant le rituel des sept pas autour du feu, à l'issue duquel le mariage est effectué (cf page 228). D'autre part, les femmes déposent, dans le pan de sari qu'elles replient comme une poche, des graines et des points rouges, puis au pied de l'arbre, à la fin de chaque tour effectué.



En maintenant le coin du sari, qui plus est lors de la giration, la femme reproduit son mariage. Cet habitus indique la présence symbolique du mari, qui reste à ses côtés. Non spécifique à la cérémonie de Sâvitri, c'est un geste de respect, qui se fait devant une personne plus âgée (on peut lui toucher les pieds et porter ensuite la main à son front), devant une divinité ou des supérieurs hiérarchiques, hommes ou femmes. Quelques soient les variantes, le geste reste appelé « *pranam* ». Même veuve, en l'honneur de son mari, la femme continue à effectuer ce geste.

## **2- La cérémonie de la *sati* : se jeter dans les flammes du bûcher en mettant le feu dans le pan de sari**

Catherine Weinberger-Thomas (1996), en s'interrogeant sur la signification de la crémation des veuves en Inde, les *sati*, nous les montre parées comme au jour des noces, lorsqu'elles se jettent dans le bûcher funéraire de leur mari. Bien

qu'interdite en Inde, la crémation des veuves est encore pratiquée au vingtième siècle. Même si, à Ratanpur, on n'en a pas recensé, le culte rendu aux temples de *satî* est très présent.

Il existe, à Ratanpur, plusieurs temples de *satî* dédiés à des femmes de haute caste ou des âdivâsî. Pour n'en citer que quelques-uns, le temple Beragvan, situé au nord de la petite ville, est dédié à la reine Rajput Baharsug. Un autre, situé au sud de Ratanpur, est dédié au souvenir de vingt-huit reines Rajput qui ont effectué la crémation à la mort du roi Pratidev. Lors de la foire annuelle (*mela*) qui se déroule entre les mois de janvier et février (*mâgh*<sup>59</sup>), il est l'objet de visites et célébrations ; les femmes y prient pour le « bonheur conjugal éternel » (*amar suhâg*). Prenons encore l'exemple des Tivari, brahmanes qui habitent un labyrinthe de maisons dans le sud de Ratanpur. Ils maintiennent le temple situé juste près du monument érigé en l'honneur des vingt-huit reines Rajput. Chez les Tivari, lorsque la jeune mariée arrive dans son nouveau domicile, avant que les vêtements des époux soient dénoués, ils font une cérémonie à ce temple. Enfin, un autre temple, célébrant la *satî* d'une divinité Gor (âdivâsî) est érigé dans la forêt, à une dizaine de kilomètres de Ratanpur. Ce temple est appelé *satî dai* ou *shakti dai* (*dai* signifiant « mère » en chhattisgarhi, *shakti* « énergie » – cf plus haut), ou « *Kohania satî* », Kohania étant le nom de la caste.

Les récits mentionnent tous longuement l'apparence de la femme, parée et maquillée telle une mariée, resplendissante de beauté dans un sari rouge et doré. Dans ces récits de *satî*, le pan de sari fait partie d'une expression métaphorique. Il est conté que ces femmes, en faisant la *satî*, « ont fait paraître le feu dans le pan de leur sari » (*â<sup>n</sup>chal me<sup>n</sup> âg prakat karte hê*), ou « ont mis le feu dans le pan de sari » (*â<sup>n</sup>chal me<sup>n</sup> âg se ate hê*). Dans un premier temps, l'expression indique que l'acte est volontairement effectué par la femme. C'est elle qui en est l'actrice, qui fait paraître le feu, flamber le pan du sari. Dans un second temps, l'expression indique que le pan de sari est le corps féminin tout aussi bien physique que moral. Il est la personne entière, le corps et l'âme, il comprend sa vertu, sa fidélité et sa dévotion qui font que la femme suit son mari en se jetant dans le feu. Cette expression confirme, une fois de plus, que le pan de sari représente l'union indestructible scellée durant le mariage

---

<sup>59</sup> Onzième mois du calendrier lunaire hindou

et que le mariage est lui-même relatif à la vie aussi bien qu'à la mort, qui mène à une autre vie.

On comprend l'usage du pan de sari, et notamment le coin droit, noué à l'écharpe de l'époux pendant le mariage. Maintenir le coin du sari confirme la présence de la femme aux côtés de son mari et inversement. Le pan du sari est métaphorique du corps entier, moral et physique de la femme.

Les thèmes du mariage, de l'amour et de la mort sont donc étroitement associés. Comme en témoigne déjà le rituel de la giration autour du feu qui célèbre l'union du couple. Comme en témoignent les rituels où la mort est présente, comme le récit de Sâvitri, dans lequel l'amour qu'elle porte à son mari permet de sauver celui-ci. Enfin, les cultes dédiés aux *satî* sont continuellement présents dans la vie quotidienne et rituelle des femmes de Ratanpur. La mort aux côtés de l'époux n'est finalement que la prolongation de l'union de l'homme et la femme, du lien du mariage.

### **3- Lakshmî pûjâ : contribuer à la richesse et prospérité de la famille et de la caste**

Lakshmî, épouse de Vishnou, dieu protecteur, est « la déesse de la richesse produite par le barattage de l'océan de lait, elle est l'or, la vache et la bouse, les trois symboles de la prospérité, mais elle est infidèle comme la richesse » (Chambard 2000 : 24). En tant que dispensatrice des richesses matérielles, Lakshmî est honorée par l'épouse, en compagnie du chef de famille, de manière à attirer la protection des divinités sur la maison (Bouillier 1982 : 96). Sous le nom de Prati, Lakshmî est également honorée tous les vendredis dans le Karnataka sous forme d'un pot (*kalasa*) ou une boule de sable humide (Hanchett 1988). Après le réveil de Vishnou, le mariage du dieu (sous forme de tulsî) et de la déesse est célébré. A Ratanpur, lors de *Karvachôk*<sup>60</sup>, les femmes prient pour la déesse et lui offrent un sari de préférence jaune. Durant les noces, après le port du sari rouge, la mariée – incarnant Lakshmî- met un sari jaune, couleur de l'or, qui confirme son statut d'épouse affiliée à la belle-famille (cf page 189). Bref, les célébrations en l'honneur

---

<sup>60</sup> cf note 53 page 249

de Lakshmî figurent en toute saison.

Lors du rite honorant Lakshmî que je vais présenter maintenant, cinq, sept ou neuf (nombre auspiceux) femmes, en se parant et se maquillant telles des mariées, se donnent l'allure de Lakshmî pour l'incarner et obtenir la protection des dieux. Seule une d'entre elles a porté un sari jaune, mais là encore, des équivalents de sari de mariage sont portés, de couleurs diverses exceptés bien évidemment le noir et le blanc.

A une date fixée selon les exigences astrologiques, les femmes se rassemblent pour prier et raconter le récit de la vie de Lakshmî. Assises en cercle, elles s'effectuent des offrandes en les déposant, l'une après l'autre, dans le pan de sari. Les offrandes sont composées des éléments habituels symboliques du « bonheur conjugal », *suhâg* (bracelets, vermillon, bindi, boucle des pieds), mais également de bétel, de sucreries, de canne à sucre et de pois chiches.



Cette manière de déposer les offrandes porte un terme particulier : « *oli karnâ* ». « *Karnâ* » est le verbe qui signifie « faire » et qui ne s'applique évidemment pas seulement à l'offrande. Quant à « *oli* », il provient de « *jholî* » qui signifie « sac, porte-feuille, portion lâche d'un vêtement (présenté pour recevoir quelque chose) ».

« *Jholî dalnâ* » ou « *phêlânâ* » signifie « tenir le bord d'un vêtement pour recevoir des aumônes » (Mac Gregor 1997 : 398). La femme s'incline pour recevoir l'offrande. Elle peut également maintenir le coin droit du pan entre l'index et le majeur. Ces offrandes s'effectuent ici entre femmes dans un ordre hiérarchique puisque c'est la brahmane qui commence l'acte.

La manière de recevoir les offrandes dans le sari mérite qu'on s'y attarde. En effet, on la retrouve dans d'autres occasions, et notamment dans les rituels du cycle de vie, de l'engagement des deux familles juste avant le mariage, à la grossesse ou encore à la tonte des cheveux de l'enfant.

## B) Lors de rites purificateurs

Avant de commencer à développer l'utilisation de sari en tant qu'objet receveur d'offrandes, je voudrais ici présenter un rituel précédant le mariage, qui confirme l'engagement des deux familles, *sagâi*, et qui surtout, correspond à la première fois que la jeune fille porte un sari, offert par la famille du marié. La future épouse reçoit dans le pan de son sari, maintenu également par sa tante paternelle (en sari violet, à sa droite), une noix de coco offerte par l'oncle maternel.



A cette occasion, la fiancée a revêtu, pour la première fois de sa vie, un sari, ici, de soie rose pâle, offert par ses beaux-parents. Ses cheveux sont parés de fleurs, elle porte des bijoux, mais elle ne revêt pas encore tous les éléments du *sî'gâr*, tels le vermillon, la pastille rouge sur le front, le collier de perles dorées et noires, ou encore les bagues d'orteil. Elle ne passe pas non plus le sari sur les cheveux, comme le fait toute femme mariée devant ses beaux-parents.

Le premier port de sari que revêt la jeune fille correspond donc à l'utilisation de celui-ci pour recevoir une offrande. Son statut de vierge pure fait qu'elle incarne une déesse qui reçoit une offrande digne des dieux. L'offrande est mentionnée en hindi

sous le terme masculin, « *charhâvâ* », qui est un « présent offert en sacrifice » ou un « présent religieux » (Mac Gregor 1997 : 300)<sup>61</sup>.

L'offrande a une place centrale dans ce rituel propitiatoire, qui vise à invoquer les dieux de manière à obtenir un bon déroulement des cérémonies à venir. Après ce rituel, la jeune fille remet son vêtement quotidien – *salvâr kamîz* en général – et ne porte à nouveau le sari que lors du mariage. Après les noces, à diverses étapes de son cycle de vie, elle utilisera le sari de la même manière.

Ce geste, perpétué durant les rites du cycle de vie (grossesse, naissance, tonte des cheveux de l'enfant, décès) comprend des donateurs et des éléments différents. Cette partie vise donc à décrire et analyser, non pas les fêtes du cycle de vie qui sont exposées en détail dans de nombreux ouvrages, mais l'usage du sari présenté pour recueillir les offrandes.

On peut se permettre de généraliser en affirmant que le don existe dans le monde entier. Cependant, si donner est un acte généralisable, la manière de l'effectuer diffère d'une société à une autre. Marcel Mauss (1950), un des premiers sociologues à étudier le don – le *potlach*, pratiqué dans le nord-américain entre des collectivités, ou la *kula* des sociétés mélanésiennes – le définit comme un « système de prestations totales ». Donner implique, bien évidemment recevoir. Ces actes sont effectués par des personnes qu'on qualifie de « donataire » et « donateur » ou de « donateur » et « receveur » (Mauss 1950 et Godelier 1997). Les éléments qui font partie du don sont divers et vont de la monnaie aux prestations en nature, en passant par des personnes.

En Inde, le don fait partie du vaste système qu'est la société de castes. Celle-ci est caractérisée par la hiérarchie des *varṇa* (brahmanes, *Kshatriya*, Vaisha, *Shûdra*) et les hors-castes, les intouchables, qui s'organise selon des degrés de pureté et d'impureté (Dumont 1966). La hiérarchie des *varṇa*, qui est à considérer non pas comme « un ordre linéaire, mais comme une série de dichotomies ou d'emboîtements successifs » fait que la caste supérieure brahmane, qui assure la prêtrise, a le privilège d'effectuer des dons mais également d'en recevoir (idem : 94, 96). En échange de services religieux, le brahmane reçoit des dons ou des services.

---

<sup>61</sup> Rappelons que nous avons déjà vu ce type d'offrande lors de l'étude sur le mariage, désigné par le même terme (cf page 212). Le marié est reçu par la mère de la mariée qui lui offre des pâtisseries dans le pan de son sari.

En tant que détenteur du plus haut degré de pureté, il peut offrir de la nourriture cuite mais ne jamais en recevoir. Par contre, il peut recevoir de la nourriture crue (riz ou lentilles) qu'il fera cuire ensuite, la cuisson évitant la pollution (idem : 114).

En Inde encore, quand le père donne sa fille en mariage, il effectue un don (*kanyâ dâṅ* = don de la vierge, cf chapitre 5). L'époux, en tant que receveur, a un statut supérieur au père, le donneur. Dans le cas où une personne fait des offrandes à une divinité, le donneur est également inférieur à celle qui reçoit. Dans le premier cas, le don de la vierge est effectué de manière à maintenir la pureté de la lignée, dans le second, afin d'obtenir la protection divine. Dans le mariage encore, les dons de vêtements et autres, qui s'effectuent avec le don de la jeune fille, font partie d'un vaste système d'alliance entre les deux familles (Fruzetti 1990).

L'organisation hiérarchique n'existe pas seulement entre les castes mais à l'intérieur de celles-ci. En tant que société patrilinéaire et patriarcale, l'homme a un statut supérieur à la femme, la lignée paternelle est supérieure à la lignée maternelle. Il existe, à l'intérieur de la caste, un système de parenté hiérarchique composé de statuts relatifs et, au fur et à mesure de leur vie, hommes et femmes évoluent. Dans une famille, l'âge compte également : le plus âgé ou l'aîné a un statut supérieur au cadet.

La construction de la personne fait partie d'un processus évolutif que marquent les étapes du cycle de vie, qui comprennent les rites de purification essentiels (*sa'skâr*), débutant chez l'homme par l'investiture du cordon sacré, chez la femme par le mariage. Le processus de la femme est marqué par le fait qu'elle devient mère. En tant que mère, elle est confrontée à la grossesse et à la naissance qui sont des moments de pollution. Cette pollution, qui n'est que transitoire doit être ôtée par un rite purificateur.

Si les ouvrages étudiant les femmes (Stevenson 1930, Lushinsky 1962, Bennett 1983, Hancock 1990) décrivent les rites de passage du cycle de vie, le thème du vêtement est encore évité. Marie Sinclair Stevenson est l'unique auteur qui fait part des couleurs auspicieuses que revêt la jeune femme – sari rouge, corsage et jupon vert – (Stevenson 1982 : 128-129).

Pourtant, le rite purificateur comprend un bain et le revêtement d'un sari neuf donc pur. Ce sari est offert par un donneur dont le statut est supérieur (l'époux en

général). Le don et le revêtement du sari correspondent à la fin de la période impure et à l'émergence d'un nouveau corps purifié. La mère, parée du sari neuf, est une fois de plus portée au statut de déesse. Elle reçoit ainsi, dans le pan du drapé, l'offrande des dieux.

## **1- Le don d'aliments sucrés**

### **a- Définitions : *sîmanta*, *sadhôri*, *god bharaî***

Le rituel effectué lors de la grossesse comprend d'abord le « partage – ou séparation - des cheveux » (*sîmanta*). La femme, après s'être lavé les cheveux, s'y fait une raie. Ceci est effectué en général au septième ou huitième mois, du moins à partir du sixième, car, la femme enceinte, ne devient porteuse d'un être vivant qu'à partir du cinquième mois, période à laquelle l'embryon reçoit le souffle de vie (Benett 1983 : 53). La jeune femme, pendant le huitième mois, ne se lave pas les cheveux et ne se met pas le trait vermillon. Mais, à la fin de ce mois, avant l'offrande, elle effectue un bain qui comprend un lavage de cheveux. La belle-sœur (ce peut être aussi le petit frère du mari ou une sœur) enduit alors les cheveux d'un mélange de yaourt (*dahi*) et de farine de lentille (*besan*), puis les rincent à l'eau claire.

Le « partage des cheveux » est suivi d'une autre cérémonie désignée sous deux termes, *sadhôri* ou *god bharaî*. Pourtant, les deux ne recouvrent pas les mêmes éléments.

Définissons tout d'abord «*sadhôri*». Ce terme provient de «*sadhôr*» qui signifie «*envies de la femme enceinte*» (Mac Gregor 1997 : 979). «*Sadhôri*» désigne l'ensemble des mets sucrés<sup>62</sup>, au nombre de sept (chiffre propitiatoire), offerts à la future mère pour satisfaire ses envies, ainsi que des fruits et une noix de coco.

«*God bharaî*», quant à lui, provient de «*god bharnâ*», défini par Marie-Claude Mahias, dans son ouvrage sur le système culinaire des Jaina, comme «*remplir le giron*» (Mahias 1983 : 237). L'auteur fait mention de cette offrande dans les *sagâî*,

---

<sup>62</sup> On peut trouver des *puri* (pain plat, fait de farine de blé et frit), des *rôti* (pain plat fait de farine de blé mais ici farcis de sucre, pliés et frits), des *ladu* (boulettes de farine de lentille, sucre et huile), des *khâjâ* (farine de blé fine, sucre et huile), des *jalebî* (beignets)....

rite confirmant l'engagement de la famille du marié et celle de la mariée, que j'ai présenté en introduction.

Ici, il s'agit cependant du terme utilisé pour désigner le rituel effectué pendant la grossesse. « *God bharaî* » fait en effet référence à l'offrande des mets sucrés qui est déposée dans le pan du sari de la jeune femme enceinte par la tante paternelle de l'époux. En outre, l'expression « *god bharaî* » a un double sens très évocateur puisqu'elle signifie également « être enceinte » ou « avoir des enfants ». En effet, « *god* », « *goddî* » ou « *godî* » est un terme de genre féminin en hindi dont la traduction en français la plus proche est « giron » (*lap* en anglais). *God* fait référence, en effet, à la partie du corps comprenant la poitrine et le ventre. Mentionnons, de plus, l'expression « *god ka bacchâ* » qui s'applique au geste de tenir un « enfant dans les bras ». « *Bharaî* », quant à lui, provient du verbe « *bharnâ* » qui signifie « remplir ». La traduction de « remplir le giron » que donne Marie-Claude Mahias (*ibid*) à propos de l'expression « *god bharnâ* » s'applique donc parfaitement à l'offrande du rituel de grossesse.

#### b- Description

Il n'existe pas de prescriptions sur le sari hormis le fait qu'il est préférable qu'il soit de soie, matériau considéré plus pur et donc, davantage porteur de chance. Mais un synthétique peut faire office de sari de soie. Les femmes de la caste et de la famille qui assistent au rituel revêtent des drapés de l'un ou l'autre matériau. Quant à la manière de le porter, il va de soi qu'il est mis sur le devant (*sîdhâ*). Quant aux couleurs, excepté le blanc et le noir, elles sont toutes possibles. La future mère, comme les autres femmes, en tant que *suhâgin*, épouse dont le mari est vivant, est évidemment maquillée de vermillon (*sindûr*), de point au front (*bindî*) et parée de bijoux, éléments qui composent le *suhâg*.

Quant au rituel, il s'effectue en plusieurs temps :

- la venue des mets et autres dons de la famille maternelle
- l'accueil des invitées (famille et caste)
- l'offrande des mets sucrés dans le pan du sari (*god bharaî*) de l'épouse par la tante paternelle de l'époux
- l'offrande de noix de coco et d'argent aux époux

- un don de saris, effectué par ordre hiérarchique, de la femme la plus âgée à la plus jeune de la famille.

L'offrande de mets sucrés s'effectue dans la pièce où sont installées les divinités, où est le temple de la maison. Deux dessins quadrangulaires à la farine blanche de lentille (*chôk*) ont été tracés sur le sol. Le beau-père de la femme enceinte commence le rituel. Il se met face aux divinités, vers l'ouest, leur verse de l'eau purificatrice, leur offre des fleurs, du riz, de la poudre rose, orange et du santal. Les époux se placent face à l'est, direction favorable, l'homme à gauche de sa femme, légèrement en retrait, sur les dessins de sol de bon augure. La tante paternelle noue les vêtements des époux, le coin gauche du pan du sari à l'écharpe par une étoffe jaune.

La tante paternelle se place en angle, devant les époux. Elle a son neveu à droite. Cinq, sept ou neuf femmes (chiffre propitiatoire) se mettent en demi-cercle devant la femme enceinte, à sa droite, en quart de cercle et déposent leur main droite sur le bord du pan de sari, en le tirant vers l'avant, mais en le laissant creux. Le coin droit est maintenu à bonne distance pour former une poche.

La tante paternelle dépose dans le pan du sari tout d'abord cinq poignées de riz, puis un par un, les mets sucrés et les fruits. La jeune femme replie le pan vers elle en maintenant les bords et les deux époux se tournent vers les divinités pour leur faire le geste de respect (*pranam*). Ils se retournent et s'assoient face à l'est. Les éléments contenus dans le pan sont redéposés dans les plats. Puis, les époux mangent du riz au lait (*khir*) et quelques-uns des mets sucrés.

Après avoir quitté la pièce et s'être installé dans le salon, le couple reçoit le *prasad* (noix de coco et pièces de monnaie). L'ordre du don est hiérarchique, d'abord les femmes les plus âgées de la famille, du côté de l'homme puis de la femme. L'assistance se retrouve dans la cour intérieure de la maison où est effectué le don de saris, toujours par ordre hiérarchique. Le sari est déposé plié sur l'épaule gauche du receveur, elles s'échangent une noix de coco sur laquelle sont déposés un billet et les insignes du *s<sup>7</sup>gâr* (bracelets, bindi, vermillon).

### c- Analyse

Dans ce rituel propitiatoire et purificateur, les mets sucrés (*sadhôri*) provenant de la maison maternelle, sont bien destinés à porter chance à la mère et l'enfant et également à satisfaire les envies d'une femme enceinte. Ils sont perçus comme des substituts ou des éléments compensateurs affectifs de la maison parentale, étant donné que la jeune femme n'y vit plus. L'offrande permet à la jeune femme de demander aux divinités l'énergie et le courage nécessaires pour pouvoir supporter le moment difficile de l'accouchement.

Il y a association directe du pan du sari de la future mère avec le giron. Effectuer des offrandes dans le drapé est un acte métaphorique signifiant l'acte de nourrir mère et enfant. Il confirme ainsi la notion du couple et de la famille liée au maintien de la pureté et à la poursuite de la lignée.

## **2- La tonte des cheveux de l'enfant (*mundan sa'skâr*)**

La naissance est un moment de pollution pour la mère, l'enfant et les membres de la famille. La mère doit rester trois jours dans la même chambre sans sortir et sans recevoir d'autre visite que celle de la sage-femme. A l'issue de ce terme, elle se purifie, prend un bain, change de vêtement et boit un breuvage purificateur. Les membres de la famille, s'ils vont voir, toucher l'enfant ou la mère, doivent changer leurs vêtements. La nouvelle mère reçoit du frère aîné de son mari des poignées de riz dans le pan de son sari. Le sixième jour, la cérémonie du nom de l'enfant (*chhatti*) insère l'enfant dans la lignée du père et dans la caste, marquant ainsi la fin de la période de pollution. La mère prend un bain, change de sari, tandis que son époux change de cordon sacré. S'ensuit, vers les cinq ou six mois de l'enfant le rite de la prise du premier riz.

Dans la première année de l'enfant, garçon ou fille, le barbier lui rase la tête (*mund* = tête, *mundan* = rituel de tondre les cheveux), les cheveux n'ayant jusque-là pas été coupés. Lynn Bennett mentionne que la tonte est faite par le père puis le barbier, avec un brahmane. La sœur de l'enfant enveloppe les cheveux dans une étoffe jaune avec un mélange composé de yaourt, de riz, de pain frit et sucré. Le tout est immergé dans l'eau d'une rivière (Bennett 1983 : 65). A Ratanpur, tandis que la

mère prend l'enfant sur ses genoux, une partie des cheveux est déposée dans le pan de sari de la tante paternelle de l'enfant, qui en met quelques-uns à l'intérieur d'un pain plat (*châpâtî* ou *rôtî*). Elle referme le pain autour des cheveux de manière à en former une boule, puis va l'immerger dans de l'eau pure d'un étang.

Dans ce rituel donc, le pan de sari de la tante paternelle agit comme un intermédiaire entre l'enfant, la mère, le barbier et les dieux. En permettant de recueillir les cheveux de l'enfant, il a une place centrale dans l'acte purificateur. En outre, ce rituel est d'une importance capitale dans la vie de l'enfant qui montre une première séparation entre la mère et lui.

Lors des rituels qui ponctuent la vie de l'enfant, garçon ou fille, qui grandit, la tante paternelle continue à intervenir. Même en tant que veuve, dans l'épreuve qu'est le veuvage de sa nièce, grâce au pan de sari, elle effectue une offrande qu'elle immerge dans de l'eau pure pour la survie de l'âme de l'époux défunt.

### **C) Se dépouiller du sari de mariage**

Si la femme meurt en tant qu'épouse ayant son mari vivant, elle est revêtue, pour la crémation, de son sari de noces et parée telle une mariée. Si elle perd son époux, elle devra à tout jamais se dépouiller du sari de mariage, même pour des cérémonies religieuses. Elle doit alors revêtir un sari blanc, qui lui permet à la fois d'apaiser sa douleur, mais également de mener une vie de prières dédiées à l'âme du défunt. En tant que veuve, elle ne peut participer à des rituels de bon augure comme, pour ne citer qu'un exemple, la construction d'un nouvel édifice. Cependant, elle continue à avoir des rôles et des pouvoirs, comme donner sa bénédiction à la mariée (cf page 201), effectuer les gestes de respect comme le *pranam* (cf page 255), ou encore aller au temple. Cependant, la seule personne qui peut se permettre de seconder une future veuve, de la soutenir lors du chemin vers l'étang, de la seconder lors de l'enlèvement des signes de l'épouse, de l'aider à mettre le sari blanc est une veuve. En outre, une veuve – si possible, la tante paternelle du défunt – intervient le dernier jour de la purification, pour effectuer l'offrande de la manière qu'on connaît maintenant. Cependant, la particularité de l'offrande est que la tante immerge le pan du sari dans l'étang.

Ces sont les hommes qui effectuent les rituels funéraires, quel que soit le sexe du défunt. Les rituels funéraires (*shraddha*) durent dix à treize jours selon les castes. Ils se déroulent en diverses étapes : crémation du corps du défunt, ramassage des cendres pour qu'elles soient déposées dans le Gange, le premier jour, au réassemblage du corps du défunt par la formation de boulettes appelées *pi<sup>n</sup>dan* et la tonte des hommes le dixième jour. Les funérailles apportent de la pollution, et en même temps que sont effectués les rites funéraires, hommes et femmes se purifient dans l'étang quotidiennement. Ils y vont en files (une masculine, la première, une féminine, la seconde) organisées de manière hiérarchique. Il n'y a pas de prescription spéciale en ce qui concerne les vêtements, ou les saris pour les femmes, sinon qu'elles portent un sari quotidien de synthétique, révélateur alors de l'affliction qu'elles ont à ce moment.

### **1- Description générale**

Le dixième jour (*das gatr*) des funérailles, la femme dont le mari est décédé devient veuve. Cette cérémonie ne peut être vue ou effectuée que par des veuves et le barbier ou la femme de celui-ci. Une femme mariée qui se risque à regarder peut, à son tour, devenir veuve. La veuve, considérée comme impure, se tient toujours à l'écart des autres femmes pour ne pas les polluer. D'ailleurs, une fois le rite de purification effectué, elle est encore impure. Elle doit rester encore dix jours à l'écart des autres membres. Pendant une année, elle doit observer une vie de jeûnes et de prières pour encore se purifier.

Ce jour de purification correspond à celui où les hommes se rasent les cheveux, où finit la cérémonie des *pi<sup>n</sup>dan* (boulettes qui reconstituent le corps du défunt) où les femmes lavent tous les vêtements de la famille. Comme durant les neuf jours précédents, les femmes sont arrivées à l'étang en file formée par ordre hiérarchique, après les hommes. Les hommes et les femmes prennent le bain séparément, dans le même lac, mais à des endroits différents. Ils ne doivent pas se voir. La première à effectuer le bain est la femme du frère aîné du décédé, ce dernier effectuant les rituels funéraires avec le brahmane (*mahapatr*).

## **2- L'enlèvement du *sī'gâr* et le revêtement du sari blanc**

On se rappelle que le *sī'gâr* a un double sens de « vêtement » et « d'acte sexuel » (cf page 185). Pendant le mariage, les éléments composant le *sī'gâr* – sari de couleur, parure et maquillage- sont offerts à la mariée par le futur époux. La veuve, en perdant son mari, ne peut plus porter tous les signes qui indiquent qu'elle est épouse.

L'enlèvement du *sī'gâr* s'effectue à l'endroit où les femmes font le bain. Le barbier leur verse de l'huile purificatrice, qu'elles recueillent de la main gauche et qu'elles enduisent sur les mains, les pieds et les chevilles. La veuve leur tourne le dos. Le barbier ou sa femme, secondé parfois d'une autre veuve de la lignée paternelle s'approche de la veuve et lui enlève, le *sī'gâr*, son maquillage (vermillon – *sindûr* – , point – *bindu* –), ses bijoux (le barbier brise les bracelets de verre) et son sari de couleur. Il ne tond plus les cheveux, mais en coupe quelques-uns près de l'endroit où était déposé le vermillon<sup>63</sup>. Elle revêt des vêtements blancs (sari, jupon, corsage) à l'aide d'une autre femme veuve de la famille. Le sari est mis d'une manière que le corps de la veuve est totalement recouvert, de la tête aux pieds.

L'ambiance est évidemment solennelle et silencieuse, jusqu'au moment où le *sī'gâr* est ôté. Les femmes proches au niveau de la parenté pleurent à gros sanglots en se cachant le visage dans leur pan de sari puis le silence revient. La veuve, quant à elle, est repliée sur elle-même, mais ne laisse pas échapper de larmes.

## **3- L'offrande de riz et lentilles dans un pan de sari blanc**

Juste en sortant du bain, les femmes versent trois fois de l'eau sur l'herbe *kusa* plantée le premier jour des funérailles par le barbier et font le geste de respect (*praṇam*). Après le bain et l'enlèvement du *sī'gâr*, la tante paternelle du défunt, toujours dans l'eau, prend dans le pan de son sari, l'herbe, la terre où a été plantée l'herbe, y ajoute des lentilles et du riz. Elle rassemble les deux coins du sari pour maintenir les éléments, fait quelques pas vers l'ouest et ouvre les deux coins du sari en poussant le contenu vers le large. Elle revient vers la rive, lave les lentilles

---

<sup>63</sup> Je n'ai pas assisté à de tontes, ce qui ne signifie pas que ces pratiques aient disparu.

amenées dans une corbeille qui vont servir à la fabrication de boulettes<sup>64</sup>, à l'occasion de ce dernier jour des funérailles. Puis elle prend son bain et rejoint les autres femmes qui se remettent en file et regagnent le domicile.

