Le textile structurel

Exemples andins dans la très longue durée

Structural textile. Andean examples in the very "longue durée"

Sophie Desrosiers

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/tc/6268>

DOI : 10.4000/tc.6268

ISBN : 1952-420X

ISSN : 1952-420X

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 15 juin 2012

Pagination : 82-103

ISBN : 2-7351-1512-7

ISSN : 0248-6016

Référence électronique

Sophie Desrosiers, « Le textile structurel », *Techniques & Culture* [En ligne], 58 | 2012, mis en ligne le 07 décembre 2012, consulté le 29 septembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/tc/6268> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/tc.6268>

o S. Desrosiers

LE TEXTILE STRUCTUREL

Exemples andins dans la très longue durée

Le textile est un « art majeur » dans les Andes au point qu'un archéologue comme Luis Guillermo Lumbreras le considère comme « la matrice principale du développement des arts plastiques » (Lumbreras 1977 : 8). Il est vrai que les milliers de textiles enfouis avec les défunts dans les sables de la côte du Pérou, et conservés depuis plusieurs millénaires grâce à son climat désertique, offrent une vision exceptionnelle sur des productions dont la qualité et la beauté ne peuvent être mises en doute¹. S'ajoutent à cette place fondamentale du textile dans l'art les conclusions tirées par John Murra de l'étude des documents de la période coloniale sur le rôle central de ce type d'objet dans la société inca – à travers ses fonctions non seulement pratiques mais aussi sociales, économiques, politiques, et religieuses (Murra 1989), on comprend que le textile intéresse les archéologues, les ethno-historiens et les ethnologues qui travaillent dans les hautes terres du sud du Pérou et de la Bolivie, où le tissage sur le métier de tradition préhispanique est aujourd'hui encore au centre des productions matérielles et de la vie sociale de nombreuses communautés rurales².

L'étude des textiles des Andes, et plus particulièrement de sa région centre-sud (Figure. 1), peut donc s'inscrire dans la très longue durée (Tableau 1). L'analyse des pratiques anciennes qui ont survécu nous aide à comprendre ce qui a amené des générations de tisserandes à transmettre et conserver ainsi leurs savoirs, mettant en évidence de cette façon leur caractère « irremplaçable ». Dans un article publié en 1997, je montrais qu'un petit

Carte des Andes centre-sud

Localisation des lieux cités dans le
texte d'après Young-Sánchez (2004 : 12).
(Fig. 1)

groupe de traits techniques observables à la fois dans les pratiques de tissage et dans les tissus produits dans les hautes terres de Bolivie formait un tout indissociable, et par là significatif, pour expliquer la persistance du métier à tisser andin présent dès 1800 avant notre ère. Ce métier permet de tisser des étoffes à quatre lisières qui ne sont jamais coupées car elles sont considérées comme des êtres vivants (Desrosiers 1997 ; voir aussi Cereceda 1978 ; Arnold 2004 ; Arnold et al. 2007). J'ai aussi souligné qu'il existe des logiques communes à l'organisation des hommes et à l'organisation des fils, soit un principe de complémentarité qui structure non seulement l'organisation sociale en moitiés opposées et une représentation dualiste du monde bien ancrée dans les cultures locales, mais aussi la sélection des fils nécessaires pour introduire la trame et donner forme au tissu et à ses motifs (Franquemont et al. 1992 ; Desrosiers 1997). Et c'est ainsi qu'on peut se demander si, dans

les Andes, les savoirs textiles ont pu jouer un rôle dans la structuration de la pensée. Cette question très difficile, presque insoluble tant les systèmes d'action et de pensée sont entremêlés, exige de mieux connaître le passé des savoirs textiles actuels, et pour cela, de mieux comprendre leur présent.

Le principe de complémentarité observable dans les pratiques se matérialise dans les tissus à travers de multiples symétries qui s'imbriquent les unes dans les autres depuis l'organisation de l'espace tissé et la symétrie des deux faces jusque dans la disposition des motifs et des couleurs, des traits observables dans de nombreuses créations textiles et que l'on peut donc repérer aussi bien dans le passé que dans le présent à travers les tissus conservés³. Cependant, si la persistance du métier à tisser est particulièrement aisée à démontrer par le nombre très important de témoignages qui subsistent dans la très longue durée et sur un espace qui dépasse largement les Andes centre-sud, et si des corpus importants de textiles préhispaniques comme de tissus contemporains sont là pour attester de l'importance des symétries, il est plus difficile de repérer la profondeur chronologique des pratiques de tissage dualistes qui sont observées aujourd'hui. La raison principale de cette difficulté réside dans le fait que ces logiques sont profondément ancrées dans le tissage «faces chaîne⁴» qui est la spécialité du tissage dans les hautes terres, aujourd'hui et certainement dans le passé si on en juge par un certain nombre d'exemples incas d'une exceptionnelle qualité (Rowe 1977 : fig. 81 ; Desrosiers 1985 ; Phipps 2004 : 22,32). Ces types de tissus ont rarement été conservés dans les hautes terres dont le climat humide est peu favorable à la conservation des textiles, et ils sont

peu représentés dans les corpus exhumés sur la côte sud⁵, ou alors ils sont privés des références qui permettraient d'en faire des repères culturels (Rowe 1977 : 73). L'attachement des sociétés actuelles pour ces types de productions laisse pourtant présager qu'elles sont encore plus « irremplaçables » que les autres pour les sociétés andines. Que faire pour reconstruire le passé décomposé et tenter de comprendre si il y a des raisons supplémentaires expliquant la préservation de ces savoirs ?

Ce défi, régulièrement affronté sur d'autres terrains par les spécialistes des matériaux organiques⁶, est relevé ici en analysant les savoirs actuellement impliqués dans ces productions et en identifiant des groupes de textiles retrouvés en abondance sur la côte sud du Pérou qui ont été créés en imitant les tissus disparus avec suffisamment de précision pour permettre de reconstruire ces derniers. La démarche s'inspire d'un article dans lequel j'ai pu montrer qu'une bande tissée faces chaîne, et une tunique tissée avec une autre technique moins contraignante, toutes deux provenant d'Ocucaje (côte sud, fin de l'Horizon Ancien), portaient des décors très proches, celui de la tunique ayant été créé en s'inspirant de celui de la bande ou d'une bande similaire (Desrosiers 2008).

La démonstration se déroulera en deux temps. Partant des pratiques de tissage observées en 1979 et 1983 chez les Jalq'a, un groupe vivant à l'ouest de Sucre en Bolivie et affirmant son identité culturelle à travers ses vêtements et les tissus qui les composent, j'analyserai les formes de tissage du double point de vue des savoirs impliqués et des contraintes exercées sur la matérialité des tissus produits. Le but est de définir les techniques les plus savantes et contraignantes, les types de traits prédéterminés, et selon quelles modalités. Puis, reprenant l'exemple du modèle trouvé à Ocucaje et de sa traduction locale, je focaliserai mon attention sur des broderies exhumées de la péninsule de Paracas qui appartiennent au même ensemble culturel qu'Ocucaje, et peuvent être regardées, sous l'éclairage proposé par les pratiques de tissage Jalq'a, comme des traductions de tissus faces chaîne⁷.

