



HAL
open science

Les textiles patola de Patan (Inde), XVIIe et XXIe siècles : techniques, patrimoine, mémoire

Manisha Iyer

► **To cite this version:**

Manisha Iyer. Les textiles patola de Patan (Inde), XVIIe et XXIe siècles : techniques, patrimoine, mémoire. Histoire. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2015. Français. NNT : 2015PA010653 . tel-02494004

HAL Id: tel-02494004

<https://theses.hal.science/tel-02494004>

Submitted on 28 Feb 2020

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.

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Ecole doctorale d'histoire (ED113)
Centre d'histoire des techniques (IHMC « Institut d'histoire moderne et
contemporaine)

Doctorat en histoire moderne

Manisha Iyer

**Les textiles patola de Patan (Inde), XVII^e et XXI^e siècles:
techniques, patrimoine, mémoire**



*Thèse dirigée par Madame Anne-Françoise Garçon, professeur
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne*

Date de soutenance : le 2 décembre 2015

Pré-rapporteurs :

Filipe Themudo Barata, professeur, Université d'Evora
Pierre Lamard, professeur des Universités (72^{ème} section de CNU)

Membres du jury :

Sophie Desrosiers, Maître de conférences, EHESS
Michel Cotte, professeur émérite, Université de Nantes
Lotika Varadarajan, Tagore Fellow, National Museum de New Delhi
Anne-Françoise Garçon, professeur des Universités, Université de Paris1 Panthéon
Sorbonne

REMERCIEMENTS

En premier lieu, je souhaite remercier chaleureusement Prof. Anne-Françoise Garçon, ma directrice de thèse, pour m'avoir fait confiance dès le début et qui par son soutien et sa disponibilité m'a permis d'achever cette thèse. Je remercie aussi le secrétariat et l'ensemble des étudiants du centre.

Je tiens à remercier toute la famille Salvi à Patan sans qui ce travail resterait inaccompli. Merci pour sa patience, son partage de ses connaissances ainsi que son enthousiasme. Mes remerciements également à Raghupathi Vyas et Parimar Vahalia et leur famille pour leur hospitalité chaleureuse et leur aide précieux lors de mes visites de terrain.

Je remercie tout particulièrement Lotika Varadarajan pour son aide généreux et ses conseils judicieux. A travers elle, je remercie l'ensemble des personnels des diverses institutions visités, notamment M.Dawson, Manvi Seth et Chaya Bhattacharya de National Museum de New Delhi, Archana Shastri de Indira Gandhi National Centre for Arts, Mushtaq Khan de Crafts Museum de Delhi.

Je remercie tout spécialement mon époux Stephen Monteiro pour son encouragement quotidien, pour ses remarques et suggestions à améliorer la qualité de ce travail et pour m'avoir apporté le réconfort dont j'avais besoin. Je remercie également mon fils Dhruv, récemment arrivé, qui a su m'accorder un environnement de travail calme.

Enfin, ces remerciements ne sauraient être complets sans évoquer mes parents qui sont mes points de référence de vie. Je remercie également mon frère, ma belle-sœur, mes cousins et cousines, et mes amis pour leur soutien explicite comme implicite.

RESUME

Fabriqués dans la ville de Patan située dans l'état de Gujarat dans l'ouest de l'Inde, les textiles patola figurent parmi les plus anciens et les meilleurs textiles indiens. La particularité de ces soieries confectionnées suivant le procédé de double ikat, reste dans la complexité de sa technique de tissage ainsi que le métier à tisser utilisé dans sa fabrication. En tant que marchandises les plus précieuses, ils ont connu un succès dans le marché international dans les XVIII^e et XIX^e siècles dans les pays de l'Asie du Sud-est, notamment en Indonésie. A l'heure actuelle, n'y ayant qu'une seule famille à pratiquer cette technique en Inde, un risque imminent de disparition de cet art persiste. Cette étude examine l'histoire des patola ainsi que son rôle dans le mondialisation et l'échange culturel. A travers ce travail, nous proposons des stratégies muséographiques qui pourront éventuellement servir comme base pour la conservation et valorisation de cet art mais également d'autres expressions culturelles en péril en Inde contemporaine.

Mot-clés : patola, histoire des techniques, muséalisation, Inde, soieries, écomusée, patrimoine immatériel.

ABSTRACT

Created in Patan in Gujarat, patola silk is considered to be among the best hand-woven silk in India. A long standing weaving tradition, the patola silks fall under the resist-dyed category of textiles where both weft and warp threads are dyed before the weaving begins. Although the patola textiles were extremely popular in the global market in the 18th and 19th centuries, especially in Indonesia, this weaving technique and the textiles face an imminent danger of extinction. Today, there is only one family in Patan that still practices this art. This research aims at examining the history of this textile and its significance in globalization and cross-cultural exchange. It explores museological strategies that could generate models for preserving and valorizing this as well as other cultural expressions in danger of disappearing in contemporary India.

Key words: patola, history of technology, musealization, India, silk textiles, ecomuseum, intangible heritage.

ACRONYMES

ASB	Société asiatique de Bengale (<i>Asiatic Society of Bengal</i>)
ASI	Service archéologique de l'Inde (<i>Archeological Survey of India</i>)
CCK	Centre pour la connaissance des communautés (<i>Centre for Community Knowledge</i>)
CCI	Conseil indien de l'artisanat (<i>Crafts Council of India</i>)
CGC	Commission géographique de la province du Canada.
EIC	Compagnie anglaise des Indes orientales (<i>East India Company</i>)
IG	Indication géographique
INTACH	Indian National Trust for Art and Cultural Heritage
MAI	Museum Association of India
MCC	Musée canadien des civilisations
MoWC	Museum of Work and Culture
UNESCO	Organisation des nations unies pour l'éducation, la science et la culture
VOC	Compagnie hollandaise des Indes orientales (<i>Vereenigde Oost-Indische Compagnie/ Dutch East India Company</i>)

LISTE DES IMAGES

Figure 1 : L'orchestre de Ravi Varma	2
Figure 2: Un couple tamoul, c.1945	3
Figure 3: Robe à la française, 1760	9
Figure 4: Marie-Antoinette à l'âge de 13, Joseph Ducreux, 1769.....	10
Figure 5: Un prince et ses assistantes, Grottes I, Ajanta, c. VI ^e – VII ^e siècle.....	12
Figure 6: Un personnel d'une des boutiques des <i>saris</i> montrant le ' <i>temple cloth</i> '	39
Figure 7: Un sari en soie fabriqué à Kanchipuram orné des brocarts en <i>zari</i> ou fil d'or	42
Figure 8: Une écharpe en Ajrakh fabriqué au Gujarat.....	43
Figure 9: Un exemple de textile batik fabriqué en Inde..	45
Figure 10: Un exemple du textile bandhini fabriqué en Inde.....	45
Figure 11: Exemples d'ikat simple et ikat double sur la soie.	46
Figure 12; <i>Rani ki vav</i>	90
Figure 13: Une pelote de la soie grège	100
Figure 14: Le métier à tisser à fosse utilisé par les tisserands de Kanchipuram...	123
Figure 15: Le métier à tisser patola	125
Figure 16: Le tisserand ajuste les fils pour bien aligner la chaîne et la trame	128
Figure 17 Cette photo d'un sari patolu montre les différentes parties du textile ..	133
Figure 18: Le dessin du motif <i>vora gaji</i> sur le papier quadrillé.....	134
Figure 19: <i>Pan bhaat</i> ou le motif de feuille de bétel (photo de l'auteur)	135
Figure 20: <i>Tran phool bhat</i> ou le motif de trois fleurs (photo de l'auteur).	136

Figure 21 Le prince javanais.....	153
Figure 22 Le prince de Sukarta avec sa famille.	156
Figure 23 La pièce avec le motif des éléphants caparaçonnés.....	157
Figure 24 Un patolu à des fins cérémoniales avec les éléphants caparaçonnés datant du XVIII ^e ou XIX ^e siècle.....	158
Figure 25 Le prince javanais.....	159
Figure 26 Un lot de pantalons patola fabriqués pour l'Indonésie,	159

LISTE DES ANNEXES

I Questionnaire d'enquête de terrain	233
II Localisation géographique des textiles patola	235
III Centre de production des textiles ikats en Inde	236

TABLE DE MATIERES

REMERCIEMENTS	i
ABSTRACT.....	ii
ACRONYMES.....	iii
LISTE DES IMAGES	iv
LISTE DES ANNEXES	vi
TABLE DE MATIERES	vii
INTRODUCTION.....	1
PROBLEMATIQUE	18
METHODOLOGIE	20
ETAT DE L'ART	23
CHAPITRE I : CADRE HISTORIQUE ET CULTUREL	29
1.1 GUJARAT, « LA TERRE DES LEGENDES ».....	29
1.2 HISTOIRE DES TEXTILES INDIENS	31
1.3 TRADITION D'IKATS EN INDE.....	41
1.4 PHENOMENE DU MUSEE EN INDE	49
2 CHAPITRE II - DOMAINE DE L'HISTOIRE DES TECHNIQUES.....	55
2.1 LA NOTION DE L'HISTOIRE DES TECHNIQUES.....	55
2.1.1 Technique.....	58
2.1.2 Technologie.....	61
2.1.3 Temps modernes	65
2.1.4 Objet technique	69
2.1.5 Système technique.....	70
2.1.6 Pensée opératoire.....	71
2.2 LE CONTEXTE INDIEN.....	72
2.2.1 Traditionalisme du savoir indien.....	72
2.2.2 Concept de l'histoire des techniques en Inde.....	75
2.2.3 Application culturelle	78

3	CHAPITRE III – FABRICATION ET CULTURE DES PATOLA	86
3.1	PATAN ET SES TISSERANDS	86
3.1.1	Ville de Patan	86
3.1.2	Communauté des tisserands	90
3.2	ÉTAPES PREPARATOIRES	97
3.2.1	Soie grège	98
3.2.2	Fil ouvré.....	100
3.2.3	<i>Zari</i> ou Fil d’or.....	102
3.3	PROCESSUS DE FABRICATION	104
3.3.1	Assemblage de chaîne et trame.....	104
3.3.2	Préparation des fils pour la teinture.....	106
3.3.3	Teinture des fils.....	107
3.4	COULEUR.....	110
3.4.1	Système social et couleur.....	111
3.4.2	Symbolisme des couleurs en Inde	115
3.5	TECHNIQUE DE TISSAGE.....	119
3.5.1	Métier à tisser.....	121
3.6	MOTIFS	129
3.7	VOYAGE DES PATOLA	144
3.7.1	Inde.....	144
3.7.2	Asie du Sud-Est.....	148
4	CHAPITRE V : MUSEOGRAPHIE	162
4.1	MUSEE ET IDENTITE: MUSEE CANADIEN DES CIVILISATIONS, OTTAWA ...	162
4.1.1	Genèse du musée.....	163
4.1.2	Architecture.....	166
4.1.3	Galleries/ expositions permanentes.....	170
4.2	MUSEE ET MEMOIRE : MUSEUM OF WORK & CULTURE	176
4.2.1	Historique.....	177
4.2.2	Woonsocket francophone	180
4.2.3	Genèse du musée.....	182

4.2.4	Galleries / expositions permanentes	186
4.3	MUSÉE ET TECHNIQUE: CALICO MUSEUM OF TEXTILES	189
4.3.1	4.4.1 Genèse du musée	189
4.3.2	4.4.2 Galleries/ expositions permanentes	189
5	CHAPITRE IV – PATRIMOINE A SAUVEGARDER	191
5.1	EVOLUTION ET NOTION DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATERIEL.....	191
5.2	GESTION DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATERIEL EN INDE	198
5.2.1	INTACH – L’organisation indienne pour le patrimoine culturel ..	198
5.2.1	ASI – Le service archéologique de l’Inde	199
5.3	MUSEALISATION DES TEXTILES PATOLA	202
5.3.1	La nouvelle muséologie en Inde	209
5.3.2	Tourisme durable.....	212
5.3.3	Financement.....	214
5.3.4	Organisation.....	216
5.3.5	Activités/ Animation	218
5.3.6	Administration	221
5.4	LE CAS DE KHURJA	222
5.4.1	Contexte historique.....	222
5.4.2	Fabrication moderne.....	223
5.4.3	Projet de valorisation.....	225
	CONCLUSION	227
	SOURCES IMPRIMEES ET BIBLIOGRAPHIE GENERALE	231
	OUVRAGES	231
	ARTICLES ET ESSAIS.....	238
	SITES WEB	243
	ANNEXES	245

INTRODUCTION

Les textiles doivent faire partie intégrale de toute étude culturelle. Grâce à leur universalité et leur mobilité, ils servent de vecteur de transmission des savoir-faire et des connaissances non seulement dans un milieu culturel particulier mais aussi des cultures différentes. Le rôle de textile va au-delà de cacher le corps d'individu. Il sert à exprimer un rang social mais également à individualiser les caractéristiques d'une communauté et d'un individu. Les textiles permettent la transformation des coutumes, des croyances et des idées en matières malléable et portable. Dans la société indienne, comme dans toute société asiatique, les textiles jouent un rôle fondamental dans les cérémonies et rituelles. Chaque couleur, chaque motif, et chaque pièce de textile utilisé lors de ces événements indique une signification particulière.

Prenons l'exemple du sari, - le vêtement traditionnel le plus populaire des indiennes. Le sari est probablement un des plus célèbres vêtements non-cousus du monde. Ce costume traditionnel indien, n'est qu'une simple bande de tissu simple mesurant entre cinq et neuf mètres en longueur et d'un mètre en largeur. Il est composé de la partie centrale, de la bordure latérale et la bordure de l'extrémité. Cet habit simple est représentatif de la richesse traditionnelle de chaque région et se porte de différentes manières, influencé certainement par la région, la caste, la religion, la mythologie la et la profession (Figure 1)¹.

¹ Chantal BOULANGER, *Saris: An Illustrated Guide to the Indian Art of Draping*, London, Chantal Publishing Ltd., 1997.



Figure 1 : L'orchestre de Ravi Varma (1848-1906) présentant les différentes manières de porter un *sari* (Sri Jayachamarajendra Art Gallery, Jaganmohan Palace, Mysore, Inde). Toutes les femmes à l'exception de celle portant un chapeau sont vêtues en *sari*. Mais la façon d'en porter est différente indiquant la région de provenance. Par exemple, la première femme assise de gauche à droite vient de Kerala, sa voisine pourrait être de Tamilnadu.

La manière la plus commune de porter le *sari* est le style *Nivi* avec une longue jupe et un blouson: le tissu est d'abord enroulé une fois autour de la taille, ensuite des plis égaux (jusqu'au 6 ou 7) sont fait et rentrés dans la taille, le reste du tissu est enfin ramené sur l'épaule gauche en passant par la poitrine. Une des variations de ce style est portée par des femmes de l'état de Gujarat, par exemple où le reste du tissu est ramené de l'arrière vers le devant sur l'épaule droite pour couvrir la poitrine. Les pêcheuses de l'état de Maharashtra, par exemple, portent le *sari* d'une manière où le

Ethnologue et spécialiste de l'Inde, Boulanger démontre 100 styles différents de draper le *sari* dans cet ouvrage.

champ central va entre les deux pieds et les plis sont dans l'arrière. Les femmes brahmanes de Tamilnadu portent un sari de 9 mètres drapé d'une façon complètement différente (Figure 2). Les indiennes portent des saris en coton et en soie. Tandis que le coton est utilisé quotidiennement, la soie est considérée comme un tissu pur et sacré réservée pour un usage spécial. C'est pourquoi elle se trouve une place spéciale aux mariages hindous et des fêtes religieuses. De même, la couleur rouge est une couleur très populaire pour sa signification de prospérité et fertilité.



Figure 2: Un couple tamoul, c.1945 (Creative Commons).
La femme porte le sari en style Brahmin de Tamilnadu, Une privilège réservée aux femmes mariées, ce sari mesure 8 à 9 mètres.

Depuis des siècles, l'industrie de textile est principalement concentrée dans trois régions indiennes : à l'ouest dans les états de Gujarat et de Rajasthan ; au nord dans les vallées des Ganges, et les états de Bengal et d'Orissa ; et au sud dans les états de Tamilnadu, de Karnataka et de Telangana et d'Andhra Pradesh². Ces régions spécialisent dans les textiles en coton et en soie. Si ces régions contribuent à l'économie indienne et connaissent un marché international grâce aux collectionneurs et aux spécialistes, il ne faut pas oublier la région du nord-est de l'Inde qui fait frontière avec le Tibet au nord, le Bhutan au nord-ouest, le Myanmar à l'est et le Bangladesh au sud-ouest. Cette région regroupe les huit états de Sikkim, d'Arunachal Pradesh, de Manipur, de Nagaland, de Mizoram et d'Assam qui spécialisent dans le tissage de la laine ainsi que de la soie. Les textiles provenant de ces états indiens sont destinés pour la plupart à l'usage local et parfois touristique. Malheureusement, les rébellions séparatistes et les violences intercommunautaires dans cette partie de l'Inde ont limités les études de ce secteur. Aujourd'hui, le centre pour les connaissances communautaires (CCK) de l'Université d'Ambedkar située à New Delhi est un des quelques centres travaillant à combler cette lacune.

Bien que le coton du Gujarat soit très célèbre, les textiles double-ikat en soie fabriqués dans la ville de Patan ont toujours occupé une place unique parmi les

² IRWIN, John, "Indian textile trade in the seventeenth century : 1. Western India", *Journal of Indian textile histor*, 1, 1955, p. 5-33.

Il faut noter que depuis juin 2014, l'ancien état d'Andhra Pradesh est divisé en deux pour faire deux états séparés : le Telangana et l'Andhra Pradesh. Même si cela ne change rien pour les tisserands, il servira utile lorsque le GI est appliquée.

soieries indiennes³. Connus sous le nom de patola, ils ont contribué largement à l'histoire culturelle de l'Inde où ils ont été utilisés lors des cérémonies spéciales telles que le mariage. Ils ont également joué un rôle important dans le commerce international notamment avec l'Asie du sud-est⁴. Utilisés par les colonisateurs comme marchandise de cadeau pour la noblesse de cette partie du monde, les patola ont été rapidement reconnus comme des produits précieux et ont connu un succès immédiat. Ce n'est que depuis quelques décennies qu'ils font face à la concurrence des textiles ikat fabriqués dans le sud de l'Inde, notamment d'Andhra Pradesh, de Seemandhara et d'Orissa. Ces états fabriquent des textiles en utilisant la technique d'ikat simple et double et en reprenant des motifs des patola. Ces textiles ainsi fabriqués soit en coton soit en soie coûtent beaucoup moins chers (le prix souvent étant d'environ 60 à 90 pour cent inférieur aux patola originaux).

Même si ces imitations sont abordables et accessibles aux usagers, cela met en péril l'industrie de patola. Les tisserands font face à une forte concurrence ce qui menace leur subsistance. En l'occurrence, nous sommes face à un danger imminent de la disparition de cet art. C'est pourquoi, il est nécessaire de prendre des démarches afin de conserver cet art. A l'heure actuelle, étant donné qu'il ne reste qu'une seule famille dans la ville de Patan à pratiquer cet art avec un souci de conservation, notre projet de muséification de patola devient de plus en plus important non seulement pour les

³ BUHLER, Alfred, FISCHER, Eberhard *The Patola of Gujarat.*, 2 tomes, Bâle, Krebs AG, 1979, p. 152.

⁴ Selon Gulati, le mot *patolu* est le singulier du mot *patola* qui est le pluriel en langue gujarati. Néanmoins, aujourd'hui, le patola est devenu le nom générique des soieries double-ikat et est employé en singulier et pluriel. En fait, les imitations qu'elles soient en coton ou soie, utilisent également le mot *patola*.

textiles indiens mais aussi pour les plusieurs pratiques culturelles de l'Inde. Les textiles patola ne sont qu'un exemple des diverses expressions culturelles indiennes de longue date qui sont menacées d'extinction face à la croissance de la production en grande série des marchandises aux coûts avantageux. En tant que bien culturel convoité en Inde et ailleurs, les textiles patola méritent d'être étudiés et conservés étant donné son rôle dans l'histoire de la mondialisation en soi. L'histoire des textiles patola nous permet d'apprendre plus sur le monde dans lequel nous vivons actuellement.

Les patola font partie du groupe des étoffes confectionnées en utilisant la technique de teinture à réserve. Il existe deux catégories de teinture à réserve : la première consiste à appliquer la teinture sur le textile soit en couvrant des parties du tissu avec de la cire soit en nouant des parties du tissu afin de les protéger lors de la teinture. La technique d'application de la cire est appelée batik et la technique de nouer les parties du tissu est appelée *plangi*, connue en Inde sous le nom de *bandhani*. La deuxième catégorie consiste à teindre les fils avant le tissage de sorte que les motifs apparaissent lors du tissage. Cette technique est appelé ikat. Lorsque les fils de chaîne et de trame sont teints, elle est appelée double-ikat.

Faute des sources historiques, il est difficile d'arriver à une conclusion sur l'étymologie du mot ikat. Nous nous appuyons donc sur les différentes analyses faites par les chercheurs au cours des années. Le mot ikat provient du mot malais *mengikat* signifiant attacher ou nouer, mais aussi la corde ou le fils. Ainsi, les textiles ikat fabriqués dans la région de l'Asie du Sud-Est sont connus sous le même nom.

Aujourd'hui, le mot ikat représente à la fois les textiles et la technique utilisée dans la fabrication de ces textiles. Selon Ghosh, le mot ikat a été introduit en Europe par Rouffaer⁵.

En Inde, les textiles ikats sont appelés par des noms différents selon la région où ils sont confectionnés. Les ikats d'Orissa sont connus sous le nom de *Bandha*, au Rajasthan, *Bandhani* et *Pochampalli* à Andhra Pradesh. Si les deux premiers signifient attacher ou nouer en hindi, les ikats d'Andhra Pradesh prennent leur nom du village où ils sont fabriqués⁶. Toutefois, la technique utilisée dans la fabrication de ces textiles reste la même – la teinture à réserve.

En Europe, les textiles ikat font leur entrée au X^e siècle⁷. Connus sous le nom de *chiné* ou *chiné à la branche* ou *flammé*, les similitudes de ces textiles avec les ikat asiatiques sont à ce jour peu analysés. Marie-Louise Nabholz Kartaschoff, étudiante d'Alfred Buhler, écrit ainsi dans son livre sur les ikats de l'Europe :

Ikat is a Malayan word and refers to a technique for producing pattern in a fabric by partly-dyeing the threads before weaving. The textile connoisseur will be familiar with the art from the numerous examples found among Indonesian woven fabrics, but it

⁵ GHOSH, G.K, GHOSH, Shukla, *Ikat textiles of India*, New Delhi, APH Publishing, 2000, p. 1. Ghosh n'indique pas sa source ce qui rend difficile à vérifier l'exactitude de cette déclaration.

⁶ En Inde, les textiles prennent souvent le nom de la ville ou du village où ils sont fabriqués bien que les techniques soient très variées. Par exemple, les célèbres soieries du sud de l'Inde sont appelées les Kancheevarams, après le nom de la ville de Kanchipuram. De même les soieries de Bénarès sont appelées les Banarasis. Cela nous ramène à l'importance de l'IG, un sujet qui reste vague en Inde.

⁷ Marie-Louise, NABHOLZ-KARTSCHOFF, "Ikat weaving from Southern Europe", *Palette*, 38, 1968, p.2-13.

*is not commonly known that this complicated reserve process is also practiced in some parts of Europe*⁸.

Pourquoi donc sont-ils peu connus en Europe? Les *chinés* sont des soieries fabriquées au XVIII^e siècle à Lyon. Le terme *chiné à la branche* indique la technique de teindre les fils de chaîne en petits groupes avant le tissage et le mot *chiné* indique une provenance de l'Orient comme le *blanc de chine*. L'encyclopédie ou le dictionnaire raisonné des sciences, des arts et métiers donne la définition suivante pour le mot *chiner* :

*CHINER, v. act. (Manufact. en soie.) Chiner une étoffe, c'est donner aux fils de la chaîne des couleurs différentes, & disposer ces couleurs sur ces fils de manière que quand l'étoffe sera travaillée, elles y représentent un dessein donné, avec moins d'exactitude à la vérité que dans les autres étoffes, qui se font soit à la petite tire soit à la grande tire, mais cependant avec assez de perfection pour qu'on l'y distingue très - bien, & que l'étoffe soit assez belle pour être de prix*⁹.

Selon le dictionnaire universel de commerce (début de publication en 1723) de Jacques Savary des Brûslons, le *chiné* est une « sorte de tapisserie de bergame, qu'on appelle ainsi, parce que ses façons ressemblent aux ondes de ces ouvrages de soie et de laine que l'on fait à l'aiguille sur le canevas, que l'on nomme Point de la

⁸ NABHOLZ-KARTASCHOFF, Marie-Louise, *art.cité*, p.2.

« Ikat est un mot d'origine malaise et se réfère à une technique de production de motif sur un tissu dont les fils sont teints à réserve avant le tissage. L'amateur du textile connaîtra cet art grâce aux nombreux exemples trouvés parmi les tissus indonésiens, néanmoins il est peu connu que ce processus élaboré de teinture à réserve fut également pratiqué dans certaines parties de l'Europe.» Traduit par mes propres soins.

⁹ DIDEROT, Denis et D'ALEMBERT, Jean le Rond, *Encyclopédie ou le Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris. 1751. Tome 3, p.339.

Chine ». ¹⁰ Etant donné la complexité de la technique, France fut le seul pays à confectionner le *chinés* sur les taffetas en soie ¹¹. Considérés comme des étoffes exotiques et luxueuses, les robes et les tissus d'ameublement chinés ont atteint des sommets de popularité en Europe dans le XVIII^e siècle grâce à Marie-Antoinette (Figure 3). Prédominés par les motifs floraux sur le velours ou le satin, les chinés ou les flammés ont devenu des textiles dignes pour l'aristocratie et la noblesse occidentale. Néanmoins, avec l'industrialisation, les chinés à la branche ont vu un déclin en France et en l'occurrence en Europe.



Figure 3: Robe à la française, 1760 (Metropolitan Museum)
Une robe *chiné* en soie fabriquée en France dans le XVIII^e siècle.

¹⁰ Chiné In *Le dictionnaire universalis de commerce de Jacques Savary des Brûslons: tome premier A - E*. Amsterdam: Jansons à Waesberge. 1726. p.750.

¹¹ Fukai, Akiko, *Fashion: a history from the 18th to the 20 th century: the collection of the Kyoto Costume Institute*. Cologne: Taschen. 2002. p.56.



Figure 4: Marie-Antoinette à l'âge de 13, Joseph Ducreux, 1769.
Marie-Antoinette porte une robe en soie avec des motifs chinés ou flammés – en brun et bleu - que nous pouvons voir sur ses manches.

Bien qu'il soit présumé que la technique d'ikat provient de l'Asie, l'origine de la technique ikat dans les différentes parties du monde n'est toujours pas établie avec certitude. En ce qui concerne l'Inde, il est simple de supposer que la technique vient de la péninsule malais pour deux raisons logiques : la provenance malais du mot ikat ; deuxièmement, les régions indiennes qui indulgent dans la confection des textiles ikat sont des régions littorales, il est très probable que cette technique soit arrivée en Inde par la route maritime commerce qui existe depuis des siècles entre l'Inde et l'Asie du

Sud-Est. Toutefois, la plus ancienne référence aux patola à Gujarat date du XII^e siècle¹². En dépit d'un manque de documentation historique sur l'origine de la technique ikat en Inde – il n'existe que deux ou trois livres sur ce sujet - il est accepté que cet art se soit développé tout seul. La plus ancienne preuve des textiles ikats en Inde se trouve dans les peintures des grottes d'Ajanta, datant entre le V^e et VII^e siècle (Figure 4). La route maritime a sans doute contribué aux échanges du savoir-faire mais a également influencé la production et les motifs des textiles ikat - comme nous pouvons le constater plus tard dans le texte, plus précisément dans la partie consacrée aux motifs - notamment les patola qui répondaient à un marché principalement indonésien.

Tous ces textiles ikat – qu'ils proviennent de l'Inde, de l'Asie du Sud-Est ou de l'Europe – étaient des ikat simple ou double. Lorsque ou les fils de chaîne ou les fils de trame sont teints à réserve, la technique est appelée ikat simple. Tandis que dans la technique de double ikat, les fils de chaîne ainsi que les fils de trame sont tous les deux teints à réserve. La singularité des textiles ikats se repose sur cette technique de teinture à réserve des fils de sorte que les motifs apparaissent lors du tissage et non pas avant ou après le tissage du textile. C'est cet attribut qui rend les textiles ikats très utile dans l'étude de l'histoire culturelle ainsi que l'histoire des techniques en Inde mais aussi dans le monde entier.

¹² BUHLER, Alfred, *op.cit.* 1979, p.



Figure 5: Un prince et ses assistantes, Grottes I, Ajanta, c. VI^e – VII^e siècle.
Les vêtements couvrant le bas du corps semblent être ornés des motifs d'ikats -les formes de flèches- trouvés entre les bandes en noir et beige.

En Inde, nous trouvons les ikat simple et double mais les ikat double sont souvent sur le coton. Les ikat en soie sont pour la plupart les ikats simple. D'ailleurs, Patan est la seule ville dans le monde entier où les ikat double en soie sont toujours fabriqués. Ne restant qu'une seule famille de tisserand – la famille Salvi – qui continue à pratiquer cet art de tissage en Inde, notre étude met en évidence la valeur patrimoniale des textiles *patola* dans le cadre de l'histoire des techniques de l'Inde, de l'Asie ainsi que du monde. Face à une période de croissance rapide de mondialisation et l'homogénéisation culturelle permanente, cette étude se manifeste importante pour l'Inde car elle valorise un objet technique lié à l'histoire culturelle, au commerce

mondial et notamment au menace des traditions techno-culturelles de longue date. Ce projet de musée nous permet donc, de considérer les possibilités d'un croisement entre les techniques traditionnelles de la production culturelle et les besoins de la culture contemporaine.

Dans les XVIII^e et XIX^e siècles, les textiles *patola* ont connu un succès commercial important dans les pays d'Asie du Sud-Est, notamment en Indonésie où les *patola* étaient des cadeaux importants offerts aux rois locaux par des colonisateurs hollandais. C'est ainsi que nous constatons beaucoup de pièces *patola* en Indonésie datant des XXI^e et XX^e siècles provenant de Gujarat. Etant donné leur importance nous élaborons sur cet aspect des *patola* plus tard dans ce texte. Aujourd'hui, la famille Salvi, la seule à continuer à confectionner ces textiles a beaucoup de difficulté pour survivre à l'aide de cette profession. Malgré ce, il est remarquable de voir l'intérêt parmi les membres de la famille Salvi pour continuer à faire survivre l'art *patola*. Ils sont conscients de la valeur culturelle et patrimoniale des textiles *patola* et sont soucieux du danger imminent de la disparition de cet art. C'est pourquoi, un projet de sauvegarde de cet art est notre propos principal. Les jeunes de la famille Salvi ont envisagé un projet muséal qui servira non seulement comme un site de mémoire de cet art mais aussi comme une espace de travail – une sorte de musée vivant.

Il est frappant à noter que, malgré l'importance des textiles indiens dans l'histoire du sous-continent indien mais aussi dans l'histoire mondiale en général, il n'existe qu'un seul musée de textiles dans toute l'Inde : le *Calico Museum of Textiles* d'Ahmedabad

au Gujarat. Même s'il est situé dans une région connue pour ses textiles, il ne répond pas aux exigences muséales. Certes le musée compte parmi ses collections quelques pièces extraordinaires de *Patola*, mais étant donné que c'est une initiative privée, bien entendu exemplaire, il reste moins accessible qu'un musée régulier autant aux visiteurs qu'aux chercheurs.

Vu la signification des textiles patola dans l'histoire de l'Inde ainsi que son rôle dans l'histoire de la mode mondiale, il est évident que ces textiles méritent d'être valorisés pour leur valeur patrimoniale. A cette fin, un partenariat entre les entités publiques et les fabricants de patola serait la solution idéale afin de non seulement assurer la conservation de cet art mais aussi pour promouvoir la technique auprès du public. Nous focalisons donc, sur un projet muséal en se basant sur des exemples réussis tels que le Musée canadien des civilisations, le Musée de travail et culture aux Etats-Unis et le Musée Calico des textiles. Notre choix des musées illustre les différentes possibilités de collaboration entre le secteur privé et le secteur public dans la conservation et la transmission ou l'exposition du patrimoine culturel et technique. Nous nous appuyons principalement sur deux questions pour ce choix: que transmettent-ils ces musées? Et, comment ont-ils réussi à transmettre le mémoire soit des peuples soit de la culture de ces peuples? A travers une analyse de ces musées, nous étudions les stratégies muséales pour le musée de patola en Inde dans le but de proposer des solutions probables qui auront des conséquences importantes dans la conservation du patrimoine technique, notamment en Inde, mais aussi dans d'autres pays hors Occident. Cette étude nous servira dans la valorisation de l'art patola ainsi

que d'autres expressions culturelles qui, faute des mesures de sauvegarde, sont en voie de disparition.

Le sujet de valorisation des expressions culturelles n'est pas assez traité en Inde. Déjà, le phénomène du musée dans le sens d'une institution formelle, était introduite en Inde par les britanniques. Malheureusement, la notion du musée n'a guère évolué depuis son introduction. Si en Europe, les musées font apparition pour donner accès aux trésors royaux, ces institutions étaient plutôt une attestation de la richesse et de l'élévation culturelle des masses en Amérique du Nord¹³. En Inde, comme pour beaucoup de pays colonisés, la curiosité ainsi que le besoin des colonisateurs de connaître tous les aspects de leur colonie – son histoire, sa culture, sa topographie ou son économie – afin de pouvoir mieux gouverner le pays les ont amenés à créer des institutions pour héberger leurs collections.

Les premiers musées en Inde étaient des collections privées des entrepreneurs ou des autorités britanniques ou même des rois indiens. Ceci est affirmé dans l'étude des musées indiens par Markham et Greaves publié en 1936.

...the Indian Museum movement has a quadruple origin- firstly, the governments and their European servants established scientific museums at the great centers of government, and secondly, the Indian States have to some extent followed this example: thirdly, the Archaeological Survey has developed a dozen local museums, and fourthly, teaching institutions and

¹³ Seth, Manvi, *Communication strategies in art and prospects in Indian context*, Doctoral thesis, National Museum Institute, New Delhi.

*learned societies have created museums to suit their own special requirements*¹⁴.

Pourtant, le public indien ne voit le musée que comme un simple établissement éducatif de «haute culture» pour héberger des objets précieux et rares. C'est peut-être pourquoi le musée ne fait toujours pas partie de la vie culturelle des indiens. Nous pouvons attribuer cette mentalité au fait qu'à la différence des musées occidentaux, nous ne trouvons que des objets de l'Inde dans les musées indiens¹⁵. Dans un pays où le patrimoine (matériel et immatériel) fait partie de la vie quotidienne, les peuples ne voient pas la « nécessité » de visiter un musée dont le but principal est la transmission de patrimoine. Alors, comment les musées peuvent-ils attirer le public indien? Etant donné la tradition riche et vivante de l'Inde, il serait plus intéressant de focaliser sur les musées de la communauté voire les musées vivants ou des « écomusées » sur plusieurs sites. Cela leur permet à recourir à une approche holistique de l'interprétation du patrimoine culturel et naturel d'un territoire en particulier.

D'ailleurs, les artisans locaux pourront être impliqués à la vie du musée. Cette caractéristique singulière aux écomusées sans toutefois s'y limiter, permet aux musées d'illustrer le lien entre la technologie et l'individu, entre le passé et le présent.

¹⁴ MARKHAM Sydney F. and HARGREAVES Harold. *The museums of India*. Londres : The museums association, 1936, p. 19.

« Le mouvement indien du musée a une origine quadruple – tout d'abord, les gouvernements ainsi que leurs employés européens ont établi les musées scientifiques au centre des gouvernements; deuxièmement, les états indiens ont essayé de suivre ce modèle ; troisièmement, l'Archaeological Survey (ASI) a développé une douzaine des musées locaux; et enfin, les établissements pédagogiques ainsi que les haute-sociétés ont créé des musées selon leurs besoins propres. » Traduit de mes propres soins.

¹⁵ SETH Manvi, *op.cit.*

Les musées sont obligés donc, de revisiter leurs missions, par exemple, adopter des nouvelles stratégies de muséologie, documenter le patrimoine immatériel, encourager la participation de la communauté locale, rendre accessible aux touristes les sites peu connus, etc. Cela devient de plus en plus nécessaire aujourd'hui car faute de documentation, les traditions font face à un danger imminent de disparition.

Prenons comme exemple le cas de l'industrie céramique de Khurja datant de plusieurs siècles n'est guère reconnu pour son patrimoine culturel et technique. Situé à deux heures de New Delhi (la ville capitale de l'Inde), l'art de la poterie est censé y arriver il y a 500 années¹⁶. Les céramiques de Khurja ne comptent qu'un exemple du patrimoine immatériel et technique parmi les plusieurs milliers des traditions artisanales indiennes. Tout comme les textiles patola, ces produits artisanaux datant de plus de 600 années, a contribué et continue à contribuer au commerce international¹⁷. Presque oubliée pour son patrimoine culturel, la ville de Khurja abrite plus de 25.000 employés travaillant dans les usines de céramiques¹⁸. A la différence de la ville de Patan, Khurja a été récemment accordé le certificat d'Indication Géographique (IG) par l'Organisation indienne pour l'indication géographique grâce

¹⁶ SHARDA Shailvee, "GI certificate to preserve uniqueness of Khurja pottery" in *The Times of India*, paru le 1 juin 2015.

<http://timesofindia.indiatimes.com/city/lucknow/GI-certificate-to-preserve-uniqueness-of-Khurja-pottery/articleshow/47498632.cms>. Consulté le 9 septembre 2015.

¹⁷ *Why is Khurja special?*, diffusé le 24 mai 2015. Zee Sangam. Noida: 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=E9rHcflVFNU>, consulté le 9 septembre 2015.

¹⁸ *Akhalangalile India - Akhalangalile India - Khurja (UttarPradesh) Ceramic city in India*, diffusé le 14th Jan 2015. Asianetnews. Trivandrum: 2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=Blqx5DIW9Mw>, consulté le 9 septembre 2015.

aux efforts du Département des petites industries ainsi que l'Association des potiers de Khurja¹⁹.

PROBLEMATIQUE

L'homme n'a jamais cessé d'inventer des objets pour répondre à ses besoins. Ces objets sont façonnés par son environnement culturel, naturel et technique. Aujourd'hui, ce sont ces objets quotidiens qui font partie du *patrimoine* de l'humanité. Ces objets parfois aussi banals que des textiles deviennent une source qui nous aide à reconstruire l'histoire technique, culturelle, sociale et commerciale d'une civilisation, d'une communauté, d'un peuple, voire d'un pays. Néanmoins, dans une ère d'accélération et croissance économique où trop souvent les objets sont réduits à leur valeur monétaire, les savoirs-faire et les connaissances traditionnelles sont ignorés. Ce phénomène se passe d'autant plus dans les pays comme l'Inde qui s'émerge rapidement comme un pouvoir économique mondial.

En Inde, la situation du patrimoine technique et industriel nécessite une intervention immédiate. Oublié par les divers acteurs de la société, ce patrimoine disparaît sans remous – ce qui est le cas avec la plupart du patrimoine indien. Étant donné le rôle important que l'Inde joue dans l'histoire du monde, cela a des répercussions non seulement pour l'Inde mais aussi pour le reste du monde. Afin de mettre en place un projet de sensibilisation et valorisation du patrimoine technique et culturel, il convient aux universitaires de collaborer avec les conservateurs des musées, des ethnologues, des historiens et des experts en patrimoine. L'enjeu pour l'Inde, consiste à établir de

¹⁹ SHARDA Shailvee, *op.cit.*

bonnes pratiques de sauvegarde et de conservation du patrimoine technique et culturel. L'Inde est une culture ancienne dont l'histoire technique joue un rôle essentiel dans la compréhension du phénomène de mondialisation. Malheureusement, l'histoire des techniques reste un champ d'étude peu intéressant, voire négligé en Inde. Ce champ d'étude ne figure pas dans les programmes universitaires. Le sujet proche serait l'anthropologie – presque tous les universités offrent des programmes de License et de Master en anthropologie.

En Inde, le secteur textile se compte parmi ses principales industries. Des techniques complexes et une gamme vaste qui se varient selon les régions contribuent à la splendeur de ces objets techniques. Les textiles indiens sont une réflexion de la diversité culturelle du sous-continent indien. Tandis que les saris avec des motifs riches et élaborés sont connus dans le monde entier, en Europe, par exemple, le large éventail des textiles indiens comporte de plusieurs styles, allant de plus simple au plus élaboré porté par l'aristocratie indienne par exemple. En Inde comme partout dans le monde, le tissu ne sert seulement pour se couvrir, le matériel et la technique de fabrication reflètent la personne qu'on l'est. Cela se varie effectivement, selon la région. Il est également à noter que l'importance des textiles indiens va bien au-delà de l'Inde, étant donné qu'ils étaient exportés, imités, etc.

Notre projet de recherche – les textiles patola – font partie des textiles indiens en soie largement exportés et imités, notamment en Asie du Sud-Est. Comme la plupart des textiles indiens, ses couleurs et ses motifs en font d'une étoffe peu discrète. Fabriqué dans l'état de Gujarat, aussi connu comme la *terre des légendes*, le sari patolu est un

vêtement de mariage dans cette région et la plupart des femmes gujaratis désire que le patolu fasse partie de leur trousseau de mariage. En fait, souvent les mariées portent soit un sari soit un châle patolu le jour de son mariage. La particularité de ces textiles se manifeste dans sa complexité technique. Ces objets techniques avaient une fonction très significative dans le développement commercial de l'Inde, notamment dans les XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles et ont laissé leur marque dans presque tous les pays du monde, notamment ceux d'Asie du Sud-Est. A l'heure actuelle, il n'existe qu'une seule famille indienne à pratiquer cette activité et aucune démarche pour la sauvegarde n'est entreprise. Ceci n'est certainement pas un cas isolé en Inde. Notre propos est avant tout de valoriser les textiles patola en appliquant les stratégies muséographiques mais aussi de créer un modèle qui pourra éventuellement être appliqué aux autres cas notamment du patrimoine technique culturel indien. Pour cela, il faut prendre en compte la situation en Inde, mais également analyser les stratégies interculturelles de la conservation et la valorisation dans des contextes différents à des fins différents.

METHODOLOGIE

Ce travail a été effectué dans le cadre des recherches en histoire des techniques. Néanmoins, il touche également le domaine du patrimoine culturel. Lorsque nous parlons de l'Inde, la diversité culturelle, l'art, la philosophie et la spiritualité viennent à notre esprit. Les textiles indiens font partie intégrale du patrimoine culturel et technique de l'Inde, peut-être même plus que dans d'autres cultures. Et ceci est établi par l'intérêt scientifique qui leur est accordé au cours des siècles. Pourquoi alors,

l'état indien n'a-t-il jamais créé un musée des textiles ? Comment valorise-t-elle cette expression culturelle? Chaque textile nécessite une technique de fabrication qui se varie selon la communauté et selon la région. Alors, quelle place accorde-t-elle à son patrimoine technique ? A l'histoire technique ? Il n'y a pas de pénurie de musées en Inde, mais la forme muséologie n'a guère évolué ces dernières décennies même si elle a pris de nouvelles directions dans les autres parties du monde, notamment en Europe et en Amérique du Nord. Vu les possibilités, comment pourra-t-elle appliquer ces stratégies muséologiques dans un contexte socioculturel indien ? Ces questions ont servi de l'idée de départ pour ce travail.

En se basant sur ces questions, les objectifs principaux de cette étude ont été établis:

- la valorisation des textiles patola
- la constitution d'un travail de préfiguration du musée dans le cadre de la valorisation de l'histoire des techniques

A cette fin, l'approche générale consistait de deux démarches :

- Etude documentaire (exploitation des sources imprimées et iconographiques)
- Etude de terrain (entretiens avec la famille des tisserands, les conservateurs des musées, les spécialistes de patrimoine, les historiens)

Une approche interdisciplinaire nous a permis d'effectuer ces études. Les recherches de terrain étalées sur plusieurs visites nous a permis de rencontrer les différents acteurs de ce travail. Séjourner chez la famille Salvi était fondamental pour la compréhension du processus de fabrication, certes, mais aussi pour interpréter le

milieu socioculturel et technique dans lequel sont créés les textiles patola. Les discussions et les entretiens avec les membres de la famille Salvi nous ont facilités à identifier leur perspective vers la sauvegarde de leur activité. De même, les conservateurs des musées indiens, comme le National Museum et le Crafts Museum ont contribué à déterminer les stratégies muséographiques actuellement pratiquées en Inde et les perspectives pour le futur. Les enjeux muséographiques dans un contexte indien avec un accent sur le patrimoine technique, plus particulièrement visé sur les textiles, ont été élaborés lors des discussions.

En outre, nous avons choisi d'effectuer une étude comparative des musées construits autour du thème d'identité, l'ethnicité et la technique. En l'occurrence, le Musée canadien des civilisations a été repéré pour servir d'exemple d'un musée construit autour de l'identité et l'ethnicité dans un contexte multi-ethnique au niveau nationale. Et, le Museum of Work and Culture de Woonsocket, Etats-Unis a été exploité pour son thème de valorisation de la culture et travail des « mill workers » ou les ouvriers des usines de textiles dans le XXe siècle. Les visites à ces deux musées nous ont facilité à effectuer une étude compréhensive de la stratégie muséographiques appliquée dans chacun de ces deux cas.

Ces études nous ont permis à :

- comprendre la situation actuelle de la conservation du patrimoine culturel et technique en Inde
- comprendre l'évolution du phénomène de muséologie en Inde

- déterminer la conjoncture actuelle des textiles patola, de la famille des tisserands et de la ville de Patan
- examiner la mise en place d'un projet muséal qui servira de modèle pour le patrimoine technique de l'Inde

ETAT DE L'ART

Les textiles indiens en coton, en soie et en laine sont connus dans le monde entier. Depuis l'Antiquité, l'Inde est un des exportateurs principaux des textiles. Sa position géographique lui permet de bénéficier d'un réseau complexe de commerce mondial ainsi introduisant les textiles indiens en coton et en soie dans plusieurs sociétés du monde. Les plusieurs études sur le sujet nous montrent que les textiles indiens avaient toujours figuré parmi les marchandises les plus exportées de l'Inde (Begley 1992; Guy 1992; Maxwell 2003). De plus, les fragments des textiles imprimés coton trouvés en Egypte, attestent le fait que ces articles ont été convoités par des commerçants étrangers plus de mille ans avant (Pfister 1936, Irwin et Hall 1971, Bérinstein 1989).

Le musée de Victoria & Albert à Londres ainsi que le Musée Ashmolean à Oxford possèdent les plus grandes collections des textiles indiens. Aussi, la compagnie anglaise des Indes ayant contrôlé la majorité du sous-continent indien pendant les XVIII^e et XIX^e siècles les textiles indiens ont connu un grand succès en Europe et notamment en Grande Bretagne. Il est donc peu étonnant que les publications sur les textiles indiens confectionnés pour un marché mondial soient écrites par les

chercheurs et conservateurs associés à ces deux institutions culturelles où plusieurs expositions sur les textiles indiens sont régulièrement organisées. Bien qu'il existe plusieurs ouvrages sur les textiles indiens en général, les spécialistes tels que Ruth Barnes, John Gillow, Rosemary Crill ou John Guy ont focalisé leurs recherches sur des spécificités variées des textiles ikat mais également sur l'exportation et le commerce des textiles indiens, parmi lesquels figurent les ikats indiens, notamment les patola. Rosemary Crill fait une analyse profonde des textiles ikat de l'Inde qui se trouvent dans le Musée Victoria & Albert.

L'ouvrage d'Alfred Buhler et Eberhard Fischer (1979) intitulé «The Patola of Gujarat» est sans aucun doute l'ouvrage le plus important et significatif publié à ce jour sur les textiles patola. Toutefois, avant de considérer cet ouvrage de deux volumes élaborant la technique ainsi que les motifs de patola, il est important de commencer par les articles et les essais écrits sur ce sujet, souvent focalisant sur un ou plusieurs aspects des patola. Les plus anciens essais sur les patola sont ceux de Wardle (1884-86) et Thomas Watt (1904).

Etant donné l'ancienneté de ces études, elles sont certes inachevées, mais elles servent de base avec les autres études. La monographie de Gulati (1951), par exemple, est évoquée pour son étude descriptive technique précise ainsi que sa liste des motifs. R.N.Mehta (1951) fait un recensement technique et historique de la collection patola du Baroda Museum. Effectivement, les différents essais de Buhler – le plus ancien datant de 1943 – sont considérés jusqu'à ce jour, les plus étendus sur ce sujet. Les ikats d'Andhra Pradesh et d'Orissa sont souvent comparés avec les

patola pour les imitations des motifs. La monographie de B.C.Mohanty et K.Krishna (1975) est un bon exemple qui étudie ce lien. Le seul problème avec leur étude en ce qui concerne la partie sur les patola est que nous trouvons très peu de faits basés sur les recherches de terrain. C'est plutôt basé sur la monographie de Gulati. La même année apparaît un mémoire rédigé par Mary De Bone sur la technique de fabrication des patola basés sur ses propres observations et études de terrain.

Malheureusement, ce texte n'a été jamais publié. Nous avons pris connaissance de ce texte grâce aux bibliographies de Buhler qui publie en 1975 également, une étude brève sur la technique, la distribution et l'utilisation des patola. Celle-ci est publiée pour l'exposition qu'il met en place au Musée d'ethnographie de Bâle. En 1980, le Musée Calico demande à Buhler de préparer un catalogue de leur collection des patola. Buhler, Fischer et Nabholz (1980) font une analyse profonde de ces pièces. Vu que Buhler a déjà travaillé énormément sur les patola, il est peu étonnant qu'il publie, avec Fischer, le plus important ouvrage en 1979, sur ce sujet suite aux plusieurs visites à Patan et Ahmedabad où ils mènent des enquêtes auprès des tisserands, des boutiques et des familles qui possèdent les patola. En outre, ils analysent trois grandes collections de patola : celles du Musée d'ethnographie de Bâle, du Musée Calico et de la collection privée de Barbara et Eberhard Fischer, son co-auteur de l'ouvrage.