L'offrande est désignée par l'expression « *tha<sup>n</sup>da kartâ hê* », qui détermine l'action. La veuve « rafraîchit » le pan de sari et son contenant, ce qui signifie qu'elle les purifie. Cette expression n'est pas spécifique l'offrande funéraire, elle s'applique à de nombreuses actions de ce type qui font partie des rites purificateurs.

Il n'y a plus de cérémonie de bain le jour suivant. Un, deux, ou trois jours ensuite, le deuil se termine par une dernière cérémonie purificatrice effectuée par les hommes<sup>65</sup>. La veuve est isolée encore quelques jours puis elle doit, pendant une année, mener une vie de prières. Ayant son époux décédé, elle perd son pouvoir propitiatoire, puisque c'est le fait d'avoir l'époux vivant qui rend la femme auspiciouse. Le matériau de coton qu'elle doit porter est lié au fait que le corps doit être purifié, et l'interdit de la soie rappelle qu'elle n'a plus un corps pur. Cependant, après cette année de deuil, elle peut participer à des cérémonies comme le culte des ancêtres pendant le mariage. Elle peut également continuer à utiliser le coin droit de son sari pour effectuer les gestes de respect, et même offrir protection à la vierge pendant l'onction.

---

<sup>64</sup> Chaque invité ne mangera qu'une boulette (*bare*), avec un pain frit (*puri*) et du riz au lait (*khîr*)

<sup>65</sup> C'est la cérémonie des turbans (*gamchâ*), que les hommes les plus âgés s'échangent entre eux.

\*

\*

\*

En conclusion, si la pratique de se vêtir d'un vêtement de deuil est courante en Occident, celle de remettre son habit de mariage en dehors de la cérémonie elle-même, semble insolite. Ces deux pratiques sont à mettre en relation avec les pouvoirs que le port du sari confère à la femme, avec le contrôle exercé sur le corps et la personne féminine et avec la notion de sacrifice qui sous-tend la relation de la femme à son époux. En outre, l'usage du sari est omniprésent dans les rituels du cycle de vie. C'est notamment l'extrémité du sari qui sert à recueillir les offrandes.

## Chapitre 9 : De l'inquiétude à la maîtrise du sari

*« Pourtant ce même sari attirait tant de regards mâles, parfois concupiscents, sur le corps bien moulé de la femme. Ce sari que l'on rêvait de porter pour exhiber ses formes, dénuder son cou, ses épaules et ses reins. Et surtout ce sari aux trois pans bien tombants. Voilà ce qui faisait merveille. Les trois plis s'écartaient et se refermaient au gré de sa démarche. Car on ne déambulait pas n'importe comment avec un sari dont les pans commandaient visiblement la grâce dans sa progression stylisée. Ces pans plissés avaient toujours embarrassé Smita » (Boolel 1996 : 15).*

Que ce soit dans la capitale de Delhi, dans la ville de Ratanpur ou dans le village de Puru, la femme se trouve confrontée aux problèmes causés par les plis, autant par la manière de les effectuer que de les maintenir. La longueur du sari est également source de préoccupation car le bord doit en effet à la fois cacher les jambes, le jupon, mais il ne doit pas enfreindre les déplacements.

Cependant, quel que soit l'environnement, la femme doit se déplacer et travailler. Quelles sont donc les possibilités d'adaptation de la partie basse du sari aux activités? Comment la femme l'utilise-t-elle et en fonction de quelles exigences? Existe-t-il des différences entre le port du sari chez les âdivâsî et chez les gens du système de castes?

## A) Une source de problèmes : les plis

Le paquet de plis qui se trouve situé sur le ventre a un rôle esthétique important. Ghurye mentionne l'analogie qui est effectuée entre la forme des plis et des fruits, comme la banane ou la mangue (Ghurye 1951 : 237). Chantal Boulanger (1997) décrit des plissés, qui, effectués soigneusement sont du plus bel effet. Mukulika Banerjee et Daniel Miller (2003) utilisent les témoignages de la dite Auntie (terme signifiant « tante » et adressé à une femme plus âgée) qui raconte la satisfaction qu'elle a d'avoir un beau tombé de plis. La romancière mauricienne Shakuntala Boolel, quant à elle, dans une des nouvelles de *La femme enveloppée*, décrit le rapport de la jeune Smita à ses plis, qui à la fois commandent la grâce mais l'embarrassent (Boolel 1996 : 15). En effet, si les plis ont un rôle esthétique, ils sont sources de nombreux problèmes dans la vie quotidienne. Avant qu'une femme se déclare satisfaite de ses plis, et avant qu'elle puisse les exhiber fièrement, elle doit savoir les faire et les manier.

Les plis doivent être bien mis et bien tenus, car ils peuvent vite amener à des situations embarrassantes comme celle de Mina qui ne veut plus descendre de son vélomoteur par peur de voir son sari s'effondrer (Banerjee et Miller 2003 : 5). La grâce et la beauté des plis vont de pair avec la tenue dans le jupon, puisque les plis sont rentrés dans ce dernier. Le serrage du cordon du jupon donne d'ailleurs à la femme une sensation. Si le cordon est trop serré, les plis sont tenus, mais le ventre souffre. Si le jupon est trop lâche, la femme se sent en insécurité car les plis peuvent s'effondrer à tout moment. La femme doit trouver un serrage convenable, mais qui ne gêne pas la respiration.

Il existe une correspondance entre les plis et l'honneur de la femme. Dans le sud de l'Inde, l'imagerie populaire établit une comparaison des plis qui tombent trop bas avec une femme balayant les rues (Ghurye 1951 : 236). Bien que je n'aie pas relevé d'expression de ce style à Ratanpur et Puru, plusieurs éléments et situations que je vais présenter maintenant témoignent du lien qui peut exister entre les plis et la maîtrise du corps de la femme. Auparavant, je vais effectuer un résumé rapide des deux types de plis que l'on trouve dans les deux modèles de sari, le premier revêtu par les femmes du système de castes, le second par les âdivâsî.

Chez les unes et les autres, les plis sont désignés sous le terme de *chunnaṭ, tirni* ou *tīnni*. D'abord, il existe les petits plis qui correspondent au modèle urbain porté par les femmes du système de castes. Celles-ci effectuent le plissé d'un mouvement du poignet et des doigts (cf page 124), qu'elles rentrent à la taille, entre la peau et le jupon. Maintenu par un cordon ou une ficelle, ce dernier a un rôle essentiel dans la tenue des plis. Sans être trop serré pour empêcher la respiration, il doit l'être suffisamment pour servir de base de maintien. C'est également dans le jupon que sont rentrés les bords supérieurs du sari. Ensuite, il existe les larges plis qui correspondent au modèle régional de coton épais porté par les femmes âdivâsî, sans jupon. Le sari à la ceinture est maintenu solidement par un nœud. Effectués à la mesure de l'avant-bras, les larges plis, en formant une épaisseur supplémentaire, contribuent à cacher les jambes.

Les femmes du système des castes et âdivâsî partagent des préoccupations communes et différentes. Le premier souci commun a trait à la longueur du sari, mais il diffère par la mesure de cette longueur. En ce qui concerne les premières, il est hors de question qu'elles laissent montrer les jambes, voire les mollets. Les secondes, qui travaillent dans les forêts ou les champs, laissent tomber le bord à mi-mollets. Les unes et les autres doivent effectuer des plis réguliers, c'est-à-dire que, quel que soit le nombre ou la largeur des plis, ils doivent être mis bord à bord. Il ne faut surtout pas que le sari soit plus court d'un côté que de l'autre car ce serait le signe d'une grande négligence. Quand la femme tourne le sari autour d'elle, de la gauche vers le dos, puis du dos vers la droite et le devant, elle étire le sari en l'enroulant, fait des pauses pour vérifier si la longueur est la même devant, sur les côtés et dans le dos. Le jupon doit être caché par le bord du sari. Un jupon qui dépasse fait très mauvais genre. Si la femme met un modèle de sari coton amidonné, elle doit lisser les plis de la taille aux pieds en faisant glisser ses mains le long du pli. Si elle revêt un sari de fête, elle y consacre plus de temps et de soin qu'au quotidien.

Les plis sont maintenus à la ceinture, mais de l'autre côté, ils restent libres de bouger. C'est pourquoi ils sont l'objet de plaintes des jeunes filles qui portent, pour la première fois, les saris, car la liberté de mouvement des plis fait qu'ils sont difficiles à

maîtriser. Mais même à quarante ans, Ârtî Jêšval de Ratanpur, s'en plaint encore, en me confiant qu'ils vont de-ci, de-là, et qu'ils ne sont pas faciles à gérer.

Les femmes âdivâsî ont une manière de mettre en place, de porter, ainsi qu'une relation différente avec les plis. Elles ne passent pas autant de temps à les faire. La longueur étant plus courte, elles ne sont pas gênées dans leurs mouvements. Le matériau étant un coton épais, les plis ne glissent pas. Cependant, il existe des différences entre les Kanvar et les Gond. Les premières, en effet, ont des plis bien différents des femmes du système des castes. Mais les secondes portent des plis dont le style est à mi-chemin entre celui des Kanvar et des femmes des villes. Cependant, le port des plis reste toujours moins embarrassé dans la mesure où il n'y a pas de jupon. Rappelons d'autre part que la génération des femmes âdivâsî de plus de quarante ans environ fait des plis en imitant le modèle des villes et peut, avec un fin synthétique, porter le jupon.

Lors de mon premier séjour à Ratanpur, j'ai été témoin d'une grande discussion ponctuée de plaisanteries sur les plis du sari. Le groupe était composé de trois femmes, la trentaine, de classe moyenne, portant toutes le sari synthétique au quotidien. Elles exposaient avec humour leurs problèmes face au fait d'avoir un plissé fiable, surtout lors de sorties. Elles expliquaient le temps supplémentaire qu'elles consacraient aux plis du sari si elles avaient un trajet en train, pensant aux difficultés auxquelles elles allaient être confrontées : monter les hautes marches de l'escalier, se mettre debout, assise, voire grimper sur les couchettes. A tout moment, la femme pouvait marcher sur le bord du sari, un pli pouvait glisser entraînant tous les autres, ce qui ne serait jamais arrivé avec un sari coton que portait la génération précédente. La solution remède : l'épingle. L'épingle paraissait le secours indispensable d'une éventuelle trahison des plis.

La discussion était effectuée sur un ton d'humour, ponctuée d'interjections voire de légers cris, qui cachaient des inquiétudes réelles. Elle révélait également le lien ambivalent de la femme par rapport au sari, qui, d'un côté, était l'allié indispensable du voyage, en tant que tenue idéale de la femme mariée, qui la rendait respectable, mais qui pouvait la trahir. Elles se rappelaient le stress du voyage amplifié par le choix de la tenue qui donne une apparence présentable. Mais l'apparence n'est qu'une partie du problème qui est lié au comportement, qui doit

montrer que la femme maîtrise son sari et se maîtrise elle-même. Si elle a mal mis les plis, la femme est mal à l'aise, a une allure gauche ou empruntée.

Par conséquent, pour se sentir bien dans un voyage en train, qui est, de toute façon, par avance, considéré comme long et difficile, la femme doit apporter un soin particulier à ses plis. Dans une maison, la difficulté est moindre, la femme peut s'isoler et remettre ses plis facilement. Mais dans un endroit public, que ce soit un temple ou un train, refaire les plis, geste d'intimité, n'est pas possible. La seule possibilité dans le train est d'aller aux toilettes, mais, là, la femme se trouve confrontée à d'autres difficultés, car elle peut, à tout moment, faire tomber et souiller le pan de son sari par terre ou une autre partie du sari. Les toilettes en Inde étant particulièrement sales, ce recours n'est pas possible.

Cependant, si elle a passé une nuit dans le train, au réveil, lorsque les gens vont tour à tour aux toilettes se purifier, la femme peut se mettre dos aux autres, à un moment où le compartiment est plutôt vide, et réajuster rapidement les plis.

Revenons à la discussion de ces femmes. Tout en sachant pertinemment qu'aucune d'entre elles ne reviendraient au port de sari coton épais, que ne portent plus que les âdivâsî, elles vont cependant jusqu'à regretter cette matière, qui ne glisse pas, qui tient en place et avec laquelle elles n'auraient pas eu tous ces problèmes. En effet, ces problèmes de plis qui glissent sont multipliés par le synthétique qui ne tient pas en place. Certes, le matériau est moderne, joli, mais il est également glissant.

Il existe de nombreuses associations qui montrent un lien métaphorique entre les plis du sari et les cheveux de la femme. Tous les deux glissent, tombent, doivent être maintenus, les premiers dans le jupon, les seconds par un accessoire, et ils doivent être rangés de manière régulière. Les plis bien mis sont comme les cheveux lavés, peignés et lissés, synonymes de propreté (et par extension de pureté), de soin, de tenue et d'ordre, qualités exigées à une femme qui doit s'occuper de son foyer. Les cheveux tombent dans le bas du dos comme les plis glissent le long des jambes. Les bijoux et le sari sont portés selon une certaine symétrie qui rend l'ensemble harmonieux. Les motifs et les couleurs sont disposés symétriquement, en ajout ou en écho. La recherche est la même en ce qui concerne la manière de mettre le sari. Par souci d'harmonie et d'esthétique, il existe un rappel entre les cheveux qui

tombent dans le dos, sur la partie supérieure du corps et les plis sur le devant, sur la partie inférieure du corps.

Cependant, les plis sont laissés plus libres que les cheveux, ce qui pose des problèmes. Au contraire des cheveux qui sont maintenus par l'extrémité finale, les plis ne le sont pas, alors ils s'échappent. Que ce soit durant la conversation effectuée par les femmes à propos du train, que ce soit durant les plaintes spontanées d'Ârtî, il en résulte que les plis, tout comme le pan du sari, agissent comme des éléments seconds et externes que la femme doit savoir dompter et s'approprier.

Les plis sont difficiles à mettre, à maintenir, à régulariser. Ils s'échappent, glissent, trahissent. La relation d'ambivalence de la femme à ses plis est maintenant plus compréhensible. Les plis du sari sont considérés comme des personnages rebelles qui jouent des tours. En contrepartie, si un jour, la femme est irritée, elle peut se venger sur ses plis en les poussant devant elle quand elle marche. Les plis retombent, mais elle peut les repousser à nouveau d'un pas assuré. Cependant, ils peuvent être sources de satisfaction, voire de fierté. Quand elle marche, la femme peut voir ses plis se balançant joliment devant elle, ou lors d'une cérémonie, vêtue d'un sari de soie, les plis peuvent donner l'air d'une reine car ils font gonfler le bas du sari. Dans un rituel qui s'effectue assise, la femme voit s'étaler ses plis sur ses genoux devant elle. Les plis sont à un emplacement situé sous l'œil de la femme, dans son angle de vue, quand elle marche et quand elle s'assied. Par conséquent, dans ces moments, ils sont sous surveillance. Cependant, quand la femme est à ses activités ou quand elle prend un moyen de transport public, c'est là que les plis peuvent trahir.

Selon le matériau de l'étoffe, la femme a une impression différente de légèreté ou de pesanteur. Les plis peuvent jouer sur l'humeur de la femme si un jour ils se mettent à la trahir, mais la femme peut également reporter sur les plis son humeur du moment. Les plis sont à la fois un objet de préoccupation, d'attention, de trahison, ils témoignent de l'humeur de la femme. Elle peut projeter sur eux son irritation ou sa joie du moment.

D'autre part, en présentant le pan du sari, j'ai précisé l'association qu'il existait entre celui-ci, la poitrine ou les mains de la femme. Ce n'est pas par hasard que les plis, qui sont liés à l'honneur de la femme, partent du bas du ventre et vont jusqu'aux

pieds ou aux chevilles. Ils couvrent ainsi les parties sexuelles de la femme. Les plaisanteries à propos des plis qui glissent sont des allusions au sari qui glisse et au déshabillage. La relation ambivalente de la femme avec ses plis, l'adaptation dont elle doit faire preuve avec ses plis qui la préoccupent – en particulier les premières années, avant l'arrivée de l'enfant – , qui la gênent, mais qui la rendent également fière et satisfaite exprime l'approche et l'apprentissage de la femme à la sexualité.

Les plis sont un objet de communication entre la jeune femme et les membres de la belle-famille. Ils permettent de s'exprimer sur un sujet personnel. En même temps, évoquer un problème personnel est une proposition d'une relation d'amitié, elle permet de tester la réaction de la personne, elle signifie également une certaine confiance que l'une fait à l'autre. La communication sur les préoccupations des plis permet d'instaurer une relation d'une jeune épouse face à une femme plus âgée. La jeune épouse, en effet, est amenée à vivre avec des belles-sœurs et sa belle-mère. En outre, si la belle-mère peut aider la jeune épouse en ce qui concerne l'ajustement du voile sur le haut du corps, c'est une des belles-sœurs qui va intervenir sur une retouche des plis.

Enfin, si les plis permettent de converser, ils permettent également des touchers qui rassurent. Les plis peuvent être étirés, ajustés par autrui, mais c'est la jeune femme concernée qui place les plis dans le jupon, sous le nombril. La seule exception est durant le mariage, mais encore, en général, c'est la jeune mariée qui fait le geste de rentrer les plis dans le jupon. Une tierce personne donne des conseils, ajuste la longueur ou la régularité, aide à la mise du plissé, mais ne touche pas le ventre de la jeune femme concernée. Le toucher du ventre est intime. C'est une partie du corps réservée à la femme ou à son époux. Plus le geste est éloigné du ventre, plus le toucher est possible.

Sans aller jusqu'au fétichisme, on comprend mieux les raisons maintenant qui font que la femme évoque son sari, et ici, plus particulièrement les plis, comme une extension de son corps, de sa personne, voire comme un être vivant. Les plis sont un objet d'attentions, de préoccupations, de plaintes ou de satisfactions car ils vivent : ils bougent, trahissent, rendent heureuses, sont fidèles et infidèles comme les êtres humains.

Cependant, les soucis ne sont pas finis. En effet, la femme doit trouver des solutions pour ne pas mouiller le bas du sari quand le sol est mouillé dans un temple, quand il a plu ou quand elle va chercher de l'eau à la pompe. Le bord d'un sari mouillé est très handicapant. Il est lourd, ne se déplace pas selon les mouvements des pieds, des mollets ou des jambes, mais il colle. Il n'épouse plus le mouvement du bas du corps, il enfreint les déplacements. Par conséquent, il faut trouver des solutions à ses problèmes, que la femme novice découvre et apprend au fur et à mesure qu'elle s'y trouve confrontée. Il n'existe pas une façon mais plusieurs manières de remonter les plis en fonction des situations.

Si le sol est recouvert d'eau, la femme remonte devant elle les plis qu'elle coince entre ses genoux quand elle est à l'arrêt. Le fait de relever les plis ainsi relève

le reste du sari. Le jupon étant mis légèrement au-dessus de la longueur du sari, l'eau étant de surface, il n'est pas nécessaire, ici, de le relever.



Quand elle se déplace, elle relève et maintient, comme nous le ferions pour une jupe, les plis avec un côté du sari, et de nouveau à l'arrêt, quand elle a besoin de ses deux mains pour effectuer les offrandes, elle coince à nouveau les plis entre les genoux. Si la femme, dans la rue, doit traverser un passage couvert d'eau, elle relève les plis d'une main en les maintenant. Même en cas de marche rapide et assurée comme dans le cas des deux jeunes enseignantes en uniforme, il est possible de relever légèrement les plis.

Enfin, même si cela reste exceptionnel, si une femme doit courir, elle revêt les plis de cette manière.



Quand les femmes vont chercher de l'eau à la pompe, il se peut que la surface du sol, qui est composée d'une partie en ciment – entourant la pompe – , mais également de terre soit mouillée. Le bas du sari sali de terre mouillée étant pire que l'eau seule, car évidemment plus lourde, la femme doit savoir se prémunir du danger. De plus, elle doit être à l'aise pour marcher quand elle revient à la maison, le pot lourd rempli d'eau sur la tête. Elle doit avoir les mains libres pour remplir le pot, le mettre sur la tête et le déposer.

Là, elle prend le bord des plis au niveau des cuisses, à environ une vingtaine de centimètres de la taille, elle les ramène à la taille et les rentre dans le jupon. Il suffit de tirer légèrement sur les plis pour qu'ils se remettent en place. Le bas du jupon est visible, mais sachant que dans ce cas, la femme est au travail, ce n'est pas considéré comme une faute de goût.

La femme relève ainsi les plis quand elle est chez elle pour être plus à l'aise quand elle effectue les travaux domestiques, quand elle doit laver le linge, se baisser pour une occupation quelconque. Cette façon de faire est pratique et rapide à faire et à défaire car la femme doit penser qu'à tout moment, elle doit se couvrir et se remettre de façon présentable en cas de visite impromptue d'un membre de sa belle-famille.



Quant aux femmes qui travaillent dans les champs ou dans les bois, elles se trouvent confrontées à une autre préoccupation. Elles doivent à la fois révéler le moins possible des jambes, mais elles doivent être à l'aise pour effectuer les mouvements et surtout ne pas tremper et salir le bas du sari. Elles trouvent alors un compromis entre les deux car elles relèvent le bord (*kachchh*, *kachchhâ*, *kanch*, *kachora* – CH) dessus ou dessous le genou en fonction des générations et du groupe.



En partant de droite, la seconde femme, vêtue d'un sari chhattisgarhi, Kanvar, de plus de quarante ans a relevé son sari à mi-cuisse ainsi que trois femmes au second plan, de même appartenance. Au premier plan, de chaque côté, ce sont de jeunes âdivâsî ayant environ la trentaine. Celle de droite a ajusté la longueur du jupon au- dessous du genou. La seconde à partir de la gauche est Lakshmî Dash (cf page 161), qui couvre soigneusement ses genoux.

Sans généraliser à toutes les femmes de ce groupe, il est vrai que celles, âdivâsî et de basse caste qui sont âgées se découvrent plus facilement. Découvrir ses jambes dans la rue, même pour aller prendre de l'eau à la pompe, ne serait jamais effectué par une femme des villes. Le fait de découvrir les jambes – et le buste, dans le cas présent – est perçu par les âdivâsî âgées comme une façon pratique d'être plus à l'aise et de ne pas salir les vêtements. Leur âge, allié à la fatigue du travail, aux grossesses successives, auquel s'ajoute parfois le fait qu'elles soient veuves, fait qu'elles se désintéressent de leur corps, qu'elles n'ont plus l'envie ni le besoin de plaire, d'être gracieuses ou belles. Mais cela n'est, en aucun cas, généralisable.



Les jeunes femmes âdivâsî portent des plis comme celles des femmes des villes et se couvrent en public, à partir du moment où le travail le permet.

Quant aux femmes Gor (âdivâsî), qui vont ramasser du bois et le vendre à Ratanpur, elles ont trouvé comment concilier pudeur et commodité, en relevant et abaissant le sari en fonction des lieux qu'elles traversent. Dans les forêts, où elles travaillent, elles relèvent le sari en *ka<sup>n</sup>ch*. À environ un kilomètre avant d'arriver à la ville, elles abaissent le sari car il n'est pas question qu'elles traversent les endroits fréquentés par les hommes en montrant leurs mollets. Elles ralentissent également le pas, ce qui va de pair avec le fait d'avoir les plis tombant sur les mollets et chevilles. Puis, ayant traversé la ville, à nouveau, elles relèvent le sari et reprennent leur pas de course jusqu'à leur village.



## **B) Une pratique esthétique bien particulière : le *jhol***

Jusqu'ici, les préoccupations ayant trait aux plis concernaient essentiellement les femmes des villes et du système de castes. On a vu cependant que les âdivâsî et certaines basses castes, par leur travail, étaient amenées à découvrir les jambes plus fréquemment. Les âdivâsî n'utiliseraient donc le sari que par rapport à leur travail, sans aucun souci d'esthétique ? Le charme et la sensualité du port du sari n'appartiendraient qu'aux femmes du système des castes ? Les âdivâsî ne penseraient qu'à survivre et laisseraient de côté le désir d'être belles ? Non, bien évidemment. Je voudrais, dans cette partie, démontrer que même si les âdivâsî travaillent dans les champs, les forêts ou dans la rue, elles peuvent être gracieuses. Chez elles également, elles désirent être belles, séduire leur époux, plaire aux membres de leur famille comme les femmes des castes.

Certes, les femmes âdivâsî travaillent durement sous les intempéries, sous des températures élevées, certes elles vieillissent plus vite, mais avant de vieillir, elles ont elles aussi leur pudeur et leur esthétique. Certes, les jeux de transparence n'existent pas dans le port du sari de coton comme dans celui du synthétique ou d'un fin coton amidonné, mais il existe un jeu du couvert et du découvert qui met en valeur des parties du corps comme les jambes ou le dos. Certes, le corsage n'est pas assorti ou est inexistant, mais c'est alors que le dos est davantage découvert. Certes, les jambes sont davantage exposées, mais elles le sont seulement lors du travail (ou si la femme est âgée), et chez elle, si la femme découvre ses chevilles ou ses mollets, cela n'est pas considéré provocateur, mais comme charmant.

Par conséquent, si le jeu du couvert et découvert chez les âdivâsî rappelle, par certains aspects, celui des femmes du système de castes, il s'en distingue par d'autres : l'exposition de parties du corps, le port moins systématique du corsage, la moindre recherche d'assortiment de celui-ci, le port peu fréquent du jupon. Je l'ai démontré plusieurs fois au cours de ce travail, les âdivâsî, dans un processus lié à la sanskritisation définie par Srinivas (1952) d'un côté, imitent les castes supérieures, mais de l'autre côté, s'en distinguent, soit pour des raisons politiques (préservation d'une identité), soit parce que l'imitation n'est pas facile et demande du temps, voire

plusieurs générations car elle doit s'adapter aux changements économiques, sociaux et religieux.

En effet, la génération âdivâsî la plus jeune est envieuse de l'apparence et de l'usage du sari des femmes des castes, mais elle ne réussit pas à adhérer exactement à leurs manières de faire – ou savoir-faire –, car les valeurs sociales ou religieuses, telle la dévotion de la femme, ne sont pas tout à fait applicables d'un groupe à l'autre. Les jeunes âdivâsî seraient sujettes à des moqueries et jugées comme trahissant une appartenance à un groupe. Pourtant, les femmes de plus de quarante ans sont fières de porter le sari de coton et effectuent les gestes associés à ce modèle. Enfin, en vieillissant, il arrive que les femmes plus jeunes reproduisent cette gestuelle, même dans un sari qui comporte un mélange de coton et synthétique et même en portant le jupon.

Il ne s'agit pas non plus de rejeter les facteurs de travail ou de climat qui influent sur les manières de faire. Pour avoir moins froid l'hiver, le corsage est mis, le sari de coton sur les épaules protège également du froid. Mais, sous un sari coton, le jupon est inutile. Il est trop lourd à porter et il enfreint les mouvements des jambes. Le coton est plus hygiénique que le synthétique et également plus résistant.

La manière de porter le sari chez les âdivâsî et basses castes est le *sîdhâ*



*pallâ*, dans lequel le pan du sari est porté sur le devant avec la mise du *jhol* qui pend sur la hanche gauche. Les femmes du système de castes se revêtent également ainsi, au quotidien - celles qui ont des enfants, plus de quarante ans –, ou dans les fêtes – dans le mariage (cf page 118) ou dans les offrandes (cf page 261). Mais si celles-ci jouent avec le pan du sari, *pallâ* (cf page 319), les âdivâsî, quant à elles, se servent du *jhol*. L'usage de ce *jhol* est aux âdivâsî ce que le *pallâ* est au système de castes. Le *jhol* est une longueur de tissu, placé sur la hanche, qui est située dans la prolongation du pan de sari. En fonction des utilisations, le *jhol* est raccourci ou rallongé, il

permet de couvrir la tête, de dégager un bras, de découvrir une épaule etc.....

Rappelons rapidement les traductions et connotations de ce terme, *jhol* en hindi, *jholan* en chhattisgarhi (cf page 85). C'est un pli souple qui se porte sur la hanche gauche, qui « pend », mais qui également « bouffe » dans le vent. D'autre

part, rappelons que les parties du sari sont souvent associées à des parties du corps, l'*â<sup>n</sup>chal* à la poitrine ou aux mains, la toute extrémité de l'*â<sup>n</sup>chal*, le *chhor*, aux cheveux d'une déesse, les plis aux organes génitaux ou aux cheveux. *Jhol*, quant à lui, a un sens second qui est l'« utérus », partie du corps exclusivement féminine liée à la fertilité. Le sens second de ces termes est à considérer comme un lien qui peut exister à un certain moment, dans un certain contexte et qui est lié à un certain usage du sari. Il ne s'agit pas d'extrapoler en mentionnant que *jhol* est l'utérus ou *â<sup>n</sup>chal* la poitrine. On l'a vu, dans une autre expression, *â<sup>n</sup>chal* est associé aux mains (cf page 224). Cependant, l'usage et les situations permettent de rapprocher une partie du sari et une partie du corps de la femme, d'ailleurs en toute logique, car on a compris maintenant que la femme porte et utilise son sari comme une prolongation de son corps.

Quand la femme met en place le sari, elle règle la longueur destinée à la formation du *jhol*, qui est d'environ un demi-bras (planche 2, page 83). Une fois que la femme a couvert ses cheveux, elle peut utiliser la longueur du *jhol* pour ramener un bord du sari sur les épaules, pour mettre les bras à l'abri, voire les mains. Il n'est pas rare de croiser une femme des villages ainsi, à partir du moment où elle a les bras ou les mains libres. Le fait de se mettre dans le sari comme dans un cocon est une manière courante et typique des femmes qui portent le modèle de sari *chhattisgarhi*. Les femmes du système de castes, qui mettent le sari sur le devant, se cachent ainsi, mais de moindre façon, et cela reste exceptionnel, lors d'un mariage ou en tant que jeune mariée. Dans la vie courante, s'enfouir dans le sari est l'apanage des femmes en sari *chhattisgarhi*.