Tableau chronologique simplifié pour le sud du Pérou et le bassin du lac de Titicaca, d'après Yong-Sanchez (2004) (Tab. 1)

Périodes	Dates	Côte Sud	Ayacucho	Bassin du Titicaca
Horizon Récent	1532	Inca	Inca	Inca
Période Intermédiaire Récente (8 phases)	1430	Ica-Chincha	Chanka	Chefferies Aymara
Horizon Moyen (4 phases)	900	Huari	Huari	Tiahuanaco Tardif (IV-V)
Période Intermédiaire Ancienne (8 phases)	600	Nasca	Huarpa	Tiahuanaco Ancien
				Pucara
Horizon Ancien (10 phases)	0	Topará - Paracas	Chupas	Yaya-Mama Ancien
		Ocucaje	Kichka-Pata	
			Vichqana	
Période Initiale	1100

Tissage d'une laize pour un poncho sur le métier oblique des Jalq'a. Isloco, province de Chayanta département de Potosi, Bolivie, 1983.

(Fig. 2)

Pratiques de tissage actuelles et matérialité des tissus chez les Jalq'a de Bolivie

Aujourd'hui, dans les hautes terres andines, le tissage d'origine préhispanique est aisé à repérer par l'emploi du métier à tisser présenté plus haut. Pratiquement construit autour de la chaîne, ce métier permet de la tisser de bout en bout, produisant ainsi une étoffe avec quatre lisières (Harcourt 2008 : 15, fig. 3 ; Desrosiers 2011 : fig. 2). Je me suis intéressée aux différentes techniques pratiquées sur ce métier par les Jalq'a, un groupe de langue quechua installé dans les vallées d'altitude moyenne à l'ouest et au nord de la ville de Sucre. Les quelques éléments disponibles sur leur histoire montrent qu'ils proviennent d'une recombinaison opérée entre le ^{xvi}^e et le ^{xix}^e siècle entre des fractions plus ou moins importantes de populations Yampara – qui occupaient la vallée de Sucre au ^{xvi}^e siècle –, ainsi que Moro Moro et Qhara Qhara situées plus au nord (Barragán 1994 ; Cereceda et al. 2004 : 8-10).

Fig. 3a

Fig. 3b

Fig. 3c

Fig. 3d

Pièces du vêtement féminin Jalq'a

Tissées en 1983 ou un peu avant, présentées telles qu'elles sont portées, avec les fils de chaîne horizontaux :

- a) *cintillo* (ruban) pour chapeau ;
- b) *ch'umpi* (ceinture) serrant l'*almilla* (robe noire) à la taille tout en maintenant l'*agsu* (dessus de robe) dont la moitié supérieure est enroulée au-dessus de la ceinture et la moitié inférieure couvre la partie arrière et inférieure de l'*almilla* ;
- c) moitié inférieure d'un *agsu* ;
- d) tisserande d'Isloco, 1983.

(Fig. 3 abcd)

Les tisserandes Jalq'a produisent des pièces de vêtement et des sacs destinés à la consommation familiale sur un métier maintenu grâce à deux montants obliques (Figure d'ouverture)⁸. Elles utilisent diverses techniques faces chaîne qui produisent des décors organisés en bandes longitudinales plus ou moins larges. Des bandes de *pallay* (dessins créés par sélection des fils de chaîne de deux ou trois couleurs différentes)⁹ figurent des animaux, en particulier des oiseaux, parfois accompagnés d'êtres plus ou moins fantastiques, créés en opposant des tons foncés (noir, bleu, vert) à des tons vifs allant de l'orange au bordeaux¹⁰ (Fig. 3bc). Attirée par la créativité exceptionnelle qui s'exprime dans la diversité des images, je me suis approchée des Jalq'a afin de comprendre les savoirs conceptuels qui animent les doigts des tisserandes au moment de réaliser les *pallay* (Fig. 2).

Les tisserandes Jalq'a construisent leurs dessins à l'aide de trois groupes de croisures¹¹ que j'examinerai en détail en allant du plus simple au plus compliqué : la toile faces chaîne avec une trame supplémentaire de divers coloris pour le *cintillo*, étroit ruban pour chapeau (Fig. 3a) ; la toile faces chaîne double-étoffe généralement employée pour tisser les *ch'umpis* (ceinture) ou de fines bandes à deux ou trois couleurs situées en bordure des laizes destinées à fabriquer de grandes pièces de vêtement (Fig. 2, 3b), enfin des croisures avec deux ou trois chaînes complémentaires dont l'une est utilisée pour tisser les *pallay* qui participent à la définition de l'identité textile Jalq'a (Fig. 3c).

***Cintillo* en toile faces chaîne avec une trame supplémentaire**

Le *cintillo* est la seule pièce dont les motifs sont réalisés grâce à une trame supplémentaire qui vient se superposer à la toile faces chaîne. Ses motifs n'apparaissent que sur une face (Fig. 3a, 4a). Le métier à tisser est réduit à sa plus simple expression : la chaîne et des organes de commande permettent la levée tour à tour des fils impairs puis pairs sous lesquels passe la trame pour tisser la toile faces chaîne (Fig. 5). Après avoir passé la trame de fond sous tous les fils impairs, la tisserande sélectionne ceux qui ne seront pas couverts par la trame supplémentaire et introduit celle-ci (Fig. 4c). Elle fait de même avec les fils pairs. Ainsi, la sélection des fils pour créer les oiseaux du *cintillo* représente le minimum de difficulté puisqu'il s'agit seulement, parmi les fils sous lesquels passe la trame de fond, de prendre ceux qui cacheront la trame supplémentaire. La finesse du dessin est liée au nombre de fils de chaîne et de trame disponibles pour le créer. Dans l'espace matérialisé par un papier figurant la surface d'une toile faces chaîne, sa forme est libre puisque chaque point représentant un fil peut être coloré ou non (Fig. 4b).

(Fig. 4a)

(Fig. 4b)

(Fig. 4c)

Tissage d'un *cintillo* en toile faces chaîne avec une trame supplémentaire sur le modèle de l'exemple de la fig. 3a

- a) reconstruction du premier dessin d'oiseau
- b) relevé du dessin sur un papier figurant la surface d'une toile faces chaîne
- c) sélection des fils pour le 7^e rang de dessin : les fils impairs sont sur le majeur (trame blanche), la sélection sous laquelle passe la trame supplémentaire (rose) est sur l'index. (Fig. 4abc)

La réalisation d'un *cintillo* fait partie des premières tentatives de tissage des petites filles

Il nécessite un métier à tisser réduit au minimum : la chaîne avec ses organes de commande (paquet de lisses (vertes) et, au dessus, une boucle (verte) tenant lieu de barre d'écartement (Calasaya, Llalagua, province Bustillos, département Potosi, Bolivie, 1979). (Fig.5)

Fig. 6b

Fig. 6a

Fig. 6c

Fig. 6c

Fig. 6d

Fig. 6b'