Si les ikats de l'Asie du Sud-Est a été un sujet d'intérêt pour plusieurs études, les ikats d'Europe ont également été analysés. Marie-Louise Nabholz-Kartaschoff, une étudiante de Buhler rédige sa thèse sur les les ikat d'Europe, d'ailleurs, une des premières sur le sujet. D'après son étude, les ikat seraient arrivés en Europe au X^e

siècle en Espagne et en Sicile avec les Arabes qui à leur tour auraient pris connaissance de ces textiles par le biais de leur contact avec l'Inde²⁰. Stack affirme également que les motifs des ikat fabriqués à Yemen pendant le IX^e siècle trouvés aux terrains funéraires égyptiens sont similaires à ceux des ikats fabriqués plus tard à Majorca et en Italie²¹.

En tant que thèse d'histoire des techniques, il est impératif de faire un état des lieux des recherches entreprises dans ce domaine en Inde. Plusieurs fouilles archéologiques témoignent la présence humaine dans le sous-continent indien à partir de 2500 av. J.-C. Les objets retrouvés sont preuves des activités agricoles, activités de construction, de tissage, de poterie, de minerai, etc²². Les historiens indiens tels que A.K. Bag, Bhanu Prakash, Lotika Varadarajan ou K.T.Acharya pour nommer quelques-uns, réunissent pour publier l'ouvrage *History of Technology in India* (1997) qui examine l'évolution des techniques en Inde couvrant de divers domaines de la métallurgie à la céramiques, de la chimie au textile, de l'agriculture à l'artisanat. Les études de la vie de l'Inde ancienne montre que les habitants du sous-continent indien possèdent une connaissance technique dans l'utilisation des ressources naturelles.

Par exemple, les ouvrages classique comme *Brhat Trayi* – une encyclopédie de médecine indienne – mentionne l'utilisation du mercure et d'autres métaux dans la

²⁰ NABHOLZ-KARTSCHOFF Marie-Louise, "Ikat weaving from Southern Europe", *Palette*, 1968, no.38, p.6.

²¹ STACK Lotus. [*Patterned threads : ikat traditions and inspirations*](#). Minneapolis : Minneapolis Institute of Arts, 1987, p. 23.

²² Voir PRUTHI, R.K, *Prehistory and Harrappan civilization*. New Delhi: APH Publishing. 2004;

préparation des concoctions médicinales. La sandale et certaines fleurs sont utilisées comme des produits traditionnels cosmétiques mais aussi comme parfum. En ce qui concerne les textiles, les teintures, pigments et mordants sont employés pour colorier les tissus. Les teintures sont obtenues des produits naturels comme l'indigo (bleu), le lac (rouge), le curcuma (jaune), la garance (rouge et marron) ou des minéraux comme lapis lazuli. Pourtant, nous n'avons pas de documents qui expliquent le processus d'extraction. Les fragments des textiles trouvés dans les différentes fouilles, notamment à Fostat nous montrent que les textiles indiens ont été toujours une marchandise importante dans le commerce entre l'Inde et d'autre pays²³. Mais, nous ne trouvons guère de la documentation sur la technique de fabrication des textiles indiens. Bien que nous trouvions des références aux divers types de textiles dans les textes anciens, aucun entre eux ne font mentionner les techniques concernées²⁴.

Etant donné que la plupart des transmissions se fassent par l'orale, nous sommes dans le régime de la pratique. Alors, déjà au niveau des artisans, il existe un manque de documentation, en l'occurrence, une absence de régime de la technique. Les métiers traditionnels sont transmis de génération en génération sans aucune preuve écrite. L'Inde comme plusieurs pays se vante d'une tradition riche d'expressions culturelles

²³ Plusieurs études ont été effectuées sur les textiles imprimées trouvées à Fostat. Rodolphe Pfister, chimiste et spécialiste de l'étude des textiles anciens d'Asie et du Proche Orient, fut le doyen sur ce sujet.

PFISTER, R., *Les toiles imprimées de Fostat et de l'Hindoustan*, Paris, Les édition d'art et d'histoire, 1938. Voir aussi BARNES, Ruth, *Indian Trade Cloth in Egypt: The Newberry collection*, Oxford, Ashmolean Museum, 1990; MAXWELL, Robyn et GITTINGER, Mattiebelle, *Textiles of Southeast Asia: tradition, trade and transformation*", Periplus Editions, 2003, p. 354.

²⁴ Voir Harshacharita de Banabhatta, écrit au VII^e siècle.

dont plusieurs sont en péril faute de projets de valorisation. Nous sommes donc, dans l'obligation de concevoir et d'élaborer des stratégies de valorisation et sauvegarde du patrimoine immatériel indien.

1 CHAPITRE I : CADRE HISTORIQUE ET CULTUREL

1.1 GUJARAT, « LA TERRE DES LEGENDES »

L'état de Gujarat tel qu'il est aujourd'hui est formé dans les années 1960. Avant l'indépendance de l'Inde, Gujarat comprend de plusieurs petits états royaumes. Suite à l'indépendance en 1947, le gouvernement indien regroupe tous ces petits états pour former trois provinces administratives: Kachchh, Saurashtra et l'état de Bombay. En 1956, ce dernier absorbe les provinces de Kachchh et Saurashtra avec deux autres provinces dans l'Inde centrale. Suite à cette absorption, l'état de Bombay a été naturellement divisé en deux selon les deux langues : le Gujarati au nord et le Marathi au sud. Peu après, suite aux agitations persistantes par des nationalistes Marathi qui voulaient séparer l'état en deux, le gouvernement indien octroie une division pour créer deux états différents : le Gujarat et le Maharashtra. Ainsi, l'état moderne de Gujarat qui partage ses frontières avec le Maharashtra au sud, le Madhya Pradesh à l'est, le Rajasthan au nord et le Pakistan au nord-ouest est formé en mai 1960²⁵.

Vu que Gujarat est créé des parties de ses états voisins, il est peu étonnant qu'il comprend de plusieurs communautés et castes qui partagent la culture. Aussi, la civilisation Indus, la plus ancienne civilisation du sous-continent indien, consistait des

²⁵ <http://www.gujaratindia.com/about-gujarat/history-1.htm>, consulté le 20 septembre 2015.

Voir aussi YAGNIK, Achyut et SHETH, Suchitra, *The Shaping of Modern Gujarat: Plurality, Hindutva, and Beyond*. New Delhi: Penguin Books India, 2005; GROVER, Verinder et ARORA, Ranjana, *Federation of India and States' Reorganisation: Reconstruction and Consolidation*. New Delhi:Deep and Deep Publications. 1994.

régions de Gujarat, Rajasthan et Sindh²⁶. Alors, nous retrouvons les mêmes tribus, coutumes, traditions et habitudes vestimentaires dans ces trois régions²⁷. Malgré les similitudes, nous trouvons une gamme diverse et riche des textiles au Gujarat. Ayant joué un rôle fondamental dans le commerce maritime dans l'époque ancienne, nous retrouvons des références aux textiles de cette région dans de nombreux carnets de voyage des explorateurs ainsi que des commerçants²⁸. Malheureusement, le climat tropical du sous-continent en rend les textiles, les plus fragiles et sensibles. En l'occurrence, les plus anciens textiles de la région de Gujarat ne remontent qu'à l'époque médiévale²⁹. Toutefois, de nombreux témoignages archéologiques attestent l'existence de l'activité de culture du coton, de tissage, même les preuves d'utilisation de la teinture par les peuples de la Vallée Indus³⁰.

L'Inde a toujours été au sein d'un réseau large de commerce s'étendant de la Méditerranée jusqu'en Chine et les textiles indiens figuraient parmi les marchandises les plus demandées. La région de Gujarat a joué un rôle important dans le commerce maritime. Le Périple de la mer d'Erythrée est le plus ancien récit à faire une description des activités commerciales entre le Gujarat, l'Inde du sud, le Bengale et

²⁶ La région de Sindh se trouve aujourd'hui au Pakistan qui a été formé le 14 août 1947 suite à la dissolution de l'empire britannique.

²⁷ EILUNER, Edwards, *Textiles and dress of Gujarat*. Ahmedabad:Mapin Publishing Pvt. Ltd., 2011.p.10

²⁸ TAVERNIER, Jean-Baptiste, *Les six voyages de J.B.Tavernier*. Paris:1676. Vol.II. p.260.

²⁹ EILUNER, Edwards. *Op.cit.* 2011, p.17.

³⁰ Ibid, p.18. Voir aussi PFISTER, R, *Toiles imprimées...*, *op.cit.*; PFISTER, R,

l’Egypte dans le I^{er} siècle³¹. Bien que le Périple ne parle que de la Mer Rouge, les commerçants indiens, notamment de Gujarat ont également dominé la route maritime en Asie du Sud-Est³². Si les commerçants hindous de Gujarat ont contrôlé le commerce avec l’Asie du Sud-Est dans le I^{er} siècle, les commerçants musulmans ont pris leur place vers la fin du premier millénaire. Tout de même, le commerce entre l’Inde et l’Asie du Sud-Est est demeuré florissant – les textiles de coton et de soie de Gujarat ainsi que les textiles de coton de la côte de Coromandel (la côte sud-est de la péninsule indienne) en échange pour les épices indonésiennes étaient très communs. C’était pendant cette période que les textiles patola ont connu un succès dans l’Asie du Sud-Est. Grâce aux pièces retrouvées en Indonésie qui ont survécu le temps sont devenues une source importante pour le commerce de ces textiles.

1.2 HISTOIRE DES TEXTILES INDIENS

L’ancienneté précise de la tradition du textile en Inde reste à ce jour, inconnue, les témoignages à ce sujet étant limités. Si nous pouvons aujourd’hui encore admirer la complexité des textiles préhistoriques trouvés dans l’Amérique du sud ou l’Asie centrale ou en Afrique du Nord, les textiles indiens n’ont malheureusement pas laissé leur trace. Ceci est dû certes au climat très chaud et humide mais aussi aux rites funéraires. La majorité de la population du sous-continent indien étant des pratiquants d’hindouisme, la tradition d’incinérer les morts a largement contribué à cette absence

³¹ CASSON, Lionel(dir.), *The Periplus Maris Erythraei*, Princeton, Princeton University Press, 1989.

³² EDWARDS, Eiluned, *Textiles and dress...*, *op.cit.*, p.20.

de traces. Néanmoins, une abondance des sources iconographiques et littéraires a permis aux historiens de retracer l'histoire des étoffes indiennes, même si au cours de leur recherche, ils étaient parfois obligés d'englober les mythes et légendes associés à chaque type de textile.

Il n'est donc pas étonnant que les textiles aient toujours trouvé une place importante dans les textes de l'Inde. Le *Manasollasa*, composé en 1130-31 après J.C fait référence aux tissus en soie utilisés pendant cette époque³³. A travers de certaines des hymnes des *Vedas*, il est possible d'obtenir des informations sur les coutumes et les textiles de l'Inde ancienne³⁴. Ils font référence à quatre types de tissus : le jute, le coton, la soie et la laine. Le *Cilapathikaram* ou le *Kadambari*, des œuvres importantes de la littérature indienne du sud de l'Inde, notamment de tamoule, décrit les femmes vêtues en tissus remarquables ou le *sari*³⁵. De même, les écrits de Bana

³³ Connu également sous le nom de *Abhilaṣitārtha Cintāmaṇi* (la roche magique qui réalise tout vœu), le *Mānasollāsa* (rafraîchissement de l'esprit) fut composé en 1129 ap J.-C. par le roi Bhulokamalla Somesvara-III. Appartenant à la dynastie Chalukyan, Somesvara a gouverné les régions actuelles des états du Karnataka et d'Andhra Pradesh du 1126 à 1138 ap.J.-C. Passionné de l'art et de la littérature, il a composé cette encyclopédie en Sanskrit qui se sert de guide aux rois. Constitué de cent chapitres, divisés en cinq parties de vingt chapitres chacune, il parle de tout : art, architecture, cuisine, bijouterie, sport, musique et danse.

³⁴ Les écritures sacrées de l'hindouisme sont composées de quatre grandes Védas : le Rig-Véda (Savoir des strophes), le Yajur-Véda (Savoir des formules sacrificielles), le Sâma-Véda (Savoir des mélodies) et l'Atharva-Véda (Savoir d'Atharva, nom d'une famille de prêtres). La partie la plus ancienne, le Rig-Véda, est censée remonter au 1800-1500 av.J.-C. La compilation de ces textes est attribuée au sage Vyasa. Sous forme d'hymnes, ils ont été transmis de bouche à oreille, de brahmane en brahmane et se servent de base à la littérature, l'astrologie et l'astronomie indienne.

³⁵ Parthasarathy, R. (1993) *The Tale of an Anklet: An Epic of South India – The Cilappatikaram of Ilanko Atikal*, Translations from the Asian Classics, Columbia University Press, New York.

sont une des sources historiques importantes pour les études des textiles indiens. Bana, le poète à la cours du roi Harsha (606-648 après J.-C.) décrit les différents types de tissus, les différentes façons d'orner ces textiles, les différents utilisateurs ainsi que les différentes utilisations. Par exemple, la description du mariage de la sœur du roi Harsha nous présente la variété des textiles ainsi que leurs différents usages.

The palace was arrayed in textures flashing on every side like thousands of rainbows, textures of linen, cotton, bark silk, spider's thread, muslin and shot silk....Some were being made by ancient city matrons, cunning in divers ways of cutting and measuring; some, made already, were being dyed by washermen, who beamed with respect for the courtly old ladies of the harem; some after dyeing, had been shaken by servants clinging to either end and were drying in the shade; some, now dry, were having all the charm of sprays reproduced in their twisted shapes...countless thousands of canvas and cloth pieces, divided up for various uses; awnings bright with soft freshly dyed bark-silk; marquees whose roofs were covered all over with garments and posts swathed in strips of variegated silk; all these gave to the court an aspect brilliant, attractive, exciting and auspicious³⁶.

³⁶ BANA. *The Harsacarita of Bana*, trad. E.B.COWELL et F.W. THOMAS. Londres, 1897, p. 160.

« Le palais était paré de textures scintillantes de tous les côtés comme des milliers d'arcs en ciel, des textures en lin, en coton, en soie d'écorce, en fil d'araignée, en mousseline et en soie moirée... Certaines ont été confectionnées par les vieilles matrones de la ville, rusées en divers moyens de coupe et de mesure; certaines, déjà fabriquées, étaient teints par les blanchisseurs, qui rayonnaient de respect pour les vieilles dames du harem; certaines après teinture, avaient été secouées par des personnels accrochés à chaque extrémité et ont été séchées à l'ombre; certaines maintenant sèches, avaient tout le charme des sprays reproduits dans leurs formes tordues ... d'innombrables milliers de toiles et des morceaux de tissus, répartis pour diverses utilisations; des auvents vifs en soie d'écorce fraîchement teints; des chapiteaux dont les toits ont été tout couverts de tissus et des poteaux drapés de bandes de soie chinée; tout cela rend

Même si, V.S. Agarwala revendique que cette traduction de Sanskrit n'a malheureusement pas réussi à reproduire l'essence complète de l'original, il illustre la gamme des textiles utilisés à cette époque³⁷. Cependant, Agarwala repère les différentes techniques de production.

Les toutes premières découvertes des tissus indiens ont été faites lors des excavations archéologiques des villes de Mohenjo-Daro et Harappa. Des fragments de textiles qui enveloppaient un pot en argent ont survécu le temps grâce au métal qu'ils avaient absorbé au cours des siècles. Des aiguilles en bronze et des fuseaux en bois trouvés parmi les objets de la maison dans ces villes datant du III^e millénaire avant J.-C, situées au bord du fleuve Indus, indiquent que les vêtements étaient tissés à la maison. D'ailleurs, les cuves de teinture aux sites attestent la pratique des techniques bien avancées.

Les études montrent que l'Inde disposait d'un réseau de commerce assez large avec le monde et les textiles indiens furent très à la mode dans le monde ancien. A Rome, pendant le début de l'ère chrétienne, la soie indienne a connu une période d'essor. La noblesse de l'empire romain a développé un tel engouement envers les textiles indiens que Pliny a condamné les effets négatifs qu'il a eu sur l'économie impériale. Des morceaux de tissus en coton provenant du Gujarat ont été trouvés dans les tombes égyptiennes du V^{ème} siècle à Fostat. Les historiens attestent que le commerce

la cour brillante, intéressante, passionnante et propice. » Traduit de mes propres soins.

³⁷ AGARWALA V.S., References to textiles in Bana's Harshacharita. *Journal of Indian textile history*, no. IV, 1959, p. 65-68.

entre l'Alexandria et le sous-continent indiens a contribué énormément à la reconnaissance des tissus indiens dans l'Occident³⁸. Lors de l'âge d'or de la route de soie, les textiles en coton ont aussi été exportés. Avant l'arrivée des européens en Inde, le tissu en coton imprimé ou le *chintz* a été exporté vers l'Europe et l'Orient. Le British East India Company a effectué du commerce du coton indien y compris la plus connu *Dacca muslin*. La mousseline du Bengale, Bihar ou Orissa a également traversé les frontières indiennes. Aujourd'hui, ces noms font partie intégrale du vocabulaire des textiles. Le Chintz, le calico, le bandana ou même le *printador* sont tous devenus des noms communs dans le lexique universel des textiles.

Si le coton indien a réussi à attirer le monde entier, la soie indienne a été tout aussi favorisée. Selon Scott, les techniques chinoises de l'art du tissage de la soie auraient été importées par un missionnaire bouddhiste pendant la période Gupta (400-600 av. J.-C.).³⁹ C'est peut-être lui qui introduit les vers à soie du mûrier en Inde. Mais certaines légendes indiquent aussi l'introduction de la soie par des moines bouddhistes. D'autres prétendent que des immigrants de l'Asie Centrale auraient apporté cet art avec eux. Une des tribus de l'état d'Assam⁴⁰, la tribu Bodo, provenant de l'Asie Centrale, aurait apporté la soie. De nos jours, l'Inde est le seul pays à

³⁸ SARASWATI S, MOOKERJEE Ranu. *Old Textiles of India*. Calcutta : Academy of Fine Arts, 1960. p.5.

³⁹ SCOTT Philippa. *Le livre de la soie*. Londres : Thames and Hudson, 1993, p. 15.

⁴⁰ Une des tribus de l'état d'Assam, la tribu Bodo, provenant de l'Asie Centrale, aurait apporté la soie. De nos jours, l'Inde est le seul pays à produire les quatre variétés de soie où nous trouvons les quatre types de soie : la soie de mûrier, la soie tussah, la soie *eri* et la soie *muga*.

produire les quatre variétés de soie : la soie de mûrier, la soie tussah, la soie *eri* et la soie *muga*.

La soie mûrier, appelée ainsi car les vers à soie utilisés sont nourris des feuilles de mûrier. Cette soie, rêche et blanche, est utilisée dans la fabrication des saris en Inde.⁴¹ L'état de Karnataka monopolise le marché de la soie mûrier. Selon le journal officiel de 1873, la soie tussah provient du ver à soie du chêne, à laquelle les foulards d'Inde doivent le mérite d'être inusables car la fibre est d'une qualité moindre mais plus résistante que la vraie soie. L'Inde est la seconde productrice de cette variété de soie après la Chine. L'état d'Assam possède un monopole de la soie *muga*, de couleur jaune d'or. Ayant une basse porosité, cette variété de soie ne peut être ni teinte ni blanchie. C'est pourquoi elle maintient sa couleur originelle de jaune qui devient de plus en plus lustrée après chaque lavage. La soie *eri* est également produite dans cette région du pays. Cette soie est aussi connue sous le nom de « soie non-violente », car la soie est produite à partir du cocon seulement après que les vers soient sortis du cocon. La soie est lisse et plus chaude et donc, utilisée dans la fabrication des couvertures et des écharpes.

Il ne nous est possible de dire avec précision quand et comment le métier à tire est entré en Inde, plus probablement par les pays comme l'Iran ou la Perse en Asie centrale. Mais, il est sûr que le mécanisme n'a pas été modifié ou changé et qu'il était

⁴¹ Le *sari*, le vêtement traditionnel des indiennes est un tissu rectangulaire sans couture dont la longueur se varie de cinq mètres à neuf mètres, en fonction des régions et d'une largeur de 1m de manière à tomber jusqu'au chevilles, et couvre essentiellement tout le corps féminin.

toujours contrôlé par les cordes. Plusieurs recherches historiques indiquent que le tissage sur la soie apparaît pour la première fois en Chine ancienne, le producteur principal et le plus ancien de la soie de mûrier. Certaines études nous montrent que cette technique a été introduite en Inde dans le XIV^e siècle par Khwaja Bahauddin Naqshband, un tisserand de Bhukara en Asie centrale. La découverte de tissus de soie avec des motifs remontant au XIV^e et XV^e siècle, nous confirme la présence de cette industrie pendant cette époque-là.

Les Védas font référence à l'utilisation et au tissage de la soie. Il faut remarquer que ce type d'étoffe était réservé particulièrement pour des occasions spéciales. La soie est devenue également un tissu de la noblesse et de l'aristocratie. Elle figure parmi les choses précieuses qui sont conservées dans le trésor royal. D'ailleurs, chaque religion avait, pour ce tissu, leur propre signification et mode d'utilisation. Les *Hadiths*, les paroles du Prophète déconseillent son utilisation car il engendre une vanité néfaste à la soumission à Dieu.

Mais, plus tard, certains souverains et érudits ont trouvé un compromis qui a interdit la soie au sein de la mosquée, mais a autorisée son utilisation à l'extérieur. Les peintures miniatures Mogholes représentent des personnages vêtus de soie. En fait, comme l'indique Rahul Jain, l'art du tissage des motifs riches et élaborés a disparu lorsque le souverain mogol fut déchu⁴². Les tissus en soie de l'Inde du sud ont été exportés vers l'Indonésie à partir du XIII siècle⁴³.

⁴² JAIN Rahul. Woven silks from India (2004-2007). *Timeless Splendour* 2008.

⁴³ The Indian Textile Journal, vol 117, Issues 1-6, p.28

La religion hindouiste a aussi favorisé la croissance de l'utilisation de la soie par les hindoues. Selon l'hindouisme, la soie est considérée comme un tissu « pur » et elle a trouvé sa place dans les temples et les cérémonies religieuses. Etant donné son importance religieuse, il n'est pas étonnant que la tradition du tissage de la soie se soit vite répandue dans des villes indiennes qui comportent un très grand nombre de temples comme la ville de Bénarès ou Varanasi dans le nord de l'Inde et Kanchipuram dans le sud. La religion étant au cœur du développement de la tradition du tissage dans les villages, plusieurs centres de tissage ont été créés soit dans ces villes religieuses soit dans ses alentours. La plus grande demande pour les textiles en soie provenait de l'aristocratie, soit pour leur propre utilisation soit pour l'utilisation dans les temples.

Ces derniers exigeaient les meilleures soies pour leurs cérémonies quand les statuettes des dieux sont vêtues en soie. Parmi les meilleures expressions de cette tradition, figurait le célèbre « *temple cloth* », plus répandu dans le sud de l'Inde (figure 5). Ce tissu de temple, souvent une extension des fresques et des peintures murales des temples, représentaient les épisodes du *Ramayana* et du *Mahabharata* ou d'anciennes légendes et mythes⁴⁴. Ces tissus étaient accrochés derrière la statue dans le sanctuaire principal et ornaient les chars des temples lors des processions religieuses.

⁴⁴ Le *Rāmāyana* qui signifie en sanskrit « le parcours de Rāma » est la plus courte des épopées de langue sanskrite composées entre le III^e siècle av. J.-C. et le III^e siècle de notre ère. L'épique raconte la naissance et l'éducation du prince Rāma qui est le septième avatar du dieu Vishnou, la conquête de Sītā et son union avec elle. L'œuvre raconte également l'exil de Rāma, l'enlèvement de Sītā, sa délivrance et le retour de Rāma sur le trône. Constitué de sept livres et de 24



Figure 6: Un personnel d'une des boutiques des *saris* montrant le 'temple cloth' (www.flickr.com, consulté le 23/05/09).

Ce tissu en soie avec des brocarts en *zari* ou fil d'or montre une scène de mariage divin: le Dieu Vishnu (gauche) donne la main de la déesse Parvati (centre) en mariage au Dieu Siva (droite). Ceci est une scène très commune que nous pouvons voir dans les temples de Sud de l'Inde.

Plus tard, pendant très longtemps, la soie a été éclipsée par le coton en Inde. Ce phénomène est lié au mouvement *Swadeshi*, instigué par le Mahatma Gandhi. Lors de

000 vers, le Râmâyana est, avec le Mahâbhârata, l'un des écrits fondamentaux de l'hindouisme et de la civilisation indienne.

Le Mahâbhârata (littéralement « Grande humanité » traduit en « Grande Inde ») est une épopée sanskrite de la mythologie hindoue, analogue par sa taille (plus de cent vingt mille strophes) et sa portée religieuse à la Bible. L'un des deux grands poèmes épiques de l'Inde fondateur de l'Hindouisme avec le *Râmâyana*, le Mahâbhârata est censé avoir été rédigé par le Dieu Ganesha sous la dictée du sage Vyâsa. Considéré le livre sacré de l'Inde, qui relate la « Grande Geste » des Bhâratas, c'est une saga mythico-historique, contant des hauts faits guerriers qui se seraient déroulés environ 2 200 ans avant l'ère chrétienne, entre les Pândava et les Kaurava. Mais l'événement majeur du texte est l'apparition de Krishna, le huitième avatar de Vishnou (Vishnu). En réalité, on ne sait, s'il s'agit d'une œuvre collective, revue et modifiée au fil des siècles (IV siècle av. J.-C. - IV siècle) ou celle d'un unique poète, composée dans un contexte particulièrement précis de l'histoire indienne.

cette agitation anti-britannique, d'ailleurs une des plus grandes de l'Inde, entre le 1903 et 1908 la population indienne boycotta tout produit britannique, encourageant ainsi la fabrication des produits locaux ainsi résultant au renouvellement des techniques de production traditionnelles. Le produit le plus important de cette révolution fut le *Khadi* ou le coton filé en utilisant le rouet et tissé à la main – un outil associé avec le Mahatma Gandhi. Nous pouvons dire que toute l'industrie artisanale a été ressuscitée grâce à ce mouvement.

Par la suite, l'industrie de la soie a également connu une croissance non seulement à l'intérieur du pays mais aussi à l'étranger. Les différentes compagnies européennes des Indes orientales telles que le *British East India Company* de l'empire britannique ou la Compagnie française des Indes orientales établie par la France ou le *Vereenigde Oost-Indische Compagnie* fondé par les hollandais a certainement facilité le commerce des soieries indiennes dans le monde entier⁴⁵.

Appelé « *kauseya* » en sankrit, « *resham* » en hindi et « *pattu* » en tamoul, la soie, un tissu doux et fluide, possède un drapé qu'aucun autre tissu ne possède. Dans un monde où la mode change constamment, ce tissu dont les qualités permettent d'être plié, plissé ou drapé répond à toutes exigences, même les plus pointues. Etant une fibre naturelle, la soie respire et absorbe l'humidité du corps. Ses propriétés isothermes la rendent fraîche en été et chaud en hiver. Ses qualités de perméabilité lui permettent d'absorber totalement les teintures et son élasticité facilite de retrouver

⁴⁵ SCOTT Philippa. *Le livre de la soie*. Londres : Thames and Hudson, 1993, p. 45.

facilement et rapidement sa forme après avoir été déformée. Les applications de la soie sont multiples : tapisseries, tapis, broderies, tissus d'ameublement et vêtements. Au cours des siècles, seuls les tisserands les teinturiers, les coloristes les plus expérimentés ont travaillé avec la soie. La solidité et la finesse de la soie – plus résistante qu'un câble en acier – permettent les broderies les plus complexes et délicates.

1.3 TRADITION D'IKATS EN INDE

En dépit de la popularité des textiles ikats de l'Inde pour le commerce, les techniques de fabrication de ces étoffes n'étaient pas publiées jusqu'au XX^e siècle. Nous trouvons les références à certains types des textiles ikats, notamment dans les carnets de voyage de plusieurs explorateurs tels que Tavernier, le joaillier français qui voyage en Asie entre le 1630 et 1668. Pourtant, ces descriptions sont souvent des textiles rencontrés et non pas des techniques de fabrication. En ce qui concerne le patola, la monographie de Gulati, écrite en 1951, est le tout premier texte détaillant la technique de fabrication des textiles patola. Et, il souligne déjà que cet art qui existe au Gujarat depuis plus de mille ans, est malheureusement en train de disparaître. Soixante-deux ans plus tard, la situation n'a pas s'améliorer. Aujourd'hui il ne reste qu'une seule famille qui continue à toujours pratiquer cette activité dans la ville de Patan. Les textiles patola ont connu un succès énorme non seulement à l'échelle nationale mais aussi au niveau international. C'est pourquoi, l'objectif principal de la monographie de Gulati était de bien comprendre cet art – la technique de tissage, l'étymologie du mot patolu, l'histoire des textiles patolu, le commerce des textiles patola, etc. Cette

étude avait aussi comme but de suggérer des solutions éventuelles pour moderniser le patolu afin de pouvoir continuer à maintenir le succès de ces textiles.

Les étoffes sont embellies de trois manières différentes et selon la technique utilisée, avant ou après le tissage. La première technique d'embellissement est la broderie ou le brocart où les motifs sont tissés sur les textiles soit après ou lors du tissage selon la technique utilisée (figure 6). La broderie par exemple est souvent effectuée après le tissage. Alors que dans les villes de Kanchipuram ou Bénarès, tous les deux connues pour les saris en soie avec des brocarts complexes, les motifs sont incorporés lors du tissage à l'aide des trames supplémentaires.



Figure 7: Un sari en soie fabriqué à Kanchipuram orné des brocarts en *zari* ou fil d'or (photo de l'auteur)

Les motifs que nous voyons sur le champ central et la bordure latérale du sari sont incorporés lors du tissage à l'aide d'une navette supplémentaire.

Le deuxième type d'embellissement est la peinture et l'impression des motifs à l'aide des pochoirs en bois ou en métal (figure 7). Les cotons imprimés de Gujarat connus sous le nom d'*Ajrakh* sont très célèbres et figure parmi les expressions culturelles partagées par le Gujarat, le Rajasthan et le Sind au Pakistan⁴⁶.



Figure 8: Une écharpe en Ajrakh fabriqué au Gujarat (www.strandofsilk.com, consulté le 30/09/2015).

Le motifs de trefle est censé être un des motifs traditionnels que nous retrouvons souvent dans cette partie de l'Inde.

Connus sous le nom des « indiennes » en France, les cotons imprimés sont devenues très populaires lors de la colonisation. Enfin, la troisième méthode d'orneer les tissus est celle de la teinture à réserve qui consiste à couvrir certaines parties du fil ou du tissu est une technique très pratiquée dans les états de Rajasthan, Gujarat dans l'ouest

⁴⁶ India Guide Gujarat, éd. par Anjali H. Desai Pragati Offset Pvt. Ltd., 2007, p.360.

de l'Inde et d'Andhra Pradesh ou Orissa dans l'est de l'Inde. Encore, il existe trois différents procédés de teinture à réserve⁴⁷ :

- *Batik* : la surface du tissu est soustraite à l'action d'un colorant par l'application de la cire (figure 8) ;
- *Bandhni*: la surface du tissu est serrée par des nœuds, ainsi l'excluant de l'action d'un colorant (figure 9) ;
- *Ikat* : les fils sont teints à des intervalles très précis, avant le tissage de sorte que la juxtaposition de ces couleurs lors du tissage crée les motifs. En Inde, nous trouvons l'ikat simple – ou les fils de chaîne ou les fils de trame sont teints – ainsi que l'ikat double où les fils de chaîne et de trame sont teints (figure 10). Les patola sont des textiles à l'ikat double.

Même si les techniques de *Batik* et *Bandhni* soient des techniques de teinture à réserve très célèbres, pour notre propos, nous élaborons sur la technique d'*ikat* car les textiles patola relèvent de cette catégorie.

⁴⁷ Bien que ces techniques de teinture à réserve soient connues sous différents noms selon le pays, nous utilisons dans notre texte, les noms sous lesquels elles sont connues en Inde. Par exemple, la technique de *bandhni* est connue sous le nom de *plangi* en Indonésie et Malaisie et *shibori* au Japon.



Figure 9: un exemple de textile batik fabriqué en Inde. (Photo de l'auteur).

De la cire est appliquée sur certaines parties lors de la teinture pour que les couleurs ne soient pas absorbées dans ces parties. Dans cette image, les parties blanches sont couvertes lorsque le tissu est trempé dans le bleu clair. Ensuite, après séchage, les parties en bleu clair ainsi qu'en blanc sont à nouveau couvertes de la cire avant de tremper le tissu dans la teinture du bleu foncé pour obtenir la couleur du tissu.



Figure 10: un exemple du textile bandhini fabriqué en Inde. (Photo de l'auteur)

Dans la technique *bandhani*, des nœuds sont utilisés pour serrer les parties du tissu qui sera réservées de l'action du colorant. Les parties sont attachées en utilisant des fils imperméables avant de tremper le textile dans la teinture.



Figure 11: Exemples d'ikat simple et ikat double sur la soie. (Photo de l'auteur). En haut nous avons un exemple d'ikat de trame et en bas, un exemple d'ikat double (patola). Les couleurs de l'image d'en bas sont plus solides que l'image d'en haut. Cela est dû au fait que les fils de trame et de chaîne sont teints dans le double ikat ce qui rend les couleurs beaucoup plus solides.

Comme expliqué au-dessus, la technique d'ikat comprend de teindre les fils avant le tissage à la différence des techniques de *batik* et *bandhni* où certaines parties du tissu sont protégées après le tissage lors du processus de teinture. Le processus de grouper les fils (de trame ou de chaîne ou les deux, selon le type d'ikat) et les teindre de sorte que les motifs apparaissent lors du tissage demande un travail laborieux et minutieux. Quand nous parlons d'ikat simple, ou les fils de trame ou les fils de chaîne sont teints. Malgré l'apparence de la simplicité du motif une fois tissé, ce travail nécessite de la précision ; et cette précision redouble lorsqu'il s'agit de la confection des textiles double ikats tels que les patola.

Le processus de fabrication des textiles ikat reste le même, peu importe l'endroit où il est pratiqué, qu'il soit en Inde ou dans le monde. Nous pouvons résumer les différentes étapes de la fabrication des textiles ikat ainsi :

- 1) Diviser les fils de chaîne ou de trame ou les deux (comme pour les patola) en plusieurs groupes ;
- 2) Couvrir les parties des fils utilisant des matériaux imperméables selon le motif⁴⁸;
- 3) Teindre les fils – selon le motif, les fils sont couverts et exposés plusieurs fois avant d'enfin ouvrir toutes les couvertures après la dernière teinture ;
- 4) Tisser le textile.

En Inde, comme nous pouvons voir dans la carte (Annexe IV), les textiles ikats sont fabriqués dans plusieurs endroits, certains spécialisant en ikat simple, d'autres en ikat double, et ou en coton ou en soie. Par exemple, les états d'Orissa et Telangana sont des producteurs d'ikat simple et ikat double en coton. Patan est connu pour ses soieries ikats doubles – les patola. Les ikats indiens les plus connus proviennent des états de Telangana (*telia rumal et pochampalli*), d'Orissa (*bandhas*), de Tamilnadu (*sungudi*) et enfin de Gujarat (patola et mashru).

Les techniques de fabrication des ikats restent plus ou moins le même dans toutes ces régions de production. Pourtant la différence se repose sur le type de textile fabriqué, la matière textile ainsi que les motifs utilisés qui sont devenus synonymes à ces

⁴⁸ Selon Crill, les matériaux utilisés sont des fils de coton, des feuilles, du plastique ou même des pneus de voiture. Voir CRILL, Rosemary, *Indian ikat...*, *op.cit.*, London, VandA Publication, 1998, p.10.

régions. Si les patola sont souvent des saris d'ikat double sur la soie, les *telia rumal* sont des *dupattas* (châles) ou des *lungis* (sarongs) d'ikat simple sur le coton. Curieusement, ces deux textiles figuraient parmi les marchandises importantes du commerce international⁴⁹. Les *bandhas* d'Orissa sont pratiqués sur le coton (ikat simple et double) et la soie (ikat simple). La technique la plus courante à Orissa est l'ikat simple de trame. Néanmoins, nous pouvons y trouver des ikats de chaîne ainsi que les ikats double. Selon Crill, la technique d'ikat de trame serait inventée pour remplacer d'autres techniques de tissage telles que celle des trois navettes utilisées pour créer le motif du « temple » ou la pyramide étagée dans les bordures latérales⁵⁰. Il se peut que la technique ikat soit développée dans l'état d'Orissa à cause de sa proximité avec l'état de Telangana.

De même, certains motifs des ikats fabriqués à Orissa se ressemblent aux motifs retrouvés à Telangana. A la différence des motifs géométriques de patola, les motifs de bandhas d'Orissa sont plutôt curvilignes et souvent ondulatoires. Les ikats d'Orissa sont parfois utilisés à des fins religieuses⁵¹. Toutefois, les ikats de Telangana connus sous le nom de *Telia Rumal* sont carrés avec des motifs géométriques en rouge, noir et blanc. L'utilisation d'alizarine, un colorant rouge obtenu de l'extrait de la garance, émette une odeur huileuse ce qui donne leur nom : *telia* signifie huileux en hindi. Ces ikats sont rapidement devenus très populaires et des imitations imprimées

⁴⁹ CRILL, Rosemary, *op.cit.* 1998, p.87.

⁵⁰ *Ibid.* p.107.

⁵¹ DESAI, Chelna, *Ikat textiles...*, *op.cit.*, p.10.

de Manchester et de la Chine ont commencé à envahir le marché⁵². Aujourd'hui, les tisserands qui auparavant ne fabriquaient que les saris à Orissa et les telia rumals à Telangana, confectionnent des écharpes, du linge, des draps, etc. pour faire face à la concurrence et pour la survie quotidienne.

De plus des patola, les textiles mashru figurent parmi les ikats de Gujarat qui sont également fabriqués à Patan mais sont plutôt centrés à Mandvi et Surat. Les textiles mashru sont fabriqués avec une chaîne en soie et une trame en coton. Lorsqu'il est porté, le coton est à l'intérieur et la soie à l'extérieur ce qui donne au textile un effet soyeux et satiné. Destiné à un public islamique, l'unicité des textiles mashru réside dans les bandes rayées aux couleurs éclatantes et vives entre lesquelles les motifs ikats apparaissent. Notre projet de musée pourra éventuellement être appliqué aux textiles mashru car ils se trouvent également en voie de disparition. Étant donné qu'il existe quelques tisserands de Mashru à Patan, le musée de patola pourra potentiellement dédier une partie à sa fabrication pour montrer la différence entre les deux techniques ikats.

1.4 PHENOMENE DU MUSEE EN INDE

Puisque nous ne trouvons pas la même ampleur des études historiques de la culture technique indienne, à travers la documentation à notre disponibilité sur ce sujet, nous tâchons à illustrer le côté scientifique de l'image spiritualiste et absolutiste de l'Inde.

⁵² *Ibid*, p.10.

Avec une histoire de qui remonte à plus de cinq mille années, l'Inde a réussi à créer une identité culturelle. Comme toute civilisation ancienne, la philosophie indienne se base pour une grande partie sur la mythologie. Alors, il est difficile de différencier entre la mythologie et l'histoire. L'Inde possède une grande et riche variété de tradition et culture. Les textes anciens soulignent que la muséologie a été pratiquée bien avant la colonisation. Par exemple, les temples servaient pendant des siècles d'un lieu de collection des œuvres d'art : des peintures, des sculptures, des manuscrits anciens, etc. En effet, les pratiques religieuses décrites dans les textes et pratiquées par de grands temples de l'Inde du Sud tels que le Temple de Brihadeesvara à Thanjavur ou le Temple de Venkateswara à Tirupati contribuent largement à la préservation et conservation des objets sacrés. Pourtant les références littéraires que nous trouvons dans les textes religieux anciens n'ont jamais été étudiées.

Il est évident que les sculptures que nous trouvons dans les temples ont été construites comme outils de transmission des concepts religieux. Souvent, nous trouvons des peintures murales dans les temples qui expliquent les différents rites et rituels. Un très bon exemple est le Temple Meenakshi à Madurai, dans l'Inde du Sud où les peintures murales à l'intérieur du temple présentent les rites hindous. De même, les anciens manuscrits qui sont souvent en forme de feuilles de palmiers ou d'écorce ont été préservés et conservés par ces temples. Les hindous croient que le destin de toute personne a été écrit sur des feuilles de palmiers qui sont aujourd'hui conservées auprès des astrologues. Nous pouvons également constater que chaque communauté et tribu pratique sa propre manière de conservation des manuscrits anciens. Les

grottes d'Ajanta peuvent être considérées comme une vraie bibliothèque de l'art indien : nous y trouvons les sculptures, des peintures murales et de l'architecture. C'est dans ces grottes que nous trouvons les références iconographiques des textiles ikats. Si les grottes d'Ajanta nous racontent l'histoire quotidienne, les grottes d'Ellora sont destinées à nous transmettre les pratiques religieuses.

Bien que le terme institution culturelle ne soit pas connu auparavant, les établissements qui conservaient et préservaient l'art indien existaient depuis toujours. N.R.Banerjee cite un très bon exemple – le temple de Brihadeeswara à Thanjavur⁵³. Le temple sert d'un centre de ressources sur la vie politique, sociale et culturelle de la dynastie Chola. L'architecture, les sculptures ainsi que les peintures murales montrent les compétences techniques de cette période. Les inscriptions sur les murs du temple indiquant la liste des sculptures en bronze, les bijoux et d'autres objets reçus comme dons par le temple nous permettent à suivre les différentes étapes de la construction du temple. De plus, les temples étaient également des salles de spectacles – les concerts de la musique et danse classique, les discours académiques et religieux y ont été souvent organisés.

Ces espaces ont été connus sous plusieurs noms, le *chitrasala* ou 'la galerie d'art' étant le plus commun. Le *Naradasilpa*, un texte qui explicitement décrit les *chitrasalas*, est une grande référence littéraire pour les pratiques muséologiques de

⁵³ Banerjee, N.R, Museum and Cultural Heritage of India, Agam Kala Prakashan, New Delhi, 1990

l'Inde ancienne. Pourtant, ce texte n'a jamais été considéré comme source pour l'anthropologie des musées indiens.

Plusieurs tribus dans le nord de l'Inde, comme les Warlis et les Gonds de Maharashtra ou les Rathvas de Gujarat, pratiquent différentes formes de peintures murales dans leurs domiciles. Certes, ces peintures sont une rituelle pour eux, mais elles sont aussi des représentations de leur mythologie, leurs habitudes, leur croyances religieuses, bref, une représentation de leur monde. Alors, ces espaces deviennent une sorte de musée qui aide dans la transmission de leurs connaissances et savoir-faire aux prochaines générations. Au même temps, cette forme de peinture étant une rituelle, ces espaces sont considérées comme des espaces « sacrées » et par conséquence, elles sont conservées avec beaucoup de soin. Nous constatons donc, une pratique de création et de conservation d'une espace culturelle. En Inde, tout comme dans d'autres pays coloniaux, le musée est un phénomène occidental. Pourtant cela ne signifie pas une absence de formes indigènes qui rivalisent certaines de ses applications culturelles et sociales.

As Indian art is symbolical in nature and has philosophical connotation, there is need to explain the avidha (indicated meaning), lakshana (denoted meaning) and vyanjana (suggested meaning) of the images; otherwise the viewers will not be able to relish the rasa (quintessence) that is the purport of all art forms in India except the objects made for utilitarian purpose⁵⁴.

⁵⁴ BURDHAN, Anand, *Rediscovering Indian museology and conservation*, New Delhi, Sundeep Prakashan, 2010.

Etant donné que l'art indien soit symbolique dans la nature avec une connotation philosophique, il est nécessaire d'expliquer le *avidha* (la signification indiquée), le *lakshana* (le sens dénoté) et le *vyanjana* (le sens suggéré) des

La création de la Société asiatique de Bengale (ASB) en 1784 marque le début en Inde du mouvement muséal dans son sens occidental. Le tout premier musée indien, le Musée indien est établi par l'ASB en 1814 dans la ville de Kolkatta, alors Calcutta. Sir William Jones, un orientaliste et philologue, crée l'ASB, la première association en Inde consacrée à l'étude scientifique des civilisations et langues orientales, dans le but d'instituer un « centre pour le développement de l'art et culture relatif aux activités socio-culturelles, la diffusion de la connaissance ainsi que la sauvegarde du patrimoine culturel et naturel de l'humanité limitée à l'Asie »⁵⁵. Toutefois, il est intéressant de noter que lors de la création de l'ASB, Sir William Jones ne fait référence d'un projet muséal en marge des activités du centre. Afin de conserver les différents objets d'art, d'archéologie et d'histoire naturelle recueillis dans le cadre des activités de recherches du centre, il a fallu un endroit et ainsi le Musée oriental est né. Les activités muséales ne s'arrêtent pas ici. Suite aux plusieurs propositions soumises par l'ASB au Gouvernement Indien pour l'établissement d'un musée national pour héberger et exposer la collection des objets d'intérêt historique, naturelle, géologique, physique, anthropologique et culturelle, un musée public a été enfin créé en 1862 à Calcutta⁵⁶. Donc, le tout premier musée (dans son sens formel) établi au début comme le Musée de la société asiatique, est devenu ensuite le Musée

images; sans lequel les spectateurs ne seront pas en mesure de savourer le *rasa* (l'épîtôme) qui est la portée de toutes les formes d'art en Inde, à l'exception des objets faits pour but utilitaire. Traduit par mes propres soins.

⁵⁵ <http://www.asiaticsocietycal.com/museum/history.htm>, consulté le 20 octobre 2013.

⁵⁶ <http://www.indianmuseumkolkata.org/history-more3.php>, consulté le 30 septembre 2015.

impérial. Aujourd'hui, connu sous le nom de Musée indien, le musée est développé comme une des plus grandes institutions muséales du pays.

Depuis, plusieurs musées ont été créés dans de diverses parties du pays tels que le Musée national de New Delhi, le Musée Salarjung de Hyderabad, le Musée Chatrapathi Shivaji de Mumbai, le Musée et galerie d'art de Baroda, le Musée du gouvernement de Chennai, pour nommer quelques-uns. Malheureusement, nous constatons que ces institutions ne sont pas évoluées depuis leur création. Bien que la muséologie soit intégrée comme champ d'étude universitaire, il reste du travail à faire au niveau pratique des musées. Il est évident que dans le monde occidental, les musées sont devenus plus populaires parmi le public⁵⁷. Le mot 'muséologie' se voit évoluer. Ainsi vers la fin du XX^e siècle, le terme la 'nouvelle muséologie' s'émerge.

⁵⁷ ROSS, Max, "*Interpreting the new museology*", *Museum and society*, p.84-103.

2 CHAPITRE II - DOMAINE DE L'HISTOIRE DES TECHNIQUES

2.1 NOTION DE L'HISTOIRE DES TECHNIQUES

Anne-Françoise Garçon explique que «L'histoire des techniques n'est pas réservée à une histoire de machines, de rivets, de boulons, d'engrenages, de fours, de canaux ou de ponts...»⁵⁸. Partant de ce point de vue, il est important notamment pour les pays colonisés, tel que l'Inde, qui se vantent d'une histoire politique, culturelle et sociale riche, de s'interroger sur les questions d'histoire des techniques des techniques. Une expression empruntée de Lucien Febvre, cette perspective nous permettra non seulement à retracer l'histoire d'une société indigène qui s'est transformé en une société L'intervention coloniale et néo-coloniale a introduit la technologie aux sociétés non-occidentales. Mais, cela ne veut pas dire que les pays non-occidentaux n'avaient pas une histoire des techniques. La colonisation a permis ces derniers d'adapter et d'intégrer les techniques occidentales selon les besoins locaux.

L'histoire des techniques est un champ d'étude récent, d'ailleurs un des plus jeunes parmi toutes les disciplines de l'histoire. En 1935, Febvre suscite un débat important avec sa théorie de considérer les techniques comme une discipline de l'histoire. Si les historiens comme Lucien Lefebvre et Marc Bloch ont réussi à faire émerger les disciplines de l'histoire économique et l'histoire sociale comme champ historique spécifique, il a fallu attendre jusqu'aux années 1970 pour que l'histoire des techniques soit reconnue comme une discipline historique. Les historiens tels que

⁵⁸ GARÇON Anne-Françoise. Les techniques et l'imaginaire: une question incontournable pour l'historien. *Hypothèses*, 2005 (2006), p. 221-228 .

Maurice Daumas et Bertrand Gille développent sur la théorie de Lefebvre pour que l'histoire prenne en compte des techniques. Ces études sont poursuivies par des scientifiques comme André-Georges Haudricourt ou François Russo, pour nommer quelques-uns, qui soutiennent que le cadre de la technique s'étend au-delà de la science appliquée. Les 'objets techniques' sont privilégiés et deviennent l'intérêt principal des études. Ainsi, une nouvelle approche à l'histoire des techniques est née qui prend en compte les 'objets techniques' produits par la technique et son mode d'emploi. Aussi, un intérêt sur 'l'organisation de l'action technique' est développé, c'est-à-dire, l'ensemble d'une industrie ou une entreprise ou un chantier de travail⁵⁹. Ainsi, l'industrie n'est plus traitée comme un être immatériel et les historiens aperçoivent rapidement que les techniques s'occupent une place importante dans l'histoire d'une entreprise. Nous voyons émerger un couplage fondamental : Technique et société.