Quelles sont donc les raisons qui font qu'une manière courante chez les unes est exceptionnelle chez les autres ? La première raison rapide et facile qui vient à l'esprit, d'ordre pratique, est de penser que la femme *âdivâsî*, qui vit davantage dehors, fait ce geste pour se protéger de la poussière, du soleil ou de froid. Il est évident que ces trois facteurs influencent le fait de se couvrir, mais ils ne sont pas suffisants. La femme, quand elle travaille dans les champs, en plein soleil, ne se couvre pas de cette façon alors qu'elle aurait vraiment de bonnes raisons de le faire. Une femme des villes, quand elle sort, subit également les rayons de soleil ou les grains de poussière et ne se cache pas ainsi dans le sari.

La deuxième raison est la pudeur. En effet, elle s'enfouit dans son sari, dès qu'elle sort de son domicile, dès qu'elle a la visite d'un membre extérieur à sa famille, devant un homme supérieur hiérarchiquement. Portant plus rarement des corsages, le pan de sari, grâce au *jhol*, permet une couverture totale, liée comme dans le cas du système des castes, au *pardâ*, au *ghû'ghat*, à la modestie, au respect et au maintien de l'honneur (cf chapitre 10).

Le fait de s'enfourer dans le sari est typique de la femme âdivâsî, qui, en se couvrant la tête, laisse tomber les deux bords de chaque côté de manière à cacher également les épaules et le ventre, comme dans le cas de la femme en sari rose, à droite de la photographie. Celle en sari de coton vert a relevé un côté du pan sur l'épaule droite de manière à dégager le bras. Au fond, en sari jaune, la femme a raccourci le *jhol*, étiré l'extrémité pour se recouvrir les épaules, mais dégage une main pour maintenir son enfant, qui est tenu dans ce *jhol*.



La troisième raison qui incite les femmes à s'enfourer dans le sari est liée à la texture du sari. Quand il s'agit d'un sari lourd de soie, la texture est rigide et le geste de s'enfourer ne s'adapte pas à cette rigidité. Par contre, quand il s'agit d'un sari coton adouci au fil des lavages, là, il devient agréable de s'y cacher. En outre, dans le cas d'un sari de fête, la femme souhaite resplendir, mais n'a donc aucune raison de s'y enfouir. Les femmes âdivâsî ou les laitières, quant à elles, ont un plaisir tactile à

cacher leur corps, à coller l'étoffe contre la peau ou à se cacher le bas du visage. Elles se rassurent ainsi dès qu'elles traversent un endroit public ou qu'elles sortent sur le pas de leur porte.



Jouer à ramener et rabattre le *jhol* fait partie d'une façon de faire liée à la température, aux activités, mais qui est également gracieuse et sensuelle. Ce jeu cache et révèle des parties du corps comme les épaules et le dos que n'exposent pas les femmes du système des castes qui portent le corsage. La peau est d'ailleurs davantage mise en valeur et est l'élément essentiel autour duquel se joue l'effet du caché et exposé. Les décorations faites au tatouage attirent le regard sur la peau, elles ne sont plus effectuées par les femmes du système de castes. Chez les âdivâsî et les basses castes, le corsage ne peut pas revêtir la même importance car d'une part, il serre le buste et la poitrine et rend la femme moins à l'aise pour effectuer ses activités, mais il cache la peau qui a une valeur esthétique essentielle.



Il existe toute une gestuelle que la femme effectue de la main droite pour prendre le *jhol* et le ramener devant elle. Elle le fait ainsi pour s'essuyer la figure,



pour se cacher le visage, comme sur la photo, dans un geste de protection ou de défense. Quand elle s'assied, elle soulève le *jhol*, sinon, il étire l'extrémité devant et provoque une légère sensation d'étranglement. Si la femme se plie en deux, elle ramène le *jhol*, et en plus, elle fait un rentré au bord de la taille pour le maintenir, sinon il retomberait devant. Quand il fait chaud, la femme ramène le *jhol* devant elle, le prend de chaque côté et s'évente avec (« *havâ karnâ* » signifiant « faire du vent »). Cependant, soulever ou relever le *jhol* est aussi exhiber les formes du dos et des fesses. Par conséquent, ce geste ne s'effectue que dans certaines conditions, dans certains lieux et seulement s'il n'y a pas d'hommes de la belle-famille, car le *jhol* permet

justement de cacher et protéger cette partie du corps.

La femme joue énormément sur l'ouverture de gauche par laquelle elle passe la main pour la resserrer ou détendre. En se couvrant la tête, les épaules, mais en laissant suffisamment d'ouverture, elle laisse le vent s'engouffrer tout en marchant d'un pas tranquille. L'air donne une sensation bienfaisante et rafraîchissante sur la peau par forte chaleur, et sèche même la transpiration.

Enfin, n'importe qui succombe au charme du *jhol* gonflé par le vent. Le geste est exclusivement féminin. Les femmes des castes, quant à elles, laissent voler de manière contrôlée l'extrémité du sari. Sans vouloir extrapoler, le fait de gonfler rappelle le ventre de la femme qui grossit pendant la grossesse. Sachant que le double sens de *jhol* est « utérus », l'association du gonflement à la féminité et la fertilité paraît évident. En outre, la femme n'est pas seule à s'enfourer ou à se rassurer dans le *jhol*. L'enfant y trouve un plaisir tactile et corporel à s'y confondre et il n'est pas rare de voir un enfant accroché au *jhol* de sa mère ou jouant également avec

cette sorte de poche. Le *jhol* joue alors le rôle de prolongation du corps de la femme, de lien entre la mère et le monde extérieur.



La femme a également un geste particulier qui est d'étendre le *jhol* de la main gauche, voire de la remonter légèrement ou de l'éventer encore sur le côté. Ici, elle ramène le linge mouillé dans une corbeille sur la tête. Mais des gouttes d'eau s'échappent et retombent sur le sari. La femme, avec le *jhol*, non seulement s'évente, fait sécher le *jhol*, mais également le sari dans le dos. Le geste, ici, peut être sujet à controverse au niveau de la morale car la femme dégage le pan qui recouvre son postérieur. Par conséquent, il n'est pas effectué n'importe où.



Variable suivant les saisons, les activités, les lieux et les regards extérieurs, l'usage du *jhol* est bien particulier aux âdivâsî (Gond et Kanvar) et quelques basses castes (Raut). Il recoupe certaines valeurs du système de castes, comme le *pardâ*, mais s'en distingue par d'autres. Il est l'instrument essentiel des femmes tant au niveau pratique, esthétique que relationnel.

### C) Autour du bain

Une des premières questions qu'hommes ou femmes se posent, à Ratanpur et Puru, quand elles se croisent pendant la journée n'est pas, comme chez nous, de se dire bonjour et de se demander si cela va, mais, de demander si l'un ou l'autre a pris son bain. « *Ap nahaliye ? tum nahaliyo ?* » (« vous avez pris votre bain ?, tu as pris ton bain ? ») sont les remarques qui se lancent d'un bout à l'autre de la rue, au croisement des chemins, quand on rentre chez l'autre. C'est une salutation évidemment bien difficile à comprendre pour des Occidentaux et qui m'a laissée, pendant de nombreux mois, tout à fait dubitative.

Toutes les femmes ne prennent pas, systématiquement, le bain à l'étang. Dans le village de Puru, comme il n'y a pas d'eau courante, la femme n'a pas le choix. Dans la ville de Ratanpur, par contre, les raisons qui font que la femme ne va pas toujours à l'étang sont liées, d'une part au système du *pardâ*, qui limite les sorties, et d'autre part à l'existence de l'eau courante dans les foyers. Mais c'est le bain à l'étang que j'ai choisi de présenter, parce qu'il représente par excellence l'ensemble des relations complexes que j'ai développé tout au long de ce travail, tant au niveau de l'intégration du sari dans les valeurs de pureté, de hiérarchie, que de l'association aux qualités féminines ou encore à l'esthétique. C'est également un savoir-faire par excellence, qui inclut des compétences liées à des exigences issues de règles sociales. Le bain reflète, dans toute sa splendeur, la pratique de l'art et la manière de se draper du sari.

Tout d'abord, le bain est un moment obligatoire de purification quotidienne. En tant que seconde peau ou prolongation du corps, le sari et les autres vêtements doivent être également purifiés. Le bain s'intègre dans les notions de pureté et d'impureté qui régissent la société indienne et que j'ai régulièrement évoquées dans ce travail. Par conséquent, il s'effectue selon des exigences liées au fait de ne pas souiller, ni le sari, ni la personne.

Puis, le lieu du bain est un endroit public où circulent hommes et femmes. Mais les moments et les endroits varient en fonction du sexe. Déjà, le bain s'effectue selon les règles du *pardâ*, dans lequel les hommes et les femmes sont séparés.

Même s'ils ont travaillé ensemble, même s'ils ont terminé une activité au même moment, ils ne prennent jamais leur bain côte à côte. Rien ne doit suggérer qu'ils peuvent avoir des moments d'intimité, qu'ils sont mari et femme. Les femmes, le plus souvent en groupe, se placent toujours à distance des hommes. Les unes et les autres peuvent être également séparés par un arbre. Surtout, il n'y a jamais d'échange de regard. Les unes ne posent pas leurs yeux sur les autres et réciproquement, mais peuvent éventuellement laisser traîner un regard. Au contraire, cette façon de séparer, mais de permettre aux hommes et aux femmes de se côtoyer en se regardant sans se regarder fait partie des relations corporelles d'apprentissage, des échanges rendus publics et d'ailleurs très contrôlés parce que publics. Un voyeur ou une voyeuse serait rapidement sujet ou sujette à l'exclusion. Le bain des femmes est toujours évoqué avec beaucoup de respect et d'admiration par les hommes. Il fait partie d'un apprentissage sexuel très sensuel, très limité et contrôlé où le corps féminin est perçu et deviné à travers l'écran qu'est le vêtement.

Les heures au cours desquelles les femmes prennent leur bain varient également en fonction des castes et en fonction de l'activité liée à la caste. En général, les brahmanes se baignent au lever du jour, avant de commencer la préparation du premier repas. Les femmes qui travaillent – donc les âdivâsî ou les basses castes- vont au travail des champs ou de la forêt dès qu'elles se lèvent, sans manger, avec un seul thé sucré dans l'estomac. Elles vont à l'étang après le travail, avant de rentrer chez elles préparer à manger, soit en début de matinée, soit en fin d'après-midi. Enfin, celles qui ne sont ni brahmanes ni âdivâsî ni basses castes font le bain vers onze heures, toujours avant de préparer le repas du midi.

En outre, il existe divers étangs que les femmes rejoignent en fonction de leurs activités professionnelles et de leur domicile. A Puru par exemple, les femmes travaillent dans des champs différents selon la saison et l'année. Elles n'ont pas un endroit fixé une bonne fois pour toutes dans leur vie, mais elles choisissent l'étang en fonction du trajet de retour, entre le lieu de travail et le domicile.

L'heure varie en fonction de la saison chaude ou froide. Durant la première, les femmes évitent les moments de chaleur intense, durant la seconde, elles cherchent à avoir, au contraire, du soleil. Le bain est un moment agréable, de détente bien méritée après une journée de travail en plein soleil, voire un moment de

relâchement et de joie. Pour une femme de haute caste qui ne travaille pas à l'extérieur, c'est une coupure dans la journée, un lieu de rencontre et de communication avec d'autres femmes.

Tout au long de ce travail, j'ai comparé les manières de se vêtir du sari, entre les femmes du système de caste, dont la majorité habite en milieu urbain et celles des âdivâsî (en particulier Kanvar et Gond) auxquelles se rejoignent deux basses castes, les laveurs et les bergers, qui, en majorité également, habitent en milieu rural. J'y ai relevé des différences et des points communs. Il en est de même en ce qui concerne le bain, dans la manière d'enlever, de laver et de remettre le sari sur le corps. La caractéristique essentielle du sari et du bain, qui réside dans la double inversion du sari, porté ainsi entre l'étang et le domicile, est identique à toutes les femmes. Cependant, la majorité des femmes, portant le jupon, s'aident de celui-ci pour se recouvrir. Les âdivâsî portant le sari chhattisgarhi, sans jupon, ne se dénudent pas non plus et se recouvrent de leur sari, même si elles se laissent aller parfois à découvrir le buste.

Avant d'en arriver à expliquer cette double inversion, la manière dont elle est faite et les raisons qui l'expliquent, je vais détailler les caractéristiques de base qui permettent d'enlever, de laver et de remettre le sari, chez les femmes qui portent un jupon et celles qui n'en portent pas.

### **1- Le recouvrement du corps et l'enlèvement du sari**

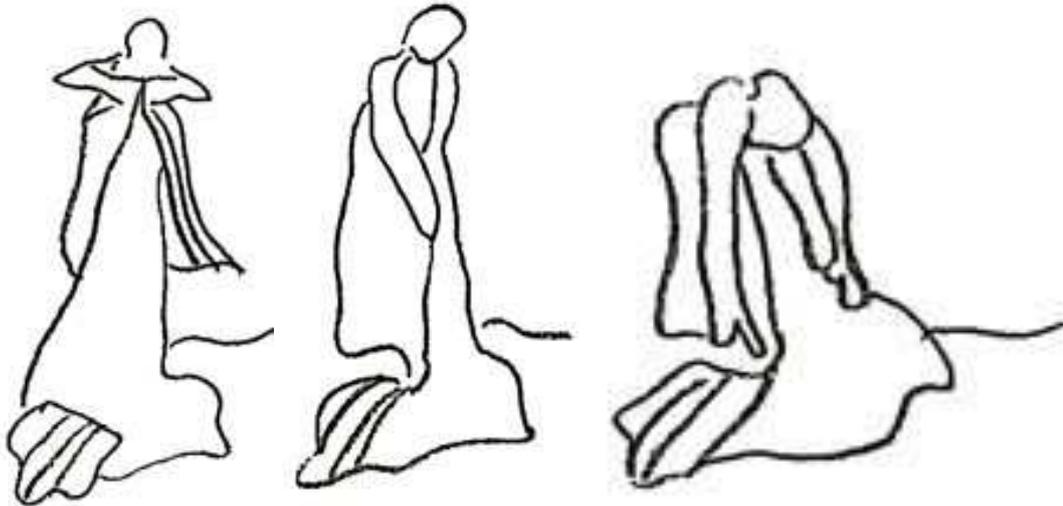
Que ce soit au moment d'enlever le sari, de le laver ou de la remettre, une femme ne se met jamais nue et montre un minimum de son corps. La manière d'enlever le sari est effectuée de façon à ne jamais se déshabiller complètement. Dans certaines villes ou régions d'Inde, comme Udaipur dans le Rajasthan, les femmes découvrent leur buste tandis qu'elles lavent leurs vêtements. A Ratanpur et Puru, cela ne se fait pas. Les femmes n'exposent pas, même durant un laps de temps très court, ni les seins ni les jambes. Les seules parties du corps qui sont découvertes de manière prolongée sont les épaules, le haut du dos et les mollets, quels que soient les groupes.

Pour se couvrir, la femme remonte le jupon qu'elle noue sous les aisselles,

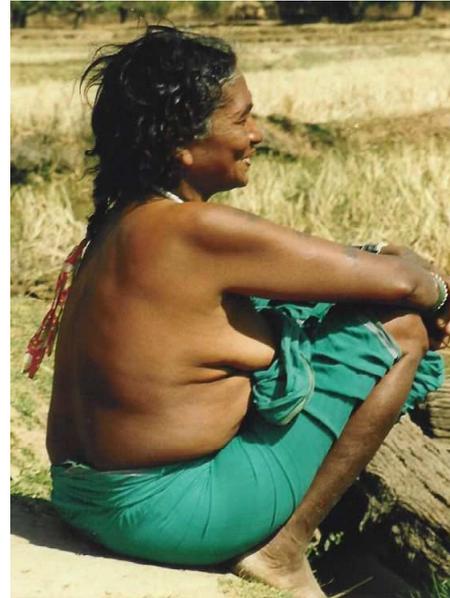


dessus la poitrine, en faisant glisser le nœud et l'ouverture de côté pour qu'elle ne s'ouvre pas sur la poitrine. Pour remonter le jupon, elle garde le corsage jusqu'au moment où le jupon est à hauteur du cou, elle le resserre, le prend entre les dents, fait passer les bras à l'intérieur, déboutonne et enlève le corsage. Mais elle reste couverte, du cou aux genoux, par le jupon. Puis elle fait glisser le jupon qu'elle noue au-dessus de la poitrine.

Quant aux femmes qui portent un épais sari sans jupon ni corsage, elles desserrent le nœud à la taille, le remontent au niveau des aisselles également, le resserrent et commencent le lavage.



En général, une femme qui rentre des champs commence par frotter la partie la plus sale comme les pieds, et elle peut même se servir d'un sari, s'il est de coton résistant, pour les frotter. La génération détermine, encore une fois, le recouvrement des parties du corps. Une femme d'un certain âge, qui porte le sari sans jupon ni corsage, ne se dénude jamais. Mais elle se laisse davantage aller à découvrir le buste ou les jambes.



Enfin, quelles que soient les castes ou les générations, une femme n'amène jamais de rechange. Elle lave les vêtements du jour qu'elle fait sécher sur le chemin de retour, elle peut changer de vêtements lorsqu'elle arrive à son domicile, mais elle n'amène pas de vêtements propres avec elle pour la bonne raison que son corps est impur quand elle va prendre le bain. Par conséquent, en tant qu'impure, elle souillerait ses vêtements propres en les amenant avec elle. Une femme qui rentre du travail des champs, les pieds pleins de terre et ayant transpiré, ne passe jamais chez elle prendre ses vêtements propres. Elle ne peut toucher des vêtements purs que si son corps est purifié. Là, on a encore un bel exemple qui illustre la notion que le sari et le corps ne font qu'un, que l'un et l'autre sont souillés et purifiés en même temps et que leur purification est interdépendante.

## 2- L'abreuvement du sari



L'eau est perçue comme purificatrice, de par sa fraîcheur, même si elle est stagnante et non renouvelée. Pourtant, les femmes veillent à la température moyenne de l'eau, et surtout à l'exposition au soleil, car elles savent qu'elles peuvent facilement avoir froid et tomber malade. Après avoir enlevé le sari et s'être recouvertes du jupon, elles immergent leur corps et leurs vêtements. Le sari est détaché, mais elles le prennent avec elles, et tout en se mettant à l'eau, elles le mettent également à l'eau et elles le font flotter à côté d'elles. Quant aux femmes qui portent un sari chhattisgarhi sans jupon du corsage, après s'être recouverte d'un pan de sari, elles laissent libre l'autre extrémité et l'immergent dans l'eau. Les femmes de hautes castes qui prennent le bain en combinaison (*gown*) immergent le sari dans l'eau.

Il n'est pas exagéré d'affirmer qu'elles rafraîchissent et abreuvent leur sari comme s'il était vivant. Mukulika Banerjee associe l'amidonage du sari, pendant lequel le sari est trempé dans de l'eau de riz au fait de le nourrir comme un être vivant (Banerjee 2003 : 28). L'eau de riz est d'ailleurs une des premières nourritures données aux bébés. La femme nourrit son sari comme si elle nourrissait un être. Effectivement, l'action de faire tremper le sari dans de l'eau de riz est comme si la femme voulait qu'il s'imbibe, se remplisse de cette mixture qui lui permet d'avoir une tenue ensuite, lorsqu'elle le porte. Sans l'amidonage, le sari redevient mou, sans tenue et sans vie. L'acte de donner du riz au sari à travers le fait de le faire tremper équivaut à l'acte de le nourrir et de le refaire vivre.

A Puru, la femme n'amidonne jamais son sari et à Ratanpur, elle le fait exceptionnellement. Si, donc, elle n'effectue pas l'acte de nourrir, elle effectue l'acte de lui donner à boire. En effet, le sari est longuement immergé dans l'eau. La femme

le laisse flotter, le pousse loin d'elle, le ramène de manière à ce que les fibres s'abreuvent. Tout comme le corps, le sari a supporté la chaleur, s'est asséché et a perdu de son énergie. Le sari s'étend alors librement, mais pas complètement car il est toujours repris d'une main, ramené et repoussé. Mais, comme un corps qui a soif, il faut laisser au sari le temps d'absorber l'eau, de s'imbiber et de reprendre vie.

Une fois que le sari est abreuvé, la femme peut le savonner. Le savon ou la lessive ne sont pas utilisés de façon systématique mais seulement une fois par semaine. Il existe une gestuelle spéciale qui permet de laver le sari, avec ou sans savon. La femme met en boule le sari mouillé, ni trop serré, ni trop lâche, de façon à ce que le sari puisse bouger sous ses mains. Elle le frictionne en le faisant se mouvoir légèrement, en le poussant par pressions légères, le laissant remonter, puis le tournant, comme si elle massait, encore une fois, comme un être vivant. La femme trouve toujours un compromis entre donner une certaine liberté de mouvement à son sari tout en le maîtrisant car, au résultat, il doit être purifié.

Le fait de froter rigoureusement ou de taper le sari tordu avec une batte de base-ball comme il l'est fait dans certains endroits de l'Inde (Rajasthan ou nord du Madhya Pradesh) n'est pas effectué à Ratanpur ou à Puru. S'il y a une tache, les femmes la frottent à l'aide des mains ou du tissu, ou éventuellement, d'une petite brosse. Certes, elles frictionnent le tissu, le frottent, le massent, le tordent de façon rigoureuse et tonique. Mais elles ne le battent pas, car battre le linge équivaldrait à une maltraitance et amènerait, à leurs yeux, à une usure plus rapide. Il est recherché la propreté du sari, mais également, sa durabilité.

Le fait de pousser et faire revenir le sari est ludique et également apaisant. Le bain, allié à la fraîcheur de l'eau, est calmant. Les gestes sont faits calmement sans se presser. Le bain est un moment de pause dans une journée bien remplie, qui permet de récupérer avant de nouveau préparer le repas et retrouver la famille. Il se peut également qu'en groupe, les femmes en profitent pour s'éclabousser, s'échanger des plaisanteries, voire rire, mais leur comportement reste toujours contrôlé.

L'eau n'est pas utilisée seulement pour abreuver le sari, mais pour faire adhérer le sari sur la peau quand il est remis sur le corps. Là, ce n'est plus l'amidon du sari séché qui donne la tenue du drapé, mais l'eau, qui, ayant été absorbée par

les fibres, tient et colle à la peau. Il ne s'agit pas non plus de mettre un sari complètement trempé et qui dégouline sur la route. Le drapé est plié, puis essoré soigneusement. Au fur et mesure qu'elle met le sari autour d'elle, la femme déplie et étend le tissu. Une fois qu'elle l'a fait passer sur la droite, dans le dos, et ramené à gauche, elle fait adhérer un bord de sari sur l'épaule gauche. Les mains libres, elle continue la mise en place.

Si la femme utilise le pouvoir collant du sari, parfois, elle le décolle pour



justement éviter son adhérence. N'importe qui a vu, à la télévision ou sur des ouvrages, des silhouettes au sari mouillé qui font ressortir les formes du corps. En réalité, le sari est essoré pour d'une part, s'en servir pour le faire tenir, mais d'autre part, éviter que le sari colle partout au corps. Les femmes de Puru et Ratanpur ne veulent, en aucun cas,

ressembler aux statues des époques anciennes ou aux actrices de cinéma qui semblent à demi nues dans un sari mouillé, transparent et collant au corps. Même dans le cas où la femme se rhabille dans le lac, de l'eau jusqu'aux genoux, comme je l'ai vu faire de façon exceptionnelle, elle essore le sari au fur et à mesure qu'elle le met sur elle. Dans ce cas, elle utilise une autre propriété de l'eau qui est d'étendre le tissu. En effet, hors de l'eau, la femme doit maintenir le tissu pour qu'il ne tombe pas sur le sol, sinon il serait souillé de terre et de nouveau impur. Elle tient de la main droite, déroule et étend le tissu de la main gauche. Dans le premier cas, le sari flotte, étendu de lui-même à la surface de l'eau, elle a juste à prendre le bord du sari et le plaquer contre elle. Ceci ne se fait qu'au début de la mise en place, lors de la première partie, car le sari est trempé. Elle finit par sortir de l'eau pour terminer le revers que je vais présenter maintenant.

Le pouvoir adhérent du tissu mouillé est donc utilisé. Le tissu est alors plaqué à des endroits et y tient sans glisser, ce qui laisse la femme libre de ses mouvements. Mais si le tissu doit adhérer à certains endroits, il ne doit pas coller au corps entier qu'il ferait trop ressortir et qui empêcherait les mouvements. Au

contraire, la femme essore l'étoffe, la décolle du corps pour enlever l'humidité, à des endroits où il n'est pas nécessaire qu'il adhère, comme les jambes, par exemple.

### **3- Les inversions de sari**

Yves Delaporte mentionne des cas divers dans lesquels des pièces de vêtements se portent de façon inversée pour communiquer le décès d'un proche (le vêtement se substitue au langage), pour se garantir contre les jeteurs de sorts, pour réduire l'usure du tissu ou encore pour adapter une face en fonction de la saison (Delaporte 1991 : 982-985). En outre, la description, par Marinella Carosso des manières de s'habiller dans un village sarde offre l'exemple de l'inversion vestimentaire selon des critères psycho-sociologiques. Les cinq pièces sont portées à l'endroit ou à l'envers selon divers éléments qui vont de la proximité du corps au contexte social du port (messe, mariage, funérailles). Le groupe social décode chacune de ces multiples combinaisons en les mettant en relation avec des catégories qui sont d'ordre psychosociologique : la sérieuse devra porter son corselet à l'endroit mais les quatre autres pièces à l'envers, tandis que celle qui cherche à mériter le qualificatif de « bonne ménagère » ne devra porter à l'envers que boléro et tablier (Carosso 1990 : 393, 397, 400, 401). À l'instar des cas étudiés par Delaporte et Carosso, les femmes indiennes, dans le cadre du bain, ont aussi des pratiques d'inversion du sari qu'il importe de présenter.

Avant de faire comprendre les raisons qui incitent les femmes à inverser le sari, je vais tenter de décrire les deux types d'inversions.

La première inversion est celle du sari dans le sens de la longueur. En effet, la



femme commence par enrouler le sari par l'extrémité, le pan, l'*â<sup>n</sup>chal*, particulièrement décoré, alors que quand le sari est sec, elle commence par l'autre. Dans le cas du bain, la femme prend le coin, le passe en partant de droite dans le dos et le ramène sur le devant par la gauche. A la fin de la mise en place, le pan du sari est toujours contre la peau.

Il existe deux raisons qui expliquent cette première inversion. En premier lieu, l'inversion a pour but de protéger le pan du sari décoré, d'empêcher toute souillure. Le pan est protégé par une deuxième épaisseur de sari. N'oublions pas que le lavage est une purification et que toutes les précautions sont prises pour ne pas rendre le sari impur. La deuxième raison est liée à la manière dont est effectué le lavage du sari chhattisgarhi, dans lequel la femme lave un pan de sari, puis l'autre. Une fois le premier pan lavé, elle le noue autour d'elle, fait glisser le second pan, qu'elle peut ainsi laver à son tour. Dans ce modèle de sari, les deux extrémités sont absolument symétriques.

Il n'est pas rare non plus que la femme porte un sari inversé, même sec. Elle le fait par souci de ne pas abîmer ou user la même partie du sari, par souci d'économie. Ce sont surtout les femmes de milieu rural qui le font ainsi, celles qui travaillent. L'extrémité mise sur le devant pouvant servir d'outil (cf chapitre 10), elle s'use et se déchire facilement. En inversant les deux extrémités, la femme réduit le risque d'abîmer la même partie.

La deuxième inversion du sari consiste à retourner le sari sur le devant, comme dans le cas du sari à revers (cf pages 121 et 134). Il s'agit d'ailleurs du même revers que celui effectué par les veuves et les Oraon. Le sari est retourné



sur lui-même, passé sur l'épaule droite, plaqué sur les cheveux et repris du bras gauche. Sur la photographie, Lakshmî fait le rentré à droite puis à gauche.

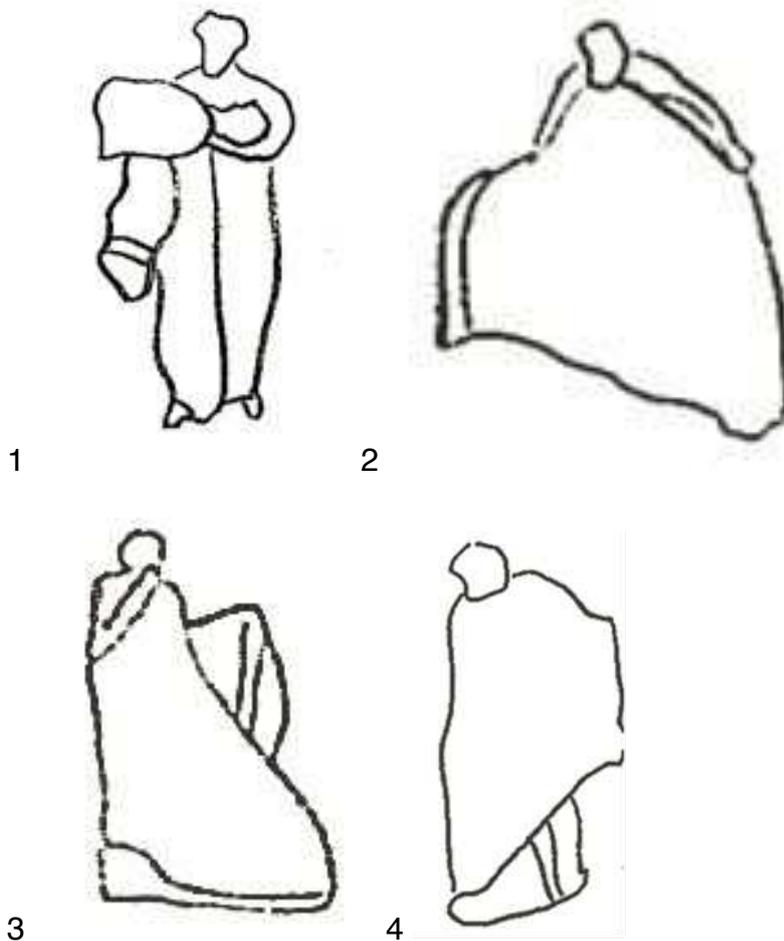
En aucun cas, le revers ne signifie un veuvage fictif ou temporaire chez une personne sortant du bain. Personne ne confondrait une femme sortant du bain avec une veuve. Il ne s'agit jamais d'un sari de veuve mais de personne mariée. Le sari est court et ne peut correspondre qu'au bain. Il est également visible que le sari est mouillé. La manière de mettre le jupon ou le corsage, soit sur la tête, soit en l'étendant sur les épaules est également unique au bain.