Ch'umpi en toile faces chaîne double-étoffe de deux couleurs

Cette croisure produit deux faces de qualité égale, avec des formes symétriques et des couleurs inversées (Fig. 6a). La chaîne est composée de deux ensembles de fils de couleurs différentes, chaque ensemble formant une couche de tissu avec la trame qui est introduite en spirale pour tisser alternativement la couche supérieure et la couche inférieure (Harcourt 2008 : 48, fig. 25). Les motifs résultent du changement de face localisé des deux couches de tissu (Fig. 6bb'). Le métier est équipé de quatre organes de commande : deux pour les fils impairs (un pour chaque couleur), et deux pour les fils pairs (à nouveau un pour chaque couleur). La tisserande sélectionne les fils au niveau du croisement entre les fils rouges et les fils noirs alternativement impairs et pairs en pensant aux deux faces : les fils sélectionnés sont destinés à former la face du dessus et ceux qui sont laissés sous l'aiguille à former la face du dessous (Fig. 6cd). Fils pris et fils laissés sont de couleurs inversées, car pour chaque paire de fils (un noir et un rouge), la tisserande choisit un fil de la paire et laisse l'autre. On a donc le même nombre de fils avec des couleurs inversées sur l'aiguille de sélection (pour la face supérieure) et sous cette même aiguille (pour sa face inférieure)¹². Cette complémentarité entre les fils des deux ensembles est extrêmement logique. Elle est la matérialisation dans l'activité du tissage du principe de complémentarité dualiste qui imprègne la vie sociale et politique de nombreuses communautés andines, opposant en particulier le haut au bas, et le masculin au féminin¹³. Comme pour le *cintillo*, la finesse du dessin est liée à la densité des points de liage de la toile que l'on peut figurer sur une grille adaptée (Fig. 6e)¹⁴.

Ainsi, le tissage des *ch'umpis* en double-étoffe est plus complexe que celui du *cintillo* à cause de cette nécessité de penser les deux faces au moment de la sélection pour qu'elles soient toutes les deux de même qualité, avec des dessins symétriques et des couleurs inversées. Mais comme précédemment, la forme du dessin est libre.

Bandes de *pallay* avec des chaînes complémentaires

La sélection des fils est plus complexe pour ces croisures qui ne sont pas fondées sur la toile faces chaîne. Les organes de commande sont toujours organisés en fonction de la couleur des fils, mais il n'y en a qu'un pour chaque couleur et c'est au niveau de leur croisement que la tisserande sélectionne les fils de chaîne. Non seulement elle choisit les fils selon leurs couleurs en respectant le principe de complémentarité des deux chaînes pour créer le dessin, mais en plus, elle compte les fils pour former la croisure. Le comptage suit des rythmes différents qui ont pour résultat la formation de flottés (des fils qui « flottent » au dessus de deux ou trois trames avant de passer sous la suivante). Ces flottés sont organisés selon deux schémas différents : flottés 2.1 organisés en lignes obliques, et flottés 3.1 organisés en paires alternées¹⁵ (Fig. 7ab).

Tissage d'un *ch'umpi* en toile faces chaîne double-étoffe

a) motifs 1 à 4 face et dos du tissage

b) motif 1

b') Profil sens chaîne. Points : fils de trame (coupés) ; fils bleus et rouges : fils de chaîne.

c) Croisement des fils pour la sélection du premier rang de dessin à partir des fils impairs.

Les fils noirs impairs sont sur une baguette en bas et les fils rouges impairs sur les doigts de la main gauche.

d) Sélection des fils : 9N. 6R. 2N. 6R. (10N. à venir). Les mêmes nombres de fils, de couleurs opposées, sont « laissés » et se trouvent donc sous l'aiguille de sélection.

e) Relevé du dessin sur le papier adapté à la toile faces chaîne.

(Fig. 6 abb'cde)

La première croisure est la plus caractéristique. Elle est employée pour les bandes de *pallay* les plus larges des principales pièces de vêtement et pour de nombreuses autres bandes moins importantes. La seconde est beaucoup moins courante. Je prendrai aussi en compte une variante avec trois chaînes qui oppose les fils de couleurs différentes selon une tripartition intéressante.

Le cas des flottés 2.1 organisés en lignes obliques

Ces flottés 2.1 produisent un effet très subtil sur la texture, comme une vibration qui s'articule parfaitement avec les formes des dessins (Fig. 7a, 8-9a). L'organisation des flottés est complexe à réaliser et contraignante par rapport aux dessins car les lignes obliques suivent des directions changeantes : elles montent vers la droite ou vers la gauche (en abrégé : « Z » ou « S » selon la direction de la partie centrale de chaque lettre), et les changements de direction impliquent parfois la présence ponctuelle de flottés 3.1 et de liages 1.1. De plus, les changements de couleur – entre fond et motifs – peuvent non seulement épouser la direction des lignes obliques qui ont toujours la même pente ¹⁶, mais aussi des lignes horizontales franches, ce qui implique des ajustements particuliers de la longueur et de la disposition des flottés. Tout cela apparaît sur le relevé des flottés et des liages composant le dessin d'un oiseau (Fig. 9abc).

Du point de vue de la tisserande, ces contraintes imposent une sélection des fils avec un comptage rythmé qu'on peut déduire du relevé sur papier quadrillé lu rangée après rangée en partant de la droite comme pendant le tissage ¹⁷ (Fig. 9d). À partir du croisement entre fils verts et fils orange et tenant compte de la complémentarité des couleurs sur les deux faces, la tisserande compte la rangée (1) selon le rythme de « 2 fils verts-1 fil orange (2V 1R) » pour les zones vertes et s'arrête sur « 2 fils verts (2V) » avant de reprendre, pour les zones orange, un comptage de « 2 fils orange -1 fil vert (2R 1V) ». Ce dernier s'achèvera par « 2 fils orange (2R) » quand il s'agira de passer à nouveau à une zone verte. On voit ainsi qu'il existe une symétrie/complémentarité dans la façon de compter les fils pour chaque zone de couleur. À la rangée suivante (2), pour former les obliques, elle devra décaler le départ du rythme d'un fil vers la droite ou la gauche pour obtenir des obliques Z ou S.

C'est à première vue relativement simple, sauf que les changements de direction des obliques et les contours horizontaux impliquent des irrégularités dans les comptes. Bref, la tisserande doit ajuster en permanence tous ces paramètres pour obtenir le résultat visé. Et comme les dessins sont différents les uns des autres, c'est une attention extrêmement vive qui est requise. L'expérience et la répétition de mêmes séquences ou séries de sélections – par exemple les formes répétitives pour les plumes et pattes de grands oiseaux, ou bien des petits hexagones ou losanges, voire triangles pour les yeux et les têtes des petits oiseaux, enfin de fines lignes parallèles pour les crinières et poils (Fig. 8, 9ab, 10a) –, créent à la longue des réflexes qui facilitent le travail ¹⁸. Mais c'est une attention permanente, pour chaque rangée, qui est requise pour ne pas se trouver avec un flotté trop long (qui affaiblirait le tissu) ou mal placé qui brouillerait le dessin.