Aujourd'hui, le domaine des techniques et de la technologie connaît un essor et continue à faire un progrès impressionnant dans le monde entier. Mais l'homme utilise et développe des techniques depuis toujours afin de répondre à ses besoins, soit individuels soit communautaires. Par exemple, il a su construire des habitations dans la glace ou encore fabriquer des vêtements en utilisant la peau des animaux. Donc, l'histoire des techniques est un aspect fondamental dans la compréhension de la société mais aussi dans l'histoire culturelle d'un peuple.

⁵⁹ RUSSO François. Introduction à l'histoire des techniques. Paris : Blanchard, 1986, p. 11.

L'histoire des techniques est une approche de compréhension des efforts accomplis par l'homme pour répondre aux exigences, contrôler le cadre matériel de son existence afin d'assurer sa survie d'abord, d'accroître son effort et sa puissance d'action ensuite [...] De ce fait, l'histoire des techniques apparaît comme un élément capital de l'histoire des sociétés, participant à la grande interrogation sur le destin de l'humanité à l'aube du XXI^e siècle⁶⁰.

En France, l'histoire et l'ethnologie des techniques émergent comme champ d'étude et de recherche grâce aux pères fondateurs : Maurice Daumas, Bertrand Gille, Charles Parain, André Leroi-Gourhan et André-Georges Haudricourt. Si ces experts ont jeté les fondements de l'étude de l'histoire de techniques avec une perspective sociale, les spécialistes comme Anne-Françoise Garçon, Liliane Hilaire-Pérez, David Edgerton, proposent une dimension complètement différente qui a déclenché des nouvelles approches d'études de l'histoire des techniques.

En Inde l'histoire des techniques reste un champ d'étude méconnu. Pourtant, ce n'est pas une pénurie des spécialistes du domaine qui contribue à ce désintérêt du sujet. Les professionnels tels qu'Irfan Habib, Dharampal ou Claude Alvares ont déjà publié sur l'histoire des techniques de l'Inde (FOOTNOTE WITH KEY WORKS BY THESE PEOPLE). Malgré ces contributions significatives, ce domaine n'est toujours pas intégré aux études universitaires en Inde. Ceci dit, les textes indiens en outre des observations des voyageurs étrangers au cours des siècles ainsi que les témoignages

⁶⁰ GARÇON Anne-François. Histoire des objets techniques au XX^e - Introduction. Cours d'Histoire des objets techniques L2-Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne consultable sur le site <https://sites.google.com/site/afgarcon/introduction%C3%A0l%27histoiredestechniques>.

archéologiques, nous attestent la présence d'une riche et importante histoire des techniques et de la technologie, entre autres.

Les archéologues, pour leur part, ont essayé de travailler en indirect avec les ethnologues sur les techniques préindustrielles contemporaines pour mieux comprendre les procédés anciens. Mais les ethnologues ont laissé ce travail aux chercheurs travaillant avec les tribus. Malheureusement, les faits techniques étant abandonnés, la culture matérielle était réduite à des objets isolés, rassemblés au hasard, détachés de tout contexte, ce qui décourageait toute étude anthropologique. A cause de cette attitude de non coopération de la part des ethnologues, les archéologues font leurs propres études sur le terrain selon les problématiques et des méthodes spécifiques.

2.1.1 Technique

L'histoire des techniques jusqu'à très récent a été toujours confondue avec l'histoire des inventions ou l'histoire des objets techniques, voire mécaniques. En effet, Edgerton dit que l'histoire des techniques n'existe pas. Ce que nous connaissons comme l'histoire des techniques est plutôt l'histoire de l'innovation voire, l'histoire des techniques les plus utilisées⁶¹. Pourtant, l'histoire des techniques existe depuis l'origine de l'humanité. Le mot « technique » semblerait-il un mot beaucoup plus récent que le mot « technologie »⁶².

⁶¹ EDGERTON David. *The Shock of the old : technology and global history since 1900*. London : Profile Press, 2006, p. x-xii.

⁶² *Ibid.*, p.x

La définition de Diderot et Alembert du mot technique dans l'Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers est basé sur la définition d'Aristote:

TECHNIQUE, (*Belles lettres.*) quelque chose qui a rapport à l'art. voyez ART.

Ce mot est formé du grec TEKHNİKOS, *artificiel*, ou TEKHNE, *art.*

C'est dans ce sens-là que l'on dit : des mots *techniques*, vers *techniques*, etc. & que le docteur Harris a intitulé son dictionnaire des arts & science, *Lexicon technique*.

Cette épithète s'applique ordinairement à une sorte de vers qui renferment les règles ou les préceptes de quelques art ou science, & que l'on compose dans la vue de foulager la mémoire.

On se sert de vers *techniques* pour la chronologie, etc, tels font, par exemple, les vers qui expriment l'ordre & la mesure des calendes, nones, ides, etc. (...) Ceux qui expriment les faisons, (...). Ceux qui expriment l'ordre des signes. (...)⁶³

(...) Les mots *techniques* font ce que nous appelons autrement *termes de l'art*.

Le « The new world of words » ou le dictionnaire Phillips définit le mot « Technical » ainsi :

TECHNICAL, (Gr.) artificial, belonging to the Terms and Rules of Arts and Sciences, whence the Terms of Art are usually call'd *Technical Words*.⁶⁴

⁶³ ALEMBERT et DIDEROT, « Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers », 1765, Paris et Neuchâtel. Tome XVI. pg. 2.

⁶⁴ PHILLIPS Edward. *The New world of English words or a general dictionary*. Londres : Nathaniel Brooke, 1658, p. 648.

Ce dictionnaire et le premier dictionnaire anglais en format in-folio. Le dictionnaire est supposé composé de plus de 38 000 mots et contient de

La définition de Diderot et d'Alembert est beaucoup plus proche à la définition ci-dessus, bien qu'elle soit plus élaborée. Toutes les définitions précisent que l'art est étroitement lié à la technique, nous pouvons même dire que la technique est considérée comme un synonyme de l'art.

Selon ces définitions, nous résumons que la technique est un ensemble des idées ou des 'vers' qui nous permettent à achever une tâche, que ce soit une tâche journalière comme dormir ou une tâche qui demande de la précision comme la construction d'un avion. Pour reprendre les mots d'Haudricourt, la technique est « la connaissance des actes nécessaires à l'obtention du résultat cherché »⁶⁵. La technique consiste donc, des actes humains qui nous habilitent à atteindre le but. Elle n'est pas acquise à la naissance, mais au contraire, elle se construit et se développe d'une manière rationnelle par l'homme. Son apprentissage et sa transmission s'effectue dans un milieu social. Par conséquence, la technique pourrait évoluer au cours des siècles, pourrait être influencée et éventuellement prendre de nouvelles formes. Du coup, aucune communauté ne peut s'approprier l'invention d'une technique. Car, elle peut adapter la technique existante en fonction de son environnement pour enfin créer un produit 'originale'.

nombreux mots étrangers. Bien que l'ouvrage de Phillips (neveu de Milton) prétende une copie de la *Glossographia* de Thomas Blount publié en 1656, il devint beaucoup plus populaire dès sa publication.

⁶⁵ HAUDRICOURT André-Georges. « L'origine des techniques », causerie diffusée sur France-Culture, le 24 janvier 1965 et publiée dans *Le Courrier rationaliste*, no. 12, 1965 : 32-36.

(...) nous dirons que la technique est l'activité la plus rationnelle de l'homme, et la plus caractéristique. Cette activité, même sous sa forme individuelle, n'est pas biologiquement acquise à la naissance, mais socialement apprise et socialement transmise. Les activités techniques d'un groupe humain n'ont pas été inventées par ce seul groupement, mais proviennent, pour une part, des techniques des générations passées, et de celles des autres groupements voisins. Leur originalité consiste surtout dans la combinaison nouvelle d'éléments préexistants empruntés aux techniques déjà connues et en une meilleure adaptation aux circonstances locales, bien plus qu'en une « création inspirée » à partir du néant.⁶⁶

Les textiles ikat, par exemples sont les seuls types de textiles qui sont fabriqués et qui se trouvent dans tous les continents du monde à l'exception de l'Océanie et l'Australie. L'origine de la technique ikat reste à ce jour, inconnue, mais le mot ikat est dérivé du mot malais *mengikat* qui signifie 'attacher'. Pourtant, cette technique est répandue dans les pays africains, asiatiques et européens. Chaque endroit de fabrication a adapté la technique selon leur circonstance locale. Si les ikats africains sont en indigo avec des motifs simples, les ikats indiens sont en couleurs vives avec des motifs élaborés.

2.1.2 Technologie

Passons au mot 'technologie'. Qu'est-ce donc la technologie ? Comme nous avons déjà noté, le mot 'technologie' apparaît bien avant que le mot 'technique' et décrit l'ensemble des procédés techniques. Le terme « technologie » sert plutôt de lien entre la science et la technique. Toutefois, Jean-Claude Beaune liste les différents contextes

⁶⁶ *Ibid*, p. 36.

d'utilisation qui évoluent au cours du temps ce qui rend au mot « technologie » ses plusieurs connotations. Et Beaune rajoute que « (...) la technologie est devenu un concept dont l'extension est quasi infinie et la compréhension presque nulle». ⁶⁷

Le dictionnaire Phillips, paru dans le XVII^e siècle, présente le mot 'technologie' comme « *a description of Arts, especially the mechanical* ». ⁶⁸ Un mot ancien, la 'technologie' signifiait un ensemble de techniques des sciences, arts et métiers. En fait, la machine à vapeur, l'objet technique qui marque le début de la révolution industrielle dans le monde occidental introduit de nouveaux termes tels que la thermodynamique dans le domaine de la science physique (Carnot, 1824).

Le dictionnaire raisonné de Diderot et d'Alembert ne fait aucune mention du mot technologie. Tandis que comme Nathan Schlangier relève que depuis le début du XIX^e siècle en France, la technologie est le discours qui traite la technique. C'est l'époque où le (CNAM) Conservatoire National des Arts et Métiers tâche à propager la notions de la science de l'industrie. Il semble donc logique d'intégrer les 'techniques' dans la science en l'appelant 'technology' dans le monde anglo-saxon et la 'science appliquée' en Europe continentale. ⁶⁹

En 1777, Johann Beckmann, un physicien allemand écrit dans son introduction que « la technologie est la science qui enseigne le traitement des produits naturels ou la

⁶⁷ BEAUNE Jean-Claude, Philosophie des milieux techniques. La matière, l'instrument, l'automate. Seyssel : Champ Vallon, 1999, p. 286.

⁶⁸ PHILLIPS Edward. *The New world of English words or a general dictionary*,

⁶⁹ SIGAUT François. Préface, *La technologie science humaine*. Paris : Editions Maison de la Science de l'Homme, 1987.

connaissance des métiers »⁷⁰. Il enseigne et écrit sur la technologie et s'oriente vers l'application des sciences aux arts. Son ouvrage « l'histoire des inventions, découvertes et origines » le fait le fondateur de la technologie scientifique.

Pour les écoles d'ingénieurs, notamment anglo-saxonnes, la technologie signifie la science appliquée des techniques, c'est-à-dire, les opérations mécaniques d'une machine, que ça soit un avion ou un iPhone. Toutefois, la technique dans la science appliquée s'intéresse à faire marcher les dispositifs et non à savoir comment marchent-ils. Georges Simondon définit la technologie comme « une science générale des opérations » (FOOTNOTE). Avec cette définition, il ouvre la possibilité d'étudier la technologie de deux façons différentes : en examinant la fonctionnalité et la structure des objets techniques, et en analysant la genèse de l'invention de ces objets techniques. De ce fait, il souligne que la technologie est une science en elle-même qui n'est pas une science au-delà des autres, mais celle qui mérite une étude scientifique non seulement des machines, mais aussi des sociétés qui s'en servent.

Haudricourt en fait de la technologie beaucoup plus que la science appliquée. Le premier à soulever que la technologie doit être étudiée d'une perspective de la science sociale et humaine, il raisonne cette notion en notant que les ethnologues ont toujours pris en compte l'analyse des techniques et ont attaché une grande importance à la technologie car à la différence de la science, la technologie remonte à l'origine de l'humanité.

⁷⁰ BECKMANN, Johann, *Instructions pour la technologie, ou pour la connaissance des métiers, des arts et des manufactures.*, 1777, p. 12.

(...) dans les sciences ethnologiques, d'une discipline nommée « technologie », qui est l'étude de l'activité matérielle des populations, c'est-à-dire leur façon de chasser, de pêcher, de cultiver, de s'habiller, de se loger, de se nourrir. Mauss incluait dans la technologie sous le nom de « techniques du corps » toutes les habitudes musculaires socialement acquises : façon de marcher, de s'asseoir, de dormir, de nager, de courir...⁷¹.

Alors, la technologie est étroitement liée à la science humaine et nous sert notamment dans l'étude culturelle des peuples. Mais Haudricourt élabore cette notion et va plus loin lorsqu'il suggère que tout dépend du point de vue de la personne qui étudie et non pas de l'objet. Cet exemple accentue que la perspective humaine est la plus importante des points de vue dans l'étude d'un objet quelconque car c'est cette perspective qui nous permet de comprendre la forme, la fonction et la transformation éventuelle de l'objet, que ce soit une table ou un textile. Et, à travers une telle analyse, nous arrivons à établir l'évolution technique humaine. Haudricourt réitère son argument à l'aide d'un objet aussi banal qu'une table.

Par exemple, voici une table. Elle peut être étudiée du point de vue mathématique, elle a une surface, un volume ; du point de vue physique, on peut étudier son poids, sa densité, sa résistance à la pression ; du point de vue chimique, ses possibilités de combustion par le feu ou de dissolution par les acides ; du point de vue biologique, l'âge et l'espèce d'arbre qui a fourni le bois ; enfin du point de vue des sciences humaines, l'origine et la fonction de la table pour les hommes⁷².

⁷¹ Haudricourt, André-Georges, "La technologie science humaine : recherche d'histoire et d'ethnologie des techniques". Paris : Editions MSH . 1988, pg. 307.

⁷² Haudricourt, André-Georges, « La technologie, science humaine », *La Pensée*, n°115, 1964 : 28-35[réédition dans les Cahiers du Centre d'Etudes et de

Mais, tous ces discours réitèrent que la technologie peut avoir plusieurs connotations et de nombreux sens qui varient en fonction du courant de pensée. Toutefois, on ne peut pas nier que la technologie joue un rôle important dans toute société humaine. Alors, une histoire de la technologie n'existerait pas sans une histoire des techniques. La confusion produite par le mot anglo-saxon '*technology*', nous incite à assimiler le mot 'technique' au mot 'technologie'.

2.1.3 Temps modernes

Qu'entendons-nous donc, par la technologie dans l'époque moderne? Russo remplace le mot 'invention' par la 'création technique'. Alors que le terme 'invention' n'illustre que le moment le plus spectaculaire d'un procédé technique, les étapes avant et après ce moment sont essentielles dans la compréhension d'une invention, mais aussi dans l'histoire des techniques des techniques.

Les définitions et les études sur la technique et la technologie énoncées par philosophes et les historiens ont été transformées au cours des siècles. Aujourd'hui, l'histoire des techniques est réduite à une simple histoire des innovations et inventions. David Edgerton explique dans son ouvrage intitulé *The shock of the old* comment après la seconde guerre mondiale, le monde commence à assimiler technologie à l'invention tout en ignorant l'historicité du mot technologie. Le mot apparaît pour la première fois dans le monde anglo-saxon avec la révolution industrielle en Grande Bretagne. En effet, la notion la plus courante de l'histoire des

Recherches Marxistes (1964 et 1977) et dans *La technologie, science humaine*, Ed.MSH, 1988, p.37-46].

techniques est celle de l'histoire de la technologie les plus utilisées de nos jours. Ceci est dû largement à la confusion créée par le mot '*technology*' en anglais qui se traduit en français par 'technique'. Cependant, dans son étude, la technologie du XX^e siècle ne s'arrête pas à l'électricité ou l'internet ou encore le nucléaire. Edgerton observe que jusqu'à présent, la technologie nous dirige vers l'invention – la création d'une idée – et l'innovation – la première utilisation d'une idée. Malheureusement, l'emploi ou l'usage de cette idée n'est guère traité. Pourtant, c'est cette perspective qui nous ouvre une nouvelle porte vers l'histoire des techniques.

Cette perspective nous présente deux avantages les plus importantes : une alternative existe pour toute technologie ; tout endroit et tout peuple est inclut dans l'histoire des techniques. Lorsque nous considérons les inventions, nous avons la tendance d'oublier que chaque technique ou technologie a une alternative. Par exemple, du vent ou de l'eau peut être utilisé pour produire de l'énergie, le métier à tisser peut être soit vertical soit horizontal. De même, nous constatons que cette nouvelle approche nous permet de sortir de l'habitude d'associer l'histoire de la technologie à un peuple, notamment occidental, et d'inclure le monde entier. En fait, nous revenons à la notion de Haudricourt. C'est plutôt l'objet technique qui détermine mieux l'histoire des techniques que la technologie dans son sens littéral. Prenant par exemple, notre idée de présenter un musée qui inclut le métier à tisser, les outils de travail, les textiles fabriqués combinés avec les démonstrations des actions physiques/humaines qui leur donne la forme. Les textiles patola fabriqués en Inde ne sont pas les mêmes que les

textiles *geringsing* d'Indonésie. Cet objet technique permettra au visiteur de comprendre mieux l'histoire des techniques de fabrication des patola

En générale, en tant que consommateur, nous ne sommes pas le propriétaire de la technique, par contre, l'objet technique nous appartient. En conséquence, la fonction de l'objet technique modifie selon son usager et nous sommes face à des innovations de la technologie. De bons exemples pour cette histoire des techniques basée sur l'emploi viennent des pays en voie de développement qui ont emprunté la technologie des pays développés et l'ont adapté selon leur besoin. Edgerton la nomme comme 'la technologie créole'⁷³. Même si le mot 'créole' est un mot complexe, et est souvent utilisée pour les langues, elle signifie en générale, les formes locales de tout ce qui est pris d'ailleurs. Ceci est plus commun dans les pays colonisés, par exemple, nous parlons des langues créoles d'origine française ou portugaise. Donc, ici, la technologie créole représente toute technologie importée (souvent du pays colonisateur) et qui a été donnée un nouvel usage ainsi contribuant à la transformation technologique du pays-emprunteur ou colonisé.

Un bel exemple de la technologie créole, comme cité par Edgerton est celui des rickshaws⁷⁴. Un concept né dans les pays asiatiques a connu une transformation en accord avec le développement technologique du monde occidental. En Inde, tout comme dans de nombreux pays asiatiques, un moyen de transport commun était le rickshaws ou le pousse-pousse. Il est généralement accepté que le rickshaw, un véhicule à

⁷³ EDGERTON David, *Shock of the old...*, *op.cit.* pg. 43.

⁷⁴ *Ibid.*, pg. 46.

tricycle à propulsion humaine étaient inventé au Japon. En 1880, le rickshaw à propulsion humaine arrive en Inde et connaît un énorme succès dans le pays entier, notamment à Kolkata (Calcutta)⁷⁵. Avec l'invention de la bicyclette, le rickshaw à propulsion humaine été converti en rickshaw à propulsion mécanique. Le *cycle-rickshaw* ou le rickshaw mécanique était inventé en 1880 et en 1930, il devient très populaire à Kolkata⁷⁶. En 1950, le rickshaw motorisé est produit et devient rapidement célèbre et répandu dans toute l'Asie. Connue sous différents noms comme le *tuk-tuk* (Thaïlande), le *baby-taxi* (Bangladesh) ou l'*autorickshaw* (Inde), il est un exemple parfait de la technologie adaptée aux besoins de l'utilisateur. Cette innovation technologique du rickshaw a permis au monde qui n'avait pas les moyens de s'acheter une voiture d'en profiter de sa technicité. Un indien est tellement habitué à s'en servir, que cette véhicule lui manque dans les pays occidentaux.

Le rickshaw mécanique n'est pas une invention, mais plutôt une innovation technologique sociale tout comme le Vélib que nous trouvons dans plusieurs pays européens et même au Canada. Avec le Vélib, est-ce que la bicyclette est introduite à la société ? Non, par contre un moyen facilitant l'accès à l'objet technique – la bicyclette – est introduit aux peuples. Ainsi, le Vélib est plus une innovation sociale qu'une innovation technologique.

Aujourd'hui, nous voyons le rickshaw mécanique ainsi que le rickshaw motorisé dans plusieurs villes européennes, y compris Paris, où ils sont utilisés comme un moyen de

⁷⁵ KANWAR Pamela . *Imperial Simla: the political culture of the Raj* (2 ed.). 2003, Oxford: Oxford University Press. pg. 176.

⁷⁶ Edgerton, *op.cit.*, pg. 46.

transport durable. Néanmoins, ils sont destinés à un marché touristique dans ces villes à la différence des villes asiatiques où ces véhicules sont utilisés quotidiennement comme un moyen de transport public. Par exemple, à Paris, nous voyons ces rickshaws à Champs Elysées ou à côté de la tour Eiffel. Donc, une invention d'un monde puissant est devenue une innovation technologique dans le monde 'pauvre' pour plus tard, devenir un concept innovant dans le monde 'riche' principalement comme une attraction touristique.

2.1.4 Objet technique

Le mot technique évoque déjà de la confusion à cause de son employé dans plusieurs milieux. Nous parlons par exemple, de techniques de la danse ou techniques de gestion. Mais ces techniques ne résultent pas dans un objet technique matériel. Donc, elles ne sont pas des techniques au sens strict du terme. L'objet technique est quelque chose que l'homme produise et que nous pouvons toucher. Il est le résultat « d'une activité réfléchie et consciente, organisée et structurée »⁷⁷.

C'est l'invention et l'innovation qui permet la création d'un objet technique. Lorsque nous parlons de l'Age de bronze, par exemple, nous parlons de l'objet technique qui a aidé dans la création de cette civilisation. C'est pourquoi l'objet technique devient une notion très importante pour les historiens et les muséologues qui tentent à reconstruire le passé. Cependant, l'objet technique ne révèle toujours pas les contextes socioculturels, techniques et économiques dans lesquelles il a été créé.

⁷⁷ Encyclopaedia universalis.

Ainsi, chaque objet technique produit de nouveaux objets techniques sous l'influence de ces trois contextes.

Dans le cas des patola, nous pouvons clairement distinguer les modifications qu'ils ont subies pour répondre à un marché indonésien, par exemple. Les conditions socioculturelles, économiques et techniques de l'Indonésie ont largement influencé ces textiles. Le patolu en Indonésie n'était réservé qu'à l'aristocratie; le format des patola a dû être changé; et, il n'y avait que certains motifs qui ont été appréciés par les indonésiens. De plus, pour que toute personne ait accès à un patolu, les indonésiens ont commencé à fabriquer une version locale en coton qui reprenait les motifs. Une certaine adaptation leur a permis de créer un objet technique propre à leur contexte socioculturel, économique et technique. Pour reprendre les mots de Bertrand Gille, toute technique qui peut évoluer, elle est dite « ouverte » et lorsqu'elle cesse d'évoluer, elle est dite « saturée »⁷⁸. Les patola rentrent dans la catégorie des techniques « ouvertes ». Les textiles ont évolué selon le goût et le besoin des consommateurs de différents pays.

2.1.5 Système technique

Chaque secteur d'activité se réfère à la notion d'un système technique. Bertrand Gille est le premier à élaborer le concept du système technique. Dans son article, intitulé 'La notion de « système technique » (essai d'épistémologie technique)', il définit le système technique ainsi :

⁷⁸ Gille, Bertrand, *Histoire des techniques*, Paris, Gallimard, 1978.

C'est de cet ensemble de structures que ce compose un système.
En effet, ces structures ne sont pas fermées sur elles-mêmes, mais
indispensablement ouvertes aux voisins⁷⁹.

Selon Gille, les techniques forment un système, c'est-à-dire, les différentes techniques d'une société sont interdépendantes et ce « système technique » dépend des autres systèmes de la société, tels que le système économique, politique, etc. Autrement dit, afin de comprendre l'histoire d'une technique particulière, il faut la situer à l'intérieur de son environnement des systèmes. Lorsqu'un certain nombre d'ensembles techniques contemporains sont « en équilibre », nous obtenons un système technique. Un système technique est régulé par plusieurs facteurs extérieurs qui peuvent éventuellement aboutir au blocage du système. A ce stade, lorsque les machines et les outils n'arrivent plus à répondre à la demande, l'innovation ou l'invention entrent en jeu.

2.1.6 Pensée opératoire

La Renaissance emprunte trois notions de Cicéron, l'auteur latin. Avocat de profession, l'éloquence est son domaine. Ses œuvres sont marquées par son style et la hauteur morale de ses vues. Considérée comme les plus importantes œuvres de la littérature latine, elles sont composées de discours juridiques et politiques, traités de rhétorique, traités philosophiques et correspondances. Ainsi, il est peu surprenant que la Renaissance lui emprunte trois notions distinctes dans le cadre de la « production humaine » : les 'topiques', '*in artem redigere*' (réduction en art) et la 'technologie'.

⁷⁹ Gille, Bertrand, "La notion de 'système technique'. Essai d'épistémologie technique", *Techniques et Culture* I, 1979 p. 8-18, pg. 10.

Ces trois notions sont reprises aujourd'hui pour constituer la pensée opératoire : le régime de la technique, le régime de la pratique et le régime de la technologie.

Un objet dont la technique peut être contrôlée par l'homme est considéré comme un objet du régime de la technique. Les livres décrivant la technique de fabrication sont disponibles pour que l'homme puisse s'y référer dans la postérité. Prenons l'exemple de vélo. C'est un objet qui peut être modifié par l'homme au besoin. Les pièces peuvent être changées si nécessaire. Si l'art de construire l'objet technique, dans ce cas, le vélo, fait partie du régime de la technique, l'art de le conduire rentre dans le cadre du régime de la pratique. Il est impossible d'apprendre à conduire un vélo en lisant un manuel ou en regardant une vidéo. Il ne peut qu'être appris par la pratique. Le régime de la technologie quant à lui prend en compte l'utilisateur de l'objet technique. L'utilisateur n'a plus de possibilité de faire évoluer sa technique. Il perd sa position d'artisan lorsqu'il procure le produit tout fait. En ce qui concerne notre étude des textiles patola, le régime de la pratique est le plus apte. Les tisserands n'ont aucun manuscrit décrivant la procédure de fabrication des textiles. Elle est transmise à l'orale de génération en génération. Le maître ou le père est la seule référence pour l'apprenti ou le fils. Il est initié dès son enfance à l'art de tissage.

2.2 CONTEXTE INDIEN

2.2.1 Traditionalisme du savoir indien

En Inde, la constitution de la société est accordée une grande valeur et la hiérarchie des hommes en fonction de leur rapport au rite pratiqué implique une conception du

savoir. Le savoir fondamental en Inde, donc se base largement sur le savoir religieux et linguistique. Traditionnellement en Inde, l'art est un moyen de se connecter et de se réunir avec la force Suprême. A travers sa pratique artistique, l'artiste pouvait atteindre le *nirvana* ou l'apaisement profond.⁸⁰ C'est pourquoi toute forme d'art traditionnel se trouve une place importante dans la culture indienne.

Principalement, tout œuvre d'art avait deux fonctions : *nayanandkar*, celle de satisfaire les yeux ; et *manoharanam*, celle d'envahir le cœur. Pande a donc, raison lorsqu'elle souligne que tout art indien est au-delà de la compréhension intellectuelle ou de l'imagination, c'est plutôt une expérience à vivre.⁸¹ De plus, pour l'artiste, créer une œuvre d'art pour le Dieu – une bénédiction qui n'est pas accordée à tout le monde – se présente comme un *sadhana*, une rituelle spirituelle.

Des manuels d'instructions, les *shastras*, écrits par les *rishis*, les sages Maîtres énonçant les règlements étaient à la disposition des artistes. Ces manuels sont des textes complets qui décrivent en détail toute règle à suivre, toute étape de préparation et même la conduite artistique. Le *Naradsilpam* de Narada, le *Natyashastra* de Bharata, l'*Arthashastra* de Kautilya ou l'*Ayurveda Samhita* de Charaka et Susruta pour nommer quelques-uns. Le *Naradsilpam*, par exemple, parle des galeries et des musées indigènes, la présentation des œuvres d'art, l'architecture de ces espaces d'exposition, etc.

⁸⁰ Selon la philosophie hindouiste, le *nirvana* ou l'apaisement profond est atteint par le *moksha* ou la libération. L'art permettait à l'artiste d'avoir cette connexion directe avec le *Brahman* ou l'être Suprême.

⁸¹ Pande, Alka, *Masterpieces of Indian Art*, Roli Books, New Delhi, 2004,

Le spiritualisme joue un rôle très important dans la culture indienne. Selon un courant de pensée, issu du *Vedanta* (textes anciens), ce monde est illusoire et relatif par rapport à un monde transcendant et éternel, la seule réalité. Alors, cette attitude dégageant nous permet de mieux comprendre le désintérêt et la dévalorisation de l'événementiel comme des moyens de transformation de ce monde. Cependant cela n'a pas découragé les indiens ni d'inventer ni d'innover.

Les travaux effectués par plusieurs historiens sur des domaines variés, tels que l'aire en Inde ancienne, les pratiques médicales, les manuels de navigations ou les études d'ouvrages hydrauliques en se basant sur les textes anciens, ou encore le travail de Jean Deloche sur les techniques militaires sont toutefois insuffisante afin de comprendre l'intégralité des processus techniques. La période britanniques, étaient pour les indiens, une période, à la fois de découverte des disciplines scientifiques et techniques et d'opposition car ils y associaient la domination étrangère. Il ne faut pas oublier que l'industrie artisanale a été ressuscitée comme une expression du « *swaraj* » ou l'indépendance et que le mouvement *Swadeshi* a encouragé les petites industries locales.⁸²

⁸² La notion du « *swaraj* » introduit par le Mahatma Gandhi signifiait 'auto-gouvernance'. Certes, il a voulu chasser les britanniques du pays pour avoir la liberté politique, mais il a surtout voulu une vraie libération et l'auto-gouvernance. Gandhi décrivait la notion du « *swaraj* » comme l'âme du mouvement « *swadeshi* ». Le mot *swadeshi* est composé de « *swa* » signifiant 'soi' et « *desh* » signifiant 'pays'. Lors de cette agitation antibritannique, une des plus grandes de l'Inde, qui a lieu entre le 1903 et 1908, instigué par le Mahatma Gandhi, la population indienne boycotta tout produit britannique, ainsi encourageant la fabrication des produits locaux qui menait au renouvellement des techniques de production traditionnelles.

Le produit le plus important de cette agitation fut le *Khadi* ou le coton filé en utilisant le rouet et tissé à la main. Après une longue recherche dans le pays entier, Gandhi rencontre une tisserande qui lui apprend à utiliser cet outil, l'utilisation de la quelle était réservée aux femmes. En reconnaissance de la contribution du Mahatma dans la réinstauration de l'industrie artisanale indienne, le gouvernement indien intègre le rouet dans son drapeau.

Il faut donc, noter que des ressources abondantes produites pendant la colonisation sont difficiles à accéder. Par conséquent, les textes les plus connus ne sont pas toujours les plus intéressants ou les plus justes. Par exemple, les études sur la cuisine ou sur les artisans montrent que les représentations culturelles ne peuvent pas être généralisées: une même opération ou un même outil n'a pas la même signification dans tous les groupes qui en utilisent, en tout temps et en tous lieux. D'où la nécessité donc, de concevoir les techniques dans toutes leurs dimensions et de les replacer au cœur des activités humaines.

2.2.2 Concept de l'histoire des techniques en Inde

Jean Filiozat n'a pas tort lorsqu'il souligne que « l'histoire de la technologie [c'est-à-dire des techniques] dans l'Inde dispose d'un matériel considérable mais encore quasiment inexploité et même pas recensé ». ⁸³ Ceci est dû en fait, comme le constate-t-il Filiozat, à « l'immensité de la matière ». Aussi, ces textes étaient destinés à l'usage des élèves qui apprennent les procédés techniques directement de leur maître.

⁸³ Filiozat, Jean. « La technologie en Inde » in *Histoire générale des techniques*, tome I, sous la direction de Maurice Daumas, 1962, Paris : Presses universitaires de France p. 316.

Alors, les descriptions des procédés pratiques ne sont pas accompagnées des images ce qui rend les textes difficile à comprendre pour une personne extérieur du domaine.

Si cette amplitude importante du matériel à dissuader les chercheurs, la littérature indienne ou l'art indien n'ont pas hésité à les représenter dans leurs œuvres. Nous trouvons souvent dans les peintures murales ou des sculptures des temples les représentations des artisans indiens ou leurs objets de production. Le but de ces représentations artistiques était avant tout, la transmission du savoir-faire et de la culture. D'ailleurs, les chercheurs ont pris recours de ces représentations pour mieux comprendre les techniques.

Les techniques indiennes des textiles sont probablement les plus remarquables car la technique de tissage ou de la teinture figurent parmi les plus anciennes techniques du monde. Les quelques pièces trouvées lors des excavations archéologiques menées à Fostat sont preuves de l'ancienneté des textiles indiens mais aussi les motifs.

Filiozat repartit les techniques indiennes ainsi :

- techniques de subsistance : agriculture, élevage, pêche chasse, préparations alimentaires,
- techniques d'établissement : habitat, construction des cités, organisation des territoires ;
- techniques d'esthétique : parure, danse, musique, beaux-arts ;
- techniques d'équipement : artisanat, industries ;
- techniques du corps : soins, hygiène, exercices, qui sont exceptionnellement développées, prenant notamment la forme de la discipline psychophysiologique du Yoga⁸⁴.

⁸⁴ Filiozat, Jean. *Ibid.*, p.316 .

Cette répartition pourra très bien correspondre à n'importe quelle société, et reste valable encore aujourd'hui. En Inde, comme dans toute société indigène, la transmission des savoir-faire anciens se fait à l'orale. Nous sommes donc, face à un manque de documentation ou de renseignements précis et fiables en ce qui concerne les processus et les procédés. Nous fondons nos recherches, donc, sur l'histoire orale de la communauté. Mais, cette histoire transmise de génération en génération, de père en fils, sera vite oublié si elle n'est pas documentée. Ainsi, la première étape vers la sauvegarde et la valorisation du patrimoine est la documentation.

Lorsque nous prenons l'exemple des textiles *patola* et l'art du tissage *patolu*, nous constatons que le tout premier texte écrit sur la technique de tissage *patolu* date de 1886 par Thomas Wardle. En 1951, Gulati écrit une monographie sur les *patola* où il décrit la technique de fabrication de ces textiles uniques. Mais, ces deux chercheurs basaient leurs descriptions sur les observations des autres.

Il a fallu attendre jusqu'en 1979 pour Alfred Buhler et Eberhard Fischer pour leur travail détaillé fondait sur les entretiens avec les tisserands et les recherches de terrain. Aujourd'hui, l'ouvrage de Buhler et Fischer se présente comme le document le plus important sur les *patola*. Ceci est dû principalement à l'importance qu'ils ont accordée à l'observation directe et aux recherches de terrain. Cela nous fait penser à Leibniz qui préconise que toute recherche technologique doit comporter de deux parties : la première, c'est d'écrire les *techniques*, c'est-à-dire décrire les procédés d'après les observations ; et la deuxième, d'en faire la *théorie* avec.

2.2.3 Application culturelle

Lucien Febvre élabore, dans son introduction dans les *Annales d'histoire économique et sociale* qu'il crée avec Marc Bloch, trois approches fondamentales dans l'étude de l'histoire des techniques que Bloch évoque dans son article l'« avènement et conquête du moulin à l'eau ». Tout d'abord, il faut commencer par examiner les diverses procédés utilisées dans chaque métier et chaque industrie au cours des époques. Pour reprendre les mots de Febvre, « ... de suivre les techniques dans leurs voyages à travers le temps comme à travers l'espace »⁸⁵. C'est-à-dire, une étude exhaustive qui permettra non seulement à comprendre et décrire, mais aussi de reconstituer chaque procédé, chaque outil et chaque environnement de pratique ou de transmission.

Deuxièmement, Febvre souligne qu'il faut comprendre le progrès technique qui a lieu dans un métier ou une industrie au cours des siècles. A travers l'étude compréhensive de tout élément d'un métier, nous pourrions analyser le progrès technique. Cela peut être une mécanisation d'une étape, voire une mécanisation d'un outil. Cette analyse du progrès technique permet à l'historien de saisir toute transformation ou « révolution » technique qui a engendré de nouvelles situations. Febvre est particulièrement soucieux de la relation entre la science et la technique : « Part de la science dans l'invention technique. Insertion de l'invention technique dans la série des faits scientifiques »⁸⁶.

Enfin, Febvre note que bien qu'il y ait une part scientifique dans toute activité technique, celle-ci est étroitement liée à d'autres actions humaines, qu'elles soient

⁸⁵ Febvre, Lucien, 'Introduction' in *Annales d'histoire économique et sociale*.

⁸⁶ Febvre, Lucien, 'Introduction' in *Annales d'histoire économique et sociale*

individuelles, communautaires, artistiques, politiques, militaires ou religieuses. Puisque toute activité technique est influencée par son milieu de création, des activités humaines ne peuvent pas être négligées. Chaque technique appartient à une époque particulière et cette époque influence fortement le style de la technique. Cependant, la technique est influencée par l'histoire générale, mais influence à la fois cette histoire. Nous considérons donc, l'étude de l'histoire des techniques comme une étude sociale qui reflète les capacités technologiques d'une société à un moment donné dans l'histoire.

Prenons le cas des textiles *patola* fabriqués dans la ville de Patan en Inde. La toute première étape dans la valorisation de ces textiles est de documenter le processus de fabrication. Bien que le processus général soit connu, une étude exhaustive et comparative avec les autres méthodes de fabrication des textiles ikat, non seulement en Inde, mais aussi dans le monde entier est impérative afin de pouvoir mettre en valeur cette technique en particulier. De plus, une analyse complète du processus entier, chaque étape si petite soit-elle, est nécessaire, ce qui facilitera la compréhension de l'évolution de la technique.

Ces textiles, avant qu'ils soient découverts par les Hollandais, ont été destinés à l'usage des peuples qui habitaient notamment la région de Gujarat. Mais, la demande des textiles *patola* dans les pays d'Asie du Sud-Est, notamment en Indonésie, a vu les tisserands s'adapter à un format complètement différent. Donc, nous voyons l'influence de la société sur la technique. Par ailleurs, en Indonésie, tout comme dans les autres pays d'Asie du Sud-Est, les textiles *patola* étant un produit de luxe, les

formes locales ont surgit, ainsi influençant la société. Un textile réservé jusqu'alors à l'aristocratie est devenu accessible à tout le monde. Cependant, ces textiles qui ont joué un rôle essentiel dans le développement commercial et économique de l'Inde dans les XVIII^e et XIX^e siècles ne sont pas valorisés en Inde.

Il est intéressant de constater que ni la technique ni la technologie indienne ne figurent dans les recherches et les études de l'histoire des techniques. Ceci pourrait être attribué au manque de documentation. A la différence de la Chine, les textes indiens restaient inaccessibles aux chercheurs. Joseph Needham, un scientifique britannique, est parmi les pionniers qui ont contribué aux recherches scientifiques et techniques de la Chine. Il est renommé pour sa documentation précise et élaborée de l'histoire des sciences et des techniques de la civilisation chinoise. En revanche, les connaissances traditionnelles indiennes restent encore à être traitées de cette manière détaillée.

Selon Amartya Sen, l'absence d'une étude générale sur l'Inde comme celle de Needham sur la Chine est largement attribuée à la contradiction d'attitude. Il explique que

On the one hand, those who take a rather spiritual – even perhaps a religious – view of India's history do not have a great interest in the analytical and scientific parts of India's past, except to use it as a piece of propaganda about India's greatness (as in the bloated account of what is imaginatively called 'Vedic mathematics', missing the really creative period in Indian mathematics by many centuries). On the other hand, many who oppose religious and communal politics are particularly suspicious of what may even

*look like a 'glorification' of India's past. The need for a work like Needham's has remained unmet*⁸⁷.

Amartya Sen souligne très bien le problème de l'Inde en ce qui concerne l'étude de l'histoire des sciences et de la technologie de l'Inde. Pourtant, il existe de volumineuses encyclopédies des sciences et des techniques qui ne pourront certainement pas être comparées à celles des mondes européens ou chinois. Mais elles peuvent quand-même nous aider à retracer l'histoire scientifique et technique de l'Inde. Par exemple, l'*Atharvaveda* consiste des hymnes pour guérir des maladies, entre autres⁸⁸.

Les fouilles archéologiques de Mohenjo-daro nous confirment l'emploi de la science et des techniques avec une précision dans la construction de la ville ainsi que la vie quotidienne⁸⁹. Malheureusement, faute de documentation, nous ne trouvons aucune

⁸⁷ Amartya Sen, "On Interpreting India's Past," in *Nationalism, Democracy and Development*, ed. S. Bose and A. Jalal (New Delhi : Oxford University Press, 1996). pg. 32.

⁸⁸ *Veda* signifie la 'vision' ou la 'connaissance' Selon l'hindouisme, le *veda* est un ensemble de textes les plus anciens et sacrés qui ont été révélés aux sages. Ces textes sont transmis de brahmane à brahmane et comportent les lois de la tradition hindoue. Le *rigveda* (le livre des mantras), le *samaveda* (le livre des chants) et le *yajur veda* (le livre de formules sacrificielles) ont depuis toujours formé le corpus du *Véda*. L'*atharvaveda* ou le livre de la magie blanche et noire a été accepté après de longues polémiques comme le 'quatrième veda'. Alors que les trois premier vedas traitent les rituelles hindoues, l'*Atharvaveda* représente la côté populaire de la culture védique. Elle comportent des hymnes pour guérir les différentes maladies, pour séduire, pour le mariage, etc. La tradition du chant védique est inscrite depuis 2008 par l'UNESCO comme un patrimoine culturel immatériel de l'humanité.

⁸⁹ PRUTHI, R.K, *op.cit.*. 2004.

information de cette période⁹⁰. Au cours des siècles, chaque dynastie a eu son influence sur le développement technique et scientifique de l'Inde. Par exemple, en ce qui concerne les textiles, la manivelle a été rajoutée au rouet lors de la période Moghole. Jusqu'alors, on utilisait de l'eau pour faire fonctionner le *belna* ou le rouet⁹¹.

La civilisation indienne ayant été fortement gouvernée par les textes en sanskrit et ensuite en perse, voit l'introduction de la science et technologie moderne suite à l'arrivée des britanniques. Même si cela est introduit dans une nouvelle langue--l'anglais--la science et technologie britannique influence largement le développement scientifique et technique de l'Inde. La création de l'*Asiatic Society* à Calcutta en 1784 par Sir William Jones débute les études modernes de la science et technologie en Inde. D'ailleurs, c'est grâce à cet établissement que le tout premier musée indien, *The Indian Museum of Calcutta* est fondé en 1866. A l'initiative des chercheurs britanniques d'*Asiatic Society*, de nombreux articles et ouvrages sont publiés sur de divers sujets, tels que la géologie, la chimie, la physique, la médecine, l'archéologie, etc. Alors, nous pouvons dire qu'à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle, la science et technologie indienne connaît une période de développement et progrès. Une des plus importantes tâches confiées à l'*Asiatic Society* est la traduction vers l'anglais des anciens textes et manuscrits en sanskrit.

⁹⁰ Ernest McKay attribue ce manque de documentation aux matériaux périssables qui ont été utilisés pour écrire à cette époque. Il explique que les peuples de la civilisation de la vallée d'Indus écrivaient sur l'écorce, le coton, le cuir ou voir la feuille des palmiers. Ernest McKay, "*Early Indian Civilisation*", Luzac and co., 1948.

⁹¹ Ibid., 11.

Au fur et à mesure, les recherches en l'histoire des sciences et de la technologie prennent forme et dans le XXe siècle, des historiens indiens s'y intéressent. L'anthropologie, qu'elle soit européenne, américaine, africaine ou indienne, nous donne l'image d'une société complexe avec des systèmes élaborés. Les activités matérielles étaient considérées, pendant très longtemps, comme les seuls niveaux pertinents pour appréhender cette société.

La culture matérielle a curieusement incité l'intérêt des historiens et des archéologues. Alors, cela semblait digne à Irfan Habib, un historien médiéviste et marxiste indien de créer dans les années 1970 un *Symposium on Technology and Society*, afin de permettre l'étude du développement des techniques comme un sujet important de l'histoire. Lynn White, un historien médiéviste américain, y participe et éclaire sur la difficulté d'établir les faits sur les nombreux outils et procédés de l'Inde médiévale et moghole.

Cela nous montre que ce domaine ne manquait pas d'intérêt en Inde, mais plutôt la direction de cet intérêt a été déterminée par le paradigme culturel du pays.⁹² Si les indiens ont pris du retard dans l'étude de l'histoire des techniques de leur pays, les non-européens, pour leur part, n'ont pas réussi à capitaliser le matériel disponible facilitant les recherches historiques techniques de l'Inde. En fait, nous pouvons dire qu'une raison pour la pénurie d'études sur l'histoire des techniques en Inde est la notion de la 'spiritualité' et le 'détachement matériel' auxquels est souvent associée

⁹² Alvares, Caude, *"Homo Faber : technology and culture in Indian China and the West from 1500 to the present day"*, Martinus Nijhoff Publishers, The Hague/Boston/London:1980.

l'Inde. Ces deux termes nous mène à croire que l'Inde ne s'intéresse pas à sa culture technique. Pourtant, nous pouvons relever dans les textes sacrés comme les *vedas* ou les textes classiques comme le *Mahabharata* le contenu scientifique.

Certes, nous observons un grand nombre d'études dédiées à l'art indien ou la philosophie indienne. Cependant, ces recherches effectuées pour la plupart par les non-indiens sont pondérées de leur quête personnelle du réconfort spirituel. Les textes sacrés hindouistes sont une mine de connaissance non seulement spirituelle mais aussi scientifique et technique. Mais, la perception de la technologie et de la science est différente pour un indien. Son interprétation est influencée par son éducation culturelle et sociale. L'exemple suivant d'Alan Watts, un philosophe britannique affirme cette mentalité indienne.

A king of ancient India, oppressed by the roughness of the earth upon soft human feet, proposed that this whole territory should be carpeted with skins. However, one of his wise men pointed out that the same result could be achieved far more simply by taking a single skin and cutting off small pieces to bind beneath the feet. These were the first sandals.

To a Hindu, the point of this story is not its obvious illustration of technical ingenuity. It is a parable of two different attitudes to the world, attitudes which correspond approximately to those of the progressive and traditional types of culture. Only in this case the more technically skillful solution represents the traditional culture, in which it is felt that it is easier for man to adapt himself to Nature than to adapt Nature to himself. This is why science and technology, as we know them did not arise in Asia⁹³.

⁹³ WATTS, Alan. *Nature, Man and Woman*, New York : Pantheon, 1958.

Un roi de l'Inde ancienne, accablé par la rugosité de la terre contre les pieds humains doux, a proposé que l'ensemble du territoire doive être tapissée de

Cette histoire semble prétentieuse et il est évident que l'auteur est influencé par le stéréotype de la philosophie indienne qui lui pousse à montrer la pensée indienne dans tout son idéalisme et absolutisme. D'ailleurs, ceci accentue la nécessité de développer l'histoire des techniques comme champ d'étude et de recherche afin d'illustrer le potentiel existant. Prenons le cas de l'industrie des textiles en Inde. La production d'une pièce de textile nécessite l'engagement de plusieurs personnes de différents métiers. Le produit final est certes le résultat de la créativité et le talent du tisserand. Mais, plusieurs étapes sont requises avant que le tisserand mette à l'œuvre son talent. Pour les textiles patola par exemple, étant donné que les teintures sont obtenues des matières naturelles telles que les arbres d'Acacia ou les cochenilles, la production des couleurs est une étape importante.

peaux. Toutefois, l'un de ses sages a souligné que le même résultat pourrait être atteint beaucoup plus simplement en prenant une seule peau et couper des petits morceaux de lier sous les pieds. Ce sont les premières sandales.

Pour un hindou, le point de cette histoire n'est pas son illustration évidente de l'ingéniosité technique. Il est une parabole de deux attitudes différentes dans le monde, les attitudes qui correspondent approximativement à ceux des types progressifs et traditionnels de la culture. Seulement dans ce cas la solution techniquement plus habile représente la culture traditionnelle, dans laquelle il est estimé qu'il est plus facile pour l'homme de se adapter à la nature que d'adapter la nature pour lui-même. Voilà pourquoi la science et de la technologie, comme nous les connaissons ne se pose pas en Asie.

3 CHAPITRE III – FABRICATION ET CULTURE DES PATOLA

3.1 PATAN ET SES TISSERANDS

Les patola sont probablement le plus célèbre tissu de Gujarat et la ville de Patan est connue pour ces textiles. Bien que ces étoffes soient fabriquées en utilisant la technique d'ikat, leur particularité se repose dans l'utilisation de la méthode de double ikat où les fils de chaîne et de trame sont teints avant le tissage. Ces fils sont ensuite accommodés de sorte que les motifs apparaissent lors du tissage et puisque les fils de chaîne et de trame sont teints, les motifs sont très solides et clairs. Nous allons élaborer ce processus plus tard dans ce travail.

3.1.1 Ville de Patan

Il est établi dans les parties précédentes de ce texte que la région de Gujarat est connue pour sa variété des textiles dont les patola. Fabriqués depuis plus de 300 ans, ces étoffes ont réussi à rendre célèbre la petite ville de Patan. Capitale de la dynastie Solanki dans le XIV^e siècle, Patan fut remplacé par la ville d'Ahmedabad fondée par le Sultan Ahmed Shah en 1411. Néanmoins, elle n'a pas cessé d'être la ville de fabrication des patola qui était exportés dans le monde entier.