Pourtant, la similitude entre ces deux revers a des raisons en commun, qu'il faut rechercher dans le domaine de la pureté. En effet, si la veuve porte le revers, c'est avec l'intention de mener une vie simple et pure, remplie de prières pour se purifier le corps. La femme qui revient du bain est dans un moment de pureté, certes, mais temporaire : le sari est mouillé et le fait qu'il soit plein d'eau le rend susceptible de se salir facilement. C'est d'ailleurs pour cela qu'il est mis plus court, pour qu'il ne puisse pas, au moindre contact ramasser des souillures. Le revers est effectué, non pas pour permettre de reconnaître un veuvage, mais pour repousser les impuretés et les mauvais esprits qui pourraient rendre le sari, le corps et la personne impurs.

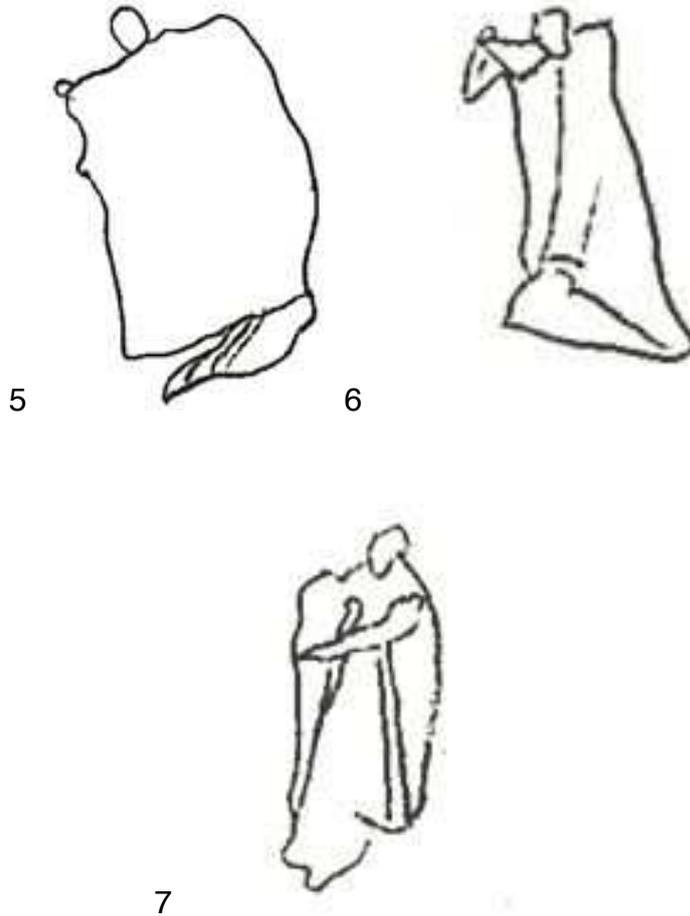
Enfin, si la femme juge que le sari est un peu long, elle le raccourcit en retournant le bord du sari et en le rentrant à la taille, une fois que le sari est mis, que le jupon est enlevé et que le sari, qui était noué au-dessus de la poitrine, est abaissé à la taille.

Voyons maintenant plus en détail comment les âdivâsî qui ne portent pas de jupon, effectuent l'inversion des deux pans, sans se découvrir, pour les laver l'un après l'autre. Cette façon de mettre un pan pour se couvrir et laver l'autre, puis d'inverser l'un et l'autre est spécifique au sari chhattisgarhi.

Dans cette inversion, on se couvre du pan purifié pour purifier l'autre. Après avoir noué le sari au-dessus de la poitrine, on le lave (1). Une fois purifié, on fait passer le pan vers la droite (2), on le ramène devant par le côté gauche (3) et on le rejette sur l'épaule droite qui sert de point d'appui (4).



Une fois que le corps est bien recouvert, on dénoue le pan qui se trouve sous le sari, on le fait glisser et on le laisse retomber par terre (5). On noue alors le second pan –qui était posé sur l'épaule droite- autour de la poitrine (6). Le pan dénoué peut être lavé et essoré (7). Il est ramené et plié en revers, comme dans le cas précédent.



#### **4- Les souillures, l'air et le séchage**

La règle absolue à laquelle la femme doit se conformer est de ne pas laisser tomber ou traîner le sari par terre une fois qu'il est purifié. Sinon, elle doit recommencer le bain en entier.

L'ordre dans lequel les actions se succèdent est effectué de manière à ce que les femmes ne se découvrent pas, mais également à ce qu'elles ne se salissent pas. Le nettoyage s'effectue en commençant par les parties les plus sales qui sont les pieds, spécialement en ce qui concerne les femmes des villages. Si le sari est épais et résistant, une femme peut même se servir de l'extrémité pour se frotter les pieds. Mais ce geste n'est plus possible avec le sari synthétique, qui, trop fin et trop fragile, risquerait de se déchirer.

Le savon est utilisé une fois par semaine environ. La purification est possible seulement avec de l'eau, dans les conditions que j'ai développées plus haut. La terre est également utilisée comme nettoyant. Les femmes en prennent pour se laver autant les pieds, les cheveux et le sari. Cependant, si la terre sert de nettoyant, elle doit être mélangée avec de l'eau. Ensuite, la femme se sert d'une pierre pas trop rugueuse, mais suffisamment pour mettre le vêtement dessus et le frotter. Le rinçage doit être parfait, il ne doit pas rester un grain de terre. Le sari est alors remis à l'eau.

La femme commence par nettoyer son corsage qu'elle place souvent en attente sur un bras ou sur la tête, puis le sari et enfin le jupon. Une fois que la femme a purifié le corsage et le sari, a mis et relevé celui-ci, elle lave et essore le jupon. Ce dernier est étendu sur les épaules. Là encore, le pouvoir d'adhérence de l'humidité est utilisé pour plaquer l'étoffe sur le buste et le faire tenir aux épaules. En outre, la femme est souvent chargée, elle a souvent un seau, une corbeille, un outil ou un enfant à porter et elle met ses vêtements en conséquence. Au sortir du bain, la femme ne peut être prise en flagrant délit d'un pan de sari qui tombe – elle le met d'ailleurs sur la tête – , ou de plis à réajuster.

Sur le chemin du retour, le sari commence à sécher. Si le sari est fin, si la femme



doit attendre comme dans le cas d'un rite funéraire, et si elle voit que le sari est presque sec, elle le remet de façon quotidienne. La manière de mettre le sari, en effet, est adaptée au fait qu'il est mouillé. La même mise en place avec une étoffe sèche ferait s'effondrer le sari. Bien sûr, il existe un nouage à la taille, des rentrés qui tiendraient, mais le haut du sari posé sur l'épaule tient parce qu'il est humide.

La femme apprend donc à connaître le temps approximatif de séchage du sari selon le moment de la journée, la température ou le vent. C'est là que se joue la maîtrise de la femme, de ses sensations par rapport au sari en jonction avec les éléments qui composent l'environnement.

Les ouvrages photographiques sur l'Inde présentent des femmes étendant le sari et le faisant sécher ainsi au vent. Moi-même, j'ai remarqué également cette pratique, en

particulier sur les bords d'un site de pèlerinage comme Haridvar ou Bénarès, par une journée éventée. Cependant, il n'en est pas ainsi, ni à Puru, ni à Ratanpur. Une fois dans son domicile, la femme déroule son sari, l'étend sur un fil ou le long d'un mur et le fait sécher. En général, elle change de sari. Une fois qu'il est sec, elle le plie et le range à l'abri, en général dans une valise. Elle ne laisse jamais traîner un sari sec étendu jusqu'au lendemain, car il y a toujours le risque de le salir. Il existe en effet des allées et venues dans la maison, des risques d'intempéries.

De façon générale, un vêtement humide est fragile au niveau de la pureté car il recueille facilement des poussières. Si la femme, dans une situation quelconque, en allant chercher de l'eau par exemple, mouille son sari, elle le change. La double inversion du sari lors du bain est effectuée pour contrecarrer les risques d'impureté, pour signifier la fragilité temporaire d'un sari pur et pour marquer le moment de pureté maximale de la journée.

## Conclusion du chapitre 9

Le bain témoigne du lien et de la relation de la femme à son sari. C'est d'abord un moment quotidien de purification essentielle dans lequel la personne est purifiée en



même temps que le sari et les autres vêtements. La purification ne nécessite ni détergent ni brosse. Elle est fondée davantage sur l'abreuvement du sari, l'adhérence du tissu mouillé au corps et la mise en place inversée. Les pouvoirs de l'eau sont utilisés, tel le fait de s'infiltrer dans le tissu, le rendre collant. L'imprégnation de l'étoffe est extrêmement contrôlée. Il ne s'agit, en aucun cas, de rentrer au domicile le tissu collé à la peau. La femme essore le tissu, l'étend de manière à déjà le faire sécher, puis décolle le tissu de la peau à des endroits où il n'est pas utilisé pour tenir. En outre, que ce soit au moment d'enlever ou de remettre le sari, la femme ne révèle jamais plus que les mollets, les bras ou le dos.

Considérant toutes les coupures d'eau dues à la sécheresse ou les coupures

d'électricité, ainsi que le coût de l'appareil, il serait difficile, voire impossible pour les femmes de Ratanpur et Puru d'avoir et de faire fonctionner une machine à laver. Mais la machine, d'une part, nierait la relation du sari et de la femme en tant que prolongateur du corps, d'autre part, empêcherait toutes les sensations de fraîcheur, d'apaisement, de joie qu'éprouvent les femmes à ce moment. Elle ne serait pas, en outre, conforme à la purification du sari, du corps et de la personne.

## Chapitre 10 - Le voile : plus qu'une étoffe, un système

*« Le sari avait assez de volume pour contenir les douleurs de la femme. Maintes fois, elle avait surpris sa mère s'essuyer les larmes avec le pan qu'elle laissait pendre sur la poitrine et le ventre. Sa grand-mère bénissait même leur vêtement si pratique qu'on en épargnait des torchons de cuisine et des essuie-mains ».*

*(...)*

*« Des secrets y étaient voilés et gravés. Tard, trop tard, Supaya avait su comprendre toute la poésie du sari. En sus de sa valeur civilisatrice en Orient, l'étoffe qui drapait la femme indienne affinait sa sensibilité, purifiait ses passions et exaltait sa dignité »*

*(Boolel 1996 : 58 et 61).*

Avant le mariage, revêtir le sari pour un rituel pendant quelques heures est le départ d'un long apprentissage. A Delhi, le premier essai est effectué soit lors de cérémonies comme celles dédiées à Durgâ (*Durgâ pûjâ*), soit lors de la remise de diplômes au collège ou à l'université. La jeune fille se fait alors conseiller et aider par des femmes mariées expérimentées. A Ratanpur, le premier essai de la jeune fille se

fait durant les fiançailles. Ce premier port de sari permet à la jeune fille de faire connaissance avec l'art et la manière de manier le sari.

Après le mariage, le sari au quotidien exige tout un savoir-faire qui s'acquiert au fur et à mesure des années. Bien que la jeune fille vive dans un milieu où toutes les femmes portent le sari, bien qu'elle joue, enfant, à imiter la mariée, à manier un foulard, bien qu'elle joue également avec le sari de sa mère, elle n'a pas de période d'apprentissage hormis ces moments de cérémonies, où d'ailleurs ses mouvements sont très limités. Le port quotidien du sari génère une pratique qui fait partie d'un long processus d'apprentissage. Qu'en est-il donc du sari de tous les jours? Comment se manie-t-il, s'utilise-t-il ou s'adapte-t-il?

Il ne serait pas bien perçu que la jeune fille réussisse à maîtriser son sari tout de suite. En effet, il existe une adéquation entre le fait de maîtriser le sari et se maîtriser soi-même, c'est-à-dire son corps et sa personne. Une femme respectée et respectable sait manier son sari de manière à concilier les codes de modestie et de respect avec ses activités quotidiennes tout en restant belle et gracieuse. Mais on concède à la jeune épouse une période d'apprentissage, au cours de laquelle elle s'adapte aux situations. En même temps, cette période est nécessaire à son adoption dans la belle-famille.

Même si cela paraît contradictoire au premier abord, une femme humble aux bonnes mœurs doit rester belle et gracieuse. La beauté et la grâce sont en effet des qualités requises, intrinsèques au port du drapé, car celui-ci permet une série de gestes qui renforcent et vont de pair avec ces qualités féminines. Cependant, la beauté et la grâce posent des problèmes car elles peuvent attirer un autre homme. Or, ces qualités sont destinées à l'époux, aux membres proches, aux divinités et elles permettent également d'apporter chance et prospérité à la famille (cf page 207).

Le sari étant fluide et mobile, la femme doit l'adapter au fur et à mesure de ses activités quotidiennes, des codes hiérarchiques, des personnes qu'elle côtoie, des milieux dans lesquels elle va et vient. Bien que le sari soit une pièce de tissu unique, la mobilité du drapé sur la partie supérieure du corps est différente de celle de la partie inférieure. Dans ce chapitre, je vais décrire et analyser le maniement du sari en tant que voile sur le haut du corps, de la tête à la ceinture afin de comprendre le système sous-jacent à cette pratique.

Le sari a un pouvoir couvrant qui se décline en divers degrés et qui dépend, en outre, de différentes parties du corps. Certaines doivent être absolument couvertes, d'autres le sont en certaines circonstances. La femme joue également avec le type de sari opaque ou transparent, pour couvrir, voiler ou dévoiler une partie du corps, un motif de corsage, un bijou ou une natte de cheveux (cf chapitre 6). En fonction des contextes, la femme doit savoir cacher ses charmes, les laisser deviner ou les exposer.

Le sari fait partie des nombreuses variétés qui composent les voiles. Les termes, *pardâ* (également *parda*, *pardah*, *pardah*...) ou *ghû<sup>n</sup>ghaṭ* (*ghunghut*...), qui désignent le « voile » s'appliquent également au sari. Mais le voile est, en outre, l'allégorie d'un système. Il suffit de se rappeler toutes les réactions qu'a suscitées l'interdiction du voile musulman en France, car cette interdiction remettait en cause une religion, des rapports entre les hommes et les femmes. Ces deux concepts – *pardâ* et *ghû<sup>n</sup>ghaṭ* – font référence à un vaste système qui régit les relations entre la sphère publique et privée, entre les hommes et les femmes et entre les femmes elles-mêmes. Comme tout vêtement, en tant que prolongateur du corps, il est associé à des valeurs culturelles inhérentes à la personne féminine (*lâj*, *sharam*, *maryâdâ*) qui génèrent des manières et des comportements bien spécifiques.

Il est difficile de traduire des termes hindi qui font référence à des éléments culturels qui n'existent pas dans nos sociétés occidentales. Le terme le plus adapté est justement « voile ». Mais j'utiliserai également les termes originaux de *pardâ*, *ghû<sup>n</sup>ghaṭ* ou *â<sup>n</sup>chal*. Il s'agit, ici, de les définir pour bien comprendre l'ensemble des interactions mises en jeu par le voile, interactions entre le vêtement, le système social, les valeurs inhérentes à la personne féminine et aux représentations du corps.

### **A) Le *pardâ* : protéger, isoler, séparer, éviter**

Je vais commencer par donner les définitions déjà existantes du mot *pardâ* voile et voir également quelles sont les perceptions de chaque auteur par rapport à la société. Il n'y a pas de présentation figée de la définition du mot *pardâ*. Elle évolue et évoluera encore. Les faits l'ont témoigné en France ces dernières années, le voile fait partie de croyances et mentalités qui changent. Je replacerai chaque notion par rapport à un type d'étude (historique, ethnologique) et je la comparerai aux faits que j'ai pu relever lors de mon expérience de terrain.

### **1- Protéger et isoler**

Il est courant de lire dans les ouvrages que le *pardâ* a existé à l'arrivée des musulmans. Soit, il aurait été instauré par eux, soit il aurait été adopté par les hindous sur un modèle musulman. L'historien Anant Shadeshiv Altekar, dans un ouvrage sur la situation de la femme dresse le portrait d'une femme hindoue non voilée dans l'Inde ancienne. A l'époque où les musulmans ont envahi l'Inde, ils auraient enlevé ou violé des femmes. En conséquence, les hindous auraient instauré le système du *pardâ* comme système de protection (Altekar 1962 : 279-280).

Anant Altekar n'est pas le seul historien à tenir ce discours, à la fois nostalgique d'un passé perdu et accusateur vis-à-vis des envahisseurs. Uma Chakravati analyse l'origine de ce discours. Lors de l'époque de l'Indépendance de l'Inde, la condition des femmes dans la société prend une place centrale. Les Occidentaux remettent en cause le statut dévalorisant les femmes, le système du *pardâ*, la pratique de la crémation des veuves, le mariage des enfants et le veuvage forcé (Chakravati in Haase-Dubosc 2002 : 63). Au XIX<sup>e</sup> siècle, les textes sanscrits ont été remis à l'étude. Les travaux effectués sur la situation des femmes dans l'Inde ancienne sont alors sous l'influence de spécialistes issus de l'école historique nationaliste. Les institutions sociales hindoues étant soumises à une violente critique de la part d'une génération imprégnée d'éducation et de valeurs occidentales, les historiens intensifient leurs efforts pour démontrer que, dans un lointain passé, lors de la période védique, les femmes jouissaient d'une situation élevée et qu'ensuite, il

y aurait eu un déclin général atteignant son point culminant avec l'arrivée des musulmans (ibid).

La notion essentielle qui ressort de cette vision du *pardâ* – et valable encore aujourd'hui- est la notion de protection, remise en cause, d'ailleurs par Gloria Goodwin Raheja et Ann Grodzins Good, car perpétuant l'image d'une femme « faible » et « passive », qui, donc doit être protégée. L'auteur mentionne que cette présentation stéréotypée fait partie des stratégies de domination coloniale (Raheja et Good 1994 : 4).

Selon les historiens, à une certaine époque, le danger provenait des musulmans. Actuellement encore que ce soit à Delhi, à Ratanpur, ou à Puru, le danger existe. Il ne provient pas exclusivement des musulmans, mais des hommes en général. Il n'y a pas un danger, mais des dangers, difficiles à déterminer, réels ou imaginaires. En Inde, en effet, la femme est éduquée, de façon à craindre l'extérieur. Dans le village de Puru, ce sont les dangers de la forêt, les esprits, les animaux, à Ratanpur, c'est le mauvais œil ou le fait d'être accosté par un inconnu aux idées malveillantes. En ville, à Delhi, les dangers sont les agressions morales (les injures) et physiques (vols, viols). D'ailleurs, lors de mon dernier séjour en 2005, il y avait une véritable campagne contre l'insécurité dans la capitale. Quelles que soient les raisons, la femme s'expose à des dangers dès qu'elle sort de sa maison et son vêtement, le sari en l'occurrence, est la protection idéale.

Dans les ouvrages anglophones, la traduction anglaise la plus courante du *pardâ* est *seclusion*. C'est celle qu'emploie Uma Chakravati cité plus haut. *To live in seclusion* signifie « vivre retiré du monde », « vivre en solitaire » (Robert Collins 1987 : 612). L'article de cet auteur fait partie d'un ouvrage féministe sur la condition des femmes en Inde. Le livre inventorie les problèmes auxquels se trouve confrontée la femme en Inde. Il faut cependant situer le terme choisi. *Seclusion*, en anglais, « retrait » ou « enfermement » fait partie d'un discours dénonciateur du système. Il est également employé chez les historiens car il était plus adapté à une certaine époque, comme le XVIII<sup>e</sup> siècle, durant lequel le *pardâ* était alors pratiqué par les classes sociales élevées. Mais cette vision est-elle encore applicable?

Le degré de « solitude » et de « retrait » diffère, en effet, en fonction de l'âge de la femme, des années de mariage, de la femme elle-même, de la classe sociale,

de la caste, du rang dans la caste, du travail et de l'environnement social ou urbain. Il est certain que les femmes brahmanes ou Thakur résidant à Ratanpur sont soumises à un système de *pardâ* strict qui peut être comparé à un « retrait » ou un « enfermement » par rapport à d'autres castes. Seules dans ces familles, les grand-mères sortent quotidiennement de la maison en compagnie de leurs petits-enfants, les sorties des belles-filles étant extrêmement régulées.

## 2- Séparer et éviter

Il faut donc bien comprendre que si retrait ou solitude il y a, ce n'est pas du monde des femmes mais de celui des hommes. Dans un ouvrage ethnologique sur la vie des femmes dans le nord de l'Inde, Susan Wadley utilise les termes de « ségrégation sociale » et indique que le *pardah*<sup>66</sup> est associé à une division sexuelle du travail et à l'existence de mondes séparés (Wadley 1977 : 130). Cette séparation des hommes et des femmes est liée au fait que chacun a des rôles différents, les femmes apportant protection, prospérité et bien-être à la famille.

Le dictionnaire Mac Gregor donne des définitions qui nous aident à éclaircir ce thème de « séparation ». Le *pardâ*, de genre masculin en hindi, est d'abord un objet, un « rideau », un « écran », ensuite une partie du corps, une « paupière », et enfin un élément léger qui couvre, une « membrane », une « fine couche » (Mac Gregor 1997 : 603). Ces définitions suggèrent un élément qui sépare un espace d'un autre – notion développée plus haut – mais également qui s'ouvre et se ferme de manière à se protéger et qui couvre pour les mêmes raisons. La paupière de l'œil s'abaisse en cas de projection de poussière ou d'exposition au soleil. Quant au rideau, on le trouve, dans les maisons indiennes, posé comme écran de séparation entre un espace semi-public – salle d'accueil où l'on fait rentrer les gens de l'extérieur – et un espace privé – la cuisine et les chambres. L'expression « *yahi<sup>7</sup> pardâ hê* », signifie aussi bien « ici, c'est un rideau » qu'« ici, c'est la partie privée de la maison » (ibid).

Le *pardâ*, cependant, en tant qu'écran de séparation, permet le passage de l'espace privé à l'espace public. C'est pourquoi Doranne Jacobson (1977) définit le *pardâ* comme un mécanisme de « distanciation » qui permet de réduire les tensions

---

<sup>66</sup> Ainsi écrit dans le texte

d'une famille élargie. La femme, grâce au *pardâ*, devient « invisible socialement » (ibid). Doranne Jacobson mentionne également que le *pardâ* instaure des restrictions de déplacements aux femmes hors de la maison et qu'il ajoute à la dépendance des femmes aux hommes au niveau économique.

Delphine Maucort (2003) dans une thèse récente sur les vêtements de la caste des Bhopâ-Rebârî dans le Gujarat, reprend le terme de « relation d'évitement » entre les hommes et les femmes défini par Ghasarian (Ghasarian in Maucort 2003 : 51). Cette « relation d'évitement » peut prendre plusieurs formes. Elle peut porter sur le fait de prononcer ou non son nom, d'avoir un contact physique, de se trouver sous le même toit, de se croiser sur la route, etc.... Cette relation, extrêmement cérémonieuse, traduit le respect, la réserve, voire une certaine crainte » (ibid).

Prenons deux exemples relatifs à cette procédure d'évitement, qui est effectué entre les femmes et les hommes selon le lien de parenté. A Ratanpur, une jeune mariée doit éviter de rencontrer le père et le frère aîné de son époux, elle ne doit jamais se retrouver seule avec l'un ou l'autre. Djagan, gardien Thakur de l'auberge de la petite ville, m'a raconté qu'en tant qu'aîné de la famille, s'il veut se faire servir un verre d'eau, il le demande indirectement à la belle-sœur (à une tierce personne – à son neveu le plus souvent – qui le demande à la belle-soeur). Il sort de la pièce, le verre d'eau y est déposé par sa belle-sœur, celle-ci sort. Il peut entrer à nouveau dans la pièce et boire le verre d'eau. Cependant, cet évitement ne s'effectue que chez les hautes castes ou, dans les autres castes dans les premiers mois du mariage.

En outre, Ratanpur a ses rues et ses espaces réservés aux hommes (l'axe routier Bilaspur-Kota). Certains sont en majorité masculins (l'arrêt de bus) ou en majorité féminins (la rue centrale de Ratanpur où se fait le marché quotidien de fruits et légumes). D'autres enfin sont surtout féminins (les temples sont principalement côtoyés par les femmes). Cette organisation spatiale connue de tous, vécue comme telle, est une continuation de la répartition des tâches et des rôles dans la société.

Le système du *pardâ* est adopté chez les âdivâsî, même s'il est moins strict. Cette souplesse est justifiée par le fait que les femmes sont une main-d'oeuvre économique et doivent sortir pour travailler dans la forêt ou dans les champs.

Cependant, la répartition des tâches existe, à l'intérieur de la maison comme à l'extérieur. Les femmes font la cuisine, les hommes passent l'araire, les femmes plantent ou ramassent le riz. La division des espaces est forte : les hommes se retrouvent pour mâcher le bétel ou fumer une cigarette sur le chemin qui conduit à d'autres villages, les quelques femmes qui sortent se croisent au ramassage de l'eau, devant le magasin ou près de l'étang.

Jusqu'ici, le *pardâ* est défini davantage par rapport au système qui régit les relations entre les hommes et les femmes que par rapport au sari. Quel lien peut-il exister entre les deux ?

Emma Tarlo répond à cette question en écrivant toute une partie sur le thème du voile qu'elle désigne sous le terme *ghunghut*. Elle reprend les termes définis par Jacobson de « distanciation » et d' « invisibilité ». Elle définit ce *ghû'ghaṭ* comme le voile que porte la femme, le comportement associé à ce voile et le système qui structure les relations entre les hommes et les femmes. Le voile agit comme un moyen « portable » de retrait et de limitation. Recouvrir son visage est également une forme de « déférence » et de « respect » de la femme vis-à-vis de l'homme, et en particulier devant le beau-père et les frères aînés de son époux. La manière d'être « invisible » indique également la position sociale de la famille (Jacobson in Tarlo 1996: 166).

Le voile est donc désigné sous deux termes qui se recoupent l'un et l'autre. Le terme *pardâ* est davantage employé pour désigner le système qui régit les relations entre hommes et femmes, tandis que *ghû'ghaṭ* est davantage employé lorsque le sari lui-même est évoqué. Le second terme est inclus dans le premier, mais comme il ne peut être compris que par rapport au premier, les deux se confondent.

## B) Le *ghû<sup>n</sup>ghaṭ* : cacher, dévoiler, exposer

Le dictionnaire Mac Gregor définit *ghû<sup>n</sup>ghaṭ* comme « l'extrémité du sari ou d'un autre vêtement, utilisé par une femme pour se cacher le visage » (Mac Gregor 1997 : 291). Associé aux verbes tels *uṭhânâ*, *kholnâ* ou *uṭanâ*, il signifie « révéler » ou « ouvrir », associé à *karnâ* (« faire ») et *nikâlnâ* (sortir), il signifie « cacher », le voile est fait pour cacher et révéler à la fois.

Ces connotations d'ouverture et de fermeture sont également présentes dans le terme *pardâ*. Il existe toute une série d'expressions qui confirment le fait que le *pardâ*, en tant que « rideau », est fait pour cacher aussi bien qu'exposer : « *pardâ utânâ (kâ)* » ou « *pardâ khôlnâ* », ou encore « *pardâ râlnâ (pâr)* » traduit par « tirer, ouvrir le rideau » aussi bien que « dévoiler, révéler, exposer » s'opposent à « *ghôrnâ pardâ* : laisser tomber un rideau ».

Par conséquent, que le voile soit désigné comme *pardâ* ou *ghû<sup>n</sup>ghaṭ*, il est associé à un mouvement de fermeture et d'ouverture, de couverture et d'exposition. Effectivement, il suffit de regarder quelques instants une femme en sari pour remarquer que celle-ci le manie, le bouge constamment, se voilant et se dévoilant ainsi. Cependant, il s'agit de comprendre, maintenant, ce que la femme a à cacher ou à révéler et dans quelles circonstances elle se voile ou se dévoile.

### 1- Les sentiments et les émotions

#### a- Pour maintenir l'honneur

Emma Tarlo présente des nouveaux concepts qui permettent une nouvelle approche du thème du voile. Elle définit la « honte » (*lâj*) et les « émotions » (*sharum*<sup>67</sup>) en relation avec le vêtement et le corps. En effet, la femme est considérée comme démontrant plus de *sharum* qu'un homme. *Sharum* n'est pas « fait » mais c'est une émotion qui envahit, l'émotion étant considérée naturelle, spontanée et intrinsèque à toutes les femmes. *Lâj* est quelque chose que les femmes « font », elles sont alors considérées comme des agents responsables de leurs propres actions (Tarlo 1996 : 164-165). L'auteur indique qu'à Jalia, les femmes

---

<sup>67</sup> Ainsi orthographié dans le texte

font référence au voile en tant que « *lâj kadvu* » (ou « *karvu* »), ce qui signifie littéralement « faire honte ». Elle peuvent abaisser le voile sur les cheveux (se préparant à faire « *lâj* »), le tirer légèrement (« *lâj* » simple), puis cacher le visage (moitié « *lâj* »), puis « *akhi lâj* » (« *lâj* » complète) en fonction de la venue d'hommes à la maison (idem : 161).

Si le sari permet de cacher ses émotions, il permet également de les contenir. La femme, étant culturellement supposée être la proie à davantage d'émotions que les hommes, doit pouvoir se contenir, cacher ses pleurs sans les afficher, mais elle doit aussi pleurer, sinon, elle serait considérée comme inhumaine.



Ces manières de pleurer ou, plus généralement de gérer ses émotions à l'aide du sari sont associées à la modestie de la femme, au maintien de son honneur, de celui de sa famille et de sa caste. Le mouvement du voile qui couvre et découvre montre que la femme est capable d'avoir des émotions, qu'elle a du cœur. En même temps, la femme n'expose pas complètement ces émotions par pudeur. Les manières de gérer et de contenir les émotions sont associées au contrôle de la personne elle-même, qui maintient ainsi son honneur.

L'usage du *ghû'ghaṭ* fait partie de tout un comportement considéré encore féminin : la *mariâdâ*. Ce terme a plusieurs définitions. Tout d'abord, c'est une

« limite », une « frontière » (soit au sens large, soit imposées par la coutume). Ensuite, c'est un « comportement correct ». Puis, c'est la « dignité », l'« honneur », ou le « mérite » (Mac Gregor 1997 : 794). Un second terme, *izzât*, est également employé pour définir l'« estime » ou l'« honneur » (idem : 104).