Ainsi, les différents équilibres mathématiques nécessaires pour tisser des *pallay* avec cette croisure à deux chaînes complémentaires impliquent une

Fig. 7a

Fig. 7b

Fig. 7a'

Fig. 7b'

Croisures avec des chaînes complémentaires

7aa') flottés 2.1 organisés en lignes obliques.

7bb') flottés 3.1 organisés en paires alternées.

(Fig. 7aa'bb')

Face du tissage
(Fig. 8a)

Dos du tissage
(Fig. 8b)

Détail de la bande centrale du demi *agsu* de la fig. 3c. Noter l'omniprésence des lignes obliques Z et S dans la texture de la surface tissée, la répétition de séquences élémentaires pour les plumes et les pieds, les petites formes géométriques (triangles, losanges, hexagones) pour les yeux et les têtes, et la présence de petits animaux dans les corps des plus grands et dans les espaces libres du fond.

(Fig. 9a)

(Fig. 9b)

(Fig. 9c)

(Fig. 9d)

symétrie/complémentarité dans la façon de compter les fils pour chaque zone de couleur. Par ailleurs, ils produisent plusieurs effets : une texture du tissu animée par des séries de lignes obliques de direction changeante mais d'angle toujours égal, des dessins très stylisés car inscrits à l'intérieur de ces mêmes lignes obliques et de lignes horizontales, et une foule de petites formes géométriques parfois répétitives (triangles, losanges, hexagones, lignes parallèles, séquence-plumes)¹⁹. On peut penser que ces logiques participent activement, au côté des couleurs et de l'iconographie, à la définition de l'identité textile *Jalq'a*.

Le cas des flottés 3.1 organisés en paires alternées

Quelques pièces, en particulier des *ch'uspas* (petits sacs très décorés dans lesquels sont transportées les feuilles de coca), ont leurs deux faces tissées différemment : l'une comme précédemment, l'autre avec l'autre croisure : avec des flottés 3.1 organisés en paires alternées (Fig. 10). Cason et Cahlander l'ont nommée « *peeble weave* » à cause de l'effet visuel provoqué par l'alternance des doubles points de liage qui forment comme un parterre de galets (Fig. 11a) (Cason et Cahlander 1976 : 35 et figure sur page 34). Plus récemment, Arnold et Espejo prenant le point de vue des tisserandes insistent sur le rythme suivi pour la sélection des fils et la qualifient de « *por par* » (par paires) parce qu'en effet, pour les rangées (2), (4), (6), à l'exception du premier fil et quand il y a une portion de ligne horizontale, elle suit un rythme de comptage par 2 roses et 2 bleus : 2R 2B 2R 2B ... (Fig. 11b) (Arnold et Espejo 2011 : 444-445). Cependant, pour les rangées (1), (3), (5), la sélection est composée de séries de fils de l'une ou de l'autre couleur, toujours en nombre pair, qui, articulées avec les rangées « *por par* », font apparaître le dessin. La symétrie/complémentarité dans la façon de compter les fils pour chaque zone de couleur est toujours présente, mais autrement. Elle est surtout évidente dans la composition des rangées paires, et entre leurs deux formes, et dans les nombres pairs des rangées impaires.

..... = (3)
 1R 2V 1R 2V 1R 2V 2R 1V 3R 1V 2R 2V 1R 2V 1R 2V = (2)
 ... 1R 2V 1R 2V 1R 2V 2R 1V 1R 1V 2R 2V 1R 2V 1R 2V 1R = (1)

Tissage d'un oiseau avec deux chaînes complémentaires et des flottés 2.1 organisés en lignes obliques (Fig. 9)

- a) oiseau
- b) son relevé sur papier de mise en carte (les carreaux blancs pour des fils verts).
- c) détail du relevé avec flottés 2.1 et quelques liages 1.1 et flottés 3.1.
- d) détail du relevé et comptage des fils pour les rangées (1) et (2) en partant avec l'aiguille du bas à droite.

Cason et Chalander (1976 : 50) ont créé une grille extrêmement précieuse pour comprendre la construction de ces dessins car elle rend compte à la fois de cette alternance des rangées « *por par* », et des rangées décidant du dessin (Fig. 11c). Relever ou créer un dessin revient à tracer des lignes obliques et horizontales entre les paires de points. Ceci explique pourquoi les dessins épousent ces lignes, et pourquoi des petits triangles, losanges et hexagones apparaissent si facilement (Desrosiers 2010 : Fig. 8). Il est clair que les tisserandes Jalq'a n'utilisent pas cette grille. Mais on peut penser qu'à force de pratique, elles s'appuient sur une sorte de « grille mentale » plus ou moins du même ordre²⁰.

Ainsi, les différents équilibres mathématiques nécessaires pour tisser des *pallay* avec cette autre croisure impliquent un autre type de symétrie/complémentarité dans la façon de compter les fils. Par ailleurs, si la pratique de tissage avec ces autres séries numériques induit un trait original – une surface comme semée de doubles points ou « marqueurs » – qui permet de distinguer les *pallay* de ceux du groupe précédent, les autres traits ne sont pas fondamentalement différents dans la mesure où les dessins, très stylisés, s'inscrivent dans des lignes obliques de même pente et des lignes horizontales, et que les mêmes petites figures géométriques répétitives apparaissent. Cependant, en comparant les deux faces de la *ch'uspa* qui représentent des chevaux dans des positions semblables (Fig. 10), on peut noter que la présence des « marqueurs » en quinconce pousse à la création de motifs aux proportions plus régulières. L'autre croisure laisse plus de marge de manœuvre à la tisserande (par exemple dans la largeur variable des pattes ou du cou), et cette « liberté » joue probablement un rôle dans la fantaisie des représentations caractéristiques de l'identité Jalq'a.

.... = (7)

[comme (2)] ... 2B 2R 2B 2R 2B 2R 2B 2R 2B 1R = (6)

6B 36R 8B 4R 2B 2R 6B = (5)

[couleurs de (2) inversées] ... 2R 2B 2R 2B 2R 2B 2R 2B 2R 1B = (4)

40B 12R 2B 2R 8B = (3)

... 2B 2R 2B 2R 2B 2R 2B 2R 2B 1R = (2)

64B = (1)

Comptage des fils pour les six premières rangées de la fig. 11b, en partant du bas et de la droite.

Fig. 11a

Fig. 11b

Fig. 11c

Ch'uspa Jalq'a tissée avec deux chaînes complémentaires, département de Chuquisaca ou de Potosi, Bolivie, 1979

- a) face avec des flottés 2.1 organisés en lignes obliques.
- b) autre face de la même *ch'uspa* avec des flottés 3.1 en paires alternées.

(Fig. 10ab)

(Fig. 10a)

(Fig. 10b)

Tissage d'une *viscache* avec deux chaînes complémentaires et des flottés 3.1 organisés en paires alternées

- a) *viscache* (rongeur de la famille du chinchilla).
- b) son relevé sur papier de mise en carte.
- c) papier imaginé par Cason et Cahlander (1976).