La ville de Patan est située dans l'état de Gujerat dans le nord-ouest de l'Inde. Selon le recensement de Census India effectué en 2011, la ville de Patan compte 125.502 habitants.⁹⁴ Une ville fortifiée, elle a été fondée en 745 ap.J.-C., par le roi Vanraj

⁹⁴ <http://www.census2011.co.in/census/city/321-patan.html>, consulté en juillet 2013

Chavda, et a été la capitale de la région de Gujarat pendant le Moyen Age. Etablit par Vanraj Chavda dont le père a été tué avant sa naissance, le royaume de Chavda a gouverné la région de Gujarat du nord du 746 au 945 ap. J.-C. Suite à l'assassin de son père, sa mère enceinte s'enfuit et accouche dans une forêt, ainsi lui donnant le nom Vanraj qui signifie le « roi de la forêt ». Il est formé par les prêtres jains et reçoit également une formation militaire. Aussi vite, il fonde une armée des hommes *Bhil*⁹⁵ et avec l'aide de son ami et lieutenant Anhil, Vanraj Chavda reprend le royaume de son père. En 746 ap.J.-C., il fonde la ville d'Anhilpur Patan ou Anhilwad Patan qu'il nomme après son ami Anhil en reconnaissance de son aide.

Dans son ouvrage exceptionnel sur les anciennes villes intitulé *Four Thousand Years of Urban Growth: An Historical Census*, l'historien Tertius Chandler identifie la ville de Patan comme étant la ville la dixième plus peuplée du monde dans l'année 1000 ap. J.-C.⁹⁶ Vanraj Chavda était succédé par cinq rois appartenant à la dynastie Chavda. N'ayant pas de successeur, le dernier roi Samantsinh Chavda a adopté son neveu Mulraj Solanki ou Mulraj I qui établit la dynastie Solanki après avoir renversé

⁹⁵ Les Bhils sont l'un des peuples aborigènes de l'Inde et habitent les états de l'ouest, du centre et de l'est de l'Inde tels que le Gujarat, Rajasthan, Madhya Pradesh, Maharashtra, Jharkhand et Tripura.

⁹⁶ Chandler, Tertius, *Four Thousand Years of Urban Growth: An Historical Census*, p. 11.

Tertius Chandler était un historien de Californie dont l'ouvrage "*Four Thousand Years of Urban Growth: An Historical Census*" lui a rendu très célèbre parmi les historiens et les académiques. Un ouvrage rempli de tables de statistiques, Chandler explique à la fin comment il est arrivé à ces chiffres. Afin de déterminer la largeur des villes, il prend en compte de nombreux facteurs externes tels que les données des explorateurs et les voyageurs, le nombre d'églises dans la ville, la taille de l'armée, le nombre de camions de nourriture qui sont arrivés à la ville, le nombre de médecins et le nombre moyen de leurs patients, le nombre de bains, etc. Donc, pour la plupart, ses chiffres ne sont qu'une estimation grossière.

son oncle en 942 ap.J.-C.⁹⁷ La ville de Patan continue à être la capitale du royaume Solanki. De nombreux sites de valeurs patrimoniales qui se trouvent aujourd'hui dans l'état de Gujarat sont attribués à la dynastie Solanki.

Lorsque Mohammed Ghori tente de conquérir Gujarat en 1178 ap.J.-C, il est battu par l'armée de Bhimdev Solanki II et Ghori ne retourne jamais au Gujarat. Toutefois, son député Qutb al-din Aibak envahi et pille la capitale entre 1200 et 1210 ap.J- C. et la ville a été enfin complètement détruite en 1298 par Alladdin Khilji. Avec Aibak est né le Sultanat de Delhi, le royaume musulman qui gouverne le nord de l'Inde pendant plus de trois cents années (de 1210 au 1526).

Le Sultanat de Delhi gouverne à partir de la ville de Delhi ainsi leur donnant le nom. En 1391, Zafar Khan est nommé le gouverneur de la province de Gujarat et Patan devient le siège de la province. Peu de temps après, en 1407, Zafar Khan se déclare indépendant et fonde la dynastie Muzzaride. Il choisit la ville de Patan comme capitale. Son successeur, Ahmed Shah fonde la ville d'Ahmedabad et y transfère la capitale du Sultanat de Gujarat en 1411.

Si aujourd'hui, la ville de Patan est fréquentée par de nombreux touristes qui visitent le Gujarat, c'est certes pour les textiles *patola* mais aussi pour un des plus merveilleuses structures architecturales, le *rani-ki-vav*. Un puits dégradé – un phénomène architectural répandu dans l'état de Gujarat – le *rani-ki-vav*, selon les tisserands, sert d'une référence importante pour comprendre l'histoire des textiles *patola*.

⁹⁷ Gazetteer of the Bombay Presidency: Káthiáwar - 1884- p. 281.

Selon l'histoire de la région, il est supposé que ce puit a été construit vers la fin du XI^e siècle par la reine Udayamati, la femme du roi Bhimdev I (1022-1063). Bhimdev est le fils du roi Mulraja, le fondateur de la dynastie Solanki. Les motifs géométriques complexes sculptés dans les murs du puit que nous pouvons voir lorsque nous descendons vers le fond du puit nous rappellent des motifs patola. D'ailleurs, les tisserands croient que les motifs tissés dans les textiles patolas soient inspirés par ces sculptures. Pourtant, aucun lien n'est établi à cet effet. Connue pour son élégance architecturale et sculpturale, ce puit a été restauré et conservé par l'ASI. Aujourd'hui, en collaboration avec l'ASI, l'UNESCO a classé ce site construit dans le 11^e siècle comme patrimoine mondial⁹⁸.

⁹⁸ <http://whc.unesco.org/en/list/922>, consulté le 20 septembre 2015.

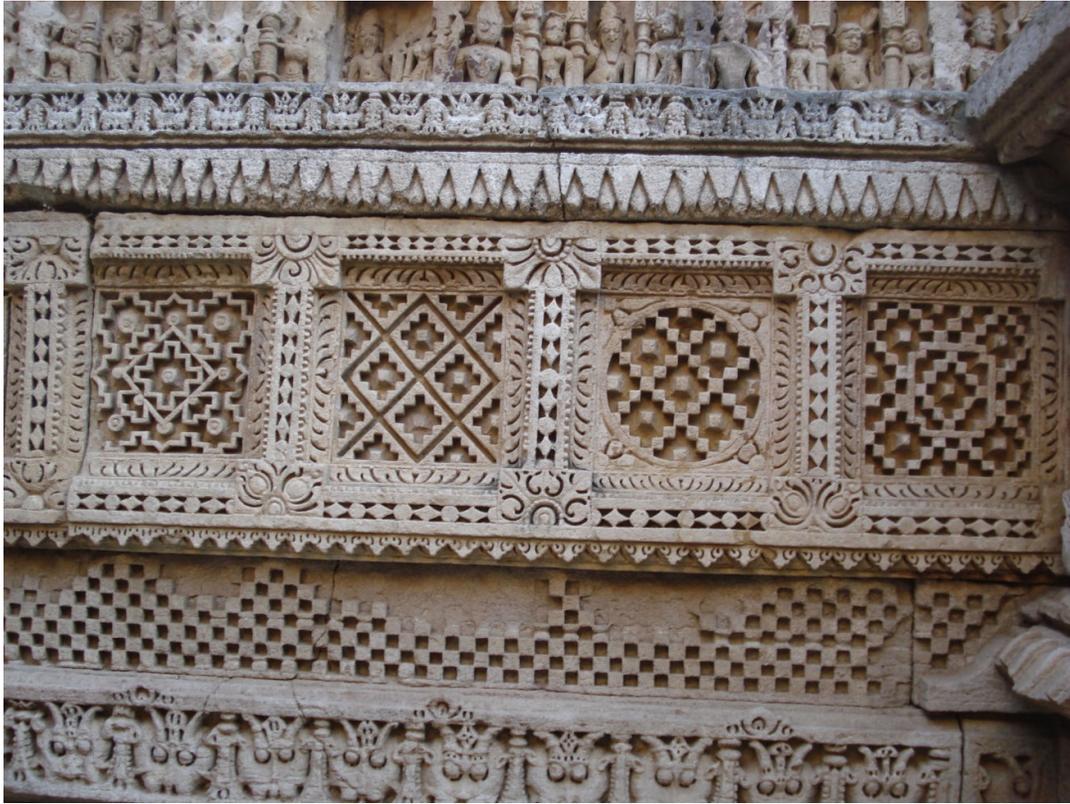


Figure 12; *Rani ki vav* (photos de l'auteur). Les motifs retrouvés à *rani ki vav* évoquent les motifs patola.
 Selon les tisserands, ces motifs géométriques auraient servi d'inspiration pour les motifs des textiles patola.

3.1.2 Communauté des tisserands

Ghosh (2000 : 2, 5) nomme la communauté des tisserands de Patan comme les *Salvijas* et *Salbhiyas*, alors que les spécialistes tels que Crill, Buhler ou Desai réclament que les tisserands des *patola* appartiennent à la communauté Salvi.⁹⁹ D'ailleurs le nom de la famille des tisserands actuellement à pratiquer cet art dans la ville de Patan est Salvi. Pourtant, étant donné la grande hiérarchie des castes, il n'existe aucune documentation complète sur les différentes castes des artisans d'Inde,

⁹⁹ Ghosh. 2000. *Ikat textiles of India*, New Delhi, p. 2, 5.

qu'il soit tisserand ou potier ou teinturier. Alors, il est difficile d'établir si le Salbhiya et le Salvi sont les mêmes. Pour notre travail, suite aux entretiens avec les tisserands il y a tout lieu de croire que leur descendance de la communauté de Salvi.

Le Gujarat est un état majoritairement hindou jain. Les références littéraires que nous utilisons pour notre travail sont des textes jains ou des légendes dans la langue Gujarati. Aucun des textes sanskrit font référence ni à la communauté Salvi ni aux patola. Certains chercheurs disent que la littérature médiévale du Gujarat à partir du 12^e siècle contient des références aux patola. La toute première référence au mot Salvi est faite par le poète gujarati Dayaram qui écrit « *Vishwakarma came with all Salvis having constructed various and bizzare tents*». ¹⁰⁰

Les tisserands actuellement fabricant les patola croient que le terme Salvi est dérivé de deux mots Gujaratis : le *sal* qui signifie le métier à tisser et le *vi* signifiant la navette ¹⁰¹. Ils affirment également que la ville de Patan est leur capitale depuis très longtemps. Le quartier des tisserands de patola à Patan s'appelle Salvivvada ou le quartier des Salvi. Autrefois, ce quartier hébergeait les tisserands de *Mashru* et de *Patola*. Face à un manque de sources historiques sur l'origine de la communauté Salvi à Patan, nous considérons les trois légendes aux quelles fait référence Gulati ¹⁰².

¹⁰⁰ Cité par GULATI, *Patolu of ...*, *op.cit.*, p.9.

¹⁰¹ Entretien avec Bharat Salvi, 2011.

¹⁰² GULATI (1951) p. 9,10

- i. Le roi de Gujarat, Mulraja qui gouverna la province de Gujarat dans le Xe siècle fait migrer à Patan, les Salvi du Sud de l'Inde et leur accorde le même niveau social que les *Leva Patidars*.¹⁰³
- ii. Mayanella Devi, la mère du roi Siddha Raja Jaya Singh (XI^e siècle) fait venir les tisserands de la communauté Salvi de la ville de Chanderpur, sa ville natale, située dans le Sud de l'Inde.
- iii. La légende la plus populaire datant du XII^e siècle est celui du Kumarpal (1143-1173). Souhaitant porter un nouveau patolu pendant ses visites journalières au temple de Shiva, Kumarpal demande au roi Sapadlaksh de lui fournir *uttariya*, un tissu porté autour des épaules couvrant la poitrine. Lorsque Sapadlaksh refuse, le roi Kumarpal fait la guerre et le conquiert. A son retour, il amène avec lui 700 familles Salvi à Patan de Bimbora.

Une autre version de cette légende est que le Kumarpal procure les textiles *uttariya* de la ville de Jalna située dans l'état voisin de Maharashtra. Un jour, un ami de Jalna lui rend visite. Lorsqu'il constate la vanité du roi Kumarpal qui se réjouit de porter un nouveau vêtement chaque jour, il informe au roi que selon la tradition de la ville de Jalna, chaque patolu tissé est laissé sous le lit de leur roi pendant toute une nuit. Ainsi, aucun des patola n'est 'nouveau'. Dès que le roi Kumarpal apprend de cette tradition, il fait migrer 700 familles de tisserands à Annhilwara Patan pour lui fabriquer des patolas. Afin de retracer l'histoire des textiles patola en Inde, nous nous

¹⁰³ Le *leva patidar* ou le *leva patel* est une communauté de paysans d'origine gujarati.

basons sur la légende la plus populaire datant du XII^e siècle. Selon la légende, le roi Kumarpal de la dynastie Solanki (1143-1173) souhaite porter un nouveau patolu pendant ses visites journalières au temple de Shiva. Pendant cette époque, le tissage de patola n'étant pas encore établi au Gujarat, surtout dans la ville de Patan, le roi procure ces textiles de la ville de Jalna située dans l'état voisin de Maharashtra.

Un jour, un ami de Jalna lui rend visite. Lorsqu'il constate la vanité du roi Kumarpal qui se réjouit de porter un nouveau vêtement chaque jour, il informe le roi que selon leur tradition dans la ville de Jalna, chaque patolu tissé est laissé sous le lit de leur roi pendant toute une nuit. Ainsi, aucun des patola n'est 'nouveau'. Dès que le roi Kumarpal apprend de cette tradition, il fait migrer 700 familles de tisserands à Anhilwara Patan pour lui fabriquer des patolas. Ceci peut être affirmé par le fait que nous retrouvons plusieurs familles 'Salvis' au Maharashtra.

Même s'il ces légendes sont peu crédibles, il est intéressant de noter que dans toutes ces légendes, la communauté Salvi retracent leur origine au sud de l'Inde. D'ailleurs, Ramaswamy (1985) mentionne que la communauté de *Saliyars* (*sal* signifiant le métier à tisser), des habitants de l'état d'Andhra Pradesh ont éventuellement migré dans plusieurs parties de l'Inde. Ramaswamy affirme qu'une vague de migration pendant l'administration de Krishnadevaraya (XIV^e siècle) se produit et trois communautés de tisserands – les *Senguthanars*, les *Devangas* et les *Saliyars* –

provenant de l'état d'Andhra Pradesh dans le sud de l'Inde, décident de s'installer dans la ville-temple de Kanchipuram¹⁰⁴.

D'après Ramaswamy (1985b) et Stein (1980) le développement des « villes-temples » dans l'Inde médiévale est lié à la mobilité des tisserands. Ainsi, il est peu étonnant que les villes-temples dites pour les hindoues telles que Kanchipuram ou Varanasi aient une tradition longue et riche des textiles en soie. Jouant un rôle très important dans l'économie et le commerce de la région, les rois leur ont accordé une position importante dans la société. C'est ainsi qu'au début 16^e siècle le dernier *varna* a été encore divisé en *shudras* et le plus supérieur, « *sat* » *shudra* (Ramaswamy 1985b : 420). Leur lien étroit avec les temples continuant de nos jours accentue leur rôle et statut dans la société¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Les *Saliyars*, originaire d'actuel état d'Andhra Pradesh, ils ont migré vers le Tamilnadu entre le X^e et le XI^e siècles. Afin d'établir l'identité de cette communauté, il est nécessaire de s'appuyer sur la mythologie indienne. Les *Saliyars* doivent leur art de tissage à leur ancêtre et Dieu, *Bhavana Narayana* ou *Bhavana rishi* (Kawlra, 1997: 90). Selon la mythologie indienne, quand le monde se créa, les Dieux et les hommes étaient nus. Afin de trouver une solution pour se couvrir, la Trinité – *Brahma*(créateur), *Vishnou*(protecteur) et *Shiva*(destructeur) – décident de s'adressaient au saint *Markandeya*, un dévot de *Shiva* qui à leur demande donne naissance à une forme de *Vishnou*. *Bhava Narayana* né avec la connaissance divine et l'art de tissage. Alors, il crée le métier à tisser avec son propre corps et les fibres de lotus provenant du nombril de *Vishnou* deviennent le fils. *Bhavana rishi* a obtenu le titre « *maana rakshakan* » ou gardien de l'honneur. Il s'est marié avec la fille de *Surya* (dieu Soleil) et ils ont eu cent et un fils dont cent sont considérés les ancêtres des *Padma Saliyars* – «*padma*» signifiant lotus et «*saliyar*» une dérivée du mot sanskrit de «*shaalika*» signifiant tisserand – et l'autre qui reste, l'ancêtre des *Pattu Saliyars*. A ce jour, les deux castes ne se marient pas entre elles. Leur expression spirituelle (Vishnouisme et Shivaïsme) les distingue.

¹⁰⁵ Les études sur l'organisation de ces sociétés montrent que l'industrie de *sari* de soie au Tamilnadu est monopolisée par la communauté de *Padma Saliyars*.

Ces études illustrent que le *Saliyar* est une des trois importantes communautés de tisserands de sud de l'Inde. Est-il possible donc, que les *Saliyars* auraient changé de nom pour devenir les *Salvis* de Gujarat? Même si aucun lien n'est établi jusqu'à présent, nous voyons la présence de la communauté de Padma Saliyars dans d'autres états indiens également. Les *Padma Saliyars* de Kerala auraient migré de Tamil Nadu ou d'Andhra Pradesh¹⁰⁶. De même, les tisserands du village de Pochampalli à Andhra Pradesh, une des villes indiennes fabricant les textiles ikat, sont appelés les *salis*. Les tisserands utilisent la technique de *pogdubandhu*, une technique très proche à la technique de *patola* de Gujarat. Tandis que les *patolas* de Patan sont en soie, les *pogdubandhu* de Pochampalli sont en coton. Jayakar (1951 : 55) est la seule à confirmer un lien entre les deux communautés¹⁰⁷.

Bharat Salvi nous affirme également que les familles de tisserands sont arrivées du sud de l'Inde¹⁰⁸. De plus, Dave (1935) indique que nous pouvons trouver des familles Salvis au « Dakshin Hind » ou l'Inde du sud, avec une mention particulière à la ville de Jalnapur¹⁰⁹. Si nous supposons que la ville de Jalnapur soit la ville actuelle de Jalna, située dans l'état de Maharashtra, la légende semble juste. Gulati parle également de l'existence de la communauté de Salvis dans les villes de Hyderabad (Deccan) et Thana (Bombay). Nous retrouvons également plusieurs familles 'Salvis'

¹⁰⁶ Kurup, K.K.N. 2008. « Traditional handloom industry of Kerala », *Indian Journal of Traditional Knowledge*, Vol.7(1), Janvier, p. 50-52.

¹⁰⁷ Jayakar, Pupul. (1955). A neglected group of Indian ikat fabrics, *Journal of Indian Textile History*, no. 1, p. 54-65.

¹⁰⁸ Les tisserands de patola de la ville de Patan appartiennent à la communauté de Salvis et utilisent comme nom de famille soit Salvi, soit Patolawala, un nom développé dans le XX^e siècle.

¹⁰⁹ Dave, K.B. (1935). *Patana na Salvi*,

dans la ville de Jalna¹¹⁰. Par ailleurs, Buhler atteste que ces familles ont abandonné leur métier de tisserands et pratique ou de l'agriculture ou du commerce¹¹¹.

Cette migration a lieu dans le sens inverse également. La conquête d'Anhilwada Patan par les dynasties musulmanes dans le XII^e siècle marque la fin de sa gloire qu'elle n'a pu jamais retrouver. Quelques centaines d'années plus tard, la ville d'Ahmedabad est fondée en 1411 devient la nouvelle capitale remplaçant Patan¹¹². Cela dit, de nombreux tisserands choisissent de rester à Patan ainsi continuant non seulement la tradition de fabrication des patola mais aussi d'autres soieries ainsi que des étoffes en coton. En effet, d'après Elliot, pendant longtemps les textiles fabriqués à Patan se retrouvaient parmi les marchandises exportées jusqu'à Java dans l'Orient et à Mecca dans l'Occident¹¹³. Les explorateurs des XVI^e et XVII^e siècles observent que le tissage est la profession principale des habitants de la ville de Patan¹¹⁴. Bien que plusieurs familles soient rentrées à Ahmedabad vers 1818 où les conditions politiques s'amélioreraient sous la gouvernance des Britanniques, Elliot écrit en 1883 que "... *Silk*

¹¹⁰ (1951 :10)

¹¹¹ (1979)

¹¹² Pendant trois siècles, Ahmedabad connaît une période d'essor culturel, social, commercial et politique. Gillion (1968) et Williams (1962) soulignent que les écrivains arabes font éloge de la ville et la nomme comme la plus belle et importante ville dans le monde entier. Bien qu'elle soit célèbre pour ses textiles en soie et en coton, elle est principalement connue pour ses étoffes en soie. En fait, Gillion note que malgré le déclin de la ville dans le XVIII^e siècle, ses soieries sont toujours appréciées à tel point que les familles de tisserands y retournent de Patan.

¹¹³ Elliot, F.A.H (1883). *Gazeteer of the Bombay Presidency*, Vol.VII, Bombay, p.156.

¹¹⁴ Buhler (1979) Vol 1, p.327.

*is also brought to Pattan from Ahmedabad and Bombay, and there woven into gajis, pitambars and the still better appreciated patolas”.*¹¹⁵

3.2 ÉTAPES PREPARATOIRES

Bien que les patola soient fabriqués en utilisant la technique d’ikat – une technique de tissage assez répandue globalement – leur particularité se repose dans l’utilisation de la méthode de double ikat sur la soie où les fils de chaîne et de trame sont teints avant le tissage. Ces fils sont ensuite accommodés de sorte que les motifs apparaissent lors du tissage et puisque les fils de deux sens, chaîne et trame, sont teints, les motifs sont très solides et clairs.

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

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

¹¹⁵ Elliot, 156.

3.2.1 Soie grège

La fabrication de toute étoffe en soie nécessite la préparation des fils de soie qui est un processus laborieux. Cela consiste à transformer la soie grège ou la soie dans sa forme naturelle en soie ouvrée prête à être utilisée dans les différentes fabrications. Ces fils sont ensuite soumis à une opération de torsion, afin d'augmenter la résistance et l'élasticité du fil.

Produite par certains types des insectes lépidoptères dont la *Bombyx mori*, la soie est une matière animale. Les insectes lépidoptères sont un ordre des insectes qui se métamorphosent, c'est-à-dire de l'état de larve ils passent à l'état de chenille, puis se transforment en chrysalide après avoir filé leur cocon pour ensuite devenir papillon. Bien qu'il existe une grande variété de vers à soie, la soie obtenue des *Bombyx mori* est la plus préférée. Ces vers se nourrissent de feuilles de mûriers et peuvent être élevés dans les régions tropicales.

Cet art d'élever les vers à soie est supposé comme avoir été emprunté aux chinois. Selon Confucius, l'impératrice chinoise Xi Ling Shi, en 27^e siècle av. J.-C. fut la première à découvrir la soie¹¹⁶. La légende veut qu'un cocon du vers à soie tombe dans une tasse de thé de l'impératrice. Lorsqu'elle tenta de l'enlever de son thé, elle déroula le fil de soie du cocon. Ce secret gardé pendant presque 3000 ans, s'est propagé à l'extérieur de la Chine probablement au cours du 1^{er} siècle ap.J.-C¹¹⁷.

¹¹⁶ TASSINARI, Bernard (2005). *La soie à Lyon: de la Grande Fabrique aux textiles du XXI^e siècle*, Lyon : Editions Lyonnaises d'Art et d'Histoire, p.31.

¹¹⁷ Hill, John E. (2003). « Annotated Translation of the Chapter on the Western Regions according to the Hou Hanshu », 2^e édition, Appendix A

Aujourd'hui, en Inde, l'état de Karnataka où existait une forte présence de bouddhisme, monopolise le marché de l'élevage des vers à soie.

Toutes les recherches effectuées à ce jour sur les textiles patola confirment que ces textiles sont en soie¹¹⁸. Néanmoins, la source ou l'origine de la soie reste un sujet très discuté. Mehta observe que la soie de l'état de Karnataka est d'une meilleure qualité que celle de la Chine et donc utilisée dans la fabrication des patola¹¹⁹. Pourtant, De Bone soutient que la qualité de la soie japonaise est beaucoup plus supérieure à celle de la soie indienne¹²⁰. Buhler appuie cet argument et note que tous les patola modernes utilisent la soie japonaise et que les tisserands de Patan préfèrent la soie japonaise ou coréenne pour leur couleur blanche et leur résistance¹²¹. Toutefois, la famille Salvi précise qu'aujourd'hui ils utilisent de la soie de qualité 'Triple A grade 20-22 Daniel Silk' provenant de la Chine même si l'Inde soit un des gros producteurs de la soie *Bombyx*¹²².

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

¹¹⁸ Gulati souligne que les patola destinés pour l'exportation en Indonésie contiennent un peu de coton dans les bordures des textiles. Le *zari* ou le fil d'or est utilisé dans les patola destinés aux classes hautes de la société et se trouve dans le champ terminal du sari.

¹¹⁹ Mehta, 1951 : 69.

¹²⁰ De Bone (1976:51)

¹²¹ Buhler (1979), p.224.

¹²² Selon Gulati (1951), bien qu'autrefois la soie chinoise soit utilisée, les tisserands ont commencé à utiliser la soie indienne provenant de l'état de Karnataka. Pourtant, Buhler (1979) affirme que les patola modernes utilisent la soie japonaise. Gulati (1951), p.10; Buhler (1979), vol 2, p.293.



Figure 13: Une pelote de la soie grège (Photo de l’auteur)
La soie est obtenue dans sa forme naturelle – blanche et rêche – avant d’être traitée par les tisserands, quel que soit la technique de tissage.

3.2.2 Fil ouvré

Les tisserands reçoivent les flottes de soie « grège » qui est rêche et blanche¹²³. Les fils de soie sont traités non seulement pour les rendre dans un état utilisable mais aussi pour que les couleurs soient homogène lors de la teinture. Alors que normalement dans les fabriques de soie le ‘mouillage’ ou le ‘dégommage’ est suivi de l’étape de ‘dévidage’, les tisserands de Patan préfèrent commencer par la dernière

¹²³ Les fils des cocons de soie sont entourés d’un vernis protecteur appelé ‘grès’ sécrété par l’insecte lorsqu’il file son cocon, ainsi donnant le nom de “soie grège”.

étape. Le processus de ‘dévidage’ aussi appelé *kholvanu* consiste à enrouler le fil d’une flotte sur un roquet. La flotte est placée sur une tavelle ou *parto* fixée dans un cadre en bois avec une base solide. La tavelle est fait des lames en bois ainsi que des ficelles. Assise par terra, la fileuse tourne la tavelle en insérant le gros orteil de son pied gauche dans l’anneau du bras mobile qui se trouve au pied de la tavelle. Le fil grège est ainsi déplacé par la motion de rotation sur un fuseau ou *parti* que la fileuse tourne avec sa main droite tout en orientant, avec sa main gauche, le fil de la tavelle.

Une fois que les fils sont dévidés, ils sont à nouveau rembobinés pour préparer le fil à tisser. La fileuse tord huit fils dévidés pour faire un fil et les rembobine sur un nouveau fuseau¹²⁴. Pour cette étape nommée ‘rembobinage’ ou *val apvanu*, la fileuse est toujours assise par terre avec ses fuseaux devant elle. Les huit fuseaux sur lesquels sont dévidés les fils sont placés en élévation devant elle sur un cadre en bois avec deux rangs de quatre fuseaux. Elle réunit les huit fils en torsion et les oriente avec sa main gauche, sur le fuseau qu’elle tourne tout comme pour l’étape de dévidage, avec sa main droite.

Cette étape est suivie de l’opération de ‘mouillage’ ou ‘dégommage’ qui consiste à mettre les fils dévidés et rembobinés dans l’eau bouillante avec de la soude. Cela aide à non seulement assouplir et lubrifier les fils de soie mais aussi de les blanchir. L’étape de blanchissement ou *safet karvu* est important afin d’assurer la homogénéité

¹²⁴ Le nombre de fil tordu dépend du type de textile fabriqué. Par exemple, les tisserands de Kanchipuram sont spécialistes du « *murukku pattu* » ou la ‘soie torsadée’ pour laquelle trois fils de soie sont tordus pour en faire un ainsi rendant le textile plus solide, résistant et durable.

lors de la teinture¹²⁵. Suite au dégommeage et blanchissement, les pelotes de soie sont à nouveau placées sur une tavelle pour les rembobiner sur les fuseaux comme dans l'étape de dévidage. Selon les tisserands, cette étape assure la bonne tension des fils suite au processus de nettoyage lorsque le quel les fils perdent au moins 25% de leur poids original¹²⁶. A la différence de l'étape de dévidage, le rembobinage est aujourd'hui faite par une machine¹²⁷. Une fois que les fils sont préparés de cette manière, nous passons à l'étape d'assemblage de chaîne et trame qui est une phase indispensable car elle sert à grouper les fils pour le processus de teinture ce qui est définit les textiles patola.

3.2.3 *Zari* ou Fil d'or

Le *zari* est le fil d'or ou d'argent trempé dans l'or pur. Connue sous le nom de *jari* dans le Sud de l'Inde, il est normalement, entrelacé avec le fil de soie lors du tissage du textile. En Inde, ils sont produits dans les villes de Surat et Varanasi. A la fin du dix-neuvième siècle, le *zari* a été importé également de la France. Comme explique

¹²⁵ Buhler (1979 : 225) fait référence à une opération qui s'effectue avant celle de dégommeage et blanchissement où les fils sont trempés dans un abreuvoir et puis, rembobinés dans un état mouillé. Selon les études de Buhler (1979), cette étape permet à mieux blanchir les fils. Pourtant, la famille Salvi ne fait aucune référence à cette étape. En fait, il est intéressant de noter que même les tisserands nous demandent de nous référer à l'ouvrage de Buhler (1979) pour le processus de fabrication.

¹²⁶ BUHLER, Alfred. *Op.cit.* 1979. p.225.

¹²⁷ Cela était le cas déjà en 1976 lorsque Buhler effectue ses recherches de terrain pour son ouvrage *The patolu of Gujarat*, publié en 1979. Vu que la quantité des patola confectionnés aujourd'hui, est beaucoup moins élevée, les tisserands continue à utiliser la machine pour cette étape.

Agrawal dans son livre sur les brocarts indiens, il existait deux méthodes de préparation du *zari*¹²⁸.

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

Le deuxième type de *zari* est le *kalabattu* où le fil d'argent est passé à travers des trous placés en ordre décroissant de taille sur une plaque en fer, appelé le *jantri*. La finesse de ces fils est contrôlée en les tirant à l'aide du *charkha* ou le rouet. A ce stade, le fil est prêt à être enroulé avec le fil de soie blanc pour obtenir le *zari* argenté, appelé *rupa*. Pour préparer le *zari* doré, les trous sont enduits avec de l'or avant de tirés les fils et grâce à la chaleur produite par ce processus, le fil d'argent se retrouve enrobé d'une couche d'or lorsqu'il passe par les trous. Ce fil est ensuite enroulé avec un fil de soie jaune. Les tisserands de la ville de Varanasi mélangent souvent le *jari* d'argent et d'or pour tisser des brocarts, appelés *Ganga Jamuni*¹²⁹. Aujourd'hui, les tisserands de Kanchipuram se procurent des bobines de *zari* d'or de la ville de Surat. Chaque bobine compte au moins cinq cent mètres de *zari*. Avant de le donner au

¹²⁸ Agrawal, Yashodhara, *Silk brocade*. New Delhi, Lustre Press Roli Books, p.56.

¹²⁹ A Varanasi, on utilise très souvent le terme *Ganga-Jamuni* très souvent pour décrire la rencontre de deux objets complètement différent de nature. *Ganga* et *Jamuna* sont deux des fleuves les plus importants de l'Inde.

tisserand, ce *zari* est passé sur une roue qui permet à la fois de renforcer le *zari* et de mesurer la longueur du *zari* nécessaire pour les différentes parties du *sari*. L'appareil utilisé pour mesurer le *zari* des bordures est différent de celui avec lequel le *zari* est mesuré pour la partie centrale du *sari*. Les tisserands de patola utilisent parfois le *zari* pour embellir le champ terminal des saris.

3.3 PROCESSUS DE FABRICATION

3.3.1 Assemblage de chaîne et trame

Une fois que la soie grège est transformée en fil ouvré, les tisserands préparent la chaîne et la trame, séparément, ce qui permet la teinture des fils ce qui consiste à teindre les fils à des intervalles très précis de sorte que les motifs apparaissent au moment du tissage. C'est pourquoi, cette étape d'assemblage des fils de chaîne et de trame joue un rôle fondamental dans le tissage des patola. Malheureusement, étant donné que la quantité des textiles patola confectionnée de nos jours soit très insignifiante, et que le processus de fabrication dans sa totalité s'étale sur une longue période il nous n'était pas possible d'observer cette étape. Nous reprenons donc, le texte de Buhler qui nous permet à mieux comprendre cette phase complexe¹³⁰.

Pour la plupart, les patola fabriqués - soit des saris soit des tissus de cérémonie - sont de taille large. Comme le signale De Bone, la taille des fils de chaîne préparés pour la teinture permettent à tisser un textile de 19 mètres de longueur qui est un équivalent

¹³⁰ BUHLER, Alfred, *op.cit.* 1979. p. 226-232.

de la longueur de trois saris mesurant 5,5m chacun¹³¹. La chaîne est assemblée au mur à l'aide des crochets en fer ou des tubes en métal et que le nombre des crochets peuvent être modifié au besoin. Deux rangs parallèles verticaux de cinq crochets dans chacun sont assemblés sur le mur. Deux crochets sont disposés à la gauche et en haut d'un des rangs, de plus de quatre crochets qui sont mis en bas et à droite de l'autre rang. Devant ce mur, douze fuseaux d'approvisionnement des fils ouvrés (à 8 fils) sont organisés en deux rangs. Un pôle en bambou avec quinze anneaux en verre dont trois restent inutilisés, est agencé au plafond¹³². Chacun de ces douze fils est tiré vers le haut dans un angle pour être passé à travers les douze anneaux. Ensuite, chaque fils est tiré à travers un petit barreau de guidage ou peigne répartiteur avec douze anneaux à nouveau. A l'aide de ce barreau de guidage, l'assistant et l'ourdisseur guident les fils sur les crochets suivant un schéma particulier pour séparer les fils individuels des groupes des fils et veillent de sorte que les fils ne se croisent pas¹³³. Les fils ainsi préparés sont rembobinés sur de nouveaux fuseaux. Cette étape est important non seulement pour éviter l'enchevêtrement des fils mais aussi pour maintenir l'ordre voulu. Une fois que la longueur désirée est assemblée, l'ourdisseur coupe les fils au barreau de guidage et les fils non utilisés sont à nouveau rembobinés sur les fuseaux d'approvisionnement.

¹³¹ DE BONE, Mary, *op.cit.*, 1976. p.51.

D'habitude, un sari mesure de 5.5m de longueur et 1m de largeur. Néanmoins, les textiles de cérémonie peuvent se varier en taille et sont d'habitude fabriqués sur commande.

¹³² Selon Buhler, ces anneaux en verre sont les bracelets portés par les femmes. En Inde, les bracelets en verre sont très populaires.

¹³³ Voir BUHLER, Alfred, *ibid.* p.226 et DE BONE, Mary, *op.cit.* 1976, p.52.

3.3.2 Préparation des fils pour la teinture

Donc, après l'assemblage des fils, ils sont préparés pour la teinture. Cette étape consiste à grouper les parties des fils de motifs identiques. Comme le signale Buhler, les tisserands hésitent à démontrer cette étape du processus de fabrication des patola¹³⁴. Lors de notre visite de terrain, nous avons réussi à observer le processus de teinture mais pas le processus de groupement des fils pour la teinture. Etant donné que les étapes individuelles de cette phase se varient selon la partie du textile tissé (champ central, bordure, etc.) ainsi que le motif, il est impossible de décrire cette phase entière en détail¹³⁵.

Pour notre propos, nous allons voir les étapes communes. Suite à l'assemblage, les fils enlevés des crochets sont divisés en huit paquets de douze fils chacun avec cinq intersections fixées par des boucles de fil. Ces fils sont tendus à l'aide des bâtons cylindriques lisses en bois qui sont insérés au bout des écheveaux. Les bâtons sont attachés aux morceaux de bois avec des cordes qui à leur tour sont fixés au plancher en utilisant des cordes. Chacun des huit paquets divisés lors d'assemblage consistant de quatorze groupes de douze fils sont séparés par quatre bâtons plats. Du fusain est utilisé pour marquer les différentes parties des fils qui seront ensuite groupées pour la teinture selon les parties identiques. Suite à un processus exigeant quatre assistants, des fils sont groupés en lot de sept fils. Le nombre de lot se varie selon le motif¹³⁶.

¹³⁴ BUHLER, Alfred, *op.cit.* 1979.p.228.

¹³⁵ Buhler fait sa description de cette phase basé sur le motif *nari-kunjar* (fille-éléphant), pour trois pièces de champ central d'un sari.

¹³⁶ Voir Buhler, pour la préparation des fils de trame pour la teinture.

3.3.3 Teinture des fils

Une opération qui fait partie intégrale du processus de fabrication des textiles ikat est la teinture des fils. Cela consiste à teindre les fils de trame ou les fils de chaîne pour les textiles en ikat simple et dans le cas des textiles en double-ikat, tels que les patola, les fils de trame et de chaîne avant de les monter sur le métier à tisser de sorte qu'au moment du tissage les motifs se créent par la juxtaposition des différentes couleurs des fils.

Séquence de teinture

Les fils de chaîne et de trame sont teints de la même manière mais sur des cadres différents. A l'aide des bâtons en fer et des cordes, les écheveaux sont tendus sur deux pôles en bois. Des fils en coton sont utilisés pour couvrir les différentes parties des fils. Selon les tisserands, d'habitude, cette étape est effectuée sans aucune référence au papier quadrillé avec le dessin du motif car tous les membres de la famille connaissent au moins les motifs communs¹³⁷. Des marquages en noir (fusain) sont faits sur les fils pour marquer les parties identiques des fils de chaîne et de trame. Cela facilite l'artisan lors du processus d'emballage où il couvre les parties des fils pour la teinture. Vu que les patola sont de plusieurs couleurs, les fils de chaîne et de trame doivent être couvrir et teints plusieurs fois. Cela veut dire que les fils sont d'abord couvrir pour la première teinture. Une fois teints, les fils sont préparés à nouveau pour la deuxième couleur où certaines parties des fils sont recouvertes alors

¹³⁷ Voir aussi BUHLER, Alfred, *op.cit.* 1979. p.234

que d'autres sont ouvertes. Ce processus se répète jusqu'à ce que toutes les couleurs désirées soient teintes.

D'habitude, le processus de teinture commence par le rouge. La séquence des couleurs se varie selon les motifs, mais en général, le rouge est suivi de jaune, bleu pour enfin terminer par le bleu. Certaines couleurs sont obtenues en combinaison ou par la « sur-teinture ». Par exemple, le jaune peut être obtenu en teindre le vert sur le rouge. Toutes les couvertures sont enlevées une fois que la teinture de toutes les couleurs soit terminée. Selon l'échantillon que nous ont montré les tisserands, nous pouvons décrire la séquence de la teinture ainsi :

1. Couvrir toutes les parties qui restent blanches
2. Teinture de rouge
3. Couvrir les parties qui restent rouge ; enlever la couverture pour orange
4. Teinture d'orange
5. Couvrir les parties qui restent orange, enlever la couverture pour bleu.
6. Teinture de bleu
7. Ouvrir toutes les couvertures¹³⁸.

Nous pouvons constater que le noir est obtenu par la sur-teinture. Les parties en noir ont été laissées exposées lors de tout le processus de teinture.

¹³⁸ Voir aussi GULATI, *op.cit.* p.20 et BUHLER, Alfred, *op.cit.* 1979. p.234

Le processus de teinture se fait dans une fournaise située dans l'atelier-maison des tisserands. La fournaise est un plateau en ciment avec un trou au milieu. Les écheveaux sont laissés dans l'eau froide pendant un ou deux jours avant le processus de teinture ce qui assure l'absorption homogène des couleurs. Lors de la teinture des couleurs, les écheveaux sont frottés vigoureusement pour que tous les fils soient assez humides et que les couleurs imprègnent bien. Suite à cette étape, les écheveaux sont laissés à sécher pendant la nuit. Le lendemain, quelques couvertures sont ouvertes pour vérifier les résultats de la teinture. A chaque fois, les écheveaux sont tendus pour l'ouverture et la couverture des parties comme déjà expliqué plus haut.

Les couleurs utilisés dans les textiles patola sont obtenues des teintures naturelles. Bien qu'aujourd'hui pour faire face à la concurrence, les tisserands utilisent des teintures synthétiques dans la fabrication des textiles patola pour la vente, tels que des saris, des écharpes, etc., les patola réalisés sur commande, tel que celui que nous avons observé à Patan, sont confectionnés avec des teintures naturelles. La couleur rouge est obtenue de la cochenille¹³⁹. Le jaune est obtenu de la peau de grenade ; le bleu est obtenu de l'indigo, l'orange de la garance, la rouille de l'acacia et le noir soit de l'oxyde de fer soit par la sur-teinture de rouge et bleu. Ces couleurs constituent des couleurs communes des textiles patola.

¹³⁹ Selon les diverses études, le rouge est obtenu de la garance ou de l'extrait de la cochenille. Voir BÜHLER, Alfred, op.cit. p.237.

3.4 COULEUR

L'Inde est toujours exaltée entre autres pour ses couleurs. Jayakar explique que,

*In India the sensitivity to colour has expressed itself in painting, poetry, music and in the costumes worn both by peasant and emperor. Raga was the word used for both for mood and dye. Colours were surcharged with nuances of mood and poetic association*¹⁴⁰.

Le symbolisme des couleurs est enraciné dans chaque aspect de la vie quotidienne en Inde, et il occupe une place importante dans la culture tant à l'échelle de la société et de l'individu. Etant donné l'importance de la couleur dans la société indienne, il est peu étonnant qu'un festival soit attribué à la célébration des couleurs qui réunit la diversité culturelle de l'Inde. Pendant cette fête des couleurs, connue sous le nom de « Holi », les gens circulent avec des poudres de couleur, se jettent les uns sur les autres. C'est probablement la seule fête qui ignore tout ordre social.

Le « Holi » est célébrée pour marquer l'arrivée du printemps principalement par les hindous mais cette fête est populaire dans toutes les communautés. Dans le nord de l'Inde, ce festival est aussi dédié à Krishna et dans le sud à Kama¹⁴¹. De même, dans

¹⁴⁰ Jayakar, Pupul. 1980. *The Earthen Drum: an introduction to the ritual arts of rural India*. National Museum, p.78.

En Inde, la sensibilité à la couleur elle-même a exprimé dans la peinture, la poésie, la musique et les costumes portés à la fois par paysan et l'empereur. Raga était le mot utilisé à la fois pour l'humeur et le colorant. Les couleurs ont été surchargés avec des nuances de l'humeur et d'association poétique.

¹⁴¹ Dans les villes de Vrindavan et Mathura, situées dans le nord de l'Inde où grandit le Dieu Krishna, cette fête est présumée popularisée par Krishna qui taquina les « *gopis* », mot Sanskrit pour 'gardienne des vaches'. Krishna se plaignit que sa peau est plus foncée que celle de Radha, la fiancée de Krishna. Afin de lui faire plaisir sa mère mit de la couleur sur Radha et ainsi commença la fête de Holi.

l'hindouisme, les dieux, notamment la trinité, sont également associés à des couleurs: Brahma (le créateur) est associé au rouge et Vishnou (le conservateur) au bleu. C'est intéressant à noter que Shiva (le destructeur) est associé au blanc, c'est-à-dire l'absence totale de couleur. Théophile Gautier, l'écrivain français lors du mouvement romantique, observe que

On dirait que le luxe indien a voulu engager une lutte directe avec le soleil, un duel à mort avec la lumière dévorante de son ciel embrasé..., il fait des robes couleur du temps, couleur du soleil, couleur de la lune ; métaux, fleurs, pierreries, reflets, rayons, éclairs, il mélange tout sur la palette incandescente¹⁴².

3.4.1 Système social et couleur

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

Brahmanes (la caste érudite ou les intellectuels),

Kshatriyas (les guerriers y compris les rois),

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

¹⁴² Gautier, Théophile, *L'Orient*, 2 vol, G.Charpentier:Paris, 1882, p. 332, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57026434> consulté le 25 avril 2009

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

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

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

La notion du *jati* est beaucoup plus ancienne. L’appartenance à vie à un *jati* est déterminée dès la naissance de l’individu. Il se marie dans son *jati* et donc, le transmet à ses enfants. Au fait, chaque *jati* trouve sa place dans un de ces quatre « *varna* ». Cette hiérarchie a été normalisée dans l’échange de la nourriture et des services. Comme le constate Caraminot, ce système est l’essence même du village et son organisation économique¹⁴³.

Avec le système de caste ou « *varna* », les *brahmanes* bénéficiaient d’une position favorisée. Le lien de soumission qui lie les castes inférieures aux castes supérieures est héréditaire. Pour certains types de tâches spécifiques, la caste dominante ne pouvait solliciter que les individus appartenant à ces castes inférieures. En échange des services qui étaient rendus à la communauté du village, ces individus, appartenant à des castes inférieures recevaient, par exemple, une partie de la récolte.

¹⁴³ Caraminot, Annick. (2004). *L’Artisanat de l’Inde*. Paris: Editions Hermé.

Mais, la colonisation britannique introduisant le système de l'impôt a déclenché la chute de ce système d'autogestion favorisant l'artisanat. Dans les années 1970 quand l'économie monétaire a été introduite dans les villages, des villageois ont massivement migré vers les villes. Tout comme dans les villages, chaque *jati* était organisé en communauté distincte et autonome.

Comme explique Lynton, le système social indien a beaucoup influencé les codes de couleurs et traditionnellement, certaines couleurs ont été associées à certaines castes¹⁴⁴. Ce système de caste est supposé d'avoir été codifié par les *brahmanes* pour leur permettre d'être à la tête du système et ainsi de la société. Caraminot note que « ces couleurs marquent avant tout le prestige de ceux qui les ont créés »¹⁴⁵.

Bien qu'à chaque individu soit déjà attribué une couleur selon son *varna* ou *jati*, chaque couleur symbolise une force vitale. Dès la naissance, l'individu connaît ses couleurs qui lui sont bénéfiques et néfastes. Chaque jour de la semaine a sa propre couleur, mais aussi à chaque âge de la vie, par exemple, rose pour l'enfance, rouge pour le mariage, safran et jaune pour le renoncement et le mysticisme, noir pour le mal et blanc pour le veuvage. Le mot 'propice' ou *raashi* en hindi, joue un rôle significatif dans la culture indienne. Même si le mot *raashi* prend plusieurs connotations, il s'appuie toujours sur la même notion, celle du caractère auspiceux. Le mot *raashi* en tamoul signifie les neuf planètes dont le mouvement et l'intersection influencent ou affectent la vie de l'individu. A la naissance de chaque

¹⁴⁴ Lynton, Linda. (1995). *The sari: styles, patterns, history, techniques*. London : Thames and Hudson

¹⁴⁵ Caraminot, Annick. (2004). *L'Artisanat de l'Inde*. Paris: Editions Hermé

individu, sa charte d'horoscope montrant ses planètes compatibles et non compatibles est esquissée. Ainsi sa vie est gouvernée par ces influences qui le poussent à consulter un astrologue avant d'entamer des tâches importantes.

De même, il n'est pas surprenant de voir, chez chaque tisserand dans l'Inde du sud, une charte énonçant les périodes propices de l'année en cours. D'ailleurs, chaque espace de travail est conçu suivant des règles de la configuration planétaire du tisserand de sorte que l'espace, lui-même est son *raashi*. Par contre, cela n'est pas le cas avec les tisserands de patola. L'agencement de leur atelier est basé purement sur la fonctionnalité et la côté pratique.

Mais, la notion de *raashi* s'étend également aux couleurs des vêtements. Cela joue un rôle particulièrement important dans les habitudes vestimentaires des femmes indiennes hindoues. Par exemple, elle porte, majoritairement, du rouge pour son mariage, elle porte du blanc lorsqu'elle survit à son mari.

Comme l'affirment Kawlra, le sari est considéré comme un symbole de l'évolution physique de la femme, notamment dans l'Inde du Sud¹⁴⁶.

Toutefois, dans l'Inde du Nord, la même évolution de vêtement féminin n'est pas évidente¹⁴⁷. Dans certaines régions, les femmes mariées portent la jupe longue et la blouse longue avec un tissu au-dessus, l'*odhani* qui est plus petit que le sari, le

¹⁴⁶ Kawlra, Arati. "Kanchipuram Sari: Design for Auspiciousness", *Design Issues*, vol. 21, Number 4, Autumn 2005, p. 62.

¹⁴⁷ Dans le sud de l'Inde, une petite fille porte une longue jupe et une longue blouse, qui est souvent faite avec un ancien sari de sa mère ; lorsqu'elle atteint la puberté, elle porte un tissu au-dessus de cet habit pour couvrir sa poitrine ; il n'est que lorsqu'elle devient une femme mariée qu'elle porte un sari.

vêtement traditionnel le plus populaire des indiennes. Généralement, les saris de mariage sont souvent passés de mère à fille et le sari *patola* ne fait pas exception. Traditionnellement, avec les textiles *patola*, les couleurs tout comme les motifs ne sont pas nombreuses et les principales couleurs que nous constatons sont le rouge, blanc, noir, bleu, vert et l'orange.

Souvent les couleurs reflétaient l'esprit de l'individu. Jayakar décrit bien l'influence des couleurs dans la vie quotidienne de l'homme.

*These colours when worn by peasant or emperor were but a projection of the moods evoked by the changing seasons. The expression of mood through colour and dress was considered of such consequence that special colours were prescribed to be worn by a love-sick person, a repentant person and a person observing a vow*¹⁴⁸.