Bien que la femme soit supposée avoir davantage d'émotions que les hommes, elle doit savoir les contrôler en vue de maintenir sa propre respectabilité comme celle de la famille et de la caste. Cette respectabilité est à préserver aussi bien au sein de la famille qu'à l'extérieur. Prenons l'exemple d'Ârtî Jêsvâl, qui réside à Ratanpur. Etant d'origine urbaine, elle a tenté, comme les femmes des villes, de porter un *salvâr kamîz* (ensemble composé d'un pantalon, d'une ample chemise et d'une écharpe), à son domicile. Il a été jugé par son époux, qu'en cas de visite impromptue d'un des membres de la belle-famille, il n'était pas correct qu'elle les reçoive dans cet ensemble, non seulement pour se voiler les cheveux (malgré l'écharpe), mais également pour effectuer le geste de respect (*pranâm*, cf page 255) avec un autre vêtement que le sari. L'écharpe du *salvâr kamîz* ne peut-elle remplacer le sari ? Non, car seul, le coin du sari est noué à l'écharpe de l'époux pendant le rite des sept pas du mariage qui conclut l'union des mariés (cf page 228). Par conséquent, effectuer le geste de respect avec un autre vêtement qui ne témoigne pas du statut marital n'a pas de signification respectueuse, car il nie la relation de l'époux et l'épouse. Le sari, au contraire, en tant que vêtement mis lors du mariage, témoigne de l'union maritale qui fait que la femme devient respectable et peut avoir un comportement honorable.

Le voile est donc à concevoir comme un tissu qui permet de voiler et dévoiler, qui fait partie d'un comportement vestimentaire lié à la modestie, mais également à l'honneur et la respectabilité.

#### b- Pour séduire et plaire

En réaction à cette vision stéréotypée d'une femme indienne « passive » et « soumise » hiérarchiquement, certains anthropologues veulent présenter une femme qui sait manipuler les hommes à des fins personnelles et qui sait séduire (Raheja et Good 1994). Lynn Bennett (1983) va jusqu'à employer le terme de « stratégies ». Cette vision de la femme rappelle celle défendue par Sarasvati Joshi

(2002), selon laquelle la femme lance des sortilèges aux hommes. Il n'est pas possible cependant de généraliser la séduction à toutes les femmes indiennes. La séduction est permise à certains moments, dans certains lieux, avec certains acteurs. Dans ce contexte, le maniement du tissu lui serait un allié.

On se rappelle les jeux de « transparence » et d' « opacité » obtenus avec le sari, le port d'un « sari lourd » ou « léger », d'un « sari quotidien » et de « fête » (cf page 196). En fonction du rituel, des acteurs et des émotions, les femmes mettent un sari d'épaisseur différente. Lors de l'onction purificatrice de la future mariée, rite conduit par les femmes, celles-ci choisissent un drapé quotidien opaque pour, d'une part, chasser le mauvais œil, d'autre part, aller de pair avec la tristesse du départ de la future mariée. Lors du don de la vierge, elles revêtent un sari « lourd », épais, décoré de riches ornements et « opaque » . Elles se protègent ainsi des regards masculins – car le futur époux arrive accompagné de tout un défilé composé d'une assemblée d'hommes-. Elles effectuent l'accueil du marié, alors considéré comme un roi. En même temps, les femmes font tout un jeu de séduction rituelle afin de retarder le don et le départ de la jeune fille.

Enfin, le voile fait partie de la grâce et de la beauté féminine qui sont des



qualités requises et acceptées dans la société indienne. Une femme doit pouvoir se cacher derrière son sari, être embarrassée lorsque le voile tombe, montrer qu'elle est timide, surtout quand elle est jeune. Le geste de remettre constamment le sari qui glisse fait partie du charme, de l'élégance et de la beauté féminine, il rassure aussi et donne contenance. Montrer son vermillon est une fierté d'épouse. Le trait rouge, faisant partie du maquillage fait ressortir également l'éclat du teint. Au fur et à mesure

qu'elle vieillit, la femme remet le voile du sari, s'y cache mais elle doit, de moins en moins, montrer sa timidité. Le fait qu'elle ait eu des enfants, qu'elle les ait élevés la rend plus assurée. Elle met alors le sari derrière les oreilles, elle maintient le bord du sari dans la bouche. Là encore, il existe des variantes car ces gestes sont effectués

davantage dans le milieu rural qu'urbain, plus souvent chez les âdivâsî que dans le système de castes. Mais au fur et à mesure de l'âge, au quotidien, la femme attache moins d'importance à la manière timide et embarrassée de jouer avec son sari.

## **2- Les parties du corps (planche 15)**

Dans ce jeu du voile, la femme cache, dévoile et expose différentes parties du corps. La tête est le « point d'appui principal» – expression définie par Leroi-Gourhan (1945) – , sur lequel est posé ou non une partie de l'extrémité du sari, qui retombe ensuite de chaque côté des épaules.

Les pieds sont les parties les plus impures du corps – du fait de leur contact au sol, ils sont souillés rapidement -. Sans vouloir à tout prix classer les parties du corps selon des degrés de pureté (car la tête, avec les cheveux, peut être impure), je rappellerai que c'est sur le haut du corps que les hommes portent le cordon sacré, que les femmes portent des bijoux en or,<sup>68</sup> et sur le front que les femmes portent le vermillon : ces parties situées au-dessus de la ceinture sont moins exposées aux impuretés. Se prosterner aux pieds d'une personne signifie qu'on lui est inférieur, même par rapport à la partie la plus impure de son corps. Ne pas se laver les cheveux est signe de souillure totale du corps<sup>69</sup>.

Le jeu du voile permet de cacher ou exposer certaines parties du corps et en particulier celles au-dessus du ventre (le ventre étant considéré dans la partie supérieure). Mais si les bras sont facilement découverts, la poitrine, elle, ne l'est pas. La nuque et le haut du dos peuvent être exposés mais le dos ne peut l'être, il est toujours recouvert d'un corsage. Le ventre et le bas du dos peuvent être dévoilés. En outre, les expositions et recouvrements<sup>70</sup> dépendent de l'âge de la femme et de sa caste, ou de ses activités professionnelles. Les âdivâsî effectuent également un jeu du couvert et du découvert, mais, du fait du modèle de sari opaque, les femmes n'effectuent pas les jeux de transparence.

---

<sup>68</sup> Au contraire du bas du corps où sont portés les bijoux en argent ou en étain (à partir de la ceinture).

<sup>69</sup> Les femmes qui ont leurs menstruations ne se lavent pas les cheveux pendant quatre jours, ne se mettent pas de vermillon, car elles sont dans un état d'impureté temporaire.

<sup>70</sup> Terme employé par Claude Bromberger (1979 : 113).

a- La tête : visage et cheveux

Avant le mariage, il n'est pas nécessaire qu'une jeune fille se recouvre la tête de son écharpe. Après le mariage, par contre, dans le village de ses beaux-parents, par marque de respect, la femme mariée se couvre les cheveux. Cependant, si la femme retourne dans son village parental, elle n'est plus obligée de porter ainsi le sari. Elle peut se promener tête nue, sauf devant des divinités, quand elle rentre dans un temple, quand elle effectue un culte ou encore quand elle prépare des mets spéciaux lors de fêtes religieuses.

Déjà, lors du mariage, il existe le jeu de couvrir et découvrir la tête (cf page 232). En premier lieu, le marié dépose le vermillon sur la raie des cheveux de sa femme en repoussant le voile, puis il prend le bord du sari et l'étire pour le laisser tomber et recouvrir le visage de sa femme (*sindûr dâh*). En second lieu, les aînés jettent un sari (donc un voile) sur la tête de la jeune femme pour la recouvrir. Le rituel porte bien son nom puisqu'il s'intitule *murḍakki* en chhattisgarhi, *mur* provenant de *mund*, signifiant « tête ». Ces gestes permettent d'instaurer symboliquement le *pardâ* et sont très révélateurs des perceptions du couvert et du découvert, dans lesquelles la tête a une place primordiale.

Delphine Maucort, dans une thèse sur le vêtement des Bhopâ-Rebârî du Gujarat, définit deux appellations gujarati (les deux langues étant proches, on reconnaît aisément les termes hindi) pour désigner la manière de se cacher le visage et pleurer sans être vue. Dans les occasions fastes, comme le mariage, *ghumto* fait allusion au fait que la femme est gonflée par les larmes. Dans les occasions néfastes, comme le décès, *muhdakiyo* s'applique à une femme qui cache son visage complètement déformé de chagrin pour éviter de le montrer (Maucort 2003 51). Les deux expressions sont composées du terme *ghû'ghaṭ*. La dernière expression ressemble à celle du rite mentionné quelques lignes plus haut, mais elle ne représente pas le même fait.

Le visage est l'objet essentiel de ce jeu du couvert et du découvert. Dans ce jeu du voile, cacher le visage ou le découvrir est associé à un langage très évocateur. Emma Tarlo mentionne Hansaben qui portait un *salvâr kamîz* et qui s'est



fait accoster par un jeune homme. Elle s'est défendue verbalement, l'a menacée de sa chaussure, mais le fait même de communiquer avec cet homme, même pour le chasser, a été interprété comme une conversation, voire une proposition (Tarlo 1996 : 189). Si elle avait porté un sari, elle aurait pu se mettre en retrait

derrière le voile. Le fait de couvrir le visage signifie que la communication n'est pas possible. Le fait d'exposer le visage signifie une communication possible, montre que la femme est disponible, en montrant les parties du corps qui permettent de communiquer : la bouche et les yeux.

Dans la société indienne, les relations entre les hommes et les femmes sont bien différentes de celles autorisées dans les sociétés occidentales. Sachant que regarder un homme est déjà considéré comme une proposition, voire un acte sexuel dans le cas de la première rencontre des mariés (cf page 186), on comprend qu'adresser la parole est difficile.

D'après les habitants de Ratanpur, il existe différents niveaux d'abaissement du sari sur le visage, à partir du mariage : sur les yeux, le nez et le menton, qui correspond à celles mentionnées par Emma Tarlo (cf plus haut) . En outre, une jeune épouse, en même temps qu'elle porte le voile sur une partie du visage, doit maintenir les yeux baissés et parler à voix basse. Cependant, ces faits sont assez théoriques car, dans la même heure, étant donné que le tissu est glissant, le voile tombe et la femme, occupée, ne le remet pas de suite. Il existe des variantes selon les castes et les familles, l'âge de la femme, sa personnalité, l'âge de la personne à qui elle parle et le lieu également.

Il est clair qu'une jeune femme brahmane ou Thakur juste mariée dans le village de son époux, si elle sort, ne va ni regarder un homme ni parler avec. Elle maintient alors le bord de son voile synthétique glissant et est prête à se cacher au moindre regard ou à la moindre parole. Elle ne sort jamais seule mais en groupe pour ne pas avoir à adresser elle-même la parole. A l'inverse, une femme barbier qui a cinquante ans et qui travaille au marché, adresse sans aucune timidité la parole aux hommes et ne passe pas son temps à remettre le sari sur ses cheveux.

Prenons, maintenant, des exemples intermédiaires. Arti Jêsva, lors de ses sorties hebdomadaires au temple avec son amie Raj Kumari, recouvre ses cheveux d'un sari qu'elle remet continuellement car il glisse. Pour éviter les hommes, les deux amies ne prennent pas la route Bilaspur-Kota, mais elles passent par une rue à l'intérieur de Ratanpur. Si, toutefois, elles doivent traverser la route, elles mettent soigneusement le sari sur les cheveux, voire une partie du visage, laissent de côté les bavardages, pressent le pas et traversent aussi rapidement que possible cet endroit sans croiser aucun regard. Par contre, en prenant la route interne, elles circulent d'un pas tranquille, elles s'arrêtent pour échanger quelques paroles à des gens qu'elles connaissent, elles conversent rapidement avec le vendeur qu'elles connaissent bien en lui achetant des offrandes.

Comme autre exemple, prenons Shakuntala, brahmane qui vit seule à Ratanpur. A l'auberge de Ratanpur, où elle travaille, elle parle avec les ouvriers et ouvrières, avec le gardien, avec les quelques visiteurs. En tant que femme mariée, elle porte le sari et le maquillage nécessaire, mais elle ne met pas le sari sur sa tête, car elle ne vit pas dans le village de son époux ou de ses beaux-parents. Par contre, si elle rentre dans un temple, elle se voile les cheveux.

A Delhi, j'ai eu l'occasion de croiser des jeunes filles dont le visage était recouvert du sari. L'amie avec qui j'étais, originaire de l'Uttar Pradesh, m'a mentionné que cette jeune femme serait sujette à des moqueries si elle se comportait ainsi dans sa ville. A Ratanpur et Puru, j'ai rencontré une seule fois une jeune femme Thakur qui venait d'être mariée et qui était aux affûts de se couvrir. Les femmes portent le voile sur les cheveux, mais cachent rarement leurs yeux. Bien que les femmes aient des restrictions, se voiler complètement est mal vu, il est considéré comme abusif et

dépassé. Une femme se promenant voilée serait sujette à des réflexions de désapprobation, voire à des moqueries.

Devant un homme à qui elle veut plaire, la femme joue avec la façon de mettre le sari, de cacher une partie du visage, les yeux pour faire ressortir la bouche ou inversement.



Ici, Rani Mukherjee dans une scène du film *Paheli*<sup>71</sup>.

Les cheveux, quant à eux, ont une fonction esthétique et sont chargés de connotation symbolique sexuelle et érotique (Hiltebeitel 1981). Les femmes indiennes les ont longs, parfois jusqu'à la taille, les peignent, les huilent pour à la fois les purifier, les rendre brillants et beaux et les lisser, les séparent en deux par une raie au milieu et les attachent en tresse. Ils ne sont dénoués que dans l'intimité, lors du bain et des rapports sexuels. Tout comme le sari, les cheveux doivent bien tenus et domptés. Une mèche rebelle serait d'ailleurs très mal vue. Les raisons sont les mêmes que celui du drapé, car ils correspondent à une maîtrise du corps et de ses énergies.

---

<sup>71</sup> <http://fr.wikipedia.org/wiki/Paheli>

## PLANCHE 15 : SE COUVRIR DU VOILE



a- A son arrivée chez ses beaux-parents, la jeune mariée porte le voile de manière à se couvrir complètement le visage



b- Le voile synthétique a tendance à glisser, le visage est découvert, montrant le vermillon à la raie des cheveux.

c- La jeune femme s'est recouverte le visage et baisse la tête par modestie

b- Les bras, le buste, le dos, le ventre

Le fait de couvrir ou découvrir la tête est lié au fait d'exposer ou cacher les bras, le buste et la taille. La manière de mettre le sari, sur le devant (*sīdhā*) ou dans le dos (*ultā*) influe sur la couverture des parties du corps. Il est d'ailleurs plus facile de se couvrir dans le premier cas que dans le second. En général, les femmes jeunes, quand elles sortent, mettent le pan du sari dans le dos, à la façon des villes, et exposent davantage leurs bras. Au contraire, à partir de la quarantaine, les femmes mettent leur sari sur le devant, ce qui fait qu'elles cachent davantage les parties du corps. Le sari est mis de façon à ce que les bras et les mains soient en général dégagés rapidement de manière à permettre les activités. Quant aux autres parties du corps, le dégagement est effectué davantage pour des raisons esthétiques. Le voile n'est pas l'unique étoffe qui recouvre le haut du corps puisqu'il existe les corsages (*blouse*). Ceux-ci sont à manches courtes, le haut des bras reste donc couvert. Selon la classe sociale, l'âge et les goûts personnels, le corsage est assorti aux motifs et couleurs du drapé.

Il existe tout un débat sur le fait que la femme indienne voile ou dévoile le buste. Au début du siècle, certaines photos anthropologiques montrent, en effet des jeunes femmes les seins nus (xvi, préface, Tarlo 1996). Mais on sait aussi que les anthropologues de l'époque faisaient pauser les intéressées. Dans certaines régions de l'Inde, chez certaines castes, les femmes pouvaient avoir le buste nu, mais on ne sait pas dans quelles circonstances, et on ne peut généraliser ce fait à toute l'Inde. Il n'est plus à prouver non plus que le vêtement indien a subi les valeurs puritaines véhiculées par les colons et les missionnaires, qui étaient fascinés et choqués à la fois par une nudité qui n'existait pas dans leur pays.

En outre, il est affirmé encore un peu rapidement dans certains ouvrages que le corsage n'existait pas, que les Indiens ne connaissaient pas la couture. Ceci est faux : dans le Rajasthan, les femmes portaient des vêtements cousus et coupés. Le corsage (*choli*) existait sous une coupe différente. Il se nouait dans le dos et le dénudait davantage (Tarlo 1996). Essayer de démontrer l'existence de faits appartenant au passé est plus de l'ordre historique qu'ethnologique,

Enfin, il est commun d'entendre que le corsage, en tant que vêtement coupé et cousu, est impur, et donc qu'il ne pouvait être porté dans un temple, ni par les veuves, ni par les femmes ayant leurs règles. De même, les intouchables n'avaient pas le droit de porter un corsage (Racine 1995 : 256). Actuellement, se vêtir d'un corsage ou sans corsage ne s'effectue plus selon ces critères. La femme est très pudique, ne serait-ce que par rapport au décolleté de son corsage. Si celui-ci est échancré, c'est dans le dos et non pas sur la poitrine. Les motifs sont également travaillés dans le dos du corsage et non pas sur le devant.

Le buste est parfois dévoilé, mais seulement dans des circonstances particulières. Par exemple, dans le village de Puru, Lakshmî Dash, a ôté son corsage chez elle, la nuit tombée, alors qu'il faisait très chaud, en prenant bien soin de mettre le sari de manière à bien recouvrir le buste. A Ratanpur, toujours chez elle, pendant la saison chaude, la doyenne d'une famille brahmane avait également ôté son corsage en se cachant le buste du sari, cependant mis d'une manière négligée. Dans la plupart des familles appartenant au système de castes, ôter le corsage est effectué dans certaines circonstances, dans un milieu familial, quand la température est élevée. Quant aux âdivâsî, il est vrai que les femmes d'un certain âge exposent leur buste plus facilement. Pendant l'hiver, elles mettent, pour avoir moins froid un corsage qu'elles portent plus lâche, pour ne pas être gênées dans leurs mouvements.

Les Occidentaux ont l'image des femmes indiennes au nombril visible et d'un ventre exposé. Les femmes en Inde ne se perçoivent pas ainsi. Au contraire, elles cherchent à le cacher. Elles dégagent facilement les côtés (le haut des hanches), mais elles cachent sous leur sari le nombril. Bien sûr, au gré des activités, cette partie autour du nombril, qui n'a pas la double protection du corsage, peut être découverte. Mais il s'agira d'un moment rapide, durant lequel la femme doit par exemple prendre un objet en hauteur. Que le pan du sari soit mis devant ou dans le dos, la taille se couvre, se dévoile et se dégage seulement à des moments très courts.

### C) L' *â'chal* : entre amour, haine et trahison

#### 1- Amour et haine

Si le *pardâ* est davantage associé au système qui régit les relations entre les hommes et les femmes, si le *ghû'ghat* est lié à l'étoffe, aux différents usages qui permettent de cacher ou révéler des émotions ou des sentiments et maintenir l'honneur, le terme *â'chal* quant lui, l'est surtout à l'affection, au réconfort et à l'amour, même s'il est encore associé à l'honneur de la femme.

Dans les différentes analyses que j'ai développées précédemment, la notion de protection de la femme est récurrente. Une femme doit être protégée des hommes par l'homme. Cependant, la femme peut, elle aussi, protéger. Son pan de sari, de nature auspiciouse, lui permet, à son tour, de donner sa bénédiction, de porter chance aux autres et de se protéger elle-même.

Rappelons quelques moments où justement, elle agit comme protectrice. Le fait d'étendre le pan de sari sur les cheveux de la vierge, n'est pas effectué seulement durant le mariage (cf page 201). Face à une femme plus jeune, une femme plus âgée effectue ce geste de bénédiction comme signe de bienvenue et au moment du départ, tandis que la femme la plus jeune prend le coin droit du sari pour lui toucher les pieds. En outre, une femme plus âgée peut effectuer ce geste à un homme plus jeune qu'elle.

Le pan de sari de la mère de la future mariée sert également à recueillir la terre, utilisée pour construire le foyer où sont cuisinés les mets pour le mariage. Le pan de sari est symbolique de l'amour que porte la mère à l'enfant qui va la quitter. On se rappelle également la chanson de l' *â'chal* qui brûle, représentant également le feu de la douleur de la future séparation (cf page 204). A ce moment, l' *â'chal* et plus particulièrement le coin du sari apaisent et réconfortent.

On retrouve cette notion de réconfort et d'apaisement avec une interprétation d'un récit tiré d'un épisode du Mahâbhârata, Le fleuve, la Gange (Gangâ), qui est une déesse, une mère, dit à son fils Bishma qu'en cas de difficulté, qu'il « vienne dans son *â'chal* ». Krishna, après avoir tué Shishupala avec le *sudharshana chakra* qu'il

porte au doigt, se blesse. Sa sœur Subadra déchire son *â<sup>n</sup>chal* et en fait un bandage pour le soigner. Krishna, en échange, lui promet sa protection. Ces deux récits montrent l'analogie qui est effectuée entre le pan de sari, l'amour maternel et celui de la sœur envers son frère.

Cette notion de réconfort est renforcée par l'usage qui est fait du sari. A Ratanpur ou à Puru, quand une femme allaite, elle déboutonne son corsage, met le visage de l'enfant sous le pan de sari et donne à boire ainsi. Une personne extérieure ne peut voir la poitrine de la femme ou l'enfant, l'une et l'autre cachés par le drapé. « *Â<sup>n</sup>chal denâ* » tout comme « *dûdh denâ* » en hindi, signifie « allaiter », ce qui témoigne une association entre le lait et le pan de sari, qui est le lien nourricier entre la mère et l'enfant.



Pour l'enfant, le pan de sari est une prolongation du corps de la mère. Celle-ci laisse à l'enfant la liberté de jouer avec l'extrémité du sari. L'enfant s'y enfouit, s'y cache, s'amuse à découvrir sa mère et à la recouvrir, entortille l'étoffe, la porte à sa bouche etc.... Le pan du sari est, pour l'enfant, ce qui lui permet d'être relié à sa mère, et en même temps ce qui lui permet de s'en séparer. On est proche, ici, de l'objet transitionnel, le substitut de la mère que prend l'enfant dans nos sociétés occidentales quand il doit aller à l'école ou s'endormir.



Le toucher du pan de sari n'est donc pas un acte anodin. Un couple en Inde ne peut se donner la main, mais l'homme, peut chercher à effleurer cette partie du sari ou peut jouer à la prendre pour montrer son amour ou son affection.

Les usages présentés jusqu'ici de l'*â<sup>n</sup>chal* ont des connotations positives de protection, d'amour et d'affection, mais le pan du sari est utilisé également de manière négative. Dans de nombreux films indiens, il existe la scène du pan du sari qui traîne au moment où la jeune femme court afin de retenir son amant chassé par la famille. Le pan de sari, ici, témoigne de la souillure du corps et de la personne.

L'expression « *dâgdân â<sup>n</sup>chal* », quant à elle, signifie « pan de sari taché » aussi bien que « femme sans caractère » ou « femme aux mauvaises mœurs ». Cette expression montre bien l'association directe qui est faite entre le pan de sari et les mœurs de la femme. La tache du sari est la souillure de l'âme et du corps. Une femme, au quotidien, fait très attention à ce qu'il n'y ait pas de tache sur le sari, qui plus est, sur le pan. Elle peut même changer de sari s'il a une tache d'eau. En outre, si le pan a un trou, à moins de vivre des conditions économiques difficiles, elle recycle son sari ou le donne.

Enfin, qui n'a pas entendu parler des accidents occasionnés par une belle-famille criminelle, mécontente de la dot, accidents pendant lesquels le feu est mis au pan de sari ? Là, l'amour est transformé dans son sentiment opposé qui est la haine. C'est, encore une fois, le sari, en tant que prolongateur du corps et de la personne, qui symbolise le sentiment et le crime.

## **2 – Trahison et réconciliation**

Cependant, justement parce que le voile est chargé de nombreuses représentations quant à la maîtrise du corps, de ses émotions et de ses mœurs, il reste une source d'inquiétudes et de problèmes pour la femme. Une fois que celle-ci a dépassé les premières difficultés de maniement de son sari selon les convenances, elle doit continuer à s'approprier son vêtement.

En prenant le bus, la femme s'expose au danger d'avoir son extrémité prise dans une porte, sur une mobylette, d'être prise dans une roue. Une femme doit savoir laisser voler ou traîner son pan de sari (jamais par terre), mais également le maintenir fermement sinon il tirerait sur le reste du sari, révélant tout le buste, ce qui est inconcevable. La femme ne doit jamais laisser traîner le pan de sari par terre car cela équivaut à la souillure du sari entier. Elle devrait à nouveau reprendre un bain et purifier son sari. De manière générale, laisser traîner le pan de sari fait très mauvais genre. La femme doit le laisser voler de temps à autre, mais doit savoir le reprendre d'une main ferme pour montrer le contrôle de son corps.



La femme, pour travailler, fait preuve d'ingéniosité. Que ce soit à la cuisine ou dans les champs, elle doit trouver le moyen de ne pas se laisser gêner par cette



partie du sari, qui peut prendre feu facilement, tomber par terre, et qui plus est, dévoiler ou exposer des parties du corps qui doivent être cachées. Si le pan de sari est mis dans le dos (*ultâ*), elle le reprend par le côté droit, le ramène devant pour le rentrer à la taille. S'il est mis sur le devant (*sîdhâ*), elle étire chaque coin qu'elle rentre de chaque côté à la taille. Avec un peu d'expérience, elle trouve des solutions pour concilier des manières de faire pratiques et morales comme celle de garder le pan de sari couvrant les cheveux.



Elle sait même effectuer une poche dans laquelle elle met des légumes en retournant l'extrémité du sari et en rentrant les deux coins à la taille.



Enfin, la femme sait utiliser son sari de façon à ce qu'il lui rende service. Le coin du sari sert également à maintenir une clé, une pièce, dans un nœud. Au risque d'être sali, le pan de sari va jusqu'à être utilisé par la femme pour essuyer les plats de la vaisselle ou se nettoyer les oreilles.

Quand elle a froid, quand elle doit traverser un endroit poussiéreux ou pollué, elle se recouvre.

Quand elle doit se reposer ou dormir en plein jour, elle s'en sert pour s'y envelopper.



#### **D) Le *pallâ* : élégance et sensualité**

Dans la publicité, dans les magazines, dans les scènes de films bollywood, sur les posters et sur les étiquettes, le *pallâ*, pan du sari richement orné, est glorifié. C'est dans le *pallâ* que la femme indienne met son attention ultime et c'est grâce à un savoir-faire qu'elle va déployer son élégance. La femme ne se contente plus de d'épingler le *pallâ* plissé sur l'épaule et de le faire tomber jusqu'au coude mais au contraire elle s'évertue à le déployer en jouant du glissé.

Prenons l'exemple de la façon dont le magasin Exotic India<sup>72</sup> vante l'élégance du *pallâ*. C'est un rappel plus sophistiqué que la partie centrale et les bords constituant une sorte de répétition et d'amplification à la manière du mode musical indien, le *raga*. Il n'y a pas de nouvelles autres que celle de l'introduction, mais l'improvisation est autorisée et elle résulte d'une infinité de combinaisons et de permutation. Les bords sont à l'introduction du récital ce que le *pallâ* est à la mélodie. L'importance de la proportion et de l'équilibre entre le bord, la partie centrale est extrême. Le motif crée son propre rythme. On essaie d'obtenir un dégradé entre un *pallâ* très chargé et un bas de sari plus légèrement décoré.

Le fait de savoir jouer du pan de sari est entretenu par les médias et les photographies de mode. Sortons du cadre du village de Puru ou de la petite ville de Ratanpur pour aller à seulement une vingtaine de kilomètres dans la ville de Bilaspur. Là, les magasins de sari abondent, les variétés de drapé sont infinies. Voici, en affiche dans un magasin, des prises de vues où la femme pose en compagnie de son pan de sari.

---

<sup>72</sup> <http://www.exoticindiaart.com/textiles/Saris/>



Face à ces dictats de la mode, chacune des habitantes de Ratanpur essaie alors à son tour de jouer de son *pallâ*. Sâvitri, (à gauche) vivant à Ratanpur, aide-soignante musulmane, donc de milieu social très modeste, a une manière très élégante et personnelle. Une fois que le *pallâ* redescend dans le dos, elle le reprend de manière à le déposer sur l'avant-bras gauche et l'exposer ainsi.

Shakuntala (à droite), brahmane, femme mariée vivant seule à Ratanpur, mais devant subvenir à ses besoins, a ses soucis d'élégance. Ici, elle fait passer le pan de sari à droite, et le maintient entre le bras et la hanche pour faire ressortir le coin du sari.



Quant à Ârtî Jêšval, d'origine urbaine, de classe moyenne, très influencée par la mode et les films télévisés, allant régulièrement dans la ville de Bilaspur, elle souhaiterait jouer du *pallâ* à l'instar des mannequins ou actrices, mais elle se contente de le faire glisser jusqu'au coude, ou encore de le ramener sur l'épaule droite pour mettre en valeur le motif qui se déploie dans le dos.



## Conclusion du chapitre 10

Malgré la subjectivité des définitions des termes qui varient selon l'époque, selon le courant de pensée dans lequel il est présenté, le voile -qu'il soit désigné comme *pardâ*, *ghû<sup>n</sup>ghaṭ*, *â<sup>n</sup>chal* ou encore *pallâ*, est associé à diverses valeurs, contradictoires et complémentaires. Comprendre l'importance et le rôle du sari dans la société indienne permet d'appréhender ces valeurs. Chargé de connotations morales et esthétiques, le sari est aussi générateur de difficultés pratiques. La femme doit réussir à adapter le maniement du pan de sari pour répondre aux conventions tout en vaquant à ses nombreuses occupations.

D'abord, le voile permet de protéger la femme qui est considérée comme un être vulnérable. Ce postulat reste constant dans la vie d'une femme indienne, à qui l'extérieur est de toute façon présenté, à tort ou à raison, comme source de danger. Ensuite, le voile est associé aux notions de séparation et de division entre un monde masculin et féminin, justifiant la tactique de distanciation ou d'évitement qu'effectue toute femme devant un homme avec son sari.