(Fig. 11 abc)

(Fig. 12a)

(Fig. 12e)

(Fig. 12f)

(Fig. 12bcd)

Tissage d'une bande étroite avec trois chaînes

- a) bande avec trois chaînes près du bord gauche d'un *agsu*.
- b) relevé du dessin.
- cd) reconstructions avec deux trames, donc deux faces nettes aux couleurs inversées.
- e) croisement des fils pour la sélection du rang (5) du second dessin : les fils prune sont opposés aux fils des deux autres couleurs considérés comme une unité.
- f) reconstruction tissée avec une seule trame et donc un envers brouillé. Les fils foncés forment les contours et les fils de couleurs vives, qui leur sont complémentaires, occupent les surfaces.

(Fig. 12abcdef)

Une variante avec trois chaînes

Bien qu'elles limitent leur utilisation à quelques bandes étroites situées près des bords de différentes pièces (Fig. 12a), ou aux centres de certains sacs, les tisserandes Jalq'a tissent aussi avec trois chaînes en suivant des principes similaires aux précédents. Grâce à l'emploi d'une seconde trame, les bandes ont deux faces de qualité égale (Fig. 12cd). Cependant, les trois chaînes ne sont pas équivalentes car l'une d'elle, souvent la plus foncée, ici prune, s'oppose aux deux autres qui sont rose et bleue. Les fils prune apparaissent sur les deux faces, tantôt comme motif sur un fond bleu, tantôt comme fond d'un motif rose. Les deux couleurs vives s'opposent alternativement à la couleur foncée, ou se substituent l'une l'autre comme couleur complémentaire à celle-ci. Ceci est visible dans le procès du tissage qui oppose, au niveau du croisement indispensable pour sélectionner les fils, les fils prune et les deux autres fils considérés comme une seule unité (Fig. 12f). Une fois la sélection effectuée, les deux couleurs sont séparées en manipulant les rangs de lisses afin que l'une apparaisse dessus et l'autre dessous en complément aux fils prune. Cette complémentarité asymétrique est probablement aussi la matérialisation dans l'activité du tissage d'une logique de tripartition, forme transformée du dualisme observée chez les Laymi par Harris (1978). Bien qu'il soit tout petit, le dessin permet de reconnaître des lignes presque « *por par* » pour les six hexagones et 2.1 en obliques pour les quatre angles (Fig. 12e). On a donc une organisation hybride, entre les deux cas précédents.

Cette façon de tisser avec trois chaînes et deux trames semble un développement tardif et spécifique à la Bolivie qui n'a pas été repéré parmi les tissus à chaînes complémentaires préhispaniques (Rowe 1977 : 86, 90). Si on appliquait les règles de distribution des couleurs employées dans ces derniers, et dans quelques exemples ethnographiques²¹, le dessin n'apparaîtrait que sur une face avec des lignes prunes et des surfaces de l'une ou de l'autre couleur comme sur la figure 12e.

En conclusion de cette partie, on voit que les différentes façons de créer un *pallay* représentent des paliers de plus en plus élaborés du point de vue des savoirs conceptuels : de la sélection simple sur une série de fils d'une chaîne monochrome, on passe à une sélection plus complexe entre des fils de deux couleurs différentes selon le principe de la complémentarité destiné à créer

deux faces aux dessins symétriques et couleurs inversées, pour finir avec une sélection très complexe tenant compte des principes de complémentarité et de divers comptages selon des séries numériques²². La conjonction de ces deux principes qui matérialisent au moins deux formes de dualisme et favorisent des manipulations de nombres d'une grande importance dans la région explique probablement pourquoi le tissage avec des chaînes complémentaires a été préservé²³. Matériellement, ces deux principes ont des effets visibles sur les tissus ainsi tissés. D'une part, leurs deux faces sont de qualité égale et de couleurs, dessins et contextures symétriques. D'autre part, les effets de surface sont spécifiques selon les séries numériques suivies –enchevêtrement de lignes obliques ou marqueurs ordonnés en quinconce dans le cas des Jalq'a–, les formes des dessins sont contraintes à l'intérieur de contours respectant des lignes obliques et horizontales, et les détails de formes géométriques sont nombreux.

On peut alors se demander pourquoi les oiseaux et autres animaux tissés sur les *cintillos* et les *ch'umpis*, qui ne connaissent pas les mêmes contraintes, ressemblent autant aux motifs tissés avec des chaînes complémentaires ? Et pourquoi on observe aujourd'hui tant de pièces d'apparence Jalq'a dont les bandes de *pallay* sont tissées en double-étoffe plutôt qu'avec des chaînes complémentaires ? À la première question on peut répondre que les motifs tissés avec des chaînes complémentaires et des flottés 2.1 organisés en lignes obliques sont des marqueurs identitaires si forts qu'ils sont choisis comme modèles pour la réalisation des autres pièces Jalq'a, et à la seconde, que la double-étoffe permet à des tisserandes peu expérimentées de tisser des étoffes qui, aux yeux des touristes au moins, ont l'apparence des tissus Jalq'a. Les tisserandes de l'île de Taquile (lac Titicaca au large de la ville de Puno, Pérou) qui remplaçaient dans les années 1980 une bande de *pallay* tissées avec deux chaînes complémentaires par une bande en double-étoffe ont aussi perçu cette possibilité de remplacer une croisure par une autre, mais dans un but inverse. Malgré le surcroît de temps nécessaire pour cette « nouvelle » façon de tisser, Elayne Zorn (1987 : 75) rapporte qu'elles avaient saisi la plus grande liberté permise par cette croisure pour créer quantité de nouveaux motifs plus réalistes que ceux autorisés par la technique avec deux chaînes complémentaires à laquelle elles étaient habituées.

Les relations entre pratiques du tissage et styles des dessins ayant été précisées, et les croisures les plus complexes et les plus contraignantes ayant été identifiées, j'examinerai maintenant le rôle qu'a pu jouer le tissage avec des chaînes complémentaires dans la conception des broderies Paracas Necrópolis.

Les broderies Paracas Necrópolis à la lumière des pratiques de tissage Jalq'a

C'est en 1927 que l'archéologue péruvien Julio C. Tello trouva dans la nécropole de Wari Kayan, dans la presqu'île de Paracas à quelques 260 kilomètres au sud de Lima, des paquets funéraires (ou *fardos*) en grand nombre et de tailles variables, certains pouvant faire un mètre de diamètre (*Paracas...* 2008 ; *Mantos ...* 2009). Ces *fardos* datés au radiocarbone de 100 avant J.-C. à 200 après J.-C., soit la dernière phase

© TMM

**Bande d'Ocucaje
(phase 9 de l'Horizon Ancien)**

Dessin de serpents entrelacés, la bande est tissée avec quatre chaînes complémentaires et des flottés 2.2 organisés en lignes diagonales. 64,5 x 3,5 cm.
Textile Museum Washington D.C. 91.1060.
Acquis par George Hewitt Myers en 1957.
(Fig. 13)

de l'Horizon Ancien et les deux premières de la Période Intermédiaire Ancienne (Tableau 1), étaient composés de différents types d'objets, en particulier des textiles destinés à accompagner les défunts dans l'au-delà. Les pièces les plus remarquées sont des broderies qui ont fait l'objet de nombreux travaux, y compris d'une classification en trois grands styles selon les caractéristiques de leurs dessins : linéaire, à larges lignes et par blocs de couleur. Les dessins de style linéaire sont « faits de lignes droites très fines horizontales, verticales, et obliques » et, pour ceux à larges lignes, ces fines lignes multicolores sont remplacées par de larges lignes d'une même couleur (Paul 1982). Ces définitions résonnent fortement dans le cadre qui vient d'être défini par les pratiques de tissage Jalq'a, ce qui n'est pas le cas du style par blocs de couleurs dont la relative liberté d'expression formelle en fait un groupe à part qui ne sera pas pris en compte ici.