3.4.2 Symbolisme des couleurs en Inde

Blanc : symbolisant la pureté religieuse, cette couleur a été associée aux *brahmanes*. Les pratiquants du jainisme appelés les « *svetambaras* » signifiant 'le tissu blanc' s'habillent toujours en blanc. Le blanc étant un mélange de sept couleurs différentes, il possède donc, la qualité de chacune de ces couleurs, et en particulier, la propreté, la paix et la sagesse. C'est pourquoi la déesse *Sarasvatî*, la déesse de la connaissance est

¹⁴⁸ Jayakar, Pupul *The Earthen Drum: an introduction to the ritual arts of rural India*. National Museum, 1980, pg.78.

Ces couleurs lorsqu'il est porté par paysan ou de l'empereur étaient mais une projection des humeurs évoqués par le changement des saisons. L'expression de l'humeur par la couleur et la robe a été jugé d'une telle importance que les couleurs spéciales ont été prescrits pour être porté par une personne malade d'amour, une personne repentante et une personne observant un vœu.

toujours représentée en blanc et est assise sur un lotus blanc. Pourtant, selon l'hindouisme, le blanc est une couleur réservée au deuil et n'est jamais porté lors des cérémonies de mariage ou des fêtes religieuses à l'exception de certaines communautés indiennes. Par exemple, une mariée de la région du Kerala s'habille toujours en sari blanc avec des bordures dorées. Normalement, nous pouvons voir les veuves hindoues dans le nord et le sud de l'Inde portant des saris blancs sans aucune ornementation ou couleur. Cette couleur est obtenue avec la farine de blé.

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

Jaune : la couleur de la religion, de l'ascétisme, de la connaissance et de l'apprentissage, le jaune symbolise la joie, la méditation, la paix. Etant une des couleurs de printemps, il stimule le cerveau et ainsi son développement. C'est pourquoi, Vishnou, représentant la connaissance, est toujours habillé en jaune. Le jaune est une des couleurs influencé par les épices. Les mariées en Inde se lavent le jour de leur mariage, dans l'eau de curcuma qui possède des propriétés de purification. Il est aussi utilisé pour assister à certains rites religieux dont ceux qui

suivent une naissance. Lors des mariages dans certaines communautés (Tamoul et Telugu) non brahmanes, la mariée porte un *sari* blanc trempé dans l'eau de curcuma qui est ainsi purifié avant d'entrer dans la phase la plus importante de sa vie. La couleur jaune est extraite de la peau des grenades.

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

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

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

temples. La teinture rouge est de la laque, une résine sécrétée de par des coccinelles.

Le rouge est associé avec la fertilité, l'émotion et la sexualité.

Red was the colour evoked between lovers: a Hindi couplet enumerates three tones of red, to evoke the three states of love; of these manjitha, madder, was the fastest, for like the dye, it could never be washed away¹⁴⁹.

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

Les couleurs étant un aspect primordial des textiles patola, nous retrouvons ces couleurs traditionnellement dans tout textile patola que ce soit pour l'usage local ou pour le marché international. Aucune couleur n'est particulièrement associée aux motifs. Le même motif existe en différentes combinaisons de couleurs et le choix des couleurs dépend entièrement du choix du tisserand.

¹⁴⁹ Jayakar, 1980, pg. 78.

Rouge était la couleur évoquée entre amants: un couplet Hindi énumère trois tons de rouge, pour évoquer les trois états de l'amour; de ces manjitha, la garance, était le plus rapide, car, comme le colorant, il ne pourrait jamais être emporté.

3.5 TECHNIQUE DE TISSAGE

François Russo parle de « moyens » ou des éléments qui permettent à distinguer tout procédé:

1. L'idée de base, le principe du procédé apte à assurer un résultat donné ;
2. Une ou plusieurs matières premières naturelle (minéral, végétaux, eau, lumière...) ou déjà élaborées, voire transformées (bois, fer, fil, produit chimique, courant électrique) ;
3. Une séquence d'opérations ou une combinaison de telles séquences ;
4. Les dispositifs nécessaires pour assurer ces opérations (outils, récipients, revêtements de ces récipients, tubes, fils électriques, lentilles optiques, machines en tant qu'association d'objets susceptibles de mouvements « enchaînés ») ;
5. Un agent moteur de ces opérations (énergie humaine ou force naturelle (eau, vent...), chaleur) ;
6. Un agent conducteur des opérations, qui en assure la mise en route, l'arrêt et la coordination (l'homme lui-même, la machine ou leur association)¹⁵⁰.

Bien que cette explication soit élaborée dans un cadre scientifique, elle peut très bien correspondre à toute technique de tissage, Dans le cas du procédé patola, par exemple, la matière première utilisée est la soie. Les fils de soie sont soumis à une série d'opérations : commençant par la préparation de la soie et terminant à la teinture

¹⁵⁰ Russo, François (1986) L'introduction à l'histoire des techniques, Paris :Albert Blanchard, pg. 16.

à réserve des fils. Le dispositif varie en fonction de l'opération. Le métier à tisser est le dispositif le plus important qui permet à obtenir le produit final. Puisque cette technique n'utilise très peu d'énergie mécanique – la préparation du fil de soie est la seule étape où un outil motorisé est employé – c'est le tisserand qui assure le bon déroulement de cette série d'opérations.

Nous trouvons de diverses descriptions de la fabrication des patola. Thomas Wardle nous donne la plus ancienne description technique de la fabrication des patola:

It is woven with the warp and the weft which have been separately tied and dyed by the bandhana process. The dyer takes a small bundle of warp which has been dyed by the lightest colour of the warp found on the finished piece, and draws in pencil upon it some lines at measured distances according to the design to be produced. His wife then ties the silk along the spaces marked, tightly round with cotton thread, through which the dye will not penetrate. It is then dyed with the next darker colour found upon the warp, and the process is repeated until the darkest colour is reached. The weft is then treated in the same way in order that in the loom, when it crosses the warp, each of its colours may exactly come in contact with the same warp. The little bundles of warp have next to be arranged in the loom by the weaver, who takes the little bundle of weft one at a time using each in its own place throughout the design¹⁵¹.

Watt reprend cette description et y rajoute :

The light coloured portions are usually pure white, passing into yellow, the ground is maroon with darkest patches in black green. From the design being produced by bunches of warp and weft, tie-dyed at fixed points, it is elaborated in squares and with step by step outline, like the embroidery on the meshes of net or gauze that

¹⁵¹ Thomas Wardle (1886 :120)

*was prevalent in medieval times and which still lives with peasantry Europe*¹⁵².

Ces descriptions élaborent le processus de teinture des fils, mais ne parlent pas du métier à tisser ou sa disposition. La teinture est certes l'étape la plus essentielle dans la fabrication des textiles ikat et d'autant plus pour les textiles double-ikat comme les patola. Néanmoins, le métier à tisser patola est unique dans sa disposition et nous ne trouvons aucun d'autres textiles qui utilisent un métier horizontal incliné.

3.5.1 Métier à tisser

Selon Eric Broudy l'emploi du métier à tisser aurait commencé pendant la période néolithique¹⁵³. De nombreux fuseaux de tailles diverses en terre cuite, en coquille et en faïence trouvés lors des fouilles archéologiques datant de la civilisation harappéenne nous indique la présence des textiles tissés en Inde¹⁵⁴. Pourtant, aucun trace des métiers à tisser ou des parties du métier à tisser n'a été jamais retrouvés¹⁵⁵. Cette absence pourrait être attribuée au fait que les métiers à tisser auraient été en bois ce qui est le cas aujourd'hui en Inde. Néanmoins, l'histoire orale nous permet à contourner cette lacune et d'effectuer une étude ethnographique pour reconstruire l'histoire. En ce qui concerne le métier à tisser patola, il est resté inchangé et donc

¹⁵² WATT, Alan, (1903 :257)

¹⁵³ BROUDY, Eric, *The book of looms*, UPNE, 1979, p.14

¹⁵⁴ PRUTHI, R.K, *op.cit.*. 2004, p.241.

¹⁵⁵ VARADARAJAN, Lotika et AMIN PATEL, Krishna, *Of Fibre and Loom*, 2007, p.17

aucune évolution n'a eu lieu. Dans cette partie, nous élaborons sur la structure du métier patola qui reste également sa particularité.

L'art du tissage à métier est, depuis presque quelques deux milles années, le plus précieux de toutes les techniques du brocart du textile. Comme l'affirme Jain, à la différence de la broderie ou de l'impression sur le tissu, qui sont tous deux introduits sur le tissu après son tissage, le tissage des motifs nécessite une maîtrise de la géométrie du tissu même¹⁵⁶. Le tissage des motifs est limité au mécanisme du tissage, à la structure du tissu ainsi que à la technique du motif. Cette technique a vu l'invention du métier à tire, un métier utilisé pour dans le tissage des tissus avec des motifs. D'habitude, tout métier à tisser travaille sur le mécanisme de deux jeux de fils : l'une de la chaîne et l'autre de la trame. Néanmoins, le métier utilisé dans le tissage des motifs nécessite des chaînes et/ou des trames supplémentaires qui permettent d'obtenir un travail à la fois complexe et élaboré. C'est pourquoi le tissage des motifs était fait sur un tissu naturel de haute qualité, plus particulièrement, la soie du mûrier. La soie, en générale, donne un excellent fil à broder et la broderie.

En gros, les métiers à tisser sont classés en deux : horizontal et vertical. En Inde, les métiers horizontaux sont pour la plupart des métiers à fosse¹⁵⁷. Par exemple, les tisserands de Kanchipuram dans le sud de l'Inde connu pour ses soieries, utilisent les métiers à fosse où le métier est posé sur un puit au bord duquel le tisserand se place et les pédales sont disposées dans le trou (Figure 14). Ainsi, le tisserand se trouve au

¹⁵⁶ JAIN Rahul. "Woven silks from India (2004-2007)". *Timeless Splendour* 2008.

¹⁵⁷ VARADARAJAN, Lotika et AMIN PATEL, Krishna,, *op.cit.*, 2007, p.18

même niveau du métier et est capable de tisser dans une position confortable ; ce qui est d'autant plus important que l'activité de tissage dure longtemps.

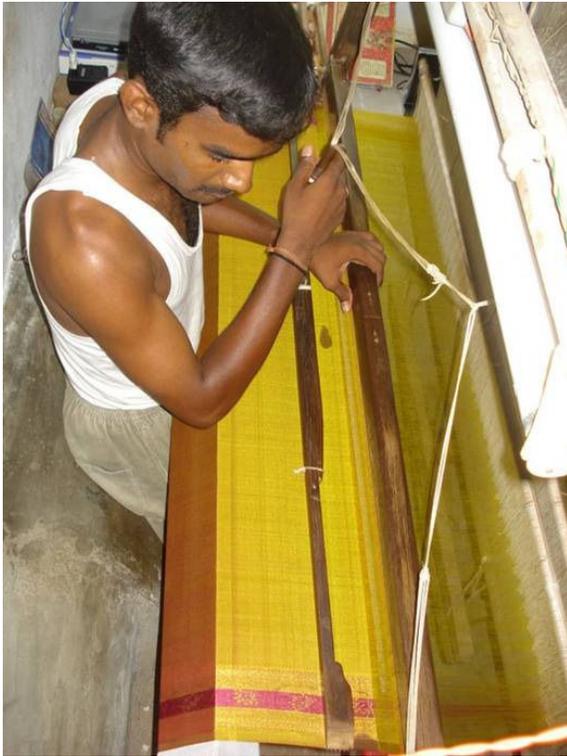


Figure 14: Le métier à tisser à fosse utilisé par les tisserands de Kanchipuram (photo de l'auteur)

Le tisserand est assis avec ses pieds dans la fosse où se trouvent les pédales. Dans l'image droite, nous pouvons voir le pied du tisserand en train de manipulant la pédale.

Le métier à tisser patola s'inscrit également dans la catégorie des métiers horizontaux. Néanmoins, ce métier n'est pas parallèle à la terre comme est la norme pour les métiers horizontaux. La singularité des textiles patola réside dans une procédure laborieuse et élaborée, mais le métier à tisser contribue également à sa particularité. La caractéristique principale de ce métier est sa disposition en inclinaison sans aucun cadre solide, mais suspendu à l'aide des cordes attachées à la poutre (Figure 15). Pourtant, les premières descriptions n'élaborent guère cette disposition rare. Les anciennes descriptions remarquent que le métier à tisser patola est un métier 'simple' alors qu'il possède des caractéristiques les plus rares. L'inclinaison du métier patola qui le distingue des autres métiers à tisser est une fonctionnalité ergonomique. Les études confirment que l'inclinaison facilitant le tissage est une caractéristique développée par le tisserand afin de répondre à ses besoins ergonomique (Chakraborti, Katiyar, 1993:4; Buhler, 1979:224; Varadarajan, Patel, 2009: 35).

Mary Golden De Bone (1976 :59) donne la toute première description élaborée du métier à tisser patola. Gulati (1951 :20) reprend la description d'Adlaja qui fait la description du métier en langue gujarati ainsi la rendant plus accessible. Ne pouvant pas observer le processus d'assemblage du métier à tisser, Buhler (1979 :244) reprend la description de De Bone. La typologie de Lotika Varadarajan et Krishna Amin-Patel (2009 :35) se base sur les recherches effectuées par l'Ecole Nationale de Design (NID). Etant donné que le tissage des textiles patola peut durer jusqu'au 12 mois, il est difficile de témoigner le processus entier, depuis la première étape jusqu'au

Les tisserands démontrent le processus de tissage aux visiteurs de l'atelier. Bien qu'il soit peu probable que les visiteurs visualisent ou voire imaginent le processus de fabrication des textiles patola dans sa totalité, rien que voir le métier à tisser et processus de tissage de quelques centimètres de tissu leur permet de mieux apprécier cet art de tissage. Cela souligne l'importance accordée au métier à tisser ainsi que la technique de tissage dans les textiles patola.

Les métiers à tisser qu'ils soient horizontaux ou verticaux ont souvent un cadre pour les supporter. Dans le métier patola, l'absence d'un cadre et l'inclinaison du métier contribuent aux particularités du métier patola. Cette inclinaison est liée au besoin ergonomique ainsi qu'à la fonctionnalité. Elle permet au tisserand d'avoir une bonne perspective de la partie tissée ce qui n'est guère le cas avec un métier à tisser horizontal.¹⁵⁸ Lorsque la chaîne est large et le métier à tisser est au plan horizontal, il est très difficile pour un seul tisserand de faire passer la navette de l'une côté à l'autre et il faut donc une deuxième personne qui assure le passage de la navette de droite à gauche dans la foulée. Dans le métier patola, un angle aux environs de 30° est créé du côté gauche de la poitrine. Bien que cet angle puisse être réglé selon les besoins personnels des tisserands, le métier à tisser n'est jamais complètement horizontal. L'inclinaison facilite également le réglage des fils de chaîne et trame pour que les motifs soient bien alignés.

¹⁵⁸ Selon D.K.Chakraborti et V.S.Katiyar (1993), une organisation a même essayé d'utiliser un métier horizontal pour tisser les patola, mais elle n'a pas réussi à atteindre la même précision d'un métier incliné.

Comme il manque d'un cadre, l'ensouple de chaîne est attachée aux cordes à un poteau. Etant donné la lourdeur de l'ensouple de tissu, elle est soutenue dans les deux côtés par des plateformes en ciment. Cela assure que la tension de chaîne soit maintenue pendant le tissage. Bien que cette inclinaison permette aux tisserands de travailler seuls, il est mieux d'en avoir une aide. Donc, un tisserand s'assoie sur un banc en bois entre les deux plateformes alors qu'un deuxième se met au côté gauche du métier pour faire passer la navette. Les deux tisserands synchronisent leurs mouvements en répartissant les différentes tâches. Le tisserand se met du côté droite afin de manœuvrer la lissière, former la foulée et plus particulièrement pour insérer la navette. La deuxième personne aide le tisserand avec la navette. Elle est chargée non seulement à passer la navette de gauche à droite mais aussi à approvisionner la navette ainsi qu'à assurer la bonne séquence des navettes selon les motifs. Les deux personnes arrêtent de tisser tous les cinq à huit minutes afin d'ajuster les fils de chaîne et de trame pour que les motifs soient bien alignés.



Figure 16: Le tisserand ajuste les fils pour bien aligner la chaîne et la trame (photo de l'auteur)

Le tisserand est obligé d'arrêter tous les cinq à huit minutes pour ajuster la juxtaposition des motifs. Il utilise un instrument pointu en acier ressemblant à une grande aiguille.

3.6 MOTIFS

Ces ouvriers, c'est-à-dire ces grands artistes, seraient gens à vouloir tisser la lumière électrique, s'ils la connaissaient¹⁵⁹.

Comme le dit Gautier, les tisserands indiens ont l'habitude de tisser les motifs les plus délicats et complexes. Chaque tissu raconte une histoire : celle de son tisserand. Les motifs qu'il utilise sont l'expression de son talent et de sa créativité. Même si la tradition des vêtements non-cousus est répandue dans toute l'Inde, le vêtement le plus commun est le sari – l'habit traditionnel de la plus part des indiennes. En générale, le sari peut être divisé ainsi : le champ central, les bordures latérales et le champ terminal (figure 17). Souvent le champ terminal qui est la partie la plus importante du sari est beaucoup plus élaborée que le reste du sari. Cette différence est évidente notamment dans les textiles en soie confectionnés à Varanasi ou à Kanchipuram où la technique de jacquard est utilisée pour tissés les motifs.

Le tisserand, comme tout artisan indien, est inspiré de la religion, de la mythologie, de la nature mais aussi des formes géométriques et figuratifs qu'il utilise non seulement pour orner les textiles mais aussi pour représenter les choses quotidiennes de la vie. Ces motifs qui se répètent ou s'alternent à écart réguliers et existent depuis plusieurs siècles sont aujourd'hui devenus caractéristiques des textiles indiens. Ainsi, nous pouvons dire que les deux fonctions principales des motifs consistaient d'une

¹⁵⁹ Gautier, Théophile, *L'Orient*, 2 vol, G.Charpentier:Paris, 1882, p. 333, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57026434> consulté le 25 avril 2009 *

part à embellir le textile et d'autre part à servir comme un moyen de transmission de la culture spirituelle de l'Inde déjà fortement ancrée dans sa société multidimensionnelle.

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

The craftsman himself may not have been specifically concerned with the numerous symbolic values depicted by the forms he was selecting, but they must have been special for him as a reflection of the various components of daily life¹⁶⁰.

Le plus ancien exemple de motif indien selon les recherches, est le trèfle qui a été trouvé sur l'écharpe d'une sculpture découverte lors des fouilles archéologiques à Mohenjo-Daro (actuel Pakistan) appartenant à la civilisation de la vallée de l'Indus¹⁶¹. Aussi les recherches sur la poterie de la région d'Harappa qui remonte au 3500 av.J.-C., nous montrent que certains motifs ont été transmis de siècle en siècle et ont trouvé leur place dans l'art et le textile indien. Les peintures des grottes d'Ajanta, les miniatures du Rajasthan et les décorations architecturales de plusieurs monuments témoignent que ces motifs ont survécu aux bouleversements de l'Histoire.

¹⁶⁰ AGRAWAL, Yashodhara, *Silk brocades*. New Delhi: Lustre Press Roli Books, 2003, p. 47.

« L'artisan lui-même peut ne pas avoir été spécifiquement préoccupé par les nombreuses valeurs symboliques représentés par les formes, il a été la sélection, mais ils doivent avoir été spécial pour lui comme un reflet des différentes composantes de la vie quotidienne ». Traduit de mes propres soins.

¹⁶¹ EDWARDS, Eiluned, *Textiles and dress...*, *op.cit.*, 2011, p.18.

Agrawal cite aussi que les motifs tels que le cerf, le taureau bossu et le tigre qui sont très populaires dans le sud de l'Inde et au Gujarat, peuvent être retrouvés sur des poteries chalcolithiques en Iran ou d'Asie centrale¹⁶². Les peintures murales des temples indiens sont également servies d'inspiration aux tisserands. Comme le démontre les plusieurs études et recherches archéologiques, les motifs se ressemblaient entre les régions de l'Inde, l'Asie centrale, la Perse, l'Iraq ou la Turquie, qui étaient toutes des centres de tissages importants, à cause des influences qui ont exercées les régions les unes sur les autres. Il nous est donc difficile d'attribuer une région à un motif ou même d'identifier la source du motif. En revanche, il est sûr que certains motifs étaient plus populaires dans certaines régions que d'autres. Par exemple, les motifs tels que la mangue, le paon, le tour de temple sont plus répandus dans l'Inde du Sud alors que le tigre ou l'éléphant sont communs dans l'Inde du Nord. D'autre part, en générale, certains motifs, surtout ceux associés à la religion, qui ont perdu leur symbolisme au cours des années, sont aujourd'hui réintroduits parmi certaines communautés indiennes des tisserands.

En ce qui concerne les patola, le processus de tissage est très compliqué ainsi limitant le nombre des motifs. Cependant, il est difficile de lister le nombre exact des motifs patola. Mehta liste douze motifs traditionnels mais peu après, change son avis en huit¹⁶³. Un article paru dans le quotidien *Times of India* en 1960 cite qu'il n'existe que plus de dix motifs traditionnels. Buhler et Fischer analyse trois grandes collections et répertorient cinquante-trois types de motifs. Ce chiffre est arrivé en

¹⁶² AGRAWAL, Yashodhara, *Silk, op.cit.*, 2003, p. 47.

¹⁶³ MEHTA, 1960, p.70 and p.129.

comptant chaque combinaison des motifs présente dans les pièces étudiées. Donc, ce nombre ne nous aide pas à inventorier les motifs exacts. Néanmoins, nous énumérons ci-dessous les motifs que la famille Salvi considère les plus traditionnels et les plus utilisés¹⁶⁴. Cette liste correspond plus ou moins à celle constituée par G.U.Patel en 1949 et citée par Gulati¹⁶⁵. Mais, il faut souligner que ni Patel ni Gulati n'ont pris en compte les petits motifs utilisés pour orner les bordures du champ central ou la bordure terminale.

Comme l'explique Buhler nous constatons une disposition générale des motifs dans un patolu, quel que soit sa forme ou taille¹⁶⁶. Le patolu peut être divisé ainsi: le champ central, les bordures latérales et les bordures terminales (figure 17). Les motifs du champ central est souvent le plus important et les bordures latérales ainsi que les bordures terminales sont ornées des motifs différents. Cependant, les bordures latérales sont parfois ornées du *zari* qui est soit un fil d'or soit un fil d'argent trempé dans l'or pur. Il est normalement entrelacé avec le fil de soie lors du tissage du tissu¹⁶⁷. La complexité du double-ikat, où les fils de chaîne ainsi que les fils de trame sont teints avant le tissage de sorte que les motifs apparaissent lors du tissage, limite le nombre des motifs de cette technique. Il faut noter que les motifs patola ne se

¹⁶⁴ Il était intéressant de noter que même les tisserands se réfèrent à l'ouvrage de Buhler et Fischer. Cependant, ils ne citent pas certains motifs soit par l'oubli soit parce qu'il n'est pas commun aujourd'hui. Par exemple, les tisserands ne parlent pas du *pipalaya*, la feuille du pipal ou l'arbre de la Bodhi n'est plus utilisé aujourd'hui, comme le soulignent Buhler et Fischer. Cependant, ils considèrent que le *pan bhat* symbolise la feuille du pipal.

¹⁶⁵ Cité par GULATI, *Patolu...*, *op.cit.*, p. 13.

¹⁶⁶ BUHLER, *Patola...*, *op.cit.*, 161.

¹⁶⁷ Voir la partie Etapes préparatoires (3.2)

retrouvent dans aucun d'autres types des textiles indiens. Même si nous retrouvons la fleur ou le tigre ou l'éléphant dans les autres textiles, la technique de tissage des patola modifie la forme de sorte qu'ils restent uniques aux textiles patola. Il faut souligner que les motifs sont dessinés sur un papier quadrillé qui n'est guère utilisé car toute la famille du tisserand est censée connaître par cœur, au moins les motifs communs.



Figure 17 Cette photo d'un sari patolu montre les différentes parties du textile. Les trois grandes parties du textile qu'il soit un sari ou un tissu cérémonial ou une écharpe, sont le champ central, souvent la partie la plus élaborée ; les bordures latérales, les motifs sont beaucoup plus petits que le champ central ; les bordures terminales qui sont à la largeur du textile



Figure 18: Le dessin du motif *vora gaji* sur le papier quadrillé (photo de l'auteur). Les couleurs permettent au tisserand de préparer les fils de chaîne et de trame lors de la teinture des fils.

La liste ci-dessous donne les noms des motifs patolas ainsi que leur symbolisme comme expliqué par les tisserands. Les noms des motifs sont pour la plupart dans la langue Gujarati qui est la langue régionale de l'état du Gujarat. Une chose intéressante à remarquer est que ces noms n'ont jamais été modifiés ni anglicisés comme est le cas avec de nombreux termes en langues indiennes¹⁶⁸.

¹⁶⁸ Un exemple pour ce genre de modification dans ce domaine est celui d'un motif classique qui se trouvent dans les saris kanjeevaram, fabriqués dans la

Paan bhat

Paan est la feuille d'arec qui se trouve dans plusieurs pays asiatiques. En Inde, ces feuilles sont considérées très propices mais sont également connues pour leurs valeurs médicinales. Un motif décoratif classique, ce dessin représente, selon les tisserands, les feuilles du pipal, aussi connu comme le figuier des pagodes ou l'arbre de la Bodhi. Cet arbre a une connotation religieuse importante non seulement pour les hindouistes mais aussi pour les bouddhistes et symbolise la sagesse. Mehta, R.N. identifie ce motif comme la feuille de pipal et signale qu'il est un motif indigène datant de l'époque préhistorique¹⁶⁹.



Figure 19: *Pan bhaat* ou le motif de feuille de bétel (photo de l'auteur)
Ce motif ressemble à la feuille de paan ou de bétel

viles de Kanchipuram dans le sud de l'Inde. Le motif auparavant appelé '*karavai*' signifiant la scie, en raison de ses bords dentelés est devenu '*temple border*' au cours des temps en raison de sa forme de pyramide, la forme de la tour du temple.

¹⁶⁹ MEHTA, 1951 :71

ainsi donnant son nom.

Tran phul bhat

Dans la langue Gujarati, *phul* signifie fleur et *tran* signifie trois. Donc, ce motif consiste de trois fleurs sortant d'une plante. La fleur a toujours occupé une place importante dans la religion hindouisme. Signifiant la prospérité et la santé, les femmes hindoues de tout âge ornent leurs cheveux avec des fleurs, une pratique non autorisée pour les veuves. Pourtant, les fleurs ne sont pas réservées qu'aux femmes. Vishnou, le dieu protecteur est représenté avec une guirlande de fleurs de cinq rangs, un pour les cinq sens.



Figure 20: *Tran phool bhat* ou le motif de trois fleurs (photo de l'auteur).
Les trois fleurs donne ce nom au motif.

Paanch phul bhat

Paanch veut dire cinq et *phul* veut dire fleur. Ce motif est une variation du motif précédent et consiste d'une plante avec cinq fleurs. Ces deux motifs ne figurent pas dans les différentes listes déjà établies. Buhler cite un terme générique le *phul bhat* ou *phul vadi bhat* et y inclut le *tran phul bhat* ainsi que le *paanch phul bhat*. Pourtant, le *phul vadi bhat* est un motif utilisé que pour les bordures alors que ces deux motifs ne se trouvent que dans le champ central du patolu.

Navratna bhat

Nav signifie neuf et *ratna* signifie pierre précieuse ou bijoux. Ce motif est représenté par une fleur posée sur un diamant et deux fleurs dans chaque quatre coin. Cette terme a été inventée par Chottabhai Salvi mais sa famille ne connaît pas si ce motif existait déjà et a été renommé. En Inde, un ensemble de neuf types de bijoux posés d'une manière spécifique est considéré très propice. Ayant une signification culturelle importante selon plusieurs religions telles que l'hindouisme, le jainisme ou le bouddhisme, ces neufs bijoux représente les planètes et les phénomènes astronomiques qui sont supposés influencer le destin des êtres-humains.

Chabdi bhat

Chabdi signifie panier. Ce motif est représenté par des fleurs et des formes géométriques dans un cercle. A la première vue, cela semble comme un éclat de fleurs. Les fleurs, comme expliqué ci-dessus symbolise la prospérité et est accordée une place importante dans la culture indienne.

Naari poppat kunjara phul bhat

Naari veut dire femme, *poppat* signifie perroquet et *kunjar* signifie éléphant. Ce motif est composé d'une femme dansante, un perroquet, un éléphant et une fleur en alternance dans le champ central d'un patolu. Des fois, deux ou un de ces trois éléments sont utilisés. Lorsqu'il s'agit d'un de ces trois éléments, le motif est utilisé dans la bordure. L'éléphant ayant été le véhicule de l'aristocratie, signifie le pouvoir royal. Mais aussi l'affluence puisque Kubera, le dieu des richesses, est parfois représenté comme un éléphant blanc¹⁷⁰. La femme dansante pourrait représenter la célébration et la prospérité. La forme de la femme semble comme si elle est en train de danser même si le nom du motif *naari* ne signifie que femme. Le *ras Bhat*, un motif selon Gulati est un motif « récemment introduit »¹⁷¹. *Ras* ou *rasa* signifie la danse des femmes et des hommes en cercle lorsqu'ils entrent en transe. Cette danse est associée à la dévotion au Dieu Krishna. Donc, le *ras bhat* pourrait être une variation du motif *naari*, mais ce qui n'a pas été très commun. Alfred Buhler cite la description donnée par R.N. Mehta pour ce motif.¹⁷² D'ailleurs, Mehta utilise ce motif pour illustrer que les motifs patola ont évolué au cours des siècles même si cela est peu évident.

¹⁷⁰ Un exemple pour ce genre de modification dans ce domaine est celui d'un motif classique qui se trouvent dans les saris kanjeevaram, fabriqués dans la villes de Kanchipuram dans le sud de l'Inde. Le motif auparavant appelé '*karavai*' signifiant la scie, en raison de ses bords dentelés est devenu '*temple border*' au cours des temps en raison de sa forme de pyramide, la forme de la tour du temple.

¹⁷¹ GULATI, *Patolu...*, *op.cit.*, p.

¹⁷² (1951 :71f)

The naari kunjara design (woman and elephant) consists of diapers in which are enclosed elephants with drivers, women and parrots. The animal and the woman are always highly stylized. The wide skirt and dangling-down hair-tresses of the woman stand very near to the feminine costume and coiffure style of Gujarat after the 16th century such as we know it from miniature paintings of that period. It seems, therefore, that this design was introduced in the Patola manufacture later than the 16th century. Thus, our repeated observation that certain new motifs had been introduced from time to time proves that the Patola designs, though very definite, were not fixed forever, but that the artists tried to go with the times and to produce such types as were demanded by fashion. This motif just discussed is considered as typical work from Patan in North Gujarat¹⁷³.

Wagh kunjara bhat

Wagh signifie tigre et *kunjara* signifie éléphant. Ce motif est composé d'un tigre et d'un éléphant en alternance et exceptionnellement avec des fleurs (*phul wadi bhat*).

Un motif principalement utilisé pour les textiles exportés en Indonésie, il ne se trouve pas dans les textiles destinés à l'usage local, c'est-à-dire en Inde.

¹⁷³ Buhler prend recours à l'article de R.N. Mehta publié en 1951.

BUHLER, Alfred, FISCHER, Eberhard, *The patola of Gujarat : double ikat in India*, Bale : Krebs, 1979, p. 215. Le motif naari kunjara (femme et éléphant) se compose de couches dans lequel sont enfermés les éléphants avec les pilotes, les femmes et les perroquets. L'animal et la femme sont toujours très stylisés. La jupe et les pendentes-bas sèches-cheveux larges de la femme se tiennent très près du costume et la coiffure style féminin du Gujarat après le 16^{ème} siècle telle que nous la connaissons de peintures miniatures de cette période. Il semble donc que cette conception a été introduite dans le Patola la production au plus tard le 16^{ème} siècle. Ainsi, notre observation répétée que certains nouveaux motifs ont été introduites de temps à autre prouve que le Patola conçoit, bien que très précise, ne sont pas toujours fixe, mais que les artistes ont essayé d'aller avec le temps et à produire les types ont été comme exigé par la mode. Ce motif venons de parler est considéré comme du travail typique de Patan dans le nord de Gujarat.

Vora gaji bhat

Ce motif constitué pour la plupart des formes géométriques prend son nom de la communauté musulmane Vohras, le principal utilisateur des textiles ornés de ce motif. Même si le symbolisme reste inconnu, ce motif a beaucoup influencé les textiles de l'Asie du Sud-Est, notamment ceux de l'Indonésie. Cela peut être attribué à la présence d'une population musulmane dans cette région¹⁷⁴.

Sankli bhat

Sankli signifie chaîne. Ce motif est représenté comme des petits diamants attachés avec une fleur au milieu de chacun de ces diamants.

Ce motif n'est cité ni par Gulati ni par Buhler. Pourtant, les Salvis le cite comme un des motifs les plus anciens et traditionnels. D'ailleurs, les sites-webs des tisserands listent le *sankli* parmi les motifs les plus importants. Les motifs types MT 31 et MT 32 dans la monographie de Buhler semblent être plus proches à ce motif. Pourtant, Buhler nomme le MT 31 comme *Bor Jali* et met un point d'interrogation pour le MT 32 (1979 :219 vol 1).

Galo bhat

La traduction littérale serait un motif du champ libre. C'est-à-dire, le champ central est en monochrome sans aucun motif ou des petites balles bien espacées. Par contre,

¹⁷⁴ Le Gujarat situé dans la côte ouest de l'Inde, a toujours joué un rôle important dans le commerce maritime. Ainsi, un lien avec les Arabes est établi depuis déjà le XI^e siècle qui ouvre les portes à une communauté musulmane. Suite à la conquête d'Ala-ud-din Khilji, plusieurs communautés musulmanes s'y installent.

les bordures du champ central, les bordures latérales ainsi que les bordures terminales sont ornées des motifs.

Nous ne sommes pas certains si ceci est un motif traditionnel car la toute première référence à ce motif est dans le Times of India Annual (1960 :74) qui décrit un '*plain sari*' ou sari simple avec un champ central en monochrome comme *Galo bhat* sari. Ni Gulati, ni Wardle ne listent ce motif. Cependant, Buhler l'inclut dans sa liste des motifs et le nomme *chir patola*.

Dadam bhat

Dadam signifie le fruit de grenade. Ce motif est représenté comme des petites balles et se trouvent souvent dans les bordures. Buhler l'identifie comme un motif de balle. Il écrit : « *Established for motif type MT 35. Dada means ball* ».

Si le métier à tisser n'a pas été analysé jusqu'à la fin du XX^e siècle, de nombreuses études menées sur les textiles patola telles que Gulati, Mehta, Chandra, Wardle ou Watt ne précisent non plus l'origine des motifs. Buhler présume que ces motifs étaient liés à leur endroit de fabrication¹⁷⁵. Cette présomption pourrait être basée sur le texte de Watt dans lequel il met en relief trois différents styles provenant de trois différents lieux de fabrication des patola:

Le style de Cambay :

In the Cambay pattern, a diaper is produced by a white lie that forms meshes flattened laterally (i.e., their greatest length vertical). Produced within these are three white flowers borne on

¹⁷⁵ BUHLER, Alfred, *The patola of Guajrat...*, op.cit., 1979, p.218.

*dark-green stems in a maroon field, but the sprays lie as it were sideways to the length of the sari. The border stripes are not uniform, the end ones being broader and the pattern of these running vertically, whereas the side stripes are narrow and the pattern drawn out lengthwise, much as in Penjdeh rugs*¹⁷⁶.

Le style de Patan :

*In the Pattan form, there is no diaper, the pattern is laid sideways (ie. Facing the sides not the ends of the sari) and the border stripes are carried within the field and portray a series of elephants, flowering shrubs, human figures and birds, repeated in that sequence and so placed that the feet are inwards or towards the centre of the sari, not outwards as is customary with border patterns. The field colour in the Pattan sari is dark blue-green with the patterns in red, white and yellow*¹⁷⁷.

Comme le remarque Buhler, ce motif pourrait être le *paan bhat* au champ central avec le *naari poppat kunjjar phul bhat* dans les bordures¹⁷⁸.

¹⁷⁶ WATT, G, *Indian art at Delhi – 1903*, Londres, John Murray, 1904, p. 25.

« Dans le modèle Cambay, une couche est produite par un mensonge qui forme des mailles aplaties latéralement (à savoir, leur plus grande longueur verticale). Produit au sein de ces trois fleurs blanches sont portées sur des tiges vert foncé dans un champ marron, mais les pulvérisations mensonge comme il était sur le côté à la longueur du sari. Les bandes de bordure ne sont pas uniformes, ceux d'extrémité étant plus large et la configuration de ceux-ci de manière verticale, tandis que les bandes latérales sont étroites et le motif étirés longitudinalement, dans la mesure du tapis Penjdeh ».

¹⁷⁷ WATT, *ibid.*, p. 25.

« Dans la forme Pattan, il n'y a aucune couche, le modèle est mis de côté (ie. Face aux côtés pas les extrémités de la sari) et les bandes frontalières sont effectués dans le domaine et qui dépeignent une série d'éléphants, des arbustes à fleurs, des figures humaines et oiseaux, répétées dans cette séquence et ainsi placés que les pieds sont vers l'intérieur ou vers le centre du sari, jamais à l'extérieur comme à l'accoutumée avec des motifs de la frontière. La couleur du champ dans la Pattan sari est bleu-vert foncé avec les modèles en rouge, blanc et jaune ».

¹⁷⁸ Buhler 1979, pg 218.

Le style Surat

In Surat the background of the border is usually green, while that of the field is dark red¹⁷⁹.

Watt ne précise pas le(s) motif(s), il ne signale que les couleurs des différents champs. Néanmoins, l'illustration qu'il cite comme modèle est celle du *vohra gaji bhat*. Gulati et Buhler concluent qu'il n'est pas possible de classer les patola selon ces trois styles, qui seraient leurs lieux de production. Car, d'autres motifs que ceux détaillés par Watt ont été fabriqués dans ces endroits, ainsi aucun motif n'a été réservé à aucun endroit. De plus, les patola portant des différents motifs ont été trouvés dans tous ces endroits et leur lieux de fabrication ont été déterminés.

Auparavant, le choix du *sari* était gouverné par le symbolisme de ces couleurs. Avant de décider sur la couleur, l'individu prenait en compte sa caste, son statut social et sa place dans la société. Cependant, aujourd'hui, les couleurs synthétiques offrent une nouvelle gamme de teintes et tout ce jeu de couleurs est influencé par des orientations esthétiques dictées par la mode. En ce qui concerne les textiles patola, il est évident que les motifs sont principalement inspirés des catégories suivantes:

- 1) Flore : fleur, feuille, vigne, fruits
- 2) Faune : tigre, éléphant, perroquet
- 3) Formes humaines : femme, homme

¹⁷⁹ *illustrated in Indian Art Journal Vol. I, No.15, 1886, by Sir Thomas Wardle*.
« Dans le style de Surat, le fond de la bordure est d'habitude vert, tandis que le champ est en rouge foncé. »

4) Formes géométriques : rectangle, diamant, carré

En outre, ces motifs peuvent être classés dans deux groupes. Il est intéressant à noter que tous les motifs ne sont pas utilisés dans toutes les parties du patola. Certains ne sont réservés que pour les bordures et d'autres que pour le champ central.

Groupe 1 : Les motifs utilisés principalement pour le champ central où ils se répètent ou s'alternent à écarts réguliers. Ces motifs sont parfois utilisés en singulier dans les bordures du champ terminal ou les bordures latérales ou terminales.

Groupe 2 : ces motifs sont plus petits et moins importants que ceux du groupe 1. Ils servent uniquement comme ornementation et ne se trouvent jamais comme motif principal dans le champ central. Les bordures latérales ou terminales sont embellies avec ces petits motifs.

3.7 VOYAGE DES PATOLA

3.7.1 Inde

Si l'exportation des patola sont bien analysés, l'allusion aux patola dans les autres parties de l'Inde n'est guère examinée. Parmi les textiles ikats de l'Inde, tels que les *Pochampalli* de Telangana, les *Bandhas* d'Orissa, les *Chungudis* de Tamilnadu, les textiles les plus curieux sont les *virali pattu* de Kerala. Etant donné que les patola ne se trouvent que dans l'état de Kerala situé dans le sud-ouest de l'Inde, nous ne disposons pas de beaucoup de documents sur ce sujet. La toute première référence aux soieries double ikats au Kerala serait celle de Harris H.T. (1908) dans sa

monographie sur la tapisserie de l'Inde du Sud où il fait référence aux textiles en soie double ikats dont « les motifs nous montrent que les artisans auraient dû prendre beaucoup de peine dans le processus de tissage »¹⁸⁰. Quoi qu'il souligne que ces textiles rares datent de 1000 ans, Harris ne prétend pas que ces textiles soient les patola. Toutefois, l'image nous révèle qu'ils sont les patola.

Pupul Jayakar (1955) publie un article avec des images des murs du Palais de Mattancheri à Kerala montrant les textiles elle identifie comme les patola, à la différence de Harris¹⁸¹. Selon elle, l'ascète qui figure dans une des murales est vêtu d'un patolu et l'image atteste la pertinence de sa déclaration (figure XX). Mais, il a fallu attendre le texte de Clifford Reis Jones (1981) – se portant sur *Dhulichitra*, l'art rituel de la peinture des Dieux au Kerala – qui devient la plus importante source sur l'utilisation des patola dans cette partie de l'Inde¹⁸². Il est intéressant de noter qu'à l'exception de Jayakar et Reis Jones, aucun des autres auteurs assimilent ces textiles aux patola. Dans son texte sur l'art rituel comprenant d'utiliser de la poudre de différentes couleurs pour dessiner les Dieux - un rituel particulier au Kerala - Reis Jones identifie avec justesse le tissu que porte le Dieu ou des fois le médium comme les patola de Gujarat.

The geometrically patterned cloth worn at the waist, above the white garment, is of a special type called virali pattu. It is an

¹⁸⁰ H.T.Harris, *Monograph on the carpet weaving industry in South India*. Madras, 1908. p.72.

¹⁸¹ JAYAKAR, Pupul, A neglected group of Indian ikat fabrics, *Journal of Indian Textile History*, 1955, no. 1, p. 54-65.

¹⁸² REIS JONES, Clifford, "Dhulichitra: Historical perspectives on art and ritual", *Kaladarsana*. Edité par Joanna G. Williams. Leiden: E.J.Brill. 1981. p.69-75.

*antique fabric repeatedly represented in Kerala temple murals. Such cloth is still used in ritual contexts as a background placed behind the figure of the deity in the sanctum and is worn at the waist by the komaram or medium who becomes possessed with the spirit of the deity and delivers oracles of the deity at the close of the ceremony. The textile is a double ikat of untwisted hand-woven silk thread, a fabric type traceable to the famous prepatterned patola of Surat in Gujarat*¹⁸³.

Il continue à expliquer que ces textiles se trouvaient en de grande quantité jusqu'au XVIII^e siècle mais ne sont plus importés¹⁸⁴. Il souligne également que la plus ancienne représentation de ce textile au Kerala date du XV^e siècle¹⁸⁵. Nambiar et Fischer, se basant notamment sur les textes de Reis Jones et Harris, tentent justement à démontrer que ces textiles double ikats trouvés au Kerala sont effectivement des patola provenant de Gujarat¹⁸⁶. Vu que Kerala n'a jamais été un centre de production des soieries, ces textiles ne pouvaient pas être y fabriqués¹⁸⁷. Étant donné que l'état de Kerala est situé sur la même côte de l'état de Gujarat, et que la ville de Cochin était

¹⁸³ *Ibid.* p.72.

Le tissu à motifs géométriques porté à la taille, au-dessus du vêtement blanc, est d'un type spécial appelé pattu virali. Il est un tissu antique représenté à plusieurs reprises dans Kerala fresques murales du temple. Cette toile est encore utilisée dans des contextes rituels comme un fond placé derrière la figure de la divinité dans le sanctuaire et il est porté à la taille par l'Komaram ou moyenne qui devient possédé par l'esprit de la divinité et délivre oracles de la divinité à la clôture de la cérémonie. Le textile est une double ikat de fil de soie tissés à la main sans torsion, un type de tissu traçable de la célèbre patola prepatterned de Surat dans Gujarat

Traduit par mes propres soins.

¹⁸⁴ *Ibid.* p.72.

¹⁸⁵ *Ibid.* p.72.

¹⁸⁶ NAMBIAR, Balan et FISCHER, Eberhard, "Patola/ Virali pattu : from Gujarat to Kerala. New information on double ikat textiles in South India", *Asiatische Studies, Etudes Asiatiques*. Bern/Frankfurt/New York/Paris: Peter Lang. 1987. Vol.XLI, no.2, p. 120-146.

¹⁸⁷ Les célèbres *calico*, les textiles en coton sont originaire de la ville de Kozhikode ou Calicut (nom anglais) de l'état de Kerala.

un des ports commercial principaux, il n'est guère surprenant que les patola se sont retrouvés dans cette partie de l'Inde. Ils auraient dû être apportés par des colonisateurs, notamment les Portugais qui négociaient des textiles patola dès le 1509¹⁸⁸.

Connues sous les noms de *veera-kali*, *veera-vali* et *veerali pattu*, ces étoffes ont été destinées ou à l'usage de l'aristocratie ou à l'usage religieux au Kerala¹⁸⁹. Selon Nambiar, nous retrouvons ces mots dès le 1872 dans les dictionnaires de Malayalam (la langue régionale de l'état de Kerala) et Tamoul (la langue régionale de l'état de Tamilnadu, voisin de Kerala)¹⁹⁰. Il est intéressant de noter que le dictionnaire de Tamoul publié en 1862 par le missionnaire américain Révérend Miron Winslow décrit le mot « *viravalichelai* » comme « une sorte d'étoffe en soie imprimée de motifs curieux »¹⁹¹.

S'il ne nous est pas possible de trouver de la documentation écrite sur les patola au Kerala avant le XIX^e siècle, les murales nous racontent que l'existence des patola au Kerala remonte au moins jusqu'au XV^e siècle. Le palais Mattancherry situé dans la

¹⁸⁸ CRILL, Rosemary, *Indian ikat textiles*, New York : Weatherhill, 1998. p.47.

¹⁸⁹ Harris H.T. *op.cit.* p.72.

¹⁹⁰ Nambiar, *op.cit.* p.124.

¹⁹¹ WINSLOW, Miron, *A comprehensive Tamil and English dictionary of high and low Tamil*. Madras: P.R.Hunt. 1862. p.948.

La lexique de dictionnaire est comme le suivante: “*வீரவாளிச்சேலை—வீரவாளிப்பட்டு* (*viravalichelai-viravalipattu*), s. A kind of silk-cloth printed with curious devices”. Malheureusement, Winslow n'élabore pas l'utilisation du mot curieux. Pourrait-il s'agir des motifs patola?

<http://dsalsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/romadict.pl?page=398andtable=winslowanddisplay=utf8>. Consulté le 9 septembre 2015.

ville de Cochin au Kerala fut construit en 1555 par les Portugais comme cadeau au roi de l'époque et puis devenu le « palais hollandais » suite aux projets d'expansion effectués par les Hollandais en 1663¹⁹². Le palais est orné des murs représentant la mythologie indienne. Donc, nous pouvons voir les épisodes de la vie quotidienne des Dieux et des Déesse. Un des murs présentant le Dieu *Siva* avec son épouse *Parvati* montre l'ascète *Narada* vêtu en patola¹⁹³. Lors des recherches de terrain effectuées par Nambiar et Fischer, ils ont constaté que les gens connaissaient des textiles *virali pattu* mais étaient incapable d'en décrire¹⁹⁴. Il a été établi par Reis Jones que ces textiles étaient utilisés extensivement par les temples et les associés des temples ainsi rendant ces étoffes propices¹⁹⁵. Nambiar et Fischer confirment que cette étoffe les membres de l'aristocratie non seulement l'utilisation des textiles patola mais aussi les motifs patola qui sont employés pour orner les temples. Nous retrouvons les motifs patola sur les murs ainsi que sur les structures en bois des temples ainsi attestant le fait que ces étoffes étaient considérées comme étant propices et ont bénéficié d'un statut spécial auprès de ses utilisateurs.

3.7.2 Asie du Sud-Est

Alors que les textiles en coton provenant de l'Inde sont connus dans le monde entier, notamment en Europe, les textiles patola avec les cotons ont dominé le marché des

¹⁹² BERNIER, Ronald M, *Temple arts of Kerala: a south Indian tradition*, New Delhi, S.Chand. 1982. p.

¹⁹³ Les images que nous avons pu accéder de ce mural étant en noir et blanc, la vivacité des textiles patola est perdu. Néanmoins, ces images confirment l'existence des étoffes patola au Kerala dès le XVIe siècle.

¹⁹⁴ NAMBIAR et FISCHER, *op.cit.* p.125.

¹⁹⁵ REIS JONES, Clifford, *op.cit.* p.72.

textiles dans l'Asie du Sud-Est, propagés largement au travers les compagnies des Indes établies par les différents pouvoirs européens. Parmi ces compagnies, la compagnie anglaise des Indes ainsi que la compagnie hollandaise des Indes jouent un rôle fondamental dans la circulation des textiles indiens dans le monde occidental et oriental. Jean-Baptiste Tavernier, un joaillier et commerçant français effectue des voyages en Perse en Inde entre 1630 et 1668. Dans son ouvrage *Les six voyages de J.B.Tavernier*, il parle de ces voyages en détail et note :

En troisième lieu il se fait des Patoles, qui sont des étoffes de soie fort molles toutes teintées en fleurs de diverses couleurs, & la fabrique en est à Amad-abat. Il y en a de huit roupies jusqu'à quarante. C'est un des bons négoce des Hollondais qui ne souffrent pas qu'aucun de la Compagnie en face trafic en particulier, & ils les transportent aux Iles Philippines, de Borneo, de Java, de Sumatra, & autres voisines¹⁹⁶.