Puis, le voile est également associé aux émotions inhérentes à la femme indienne, liées à la modestie et au maintien de l'honneur. Il permet à la fois de les révéler, de les cacher et de les contenir. Le jeu du voile qui permet de recouvrir, dévoiler ou révéler les parties du corps, est essentiel dans le code moral et fait partie de tout un comportement formé par un système de gestes. Enfin, le voile est associé à l'amour aussi bien qu'à la haine. Le pan de sari permet une relation tactile et sentimentale. Il permet à la mère d'assurer réconfort et apaisement à son enfant ou encore à la femme de flirter avec son époux.

Cependant, la femme doit faire preuve d'ingéniosité et de patience pour arriver à maîtriser ce pan en liberté. Avec de l'expérience, au fur et à mesure des années, elle parvient à le maîtriser. Le sari en tant que voile donne à la femme sa beauté, sa grâce, sa sensualité et son élégance tout en lui permettant de vaquer à ses occupations. De prolongateur de la personne prise au sens conventionnel et moral, il devient alors prolongateur de la personnalité féminine.

## Conclusion

Dans la mesure où chaque chapitre comporte une conclusion, il n'a pas semblé nécessaire de revenir sur les avancées de ce travail dans la conclusion générale. Mais je souhaite davantage resituer les problématiques au cœur de débats ethnologiques : *gender studies*, région versus nation et perception du vêtement.

Partir de l'anodin pour aboutir au significatif, du particulier pour aller vers le général, ou encore de l'objet pour amener à la société a guidé ma démarche. Cependant, choisir d'étudier le sari, sous ses aspects anodins, est un sujet difficile. Comprendre son port est ardu pour une Occidentale, et plus ardu encore est de transmettre les informations inhérentes à la gestuelle de ce vêtement. En me focalisant sur l'étude du sari, je prenais le risque de me faire happer par la technique seule, alors que l'étude du sari devait m'amener à celle des représentations du corps et de la personne, de la relation de la femme au vêtement et des interactions sociales dans lesquelles s'insère le sari.

Cette étude sur le sari n'est pas qu'une étude sur le sari. Elle aborde les thèmes de la femme villageoise face à la citadine, celui de la région par rapport à la nation, de l'évolution d'une Inde rurale vers une Inde urbaine. Elle aborde également les thèmes du paraître, de la construction de la personne et des relations hommes-femmes.

Bien que j'aie voulu effectuer une étude sur les femmes, mon approche n'est pas féministe, mais elle croise cependant les problèmes soulevés par les féministes, et notamment la conception de la femme comme un « sujet social » à part entière. D'emblée, je ne voulais ni partir avec l'idée de la femme comme victime de la société indienne, ni comme un personnage idolâtré. Me dégager de l'image de la femme indienne orientale et exotique s'est imposé à moi tout le long de l'étude.

Le thème des représentations liées à la femme fait partie de débats contemporains s'inscrivant dans le thème du *gender* qui m'ont fortement inspirée et qui ont contribué à ma conviction. Comme le mentionne Gayatri Spivak, « I see no way to avoid insisting that there has to be a simultaneous other focus : not merely

who I am ? But who is the other woman ? How I'm naming her ? How does she name me ? Is this part of the problematic I discuss ? Indeed, it is the absence of such unfeasible but crucial questions that makes the 'colonized woman' as 'subject' see the investigators as sweet and sympathetic creatures from another planet ... » (Spivak 1987 : 150).

Les études sur les femmes peuvent être décrites comme « contextual, inclusive, experiential, involved, socially relevant, multi methodological, complete but not necessarily replicable, open to environment and inclusive of emotions and events as experienced » (Reinharz in Rajagopal Nair 2005 : 82). Mon étude s'inscrit dans le thème du *gender*, dans la mesure où elle analyse, à travers la quête du paraître, les idéaux contemporains de femmes de divers milieux sociaux et les stratégies qu'elles adoptent pour trouver des compromis entre les conventions et leur individualité. Elle permet de comprendre comment se situe une femme dans son groupe de vie, quelle perception elle a d'elle-même dans le groupe, les idéaux auxquels elle aspire et son désir d'évolution dans une Inde qui change. Mais mon étude se distingue des études féministes politiques, telle celle de Paola Bachetta (2004), qui centre son approche sur les représentations de la femme dans l'idéologie nationaliste.

Au cours de ce travail, j'ai pu me nourrir avec profit des réflexions d'Emma Tarlo (1996) de Mukulika Banerjee et Daniel Miller (2003). Cependant, ma démarche a été bien distincte. Tandis qu'Emma Tarlo s'intéresse aux conflits qui génèrent des dilemmes vestimentaires, je me suis intéressée davantage aux compromis que font les femmes dans leur quête du paraître. Tandis que Banerjee et Miller se sont intéressés au sari dans la vie quotidienne, mon attention a porté non seulement sur la vie de tous les jours, mais également sur les rituels, réalisant ainsi une étude systématique du sari. De plus, j'ai accordé une importance particulière au mariage, en tant que moment déclencheur du port du sari. Cette question des utilisations récurrentes du sari dans la vie rituelle et quotidienne, et surtout des liens qui existaient entre les deux n'avait pas été traitée dans leurs ouvrages.

À travers le thème du paraître âdivâsî, cette étude renforce et documente les connaissances sur le Chhattisgarh et sur le vêtement au Chhattisgarh. Personne n'avait décrit le rôle du sari chhattisgarhi dans le paraître âdivâsî, ou encore les valeurs et représentations qui sont liées. Cette étude a permis de comprendre les

compromis qu'effectuent les nouvelles générations d'âdivâsî qui aspirent à un paraître des villes quand toute leur vie économique les retient à la campagne. Contrairement aux idées reçues, il ne ressort pas que le Chhattisgarh n'est qu'un Etat tribal mais qu'au contraire, c'est un Etat en pleine mutation où âdivâsî et gens du système de castes sont amenés à cohabiter.

Ne se séparant jamais de son sari, de jour comme de nuit, même pendant le bain, la femme développe une relation bien différente de celle que l'on a en Occident. Par rapport aux études sur le vêtement, j'ai illustré la notion du vêtement comme seconde peau et prolongateur du corps féminin.

Il ressort de cette étude que le sari n'est pas seulement une étoffe, mais un système. Désigné par des termes différents, il est associé à des valeurs et représentations liées au mode de vie de la femme indienne. En tant que *pardâ*, il permet de protéger, isoler, séparer la femme de la sphère masculine. Comme *ghû<sup>n</sup>ghat*, il permet de cacher, dévoiler et exposer les sentiments et les émotions aussi bien que les parties du corps. En tant qu'*â<sup>n</sup>chal*, il représente la femme et son amour pour les siens. Enfin, en tant que *pallâ*, il représente davantage la mode. Le pan du sari lui permet alors d'être au comble de sa grâce et de son élégance.

Chez les couturiers occidentaux, des réticences surgissent surtout sur le prêt-à-porter indien. « Il faudrait qu'ils se débarrassent du poids de ces traditions qui encombrant le style et la méthode dans ce pays habitué aux *kurtâ*, amples chemises, et aux saris, simple rectangle de tissu pour les femmes », mentionne la journaliste Corinne Jeammet dans la rubrique « podiums d'ailleurs » du magazine internet *Cultures et Loisirs*<sup>73</sup>, de 2005. « L'expression des tissus est merveilleuse, mais le prêt à porter reste de qualité douteuse. Les notions de base de fabrication manquent – comment coudre une emmanchure, une chemise bien moulée -. Ils sont habitués aux angles droits et ne connaissent rien au modélisme, ils n'ont pas la notion d'un corps qui bouge ».

Alors qu'au début des années 2000, les pronostics prévoyaient la disparition du sari, actuellement, un mouvement prône son retour en force. Toujours dans la rubrique « podiums d'ailleurs », Corinne Jeammet affirme que « les Indiennes des

---

<sup>73</sup> <sup>73</sup> <http://cultureetloisirs.france3.fr/mode/podiumsdailleurs/8905984-fr.php>, publié le 06/2005.

viles laissent tomber le sari », qu'en tant « qu'emblème du pays, le sari tombe en désuétude chez l'Indienne citadine moderne qui préfère des vêtements occidentaux » et que le « sari pâtit d'un déficit d'image par rapport aux vêtements occidentaux, qui sont devenus le symbole de l'ascension sociale ».

Au cœur de cette polémique, une nouvelle tendance est apparue à travers le succès des films de Bollywood. Les actrices telles que Aishwarya Rai, Madhuri Dixit ou Kajol portent le sari et en multiplient les effets.

Comme le remarque le journaliste mauricien (Assonne 2004 : 13) de *L'Express* : « Le retour en force du sari » s'annoncerait. « Après avoir revêtu des tenues occidentales, le retour du sari se remarque dans presque tous les films (...). C'est sans doute Aishwarya Rai qui a redonné ses lettres de noblesses au sari ». « Même celles qui apparaissent à l'écran très dévêtues, finiront par se soumettre à la loi du sari.».

Dans la culture indienne comme à l'île Maurice ou au Canada, l'aspect ambivalent, voire oppressant du sari est souvent souligné. Après les nouvelles *La femme enveloppée* de Shakuntala Boolel (1996) et *Le sari* d'Ananda Devi (1999), Judex Viramalay continue à établir le rapport entre sari et mort dans sa nouvelle *Le sari rouge* (2006). En Inde pourtant, et surtout au Chhattisgarh, ces images ne sont pas présentes. On est même bien loin de telles associations. Comme cette étude l'a montré, les compromis consentis, les soucis quant au choix des saris permettent à ce vêtement de perdurer et d'être encore l'élément de prédilection des femmes. De par son imbrication à la vie sociale, le sari reste un composant irremplaçable du corps et de la personne.

## Table des matières détaillée

### Introduction

<b>PREMIÈRE PARTIE - PARAÎTRE DANS LE CHHATTISGARH : LE SARI COMME MODE DE DISTINCTION.....</b>	<b>p.38</b>
---	-------------

<b>Introduction .....</b>	<b>p.39</b>
---------------------------	-------------

<b>Chapitre 1 - Le Chhattisgarh, un Etat dans l'Inde .....</b>	<b>p.43</b>
--	-------------

<b>Introduction .....</b>	<b>p.43</b>
---------------------------	-------------

<b>A) Situation géographique .....</b>	<b>p.46</b>
--	-------------

1- Le Chhattisgarh : un Etat englobé mais distinct (carte 1).....	p.46
---	------

2- Le Chhattisgarh : un Etat contrasté et pauvre (carte 2, 3, 4).....	p.47
---	------

<b>B) Situation historique et politique.....</b>	<b>p.49</b>
--	-------------

1- Le nom du « Chhattisgarh » .....	p.49
-------------------------------------	------

2- Le Chhattisgarh, le royaume et la ville de Ratanpur.....	p.50
---	------

a- Du Royaume Gond à la formation de l'Etat du Chhattisgarh.....	p.50
--	------

b- Histoire politique de la construction de l'Etat du Chhattisgarh.....	p.51
---	------

<b>C) La ville de Ratanpur et le village de Puru (cartes 5 et 6) .....</b>	<b>p.52</b>
--	-------------

1- La ville de Ratanpur .....	p.52
-------------------------------	------

2- Le village de Puru .....	p.54
-----------------------------	------

<b>Conclusion du chapitre 1 .....</b>	<b>p.56</b>
---------------------------------------	-------------

<b>Chapitre 2- Paraître âdivâsî : en sari « chhattisgarhi » ? .....</b>	<b>p.63</b>
---	-------------

<b>Introduction .....</b>	<b>p.63</b>
---------------------------	-------------

<b>A) Description du sari « chhattisgarhi »</b> .....	<b>p.65</b>
1- Le sari et ses dénominations .....	p.65
2- Caractéristiques générales .....	p.67
a- Matériau et longueur .....	p.67
b- Contraste entre une partie centrale unie et des bords à motifs ....	p.67
c- Symétrie et possibilité d'inversion .....	p.68
3- Structure et dénomination des parties (planche 1).....	p.70
4- Couleurs et ornements : combinaison et structure .....	p.73
a- Les couleurs de la partie centrale, <i>zamîn</i> .....	p.73
b- Les couleurs et les motifs des extrémités ( <i>a<sup>n</sup>chara / â<sup>n</sup>cha</i> ) .....	p.75
c- Les bords longitudinaux ( <i>dhârî, kinârî</i> ) : structure, couleurs, ornement .....	p.76
-Bande centrale à fleurs.....	p.77
-Bande centrale à croisillons.....	p.78
<b>B) Une mise en place fiable (planche 2).....</b>	<b>p.79</b>
1- Double pliage et triangle .....	p.79
2- Serrage et torsion .....	p.80
3- Réglage du pli ( <i>jhol</i> ) et de l'extrémité .....	p.80
4- Les plis.....	p.81
a- Arrangement .....	p.81
b- Rentré des plis à la ceinture.....	p.81
5- L'extrémité sur le devant.....	p.81
<b>C) Existe-t-il un style « chhattisgarhi » ? .....</b>	<b>p.85</b>
1- Les spécificités.....	p.85
a- Le « pli souple », <i>jhol</i> .....	p.85
b- Le tombé des bords .....	p.87
c- L'extrémité rentrée ou sortie.....	p.89
d- Les larges plis et la longueur du sari.....	p.89
e- Le port facultatif de corsage et l'absence de jupon .....	p.90
f- Les ornements .....	p.91
2- Paraître âdivâsî : l'image valorisante d'un sari « chhattisgarhi » pour une « femme des villages ».....	p.91

a- Une perception ambivalente du corps et de la personne .....	p.92
b- L'image de soi : entre honte, fierté et habitude .....	p.94
Conclusion du chapitre 2.....	p.96

### **Chapitre 3 - Paraître femme des villes : avec quels saris ? .....p.98**

Introduction.....	p.98
-------------------	------

#### **A) Alternatives.....p.100**

#### **B) Deux oppositions majeures .....p.105**

1- Les saris de l'épouse et les saris de la veuve .....	p.105
a- Couleur / non couleur .....	p.106
b- Imprimé / uni .....	p.106
c- Structure en trois parties / une seule partie (planche 3) .....	p.108
d- Quotidien et fête / seulement quotidien .....	p.111
e- De matériau varié / de coton .....	p.111
f- Corsage/ pas de corsage .....	p.111
2- Les saris quotidiens et les saris de fête .....	p.112
a- Motifs, tons et couleurs .....	p.112
b- Le matériau .....	p.115
- Le coton amidonné .....	p.115
- La soie .....	p.115
- Le synthétique .....	p.116
- La structure .....	p.116

#### **C) Les styles à l'endroit et à l'envers .....p.117**

1- De l'usage de <i>sîdhâ</i> et <i>ultâ</i> .....	p.118
2- Plis, arrangement du pan et revers .....	p.124
a- Les plis : <i>tirni</i> , <i>tînni</i> , <i>chunnat</i> .....	p.124
b- Arrangement du pan .....	p.129
c- Le revers (planche 4) .....	p.131

#### **D) Castes et représentations .....p.135**

1- Saritâ Kashiap et Ârtî Jêšval : pieuses, jeunes et « modernes » (planche 5).....	p.135
---	-------

2- Kshatriya et brahmanes : élégantes, modestes et simples .....	p.143
Conclusion du chapitre 3.....	p.147

## **Chapitre 4 - Paraître « femme des villes » lorsqu'on est « femme des villages » : les saris « transitoires » .....p.149**

Introduction.....	p.149
-------------------	-------

### **A) Structure, couleurs, motifs et port des drapés .....p.150**

1- Catégorie 1 : Coton, couleurs sombres, motifs teints, un seul pan orné, touches de rose.....	p.151
---	-------

2- Catégorie 2 : Coton, couleurs vives (rose et vert), multiplication de l'ornement .....	p.154
---	-------

3- Catégorie 3 : Mélange de coton et synthétique, couleurs très contrastées .....	p.157
---	-------

4- Catégorie 4 : Synthétique de couleur unie sombre .....	p.160
---	-------

### **B) Adopter le sari des villes : tentatives et compromis .....p.161**

Conclusion du chapitre 4.....	p.169
-------------------------------	-------

## **DEUXIÈME PARTIE - CONSTRUCTION DE LA PERSONNE, DE LA VIERGE A L'EPOUSE : LES SARIS DE MARIAGE .....p.170**

### **Introduction .....p.171**

## **Chapitre 5 – La succession des saris de couleurs : un ordre symbolique .....p.176**

Introduction.....	p.176
-------------------	-------

<b>A) Vierge en sari de coton blanc.....</b>	<b>p.178</b>
--	--------------

<b>B) Mariée en sari de soie rouge .....</b>	<b>p.182</b>
--	--------------

<b>C) Épouse en sari jaune .....</b>	<b>p.189</b>
--------------------------------------	--------------

<b>D) Belle-fille en sari bleu .....</b>	<b>p.192</b>
--	--------------

Conclusion du chapitre 5.....	p.194
-------------------------------	-------

## **Chapitre 6 – Textures des saris : cacher et révéler les émotions... p.196**

Introduction (planche 6).....	p.196
<b>A) Premiers rites : opacité et tristesse .....</b>	<b>p.200</b>
1- Bénédiction et coin de sari .....	p.201
2- Apaisement de la douleur et don de sari.....	p.205
<b>B) Invocation des divinités: transparence, légèreté et allégresse (planches 7, 8, 9).....</b>	<b>p.207</b>
<b>C) Accueil du futur époux : lourdeur et ensorcellement (planche 10).....</b>	<b>p.212</b>
<b>D) Assistance et départ : opacité et tristesse .....</b>	<b>p.214</b>
<b>E) Le cas particulier des âdivâsi.....</b>	<b>p.214</b>
Conclusion du chapitre 6.....	p.215

## **Chapitre 7 - Saris, séparation et instauration d'un système hiérarchique à domination masculine.....p.216**

Introduction.....	p.216
<b>A) Séparation du milieu familial et « sari de la mère » .....</b>	<b>p.217</b>
1- Dénominations et description.....	p.218
a- Dénominations.....	p.218
b- Description .....	p.219
2- Le rituel de la « terre du four » ( <i>chûlmâtî</i> ) .....	p.220
a- La présence de la lignée paternelle et maternelle .....	p.220
b- La procession .....	p.220
c- La cérémonie faite à la terre .....	p.221
d- Le don de riz dans les saris .....	p.221
e- La terre creusée et recueillie dans le « sari de la mère » (planches 11 et 12).....	p.221
f- Le retour de la terre au domicile. La construction du four .....	p.222
3- Interprétation : rite en l'honneur de la maternité .....	p.223
<b>B) De l'union du couple à l'instauration du système du voile .....</b>	<b>p.227</b>
1- Nouage des vêtements et tour du feu (planche 13) .....	p.228
2- Vermillon et voile : la confirmation du statut d'épouse .....	p.231
3- La mise du voile et l'instauration du <i>pardâ</i> (planche 14) .....	p.232

4- Le départ de l'épouse et l'accueil dans la belle-famille .....	p.234
Conclusion du chapitre 7 .....	p.235

**TROISIEME PARTIE - ENTRE CONVENTIONS MORALES ET INDIVIDUALITÉ : MOBILITÉ ET ADAPTABILITÉ DU SARI.....p.236**

**Introduction .....p.237**

**Chapitre 8 - Se vêtir à nouveau du sari de mariage. Se dépouiller du sari de mariage .....p.244**

Introduction..... p.244

**A) Lors de cérémonies religieuses .....p.249**

1- *Bar Sâvitri pûjâ* : sauver son époux ..... p.249

a- Récit de l'histoire de Sâvitri ..... p.249

b- Description du rituel ..... p.251

c- Analyse du rituel..... p.253

d- Usages hiérarchiques du sari ..... p.255

2- La cérémonie de la *satî*: se jeter dans les flammes du bûcher en mettant le feu dans le pan de sari..... p.256

3- *Lakshmi pûjâ* : contribuer à la richesse et à la prospérité de la famille et de la caste ..... p.258

**B) Lors de rites purificateurs .....p.261**

1- Le don d'aliments sucrés ..... p.264

a- Définitions : *sîmanta, sadhîri, god bharaî* ..... p.264

b-Description ..... p.265

c- Analyse ..... p.267

2- La tonte des cheveux de l'enfant (*mundan sa<sup>n</sup>skâr*) ..... p.267

**C) Se dépouiller du sari de mariage .....p.268**

1- Description générale ..... p.269

2- L'enlèvement du *singâr* et le revêtement du sari blanc ..... p.270

3- L'offrande de riz et lentilles dans un pan de sari blanc ..... p.270

Conclusion du chapitre 8..... p.272

<b>Chapitre 9 : De l'inquiétude à la maîtrise du sari.....</b>	<b>p.273</b>
Introduction.....	p.273
<b>A) Une source de problèmes : les plis.....</b>	<b>p.274</b>
<b>B) Une pratique esthétique bien particulière : le <i>jhol</i> .....</b>	<b>p.285</b>
<b>C) Autour du bain.....</b>	<b>p.294</b>
1- Le recouvrement du corps et l'enlèvement du sari.....	p.296
2- L'abreuvement du sari.....	p.299
3- Les inversions de sari .....	p.302
4- Les souillures, l'air et le séchage .....	p.307
Conclusion du chapitre 9.....	p.310
<b>Chapitre 10 - Le voile : plus qu'une étoffe, un système.....</b>	<b>p.311</b>
Introduction.....	p.311
<b>A ) Le <i>pardâ</i> : protéger, isoler, séparer, éviter .....</b>	<b>p.314</b>
1- Protéger et isoler.....	p.314
2- Séparer et éviter.....	p.316
<b>B) Le <i>ghû<sup>n</sup>ghaṭ</i> : cacher, dévoiler, exposer .....</b>	<b>p.319</b>
1- Les sentiments et les émotions .....	p.319
a- Pour maintenir l'honneur .....	p.319
b- Pour séduire et plaire .....	p.321
2- Les parties du corps (planche 15).....	p.323
a- La tête : visage et cheveux .....	p.324
b- Les bras, le buste, le dos, le ventre.....	p.329
<b>C) L' <i>â<sup>n</sup>chal</i> : entre amour, haine et trahison.....</b>	<b>p.331</b>
1- Amour et haine.....	p.331
2- Trahison et réconciliation .....	p.334
<b>D) Le <i>pallâ</i> : élégance et sensualité .....</b>	<b>p.338</b>
Conclusion du chapitre 10.....	p.342
Conclusion .....	p.343

Table des matières détaillée .....	p.347
Liste des planches .....	p.355
Liste des cartes .....	p.356
Annexes .....	p.357
Lexique vestimentaire .....	p.362
Bibliographie thématique .....	p.370

## Liste des planches

Planche 1 : Sari chhattisgarhi de coton. Structure et dénominations des parties ...	p.69
Planche 2 : Mise en place du sari chhattisgarhi .....	p.82
Planche 3 : Sari de l'épouse. Structure et dénominations des parties.....	p.110
Planche 4 : Mise en place du sari de veuve, à revers .....	p.134
Planche 5 : Paraître urbain.....	p.142
Planche 6 : Sari « léger » et « lourd ». Transparence et opacité.....	p.199
Planche 7 : Quelques motifs de saris légers de fête .....	p.209
Planche 8 : Sari léger et transparent. Paon sur <i>pallâ</i> . .....	p.210
Planche 9 : Sari léger de fête et assortiment du corsage .....	p.211
Planche 10 : Sari lourd de « Bénarès ». Détail de motifs .....	p.213
Planche 11 : Le « sari de la mère » ( <i>mâike sârî</i> ) dans le rituel de la « terre du four » ( <i>chûlmâtî</i> ) .....	p.225
Planche 12 : Illustrations du rituel de « La terre du four » ou « Creuser la terre ».	p.226
Planche 13 : « Nœud » des vêtements lors du mariage.....	p.230
Planche 14 : L'instauration du système du voile.....	p.233
Planche 15 : Se couvrir du voile .....	p.328

## Liste des cartes

Carte 1 : Le Chhattisgarh dans l'Inde .....	p.57
Carte 2 : Les districts du Chhattisgarh .....	p.58
Carte 3 : Carte physique du Chhattisgarh .....	p.59
Carte 4 : La population du Chhattisgarh .....	p.60
Carte 5 : District de Bilaspur.....	p.61
Carte 6 : Ratanpur.....	p.62

## Liste des annexes

Annexe 1 : Structure du sari

Annexe 2 : Sari de la mère porté par des Oraon

Annexe 3 : Quelques motifs de l'extrémité

Annexe 4 : Quelques motifs et représentations

## ANNEXE 1 : STRUCTURE DU SARI



1- *Punchra* : queue, frange

1-a - *Guntha Punchra* : frange à nœuds, à perles...

2- *Chir* : morceau de fils de chaîne sans fils de trame

2-a - *Chir phatta* : morceau de bois utilisé pour étirer les fils de trame

3- *Kanihai patti* : extrémité qui est nouée en premier autour de la taille

4- *Ânchra / Anchar / Jhela / Ânchi / Pallo / Pallav / Patta / Munh* : extrémité finale

5- *Kinar / Dhari* : Bords

6- *Peta / Deh / Zamin* : Corps, partie centrale

7- *Dhadi* : Pli, unité avec lesquels le sari est mesuré sans l'ouvrir

(Traduit de Chishti et Sanyal 1989 : 15)

## ANNEXE 2 : SARI DE LA MERE PORTE PAR DES ORAON



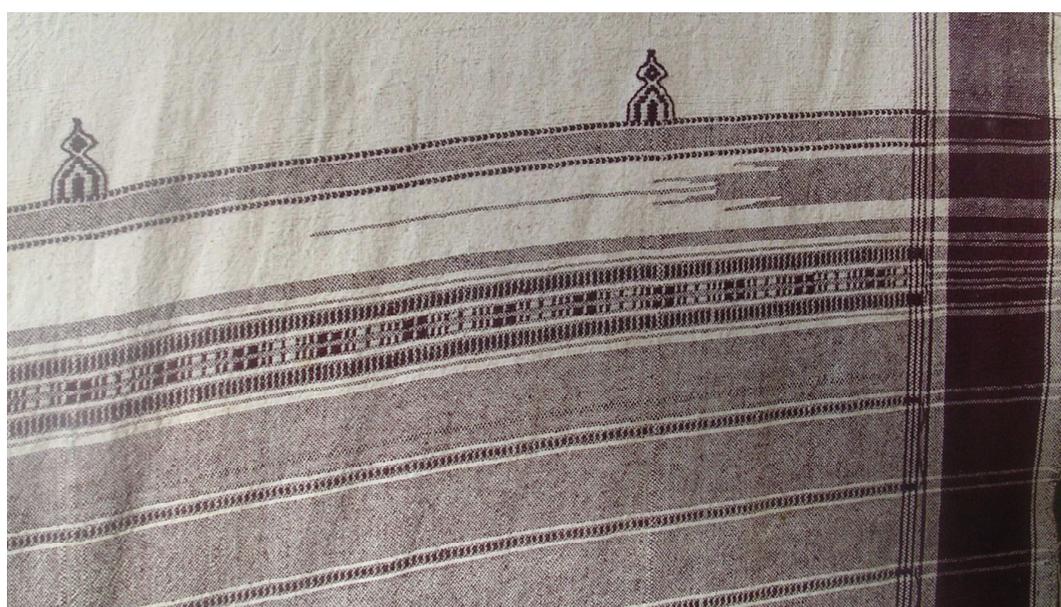
Porté avec un revers, comme dans le cas de la veuve de haute caste, le « sari de la mère » est porté par la mère de la mariée lors de la cérémonie.

### ANNEXE 3 : QUELQUES MOTIFS DE L'EXTREMITÉ

#### Vue d'ensemble de l'extrémité



#### Détail des motifs sur l'extrémité du sari



#### ANNEXE 4 : QUELQUES MOTIFS ET REPRESENTATIONS



*Singôlia* : fleur de châtaignier



Losange central représentant le *chôk*, lieu à quatre coins auspiceux.



Points et tirets pouvant représenter des graines  
(Chishti et Sanyal 1989)

## Lexique vestimentaire<sup>74</sup>

*â<sup>n</sup>ch* Flamme, brillance, poids, péril, désir sexuel

*â<sup>n</sup>chal, â<sup>n</sup>chala, a<sup>n</sup>chara* (CH<sup>75</sup>)

- 1- Bord ou bordure situé à l'extrémité du sari ou d'un châle.
- 2- Pan ou extrémité du sari utilisé pour recouvrir la poitrine de la femme
- 3- Poitrine
- 4- Pays, région

- *â<sup>n</sup>chal denâ* : Allaiter
  - *â<sup>n</sup>chal me<sup>n</sup> bandhnâ* : Penser à (litt = faire un nœud dans le pan)
  - *â<sup>n</sup>chal lenâ* : Couvrir la poitrine, toucher le bord du sari  
comme signe de respect
  - *â<sup>n</sup>chal sir par dâlnâ* : Tirer le sari sur les cheveux  
fig : Se marier
- 
- 1- *dâgdân â<sup>n</sup>chal* : Sari tâché (sens propre)
  - 2- *mêlâ â<sup>n</sup>chal* : Sari sale, pollué (sens propre)
  - 1 et 2 : Femme aux mauvaises mœurs (sens figuré)

- *â<sup>n</sup>chal me<sup>n</sup> âg prakat karte hê* : litt « Ont fait paraître le feu dans le pan de leur sari » = ont fait la *satî*

- *â<sup>n</sup>chal me<sup>n</sup> âg se ate hê* : litt « Ont mis le feu dans le pan de sari » = idem

*bâlî* Boucle d'oreille

*bêr, vêr* Hostilité, mauvais-œil

*berâ sârî* Sari du mauvais œil

<sup>74</sup> Sont indiqués également les ornements et les composants du maquillage.

<sup>75</sup> Les termes chhattisgarhi sont indiqués par (CH) ou -CH.