Après avoir rappelé brièvement la comparaison qui a servi de point de départ à mes observations sur les broderies Paracas Necrópolis, j'examinerai successivement le cas des exemples de style linéaire, puis celui de deux sous-groupes du style à larges ligne.

Un même dessin pour une bande à chaînes complémentaires et une tunique en toile à chaîne et trame discontinues

Les trois plus anciens textiles tissés avec des chaînes complémentaires, et publiés comme tels avec des détails qui permettent de comprendre comment ils ont été faits, proviennent d'Ocucaje (vallée d'Ica, côte sud du Pérou), et sont attribuables aux phases 9-10 de l'Horizon Ancien. Ils ont été tissés avec 2, 3, et 4 chaînes, et des flottés 3.1 en paires alternatives ou 2.2 organisés en oblique (fig. 13 et Desrosiers 2008 : fig. 8). L'ensemble représente un niveau de maîtrise technique élevé témoignant d'une pratique de tissage avec des chaînes complémentaires dans les hautes terres bien avant la phase 9 de l'Horizon Ancien.

L'exemple avec quatre chaînes a des motifs de serpents imbriqués aux contours noirs faits de lignes obliques définissant des zones remplies avec les trois autres couleurs (blanc, rouge et vert) (fig. 13). Il n'est pas double-face car des fils flottent en désordre sur l'envers. Le noir est complémentaire des trois autres couleurs comme les fils prune de la bande avec trois chaînes tissées par les Jalq'a, et surtout à sa réinterprétation avec un envers brouillé (fig. 12f). Ses flottés 2.2 organisés en lignes obliques S et Z en font une variante de la sélection « *por par* » qui a toutes ses rangées gérées de la même façon et pas seulement la moitié. Son dessin peut être reconstruit sur la grille adaptée en joignant tous ses points avec des lignes obliques (Desrosiers 2010 : fig. 9). En 2008 j'ai pu montrer qu'une tunique contemporaine et du même site, tissée avec une croisure qui laisse une certaine liberté de forme aux créateurs, porte un dessin de serpents presque identique, bien que beaucoup plus grand, qu'on peut considérer comme imité de celui de la bande ou d'une pièce très similaire (Desrosiers 2008 : fig. 1). Or ce dessin apparaît aussi sur quelques bordures brodées provenant de paquets funéraires Paracas Necrópolis et considérées comme de « style linéaire »²⁴ (fig. 14a et Paul 1983 ; Desrosiers 2010 : fig. 17). Ces broderies n'auraient-elles pas des décors inspirés de bandes similaires à celle de la figure 13 ?

Les bordures brodées de style linéaire Paracas Necrópolis

Les bordures de style linéaire ont été brodées en commençant par le fond et en suivant des lignes parallèles dans la hauteur qui ont fait dire à Anne Paul (1985 :93, 95) que le « ... dessin a été conçu comme s'il était tissé », une hypothèse déjà émise par Bird et Bellinger (1954 : 58) et George Kubler (1975 : 309) après qu'ils eurent noté que la rigidité de construction de ces dessins ne correspondait pas à la liberté d'expression intrinsèque de la broderie. Mais aucun n'est allé jusqu'à identifier leurs modèles.

Une reproduction tissée avec cinq chaînes du motif de serpents entrelacés de l'une de ces pièces donne une idée du tissu dont la brodeuse a dû s'inspirer (Fig. 14b). Mais alors, est-ce que toutes les broderies de style linéaire de Paracas Necrópolis, qui se présentent avant tout sous la forme de bordures longues et étroites, pourraient être des interprétations brodées de bandes tissées avec des chaînes complémentaires et des flottés 2.2 ordonnés selon des lignes obliques ?

L'observation d'un certain nombre d'exemples et le tissage d'une autre reconstruction avec quatre chaînes et des flottés 2.2 organisés en lignes obliques, avec quelques lignes horizontales²⁹ apportent pour le moment une réponse positive pour un ensemble de broderies de style linéaire dont le fond est composé de lignes ton sur ton (Fig. 15). En revanche, celles qui furent exposées au Musée du Quai Branly au printemps 2008 ont des fonds très uniformes, lisses, qui semblent difficiles à interpréter avec des flottés de chaîne même si leurs dessins peuvent être relevés sur la grille avec des marqueurs (*Paracas* 2008 : cat. 48, 50-52, 56, 58, 72-73 ; Desrosiers 2010 : fig. 3-4). Cependant, des différences chronologiques semblent se dessiner : certaines des premières sont attribuées à la phase 10 de l'Horizon Ancien (Dwyer 1979, fig. 3-4 ; Paul 1986 fig. 4-5), tandis que celles qui ont été exposées à Paris sont de la fin du style linéaire (phase 1 de la Période Intermédiaire Ancienne), d'où l'idée que ces dernières seraient à leur tour des copies simplifiées des premières. Si cela était vérifié, la qualité des fonds des broderies pourrait devenir un critère de classification chronologique très efficace des broderies de style linéaire.

Deux sous-groupes de bordures brodées du style à larges lignes Paracas Necrópolis

L'examen des broderies du style à larges lignes (qui n'est pas encore achevé) a déjà permis d'identifier deux groupes qui correspondent aux deux façons d'organiser les flottés (ou de compter les fils) repérées chez les Jalq'a.

Le premier sous-groupe est facilement identifiable parce que les points de broderie produisent l'effet de « marqueurs » en quinconce caractéristique des flottés 3.1 organisés en paires alternées. Raoul d'Harcourt avait noté cette particularité en montrant qu'au lieu d'être toujours réalisés dans le même sens, les points de tige étaient alors produits en sens inverse d'un point au suivant et d'une colonne à une autre (Harcourt 2008 : 109, fig. 76C ; Desrosiers 2010 : fig. 12). Les exemples jusqu'ici repérés ont pour motifs des êtres aux grands yeux de différentes dimensions, des serpents aux corps très orthogonaux, et des félins. Les quelques exemples illustrés avec suffisamment de détail montrent que leurs modèles ont été construits avec un grand nombre de fils de chaîne, ce qui complique les tentatives de reconstruction.