Connus pour leur finesse, couleur riche, teinture variées ainsi que motifs élaborés, les textiles en coton ou les chintz, ont été transportés en Europe par la compagnie britannique des Indes. Il est donc peu surprenant d'observer que la plus grande collection à ce jour, des textiles indiens soit hébergée au Musée Victoria et Albert à Londres. Ainsi, l'ouvrage *Origins of Chintz* portant sur les chintz fabriqués pour le marché occidental s'appuie principalement sur les registres de commerce de la compagnie britannique des Indes. Depuis, de nombreuses études sur la production et le commerce des textiles indiens pour l'Occident recourant aux données des registres

¹⁹⁶ TAVERNIER, Jean-Baptiste, *Les six voyages de J.B.Tavernier*. Paris:1676. Vol.II. p.260.

Le prix de ces textiles selon Tavernier était entre 8 et 40 roupies dans les années 1630. Cela est très cher considérant le niveau de vie indienne.

de commerce des différents pays européens sont publiées¹⁹⁷. Toutes ces études ne cessent de mettre l'accent sur la valeur précieuse des textiles indiens dans le commerce international.

Si les cotons réussissent à conquérir et influencer le marché occidental, les textiles patola de plus des étoffes en coton rugueux – peints, teints et imprimés – partent vers l'Asie du Sud-Est. Il est intéressant de noter que ces textiles connaissent non seulement un emploi complètement différent de celui dans leur pays d'origine, mais ils réussissent également à pénétrer l'industrie traditionnelle des textiles. Pour les pays asiatiques, les textiles indiens étaient un article d'échange, d'ailleurs l'article le plus préféré d'échange.

Selon John Guy, la complexité du phénomène du commerce entre l'Inde et l'Asie du Sud-Est est attribuée à deux aspects : la qualité des textiles, couvrant une gamme très large, ainsi que la quantité importante.¹⁹⁸ Il nous est donc impossible d'estimer la quantité exacte de ces textiles. De plus, nous ne nous appuyons que sur les archives occidentales. Un manque de documentation locale rend la recherche nettement plus difficile. Toutefois, les registres de commerce du VOC nous indiquent la quantité

¹⁹⁷ Voir Raychaudhuri, 1962 ; Das Gupta 1979 ; Prakash 1985 ; Hossain, 1988 ; Guy, 1998.

¹⁹⁸ GUY, J. 1998. *Woven Cargoes*, Londres, Thames and Hudson, 1998, p. 7.

importante des textiles indiens stockés dans les entrepôts indonésiens dans le XVIII^e siècle¹⁹⁹.

Les thalassocraties européennes, notamment le Pays-Bas, tâchent de limiter la production locale des textiles en Asie du Sud-Est entre les XVII^e et XVIII^e siècles car l'importation et la vente des étoffes indiennes et chinoises leur permettaient de dégager des bénéfices importantes²⁰⁰. Toutefois, les différentes stratégies entreprises par le VOC pour freiner la croissance du secteur des textiles local et assurer l'importation des textiles indiens se soldent par des échecs. Par exemple, en 1684, le VOC commissionnent des tisserands de la côte de Coromandel à fabriquer des copies des batiks javanais. Mais, ce projet leur coûte beaucoup plus cher pour une qualité beaucoup moins inférieure que celui fabriqué à Java. Plus tard, ils envisagent même d'interdire l'importation de la cire à Java. Malheureusement, les différentes tentatives de monopoliser le commerce des textiles en Asie du Sud-Est sont abandonnées avant 1720²⁰¹.

Finalement, vers la deuxième moitié du XVIII^e siècle, le VOC est obligé d'encourager la production locale. Selon Clarence-Smith, cette montée en puissance du secteur des textiles en Asie du Sud-Est est attribuée aux commerçants chinois qui

¹⁹⁹ LAARHOVEN, R. *The textile trade of the VOC in Asia, 1600-1780*. Paper presented at the World History Association Second International Conference, Honolulu, 1993.

²⁰⁰ CLARENCE-SMITH, W.G. "The production of cotton textiles in early modern South-East Asia" in *The Spinning World-A Global History of Cotton Textiles, 1200-1850*/ sous la dir. de Georgio RIELLO et Prasanna PARTHASARATHI, Oxford: Oxford University Press. 2009. p. 127-142.

²⁰¹ NAGTEGAAL, L. 1996. *Riding the Dutch Tiger: The Dutch East Indies Company and the Northeast Coast of Java, 1680-1743*, Leiden: KITLV Press, p.136.

ont encouragé les petites familles de tisserands en leur accordant un crédit en échange des paquets de fils et d'étoffes²⁰². Les commerçants locaux, tels que les Bugis, les Makassars ou les Mandars, empruntent la même voie dès le développement de leurs activités maritimes²⁰³. Ils contribuent largement à la commercialisation des textiles Sulawesi dans le 'monde malais' y compris les Philippines²⁰⁴. Dans le XIX^e siècle, les arabes de la région de Hadramaout dans le Yémen, fournissent le tissu et la cire aux javanaises en échange des batiks²⁰⁵.

Lors de son voyage en Inde et l'Asie du Sud-Est, Tomé Pires remarque sur le rôle actif des commerçants gujarati dans les régions asiatiques, notamment dans le monde malais et en Indonésie²⁰⁶. Si les cotons indiens connaissent un succès au Malacca les étoffes en soie, notamment les patola, figurent parmi les marchandises les plus appréciées en Indonésie. Introduit dans cette partie du monde par le VOC, ces textiles retrouvent une place particulière notamment parmi l'aristocratie asiatique. Il est donc

²⁰² CLARENCE-SMITH, W.G, *Op.Cit*, p.138.

²⁰³ La province indonésienne de Sulawesi du Sud dans l'île de Sulawesi, est habitée par quatre groupes ethniques principaux - les Bugis (principalement des constructeurs de navires et des marins); les Makassar (habitants des basses-terres et marins); les Mandar (commerçants et pêcheurs) et les Toraja (riziculteurs des hautes-terres).

²⁰⁴ REID, A. *Southeast Asia in the age of commerce. 1450-1680. Volume one: the lands below the winds*. New Haven: Yale University Press, 1988. p. 94.

²⁰⁵ VAN DER BERG, L.W.C. *Le Hadhramout et les colonies arabes dans l'archipel indien*, Batavia : imprimerie du gouvernement. 1886, p.153.

²⁰⁶ Afonso d'Albuquerque, gouverneur de l'Inde et le conquéreur de Malacca, envoie en 1512, Tomé Pires (un apothicaire portugais et le premier ambassadeur portugais en Chine) en tant que comptable au poste de commerce portugais où ce dernier travaille jusqu'au 1514.

peu étonnant que le Sultan de Palembang demande 500 pièces de patola en cadeau pour lui-même mais aussi pour les souverains voisins²⁰⁷.



Figure 21 Le prince javanais, Pangeran Ngabehi, c. 1860
(GUY, John, *Woven Cargoes*, Image 136)

Nous pouvons observer que le pantalon porté par ce membre de l'aristocratie est un patola avec des motifs floraux

²⁰⁷ GUY, John (1998). *Woven Cargoes*, New York :Thames and Hudson, p.72.

Les commerçants gujarati qui contrôlaient le commerce des textiles ont contribué largement à la consommation des patola en Indonésie. Pourtant, la qualité des patola se variait entre ceux produits pour la consommation local et ceux pour l'exportation²⁰⁸. Les représentants de VOC ont observé que cela est dû au fait que les acheteurs indonésiens s'intéressaient plutôt à l'adaptation des motifs selon le goût local qu'à la qualité des textiles²⁰⁹. Ayant vite reconnu le potentiel des textiles patola en échange des épices, le VOC a réussi à monopoliser le commerce des patola vers la moitié du XVIIe siècle en faisant cadeaux de ces soieries aux rois locaux indonésiens pour avoir les concessions de commerce. La présence ainsi que l'utilisation des patola indiens sont bien documentés, notamment parmi les communautés d'Indonésie de

²⁰⁸ *Ibid.*, p.87.

²⁰⁹ PRAKASH, Om, *The Dutch factories in India, 1617-1623*, New Delhi, 1984, p.251.

l'Est²¹⁰. Ces textiles sont devenus une prérogative royale et ont été réservés à l'aristocratie indonésienne. Certains clans utilisaient pour des cérémonies, alors que d'autres comme un colifichet protecteur.



Figure 22 Le prince de Sukarta avec sa famille au palais Mangkaunagaran, c.1924.
(GUY, John, *Woven Cargoes*, Image 106)

Cette photo était probablement prise lors d'une cérémonie royale. La toile de fond que nous voyons ici est un patolu de Gujarat.

²¹⁰ GUY, John, *op.cit.*, 1979, p.87.

Les motifs utilisés pour le marché indonésien se différaient des motifs destinés à l'usage local à Gujarat. Nous pouvons observer trois catégories de motifs : un ou plusieurs éléphants caparaçonnés ; l'éléphant et le tigre s'alterne ; et, les motifs floraux géométriques²¹¹. Les plus spectaculaires tissus sont ceux avec les éléphants caparaçonnés. Souvent ils étaient de taille grande et de haute qualité. La famille Salvi venait de terminer une pièce spécialement commandée d'une pièce avec ce motif.



Figure 23 La pièce avec le motif des éléphants caparaçonnés. Cette pièce, spécialement commandée a été fabriquée avec des teintures naturelles et aurait pris six mois pour sa confection.

²¹¹ Ibid, p.88. Voir aussi BUHLER,



Figure 24 Un patolu à des fins cérémoniales avec les éléphants caparaçonnés datant du XVIII^e ou XIX^e siècle. (Photo de l'auteur, Musée Guimet)

Cette pièce provenant d'Indonésie figure parmi les textiles patola exportés de l'Inde. L'ancienneté de cette pièce affirme la présence de ce motif

Le deuxième plus célèbre motif que nous trouvons sur les patola d'Indonésie est celui d'éléphant et tigre. Bien que nous trouvons l'éléphant souvent dans les motifs sur les textiles patola en Inde, la combinaison avec le tigre, aurait été spécialement conçu pour le marché indonésien²¹². Enfin, la catégorie des motifs géométriques consistant des fleurs et des feuilles que nous retrouvons également dans les patola en Inde. D'ailleurs ces motifs sont les plus répandus. Le motif floral le plus populaire en Indonésie fut celui avec un cercle de fleur, connu sous le nom de *chabdi bhat* en Inde et sous le nom de *jamprang* en Indonésie. Ce motif a été souvent utilisé pour les pantalons fabriqués pour les rois.

²¹² Ibid., p.91.



Figure 25 Le prince javanais, Pangeran Ngabehi, c. 1860
(GUY, John, *Woven Cargoes*, Image 112)
Le prince porte est vêtu d'un pantalon patolu avec des motifs floraux.



Figure 26 Un lot de pantalons patola fabriqués pour l'Indonésie,
datant du début XX^e siècle.
(GUY, John, *Woven Cargoes*, Image 112)
Ce lot de pantalon aurait appartenu au grand-fils de
Sultan Hamengku Buwono VII de Java.

Nous avons déjà vu à quel point les textiles patola étaient appréciés par les indonésiens. Cependant, ces textiles provenant de Gujarat ont été réservés à la noblesse et l'aristocratie, ainsi privilégiant les peuples ordinaires. Afin de satisfaire la demande de cette clientèle, des textiles imprimés en coton, de qualité inférieure et à bas prix ont été procurés de l'Inde. Ces textiles, ayant les mêmes dimensions et motifs des patola, étaient des imitations commercialisées par le VOC²¹³. Ces imitations artisanales, produites jusqu'à la fin du XIX^e siècle ont été remplacées par les imitations industrielles fabriquées dans les usines de Rotterdam en Hollande jusqu'au 1950.

Il est évident que les textiles patola ont influencé les textiles de plusieurs pays asiatiques, plus précisément de l'Indonésie. Nambiar souligne correctement qu'aucun autres textiles – qu'ils soient de la Chine, de la Perse ou de l'Inde – ont joué un rôle aussi important dans l'histoire des textiles de l'Asie : la plupart des motifs ainsi que des techniques de l'Asie du Sud-Est et de l'Indonésie – jusqu'à la Nouvelle Guinée et le Japon – ont été influencés par les patola de Gujarat²¹⁴. Il est donc peu étonnant que ces textiles ont incité la production locale. Les *geringsing* de Bali, les double ikats en coton, sont un bon exemple. Bien que l'ancienneté de la technique de *geringsing* ne soit connue, les motifs retrouvés sur certaines pièces montrent une influence directe

²¹³ *Ibid.*, p.94.

²¹⁴ NAMBIAR, Balan et FISCHER, Eberhard, "Patola/ Virali pattu : from Gujarat to Kerala. New information on double ikat textiles in South India", *Asiatische Studies, Etudes Asiatiques*. Bern/Frankfurt/New York/Paris : Peter Lang. 1987. Vol.XLI, no.2, p. 121.

des patola²¹⁵. Nous pouvons trouver des exemples de ces textiles, notamment dans l'Est de l'Indonésie, de Bali à Sumba, Lembata, Savu, Roti et Timor²¹⁶.

²¹⁵ GUY, John, *Woven...*, *op.cit.*, p.13.

²¹⁶ De nombreuses études ont été effectuées sur ce sujet: Buhler, Barnes, Guy pour nommer quelques unes.

4 CHAPITRE IV : MUSEOGRAPHIE : DES EXEMPLES

4.1 MUSEE ET IDENTITE: MUSEE CANADIEN DES CIVILISATIONS,

OTTAWA

Ce chapitre étudie l'exemple du musée canadien des civilisations dont l'histoire remonte à 1856 et qui est le symbole le plus populaire de l'identité nationale. Depuis sa création en 1856, le Musée canadien des civilisations (MCC) comme on le connaît aujourd'hui se voit beaucoup transformé, certes dans sa structure physique, mais aussi dans ses objectifs²¹⁷. Le MCC, à la fois un musée ethnologique et historique, raconte une histoire, celle de la culture et la contribution des Premiers Peuples qui ont créé le pays et qui ne cessent pas à contribuer à l'avenir du pays.

Le MCC est aujourd'hui un symbole de l'identité nationale du Canada, bien qu'il soit créé au départ pour préserver la culture des Premières Nations. Le gouvernement Trudeau qui a commissionné la construction de l'édifice contemporain du MCC a transformé le patrimoine du pays pour renforcer l'unité nationale, à une période où les mouvements nationalistes québécois menaçaient à diviser le pays pour toujours. Aujourd'hui le MCC, qui gère le Musée canadien de la poste et le Musée canadien de la guerre, est la plus importante et la plus populaire institution culturelle canadienne.

Il faut souligner que l'aspect architectural de l'édifice du MCC, conçu et construit par

²¹⁷ Le Musée a changé de nom en 2013 pour devenir le Musée canadien d'histoire. Si nous avons examiné ce musée comme exemple, c'était parce que son nom ancien de MCC était plus proche à notre sujet de recherche. Le nom suggérait l'idée de l'identité nationale et de l'éthnicité des peuples. C'est pourquoi, nous avons gardé l'ancien nom du Musée dans notre texte.

Douglas Cardinal, d'origine Métis et Pieds Noirs, joue un rôle fondamental dans la définition du Musée comme un symbole d'identité nationale. Le MCC sera transformé en Musée de l'histoire du Canada en 2017, les travaux pour laquelle ont déjà entamé en 2012.

4.1.1 Genèse du musée

En 1841, suite à la demande de La York Literary and Philosophical Society, la province du Canada décide d'allouer de l'argent pour fonder la Commission géologique de la Province du Canada (CGC). Les scientifiques de la CGC dirigée par William Edmund Logan, rassemblent et montent une collection de spécimens géologiques et archéologiques. Le premier musée de la CGC est créé en 1843 à Montréal, à la demande de l'état afin de présenter cette collection et exposer les résultats des recherches au grand public.

Huit ans plus tard, grâce au succès des moulages des empreintes des animaux que Logan fournit à la Société géologique à Londres, la CGC est reconnue non seulement pour ses recherches minéralogiques, mais aussi son intérêt des autres domaines. Logan utilise cette attention que reçoit la CGC et recommande la création d'un musée permanent pour la province consacré essentiellement à la géologie, mais aussi d'autres domaines de l'histoire humaine.

Enfin en 1856, la province du Canada adopte une loi permettant la création d'un musée géologique ouvert au public. Trente-cinq ans plus tard, la CGC, avec son musée de géologie et d'histoire naturelle déménage de Montréal à Ottawa, la ville capitale de la province du Canada. Le musée de la CGC continue à élargir ses

objectifs et ses missions. Une proposition pour inclure l'aspect industriel et artistique est faite par la Société royale du Canada (SRC), un organisme créé en 1882 pour regrouper des scientifiques, des chercheurs et des spécialistes dans les domaines des sciences naturelles et sociales, de l'art et des lettres.

A cette fin, le gouvernement étudie la possibilité de construire un nouveau bâtiment pour héberger la plus grande collection du Canada et les travaux sont achevés en 1910. En automne 1910, le CGC et son musée qui a inclut les études anthropologiques entre temps, déménagent aux nouveaux locaux, l'Edifice commémoratif Victoria (ECV).²¹⁸ L'incendie détruit le Parlement en 1916 et l'ECV accueille la Chambre des communes et le Sénat. Les collections de CGC sont stockées en entrepôt et son personnel se retrouve dispersé dans la ville. Une fois que le Parlement déménage à ses nouveaux locaux, les occupants initiaux de l'ECV y reviennent et les activités de la CGC continuent. Et, en 1927, le Musée national de l'Homme est né.

Mais de nouvelles modifications s'émergent, cette fois-ci, c'est la Guerre qui change encore les choses. Entre 1939 et 1946, le musée ferme toutes ses galeries d'expositions à l'exception de celle du rez-de-chaussée. Le personnel est encore une fois dispersé ou prêtés aux services militaires ou gouvernementaux. Après la guerre, la CGC et le Musée national sont hébergés à l'ECV jusqu'au 1959. En 1951, le

²¹⁸ Lorsque le CGC et le musée déménagent en 1911, ils occupent le nouvel Edifice commémoratif Victoria à Ottawa. La Galerie nationale du Canada y est également hébergée pour une période provisoire et occupe trois des quatre étages de l'ECV.

gouvernement fédéral établit la Commission royale pour le développement national de l'Art, des Lettres et des Sciences – mieux connue sous le nom de la Commission Massey – recommande la création d'un musée de l'histoire nationale.

Mais cinq ans plus tard, en 1956, l'état décide simplement de diviser le Musée national en deux parties, mais sous une direction unique: une partie consacrée à l'histoire naturelle et la deuxième dédiée à l'histoire de l'Homme y compris l'archéologie et ethnologie. Peu après, le Musée canadien de la guerre se rajoute au Musée national du Canada. En 1968, la société des Musées nationaux du Canada est formée réunissant plusieurs institutions culturelles, telles que le Musée de l'Homme, la Galerie nationale du Canada, le Musée national des sciences et de la technologie, l'Institut canadien de conservation, etc.

Après beaucoup de changements d'adresses et de bouleversements dans le fonctionnement du Musée, enfin, sous l'égide de Pierre Trudeau et son gouvernement libéral, les musées canadiens, en général, ont été rehaussés. En 1982, il a décidé de construire deux nouveaux bâtiments, un pour le Musée national de l'Homme et l'autre pour la Galerie nationale du Canada. En 1986, le Musée national de l'Homme est renommé le Musée canadien des civilisations. En 1989, le nouveau bâtiment du MCC de proportions monumentales est inauguré sur la rive nord de l'Outaouais.

Entretemps, sous la direction de George Macdonald, un anthropologue et archéologue de profession, une équipe pluridisciplinaire consistant des spécialistes de plusieurs domaines tels que l'histoire, l'archéologie, l'ethnologie, l'anthropologie, etc., étudie les possibilités d'exposer les différentes collections jusqu'alors présentées à l'ECV. Il

a été décidé de consacrer une partie du musée à la culture indigène, c'est-à-dire, la culture des peuples de la Première Nation du pays, car en effet, elle a joué un rôle moteur dans la conception du musée.

En 2012, le gouvernement Harper annonce l'intention de modifier la *Loi sur les musées* en faveur de la création du Musée canadien de l'histoire. Ainsi, en novembre 2012, le MCC a débuté un programme de transformation de cinq ans en vue du 150^e anniversaire du Canada en 2017. L'histoire du Canada occupera certes le devant de la scène, mais les facettes importantes du Musée des civilisations seront gardées. La nouvelle salle de l'histoire complètera la salle des Premiers Peuples et la Grande Galerie. Mark O'Neill, le président-directeur général du Musée explique que

La transformation du Musée – qui sera terminée en 2017, année où le Canada célébrera ses 150 ans de confédération – s'appuiera à la fois sur ce nouvel accent accordé à l'expérience canadienne et sur un engagement continu envers l'excellence. Ce sera un lieu idéal pour raconter la remarquable histoire du Canada²¹⁹.

4.1.2 Architecture

Le Musée canadien des civilisations est un des édifices les plus gigantesques et les plus impressionnants du monde. Selon George Macdonald, le premier directeur du MCC, le Musée représente le Canada - une nation qui réunit les différents peuples et leurs cultures – ainsi devenant le symbole de l'identité national.

A national museum of human history is part of that symbolization. It helps define cultural identity and the country itself. It stimulates pride amongst Canadians in their own culture. It announces to the

²¹⁹ <http://www.civilisations.ca/a-propos-du-musee/musee-de-lhistoire-du-canada>, consulté le 29 août 2013.

*world that Canada is a nation with special and unique characteristics. It reflects the ways in which various peoples, bringing their own cultures, have met the challenges of the land, by shaping it and by shaping themselves to it*²²⁰.

Ayant été choisi parmi quatre-vingt candidatures, l'architecte Douglas Cardinal semblerait le choix parfait avec son origine Métis et Pieds-Noirs. Même si son choix aurait étonné ses homologues, Jean Boggs, la directrice de l'époque de la Société de construction des musées du Canada défend que pour ce projet, le choix d'architecte ne pourrait être mieux.

*The Métis architect from Alberta, Douglas Cardinal, who is a shaman for his adopted tribe, seems a natural choice for the National Museum of Man which has such a great collection of Indian Art*²²¹.

Joan Reid Acland écrit comment Cardinal s'est laissé guidé et influencé par son origine autochtone dans l'architecture de l'édifice du MCC. Elle observe que la philosophie spirituelle de ses origines lui a inspiré à créer une structure révolutionnaire qui est le symbole de l'identité nationale du Canada.

²²⁰ Macdonald, Georges et Alford, Stephen, *"A museum for the global village"*, 1989, Canadian Museum of Civilization, Hull, Quebec, p. 3.

Un musée national d'histoire humaine fait partie de cette symbolisation. Il contribue à définir l'identité culturelle et le pays lui-même. Il stimule la fierté chez les Canadiens dans leur propre culture. Il annonce au monde que le Canada est une nation avec des caractéristiques spéciales et uniques. Il reflète la façon dont les différents peuples, apportant leurs propres cultures, ont relevé les défis de la terre, en façonnant et en se façonnant à elle.

²²¹ Boggs, Jean Sutherland, *"An encounter with Jean Sutherland Boggs"*, Section a 1 (3), Juin/Juillet 1983, p. 17.

L'architecte Métis de l'Alberta, Douglas Cardinal, qui est un chaman pour sa tribu adoptée, semble un choix naturel pour le Musée national de l'Homme, qui a une grande collection d'art indien.

Connu dans sa province natale d'Alberta, Cardinal n'avait pas encore fait ses preuves à l'échelle nationale, et encore moins à l'échelle internationale. Pourtant, il démontre déjà un style très personnel avec des structures gigantesques et dont les formes curvilignes et futuristes. Pour lui, sa profession n'était pas loin de son origine. Il définit l'architecture comme un acte spirituel. Ses œuvres précédentes telles que le Collège régional de Grande Prairie, le Centre des sciences spatiales d'Edmonton ou la place St. Albert sont témoins de son style très particulier avec ses formes courbes mariées avec un effet spectaculaire. Lorsqu'il est nommé architecte du Musée canadien des civilisations, il gagne une réputation nationale qui sera transformée au niveau international suite au succès qui lui est accordé par la presse mais aussi les citoyens du Canada pour l'architecture ingénieuse du Musée canadien des civilisations.

Cardinal comprend parfaitement les attentes et le rôle d'un tel musée dans l'unification d'un pays multiculturel. De même, il est conscient que l'architecture jouera un rôle essentiel dans la symbolisation du musée. Sa proposition pour le Musée commence ainsi :

Les symboles sont notre mode de communication. Les sons et les mots sont des symboles de mots et de sons. Les peintures expriment symboliquement des sentiments, des événements et peuvent communiquer des impressions que les mots ne peuvent pas rendre. La sculpture va plus loin dans ce sens. L'architecture, la sculpture vivante, permet une représentation symbolique encore meilleure des objectifs et des aspirations de notre culture. La tâche que

me propose, c'est d'évoquer, de créer des images sculpturales et architecturales symbolisant les buts et les aspirations de ce musée national²²².

Il construit l'édifice en prenant en compte avant tout les exigences et besoins pour la présentation et la conservation des objets. Il devait tenir en compte les exigences variantes selon les matières des objets qui seront exposées tous dans la même salle tout en gardant l'aspect esthétique des galeries d'exposition.

Cardinal explique en détail tout le processus de conception ainsi que les défis de construction du MCC dans sa monographie intitulée « From dream to reality ». En 1983, Cardinal reçoit un manuel de quatre tomes rédigé par le personnel du Musée national de l'Homme en collaboration avec la Société des musées nationaux. Un travail de compilation de quatre ans, ce manuel élaborait les besoins ainsi que les spécificités techniques de chacune des 500 salles de l'édifice. En gros, le musée était divisé en deux parties : celle qui est accessible et ouverte au public et l'autre qui est réservée au personnel du Musée (les services administratifs, la réserve, les laboratoires, etc)²²³.

Le plus grand défi à relever pour Cardinal et son équipe de professionnels était la période courte accordé pour la construction du MCC. L'échéance de 1986 paraît difficile à respecter. Un projet ayant été commissionné par le gouvernement Trudeau

222

<http://www.civilization.ca/cmcc/exhibitions/cmcc/architecture/tour10f.shtml>, (partie consacrée à l'architecte du musée) consulté le 29 août 2013.

²²³ Comme cité par ACLAND Joan Reid, *The Native artistic subject and national identity : a cultural analysis of the architecture of the Canadian Museum of Civilisation, designed by Douglas J. Cardinal*, Th. doct. : Concordia University, 1994.

qui pourrait changer à tout moment, le projet devait être achevé avant que le nouveau gouvernement entre en fonction.

4.1.3 Galeries/ expositions permanentes

*(...) it (MCC) sought to reflect the history of human beings in this vast country since the first people had entered it more than 15,000 years ago*²²⁴

Dans le XIX^e siècle, le Musée canadien des civilisations a été créé avec un souci de conserver la culture ‘en voie de disparition’ des Premiers Peuples. C’est cette notion qui a joué un rôle fondamental dans la caractérisation du MCC au départ et continue même au présent de définir cette institution. Le MCC est ‘un moyen de découvrir l’identité du Canada’²²⁵. Depuis sa conception et pendant toute la période de construction, la presse ainsi que les autorités canadiennes cultivent l’idée du symbole d’identité nationale que représentera le MCC.

Le MCC est agencé sur quatre niveaux avec des expositions permanentes à chaque niveau. L’immensité de l’édifice de MCC assure la fluidité de visite au visiteur. Néanmoins, cette énormité pourra aussi fatiguer le visiteur. Le MCC comprend de quatre expositions permanentes, en outre que les expositions spéciales. Si de l’extérieur, l’édifice de MCC nous rappelle les diverses forces de la nature et le

²²⁴ Cross roads of Cultures: The New Canadian Museum of Civilisation, George F.Macdonald in Toward the 21st Century/En vue du 21^e siècle , edited by Leslie H.Tepper, 1989 , Canadian Museum of Civilisation, Quebec.

(...) Il (MCC) a cherché à refléter l’histoire des êtres humains dans ce vaste pays depuis les premières personnes étaient entrés il ya plus de 15000 années.

²²⁵

<http://www.civilization.ca/cmcc/exhibitions/cmcc/architecture/tour02f.shtml>, consulté le 29 août 2013.

paysage, l'intérieur est aussi remarquable et nous présente les différents moments décisifs qui font l'histoire du Canada.

La Grande Galerie :

Située au niveau 1 (l'entrée principale au musée se situe au niveau 2) est le centre d'attraction en tant que le cœur architectural du Musée. Conçue brillamment avec le mur de façade en verre mesurant 112 mètres de longueur et 15 mètres de hauteur, elle offre une vue impressionnante sur la rivière d'Outaouais ainsi que le Parlement canadien²²⁶. La galerie sert d'une vitrine du patrimoine culturel riche autochtone à travers la reconstruction d'un village amérindien de la côte pacifique du Canada. La construction du village, complet avec six maisons représentant six cultures différentes amérindiennes et les totems, a débuté en Colombie-Britannique en collaboration avec les aînés et les artisans autochtones qui ont également contribué à l'agencement de l'espace de la Grande Galerie du MCC.²²⁷ Juste derrière le village amérindien, nous trouvons une exposition dédiée aux excavations archéologiques effectuées entre 1966 et 1978 en Colombie-Britannique qui raconte l'histoire des Tsimshians, un des Premiers Peuples de la côte pacifique du Canada. L'exposition montre quelques objets historiques retrouvés lors des fouilles archéologiques ainsi qu'une reconstitution des fouilles. La Grande Galerie permet aux visiteurs de découvrir l'histoire, la culture et les croyances des amérindiens.

²²⁶ <http://www.civilization.ca/cmcc/exhibitions/aborig/grand/grandfra.shtml>, consulté le 1^{er} septembre 2013.

²²⁷

<http://www.civilization.ca/cmcc/exhibitions/aborig/grand/grandfra.shtml#menu>

La salle des Premiers Peuples :

En continuation avec les expositions de la Grande Galerie, la salle des Premiers Peuples raconte l'histoire mais notamment la contribution des Premiers Peuples dans l'histoire du Canada. Beaucoup plus illuminé que l'exposition archéologique, cette salle est consacrée à la réussite des peuples indigènes du Canada dans le monde contemporain. L'exposition comprenant des photographies, des artefacts, des vidéos met l'accent sur les réussites et les luttes culturelles, historiques et artistiques des Premiers Peuples. Commençant par la mode de vie historique des autochtones et leurs traditions, nous passons aux apports de ces Premiers Peuples au monde contemporain. Cette exposition imposante donne aux visiteurs un aperçu de l'intégration des autochtones dans une société déterminée par les européens tout en restant fidèles à leurs traditions.

La salle du Canada :

Si le deuxième niveau de l'édifice est consacré aux expositions itinérantes et spéciales ainsi qu'au Musée canadien des enfants, le troisième niveau héberge la salle du Canada, l'exposition la plus populaire des expositions permanentes du MCC²²⁸. Elle raconte les mille ans d'histoire du Canada, notamment l'arrivée des Européens et leur installation dans ce pays. La reconstruction des édifices et les scènes domestiques ainsi que professionnels de l'époque permettent au visiteur d'avoir une expérience de la vie quotidienne de ces explorateurs européens. Nous trouvons par exemple, les

²²⁸ Brochure guide du visiteur, Musée canadien des civilisations.

habitations d'un fermier, l'atelier d'un cordonnier, le marché reconstruit, la cale d'un baleinier basque datant de 1560, même la salle d'attente d'un aéroport dans les 1970.

Continuant le chemin, le visiteur prend connaissance des différentes vagues d'immigration y compris les problèmes et les défis qu'ont fait face ces immigrés. Toutefois, la contribution de ces immigrés au développement du pays est aussi soulignée. De plus, la compagnie *Dramamuse*, le groupe de théâtre du Musée monte les pièces de théâtre – en costume de l'époque – dans les différentes parties de la salle afin de donner vie à l'histoire. Si la Grande Galerie assure un décor spectaculaire pour la présentation des spectacles culturels qui dévoilent la culture autochtone, la salle du Canada permet les présentations théâtrales beaucoup plus intimes qui facilitent la découverte de l'histoire.

Tête-à-tête

La plus récente des expositions permanentes du Musée, la Tête-à-tête ou la salle des personnalités canadiennes a été ouverte en 2007. Occupant le niveau quatre du bâtiment, cette exposition permet aux visiteurs de découvrir certaines personnalités canadiennes – célèbres, non connus ou tristement célèbre – qui font partie de l'histoire canadienne. Diviser en cinq grand thèmes (Nous avons inspiré, Nous avons fondé, Nous avons combattu, Nous avons bâti, Nous avons gouverné), les 27 personnages dont les femmes et les hommes, sont choisis selon les critères établies par le MCC.

A la différence des autres expositions permanentes, celle-ci n'a ni début ni fin prédéterminés. Le visiteur est à l'aise de choisir son parcours parmi ces 27 personnages, dont les femmes et les hommes. De plus, comme le choix des personnalités sera renouvelé périodiquement, le visiteur est invité à participer au choix de ces personnalités, ainsi illustrant le dynamisme du MCC.

Le Musée canadien des civilisations a été construit à la base comme un symbole de l'identité nationale. Ses politiques d'exposition, son architecture ainsi que sa programmation représentaient au départ, une institution qui souligne à la fois le multiculturalisme de la société et l'unité nationale du pays. George Macdonald l'a conçu en se basant sur le parc de loisir d'Epcot Centre de Disney. Il l'appelle « Global village », et y installe les systèmes des techniques les plus avancés. Il emprunte la façon de raconter une histoire du Disney et y rajoute des expériences technologiques, Le cinéma IMAX, une invention canadienne y trouve place. Ainsi, il donne aux visiteurs du Musée une expérience de vie.

En tant qu'un musée ethnologique, il a réussi à focaliser sur 'l'indiannisation' comme son caractère unique qui contribue dans l'attraction des touristes. Nous voyons présenter, au-dessus de l'accueil, une scène des Eskimos. Depuis le moment où le visiteur entre le musée, il est à la fois stupéfié par l'immensité du Musée et convaincu que la mission du Musée est accomplie. Cela dit, le MCC a su utiliser à son avantage sa mission de mettre en évidence la culture autochtone. Il en profite de la curiosité touristique que provoque cette mission.

*Beyond the massive collection of Native artifacts which was the Museum's raison d'être in its formative years, now 'indianness', is turned to a different use value in order to produce elaborate and dramatic tourist environments*²²⁹.

Pour un musée de *patola* en Inde, il est important d'établir cette notion d'identité. Puisqu'il ne s'agit pas ici d'un peuple, et plutôt d'une communauté de tisserand dont l'identité est définie par les objets qu'elle produise, en l'occurrence, les textiles *patola*. Pourtant, l'immensité du MCC ne fonctionne pas dans ce cas. Même si le visiteur est pris de première vue par les proportions gigantesques de l'édifice du MCC, il est également intimidé. Pour reprendre les mots de George Macdonald, le premier directeur du MCC, « ...museums are highly charged, symbolic space-time capsules in which our value hierarchies are made manifest²³⁰ ».

Lorsque le visiteur décide de visiter un musée, il se prépare déjà à être transporté dans le temps et à vivre une expérience qui lui permettra de découvrir le passé de l'humanité. Etant donné ce poids lourd que le visiteur porte déjà, un musée aux proportions aussi énorme que celles du MCC l'intimide et joue un rôle essentiel dans la perspective du visiteur. Dans le cas du musée de *patola*, vu qu'il représente une communauté beaucoup moins importante en taille, la structure physique sera bien

²²⁹ Acland, p. 240.

Au-delà de l'imposante collection d'artefacts autochtones qui était la raison d'être du Musée dans ses années de formation, l'entreprise 'indianité », est tourné vers une valeur d'usage différent afin de produire des environnements touristiques élaborés et dramatiques.

²³⁰ Cross roads of Cultures: The New Canadian Museum of Civilisation, George F.Macdonald in Toward the 21st Century/En vue du 21^e siècle , edited by Leslie H.Tepper, 1989 , Canadian Museum of Civilisation, Quebec.

...musées sont très chargés, capsules symboliques espace-temps dans lequel nos hiérarchies de valeur sont manifestées.

entendu, plus petite que le MCC. L'intérêt principal de ce musée est de mettre en évidence la contribution de la communauté des tisserands ainsi que leur technique de tissage. Les objets techniques, c'est-à-dire, les outils, le métier à tisser seront mise en vedette. Le visiteur pourra découvrir les différents outils, certains desquels ont évolué avec le temps.

Macdonald atteste que «le Musée canadien des civilisations (MCC) a pour mission de mieux faire connaître l'histoire humaine et les réalisations culturelles». ²³¹ Le Musée du *patola* aura comme objectif de présenter l'histoire d'un objet technique – les textiles *patola* – et sa contribution dans l'histoire de la mondialisation. Par ailleurs, à la différence du MCC qui a été créé à un moment de l'histoire où il était important de renforcer l'unité nationale du Canada, le musée *patola* sera créé avec un souci de conserver cet art de tissage. Dans une société aussi diverse et riche qu'en Inde, le musée focalisera sur un aspect culturel du pays et ne sera pas un élément d'unification du pays mais plutôt un élément de valorisation d'une myriade de patrimoine culturel indien.

4.2 MUSEE ET MEMOIRE : MUSEUM OF WORK & CULTURE

Le Musée de travail et culture ou le *Museum of Work and Culture* (MoWC), se situe dans l'état de Rhode Island aux Etats-Unis. Situé dans la ville de Woonsocket, le MoWC présente l'histoire des franco-américains qui se sont installés dans la région de Nouvelle Angleterre pour travailler dans les usines de textiles. Ouvert en 1997, le

²³¹ Christy Vodden et Ian Dyck, *Un monde en soi : 150 ans d'histoire du musée canadien des civilisations*, 2006, Société du Musée canadien des civilisations, Quebec

Musée raconte l'histoire d'une communauté des gens qui ont quitté leur pays et leur activité économique pour un terrain et environnement complètement inconnu. Aujourd'hui, ce secteur économique est fermé et il ne reste que la mémoire de tous ces gens qui y ont construit leur vie. La région de Blackstone River Valley, c'est-à-dire la région au bord de la rivière Blackstone où plusieurs usines des textiles se sont implantées dans le XIX^e siècle. Développé dans le cadre du projet de *Blackstone River National Heritage Corridor*, une ancienne usine de textile datant de 1915 située dans la place principale de la ville a été reconvertie pour héberger la Musée de travail et culture. Géré par la Société historique de Rhode Island (RIHS), le MoWC focalise certes sur la transformation, l'intégration et l'acculturation des Canadiens français, mais nous pouvons dire que cette histoire est similaire à celles des milliers des immigrés des autres villes américaines. Suite à la fermeture de l'industrie de textile de la région, ce musée est la seule mémoire de ces peuples dans cette région.

4.2.1 Historique

President Andrew Jackson : "I understand you taught us how to spin, so as to rival Great Britain in her manufactures ; you set all these thousands of spindles at work, which I have been delighted in viewing, and which have made so many happy, by a lucrative employment."

Samuel Slater: "Yes, sir. I suppose that I gave out the psalm and they have been singing to the tune ever since"²³².

²³² White, George.S, « *Memoir of Samuel Slater* »

Président Andrew Jackson: "Je comprends que vous nous avez appris comment tourner, de manière à rivaliser avec la Grande-Bretagne dans sa fabrique; vous définissez tous ces milliers de broches au travail, que je l'ai été très heureux de l'écouter, et qui avez fait tellement heureux, par un emploi lucratif".

La vallée de la Rivière Blackstone de Massachusetts et de Rhode Island est le « berceau de la Révolution industrielle américaine ». La vallée se caractérise par le terme du ‘travail’. D’une région principalement agraire, elle est devenue une région industrielle à partir de la fin du XVIII^e siècle. Les petites villes longeant la Rivière Blackstone ont toutes connu une grande transformation dans le XIX^e siècle lorsque les usines de textiles s’y établissent et les transforment en villes industrielles. De plus de l’énergie hydraulique de la Rivière Blackstone, dans les années 1790, du pouvoir, de la compétence, du savoir-faire mécanique et de la main-d’œuvre qualifiée ont tous réussi à établir la toute première usine des textiles dans la ville de Pawtucket dans l’état de Rhode Island.

En 1789, Moses Brown, un commerçant riche de Providence souhaite installer à Pawtucket, une usine pour filer le coton. Malgré la compétence disponible sur place par des artisans locaux pour construire des outils et machines nécessaires, le projet de Brown échoue. Après plusieurs mois d’essai, il rencontre Samuel Slater, un immigrant britannique qui a travaillé pendant sept ans dans une usine de textile en Grande-Bretagne. Slater examine la machinerie et détermine qu’il faut des modifications pour qu’elle fonctionne. Ainsi, en 1790, un an après, la toute première usine de textile – *Slater’s Mill* – à l’énergie hydraulique a été créée aux Etats-Unis. En occurrence, l’âge industriel débute aux Etats-Unis. Petit à petit, plusieurs usines s’implantent toute au long de la Rivière Blackstone d’abord et ensuite partout dans la Nouvelle Angleterre. Ainsi, les champs et les forêts d’autrefois ont été convertis en

Samuel Slater: «Oui, monsieur. Je suppose que je donnais sur le psaume et ils ont chanté sur l’air depuis ».

cités industrielles. La vie des fermiers et des agriculteurs se voit transformer complètement.

Une augmentation du nombre des usines oblige la région de trouver de la main-d'œuvre ailleurs et subséquemment d'accueillir des nouveaux immigrants. Les premiers immigrés étaient des irlandais qui étaient recrutés pour la construction des usines de la vallée de la Rivière Blackstone. Ensuite, entre 1860 et 1870, les canadiens-français quittent leur pays pour venir en Nouvelle Angleterre. Les polonais, les suédois et même les portugais les ont suivis. Si le paysage physique de la vallée a été dénaturé par l'industrialisation, le paysage culturel se voit lui aussi, métamorphoser. Des nouvelles langues, des cultures différentes, des traditions distinctes ont toutes contribué non seulement à l'histoire de la vallée de Blackstone, mais aussi à la réussite économique et industrielle de la région.

... the Blackstone Valley (was) the first area in North America to be industrialized. The...Massachusetts part, which is bordered by large and spectacular wetlands, stayed mostly undeveloped, but in Rhode Island mill villages dotted the hillsides...Every town on the river was supported by a mill, and every waterfall on the river had a mill next to it...²³³.

L'industrialisation de cette région a également créé le Système de manufacture Rhode Island. Faute de main-d'œuvre, les industries étaient obligées de trouver leurs

²³³ Tony Hiss, "Encountering the Countryside," The New Yorker

La vallée de Blackstone (était) la première zone en Amérique du Nord à être industrialisée. Le ... Massachusetts partie, qui est bordé par de grandes et spectaculaires zones humides, est resté la plupart du temps sous-développée, mais dans le Rhode Island villages de l'usine parsemée les coteaux ... Chaque ville sur le fleuve a été soutenu par un moulin, et chaque chute d'eau sur la rivière avait un moulin à sa côté...

ouvriers hors d'autres régions, d'abord des fermes aux alentours des usines de textiles et ensuite du Canada et de l'Europe. Afin de faire venir toute la famille, les entreprises ont souvent construit des villages avec les équipements collectifs (l'église, l'école, le logement, etc.) destinés aux familles des ouvriers. Ces cités ouvrières ont été financées par des petits groupes d'investisseurs privées, dont un des membres travaillaient dans l'usine²³⁴.

4.2.2 Woonsocket francophone

La ville de Woonsocket a été créée en regroupant six cités ouvrières situées au long de la Rivière Blackstone : Globe, Bernon, Social, Hamlet, Jenckesville et Woonsocket Falls. L'activité économique principale de tous ces villages étaient l'industrie des textiles. De plus d'une révolution industrielle, une révolution sociale se produise pendant cette époque d'industrialisation. Parmi les immigrants qui sont venus trouver du travail aux Etats-Unis, la vague d'immigration des Canadiens français qui sont venus de Québec commence en 1861²³⁵. Ils s'installent d'abord dans les régions de New York et Vermont. Ensuite, ils descendent peu à peu jusqu'à Rhode Island, et en particulier la ville de Woonsocket, passant par le New Hampshire, Maine et Massachussetts.

²³⁴ Le Système de manufacture Rhode Island est souvent confondu avec le Système Waltham-Lowell. Développé dans les années 1810 à Boston, le Système Waltham-Lowell recrute des jeunes filles de campagne - connu sous le nom de '*mill girls*'- pour travailler dans les usines et les hébergeaient dans les foyers construits par les entreprises. Attirées par la grande ville et une vie plus 'civilisée', ces filles quittaient leur famille pour pouvoir gagner de l'argent.

²³⁵ Bonier, Marie-Louise « *Debut de la colonie franco-américaine de Rhode Island en général et de Woonsocket en particulier* », 1920, Massachussetts.

En effet, Woonsocket devient la ville américaine la plus francophone. D'ailleurs, Woonsocket est un exemple parfait de la transformation culturelle lors de l'industrialisation. Si l'énergie hydraulique a déclenché l'âge industriel, la vapeur a augmenté la productivité. Les usines beaucoup plus grandes pouvaient être construites dans toute la ville et il n'y avait plus besoin de les concentrer à côté des rivières. De plus, des chemins de fer ont assuré la transportation plus rapide des marchandises. Afin de pouvoir gérer cette productivité en hausse, il a fallu plus de main-d'œuvre. Faute de main-d'œuvre locale, les entreprises américaines engagent les agents Canadiens français au Québec pour recruter les Canadiens français. Les agents persuadent les Canadiens français de quitter leurs fermes et venir travailler dans les usines.

Etant donné les contraintes saisonnières, les Canadiens français ont apprécié la proposition. Ainsi, en 1865, avec l'essor industriel, les Canadiens français viennent s'installer dans la région de Nouvelle Angleterre. Au départ, ils l'ont vu comme une solution provisoire pour gagner de l'argent avant de retourner à leur vie agricole. Donc, en hiver, ils rentrent au pays avec la poche pleine d'argent où ils font preuves de la belle vie qu'ils mènent dans leur nouveau territoire. Par conséquent, tout le monde voulait partir aux Etats-Unis, le pays du travail pour tout le monde. Le nombre des immigrants triple entre 1875 et 1890 et dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, la population des Canadiens français à Woonsocket s'accroît²³⁶. Les Canadiens

²³⁶ <http://www.nps.gov/blac/historyculture/people.htm>.

français comme toute communauté d'immigrés aux Etats-Unis, ont tâché à trouver un équilibre entre devenir 'américain' tout en préservant leur culture et tradition ancestrale. Dans un souci de préserver leur culture, langue et tradition, la communauté des Canadiens français était très unie et proche ainsi dominant certaines parties de la région de Blackstone. En effet, vers 1900, la ville de Woonsocket est devenue une ville francophone. Aujourd'hui, on entend moins le français dans la ville, pourtant la ville est reconnaissante de la contribution des Canadiens français au développement de la ville et pour rendre hommage à leurs sacrifices, leurs luttes, leurs apports, le Musée de travail et culture a été ouvert en 1997.

4.2.3 Genèse du musée

Dans les années 1920, l'industrie de coton s'effondre suite à la concurrence des usines du Sud ainsi que les problèmes avec les syndicats. Ce phénomène se produise dans toute la Nouvelle Angleterre. Et, suite à la Grande Dépression des années 1930 l'économie de Woonsocket s'écroule. Il faut souligner que à cette époque, soixante-quinze pour cent de la population de la ville étaient d'origine canadienne-française²³⁷. Néanmoins, la Seconde Guerre mondiale a rétabli l'économie dans la région avec les usines des textiles fabriquant de grande quantité de tissus. Mais, une fois la Guerre terminée, l'économie de Woonsocket, comme dans toute la région, était à nouveau en

Cependant, Marie-Louise Bonier signale dans son ouvrage que ces peuples étaient très mal reçus aux Etats-Unis, « partout le Canadien français ne trouvait qu'hostilité envers lui-même, envers sa langue et envers sa religion ».

²³⁷ Pierre Anctil, "Franco-American in New England" in Dean R. Louder and Eric Waddell, ed., and Franklin Philip, tran. *French America: Mobility, Identity and Monority Experience Across the Continent* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1993), p. 40.

déclin. Par conséquence, les usines ferment et beaucoup d'entre elles sont soit vendues soit louées. Plusieurs de ces structures se trouvent face à un risque de démolition ou d'abandon ainsi poussant le paysage culturel et industriel de la région en danger. Et, d'après les sondages de 1980, soixante pour cent de la population de Woonsocket étaient des Canadiens français²³⁸.

Un sujet d'intérêt local mais aussi national, le public ainsi que les gouvernements locaux de Massachusetts et de Rhode Island souhaitent vivement revitaliser la Vallée de la Blackstone. En septembre 1983, avec l'aide du public ainsi que les gouvernements locaux, le Congrès demande au Service national des parcs (NPS) d'aider les états de Massachusetts et Rhode Island à développer un système de parc au long de la rivière Blackstone. Le NPS devait également, examiner les possibilités de conservation de cette région qui dotait d'un riche patrimoine industriel et culturel. L'étude propose trois lignes de conduite pour la conservation et la valorisation de cette région. La première soulignait le besoin de sensibiliser les gens locaux et de les encourager à participer au projet. La deuxième relevait un engagement sérieux de la part des deux états de travailler en collaboration avec le NPS pour l'assistance technique. Enfin, le gouvernement fédéral n'interviendra dans la gestion des sites et surtout, aucun de ces sites ne compteront de la propriété du gouvernement fédéral.

En novembre 1986, le Congrès établit le Corridor du patrimoine national de la vallée de la Rivière Blackstone ou le *Blackstone River Valley National Heritage Corridor*. Le but de ce projet était de sauvegarder, valoriser et interpréter la contribution

²³⁸ Ibid, p. 41.

patrimoniale unique et importante de cette vallée dans l'histoire du pays. Il est certain que cette région, le berceau de révolution industrielle américaine, a joué un rôle important dans l'histoire politique, culturelle, sociale et industrielle du pays.