<i>berhâ</i>	Terme qualifiant le port à revers que portent les veuves Tordu, de travers, difficile, incontrôlable
<i>bhârî</i>	1- Lourd, massif, chargé 2- Difficile
- <i>bhârî sârî</i>	Sari de soir lourd et chargé de décorations
<i>bichhuâ</i>	Boucles de pied en argent
<i>bindî, bindu</i>	Point dessiné sur le front ou pastille rouge déposée sur le front
<i>blouse</i>	Terme d'origine anglaise s'appliquant au corsage porté sous le sari
<i>charhâvâ (charhânâ)</i>	1- Présent offert en sacrifice. Présent religieux 2- Offre de bijoux ou de vêtement du marié à la mariée pour être porté dans un mariage 3- Incitation, encouragement
<i>châyâ</i>	Ombre, endroit ombragé, abri, protection Jupon (CH)
<i>chunnî</i>	Foulard porté sur tunique
<i>chîr</i>	Bout, morceau de tissu, haillon. Habillement
<i>chîr harṇ</i>	Quand Dusashâna enlève les vêtements de Draupadi et Krishna ceux des bergères
<i>chîrna</i>	Fendre, déchirer, casser/ former, créer
<i>cholî</i>	Corsage

*chhor* 1- Bord, côté, rive, sommet, limite, frontière  
2- Bord du sari, frange.

*chûlmâti, chûlmittî, churmitti* (CH)

Rituel où de la terre est recueillie dans le pan de sari de la mère.  
*Chûl* provient de *chûlhâ* (le foyer) et *mâti* désigne la terre (*mittî*) qui sert à construire le foyer lors de la première phase du mariage.

*chunnaṭ, chunâvat* Plis du sari portés à la taille

*chunrî* Longue et large écharpe

*chûrî* Bracelets en verre, fer ou plastique, de couleur rouge ou rouge et doré, le plus souvent assortie au sari.

*dhaknâ* Couvrir, cacher. Etre couvert

*dhârî* Ligne, bord  
Pan à rayures du sari chhattisgarhi

*dhartî* 1- Terre, sol (V 73, 524)  
2- Partie centrale du sari chhattisgarhi

*dhotî* Vêtement drapé masculin

*dupattâ* Echarpe

*gâ<sup>n</sup>th* Nœud, articulation

*gamcha* Echarpe portée par les hommes

- gavan, gaman* 1- Partir  
2- Démarche  
3- Relation sexuelle
- gavan ka poshak* Vêtements de départ portés par les deux époux lors du mariage
- ghū<sup>n</sup>ghaṭ* Extrémité du sari, ou d'une autre étoffe, utilisé (par une femme) pour se cacher le visage. Voile
- god (goddī)* 1- Giron  
2- Partie intérieure, endroit fermé  
3- Fig : adoption
- *god ka bacchâ* : (Avoir un) enfant dans ses bras  
- *god pasâr<sup>n</sup>â (âpnî)* : Etendre un bord, un vêtement (pour recevoir quelque chose...)  
- *god bharnâ(kî)* : Avoir un enfant, être enceinte  
- *mâ<sup>n</sup>dir kî god* : Partie intérieure du temple
- goṭ (gotta drav)* 1- Bord d'un vêtement, dentelle en or ou en argent  
2- Nom donné à des préparations constituées de fragments séparés  
3-Torsion effectuée lors de la mise en place du sari chhattisgarhi
- halkî* 1- Léger,  
2- Réduit, pâle, doux, pauvre et superficiel, non important  
- *halkî sârî* Sari au tissu fin et léger
- jhol* 1- Pli souple du sari porté sur la hanche gauche qui gonfle, bouffe, flotte, qui se balance.  
2- Rideau, sac, membrane, utérus

<i>jholan</i> (CH)	Pli souple du sari porté sur la hanche gauche <i>Ye laṛkā jholan mē chup rahâ hê</i> (CH): ce garçon se cache dans le pli
<i>jholî</i>	Sac, porte-feuille, portion lâche d'un vêtement (présenté pour recevoir quelque chose)
	- <i>jholî dalnâ, phêlânâ</i> : Tenir le bord d'un vêtement pour recevoir des aumônes
<i>jorâ</i>	1- Paire, couple (objets, animaux, personnes) 2- Une de la paire 3- Ensemble de vêtements
<i>kachchh, kachchhâ</i> <i>ka<sup>n</sup>ch, kachora</i> (CH) <i>kachchhôtâ</i>	Bout du sari ou <i>dhotî</i> étiré entre les jambes <i>Dhotî</i> étiré autour des cuisses
<i>kamar</i> <i>kamar band</i>	Hanche, taille, reins, ceinture d'un vêtement Ceinture
<i>kamîz</i>	Longue tunique
<i>kanthâ</i>	Tissu ou vêtement en morceaux associé aux yogis ou aux ascètes
<i>kinârî, kinârâ, kinâr</i>	Bord. Bord du sari
<i>khol</i>	Coin droit du sari, noué lors du mariage à l'écharpe de l'époux
<i>kordhon</i>	Chaîne en argent portée autour des hanches, dans la partie inférieure du sari, sous le <i>pallâ</i>

<i>kosâ</i>	Soie, couleur de la soie
<i>kurtâ</i>	Large chemise
<i>lacchha, lacha</i> (CH)	Sari de coton chhattisgarhi
<i>lachchhâ</i>	Paquet, bracelet, lambeau
<i>lapetnâ</i>	Enrouler, envelopper
<i>latthâ</i>	Rude étoffe de coton
<i>lugrâ</i>	Tissu rapiécé, vêtement vieux Terme utilisé pour désigner le sari chhattisgarhi (CH)
<i>lungî</i>	Etoffe drapée que portent les hommes
<i>mâe</i>	Mère
<i>mâe sari</i>	Sari de la mère utilisé dans le rituel de la <i>chûlmâti</i>
<i>maî ke sari</i>	Idem
<i>mangal sutr</i>	Collier de perles noires ou dorées
<i>mât kor</i>	Rituel de creuser la terre (= <i>chûlmâti</i> )
<i>murdakkî</i> (CH)	Rituel symbolique de l'instauration du système du <i>pardâ</i> qui consiste à jeter des saris sur la tête de la mariée pour la recouvrir (effectué par le frère aîné et l'oncle maternel de son époux). Litt. couvrir la tête
- <i>mur</i> – CH ( <i>mund</i> -H)	Tête
- <i>dabkî</i> (CH)	Cacher, couvrir
- <i>dhakanâ</i>	Recouvrir

<i>orhnî</i>	Echarpe
<i>pahannâ</i>	Porter, mettre un vêtement - <i>usnê sârî pahan rakhti hê</i> : Elle porte un sari
<i>pahnânâ</i>	Faire mettre (un vêtement). S'habiller
<i>pahnâvâ</i>	Habit
<i>pallâ</i>	Pan ou extrémité du sari
<i>pardâ, parda</i>	1- Rideau, écran, séparation 2- Voile 3- Paupière - <i>pardâ uṭhânâ, kholnâ , ulṭanâ, râlnâ (pâr)</i> : 1- Ouvrir le rideau 2- Dévoiler, révéler, exposer - <i>karnâ</i> (« faire ») et <i>nikâlnâ</i> (« sortir ») : 1- Fermer le rideau 2- Cacher - <i>ghôrnâ pardâ</i> : 1- Laisser tomber un rideau 2- Laisser tomber le voile - <i>pardâ ke a<sup>n</sup>dar</i> : lit. « être dans le voile ». Suivre le <i>pardâ</i>
<i>payel</i>	Bracelets de chevilles en argent
<i>poshâk</i>	Habillement, costume, vêtement
<i>poshâk baṛhanâ</i>	Déshabiller
<i>poshâk fêjî, sênik</i>	Uniforme
<i>praṇâm</i>	Geste de respect que les femmes peuvent effectuer avec le coin droit de leur sari
<i>puli</i>	Boucle de nez

<i>salvâr</i>	Pantalon bouffant qui se porte avec une tunique et un foulard
<i>sârî</i>	Longue étoffe que les femmes indiennes se drapent autour du corps
<i>sîdhâ</i>	1- A l'endroit 2- Correct, droit 3- Bon, gentil, auspiceux 4- Pan du sari porté devant, sur le buste de la femme
<i>sindûr</i>	Trait rouge déposé à la raie du front de la femme mariée dont le mari est vivant
<i>sî<sup>n</sup>gâr</i> ( <i>shrngâr</i> )	1- Habit, vêtement, ornement 2- Acte sexuel, relation sexuelle
<i>sî<sup>n</sup>gâriyâ</i>	Prêtre responsable de l'habillement des idoles
<i>sûtî</i>	Coton
<i>tînni, tirni</i>	Plis portés à la taille, sur le devant du sari
<i>ultâ</i>	1- A l'envers 2- Contraire, inverse, inversé 3- Mauvais, pervers 4- Pan de sari porté dans le dos 5- Pan de sari retourné, porté ainsi par les veuves
<i>vastrâ</i>	Vêtement, tissu
<i>zamîn</i>	Sol Partie centrale du sari chhattisgarhi

**BIBLIOGRAPHIE**  
**THEMATIQUE**

## Chhattisgarh et Madhya Pradesh

Babb L. A., « Heat and Control in Chhattisgarhi Ritual », *the Eastern Anthropologist*, 1973, pp. 11-28.

Bahadur K. P., *Caste, Tribes and Culture of India*, vol. 2, Andhra Pradesh, Madhya Pradesh & Maharashtra, 1977.

Baker D. E. U., *Colonialism in an Indian Hinterland : the Central provinces, 1820-1920*, Oxford ; Delhi (etc.) : Oxford University Press, 1993.

Berthet S., « Deux exemples de restitution de la recherche, sur le Chhattisgarh en général et dans la région tribale du Bastar en particulier », in *La restitution des données dans la recherche en sciences sociales : techniques et enjeux*, 8è édition des Ateliers de l'AJEI, New Delhi, 2005, pp. 103-116.

Bose P. N., *Chhattisgarh : Notes of its Tribes, Sects, and Castes*, JASB, 1890.

Burkhalter Flueckiger J., « Genre and Community in the Folklore System of Chhattisgarh » in Appadurai A., Korom F. J., Mills M. A., *Gender, Genre, and Power in South Indian Expressive Traditions*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1996.

Burkhalter Flueckiger J., *Gender and Genre in the Folklore of Middle India*, Cornell Paperbacks, Ithaca : Cornell University Press, 1996.

Burkhalter Flueckiger J., *Oral Epics in India*, University of California Press, 1989.

Chishti Kapur R., et Sanyal A., *Saris of India, Madhya Pradesh*, Amr Vastra Kosh, 1989.

Danda Kumar A. J., *Chhattisgarh: an aera study*, Anthropological Survey of India, Calcutta, 1977.

Dash N. K., « Tribal Priesthood and Shamanism in Chhattisgarh », *Journal of the Indian Anthropological Society*, vol. 23, N. 3, 1988, pp. 223-231 nov.

Dube S., « The Satnami Mahasabha, Chhattisgarh 1925-1950 », *The Indian Economic and Social History Review*, vol. XXX, n. 4, oct-déc. 1993.

Dube S., *Untouchable Pasts. Religion, Identity and Power among Central Indian Community, 1780-1950*, State University of New York, 1998.

Dubey S. C., *The Kamar*, The University Publishers, Lucknow, 1951.

Ekka W., Danda A. K., *The Nagesia of Chhattisgarh*, Anthropological Survey of India, 1984.

Elwin V., Wale S. H., *Songs of the Forest*, London, Epigrafica Indica, Vol. I-XXXIX, 1935.

Elwin V., *Leaves of the Jungle*, London, 1936.

Elwin V., *Folk-Songs of Chhattisgarh*, London 1946.

Froerer P., *The Emergence of Hindu Nationalism in Chhattisgarh*. PhD London School of Economics, 2002.

Froerer P., « Emphasizing Others: the Emergence of Hindu Nationalism in a Central Indian Tribal Community », *Journal of the Royal Anthropological Institute* 12, 2006, 39-59.

Geological Survey of India, Geological quadrangle map [India] 1: 253,440. 64 J, Bilaspur quadrangle, Madhya Pradesh / Geological Survey of India, Delhi, 1979.

Grant C., *Gazetter of the Central Provinces of India*, New Delhi, Oxford University Press, 1984 (1870)

Jamme F. A., *Korwa : des "écritures magiques" de la tribu Hill Korwa, Inde Centrale*, Paris, Galerie du Jour Agnès B, 1996.

Jay E., *A tribal Village of Middle India*, Calcutta : Anthropological Survey of India, [India (Republic) Anthropological Survey] Memoir no. 21, (1968), 1970.

Jha M. « Ratanpur : some Aspects of a sacred City in Chhattisgarh », in *Complex Societies and Other Anthropological Essays*, 1977, pp. 89-99.

Kumar B., *The Bhils : an ethno-historic Analysis*, Delhi : Sharada pub. House, 1997.

Kumar Chakravarty K., *Tribal Identity in India : Extinction or Adaptation*, Indira Gandhi Rashtriya Manav Sangrahalaya, Bhopal, India, 1996.

Kumar Danda A., *Chhattisgarh, an Area Study*. Seminar Anthropological Survey of India Silver Jubilee Programm, Calcutta, 1977.

Luard C. E., (1869-1927), *Central India, Gazetteer of India*, New Delhi : Usha Imperial Gazetteer of India, 1989.

Mahajan M., *Madhya Pradesh : cultural and historical Geography from Place Names in Inscriptions*, vol. 1 et 2., Delhi : Sharada pub. House, 2000.

Malcolm J., *A Memoir of Central India including Malwa and adjoining Provinces*, 2 vol., New Delhi, Sayar Publications, (1ère éd. 1823), 1970.

Manohar A., Shampa S., *Tribal Arts and Crafts of Madhya Pradesh*, Ahmedabad, [India] : Mapin Publishing ; Middletown, NJ : simultaneously published in the USA by Grantha Corp, 1996.

Mishra P. L., *The political History of Chhattisgarh (1740-1858)*. Nagpur : Vishva Bharti Prakasham, 1979.

Moraes D. *Answered by flutes, Reflection from Madhya Pradesh*, Asia Publishing House, Bombay, Calcutta, New Delhi, 1983.

Mayer A, *Caste and Kinship in Central India: a Village and its Region*, London, Routledge and Kegan Paul, 1960.

Nath Soni L., *The Cattle and the Stick : an Ethnographic Profile of the Raut in Chhattisgarh*, Anthropological Survey of India, Calcutta, 2000.

Parmar S., *Folklore of Madhya Pradesh*, National Book Store, India, 1992 (1972)

Prakashan G., *Social Separatism, Scheduled Castes and the Caste System*, Rawat Publications, Jaipur and New Delhi, 1998.

Russell R. V., *The Tribes and Castes of the Central Provinces of India*, 4 vol., London Mac Millan, 1916.

Saurabh D., *Untouchable pasts : Religion, Identity, and Power among a Central Indian Community, 1780-1950*, Albany : State University of New York Press, 1998.

Sharma A. K., *Archéo-Anthropology of Chhattisgarh*, Sundeep Prakashan, New Delhi, 2000.

Shrivastava, *Ratanpur darshan, (Ratanpur ke dharm, itiâs, sahitya, sanskriti va kal par kendrit)*, Hori Lal gputa, 1999.

Shukla H. L., *Tribal Heritage of Madhya Pradesh. An annotated Bibliography*. B. R. Publishing Corporation, Delhi, 1986.

Shukla H. L., *Social History of Chhattisgarh*, B. D. H. Printer, Delhi, 1986.

Shukla H. L., *Chhattisgarh in Making*, B. D. H. Printer, Delhi, 1999.

Yogesh A., « Continuity and change in a Complex Society: Caste Hierarchy in a Madhya Pradesh Village », *Eastern Anthropologist*, vol. 31, n°1, janv-mars 98.

Weir S., *Gonds of Central India, (the) Material Culture of the Gonds of Chindw*, The Trustees of the British Museum, 1973.

## Ethnologie et sociologie de l'Inde

Altekar A. S., *The position of Women in Hindu Civilization: From Prehistoric Times to Present Day*, Delhi, Motilal Banarsidass, 1962 (1938).

Armelin I., *Rangavali ou l'art féminin des décorations rituelles en Inde*, Paris, P. Geuthner, 1984.

Assayag J., « L'un, le couple et le multiple. Un complexe rituel et son panthéon dans le sud de l'Inde » dans *Classer les dieux? Des panthéons en Asie du sud*. Etudes réunies par Bouillier V. et Toffin G., Purusartha 15, Centre d'Etudes de l'Inde et de l'Asie du Sud, EHESS, CNRS, 1993, pp.75-97.

Bachetta P., *Gender in the Hindu Nation: RSS Women as Ideologues*, New Delhi: Women Unlimited (an associate of Kali for Women 1), 2004.

Balbir N. et J. K., avec la collaboration de Joshi S., Srinastava N., Joshi V. R., *Hindi Français, dictionnaire général*, Paris, l'Asiathèque, 1992.

Beck B., *Colour and Heat in South Indian Ritual*, reprinted from Man, vol. 4, n°4, G.B. William Clowes & Sons, London and Beccles, 1969.

Benett L., *Dangerous Wives and Sacred Sisters: Social and Symbolic Roles of High-Caste Women in Nepal*, New York, Colombia University Press, 1983.

Beteille A. *Caste, Class and Power: Changing Patterns of Stratification in a Tanjore Village*, University of California Press, 1965.

Beteille A., *The Backward Classes in Contemporary India*, Oxford University Press 1992 (1965).

Beteille A., *Society and Politics in India: Essays in a Comparative Perspective*, Athlone Press, (L.S.E. Monographs in Social Anthropology, no. 63), 1991.

Biardeau M., *L'hindouisme, anthropologie d'une civilisation*, Manchecourt, Flammarion, 1995.

Biardeau M., *Le Mahâbhârata*, Paris, Seuil, 2002.

Blunt E. A. H., *The Caste System of Northern India. With Special Reference to the United Provinces of Agra and Oudh*, London, Oxford University Press, 1931.

Boodhoo S., *Kanyadan : the Why's of Hindu Marriage Rituals*, Mauritius Bhojpuri Institute, 1993.

Bouillier V., « Si les femmes faisaient la fête. A propos des fêtes féminines dans les hautes caste indo-népalaises », *L'Homme, Revue française d'anthropologie*. Tome XXII, n°3. Juillet/sept. 1982, pp. 91-117.

Bouillier V., Tarabout G. (sous la direction de), *Images du corps dans le monde hindou*, Monde Indien, Sciences Sociales, 15è – 20è siècle, CNRS éditions, Paris, 2002.

Briggs G., *The Chamars*, London, Oxford University Press, 1920.

Buchanan F., *An Account of the Districts of the District of Bhagalpur in 1810-1811, Patna, Bihar and Orissa*, Research Society, India Office Library, 1939.

Carré Abbé, 1948, *The Travels of the Abbé Carré in India and the Near-East. 1672 to 1674*, Hakluyt Society, Londres 3 vol., 1948.

Carrin M., Jaffrelot C., *Tribus et basses castes. Résistance et autonomie dans la société indienne*. Editions EHESS. Collection Purusharta. Paris, 2003.

Carrin Bouez M. C., « La couleur prescrite. Discrimination et accumulation dans le sacrifice santal (Inde) » in Tornay S., *Voir et nommer les couleurs*, 1978, p. 581-607.

Census of India, *Madhya Pradesh Handicraft Survey Monograph, Zari Embroideries and Batwa Making of Bhopal*, V. 7, P. 7-A, n° 1, P. K. Dixit Delhi Manager of Publication, 1965.

Chakravati U. in Haase-Dubosc, « Vers une nouvelle compréhension du genre dans l'histoire de l'Inde ancienne », pp. 61-69.

Chambard J. L., « Les mariages secondaires et l'acquisition des femmes dans l'Inde Centrale ». *Actes du VI<sup>e</sup> Congrès International des Sciences Anthropologiques et Ethnologiques*. Tome 2, vol. 1, 1960, pp. 33-38.

Chambard J. L., « Image de la femme et de relations avec les hommes dans les chants à plaisanterie (*khyal*) féminins d'un village de l'Inde centrale ». Séminaire du Centre d'études de l'Inde, 1977.

Chambard J.L., « Les trois grands dieux à la porte du roi Bali. La tradition orale d'un village et notre image de l'hindouisme populaire en Inde du Nord » in *Traditions Orales dans le Monde Indien*, éd. par C. Champion, Purusârtha N°18, 1995, p. 229-272.

Chambard J. L., La tradition des cinq vierges (Panch Kanyâ) dans un village de l'Inde centrale, in *Ethnologie 2*, Université Paris 7, 1997.

Chambard J. L., « La sexualité en dessins de sol et autres images : à Piparsod village de l'Inde Centrale (Madhya Pradesh), *Gradhiva*, 28, 2000, pp. 1-22.

Champion C., *Chants villageois du pays Bhojpuri*. Littérature orale de l'Inde du Nord. Thèse de 3<sup>e</sup> cycle en Etudes Indiennes, sous la direction de C. Vaudeville, Université Paris III, 1983.

Champion C., « La métaphore du palanquin. Chants de mariage, chants de deuil bhojpurî », in *Adyatan* d'aujourd'hui, Centre de recherche et d'étude sur le sous-continent indien contemporain, °3, 1986, pp. 64-76.

Champion C., Garcia R., *Littérature orale villageoise de l'Inde du Nord. Chants et rites de l'enfance des pays d'Aoudh et Bhojpuri*. Paris, EFEO. A. Maisonneuve, 1989.

Champion C., *Une approche du soufisme médiéval au Bihar à travers une étude de littérature orale bhojpuri*. EFEO. V 165, 1990, pp. 181- 199.

Champion C., « Le champion du roi. Pouvoir, nomadisme et oralité d'après le répertoire des Ahir Bhojpuri (Inde du Nord) ». In : *Cahiers de littérature orale*. N°29. INALCO, 1991, pp. 47-59.

Champion C. (Etudes réunies par), *Traditions orales dans le monde Indien*, Purusârtha n°18, EHESS, 1995.

Cobden Ramsay L. E. B., *Bengal Gazetteers, Feudatory States of Orissa*, Calcutta, Bengal secretariat Book Department, 1910.

Cohn B., *Colonialism and its form of knowledge : The British in India*, Princeton, University Press, 1996.

Cough E. Kathleen, « Female Initiation Rites on the Malabar Coast », *Journal of the Royal Anthropology Institute*, vol. 85. 1938.

Das V., *Structure and Cognition, Aspects of Hindu Caste and Ritual*, Delhi, Oxford University Press, 1977.

Dubois Abbé J. A, *Moeurs, institutions et cérémonies des peuples de l'Inde*, 2 vol., Paris, imp. du Boy, 1825.

Dumont L., *Une sous-caste de l'Inde du Sud. Organisation sociale et religion des Pramali Kallar*, Paris, Mouton, 1957.

Dumont L., *Homo Hierarchicus, essai sur le système des castes*, Paris, Gallimard, 1966.

Dumont L., *La civilisation indienne et nous*, Paris, Armand Colin, 1975.

Dumont, *Concepts of Person. Kinship, Caste and Marriage in India*, Oxford University Press., 1982.

Fruzetti L., *Conch Shells Bangles, Iron Bangles, an Analysis of Women, Marriage and Ritual in Bengali Society*, Repr. Anna Arbor (Michigan), University Microfilms, Thesis University of Minnesota. 1979 (Ph D Education 1975).

Fruzetti L., « Purer than purer : The Ritualisation of Woman's Domain in a Hierarchical Society ». *Journal of the Indian Anthropological Society*. Vol. 16, n°1 mars 1981, pp. 1- 18.

Fruzetti . L., Ostör A., *Kinship and Ritual in Bengal : Anthropological Essays*, South Indian Publishers, 1984.

Fruzetti L., *The gift of the Virgin, Women, Marriage and Ritual in a Bengali Society*, Delhi, Oxford University Press, 1990.

Füller C.J, *Caste Today*, Delhi, Oxford University Press, 1996.

Gaborieau M., « Des dieux dans toutes les directions. Conception indienne de l'espace et classification des dieux », dans *Classer les dieux? Des panthéons en Asie du Sud*. Etudes réunies par Bouillier V. et Toffin G., Purusartha 15, Centre d'Etudes de l'Inde et de l'Asie du Sud, EHESS, CNRS, 1993, pp. 23-42.

Galey J. C., « Totalité et hiérarchie dans les sanctuaires royaux du Tehri-Garhwal », *Espace du Temple I, Espaces, Itinéraires, Médiations*, Purusartha 8, Centre d'Etudes de l'Inde et de l'Asie du Sud, EHESS, CNRS, 1985.

Grant C., *Gazetteer of the Central Provinces of India*, New Delhi, Usha Publication, 1984 (1870).

Gregor Mc R.S., *The Oxford Hindi-English Dictionary*, Oxford, Delhi, Oxford University Press, 1997 (1993).

Hanchett S., *Coloured rice Symbolic Structure in Hindu Family Festival*, Hindustan Publishing Corporation, Delhi, 1988.

Hancock M. E., *Women at Work*, University of Pennsylvania, Degree Date, 1990.

Haase-Dubosc D., John M. E., Marini M., Melkote R., Tharu S., *Enjeux du féminisme indien*, MSH, Paris, 2002.

Hiltebeitel A., « Draupadi's Hair » *Autour de la déesse hindoue*, Purusartha 5, Centre d'Etudes de l'Inde et de l'Asie du Sud, EHESS, CNRS, 1981, pp. 172-214.

Hutton J. H., *Caste in India*, Cambridge, University Press, 1946.

Ibbetsson, Denzil C. C., *Outlines of Penjab Ethnography. Being extract from the Panjab Census report of 1881, treating of Religion, Language and Caste*, Calcutta, Superintendent of Government Printing, 1883.

Jacobson A., *Symbolisme des couleurs et ordre social. Le culte nkisi chez les Bakongo (Afrique centrale)* in Tornay S., pp. 525-551.

Jacobson D. et Wadley S., *Women in India: Two Perspectives*, New Delhi, Manohar, 1977.

Jaffrelot C., cf Carrin M. C.

Jamison S. W., *Sacrificed Wife, Sacrificer's Wife, Women, ritual and hospitality in Ancien India*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1996.

Joshi S., « Sortilèges et parures du corps féminin. Le bonheur dans les chants des femmes rajasthanies », in Bouillier V., Tarabout G., pp. 315-340.

Joshi S., *Les pratiques religieuses des femmes hindoues du Rajasthan*. Thèse sous la direction de Chambard J. L., INALCO, 2003.

Kapadia K. M., *Mariage and Family in India*. Oxford University Press. Delhi, Bombay, Madras, 1972 (1955).

Kramish S., *Arts de l'Inde. Tradition de la sculpture, de la peinture et de l'architecture indienne*, Paris, Phaidon, 1955.

Lacey W. G., *Bihar and Orissa, Report*. Census of India, VII, Patna, Bihar and Orissa, 1933.

Lamb S., *White Saris and Sweet Mangoes, Aging, Gender and Body in North India*, Berkeley, University of California Press, 2000.

Leach E. R., *Aspects of Caste in South India, Ceylon and North-West Pakistan*, Cambridge, University Press, 1971.

Leslie J., *Roles and Rituals for Hindu Women*, London, Pinter Publishers, 1991.

Loth A. M., *La vie publique et privée dans l'Inde ancienne*, Fascicule VII, Paris, PUF, 1979.

Lushinsky M., *The Life of Women in a Village in North India*, Ph. D. Thesis, Cornell University, 1962.

Mac Gregor R. S., *The Oxford Hindi-English Dictionary*, Oxford University Press, 1997 (1993).

Madan T. N., *Family and kinship: a study of the pandits of rural Kashmir*, Bombay, Asia Publishing House, 1965.

Malamoud C., *Cuire le monde, rite et pensée dans l'Inde indienne*, éd. La Découverte, 1989.

Mathur K. S., *Caste and Ritual in a Malwa village*, London, Asia Publishing House, 1964.

Mayer A. C., « *Some Hierarchical Aspects of Castes* », in *Southwestern Journal of Anthropology*, vol. 12, nb 2, 1956.

Moffat M., *An Untouchable Community in South India: Structure and Consensus*, Princeton, Princeton University Press, 1979.

Ostör A., Fruzetti L., Barnett S., *Concepts of Person, Kinship, Caste and Marriage in India*, Cambridge, Massachusetts and London, Harvard University Press, 1982.

O' Edward H., « *The Vitality of the Nirgun Bhajan. Sampling the Contemporary Tradition* », in Lorenzen David. N., *Bhakti Religion in North India. Community Identity and Political Action*, Revue de l'histoire des religions, Armand Colin, 1996, pp. 231-248.

O'Flaherty W. D., *Women, Androgynes and other Mythical Beasts*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1980.

O'Malley L.S.S., *Bengal, Orissa, District and Provincial Gazetteers*. Calcutta, 1906.

O'Malley L.S.S., *Indian caste customs*, Cambridge, Cambridge University Press, 1932.

Racine J. et J., Viramma, *Une vie paria, le rire des asservis*, Paris, Inde du Sud, 1995.

Raheja (Goodwin) G., Gold (Grodzins) A., *Listen to the Heron's words. Reimagining Gender and Kinship in North India*, University of Chicago Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1994.

Rajagopal Nair S., « Crossing Boundaries : Dilemmas of Data Restitution in Women's Studies », in *La restitution des données en sciences sociales : techniques et enjeux*, Ateliers Jeunes Chercheurs en Sciences Sociales de l'AJEI, textes compilés par Baujard J., en collaboration avec Goldenberg A., New Delhi, 2005, pp. 82-102.

Ramdin S., *Manjari Sanskar*, Moka, Mahatma Gandhi Institute, 1989.

Risley H. H., *The Tribes and Castes of Bengal*. Ethnographic Glossary, 2 vol., Calcutta, Bengal Secretariat Press, 1891.

Rose H. A., *A Glossary of the Tribes and Castes of the Punjab and North-West Frontier Province*, 3 vol., I, 1919, II, 1911, III, 1914, Lahore, Superintendent of Government Printing, Punjab, 1919.

Russell R. V., *The Tribes and Castes of the Central Provinces*, 4 vol., London, Mac Millan, 1916.

Saglio-Yatzimirsky M. C., « Le corps stigmaté. Le cas des travailleurs du cuir hindous au Maharashtra » in Bouillier V. et Tarabout G., pp. 397-421.

Said, E., *Orientalism*, London, Routledge and Kegan Paul, 1978.

Servan-Schreiber C., *La transmission du répertoire médiéval bhojpuri. Chanteurs-conteurs ambulants et livrets de colportage : une frontière de l'identité régionale*. Paris. EHESS, 1995.

Singh C., *Marriage Songs from Bhojpuri Region*, Champa Lal Ranka and Company, 1979.

Spivak G., « French Feminism in a International Frame », in *Other Words*, New York, Methuen, 1987, pp. 134-153.