Le second sous-groupe est aussi facilement identifiable par la texture des surfaces brodées de points de tige parallèles organisés en lignes obliques comme les flottés 2.1 des

© Anne Paul

Une broderie Paracas Necrópolis de style linéaire et son modèle tissé avec cinq chaînes complémentaires

- a) bordure brodée de « style linéaire », turban 290-89, MNAHP, Lima.
- b) reconstruction de la bande qui a pu servir de modèle à la broderie : avec cinq chaînes et des flottés 2.2 organisés en lignes diagonales, plus quelques lignes horizontales. (Fig. 14)

© Anne Paul

Une autre broderie Paracas Necrópolis de style linéaire

- Bordure brodée de style linéaire avec un fond comprenant deux tons de rouge. Manto 147-13, MNAHP, Lima. (Fig.15)

Comparaisons entre des broderies Paracas Necrópolis du style à larges lignes et des dessins de tissus Jalq'a

a) bordure brodée de la pièce 157-70, MNAHP, Lima.

b) détail de l'*áqsu* de la fig. 3c.

Avec ses ailes ouvertes, ses yeux, ses plumes, le premier oiseau ressemble aux condors brodés de la photo voisine. Le second peut être comparé avec un oiseau brodé sur une bordure du Textile Museum, Washington D.C. 91.109 (Bird et Bellinger 1954, pl. XXV) (Fig 16ab)

Une autre broderie Paracas Necrópolis du style à larges lignes et un modèle de son dessin tissé avec trois chaînes complémentaires

a) bordure brodée du « style à larges lignes », coiffe 290-62, MNAHP, Lima.

b) reconstruction d'une bande avec un dessin similaire : croisure avec trois chaînes et des flottés 2.1 organisés en lignes obliques.

(Fig. 17ab)

tissus Jalq'a les plus caractéristiques. Les représentations d'animaux, en particulier d'oiseaux, dans des positions beaucoup moins statiques que les figures précédentes semblent dominer, permettant ainsi des rapprochements parfois surprenants avec des motifs Jalq'a tissés ces trente dernières années (Fig. 16). Des reconstitutions sont également possibles comme l'exemple proposé à partir d'une lecture simplifiée d'une bordure brodée (Fig. 17). Pour être fidèles au plus près de leurs modèles, beaucoup de reconstitutions suggèrent comme précédemment un grand nombre de fils dans la largeur des bandes.

Cette observation, dont l'occurrence devra être vérifiée, est intéressante pour reconstruire le corpus de tissus qui a pu servir de modèle à toutes ces broderies de style linéaire ou à larges lignes, et aux autres textiles produits à cette période sur la côte sud du Pérou avec des dessins de style linéaire. Mais pour ce faire, il faudra pouvoir observer les broderies directement car les diapositives réalisées par Anne Paul, qui ont servi de base à mes analyses avec d'autres photos publiées, ont souvent été prises à une trop grande distance pour comprendre comment les points de broderie sont organisés²⁶. Il est vrai que la surface des textiles n'a jamais été jusqu'ici considérée comme un élément important pour comprendre ce que signifient ces étoffes. Il a fallu que les tisserandes Jalq'a m'offrent ces clefs d'interprétation pour que je comprenne qu'elles étaient applicables à des broderies conçues il y a plus de 2000 ans et retrouvées dans une région géographiquement éloignée.

En attendant que des recherches spécifiques leur trouvent des explications solides, ces questions de distance – distance d'observation des textiles et distance géographique et temporelle entre les Jalq'a et les broderies Paracas Necrópolis –, appellent quelques commentaires. Le besoin de regarder les textiles de près pour les comprendre fait écho à une observation d'Esther Pasztory (2010 : 90) sur l'échelle intime de beaucoup d'objets d'art andin préhispanique. Cet auteur suggère que les anciens habitants des Andes produisaient des œuvres d'art non pas pour impressionner des foules à distance, mais pour des rapports plus proches, ce qui semble conforté par l'importance accordée non seulement aux textiles, objets intimes par excellence car surtout présents comme vêtements, mais aussi aux effets divers animant leurs surfaces dont l'importance vient d'être soulignée.

Quant à la distance actuellement impressionnante entre les Jalq'a et les brodeuses Paracas, elle est difficile à combler pour le moment. On peut toutefois rappeler que Teresa Gisbert et ses collègues ont déjà comparé les tissus Jalq'a aux broderies Paracas pour des raisons de style iconographique : les deux traditions usant de ce qu'elles nomment la « représentation radiographique » qui consiste à tisser des petits animaux dans

les ventres des grands (Gisbert & al. 2006 :10, 268); (fig. 8, 12a, 15a ; Desrosiers 2010, fig. 10, 11, 13). Ces similitudes dans les styles iconographiques, et maintenant techniques, montrent l'importance des savoirs conceptuels comme ferment unissant les sociétés andines les plus diverses et les plus éloignées. Trouvera-t-on dans le futur d'autres sources pour établir un lien plus concret entre les deux sociétés ? Les recherches archéologiques entreprises sur la côte sud dans l'aire d'influence de la culture Paracas, en particulier dans la vallée de Palpa et le bassin du Rio Grande, au sud de la péninsule de Paracas, établissent une occupation depuis le niveau de la mer jusqu'à plus de 3 000 mètres d'altitude qui a certainement favorisé la circulation des tissus avec des chaînes complémentaires comme ceux trouvés à Ocucaje dans la vallée d'Ica toute proche (Isla & Reindel 2007). Où pouvaient être tissées ces pièces ? Ce sera probablement difficile

à déterminer, à moins qu'un petit personnage brodé sur une série de bordures Paracas Necrópolis ne fournisse une piste prometteuse. Vêtu d'une tunique rayée exécutée avec des points disposés comme des flottés 3.1 en paires alternées alors que le reste de la broderie appartient au style par blocs de couleurs (Fig. 18), il porte un couvre-chef que l'on peut identifier comme un bonnet à quatre pointes caractéristique des cultures Tiahuanaco et Huari des hautes terres. Cette représentation atteste-t-elle de contacts directs ou indirects des brodeuses Paracas travaillant pour les élites enterrées dans la nécropole avec des hommes des hautes terres ancêtres des Tiahuanaco ou des Huari (Pukaras ? Chupas ?). On se trouve devant un autre puzzle à reconstituer sur les relations hautes terres/côte à travers le textile sur la longue durée (Desrosiers 2011).

Au terme de cette démonstration, je ne crois pas qu'il puisse y avoir de doute sur la qualité « irremplaçable » des techniques de tissage avec des chaînes complémentaires à la fois pour les générations de tisserandes qui les ont mises au point quelque part dans les hautes terres pendant l'Horizon Ancien, pour les artistes textiles de la côte sud du Pérou qui se sont inspirés des bandes ainsi tissées pour décorer les vêtements des élites Paracas, et pour les nombreux autres créateurs qui ont été séduits par le style de leurs dessins, à différentes périodes, parfois dans d'autres régions, et sur d'autres supports. Parmi d'autres exemples, les murs et céramiques peints de style Lima montrent que c'était le cas, sur la côte centrale, pendant la Période Intermédiaire Ancienne (Fig. 19).