(...) preserving and interpreting for educational and inspirational benefit of present and future generations the unique and significant contributions to our national heritage of certain historic and cultural lands, waterways and structures within the states of Massachusetts and Rhode Island"²³⁹.

Etabli au départ, sur vingt, en 1996, la frontière du Corridor a été élargie pour inclure vingt-quatre communes tout au long de la Rivière Blackstone allant de Worcester dans le Massachusetts jusqu'à Providence dans le Rhode Island. Toutefois, le Corridor ne couvre pas les villes entières. L'objectif principal du projet est de mettre en évidence les différents aspects de l'histoire industrielle de cette région. Alors, cela peut être un bâtiment, un canal, un pont, une gare ou voire une culture selon l'importance de leur rôle dans la transformation du paysage industriel, culturel, social et économique du pays.

Today, the most significant aspect of the Blackstone Valley is its "wholeness", the unique survival of the representative elements of entire eighteenth- and nineteenth-century production systems. Few places exist where such a concentration of integrated historic,

²³⁹ La loi publique 99-647, *An Act to Establish the Blackstone River Valley National Heritage Corridor in Massachusetts and Rhode Island*. (...) La préservation et l'interprétation de prestation éducative et inspirante des générations actuelles et futures les contributions uniques et importantes à notre patrimoine national des terres, les voies navigables et certaines structures historiques et culturels dans les états du Massachusetts et du Rhode Island ".

*cultural and natural resources is as accessible to interpretation, preservation and other management strategies*²⁴⁰.

A la différence des projets traditionnels des NPS, le projet de la Vallée de Blackstone implique et encourage la participation locale, de la communauté vivant dans ces sites. Le Corridor cherche à conserver le patrimoine historique et naturel dans le milieu où il a été créé et par les gens qui y vivent actuellement.

Dans ce cadre, la ville de Woonsocket, la ville la plus francophone des Etats-Unis dans le XVIII^e – XIX^e siècles, valorise les Canadiens français qui y habitaient. S’inscrivant dans la tendance de l’époque, une ancienne usine de textile située à la place principale, *Market Place*, de la ville de Woonsocket a été reconvertie pour raconter l’histoire culturelle et sociale de la ville. En octobre 1997, le MoWC ouvre ses portes au public et focalise sur le patrimoine qu’ont laissé les Canadiens français qui sont venus de Québec pour trouver du travail dans les usines de textiles de la région.

Gérée par la Société historique de Rhode Island (RIHS), une organisation privée fondée en 1822, le Musée recrée la mode de vie du XIX^e siècle de la ville de

²⁴⁰ *Cultural Heritage and Land Management Plan for the Blackstone River National Heritage Corridor* (1989). Aujourd’hui, l’aspect le plus important de la vallée de Blackstone est sa «totalité», la survie unique des éléments représentatifs de systèmes complets de production des XVIII^e et XIX^e siècle. Peu d’endroits où existent une telle concentration de ressources historiques, culturelles et naturelles intégrées est aussi accessible à l’interprétation, à la conservation et d’autres stratégies de gestion.

Woonsocket.²⁴¹ A travers les objets et les histoires des immigrants Canadiens français, le MoWC répond aux questions telles que : Pourquoi sont-ils venus ? Qu'ont-ils fait à leur arrivée? Qui les ont aidés au cours de leur aventure dans ce nouveau terrain? Bien que le MoWC soit un musée de l'histoire des Canadiens français aux Etats-Unis, ces questions sont valables pour toute communauté d'immigrés qui s'est orientée vers la « nouvelle terre » pour trouver de nouvelles opportunités.

4.2.4 Galeries / expositions permanentes

Située dans la place principale de la ville, *Market Place*, le Musée de travail & Culture est agencé sur deux niveaux. Dès qu'on entre, nous sommes accueilli par un grand panneau - écrit en première personne pluriel - sur la 'survivance', le terme utilisé par les Canadiens français pour leur lutte culturelle. Le panneau décrit brièvement l'histoire de la vallée de Blackstone et sa transformation en région industrielle. Il faut noter que les panneaux sont présentés en anglais et en français. D'ailleurs, c'est peut-être le seul musée américain qui le fait. Nous trouvons souvent l'anglais et l'espagnol dans les institutions publiques et culturelles. Rien que le choix de présenter les panneaux en français montre la fierté et la volonté des habitants de la ville d'accepter ce patrimoine.

²⁴¹ La Société historique de Rhode Island (RIHS) est la quatrième plus ancienne société historique des Etats-Unis. Elle gère une bibliothèque, d'ailleurs la plus importante bibliothèque historique de Rhode Island ainsi que deux musées - Musée de Travail and Culture et la Maison John Brown qui a été récemment rénovée. De plus un journal - *Rhode Island History* - elle organise des activités éducatives et touristiques.

Ensuite, nous voyons une maison de campagne québécoise montrant la vie quotidienne d'une famille Canadienne française au pays. La scène est recréée avec l'homme travaillant dans le champ et un enfant jouant à côté et la femme devant son rouet en train de filer. Et puis, nous entrons l'église où un film sur l'histoire sociale de la ville de Woonsocket dans le début du XXe siècle est présenté, y compris des entrevues avec des anciens employés ou leur famille. Après, nous passons à la grande salle où l'usine est recréée avec les machines – le métier à tisser, la machine à filer le coton.

L'exposition continue au premier étage qui est dédiée à la vie sociale des ouvriers. La maison à deux étages nous donne une idée de leur condition de vie. Un coin pour les loisirs nous montre leurs activités de loisirs. Les usines construisaient les écoles pour les enfants de leurs ouvriers. Une salle de classe d'une école paroissiale illustre la culture et la tradition des Canadiens français religieux. Une salle de conférence d'une entreprise pour les négociations entre le syndicat et la direction et une salle de réunion syndicale où les ouvriers se réunissent afin de discuter de nouvelles stratégies sont également présentées pour souligner les conflits entre ces deux corps, et qui ont provoqué des grèves de l'industrie des textiles. De plus, une nouvelle exposition intitulée « *Going to Work: Twentieth Century Settlers to the Blackstone Valley* » rassemble les histoires de tous les immigrants de la vallée de Blackstone, qu'ils soient portugais ou espagnols ou français.

Le MoWC est un exemple de la valorisation d'une communauté, notamment leur mode de vie. Dans ce cas, c'est une communauté d'immigrés – les Canadiens français

– qui est venue trouver du travail et par conséquent a contribué au développement économique de la région et du pays. Le MoWC rend hommage aux Canadiens français, leur vie sociale et culturelle. Les panneaux descriptifs se trouvent dans chaque salle d'exposition du musée, souvent accompagnées de la reproduction des anciennes photographies. Si le Musée canadien des civilisations nous présente l'histoire de son pays avec une attention spéciale aux Premiers Peuples du territoire, le MoWC célèbre la contribution d'une communauté dont la contribution au développement économique du pays a été fondamentale. Pourtant, leur histoire sociale est oubliée et le MoWC interprète et transmet cette histoire aux jeunes générations.

Le MoWC sert d'exemple pour le musée de *patola* qui focalisera sur une communauté de tisserands qui habitent toujours la ville de Patan. L'industrie de textile de la région de la vallée de Blackstone n'existe plus. Pourtant le RIHS a voulu transmettre l'histoire sociale des peuples qui ont joué un rôle fondamental dans la construction de la ville comme on la connaît aujourd'hui.

En ce qui concerne les textiles *patola*, certes le nombre de tisserands qui en fabriquent a énormément réduit, mais la demande pour les textiles existe toujours, bien qu'elle soit très limitée. Par exemple, la famille Salvi reçoit des commandes particulières des musées internationaux ou des passionnés des textiles indiens de recréer une pièce du XVIII^e ou XIX^e. De plus, en général, les touristes qui passent par l'Ahmedabad font un stop à Patan rien que pour visiter l'atelier de la famille Salvi.

Donc, un itinéraire existe déjà et le musée de patola facilitera certainement dans la préservation et la transmission de ce patrimoine culturel indien.

4.3 MUSÉE ET TECHNIQUE: CALICO MUSEUM OF TEXTILES

4.3.1 Genèse du musée

L'exemple du musée, Calico, est situé dans la ville d'Ahmedabad, dans l'état de Gujerat²⁴². Fondé en 1949, le Musée Calico du Textile est un musée exemplaire pour sa spécialisation sur l'historique et la technique de l'artisanat indien et des textiles industriels, mais aussi pour sa collection avec quelques pièces rares. Ce musée a été inspiré par Ananda Coomaraswamy, qui, lors de ses discussions avec Ambalal Sarabhai, le propriétaire des usines Calico, a proposé un projet d'un institut de textiles dans la ville d'Ahmedabad, le principal centre de textile en Inde²⁴³.

4.3.2 Galeries/ expositions permanentes

Dans les premières années de son ouverture, le musée s'est focalisé sur le domaine le plus large, le textile artisanal et a consacré moins de temps sur l'aspect industriel. Aujourd'hui, il est une base de données importante pour les chercheurs mais aussi

²⁴² Ahmedabad est la principale ville de l'état du Gujerat en Inde. Elle compte environ 5,2 millions d'habitants et est la sixième ville de l'Inde. Autrefois appelé le Manchester d'Inde, il ne reste que très peu de vestiges de ce patrimoine textile.

²⁴³ Ananda Kentish Coomaraswamy, né en 1877 à Colombo, Sri Lanka, était un historien d'art et penseur indien représentatif de l'école traditionaliste. Dans un premier temps, il se distingue par ses nombreuses études sur l'histoire de l'art bouddhiste et hindou. Par la suite, il élargit sa réflexion dans le sens d'un œcuménisme spirituel faisant de l'hindouisme et du bouddhisme les rameaux d'une tradition primordiale. En 1917, il a déménagé aux Etats-Unis pour travailler dans le Musée des Beaux Arts à Boston où il occupait le poste de curateur jusqu'à son mort en Août 1947.

pour les tisserands qui s'inspirent des anciens modèles. Lorsqu'il a été décidé, en 1983, de déplacer le musée à la maison du propriétaire, quelques modifications devaient être effectuées afin de convertir la maison en musée. Ainsi, la maison principale a été utilisée pour exposer des tissus religieux dans leur contexte historique et culturel. L'ensemble des structures autour de la piscine a été beaucoup modifié et les portes taillées bois d'anciennes maisons du Gujerat rajoutées. Cet espace a été reconverti pour présenter les tentes, les tapis, les costumes et tissus provenant des royaumes Mogols qui ont gouverné l'Inde, et plus particulièrement, cette région. Le passage entre ces deux espaces est facilité par des cours larges et des boulevards bordés d'arbres.

Géré par la Fondation Sarabhai, le musée Calico a également publié de nombreux livres sur le textile indien. Comme le note Ranjan, le musée, en tant que source culturelle, permet aux visiteurs d'apprendre tout en appréciant les articles mais aussi l'esthétique du musée²⁴⁴. Pendant la visite, le visiteur se voit transporté dans le passé à travers les tissus, les sculptures, les portes et même le bâtiment.

²⁴⁴ "Woven Art", *The Hindu Folio*, June 1999

5 CHAPITRE V – PATRIMOINE A SAUVEGARDER

5.1 EVOLUTION ET NOTION DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATERIEL

Le terme patrimoine, provient du mot latin *patrimonium* signifiant « héritage du père ». Le lexique français fait référence à quatre définitions pour le terme patrimoine :

1) biens de famille, biens que l'on a hérités de ses ascendants ; 2) en droit il s'agit de l'ensemble des droits et des charges d'une personne, appréciables en argent » (Planiol). C'est l'ensemble des biens corporels et incorporels et des créances nettes d'une personne (physique ou morale) ou d'un groupe de personnes, à une date donnée ; 3) (1829) ce qui est considéré comme un bien propre, comme une propriété, une richesse transmise par les ancêtres se cadre dans la dimension collective du terme patrimoine, tel que le patrimoine mondial de humanité ; 4) en biologie, le *patrimoine héréditaire, génétique est l'ensemble des caractères hérités*²⁴⁵.

Par extension de cette définition, notamment la première, dans le XIXe siècle apparaît le patrimoine de l'humanité, c'est-à-dire, l'héritage transmis par les ancêtres. Ainsi, un pays ou une civilisation se caractérise par un héritage ou patrimoine culturel ou naturel qui existe depuis des siècles et qui sont transmis de génération en génération, de père en fils.

En anglais, le mot *inheritance* fait référence au sens juridique du mot aux biens familiaux hérités des ascendants. Le mot *heritage* évoque l'idée de patrimoine, et l'adjectif *cultural* y est rajouté pour signifier le patrimoine culturel. Toutefois, nous parlons de *legacy* qui signifie ce que transmet un événement, une personne ou un

²⁴⁵ Le petit robert

groupe à ses descendants. Par exemple, on parle du *legacy* d'un artiste continuait par ses enfants, ou du *legacy* d'une guerre.

Malgré les variantes sémantiques, nous saisissons l'idée principale du terme : celle de la transmission intergénérationnelle qui pourrait éventuellement caractériser un groupe, une communauté, une civilisation ou un pays. Au milieu du XIX^e siècle, en Europe, le patrimoine est assigné un nouveau caractéristique, celui du patrimoine culturel, et une nouvelle valeur collective, le patrimoine culturel d'un pays.

Donc, un objet ou monument est conféré d'un statut spécial de droit public qui le fait l'identité culturelle du pays. Ainsi, l'Etat est impliqué dans une gestion complexe de ce patrimoine dont la protection et la sauvegarde renforce l'identité de son peuple et par extension l'expression culturelle du peuple. La première convention internationale de l'UNESCO traitant le patrimoine culturel est la *Convention de la Haye pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé* (1954). Préoccupée par la destruction de patrimoine résultant de la seconde Guerre mondiale et guidée par les Convention de La Haye de 1899 et de 1907, et le Pacte de Washington de 1907, l'UNESCO prend l'initiative de signer une nouvelle convention qui définit les « biens culturels ».

Sont considérés comme biens culturels, quels que soient leur origine ou leur propriétaire :

a. Les biens, meubles ou immeubles, qui présentent une grande importance pour le patrimoine culturel des peuples, tels que les monuments d'architecture, d'art ou d'histoire, religieux ou laïques, les sites archéologiques, les ensembles de constructions qui, en tant que tels, présentent un intérêt historique ou artistique, les œuvres d'art, les manuscrits, livres et autres objets d'intérêt artistique,

historique ou archéologique, ainsi que les collections scientifiques et les collections importantes de livres, d'archives ou de reproduction des biens définis ci-dessus ;

b. Les édifices dont la destination principale et effective est de conserver ou d'exposer les biens culturels meubles définis à l'alinéa a, tels que les musées, les grandes bibliothèques, les dépôts d'archives, ainsi que les refuges destinés à abriter, en cas de conflit armé, les biens culturels meubles définis à l'alinéa ;

c. Les centres comprenant un nombre-considérable de biens culturels qui sont définis aux alinéas a et b, dits « centres monumentaux »²⁴⁶.

Reconnaissant l'importance de la protection et la sauvegarde des biens culturels et naturels du monde qui sont menacés de plus en plus de la disparition, voire de la destruction non seulement par les causes naturelles mais aussi par des facteurs humains, l'UNESCO adopte, en 1972, la *Convention concernant la protection du patrimoine mondial culturel et naturel*. L'article 1 de la convention définit ainsi le patrimoine culturel :

- les monuments: œuvres architecturales, de sculpture ou de peinture monumentales, éléments ou structures de caractère archéologique, inscriptions, grottes et groupes d'éléments, qui ont une valeur universelle exceptionnelle du point de vue de l'histoire, de l'art ou de la science,
- les ensembles: groupes de constructions isolées ou réunies, qui, en raison de leur architecture, de leur unité, ou de leur intégration dans le paysage, ont une valeur universelle exceptionnelle du point de vue de l'histoire, de l'art ou de la science,
- les sites: œuvres de l'homme ou œuvres conjuguées de l'homme et de la nature, ainsi que les zones y compris les sites archéologiques qui ont une valeur universelle exceptionnelle du

²⁴⁶ UNESCO, *Convention pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé*, plus connue sous le nom de la *Convention de la Haye*, adopté en 1954.

point de vue historique, esthétique, ethnologique ou anthropologique²⁴⁷.

Avec cette Convention, l'UNESCO s'engage non seulement à fournir les dispositions techniques, pratiques, juridiques mais s'engage également à accorder une aide financière à cette fin aux pays qui n'ont pas les moyens économiques parce que « (...) la dégradation ou la disparition d'un bien du patrimoine culturel et naturel constitue un appauvrissement néfaste au patrimoine de tous les peuples du monde ». ²⁴⁸

En 2003, « (...) considérant la profonde interdépendance entre le patrimoine culturel immatériel et le patrimoine culturel et naturel », l'UNESCO adopte la *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*. Cette dimension intangible que prend le patrimoine culturel marque l'évolution du terme. Si dans les années cinquante, les monuments, les sites ou les structures construites sont mises en valeur, on reconnaît l'importance des choses non-tangibles, tout ce qui ne peut pas être touché. Ainsi, on met en évidence les festivals, les chansons, les langues, les danses, les formes théâtrales, etc., qui contribuent à la construction sociale et culturelle du pays.

L'Article 2 de la convention définit ainsi le 'patrimoine culturel immatériel' :

On entend par « patrimoine culturel immatériel » les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire - ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés - que les communautés, les groupes et, le cas échéant,

²⁴⁷ UNESCO, Convention concernant la protection du patrimoine mondial culturel et naturel, adopté le 16 septembre 1972, article 1.

²⁴⁸ Ibid.

les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel. Ce patrimoine culturel immatériel, transmis de génération en génération, est recréé en permanence par les communautés et groupes en fonction de leur milieu, de leur interaction avec la nature et de leur histoire, et leur procure un sentiment d'identité et de continuité, contribuant ainsi à promouvoir le respect de la diversité culturelle et la créativité humaine. Aux fins de la présente Convention, seul sera pris en considération le patrimoine culturel immatériel conforme aux instruments internationaux existants relatifs aux droits de l'homme, ainsi qu'à l'exigence du respect mutuel entre communautés, groupes et individus, et d'un développement durable²⁴⁹.

Le paragraphe 2 de l'Article 1 de la *Convention* résume les différents domaines dans lesquels manifeste le « patrimoine culturel immatériel » ;

- a) les traditions et expressions orales, y compris la langue comme vecteurs du patrimoine culturel immatériel ;
- b) les arts du spectacle ;
- c) les pratiques sociales, rituels et événements festifs ;
- d) les connaissances et pratiques concernant la nature et l'univers ;
- e) les savoir-faire liés à l'artisanat traditionnel²⁵⁰.

Cette Convention est très importante pour les pays en développement tel que l'Inde, qui vit une période de concurrence économique et par conséquent, ignore . Les textiles *patola* s'inscrivant dans la dernière catégorie - « savoir-faire liés à l'artisanat traditionnel » -, constituent le patrimoine culturel immatériel de l'Inde. Confectionnés par une communauté de tisserands habitant une petite ville indienne, dont la technique de tissage est transmise de père en fils, ces textiles indiens méritent d'être valorisés.

²⁴⁹ UNESCO, *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*, adoptée le 17 octobre 2003, Paris, article 2

²⁵⁰ Ibid, article 1, paragraphe 1.

Un aspect fondamental de la Convention est le Comité international institué par l'UNESCO comportant des représentants des 18 Etats parties. Ce groupe intergouvernemental permet un fonctionnement plus libéral. Concernant la responsabilité des Etats parties (« les Etats qui sont liés par la Convention entre lesquels celle-ci est en vigueur »), chaque Etat s'engage à non seulement travailler avec les communautés dans l'identification et la définition du patrimoine culturel immatériel de son pays mais aussi de mettre en place les mesures pour la sauvegarde et la protection de ce patrimoine. Il appartient à chaque Etat partie de

prendre les mesures nécessaires pour assurer la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel présent sur son territoire ; parmi les mesures de sauvegarde visées à l'article 2, paragraphe 3, d'identifier et de définir les différents éléments du patrimoine culturel immatériel présents sur son territoire, avec la participation des communautés, des groupes et des organisations non gouvernementales pertinentes²⁵¹.

L'Inde ratifie la *Convention* le 9 septembre 2005 et neuf éléments sont inscrits dans la liste du patrimoine culturel immatériel dont le premier était inscrit en 2008.

Cependant, le savoir-faire artisanal n'y figure pas. Avec une histoire artisanale aussi riche, ce manque est bien frappant. Il est impératif que l'Inde prenne des mesures en faveur de la valorisation et sauvegarde de ce patrimoine culturel immatériel. Il est étonnant, par exemple, que dans ce pays où l'industrie des textiles est aussi riche et diverse, nous ne trouvons qu'un seul musée des textiles. De plus, au côté artisanal, s'ajoute l'aspect économique – l'industrie textile indienne contribue à 20% de la

²⁵¹ Idem, Article 11

production industrielle annuelle²⁵². Etant un des plus anciens secteurs de production économique, l'industrie textile indienne comporte de plusieurs petites entreprises, souvent artisanales. Etant donné la culture diverse, chaque région indienne est connue entre autres, pour ses textiles. Les différentes régions telles que Bénarès, Kanchipuram, Rajasthan ou Gujarat sont connues depuis toujours pour leurs textiles fabriqués par les artisans qu'ils soient en coton ou en soie.

Nous avons déjà évoqué combien la région de Gujarat est importante pour les textiles indiens, notamment les textiles en coton et en soie. On cultive le coton dans plusieurs villes de Gujarat et ainsi nous trouvons des ateliers de tisserands, mais aussi des usines de textiles dans cette région. D'ailleurs, Surat, une des villes portuaires importantes dans les XVII^e – XIX^e siècles, est appelé le Manchester de l'Inde à cause de son importante industrie de textile. Il est donc pertinent que le seul musée pour les textiles, le Calico musée des textiles, soit situé à Ahmedabad, la ville la plus grande de Gujarat. Cependant, Gujarat est une région dotée des villages artisanaux et on voit un potentiel énorme pour un tourisme durable.

Il faut tout d'abord commencer par la mise en place d'une bonne politique de gestion du patrimoine culturel. Un terme qui connaît depuis quelques années un succès parmi les professionnels du domaine, il est emprunté du domaine de la finance et du commerce. Et, par la gestion du patrimoine culturel, nous entendons l'élaboration d'un processus qui assure la sauvegarde et la conservation intégrale du patrimoine.

²⁵² Dhanabhakya.M, Shanthi, A. « Indian textile industry – an overview », www.fibre2fashion.com, consulté le 27 août 2013.

5.2 GESTION DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATERIEL EN INDE

5.2.1 INTACH – L’organisation indienne pour le patrimoine culturel

L’INTACH ou l’Organisation nationale indienne pour l’art et le patrimoine culturel a été fondée en 1984. Le *The Indian National Trust for Art and Cultural Heritage* (INTACH) est la plus importante organisation indienne qui travaille sur les questions de patrimoine du pays. Une organisation à but non-lucratif, elle s’engage à protéger, préserver et conserver le patrimoine naturel, culturel, vivant, matériel et immatériel de l’Inde. En outre des programmes de sensibilisation, l’INTACH documente et catalogue le patrimoine bâti ainsi que les ressources culturelles. En collaborant avec les autorités régionales et l’Etat, elle élabore des lois et des politiques de conservation et protection du patrimoine indien. Depuis sa création, l’INTACH s’est élargi et aujourd’hui, une équipe bien organisée et dédiée s’efforce de réaliser les objectifs de l’organisation. Les différentes divisions de l’INTACH sont :

- Division pour l’architecture
- Division pour l’artisanat, la communauté et le patrimoine (dédiée au patrimoine culturel)
- Division pour le tourisme durable
- Division pour le patrimoine culturel immatériel
- Division pour le patrimoine matériel
- Division pour le patrimoine naturel

De plus de ces divisions, elle a trois centres dont :

- Le centre de documentation
- Le centre de formation (pour les conservateurs et les archivistes) et de recherche
- Le centre de sensibilisation, d’éducation et de communication.

Il faut souligner que pendant longtemps, le patrimoine se traduisait par le patrimoine bâti, c'est-à-dire, le patrimoine architectural et les projets de l'INTACH focalisaient sur le patrimoine architectural du pays. C'est dans ce cadre que la division a effectué des projets d'inventorisation des édifices de valeur architecturale. Cependant, la division pour l'artisanat, la communauté et le patrimoine (*Craft, Community, Heritage Division*) a été créé en 2005 et la division pour le patrimoine culturel immatériel (*Intangible Cultural Heritage Division*) a été établit en 2008. Ces deux divisions tâchent avant tout à documenter et cataloguer le patrimoine culturel des communautés et des groupes. De plus, d'établir des mesures en faveur de la protection et de la conservation de ce patrimoine qui représente l'identité des groupes, l'INTACH collabore avec les ONG pour développer les compétences artisanales des groupes ou des communautés.

Pour notre projet, nous sommes intéressés, en particulier par le *Craft, Community, Heritage Division*. En travaillant avec les artisans, l'INTACH contribue non seulement au développement technique ou technologique mais aussi au développement économique des artisans. Et, tout en gardant les techniques indigènes des communautés. Par exemple, des tisserands peuvent s'en servir d'un ordinateur pour dessiner les motifs de leurs textiles.

5.2.1 ASI – Le service archéologique de l'Inde

L'ASI (*Archeological Survey of India*), fondé en 1861 par Alexandre Cunningham, est le principal organisme du gouvernement indien pour les recherches archéologiques et la protection du patrimoine culturel. Comme nous avons déjà vu,

l'ASB, fondée en 1784, a été fondamentale dans l'organisation des programmes de recherches historiques et archéologiques systématiques en Inde et plusieurs études ont été effectuées partout en Inde par les enthousiastes européens²⁵³. Ces tentatives ont résulté dans la publication du journal *les recherches asiatiques*, commencé en 1788. L'objectif principal de la publication était de sensibiliser le public à la richesse archéologique de l'Inde.

La renaissance culturelle du XIX^e siècle a favorisé la promulgation de la toute première loi appelée *Bengal Regulation XIX of 1810*, pour la protection des antiquités par le gouvernement. Le déchiffrement de la *brahmi*, des systèmes d'écriture, par James Prinsep, un archéologue, philologue et employé de la compagnie anglaise des Indes orientales fut la recherche la plus marquante de l'ASB²⁵⁴. Protégé de Prinsep et à partir de la recherche sur la *brahmi*, Alexander Cunningham effectue une étude détaillée des monuments bouddhiques pendant plus que 50 ans. Au début, Cunningham finance les fouilles des *stupas* ou des reliquaires partout dans le pays, il reconnaît le besoin d'une organisation pour surveiller les fouilles ainsi que la conservation des monuments indiens. Sa première tentative en 1848, d'établir un service archéologique n'a pas réussi. Enfin, en 1861, l'ASI fut créé et Cunningham devient le premier

²⁵³ http://asi.nic.in/asi_aboutus_history.asp, consulté le 30 septembre 2015.

²⁵⁴ http://asi.nic.in/asi_monu_whs_sanchi_detail.asp, consulté le 30 septembre 2015.

arpenteur-archéologie pour le gouvernement indien²⁵⁵. Son ouvrage « *the Book of Indian eras* » a permis la datation des antiquités indiennes²⁵⁶.

Comprenant des archéologues, des architectes, des conservateurs et des scientifiques, l'ASI régleme les activités archéologiques du pays selon la loi des monuments anciens et les sites et vestiges archéologiques de 1958. Ainsi, l'ASI joue un rôle primordial dans tout projet de conservation en Inde. Afin de pouvoir travailler dans toute la nation, l'ASI est divisé en 24 divisions. Comme expliqué précédemment, l'ASB fait figure de précurseur pour l'établissement de l'ASI. Une des fouilles importantes effectuées par l'ASI à Gujarat est le site de Lothal, un port datant de la civilisation de la vallée de l'Indus. Une usine où étaient fabriquées des perles de diverses matières a été retrouvée sur le site, ainsi affirmant une activité de commerce.

Les activités de l'ASI consistent en outre d'organiser les fouilles archéologiques et de conserver et sauvegarder les monuments protégés ainsi que les sites archéologiques, de mettre en place et réorganiser les musées des sites. L'ASI offre également des programmes de formation. Pour notre projet, il est important que l'ASI y soit impliqué. Déjà l'ASI travaille sur le projet de conservation de *rani-ki-vav*, le puit dégradé, à Patan. Même si le musée des patola ne sera pas un musée de site, il contribuera au projet de développement touristique de la ville.

²⁵⁵ CUNNINGHAM, Alexander, *Archaeological Survey of India. Four reports made during the years 1862-83-64-65*, Simla, Government Central Press. pp. i-iii.

²⁵⁶ CUNNINGHAM, Alexander, *Book of Indian Eras, with table for calculating Indian dates*, Calcutta, Thacker, Spink and Co., 1883.

5.3 MUSEALISATION DES TEXTILES PATOLA

In times gone by, the museum was a repository of the past and, thus, a closed world, meant to be visited, seen and enjoyed by the initiated few. Today, in all countries of the world and, specially, in a country like ours, it is not only an instrument of general education and culture but also, and above all, one of the main collective means of opening a window on the outside world²⁵⁷.

Cette partie vise à examiner les enjeux culturels et sociaux dans la création d'un musée *patola* en Inde. Comme déjà élaboré dans les parties précédentes, à l'heure actuelle, il n'existe qu'une seule famille de tisserands à Patan fabricant les textiles *patola*, ce qui met en péril l'art de tissage de ces textiles. Même si les jeunes de la famille, avec une conviction de faire vivre leur métier ancestral, il est essentiel de documenter cet art traditionnel. Et, ceci doit être effectué aussitôt que possible afin de faire connaître aux générations à venir l'importance de ces textiles qui ont joué un rôle fondamental dans le développement des relations commerciales de l'Inde. Alors, il faut commencer par un projet muséal bien qu'il soit une solution cliché. Ce musée de *patola* sera avant tout un musée de communauté qui met en valeur l'histoire technique de leur métier traditionnel, en l'occurrence les textiles *patola* à travers une exposition permanente, des expositions temporaires ainsi que des activités scientifiques et culturelles.

Il est étonnant de noter que malgré la diversité culturelle de l'Inde, nous ne trouvons pas d'autre exemple de musée ou institution/organisme culturelle qui rentrent dans ce

²⁵⁷ PRAKASH Sathya, SJM:Biannual Research Journal. Salar Jung Museum, Hyderabad:1970-71. Vol.I-II.

cadre. Pourtant, cette diversité culturelle qui célèbre plusieurs métiers artisanaux nous offre un grand potentiel. Si l'Inde est connue pour ses textiles uniques, c'est parce que chaque région indienne se vante d'une particularité de technique de tissage. Même si les textiles soies se trouvent dans le nord ainsi que le sud de l'Inde, la technique de tissage n'est certainement pas la même dans les villes de Varanasi et Kanchipuram. De même, les textiles ikats qui se trouvent dans les états de Gujarat et d'Andhra Pradesh ne sont pas confectionnés de même façon. Il est donc, important d'effectuer un travail de préfiguration du musée qui sera avant tout un centre d'interprétation de l'artisanat.

Cette étude en elle-même, n'est pas limitée dans ses observations et recommandations, aux textiles *patola*. En revanche, elle tâche à être un modèle qui pourra éventuellement être transposé sur les autres formes artisanales, qu'elle s'agit de la céramique, de la peinture ou du textile. Il ne faut certainement pas oublier que les contextes culturels diffèrent selon la forme artisanale, mais tout produit artisanal nécessite une connaissance technique, qu'elle soit un vêtement, une épée ou une masque. L'enjeu de ce Musée est de mettre en valeur la technique à travers les objets fabriqués sans oublier de mettre en évidence le contexte historique et culturel. Ainsi, le Musée, basé sur les principes d'écomusée ou le musée vivant, servira d'un outil de transmission qui nous permettra à mieux comprendre les différents peuples de l'Inde. Cette partie appliquera le concept d'écomusée dans un contexte indien. Même si l'écomusée reste peu connu en Inde, il y existe des opportunités phénoménales pour son succès.

Les textiles patola connus pour leur complexité technique ont également joué un rôle fondamental dans le développement du commerce de l'Inde avec les autres pays du monde, les pays occidentaux comme les pays du moyen-orient ou asiatiques. Les soieries en général, et les textiles *patola* en particulier figurent parmi les marchandises de luxe, notamment dans les XVIII^e et XIX^e siècles. Si les épices ont attiré les Européens vers l'Inde, les textiles indiens, en particulier la soie brute prend une place importante parmi les marchandises exportées à partir de la deuxième moitié du XVII^e siècle.²⁵⁸ Suite à l'ouverture officielle de la route maritime entre l'Europe et l'Inde, les compagnies européennes telles que le VOC (la Compagnie hollandaise des Indes orientales) et l'EIC (la Compagnie britannique des Indes orientales) s'y établissent. Les britanniques contrôlent les relations commerciales entre l'Europe et l'Inde et les hollandais réussissent à monopoliser le commerce entre l'Inde et les pays asiatiques, notamment l'Indonésie. Souvent, les pays colons, en reconnaissance de la fidélité des rois locaux, c'est-à-dire des rois des pays colonisés, offrent à ces derniers, de plus d'un soutien militaire, des cadeaux rares et uniques.

Les textiles *patola* qui figuraient parmi les cadeaux les plus précieux bien avant l'arrivée des Européens, deviennent très vite un symbole d'aristocratie²⁵⁹. Il est intéressant de noter que le premier roi de Palembang reconnu par le VOC s'appelait *Cindai Balang* qui veut dire « patola multicolore ». Une des particularités des textiles

²⁵⁸ Prakash, Om, "*The Dutch Factories in India, 1617-1623: a collection of Dutch East India Company documents pertaining to India*",

²⁵⁹ MAXWELL, Robyn et GITTINGER, Mattiebelle, *Textiles of Southeast Asia: tradition, trade and transformation*, Periplus Editions, 2003.p. 354.

patola sont les motifs vifs et colorés, un aspect qui sera mis en évidence à travers les expositions et les activités du musée.

Nous avons déjà observé les différents motifs ainsi que leur signification culturelle. Mais, lors de l'exportation, ces motifs ont acquis un nouveau sens dans les pays importateurs. Alors qu'en Inde, les textiles *patola* sont largement réservés pour les cérémonies religieuses, en Asie du Sud-Est, ces textiles sont destinés à usage de l'aristocratie. En Inde, les *patola* sont utilisés par certaines communautés de peuple, comme les hindous, les jains et les musulmans, mais ces textiles deviennent un symbole de status en toute Asie du Sud-Est²⁶⁰.

Tandis que la noblesse de l'Asie du Sud-Est se vêt en *patola*, la population locale se laisse influencer par ces textiles. Les tisserands locaux sont inspirés par les motifs *patola*. Les motifs *patola* deviennent tellement populaires et convoités dans les pays de l'Asie du Sud-Est, notamment en Philippines, Indonésie et Malaisie, qu'ils commencent à fabriquer leurs versions propres des motifs, non seulement en ikat, mais en batik aussi. C'est à cause de leur rôle dans le développement des liens commerciaux entre l'Inde et les pays asiatiques que les *patola* figurent parmi les collections textiles de nombreux musées internationaux.

Aucun autre art de filer, teindre ou tisser en soie n'est jalonné d'une histoire aussi convoitée et d'un succès commercial aussi rayonné que les textiles *patola* de Patan. En tant que patrimoine culturel important de l'Inde, aucune démarche n'est entreprise par l'Etat pour la sauvegarde de cet art de tissage. Les tisserands sont attribués des

²⁶⁰ Ibid (Maxwell), p. 396.

prix au niveau régional et national en reconnaissance de leur contribution à l'artisanat indien.

Toutefois, lorsque nous interrogeons les tisserands sur ce sujet, ils ne sont pas très communicatifs. Bien que tous les prix sont rangés dans un placard vitré pour que tous les visiteurs de l'atelier les raisons pour leur C'est pourquoi, à l'heure actuelle, il faut focaliser sur la conservation de cet art qui permettra aux futures générations de connaître un aspect important de l'histoire de l'Inde.

Plusieurs musées dans le monde possèdent parmi leur collection de textiles *patola* provenant de Patan. En Inde, la plupart des musées possèdent au moins quelques pièces de *patola* dans leur collection. Néanmoins, le Musée Calico et le Musée National à New Delhi en possèdent un nombre important. Le Musée Calico étant le seul musée de textile en Inde, exposent plus de trente pièces de *patola* alors que nous trouvons une seule pièce exposée au Musée National de New Delhi.

Par ailleurs, les grands musées comme le Metropolitan Museum, New York, le Victoria & Albert Museum, Londres ou le National Gallery, Canberra, possèdent une collection importante des textiles *patola*. A Paris, plus de soixante pièces de *patola* sont conservés au Musée Guimet, grâce à Krishna Riboud, une spécialiste des textiles asiatiques qui a légué sa collection des textiles au Musée Guimet, auparavant Musée des arts asiatiques. Grâce à Alfred Buhler, un des plus grands spécialistes des textiles asiatiques, la plus grande collection des textiles *patola* se trouvent au Musée des cultures de Bâle. Cependant, ces musées ne traitent les textiles *patola* comme un objet

technique. Les textiles sont exposés comme un objet de curiosité sans aucune explication de la technicité ou la culture technique impliquée dans leur confection.

Nous observons qu'à l'exception du Musée Calico, tous les autres musées possédant une collection des textiles *patola*, seulement une ou deux pièces *patola* sont exposées à la fois dans les collections permanentes. Ceci est dû largement à la fragilité des textiles en général, mais aussi à l'importance accordée à ces textiles. Si chaque objet muséal raconte une histoire, chaque pièce de *patola* peut servir à raconter un épisode clé dans l'histoire de la mondialisation. Il est intéressant de noter qu'un objet aussi banal qu'un vêtement pourrait nous permettre de reconstituer la contribution de l'Inde au développement de son commerce maritime. Mais, cette caractéristique est attribuée à la perspective indienne selon laquelle un vêtement est beaucoup plus que quelque chose qui sert à se couvrir. Elle définit le contexte social, économique et culturel du porteur ou de la porteuse.

Comme nous avons déjà examiné, à part le Musée Calico, il n'existe aucun autre musée des textiles en Inde. Cette lacune est largement due au contexte culturel indien. A la différence de la culture occidentale, le musée ne fait partie de la vie culturelle des indiens, mais existe plutôt en tant que signe du pouvoir de l'état. De plus, comme le patrimoine matériel et immatériel font tellement partie de la vie quotidienne,

l'attitude des indiens envers l'exposition de leur culture (vivante) est limitée à celle d'un simple visiteur ou touriste étranger²⁶¹.

Les toutes premières institutions formelles de collection et conservation sont établies par les Britanniques à des fins égoïstes. Mais, aujourd'hui le concept du musée a évolué dans le monde entier et l'Inde ne se retrouve à la traîne même si elle a pris du retard. Nous observons que de plus en plus de jeunes chercheurs indiens s'impliquent dans les questions de valorisation du patrimoine culturel en général et de muséologie en particulier. Bien sûr, il y a beaucoup de travail à faire. Grâce aux diverses exemples que nous trouvons dans le monde entier, ce travail est facilité, si nous pouvons le dire.

Pour notre recherche, nous avons choisi comme cas exemplaires le Musée Canadien des civilisations à Ottawa et le Museum de travail et culture à Woonsocket. Comme nous avons déjà vu dans les parties précédentes, ces deux musées représentent aspects de l'idéologie du futur musée de patola. Le musée de patola focalisera sur la communauté de tisserands de la ville de Patan mais surtout sur la technique de tissage et la culture derrière les textiles patola. A la différence des deux musées exemplaires, le musée de patola sera un musée vivant où le visiteur pourra non seulement apprendre l'histoire culturelle, politique et sociale des textiles patola mais aussi l'histoire technique de la fabrication de ces textiles. Ainsi, le Musée, basé sur les

²⁶¹ Seth, Manvi (2011), *Communication strategies in art and prospects in Indian context*, Thèse de doctorat en muséologie non publiée, National Museum Institute, New Delhi.

principes d'écomusée ou le musée vivant, servira d'un outil de transmission qui nous permettra à mieux comprendre la diversité des peuples et des cultures de notre pays.

Afin d'expérimenter les paradigmes de l'écomusée, nous avons choisi un objet technique et non pas un site comme est la norme. Certes, le fonctionnement d'un écomusée se déroule toujours dans un site géographique défini, mais le principe de l'écomusée inclut le patrimoine culturel et naturel. Le rôle central de l'écomusée est d'encourager la participation de la communauté dans la sauvegarde et la conservation de leur patrimoine. C'est pourquoi notre propos est de trouver une 'nouvelle' muséologie qui pourra célébrer la communauté des tisserands, et notamment l'objet et sa technicité.

5.3.1 La nouvelle muséologie en Inde

Le rôle fondamental du musée, au-delà de la conservation et la valorisation d'un patrimoine culturel, est d'expliquer, de faire sentir, de percevoir et de transmettre. Le musée est au-delà d'un simple lien entre le passé et le présent. Il est un lieu de transmission et c'est cette transmission du savoir-faire et cette diffusion de la culture qui sera la valeur ajoutée du musée.

La « Nouvelle Muséologie » prend du retard à arriver en Inde. En 1974, suite à l'onzième Assemblée Générale de l'ICOM le terme « musée » est redéfini en tant qu'un espace qui « doit interpréter les besoins de la communauté, en fonction de sa culture, de son environnement et de sa démographie »²⁶². Le mouvement de nouvelle

²⁶² ICOM, Copenhague, 1974

muséologie se passe en Europe et les pays anglo-saxons à partir des années 1960. Les muséologues indiens se voient débattre sur la notion de la nouvelle muséologie lors de la conférence à Guwahati, Assam en 1988.

La conférence a été fondamentale pour le développement d'une nouvelle muséologie et notamment d'une éco-muséologie en Inde. Suite à la conférence, un nouveau groupe se forme, sous l'égide de Museum Association of India (MAI) et l'ICOM. L'objectif principal de ce groupe de travail est d'examiner la notion de la nouvelle muséologie et de l'incorporer aux projets patrimoniaux indiens. Pour la première fois, les stratégies muséologiques incluent la participation de la communauté, encouragent les initiatives communautaires et insistent surtout sur un soutien durable de la communauté dans le but de conserver le patrimoine du territoire.

Les musées vivants nous permettent notamment, à mieux contextualiser la valeur patrimoniale de l'objet grâce à la participation de son créateur et utilisateur. Cela est affirmé par la définition d'Hugues de Varine qui souligne que les spécialistes du domaine de la muséologie ne sont que des partenaires qui contribuent aux efforts communautaires.

I define a community museum as one which grows from below, rather than being imposed from above. It arises in response to the needs and wishes of people living and working in the area and it actively involves them at every stage while it is being planned and created and afterwards when it is open and functioning. It makes use of experts, but it is essentially a co-operative venture, in which

*professionals are no more than partners in a total community effort*²⁶³.

Le premier et le seul écomusée de l'Inde est celui situé en Chaul Revdanda et Korlai établi à l'initiative de Vasant Hari Bedekar, le premier muséologue indien à introduire le concept d'écomusée en Inde. Située sur une partie de la côte occidentale de l'Inde, plus précisément sur la côte de Konkan, sur la frontière entre le Gujarat et le Maharashtra, cette ancienne colonie portugaise n'est guère connue. Les ruines des forts qui se trouvent dans cette région sont témoins de la présence portugaise. Chaul servait d'un port important pour le commerce pendant longtemps, entre 130 et 1786 ap.J.-C., avant de céder sa place à Bombay (Mumbai)²⁶⁴.

La région est composée de plusieurs petits villages de caractères distincts : à Chaul, l'histoire se mêle avec une riche biodiversité ; avec une forteresse spectaculaire en ruines, une synagogue, des monastères et des chapelles, la ville littorale de Revdanda est un creuset de cultures diverses ; le village de Korlai atteste l'histoire portugaise à travers ses ruines de la forteresse et sa langue Kristi, une créole portugaise. Très peu de la population locale du village, un métissage entre les soldats portugais et les femmes

²⁶³ De Varine, Hugues Conference.

Je définis un musée communautaire comme l'un qui pousse en bas, plutôt que d'être imposé d'en haut. Il se pose en réponse aux besoins et aux souhaits des personnes qui vivent et travaillent dans la région et il les implique activement à chaque étape alors qu'il est prévu et a créé et ensuite quand il est ouvert et le fonctionnement. Il fait appel à des experts, mais il est essentiellement une entreprise coopérative, dans lequel les professionnels pas plus de partenaires dans un effort de la communauté totale sont.

²⁶⁴ Davis, Peter. *Ecomuseum : a sense of place*, p.228.

gujaratis, parle toujours le dialecte à cause de l'imposition de la langue régionale, le Marathi, par le gouvernement de l'état de Maharashtra en 1964²⁶⁵.

Dans son texte qui a eu des effets significatifs sur la muséologie indienne, Bedekar parle de quelques quatre-vingt caractéristiques de l'écomusée qui pourraient éventuellement être utilisées dans un contexte indien²⁶⁶. Néanmoins, il craignait que le concept de la nouvelle muséologie qui pourrait transformer la gestion du patrimoine du pays en une entreprise collective sociale, soit écrasé. Selon lui, la situation politique de l'Inde, c'est-à-dire, la centralisation du pouvoir économique et politique, sera une obstruction pour une politique constructive et substantielle. Il a souligné l'importance de la nouvelle muséologie dans une société pluraliste comme celle de l'Inde.²⁶⁷ Bien que les idées de Bedekar aient créé des débats et discussions parmi les muséologues et les chercheurs indiens et malgré le potentiel en Inde, aucun autre projet n'a été mis en place après celui de Chaul Revdanda.

5.3.2 Tourisme durable

Le Gujarat est un état qui attire des touristes nationaux et internationaux. Selon les statistiques du Ministère du tourisme de l'Inde, 24.379.023 touristes nationaux et 174.150 touristes internationaux ont visité le Gujarat en 2012 ainsi le rendant le

²⁶⁵ <http://bombayhighcourt.nic.in/libweb/acts/1965.05.pdf>, consulté en octobre 2013.

²⁶⁶ Davis, Peter. *Ecomuseum : a sense of place*, p. 228.

²⁶⁷ Bedekar, V.H, *New Museology in India*, 1995, p. 160.

neuvième plus populaire état indien²⁶⁸. Ces chiffres sont témoin que le musée de patola n'aura pas un manque de visiteurs potentiels. Déjà, les touristes visitant la ville d'Ahmedabad n'hésitent pas à faire une petite excursion à Patan qui est situé à 126 km. Les touristes visitent Patan pour son importance historique et archéologique, mais aussi pour les patola.

Comme déjà élaboré plus haut, la ville de Patan, une des plus anciennes villes indiennes, avec son passé riche possède certaines des plus importantes attractions touristiques de l'Inde telles que le très célèbre *bâoli* ou puits dégradé '*rani ki vav*', le réservoir Sahasralinga Talav construit en 1084 d'intérêt historique, technique et artistique, une des plus antique bibliothèques indienne, l'Hemachandracharya Jain Gnan Mandir, où se trouvent de nombreuses feuilles de palmier jaïns, sans oublier les tisserands de patola. Pour un touriste visitant Patan, les deux premières attractions sont souvent l'atelier de la famille Salvi et la *rani ki vav*. Dans un premier temps, il est désirable de fidéliser les visiteurs des deux ateliers patola ainsi que les touristes de la ville de Patan. Toutefois, il faut en attirer de nouveaux. L'âge, la formation et le milieu social prescrits notre visite au musée. Il faut donc, penser à des stratégies muséologiques diversifiées.

De plus, le Département du tourisme de Gujarat a créé huit circuits pour promouvoir la culture régionale et mettre en valeur le développement artistique et Patan fait partie

268

<http://tourism.gov.in/writereaddata/CMSPagePicture/file/marketresearch/News/2012%20Data.pdf>, consulté en octobre 2013.

du circuit 'Gujarat nord-Ahmedabad rural'²⁶⁹. Cela va certainement faciliter dans le développement du musée vivant patola. Aussi, un itinéraire textile pourrait être créé couvrant les différentes villes de Gujarat, comme Rajkot, Jamnagar, Bhuj, Kutch pour nommer quelques-unes. Que chacun des textiles fabriqués dans ces villes méritent d'être valorisés reste un fait incontestable et nous tâchons simplement faire le premier pas avec le musée de patola qui pourra éventuellement enchaîner d'autres projets de valorisation.

5.3.3 Financement

Certes, un musée de telle envergure nécessite un soutien financier important. Etant donné que le musée patola est une initiative avant tout de la famille Salvi, elle ne souhaite aucune intervention ni du gouvernement national ni régional, voire ni des organisations internationales. Cela est dû largement aux mauvaises expériences qu'ils ont eues dans le passé qui leur a laissé dégoûter par la politique. Lorsque nous avons discuté des projets de financement pour le musée, Rahul Salvi n'hésite pas à nous transmettre que la famille ne souhaite aucune participation externe pour l'établissement du musée. Mais, une fois le musée est installé, la famille sollicitera une subvention au gouvernement de Gujarat ainsi qu'au gouvernement indien. Cela leur assurera une liberté de mettre en place leur vision sans pression et sans être obligée à satisfaire leur parrain.

²⁶⁹ <http://www.gujarattourism.com>

Prenant en compte les exemples déjà examinés pour ce travail, Le Musée canadien est une initiative du gouvernement fédéral alors que le MOWC est une initiative du gouvernement de l'état mais qui bénéficie d'un financement du gouvernement fédéral. Le musée des patola ne suivra l'un de ces deux modèles, mais il sera plus pertinent d'envisager un modèle proche à celui de MOWC car celui-ci est un projet communautaire géré par la communauté. Pour le fonctionnement de tout musée ou institution culturelle qu'il soit privé ou public, il est absolument nécessaire de concevoir un projet de financement.