Srinivas M. N., *Religion and Society among the Coorgs of South India*, Oxford, 1952.

Srinivas, *The Social Function of Religion in a South Indian Community*, Oxford, Clarendon Press, 1951.

Srinivas, *The changing position of Indian Women*, Delhi University Press, 1978.

Srinivas M. N., *Caste in Modern India, And other essays*. Media Promoters & Publishers Pvt. Ltd, Bombay, 1994 (1962).

Steele A., *The law and customs of Hindoo castes within the Dekhun provinces subject to the presidency of Bombay*, London, W. H. Allen and Co, 1868.

Stern H., *L'Inde des familles. Le Rajasthan, des royaumes à l'Etat*, Paris, L'Harmattan, 1996.

Stevenson A. M. Sinclair, *Without the Pale: The Life Story of an Outcaste*, Calcutta, Association Press (YMCA), London, Oxford University Press, 1930.

Stevenson A. M. Sinclair, *Les rites des deux fois nés*, traduit de l'anglais par N. Ménant, Le soleil noir, Oxford University Press, 1982.

Stevenson M.S.C., *Status Evaluation in the Caste System*. Extrait de Journal of Royal Anthropology Institute, 1953, pp 45- 65.

Solvyns B., *A Collection of Two Hundred and Fifty Coloured Etchings Descriptive of the Manners, Customs and Dresses of the Hindoos*, Calcutta, 1789.

Subramanian M. V., *Vyasa and variations : the Mahâbhârata Story*, Higginbothams Ltd, Sankar Printers, 1967.

Tarabout G., cf Bouillier V.

Tavernier J. B., *Travels in India*, 2 vol., London, Mac Millan, 1889.

Toffin G., *Société et religion chez les Néwar au Népal*, Paris, CNRS, 1984.

Thurston E. et Rangachari K., *Castes and Tribes of Southern India*, 7 vol., Madras Gouvernement Press, 1909.

Thurston E., *Ethnographic notes in Southern India*, Madras, the Superintendent, 1906.

Upadhyaya K., *Bhojpuri Lok-Git*, Prayag, Hindi Sahitya Sammekar, 1957.

Von Fürer Haimendorf, Christopher, *Return to the Naked Nagas. An Anthropologist's view of Nagaland. 1936-1970*, John Murray London 1976 (Methuen and Coltd. 1939).

Von Fürer-Haimendorf C., *Tribes of India: The Struggle for Survival*, Berkeley: University of California Press, 1982.

Weinberger-Thomas C., *Cendres d'immortalité, la crémation des veuves en Inde*, Paris, Seuil, 1996.

Weir S., *Gonds of Central India, (the) Material Culture of the Gonds of Chindw*, The Trustees of the British Museum, 1973.

Zimmermann F., *Gauche et droite, dehors et dedans : trois études sur des orientations de l'espace et du mouvement dans la culture de l'Inde du Sud*, sous la direction de Dumont L., thèse, 1972.

## Vêtement et techniques

Assonne S., « Le retour en force du sari », *L'Express*, 21/02/2004, p. 13.

Akrish M., « Comment décrire les objets techniques ? » *Techniques et cultures*, n. 9, janv/fév. 1987, pp. 48-64.

Alkazi R., *Ancient Indian Costume*, Delhi, Art Heritage Books, 1983.

Balfet H., « Forme et fonction : la position ambiguë des drapés dans un système descriptif du vêtement », *Vêtement et Société 2, L'Ethnographie*, 1984, pp. 383-386.

Banerjee M., Miller D., *The sari*, Berg, Lustre Press, Roli Books, 2003.

Bargna I., *Arte africana*, Milano, Jaca Book, 2003.

Barnes R. et Eicher J. B., *Dress and Gender, Making and Meaning*, Providence and Oxford, Berg, 1992.

Barthes R., *Histoire et société du vêtement*, Annales ESC, 1957.

Barthes R., « Histoire et sociologie du vêtement : quelques observations méthodologiques », *Annales XIII*, 3, 1957, pp. 430-441.

Barthes R., *Système de la mode*, Paris, éditions du Seuil, 1983.

Besancenot J., *Costumes du Maroc*, Edisud, Aix-en-Provence, 1998.

Blanc O., *Les usages du paraître. Le dispositif vestimentaire et les représentations du corps vêtu en France du nord au milieu du 14<sup>e</sup> siècle au début du 15<sup>e</sup> siècle*, EHESS, doctorat sous la direction de J. C Schmitt, 1990.

Blanc O., *Parades et parures : l'invention du corps de mode à la fin du Moyen Age*, Gallimard, 1997.

Boulanger C., *Saris: an illustrated Guide to the Indian Art of Draping*, New York, Shakti Press International, 1997.

Bromberger C., « Technologie et analyse sémantique des objets pour une sémiotologie », in *l'Homme*, XIX, 1979, p. 105-140.

Bromberger ., Chevallier D., *Carrières d'objets*, Paris, éd. MSH, 1999.

Bruner J. S., *Savoir faire, savoir dire*, PUF, Paris, 1983.

Bulletin of the Institute of Traditional Cultures, *South Indian Tradition in Dress and Decoration.*, Madras, 1968, pp. 225-292.

Bülher A., Fisher E., *The Patola of Gujarat, Double Ikat in India*, Krebs A. G., Basle, Switzerland, 1979.

Bushan J. B., *The Costumes and Textiles of India*, Bombay, Taraporevala's Treasures House of Books, 1958.

Butazzi G., *Il costume in Lombardia*, Electa Editrice, 1977.

Carosso M., *Connaître, transmettre en Sardaigne. Une approche locale par la coutume et le costume*, thèse EHESS, sous la direction de Paul-Henri Stahl, 1990.

Centlivres-Demont M. et Centlivres P., – « Calottes, mitres et toques: essai d'analyse classificatrice d'une collection de bonnets afghans ». – *Bulletin annuel Musée et Institut d'ethnographie de la Ville de Genève* 11, 1968, pp. 11-46,.

Chandra M., *Costumes and Textiles, Cosmetics and Coiffure in Ancient and Medieval India*, Delhi, Orient Longmans, 1973.

Chaudhuri N. C., *Culture in the Vanity Bag. Being an Essay on Clothing and Adornment in Passing and Abiding India*, Bombay, Jaicopull House, 1976.

Chattopadhyay A., *Dress, Ornaments and Daily Physical Care in Caraka and Susratu*, in *Indian Journal of History of Medecine*, vol. 17, n°1, 1968, pp. 20-27.

Chaturvedi B. K., *Dresses and Costumes of India*, Delhi, Diamond Pocket Books.

Chishti Rta Kapur et Sanyal Amba, *Saris of India, Madhya Pradesh*, Amr Vastra Kosh, 1989.

Chishti R. K., Research Authors, Mehra P. R., Kumar T., Bannerji, *Saris of India, Bihar, West Bengal*, volume II, Wiley Eastern Ltd, Amr Vastra Kosh & NIFT, 1995.

Cordwell J. et Schwarz R., *The fabrics of culture: the anthropology of clothing and adornment*. – The Hague ; Paris : Mouton, 1979.

Cousin F., « Blouses brodées du Kutch, coupe et décor », *Objets et Mondes*, tome XII, fasc. 3, 1972.

Cousin F., « Teinture à réserves ligaturées et décor de voiles dans le Kutch », *Objets et Mondes*, vol. 15, fasc. 1, 1975.

Cousin F., « Lumière et ombre, bleu et rouge: les azraks du Sind », *Objets et Mondes*, vol. 16, fasc. 2, ETF, Musée de l'Homme, 1976.

Cousin F., « Choix des matériaux et identification sociale : évolution du vêtement féminin au Rajasthan », *Ethnographie*, 1984, pp. 153-160.

Cousin F., *Tissus imprimés du Rajasthan*, Connaissance des Hommes, publié avec le concours du CNRS, L'Harmattan, 1986.

Cousin F. , « Lisières des tissus et coupe des vêtements », in *Lisières et bordures : Actes des premières journées d'études de l'Association Française pour l'Etude du Textile*, Paris, 13-14 juin 1996, sous la direction de F. Cousin, S. Desrosiers, D. Geirnaert. Bonnes : Gorg, 2000.

Coquet M., *Textiles africains*, Collection dirigée par C. Levi-Strauss, Société nouvelle, Adam Biro, Presses Milanostampa-famigliano, 1998.

Creston R. Y., *Le costume breton*, éd. Tchou, 1978.

Dar S. N., *Costumes of India and Pakistan: Historical and Culural Study*, Bombay, D. P. Taraporevala, 1969.

Delaporte Y., « Pour une anthropologie du vêtement » : extrait de *Vêtement et sociétés : actes des journées de rencontre des 2 et 3 mars 1979*, éd. Par Monique de Fontanès, Yves Delaporte, 1981.

Delaporte Y., De Fontanès M., *Vers une anthropologie du vêtement : concepts, méthodes et théories dans l'étude des costumes ethnologiques et historiques* : colloque national CNRS, Paris, Musée de l'Homme. Laboratoire d'ethnologie du Museum national d'histoire naturelle, 1983.

Delaporte Y., *Le vêtement lapon : formes, fonctions, évolution*, thèse, Paris 1, 1990.

Delaporte Y., « Le vêtement dans les sociétés traditionnelles », in *Histoire des mœurs I*, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1991, pp. 961-1031.

Desrosiers S., *Structure et décors des tissus andins hispaniques. Essai de classification*. Thèse. Paris, EHESS, 1987.

Deslandres Y., Boucher F., *Histoire du costume en Occident de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Flammarion, 1983.

Deslandres Y., *Le costume, image de l'homme*, Paris: Albin Michel.

Deslandres Y., « L'apparence », *L'Ethnologie française* (Paris) 1976, pp. 101-160.

Dhamiya J., Jain J., *Handwoven fabrics of India*, Ahmedabad, Mapin, 1989.

Dongerker K., *The Romance of Indian Embroidery*, Bombay, Thacker, 1951.

Dongerker K., *The Indian Sari*, Delhi, All India Handicrafts Board, 1960.

Ducor J., et Kaur J., *Saris de l'Inde*. Donation Himavati. Genève: Musée d'ethnographie/Ivrea: Priuli & Verlucca, 1996.

Duflot-Priot M. T., « Paraître et vouloir paraître. La communication intentionnelle par l'apparence », *Ethnologie française*, 1976, VI, pp. 249-260.

Duflot-Priot M. T., Richard P., Bekus P., *Système descriptif du costume traditionnel français typologies du vêtement et du couvre-chef, matières, morphologie, décor, aspects culturels*, Musée national des arts et traditions populaires, Centre d'ethnologie française, édition de la réunion des musées nationaux, 1988.

Ehrenfels O. R., « Kadan. Clothes and Culture Change », *Man in India*, 4, XXVIII, 1948, pp. 209- 21.

Eicher J. B. et Roach M. E., *Dress, Adornment and the Social Order*, New York, London, Sydney, John Wiley and Sons, 1965.

Eicher J. B. et Barnes R., *Dress and Gender, Making and Meaning*, Providence and Oxford, Berg, 1992.

Eicher J. B., *Dress and Ethnicity, Change across Space and Time*, Oxford, Berg, 1995.

Eicher J. B., Lee Evenson S., Hazel A., Lutz, *The Visible Self:Global Perspectives on Dress, Culture, and Society*, Fairchild Publications, 2000.

Fabri C., *Indian Dress*, Delhi, Orient Longmans, 1960.

Fiberartz, J., « The Wild Silk Weavers of India », *The Magazine of Textiles*, vol. 18, n° 4, 1992.

Flügel J. C., *Le rêveur nu*, Paris, Aubier Montaigne, 1982.

Gardy B., *Le boubou, c'est chic: les boubous du Mali et d'autres pays de l'Afrique de l'Ouest*, Museum der Kulturen Basel, 2000.

Ghurye G. S., *Indian Costume*, Bombay, Popular Book Depot, 1966 (1951).

Goswamy B. N., *Indian Costume in the Collection of the Calico Museum of Textiles*, vol. 5, Historical Textiles of India at the Calico Museum, Ahmedabad, R. S. Mehta for the Calico Museum, 1993.

Haudricourt A.G., « Relations entre gestes habituels, formes de vêtements et manières de porter les charges », in *Revue de géographie humaine et d'ethnologie*, I, 3, 1948, pp. 58-67.

Hemneter E. et Turner C. W., *India, its Dyers and its colours symbolism*, Basle, 1973.

Irwin J, Brett B. K., *Origins of Chintz, Victoria and Albert and Royal Ontario Museums*, London, Her's majesty' Stationery Office, 1970.

Irwin J., Hall M., *Indian Embroideries, Fine Cotton and Muslins*, vol. II, Historical Textiles of India at the Calico Museum, Ahmedabad, S. R. Batikar, 1973.

Jollivet M. J., « Tenue de ville, vêtement de fête, ou l'art créole du paraître », *Autrepart*, 1997, pp. 113-128.

Joshi « The significance of Dress for the Orthodox Hindu Woman », in *Dress and Gender*, Barnes R., et Eicher J. B., pp. 198-231.

Kaufmann J. C., *La trame conjugale : analyse du couple par son linge*, Paris Nathan, collection Essais et recherches, Série Sciences Sociales, 1992.

Laurent J., *Le nu vêtu et dévêtu*, Paris, Gallimard, Collection Idées, Sciences humaines, 1982.

Laver J., *Histoire de la mode et du costume*, traduit de l'anglais par Hechter M., Thames et Hudson, 1990 (1969).

Le Chanu P., *Le drapé, carnet de dessins*, Paris, Bibliothèque de l'image, 2002.

Leenhardt M., – « Pourquoi se vêtir », *Journal de la Société des océanistes* (Paris) t. 34, n(o) 58/59, p. 3-7 [Paru précédemment dans *L'amour de l'art*, 1932, n(o) 58/60], 1978.

Leix A., *Indian Costumes*, Basle, 1940.

Leroi- Gourhan A., *Le geste et la parole*, Paris, Albin Michel, 1964 (1973).

Leroi- Gourhan A., *Milieu et techniques*, Paris, Albin Michel, 1945.

Lindisfarne-Tapper N., Ingham Curzon B., *Languages of Dress in the Middle East*, in association with the Centre of Near and Middle Eastern Studies, Great Britain Biddles limited Guilfooy and Kinslynn, 1997.

Loth A. M., *La vie publique et privée dans l'Inde ancienne*, fascicule VII, Paris, PUF, 1979.

Lurie A., *The Language of Clothes*, London, Bloomsbury, 1992 (1981).

Lurie A., *The language of Clothes*, New York, Random House, 1981.

Lynton L., « *The wild silk saris of eastern India* » *Arts of Asia*, vol. 22, n°5, sept-oct 1992, pp.86-99.

Lynton L., *The Sari: Styles, Patterns, History, Techniques*, London Thames & Huelson, 1995.

Mahias M. C., *Délivrance et convivialité. Le système culinaire des Jaina*, édition MSH, Paris, 1983.

Mahias M. C., *Le barattage du monde : essais d'anthropologie des techniques en Inde*, éditions de la Maison des Sciences de l'homme, Paris, 2002.

Maucort D., *Etude des vêtements de l'Inde du Nord : deuil (sog) et extase (sokh) des Bhopâ-Rebârî du Gujarat*. Thèse sous la direction de D. Geirnaert., Paris 10, 2003.

Messing S. D., « The Non-Verbal Language of the Ethiopian Toga », *Anthropos*, Vol., 55, N° 3/4, 1960, pp. 558-60.

Monneyron F., *La frivolité essentielle*, Paris, Presses Universitaires de France, Perspectives Critiques, 2001

Nordholt H. S., *Outward Appearances : Dressing State and Society in Indonesia*, Kitlv Press Leiden, Collection: Proceedings – Koninklijk Instituut voor Taal – , Land- en Volkenkunde, 1997.

Okada A., Riboud K., Guelton M. H., *Le motif floral dans les textiles moghols de l'Inde du XVIIè et XVIIIè siècles*, Paris, AEDTA, 1995.

Paresys I., Présentation scientifique du projet « Les sources du paraître et des apparences », CRHEN-O, université de Lille 3, CEHVI, Université de Tours, 2004.

Pelras C., « Lamak et tissus sacrés de Bali ; leur signification dans le rituel », *Objets et Mondes*, Paris, T. VII, Fasc. 4, hiver 1967, pp. 225-278,.

Pellegrin N., « Le vêtement comme fait social global » in C. Charles, *Histoire sociale, histoire globale ?* édition MSH, 1993, pp. 81-94.

Perrot P., *Le travail des apparences ou les transformations du corps féminin, XVIIIè – XIXè siècle*, Paris, Seuil, 1984.

Perrot P., *Les dessus ou les dessous de la bourgeoisie : une histoire du vêtement au XIXè siècle*, Bruxelles : Complexe, Paris : diffusion Presse Universitaire de France, Historiques, 2003.

Piponnier F., *Se vêtir au Moyen-Âge*, Adam Biro, 1995.

Pop D., *Contribution à l'étude des costumes populaires roumains*, 2 vol., Thèse de 3è cycle, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1980.

Pop D., *Evolution d'un système vestimentaire dans les sociétés rurales de Roumanie*, in L'Homme, janv.-mars 1984, XXIV (I), pp. 43-64.

Puccio D., *Masques et dévoilements : jeux du féminin dans les rituels carnavalesques et nuptiaux*, Paris : CNRS éditions, collection Méditerranée, 2002.

Racinet A., *Le costume historique*, Paris, Firmin, Didot. 4 parties en 6 vol. 2è. partie: le monde en dehors de l'Europe, 1888.

Ramanujan N., « *The Language of Clothes: An Indian Perspective* », in *Media Development*, n°4, 1984, pp. 30-31.

Rhead G. W., *The Treatment of Drapery in Art*, London, G. Bell and Son, 1904.

Riboud K., *In quest of themes and skills: asian textiles*, Bombay, Marg, National Center of the Performing Art, 1989.

Riboud K., Arizzoli-Clémentel P., Jarrige J. F., *Kesa japonais, XVIIIè-XIXè siècles*, Paris, AEDTA, 1991.

Roche D., *La culture des apparences : une histoire du vêtement (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Fayard, Points, Histoire, 1991.

Singh M., Chishti R. K, Jain R., *Tradition et modernité, Tissus Indiens*, Parangon, 2000.

Tarlo E., *Clothing Matters, Dress and Identity in India*, New Delhi, Viking Penguin Book, 1996.

Tilke M., *Costumes folkloriques: Europe de l'Est, Afrique, Asie, formes, coupes et décorations*. Fribourg: office du livre, Paris, Vilo, 1979.

Tisserot-Papetti Y. et S., *L'érotisme du toucher des étoffes*, Garamont, Archambaud, 1987.

Tornay S., *Voir et nommer les couleurs*, Nanterre, Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative, 1978.

Toussaint-Samat M., *Histoire technique et morale du vêtement*, Paris, Bordas, 1990.

Trapholt F., *The Indian Sari*, Grethe Sprensen, 1997.

Urwick W., *Indian Pictures Drawn with Pencil*, London, Religion Tract Society, 1891.

Verdier Y., *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*. Nfr. Gallimard. Bibliothèque des Sciences Humaines, 1979.

Varadarajan L., « Designs in cotton, Horizons of the past and the present » *India International Center Quaterly*, vol. II, 4, 1984.

Watson J. F., *The Textile Manufacture and the Costumes of the People of India*, Varanasi, Indological Book House, 1982 (1866).

Yarwood D., *The Encyclopedia of World Costume*, B. T. Batsford, London, 1978.

## Corps et personne

Bateson G., « Les usages sociaux du corps à Bali » in *Actes de la recherche*, n°14, avril-mai 1978.

Bell Q., *Mode et société. Essai sur la sociologie du vêtement*, Paris, PUF, 1992.

Boltanski I., « Les usages sociaux du corps », *Annales ESC*, vol, 26, 1, 1971, pp. 205-233.

Bourdieu P., « La maison kabyle ou le monde renversé », in *Echanges et communications*, mélanges offerts à Lévi-Strauss à l'occasion de son 60<sup>è</sup> anniversaire, réunis par Pouillon J. et Maranda P., tome II, Mouton, the Hague, Paris, 1970, pp. 739-758.

Bourdieu P., *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, ed. de Minuit, 1979.

Bourdieu P., *Le sens pratique*, Paris, éd. de Minuit, 1980.

Bril B., « Learning cultural motor skills. Techniques du corps et apprentissage », Actes du Colloque de la Fondation Fyssen, *Cultures and the Uses of the Body, Culture et Usages du Corps*, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1996.

Bernard M., *Le corps*, Paris, Ed. Universitaires, 1972.

Chebel M., *Le corps dans la tradition du Maghreb*, Paris, PUF, 1984

Chirpaz F., *Le corps*, Le Philosophe, Puf, Paris, 1977.

Cosniers J. Coulon J. Berrendonner A. Grecchioni C., *Les voies du langage: communications verbales, gestuelles et animales*, Paris, Dunod, 1982.

Descamps M. A., *L'invention du corps*, Paris, PUF, 1986.

Descamps M ; A., *Le langage des corps et la communication corporelle*, Paris, PUF, 1989.

Drouin-Hans A. M., *La communication non verbale avant la lettre*, Paris : Ed. l'Harmattan, 1995.

Elias N., *La civilisation des moeurs*, Calman Lévy, 1973 (1969).

Fortes M., *La notion de personne en Afrique Noire*, éd. G. Dieterlen, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1973.

Galinier J., *La moitié du monde. Le corps et le cosmos dans le rituel des Indiens Otomi*, Puf Ethnologies, 1997.

Godelier, M. Panoff, M. *La production du corps, approches anthropologiques et historiques*, Pays-Bas, Amsterdam : Ed. des archives contemporaines, Ordres sociaux, 1999.

Godelier M., *L'énigme du don*, Paris, Fayard, 1997.

Goffman E., *Les rites d'interaction*, Paris, éd. de Minuit, 1974

Goffman E., *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, éd. De Minuit, 1975.

Hall E. T., *La dimension cachée*, Paris, Le Seuil, 1971 (1966).

Hall E. T., *Au-delà de la culture*, Paris, Le Seuil, 1979.

Héritier F., *Masculin/ féminin, la pensée de la différence*, Paris, éd. Odile Jacob, 1996.

Huard P., Ming Wong, *Soins et Techniques du corps en Chine, au Japon et en Inde*, Paris, Berg International, 1973.

Jodelet D., *La représentation sociale du corps*, rapport Codes, Paris, 1976.

Juillerat B., *Vie et mort dans le symbolisme iafar des couleurs (Nouvelle- Guinée)* in Tornay S., pp. 497-523.

Kaufmann J-P., *Corps de femmes, regard d'hommes*, Paris, Nathan, 1995.

Lafrance M. Mayo C., *Moving Bodies: Non Verbal Communication in Social Relationship*, Monterey California, Brooks Cole, 1978.

Le Breton D., *La sociologie du corps*, Paris, PUF, Que-sais-je, 1993.

Le Breton D., *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 1990.

Le Breton D., *Corps et société*, collection Société au quotidien, 1995.

Leenhardt M., *Do Kamo : la personne et le mythe dans le monde mélanésien*, Paris, Gallimard, 1947.

Loux F., *Le corps dans la société traditionnelle*, Paris, Berger- Levrault, 1979

Mauss M., *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 2004 (1950).

Mauss M., (D. Paulme) *Manuel d'ethnographie*, Paris, Payot, 1947.

Mead M., *L'un et l'autre sexe*, Paris, Denoël, 1966.

Mechin C., *Usages culturels du corps*, Paris, L'Harmattan, 1997.

O'Neil J., *Le corps communicatif*, Méridiens-Klisieck, 1995.

Pages-Delon M., *Le corps et ses apparences. L'envers du look*, Paris, L'Harmattan, 1989.

Perrot P., *Le corps féminin*, Paris, Seuil, 1984.

Picard D., *Du code au désir. Le corps dans la relation sociale*, Paris, Dunod, 1983.

Rogers C. R., *Le développement de la personne*, Paris, Dunod, 1968.

Schilling A., *The Body and the Social Theory*, London, Sage Publications, 1993.

Tornay S., *Voir et nommer les couleurs*, Nanterre, Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative, 1978.

Turner Bryan S., *The body and society : explorations in social theory*, Oxford, Basil Blackwell, 1996.

Simmel G., *Sociologie et épistémologie*, Paris, PUF, 1981 (1912).

Van Gennep A., *Les rites de passage. Etude systématique des rites*, Picard 1981 (1909).

Vayer P. et Roncin C., *Le corps et les communications humaines*, Vigot, 1986.

Vigarello G., *Le propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen-Age*, Paris, Le Seuil, 1985.

Vigarello G., *Le sain et le malsain ? Santé et mieux-être depuis le Moyen-Age*, Paris, Le Seuil, 1993.

## Art et gestuelle

Boardman J., *Storia Oxford dell'arte classica*, Editori Laterza, 2003.

Bril B., Roux V., *Le geste technique*, Ramonville Saint-Agne, Erès, 2002.

Brunetière V., *Pour une sémiologie gestuelle. Théorie du geste et méthodes d'analyses*, sous la direction d'Anne-Marie Houdebine, Thèse Doctorat, Linguistique et phonétique, Paris 3, 1994.

Caisse nationale des monuments historiques et des sites (France). Service photographique , *Le Geste et l'image de l'homme au travail* . Introduction, Sydney H. Aufrère, Paris], Editions CNMHS, 1990.

Calbris G., *Contribution à une analyse sémiologique de la mimique faciale et gestuelle française dans ses rapports avec la communication verbale*, sous la direction de Fonagy Y., doctorat d'Etat, sémiologie, Paris 3, 1983.

Centre de documentation et de recherche sur la réalité gestuelle des sociétés humaines, Jeune équipe du Centre national de la recherche scientifique, n° 420025, *Geste et image*, Ivry-sur-Seine : Centre national de la recherche scientifique, 1983-1997.

Centre national de la recherche scientifique, *Geste et image*, Ivry sur Seine : Service d'étude réalisation et diffusion de documents audiovisuels, 1980-1982.

Centre universitaire d'études et de recherches médiévales, Colloque (22), *Le geste et les gestes au Moyen âge*, actes du 22e Colloque du Centre universitaire d'études et de recherches médiévales d'Aix, Aix-en-Provence, CUER MA-Université de Provence, 1997.

Charbonneaux J., Martin R., Villard F., *La Grèce classique (480-330 avant J.-C.)* Gallimard, 1969.

Charbonneaux J., Martin R., Villard F., *La Grèce hellénique (330-50 avant. J. C)*, Gallimard, 1971.

Chen, H., Juan E. Sola, Keith D. Lillemoe ; trad. et adapt. française Bernard Dalens, *Gestes médico-chirurgicaux au lit du malade*, 1997.

Collège de France, *L'anthropologie visuelle dans une discipline verbale*, in *Pour une anthropologie visuelle*. Cahiers de L'Homme, Mouton et EHESS. Paris, 1979.

Comolli A., *Les gestes du savoir*. Cinématographie des apprentissages (La toilette) Dépôt Comité du film ethnographique, Musée de l'Homme, Paris, 1973.

Cuar M., *Le geste et les gestes au moyen âge*, Aix-en-Provence, CUERMA, Sénéfiance, 1998.

Cussau C., *Au lieu du geste*, Paris, Presses universitaires de France, 1995.

Diadori P., *Senza parole. 100 gesti degli italiani*, Roma : Bonacci, 1990.

Firth R., *Postures and Gestures of Respect*, in Pouillon J. et Maranda R., *Echanges et communication: mélanges offerts à C. Lévi-Strauss à l'occasion de son 60è anniversaire*, The Hague, Monton, 1970, pp. 188-209.

France (de) C., *Cinéma et anthropologie*, MSH, Paris 1982.

Jousse M., *L'anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, 1974.

Koechlin B., Lajoux J. D Terrenoire, J. P., *Anthropologie de la gestuelle, anthropologie de l'image*, No. spécial de *Geste et image* : Bulletin du Centre de documentation et de recherche sur la réalité gestuelle des sociétés humaines, Paris, 1982. – Actes de l'Atelier-8 du Colloque La Pratique de l'anthropologie aujourd'hui : colloque international du CNRS organisé par l'Association française des anthropologues (AFA, Ivry-sur-Seine : Jeune équipe, Paris, 1982.

Koechlin B., « La réalité gestuelle des sociétés humaines », in Poirier J., *Encyclopédie de la Pléiade. Histoire des moeurs*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 162-246.

Morris D., traduit par Dubois Y., Mauvais Y., *La clé des gestes*, Paris, B. Grasset, 1978.

Morris D., *Le langage des gestes : un guide international*, trad. de l'anglais par Édith Ochs, Paris : Calmann-Lévy, 1997.

Oliveri F., *La gestualità dei siciliani*, [illustrazioni, Jasmin Carnabuci], Carnabuci, Jasmin. Palermo, KREA, 2000.

Voyé L., *Sociologie du geste religieux : De l'analyse de la pratique dominicale en Belgique à une interprétation théorique*, Bruxelles : Les Éditions Vie ouvrière, Questions économiques, sociales et politiques, 1973.

## Textes littéraires

Bodha N., *Beaux Songes*, les éditions Bénarès, 2003.

Boolell S., *La femme enveloppée, et autres nouvelles de l'île Maurice*, Shakuntala, Editions Le Printemps, 1996.

Desai A., *Games at Twilight and Other Stories*, Heinemann, 1978.

Devi A. , « Le Sari ». *Rencontres avec l'Inde*. Ed. S. Ramakrishnan, M. Gobhurdhun-Jani, A. Callikan-Proag. New-Delhi: Conseil Indien pour les Relations Culturelles, Tome XXVIII, n°1, 1999, pp. 241-249.

Divakaruni Banerjee C., *Mariage arrangé*. Nouvelles traduites de l'anglais par M. O. Probst, édition Philippe Picquier, 2006 (1995).

Nair A., *Ladies Coupé*, Penguin Books India, 2001.

Nair A., *Compartiment pour dames*, traduit de l'anglais par M. Morin, édition Philippe Picquier, 2002.

Nair A., *Les neuf visages du cœur*, traduit de l'anglais par M. Morin, édition Philippe Picquier, 2006.

Ramdin S., *Sanskâr Mânjarî. Mârishas ke Bhojpurî Sanskâr Gît*, Moka, Mahatma Gandhi Institute, 1989.

Viramalay J., « Le sari rouge » in *Fatima et autres nouvelles*, Cathay printing, Editions de l'Océan Indien, 2006, pp 64-79.