Dans le cas du musée *patola*, la famille Salvi craint que si elle accepte une aide financière, elle sera obligée de façonner le musée selon les directions de la personne ou l'institution qui leur a aidé. C'est pourquoi, Rahul insiste qu'il n'envisage pas à discuter de son projet muséal à aucune institution publique ou privé que ce soit à l'échelle régionale, nationale ou internationale. D'une part, connaissant le milieu politique indien, on est tenté à accepter avec son plan d'action. Cependant, il faut qu'il projette également plan stratégique pour le financement qui rassurera le fonctionnement du musée à long-terme. Par exemple, nous pouvons prévoir un droit d'entrée. Actuellement, en Inde, les droits d'entrées sont différents pour les touristes indiens et les touristes étrangers. Cela a été implémenté dans le but d'utiliser ces fonds pour le maintien des monuments. Malheureusement, plusieurs des monuments historiques se trouvent dans un état pitoyable en dépit de l'argent que l'état gagne. Etant donné que la gestion de ce musée sera assurée par un organisme privée, nous espérons que les droits d'entrée seront utilisés aux fins judicieuses. Comme nous

trouvons souvent en Europe et en Amérique du nord, une association des amis du musée pourrait être également envisagée qui travaille sur les projets de financement, comme des programmes de fund-raiser. Une boutique où la vente des articles pourra contribuer à l'entretien du musée. Il est certain que sans un projet de financement clair, raisonnable, et rationnelle, le musée risque de disparaître avant même d'être connu.

5.3.4 Organisation

Vu que le bâtiment sera construit spécialement pour héberger le musée, nous avons une flexibilité dans l'agencement du musée. Un projet de réhabilitation d'un ancien atelier pour héberger le musée aurait limité l'adaptabilité et nous serions obligés de travailler avec des contraintes. Un nouveau bâtiment nous présente avec pleine de possibilités. Il faut garder à l'esprit que une partie majeure du musée sera consacré aux métiers à tisser et que les tisserands se serviront de cet espace non seulement pour les démonstrations, mais aussi comme espace de travail. Alors, cet espace doit construire en sorte que l'éclairage naturel soit maximisé qui est fondamental pour le tissage.

L'espace public du musée se divisera en huit salles abordant chacune un thème différent:

- l'histoire des textiles indiens
- les ikats et double-ikats de l'Inde
- les double-ikats du monde

- le patolu en Asie du sud-est
- de la fibre au fil
- les différentes étapes de fabrication du patolu
- le tissage du patolu
- exposition temporaire

Le parcours de la visite dévoilera au visiteur les différentes étapes de la fabrication du textile : de la fabrication du fil à la préparation du fil pour le tissage et enfin le tissage du textile. Dans la salle d'histoire, le visiteur découvrira l'histoire des textiles indiens et notamment le rôle des textiles patola comme les marchandises d'échange. Cette partie servira de lien entre l'histoire de la fabrication des patola, son commerce et son utilisation à l'histoire de la région ainsi englobant les grandes questions relatives à l'histoire mondiale y compris le développement du réseau continental et mondial de l'échange commercial et culturel. Le visiteur sera libre à définir son parcours, pourtant le parcours conseillé suit une séquence et lui permettra de saisir des textiles patola dans leur intégralité. De plus, des audio-guides en plusieurs langues (hindi, anglais, français, allemand) seront proposés pour visiter le musée de façon autonome. Ces guides permettront à illustrer des objets, pièces et activités clés du musée.

En outre de ces espaces publics, il faut prendre en compte l'espace privé qui sera réservé à l'usage de l'administration et du personnel du musée. Il faudra par exemple, penser à une salle de conférence où pourront être accueillis des invités spéciaux ou des officiels de l'Etat. Cette salle pourra également doubler comme une salle de réunion pour le personnel du musée.

Le musée possédera des collections importantes qui parviendront de la famille Salvi pour commencer. Les métiers à tisser et les autres outils anciens feront partie intégrale de la collection du musée. Etant un musée qui focalise sur la technique de tissage, la collection comportera des anciennes pièces de textiles en possession de la famille Salvi. En collaborant avec les autres musées et des institutions culturelles, le Musée peut établir une politique de prêt à long-terme afin de présenter les pièces uniques et rares mettant en valeur l'art de tissage de patola. Si dans un court-terme, la collection du musée est déterminée par les possessions de la famille Salvi, ce musée s'inscrit dans le cadre d'un projet culturel et donc, une politique de développement de la collection notamment dans le secteur des techniques et cultures sera conduite.

5.3.5 Activités/ Animation

Bien que l'objectif principal du musée soit la conservation de la technique de tissage patola, il sera un centre pluridisciplinaire qui réunira les centres de recherche, des institutions scolaires, des associations culturelles et des organismes de tourisme à l'échelle nationale et internationale, ainsi le rendant un lieu de rencontre et un lieu de partage. Globalement, toutes les activités programmées refléteront donc, cet esprit d'échange, de transmission et de diffusion.

Une des grandes attractions du musée sera la démonstration technique. Aujourd'hui, les touristes visitant l'atelier Salvi sont fascinés par le processus de tissage et souhaitent voir le tisserand créer de la « magie » à son métier à tisser. La suspension horizontale à un angle fait l'unicité du métier à tisser patola, comme déjà élaboré plus haut (Chapitre II). Alors, il faut certainement programmer plusieurs séances de

démonstrations techniques dans la journée afin de permettre à tout visiteur du musée d'en assister à une. En outre, afin de mieux apprécier cet art de tissage, les expositions temporaires autour des textiles ikats et double-ikats, mais non limitées à eux doivent être organisées. En s'associant avec les autres musées et les institutions culturelles, le musée patola pourra éventuellement organiser ces expositions. Un des objectifs principaux de ce travail est la sauvegarde de cet art de tissage.

La bonne politique de conservation prescrit avant tout l'assurance de la perpétuité de la tradition. Pour cela, il faut donc, former les jeunes qui pourront continuer cet art. Mais, vu le nombre de familles à exploiter ce savoir-faire actuellement, il semble qu'il existe peu de gens à y s'intéresser. La plus grande raison étant le temps d'apprentissage - il faut compter 8 ans pour apprendre cet art. C'est pourquoi, le savoir-faire est transmis de génération à génération. L'apprenti, souvent le jeune de la famille, est initié dès son enfance. De plus, la famille est sceptique au sujet de la formation des personnes extérieures, n'appartenant pas à la famille. Ils s'en méfient d'eux. Vinayak Salvi nous explique que dans le passé, son enthousiasme pour conserver cette tradition l'a poussé à former quelques personnes. Mais, le résultat de la formation s'est avéré une déception pour lui et la famille car les apprentis ont utilisé le savoir-faire acquis pour fabriquer les imitations. Depuis, la famille Salvi se méfie des programmes de formations. Néanmoins, pour assurer la continuité de l'art de tissage patola, il faut impliquer les jeunes. Des programmes de suivi établis en collaboration avec les organisations telles que le Crafts Council of India peuvent rassurer de bons résultats. Aussi, des ateliers et des groupes de travail avec les

créateurs contemporains de la mode et du design, des stylistes, des tisserands contemporains permettront à moderniser les textiles patola tout en gardant la technique traditionnelle de fabrication.

La boutique du Musée permettra aux visiteurs d'acheter de véritables œuvres d'art produits par les tisserands patola. La boutique pourra également vendre des articles fabriqués par les autres tisserands de la ville et de la région, les textiles *mashru*, par exemple. Les saris patola sont les articles les plus chers dont le prix commence à 1800-2000 euros (160 000 roupies indiennes) et peuvent aller jusqu'à 12 000 euros (un million de roupies indiennes) selon le modèle. C'est pourquoi ces textiles étaient réservés à l'aristocratie et à la royauté. Alors, les saris en ikat simple, avec les motifs patola sont fabriqués aujourd'hui pour non seulement satisfaire les envies de la classe moyenne indienne, mais aussi pour assurer la subsistance des tisserands. De même, les écharpes et les étoles patola peuvent également intéresser aux visiteurs du musée qui souhaitent partir avec un petit souvenir qui ne leur coûte pas trop. Chaque achat dans cette boutique contribuera au progrès économique des familles de tisserands, mais aussi à la conservation de l'art de tissage patola. La boutique renforcera l'idéologie du musée et présentera des exemples de ce que le visiteur y apprend et découvre lors de sa visite.

La première démarche vers la conservation du patrimoine est la documentation. Un centre de documentation destinée aux visiteurs et notamment aux chercheurs et étudiants fera une partie importante du musée. Il est important qu'un chercheur de textile indien doive avoir accès à toutes les publications sur le sujet. Actuellement, le

centre de documentation du Calico est le seul endroit où nous pouvons trouver des publications sur les textiles indiens. Malheureusement, son accès n'est pas facile et c'est frustrant pour un chercheur de textile indien. C'est pourquoi, il est primordial de constituer un centre de documentation dont la collection comportera des publications sur les textiles et la technique de tissage patola, les textiles indiens, l'histoire des techniques et la culture et l'histoire indienne en générale. Les archives feront une partie intégrale du centre de documentation où les photos anciennes sur la technique de fabrication des patola en possession de la famille Salvi seront conservées. Jusqu'à présent aucun film sur la technique de tissage ou sur la famille n'existe à l'exception des vidéos personnelles des touristes enthousiastes. Le musée favorisera – voire mettra en œuvre – des tels projets de long terme.

5.3.6 Administration

Bien que le projet du musée soit une idée de la famille Salvi, la mise en place d'un projet de cette envergure nécessite la collaboration avec des spécialistes du domaine. Certes, Rahul Salvi, architecte de formation, travaillera sur l'aspect architectural du musée, mais la conception muséographique doit impliquer la participation d'un groupe pluridisciplinaire. Un comité consultatif composant des membres du CCI, du MAI, de l'INTACH ainsi que les chercheurs indépendants élaboreront des stratégies muséographiques et muséologiques pour que le musée patola soit un musée exemplaire.

5.4 ADAPTATION DU MODELE DE MUSEE : LE CAS DE KHURJA

Ce travail de préfiguration du musée est essentiel pour l'Inde aujourd'hui dont les peuples perçoivent de plus en plus un sentiment d'identité nationale ainsi qu'une confiance d'un pouvoir mondial émergent. Ce travail servira non seulement pour un musée des textiles mais pourra éventuellement être transposé pour d'autres cultures techniques de l'Inde. Un exemple que nous évoquons ici est celui des céramiques de la ville de Khurja, située dans le Nord de l'Inde. Si nous avons relevé ce cas, c'est non seulement parce que ce patrimoine a été récemment accordé le certificat de l'IG mais aussi parce que tout comme les textiles patola, les céramiques de Khurja, ayant été exportées à plusieurs pays, font partie du patrimoine culturel de l'Inde à contribuer à l'histoire de la mondialisation.

5.4.1 Contexte historique

Un cas d'étude qui pourrait éventuellement bénéficier de ce travail de préfiguration est la petite ville de Khurja. Rejetée généralement comme une ville poussiéreuse, Khurja abrite une des plus grandes industries de céramistes de l'Inde.²⁷⁰ La ville de Khurja, la capitale commerciale de la province de Bulandshahr dans l'état d'Uttar Pradesh est située à 85 km de New Delhi. L'état d'Uttar Pradesh a contribué largement au développement de l'art de poterie qui figure parmi les industries artisanales qui ont été adoptées il y a plusieurs siècles mais sont toujours pratiquées de nos jours en dépit des transformations qu'elles ont subies au cours des siècles.

²⁷⁰ *A Review of Khurja Pottery Industry*, The Pottery Development Centre, Khurja, 1962.

Etablie en 1436 par Khadak Singh Solanki, la ville de Khurja est aujourd'hui développée comme une ville industrielle importante non seulement de la province de Bulandshahr et de l'état d'Uttar Pradesh²⁷¹.

L'histoire de l'industrie céramique de la ville de Khurja remonte à plus de 600 ans. Bien qu'il existe au moins deux versions différentes sur ses origines, il est généralement accepté que les céramistes se sont installés à Khurja dans le 14^{ème} siècle suite à l'invasion de l'Inde par le roi Afghan Tamur Lang²⁷². Les céramistes, égyptiens, syriens, turcs ou persans faisaient partie de son armée et avaient le choix de soit accompagner leur roi rester en Inde après l'incursion. Certains ont choisi la ville de Khurja comme leur ville de résidence et ont commencé à faire les céramiques bleues utilisant l'argile rouge. Plusieurs habitants actuels de la ville de Khurja descendent de ces familles²⁷³. Pourtant, ils ne sont reconnus qu'en 1911 lorsque deux potiers sont invités à participer à l'Exposition du Couronnement qui a lieu à Londres. Avec le temps, les céramistes de Khurja fabriquent les carreaux, les minarets, les vases et d'autres objets de décoration.

5.4.2 Fabrication moderne

La Deuxième Guerre mondiale s'est révélée utile pour le développement de l'industrie céramique de l'état d'Uttar Pradesh en générale, et de la ville de Khurja en

²⁷¹ Rath, Amitav. DFID Project R7413: Mechanisms to Improve Energy Efficiency in Small Industries. Part 2: Pottery in India and Khurja, undated.

²⁷² Gupta, Keshav Chandra, *Progress and Prospects of Pottery Industry in India: A Case Study of U.P.* Mittal publications, Delhi, 1988.

²⁷³ *A Review of Khurja Pottery Industry*, The Pottery Development Centre, Khurja, 1962.

particulier. Avec le début de la Guerre, l'importation d'articles sanitaires est complètement interrompue tandis que la demande se voit à la hausse dans le pays. En 1939, pour faire face à cette demande, le gouvernement d'Uttar Pradesh établit une division de céramique et verre dans le cadre du département des industries et ouvre trois usines de céramique dont une à Khurja en 1942.

En fait, le gouvernement d'Uttar Pradesh y mène une étude en 1934 pour effectuer les essais de fabrication de porcelaines blanches. Ainsi, avec l'usine établie par le gouvernement, les céramistes de Khurja contribuent à l'approvisionnement d'articles porcelaines, notamment pour les hôpitaux, tels que les pots d'onguent, les bassines, les urinoirs, les tasse à bec, etc. Une fois la Guerre terminée, en 1946, l'usine a dû être fermée en raison d'une forte insuffisance de demande.

Cependant, le gouvernement local identifie le potentiel et transforme l'usine en centre de développement et formation pour les autres potiers ainsi créant le tout premier 'Centre Technique' du pays connu sous le nom de *Government Pottery Development Centre* ou le centre gouvernemental pour le développement de la poterie où les céramistes de la ville peuvent utiliser les fours²⁷⁴. Le gouvernement régional a toujours joué un rôle marquant dans le développement de l'industrie céramique de la ville.

²⁷⁴ Sharma, T.N, Khurja pottery Industry – Its growth and development in *Transactions of the Indian Ceramic Society*, Vol.37 (5), September-October, 1978, p.209.

C'est dans ce cadre que l'Institut central de recherche de verre et céramique (CGCRI) est établi en 1981. Depuis sa création, l'Institut ne cesse pas de travailler pour l'amélioration des techniques et le développement des usines de céramique de la ville de Khurja. Malgré de bonnes initiatives du gouvernement, les usines confrontent les problèmes du manque d'infrastructure tels que les coupures d'électricité qui durent huit heures ou le mauvais réseau de distribution d'eau. Par conséquent, de nombreuses usines ont fermé. Cependant, certaines comme Dadoos Ceramic Group continue d'y prospérer et fabriquent des objets en faïence qui sont principalement exportés aux autres régions indiennes.

5.4.3 Projet de valorisation

La ville de Khurja est un bel exemple de patrimoine industriel et technique qui est en péril. Lorsque nous visitons Khurja, nous ne voyons malheureusement, aucune trace de cette histoire riche. Toutefois, les vestiges des anciennes usines nous rappellent l'urgence du travail de conservation à effectuer. Ceci n'est qu'un des plusieurs cas en Inde qui doivent être valorisés. Il est donc important d'effectuer ce travail de préfiguration de musée qui contribuera aux bonnes pratiques de conservation du patrimoine. La tradition de céramique de Khurja est enfin, depuis mars 2015 reconnue par le registre des indications géographiques²⁷⁵. En tant qu'une des plus anciennes villes indiennes pour la fabrication des céramiques, notamment les faïences émaillés en bleu, le certificat d'IG à la ville de Khurja est un premier et capital pas vers la valorisation de ce produit artisanal. L'Institut central de Recherche de l'Industrie

²⁷⁵ SHARDA Shailvee, "GI certificate to preserve...", *art.cit.*

Verrière et Céramique (CGCRI) qui fait partie du Conseil pour la recherche scientifique et industrielle (CSIR) a joué un rôle principal pour établir le caractère exceptionnel des faïences de Khurja. Le certificat IG permettra sans doute aux artisans de non seulement protéger l'unicité mais aussi de valoriser leur produit artisanal. La ville de Khurja a un potentiel énorme pour un projet de conservation.

CONCLUSION

La recherche a mis en avant le besoin urgent de concevoir des projets de valorisation et de sauvegarde du patrimoine immatériel en Inde. Si notre propos est focalisé sur la muséalisation des techniques traditionnelles qui sont en danger de disparition, c'est parce qu'il est temps de revisiter les stratégies muséographiques existantes en Inde qui est grandement influencée par la pensée occidentale. Curieusement, aujourd'hui, le monde occidental interroge le rôle des musées et la définition des musées est en constante évolution depuis quelques décennies. La « nouvelle muséologie » étant un des résultats de ce débat permanent²⁷⁶. Si jusqu'alors les musées se projetaient comme un établissement de collection avec un but académique, désormais, ces institutions culturelles commencent à réévaluer leurs objectifs et le visiteur devient en quelque sorte le pivot sur lequel repose les stratégies muséographiques.

Les musées s'efforcent de devenir des espaces de dialogue et discussions. La perception change – l'artefact dans un musée n'est plus interprété selon l'information d'une personne, souvent le curateur. Ce n'est plus lui qui décide quoi exposer et comment l'interpréter. Les communautés y sont impliquées. Toutefois, dans un grand établissement, il est tout simplement impossible de rendre justice aux valeurs culturelles des artefacts. C'est pourquoi, notre étude insiste sur un projet communautaire. A travers ce projet, nous avons tenté à identifier un modèle qui pourra être utilisé non seulement pour les textiles patola mais aussi pour d'autres patrimoines vivants.

²⁷⁶ Voir VERGO, Peter (éd.), *The new museology*, Londres, Reaktion Books, 2009.

Bien que notre regard se soit essentiellement centré sur la technique et les textiles patola, nous n'excluons pas les autres expressions culturelles qui constituent le patrimoine immatériel culturel et le patrimoine industriel. Nous avons établi le rôle capital qu'ont joué les textiles patola dans l'histoire de la mondialisation du commerce et de la culture. De même, les céramiques de Khurja démontrent également le rôle de l'Inde dans la mondialisation qui remonte à plusieurs centaines d'années. Les stratégies de muséification sont importantes non seulement pour la valorisation de ces traditions mais aussi pour favoriser les échanges culturels.

Cette recherche a souligné combien le patrimoine industriel est sous-estimé en Inde. Il faut donc, commencer par reconnaître le potentiel du patrimoine industriel en Inde. A l'heure actuelle, l'introduction de l'histoire des techniques comme champ d'étude au niveau universitaire est impératif. Sans les compétences requises, il nous est difficile de mettre en place des projets de patrimonialisation. L'objectif de tout projet de conservation historique est de préserver et sauvegarder les vestiges historiques d'un pays afin de pouvoir reconstruire son passé. Cela implique la participation des géographes, des historiens, des architectes, des archéologues, des restaurateurs, etc. ce qui en fait de ce sujet un champ pluridisciplinaire. De plus de tous ces acteurs, notre propos est d'impliquer les communautés elles-mêmes dans les projets de conservation. Certes, ces communautés ne possèdent pas les qualifications académiques nécessaires, mais, leur contribution est essentielle pour la bonne interprétation des objets culturels. La participation des communautés devient d'autant plus importante car nous nous appuyons sur le régime de la pratique pour ces

techniques. Par exemple, la technique complexe de fabrication ou la valeur culturelle et sociale attribuée aux textiles patola sont perdus dans les grandes galeries des musées où ces pièces sont exposées parmi plusieurs dizaines d'autres. De même étant donné que nous ne trouvons pas de documentation historique, l'implication de la communauté des tisserands devient de plus en plus primordiale.

Au terme de notre recherche, nous comprenons le travail qui nous attend en Inde dans le domaine de la valorisation et le sauvegarde de la mémoire des communautés. Avant tout, notre projet tâche de tout simplement développer un goût pour l'authenticité de l'art, de participer à un effort de compréhension et d'aider dans la sauvegarde mais aussi la valorisation de ce patrimoine immatériel. C'est dans ce cadre que les spécialistes de conservation de patrimoine vivant interviennent. Une des organisations indiennes travaillant sur les questions de patrimoine, plus précisément le patrimoine culturel, du pays est l'INTACH. Fondée en 1984, l'INTACH est la plus importante organisation indienne qui travaille sur les questions de patrimoine du pays. Une organisation à but non-lucratif, elle s'engage à protéger, préserver et conserver le patrimoine naturel, culturel, vivant, matériel et immatériel de l'Inde.

Il faut souligner qu'en Inde pendant longtemps, le patrimoine se traduisait par le patrimoine bâti, c'est-à-dire, le patrimoine architectural et les projets de l'INTACH ainsi que de l'ASI focalisaient sur le patrimoine architectural du pays. Il a fallu attendre 20 ans pour la création de la division pour l'artisanat, la communauté et le patrimoine (*Craft, Community, Heritage Division*) et encore 4 ans pour la division

pour le patrimoine culturel immatériel (*Intangible Cultural Heritage Division*)²⁷⁷ dans l'INTACH. Ces deux divisions tâchent avant tout à documenter et cataloguer le patrimoine culturel des communautés et des groupes. De plus, d'établir des mesures en faveur de la protection et de la conservation de ce patrimoine qui représente l'identité des communautés, l'INTACH collabore avec les ONGs pour développer les compétences artisanales des communautés. L'ASI collabore avec l'INTACH sur des projets culturels.

De plus, nous nous retrouvons face à un travail de muséalisation qui doit servir comme un modèle pour les projets dans l'avenir. Si la nouvelle muséologie a fait son entrée en Inde au niveau universitaire, il est temps que les professionnels du domaine appliquent les théories de la nouvelle muséologie en pratique. L'état indien doit collaborer avec les organisations privées telles que l'INTACH à cette fin. Un des défis principaux des musées est la communication, c'est-à-dire, concevoir des stratégies de communication les plus efficaces pour traduire l'histoire et la culture des objets de sorte que le public puisse s'identifier. A travers cette recherche nous soulignons le danger imminent de la disparition de la technique patola, mais également le besoin actuel de relever un modèle de musée qui servira de base pour les projets de sauvegarde du patrimoine culturel immatériel de l'Inde.

²⁷⁷ www.intach.org, consulté le 30 septembre 2015.

SOURCES IMPRIMEES ET BIBLIOGRAPHIE GENERALE

OUVRAGES

ACLAND Joan Reid, *The Native artistic subject and national identity : a cultural analysis of the architecture of the Canadian Museum of Civilisation, designed by Douglas J. Cardinal*, Th. doct. : Concordia University, 1994.

ANCTIL Pierre, Franco-American in New England, in *French America : mobility, identity and minority experience across the continent* / sous la dir. de Dean R. LOUDER and Eric WADDELL, Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1993, p. 40

AGRAWAL Yashodhara, *Silk brocades*, New Delhi : Lustre Press Roli Books, 2003

ALVARES Claude, *Homo faber : technology and culture in India, China and the West from 1500 to the present day*, La Haye : Martinus Nijhoff, 1980

ANAND Mulk Raj, JAYAKAR, Pupul, (*Handlooms*) *Homage to handlooms*, Marg Publications, 1962, vol.15, no.4.

ANDRE Jacques, FILLIOZAT Jean. *L'Inde vue de Rome : textes latins de l'antiquité relatifs à l'Inde*. Paris : Les Belles Lettres, 1986.

Aspects of the maritime Silk Road: from the Persian Gulf to the East China Sea / sous la dir. de Ralph KAUZ, Wiesbaden : Harrassowitz, 2010.

AUBOYER, Jeannine. *La vie quotidienne dans l'Inde jusqu'au VIIIe siècle*. Paris : Hachette, 1961.

BEAUNE Jean-Claude, *Philosophie des milieux techniques : la matière, l'instrument, l'automate*, Seyssel : Champ Vallon, 1998.

BEDEKAR Vasant H., *New museology in India*, New Delhi : National Museum, 1995.

BELLEROSE Robert, *Triomphe et tragedie: a guide to French, French Canadian and French-Huguenot sites in Woonsocket*. Slatersville : Robert Bellerose, 1998.

BIRDWOOD, George C. M., *Industrial arts of India*, Londres : Chapman and Hall, 1980.

BONIER Marie-Louise, *Débuts de la colonie franco-américaine de Woonsocket, Rhode Island*, Framingham : Lakeview Press, 1920.

BOXER Charles R., *The Portuguese seaborne empire, 1415-1825*, Londres : Hutchinson, 1969.

BUHLER, Alfred, FISCHER, Eberhard, NABHOLZ-KARTASCHOFF, Marie-Louise, *Indian tie-dyed fabrics*, Ahmedabad : Calico Museum of Textiles, 1980.

BUHLER, Alfred, FISCHER, Eberhard, *The patola of Gujarat : double ikat in India*, Bale : Krebs, 1979.

CARAMINOT Annick, *L'Artisanat de l'Inde*, Paris: Editions Hermé, 2004.

[CARNOT Sadi](#), *Réflexions sur la puissance motrice du feu et sur les machines propres à développer cette puissance*, Paris : Bachelier, 1824.

CHANDLER, Tertius, *Four thousand years of urban growth : an historical census*, 2e ed., Lewiston : St. David's University Press, 1987.

CARAMINOT, Annick, *L'Artisanat de l'Inde*. Paris : Editions Hermé, 2004.
Les chemins de la nouveauté : innover, inventer au regard de l'histoire / sous la dir. de HILAIRE-PEREZ, Liliane, GARÇON, Anne-Françoise, Paris : Editions du CTHS, 2003.

CRILL, Rosemary, *Indian ikat textiles*, London: V&A Publications, 1998.

CROOKE, William, *The popular religion and folklore of Northern India*, Delhi: Munshiram Manoharlal, 1968.

CROOKE, William, *The tribes and castes of the north western India*, Delhi : Cosmo Publications, 1974.

Cultural Heritage and Land Management Plan for the Blackstone River Valley National Heritage Corridor, Uxbridge : Blackstone River Valley National Heritage Corridor Commission, 1989.

DANIEL, E. Valentine, *Fluid signs : being a person the Tamil way*, Berkeley : University of California Press, 1984.

DAVIS, Peter, *Ecomuseums : a sense of place*, 2e ed., Londres : Continuum, 2011.

DESAI, Chelna,

DHAMIJA, Jasleen, *Woven magic : the affinity between Indian and Indonesian textiles*, Jakarta : Dian Rakyat, 2002.

Dire le savoir-faire : gestes, techniques et objets / sous la dir. de D'ONOFRIO, S., JOULIAN, F., Paris : L'Herne, 2006.

EDGERTON, David, *The Shock of the old : technology and global history since 1900*, Oxford : Oxford University Press, 2006.

EILUNER, Edwards, *Textiles and dress of Gujarat*. Ahmedabad:Mapin Publishing Pvt. Ltd., 2011

Emporia, commodities and entrepreneurs in Asian maritime trade, c. 1400 – 1750 / sous la dir. de Roderich PTAK, Dietmar ROTHERMUND, Stuttgart : Franz Steiner Verlag, 1991.

Féerie indienne: des rivages de l'Inde au royaume de France. Musée de l'impression sur étoffes de mulhouse / sous la dir. de Jacqueline JACQUÉ et Brigitte NICOLAS, Paris : Somogy éditions d'art, 2008.

French America : mobility, identity and monority experience across the continent / sous la dir. de Dean R. LOUDER and Eric WADDELL, Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1993.

GARÇON, Anne-Françoise, *L'imaginaire et la pensée technique : une approche historique, XVIe-XXe siècle*, Paris : Classiques Garnier, 2012.

GHOSH, G.K., *Indian Textiles, past and present*, New Delhi, APH Publishing Corporation, 1995.

GHOSH, G.K., *Ikat textiles of India*, New Delhi : APH Publishing Corporation, 2000.

GIBBON, Kate Fitz, HALE, Andrew, *Ikat, splendid silks of Central Asia*, Londres : Laurence King, 1997.

GITTINGER, Mattiebelle, *Master dyers to the world : technique and trade in early Indian dyed cotton textiles*. Washington, DC : The Textile Museum, 1982.

GULATI, A.N., *The patolu of Gujarat*, Bombay : R.G. Gyani, 1951.

GUPTA, Keshav Chandra, *Progress and prospects of pottery industry in India : a case study of U.P.*, Delhi : Mittal publications, 1988.

GUY, John, *Oriental trade ceramics in South-East Asia, ninth to sixteenth centuries*, Singapore, Oxford University Press, pp. 163. [Singapore: Oxford University Press.](#) 1986.

GUY, John, *Woven Cargoes*

H.T.Harris, *Monograph on the carpet weaving industry in South India*. Madras, 1908.

HAMILTON, Roy.W, BARKMANN, Johanna, *Textiles of Timor, Island in the woven sea*, Los Angeles, Fowler Museum of Cultural History, 2014.

HAUDRICOURT, André-Georges, *La technologie, science humain : recherches d'histoire et d'ethnologie des techniques*, Paris : Maison des Sciences de l'Homme, 1987.

Histoire des techniques / sous la dir. de GILLE, Bertrand, Paris : Gallimard, 1978.

Histoire générale des techniques / sous la dir. de Maurice DAUMAS, Paris : Presses universitaires de France, 1962.

History of Indian science, technology and culture, AD 1000-1800 / sous la dir. de Abdur RAHMAN, New Delhi : Oxford University Press, 2000.

A History of Rhode Island working people / sous la dir. de Paul BUHLE, Scott MOLLOY, Gail SANBURY. Providence : Regine Printing Co., 1983.

History of science and technology in India / sous la dir. de G. KUPPURAM, K. KUMUDAMANI. New Delhi : Sundeep Prakashan, 1990.

In quest of themes and skills : Asian textiles / sous la dir. de RIBOUD, Krishna, Bombay : Marg Publications, 1989.

IRWIN, John, SCHWARTZ, P.R., *Studies in Indo-European textile history*, Ahmedabad : Calico Museum of Textile, 1966.

JACOBS E.M., *Merchant in Asia : the trade of the Dutch East India Company during the eighteenth century*, Leiden : CNWS Publications, 2006.

JAYAKAR, Pupul, *Textiles and embroideries of India*. Marg Publications, 1956.

JAYAKAR, Pupul, *Textiles and ornaments of India: a selection of designs*, with John Irwin. 1972.

JAYAKAR, Pupul, *The Earthen Drum: an introduction to the ritual arts of rural India*. National Museum, 1980.

KAHLENBERG Mary Hunt. *Textile traditions of Indonesia*. Los Angeles : Los Angeles County Museum of Art, 1977.

KANWAR, Pamela, *Imperial Simla: the political culture of the Raj*, 2e ed., Oxford : Oxford University Press, 2003.

LEMONNIER, Pierre, L'étude des systèmes techniques, une urgence en technologie culturelle, 1993, *Techniques et culture*, vol. 1, no. 2, p. 26.

LYNTON, Linda, *The sari: styles, patterns, history, techniques*, Londres : Thames & Hudson, 1995.

MACDONALD, Georges, ALSFORD, Stephen, *A museum for the global village : the Canadian Museum of Civilization*, Hull : Canadian Museum of Civilization, 1989.

MAHIAS, Marie-Claude, *Le barattage du monde : essais d'anthropologie des techniques en Inde*. Paris : Fondation Maison des Sciences de l'Homme, 2002.

MAHIAS, Marie-Claude, *Construire les savoirs dans l'action : apprentissages et enjeux sociaux en Asie du Sud*, Paris : Éditions de l'EHESS, 2011.

MAXWELL, Robyn, *Sari to sarong: five hundred years of Indian and Indonesian textile exchange*, Canberra : National Gallery of Australia, 2003.

MAXWELL, Robyn, GITTINGER, Mattiebelle, *Textiles of Southeast Asia: tradition, trade and transformation*, Periplus Editions, 2003.

MEILINK-ROELOFSZ, M.A.P., *Asian trade and European influence in the Indonesian archipelago between 1500 and about 1630*, La Haye : Nijhoff, 1962.

MURPHY, Veronica, CRILL, Rosemary, *Tie-dyed textiles of India : tradition and trade*, New York : Rizzoli, 1991.

Nationalism, democracy and development, / sous la dir. de Sugata BOSE and Ayesha JALAL, New Delhi, 1996

OVINGTON, John, *A voyage to Surat in the year 1689*, Londres : Oxford University Press, 1929.

PANDE, Alka , *Masterpieces of Indian art*, New Delhi : Roli Books, 2004.

PARTHASARATHY, Rajagopal, *The Tale of an anklet: an epic of south India – the Cilappatikaram of Ilanko Atikal*, New York : Columbia University Press, (1993).

PEREIRA, José, *Baroque Goa : the architecture of Portuguese India*, New Delhi : Books & Books, 1995.

The Periplus Maris Erythraei / sous la dir. de Lionel CASSON, Princeton: Princeton University Press, 1989.

PHILLIPS, Edward, “*The New World of English words or a General Dictionary*”, Londres : Nathaniel Brooke, 1658.

PINGREE, David, *Census of the exact sciences in Sanskrit*. Philadelphie : American Philosophical Society, 1970.

PRAKASH, Om, *The Dutch factories in India, 1617-1623 : a collection of Dutch East India Company documents pertaining to India*, New Delhi : Munshiram Manoharlal, 1984.

PRAKASH, Om, *Precious metals and commerce : the Dutch East India Company in the Indian Ocean trade*, Farnham : Ashgate Variorum, 1994.

QAISAR, Ahan Jan, *The Indian response to European technology and culture (A.D. 1498 – 1707)*. Delhi : Oxford University Press, 1982.

RATH, Amitav, *Mechanisms to improve energy efficiency in small industries : part 2, pottery in India and Khurja*, London : DFID, 2001.

REIS JONES, Clifford, “Dhulichitra: Historical perspectives on art and ritual”, *Kaladarsana*, Edité par Joanna Gottfried Williams. New Delhi: Oxford & IBH Publishing Co.p.69-75.

SARABHAI, Mrinalini, *Patolas and resist-dyed fabrics of India*, Ahmedabad : Mapin, 1988.

Science and technology in medieval India – a bibliography of source materials in Sanskrit, Arabic and Persian / sous la dir. de Abdur RAHMAN, M.A. ALVI, Shabbir Ahmad Khan GHORI et al, New Delhi : Indian National Science Academy, 1982.

SCOTT, Philippa, *Le livre de la soie*. Londres : Thames & Hudson, 1993.

STEENSGAARD, Niels, *The Asian trade revolution of the seventeenth century : the East India Companies and the decline of the caravan trade*, Chicago : University of Chicago Press, 1974.

Studies in Roman economic and social history in honor of Allan Chester Johnson / sous la dir. de P.R. COLEMAN-NORTON, Princeton : Princeton University Press, 1951

La technologie science humaine / sous la dir. de d' André Georges Haudricourt, Paris : Editions de la Maison de la Science de l'Homme, 1988.

THOMAS, Alton Pickering. *Woonsocket : highlights of history, 1800-1976*. Woonsocket : Woonsocket Opera House Society, 1973.

Towards the 21st century. / sous la dir. de Leslie TUPPER, Ottawa : Canadian Museum of Civilization, 1989.

Traditional textiles of India / sous la dir. de GILLOW, John, RIVERS, Victoria Z., BARNARD, Nicholas, Londres : Thames & Hudson, 1991.

WATTS, Alan. *Nature, Man and Woman*, New York : Pantheon, 1958.

ARTICLES ET ESSAIS

AGARWALA V.S., References to textiles in Bana's *Harshacharita*, *Journal of Indian Textile History*, 1959, n°4, p. 65-68

AKRICH, Madeleine. Comment décrire les objets techniques ?, *Techniques et culture*, 1987, n°9, p. 49-64.

ALPERS, Edward A., Gujarat and the trade of east Africa, c. 1500-1800, *The International Journal of African Historical Studies*, 1976, vol. 9, no. 1, p. 22-44.

APPADURAI, Arjun, BRECKENRIDGE, Carol A., Museums are good to think: Heritage on view in India, in *Museums and Communities: The politics of Public Culture*, sous la dir. de Ivan KARP, Christine Mullen KREAMER et Steven D.LAVINE.

BARNES, Ruth, Indian textiles for island taste : Gujarati cloth in eastern Indonesia, *Ars Orientalis*, 2004, vol. 34, p. 134-149.

BROMBERGER, Christian, Technologie et analyse sémantique des objets : pour une sémio-technologie, *L'Homme*, 1979, vol. 19, no. 1, p. 105-140.

BUHLER, Alfred, Patola influences in Southeast Asia, *Journal of Indian Textile History*, 1959, vol. 4, p. 4-46.

CARVALHO, Pedro Moura, What happened to the Mughal furniture? The role of the imperial workshops, the decorative motifs used, and the influence of Western models, *Muqarnas*, 2004, vol. 21, p. 79-93.

CHARLESWORTH, Martin P., Roman trade with India : a resurvey, in *Studies in Roman economic and social history in honor of Allan Chester Johnson* / sous la dir. de P.R. COLEMAN-NORTON, Princeton : Princeton University Press, 1951, pp.131-143.

CHAVES Luis. Os monumentos da expansão e da colonização dos portugueses no mundo, *1º Congresso da História da Expansão Portuguesa no Mundo*, 1938 2º tome, 5ª session.

DAVE, K.B. 1935. Salvis of Patan, 1959, *Prasthan*, vol. 20, p. 182-186.

DE SILVA, Chandra Richard, The Portuguese east India company, 1628-1633, *Luso-Brazilian Review*, 1974, vol. 11, no. 2, p. 152-205.

DESROSIERS, Sophie, Réexamen de la tunique Ocucaje du Textile Museum; Washington, D.C. : modèles textiles et procédés d'imitation (2e partie), 2010, <http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/45/17/74/PDF/ArticleHAL.pdf>

DEVKAR, V.L., The progress and development of the Museum and Picture Gallery, Baroda : reminiscences, *Bulletin of the Museum of Baroda*, vol. 29, 1996, p. 27.

DHANABHAKYAM, M., SHANTHI, A. Indian textile industry, an overview, www.fibre2fashion.com, consulté le 27 août 2013.

FELGUEIRAS, José Jordão, Arcas Indo-portuguesas de Cochim, *Oceanos*, 1994, n° 19-20, p. 34-41.

FILIOZAT, Jean, La technologie en Inde, in *Histoire générale des techniques / sous la dir. de Maurice DAUMAS*, tome 1, Paris : Presses universitaires de France, 1962.

GARÇON, Anne-Françoise. Les techniques et l'imaginaire : une question incontournable pour l'historien, *Hypothèses*, 2005, no. 1, p. 221-228.

GARÇON, Anne-Françoise, « The three states of technology: an historical approach to a thought regime, 16th - 20th centuries », in Michel FAUCHEUX et Joëlle FOREST (dirs.), *New Elements of Technology*, Belfort, UTBM, 2012.

GARÇON, Anne-Françoise. Le patrimoine, antidote de la disparition, in *historiens et géographes*. N°405. p.197-208.

GODE, P.K., History of Indian technical sciences : a plea for its systematic study and reconstruction, *Janus*, 1957, vol. 46, no. 4, p. 233-237.

DE BONE, Mary Golden, Patolu and its techniques, *Textile museum journal*, 1976, vol. 4, no. 3, p. 49-62.

- G.V., Patola, or silk fabrics from Surat, *Rupam*, 1928, vol. 35-36, p. 65-66.
- GITTINGER, Mattiebelle, *Master dyers to the world : technique and trade in early Indian dyed cotton textiles*, Washington, DC : Textile Museum, 1982.
- GOPAL, Lallanji, Textiles in ancient India, *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, 1961, vol. 4, no. 1, p. 53-69.
- GUNDAPPA, D.V., Industrial technology and Indian society, *Pacific spectator*, 1955, vol. 9, no. 2, p. 199-209.
- GUY, John. "New Dates for Old Cloths: India, Southeast Asia and the Textile Trade," *Hali*, Mo. 103 (March–April, 1999): 92–99. [London: Oguz Press.](#) 1999.
- GUY, John. "Rajas and Courtesans: Indian Figurative Textiles in Indonesia," in J. Puranananda (ed.), *Through the Thread of Time: Southeast Asian Textiles* Bangkok, River Books (2007): 40–57. [Bangkok: River Books.](#) 2007.
- GUY, John, Cloth for the gods: the patola trade to Kerala, *Asian Art and Culture*, 1996, vol. 9, no. 2, p. 27.
- GUY, John, Commerce, power, mythology : Indian textiles in Indonesia, *Indonesia Circle*, 1987, no. 42, p. 57-75.
- GUY, John, Sarasa and patola : Indian textiles in Indonesia, *Orientations*, 1989, no. 20, p. 48-60.
- HABIB, Irfan, The technology and economy of Mughal India, *The Indian economic and social history review*, 1980, vol. 17, no. 1, p. 1-34.
- HABIB, Irfan, Changes in technology in medieval India, *Studies in history*, 1980, vol. 2, no. 1, p. 15-39.
- HALL, Kenneth R., The textile industry of southeast Asia, 1400-1800, *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, 1996, vol. 39, no. 2, p. 87-135.
- HAUDRICOURT, André-Georges, La technologie, science humaine, *La Pensée*, 1964, vol. 115, p. 28-35.

HOLMGREN, Robert J., SPERTUS, Anita E., Newly discovered patolu motif types : extensions to Alfred Buhler and Eberhard Fischer (1979), *The patola of Gujarat*, in Indonesian Textiles : Symposium 1985 / sous la dir. de VOLGER, Gisela, WELCK, Karin v., Cologne : Rautenstrauch-Joest Museum, 1991, p. 81-86.

IRWIN, John, Reflections on Indo-Portuguese art, *The Burlington Magazine*, 1955, vol. 97, no. 633, p. 386-390.

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

JAYAKAR, Pupul, A neglected group of Indian ikat fabrics, *Journal of Indian Textile History*, 1955, no. 1, p. 54-65.

KAWLRA, Arati, Kanchipuram sari : design for auspiciousness, *Design Issues*, 2005, vol. 21, no. 4, p. 54-67.

KURUP, K.K.N., Traditional handloom industry of Kerala, *Indian Journal of Traditional Knowledge*, 2008, vol. 7, no. 1, p. 50-52.

MA, Debin, The modern silk road : the global raw-silk market, 1850-1930, *The Journal of Economic History*, 1996, vol. 56, no. 2, p. 330-355.

MACDONALD, George F., Crossroads of cultures: the new Canadian Museum of Civilization, in *Towards the 21st century* / sous la dir. de Leslie Tupper, Ottawa : Canadian Museum of Civilization, 1989.

MACKAY, Ernest, *Early Indian civilisations*, Londres : Luzac and Co., 1948.

MAHIAS, Marie-Claude, Jaina : ascètes de la non-violence, *L'Univers du vivant*, 13 septembre 1986, p. 99-108.

MAHIAS, Marie-Claude, Les sciences et les techniques traditionnelles en Inde, *L'Homme*, 1997, vol. 37, no. 142, p. 105-114.

MAHIAS, Marie-Claude, Savoir ou faire en Inde, in *Dire le savoir-faire : gestes, techniques et objets* / sous la dir. de D'ONOFRIO, S., JOULIAN, F., Paris : L'Herne, 2006.

MALONI, Ruby, Europeans in seventeenth century Gujarat : presence and response, *Social Scientist*, 2008, vol. 36, no. 3-4, p. 64-99.

MEHTA, R.N., Bandhas of Orissa, *Journal of Indian textile history*, 1961, vol. 6, p. 62-63.

MUKUND, Kanakalatha, Indian textile industry in 17th and 18th centuries : structure, organisation and responses, *Economic and Political Weekly*, 1992, vol. 27, no. 38, p. 2057-2065.

NABHOLZ-KARTASCHOFF, Marie-Louise, Indian patola : their use in Indonesia and their influence on Indonesian textiles, in *In quest of themes and skills : Asian textiles / sous la dir. de RIBOUD, Krishna, Bombay : Marg Publications*, 1989, p. 92-98.

NABHOLZ-KARTASCHOFF, Marie-Louise, The same yet not the same : similarities and differences in some textile techniques and textile products from India and Bali, 1999, *Textile History*, no. 30, p. 81-86.

NAMBIAR, Balan, FISHER, Eberhard, Patola/virali pattu : from Gujarat to Kerala, new information on double ikat textiles in South Asia, *Etudes asiatiques : revue de la societe Suisse d'etudes asiatiques*, 1987, vol. 42, no. 2, p. 120-146.

OKADA, Amina, GUELTON, Marie-Hélène, *Le motif floral dans les tissus moghols: Inde XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris : Collection AEDTA, 1995.

PHILIPS John Goldsmith, An exhibition of Indian and Indonesian textiles, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1931, vol. 26, no. 4, p. 92-95.

PRAKASH, Om, The Indian maritime merchant, 1500-1800, *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, 2004, vol. 47, no. 3, p. 435-457.

RAMASWAMY, Vijaya, Vishwakarma craftsmen in early medieval peninsular India, *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, 2004, vol. 47, no. 4, p. 548-582.

RAMSEYER, Urs, Double ikat ceremonial cloths in Tenganan Pegeringsingan, *Indonesian Circle*, 30 March 1983, p. 17-27.

RONG, Xinjiang, Land route or sea route? : commentary on the study of the paths of transmission and areas in which Buddhism was disseminated during the Han period. *Sino-Platonic Papers*, 2004, no. 144, p. 1-32.

SEN, S.P., The role of Indian textiles in Southeast Asian trade in the seventeenth century, *Journal of Southeast Asian History*, 1962, vol. 3, no. 2, p. 92-110.

SIGAUT, François, Préface, *La technologie science humaine /* sous la dir. de d'André Georges Haudricourt, Paris : Editions de la Maison de la Science de l'Homme, 1988.

U., G., A collection of East Indian textiles, *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 1926, vol. 13, no. 2, p. 34-36.

WERNER, Cynthia, The new silk road : mediators and tourism development in Central Asia, *Ethnology*, 2003, vol. 42, no. 2, p. 141-159.

SITES WEB

<http://www.woonsocket.org/industrial.html>

<http://www.fibre2fashion.com/>

<http://www.rihs.org/about-us/mission-statement/>

<http://www.nps.gov/blac/historyculture/people.htm>

<http://permanent.access.gpo.gov/gpo11539/CH1.pdf>

http://permanent.access.gpo.gov/lps80782/NPS%20Report_705.pdf

<http://www.gujarattourism.com>

<http://bombayhighcourt.nic.in>

<http://tourism.gov.in/writereaddata>

<http://www.civilization.ca/cmcc>

GARCON, A.F., « Histoire des objets techniques au XX^e - Introduction », Cours d'Histoire des objets techniques L2-Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, consultable au :

<https://sites.google.com/site/afgarcon/introduction%C3%A0%27histoiredestechniques>.

Hill, John E. (2003). « Annotated Translation of the Chapter on the Western Regions according to the Hou Hanshu », 2^{ème} édition, Appendix A

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

ANNEXES

I QUESTIONNAIRE D'ENQUETE DE TERRAIN

DONNEES SOCIALES
Nombre de membres de la famille
Nombre de tisserands dans l'atelier
Nombre de femmes dans l'atelier
Nombre d'enfants dans l'atelier
DONNEES HISTORIQUES
Depuis combien d'années habitez-vous dans cette ville?
Comment êtes-vous venus à cette ville?
Depuis combien d'années existe-t-elle cette activité dans cette ville?
DONNEES TECHNIQUES
Depuis combien d'années tissent-ils ?
Quelle est la spécialité technique de leur atelier ?
Pourquoi ont-ils choisi cette technique ?
Depuis combien d'années utilisent-ils cette technique ?
Comment ont-ils change de technique ?
Comment travaillent-ils avec l'évolution technique ?
Comment ont-ils appris cette activité?
Comment choisissent-ils les motifs ? et Pourquoi ce choix ?
Comment les motifs ont-ils évolué au cours des années ?
Ont-ils eu des formations spéciales?
Combien de jours faut-il pour tisser un <i>sari</i> ?
Comment fonctionnait l'environnement d'apprentissage?

<p>A qui appartiennent-ils, les outils de travail?</p> <p>Comment et pourquoi ont-ils adopté de changer des outils?</p> <p>Quels sont les différents types de motifs?</p> <p>Comment font-ils leur choix ?</p>
<p>NORMES POLITIQUES</p>
<p>Comment la situation politique influence-t-elle l'atelier ?</p> <p>Quel est le rôle que l'état joue dans les décisions de l'atelier ?</p> <p>Quelles sont les normes établies par l'état ?</p> <p>Comment l'état intervient-t-il dans le fonctionnement d'un atelier ?</p>
<p>NORMES ECONOMIQUES</p>
<p>Les conditions de travail?</p> <p>Comment le travail est-il reparti entre les différents membres de famille?</p> <p>Quelles sont leurs politiques de vente ?</p> <p>Qui établit le prix d'un <i>sari</i>?</p>

II LOCALISATION GEOGRAPHIQUE

- a) Carte de l'Inde avec l'état de Gujarat en orange. (www.mapsofindia.com)



b) Carte de Gujarat : Les villes de Patan et Surat sont entourées en bleu.
(www.mapsofindia.com)



III LES CENTRES DE PRODUCTION DES TEXTILES IKATS – SIMPLE ET DOUBLE

Source : DESAI, Chelna, *Ikat textiles of India*, Chronicle Books, 1988, p.15

Cette carte ne montre pas l'état de Tamilnadu où la fabrication des textiles ikats est moins importante que des autres régions indiquées ci-dessous.