Il ne fait aucun doute non plus que ces pratiques de tissage soient « irremplaçables » pour les tisserandes Jal'q'a qui tissent aujourd'hui avec ces techniques des *pallay* d'une grande fantaisie, et très probablement aussi pour les autres tisserandes boliviennes et péruviennes qui emploient ces croisures, parfois en suivant des séries numériques différentes, pour tisser leurs vêtements quotidiens ou de fête. Dans un milieu culturel où, comme l'a démontré Heather Lechtman (1996), les façons de faire sont aussi fondamentales que les produits obtenus, et l'essence de ces objets autant que leur apparence, on comprend que le tissage avec des chaînes complémentaires, qui mobilise des savoirs conceptuels

© Anne Paul

Détail d'une bordure brodée de Paracas Necrópolis 410 (157?-186

Petit personnage vêtu d'une tunique rayée et d'un bonnet à quatre pointes comparable à celui porté par un personnage huari représenté sur une tapisserie de style Huarmey (Makowski 2010: 68, fig. 16-17). Tunique rayée et bonnet sont aussi présents sur le « seigneur aux canards », vase portrait d'un homme de la phase finale de Tiahuanaco découvert dans l'île de Pariti au nord du Lac Titicaca (Sagárnaga et Korpisaari 2005 : fig. 7-8. MNAAHP, Lima.

(Fig.18)

très importants pour les sociétés andines et complètement en phase avec leur mode de pensée et leur représentation du monde, ait pu résister à l'oubli. Car enseigner les principes du tissage à sa fille revient, pour une tisserande, à lui expliquer de façon concrète les principes selon lesquels fonctionne la société dans laquelle elle vit.

J'ajouterai que ces pratiques de tissage sont également « irremplaçables » pour les chercheurs dans la mesure où elles constituent un élément fondamental pour comprendre les sociétés des Andes, actuelles comme du passé, pour analyser à travers le textile les relations inter-régionales côte/hautes terres sur la longue durée, enfin pour saisir comment le textile a contribué à la stylisation des motifs et a pu, par le biais des imitations, jouer un rôle important dans le développement des arts plastiques, et tout particulièrement dans ses tendances vers l'abstraction²⁷.

**Un autre type d'objet au dessin construit avec des chaînes complémentaires :
une peinture murale de Cerro Trinidad, style Lima, côte centrale, Période Intermédiaire Ancienne**

a) peinture murale de Cerro Trinidad : détail du panneau B avec un motif « interlocking »,
phase 4 de Playa Grande ou plus tard (d'après Bonavia, 1985: fig. 26).

b) reconstruction du dessin avec quatre chaînes complémentaires et des flottés 3.1 en paires alternées.
Les contours et les marqueurs noirs au centre des triangles sont présents sur une bonne partie du motif peint.
Les quatre couleurs évoquent les teintes naturelles des poils de camélidés.

(Fig.19ab)

NOTES

1. Voir par exemple les catalogues des expositions de textiles Paracas organisées à Paris en 2008 (*Paracas*, ...) et à Madrid en 2009 (*Mantos*...).
2. Voir par exemple pour la Bolivie : López et al. 1992 et 1993 ; Cereceda et al. 2004 ; Gisbert et al. 2006 ; Fischer 2008.
3. Voir par exemple Cereceda 1978, Gisbert et al. 2006 et Franquemont 2004 pour les tissus contemporains. Pour le passé, les travaux les plus achevés sont ceux d'Anne Paul (2004) sur le corpus impressionnant de broderies Paracas Necrópolis.
4. Le tissage faces chaîne privilégie les fils de chaîne qui sont suffisamment denses pour cacher les fils de trame et qui, par conséquent, sont les acteurs principaux de la création des motifs (pour une illustration des différents types de tissus, voir Desrosiers 2011 : fig. 3).
5. On trouve des tissus faces chaîne sur la côte nord du Chili et la côte extrême sud du Pérou (voir par exemple Minkes 2005), mais ils correspondent à un style particulier assez différent de ceux qui sont concernés ici.
6. Voir par exemple les recherches ethnoarchéologiques de Hardy (2007) sur les plantes au Paléolithique supérieur et au Mésolithique dans le nord de l'Europe.
7. Une première tentative pour identifier les modèles des broderies Paracas Necrópolis a été déposée sur l'archive ouverte pluridisciplinaire Hyper Articles en Lignes (HAL) en 2010. Mais sans partir des observations ethnographiques, la tâche s'est avérée très difficile. Afin d'alléger le poids du présent article, je renverrai le lecteur à quelques illustrations de ce texte facilement accessible sur internet (Desrosiers 2010).
8. Afin de ne pas alourdir le texte, j'ai choisi de l'écrire au présent même si les observations ont une trentaine d'années.
9. *Pallay* est un terme quechua employé pour désigner le fait de sélectionner les fils de chaîne pour construire un dessin, et le dessin qui résulte de cette sélection. Il est propre aux techniques faces chaîne.
10. Pour une analyse de l'iconographie des tissus Jalq'a, voir Cereceda et al. 2004.
11. La croisure est le mode d'entrelacement des fils de chaîne et des fils de trame. Dans des articles antérieurs, j'ai utilisé le terme de « structure » introduit par Irene Emery (1980) dans sa classification générale des croisures textiles. Mais la polysémie du terme me conduit à revenir aux termes d'« armure » et de « croisure » généralement utilisés en français dans l'industrie textile, le terme de croisure étant réservé aux entrelacements complexes.
12. Pour la face supérieure, la trame est introduite sous la sélection. Pour la face inférieure, il faut que les fils « laissés » apparaissent sur la face inférieure. La tisserande y parvient en ajoutant tous les fils pairs à la sélection – quand celle-ci a eu lieu au niveau des fils impairs –, et inversement, elle ajoute tous les fils impairs à une sélection opérée sur les fils pairs.
13. Voir par exemple Platt 1976 ; Bouysse-Cassagne 1978 ; Harris 1978. Aujourd'hui, les Jalq'a n'ont pas d'organisation politique interne sur ce schéma. Mais cette logique imprègne leurs textiles et leurs musiques qui sont dans un rapport d'opposition avec ceux des Tarabuco qui vivent à l'est de Sucre et constituaient dans le passé l'autre moitié de la chefferie Yampara (Cereceda et al. 2004).
14. Cette croisure est aussi tissée avec trois chaînes qui permettent de créer des *pallay* avec davantage de couleurs (Fig. 2b). La description de ce mode de tissage n'est pas nécessaire à la démonstration qui suit.
15. Dans l'ensemble, je reprends les termes définis par Rowe pour les différentes croisures – ou structures – avec deux chaînes complémentaires (1977 : 67-80).
16. Déterminée par la proportion entre la densité des fils de chaîne et celle des fils de trame.
17. Cette lecture des lignes du relevé selon la direction du geste de sélection avec une aiguille dans la main droite, est contraire à notre façon d'écrire, ce qui ne facilite pas la description écrite des gestes de construction du *pallay*.
18. Dans la région de Tarabuco-Candelaria à l'est de Sucre, où la croisure suit un rythme différent, Urton (1997 : 125) note qu'à partir d'un certain niveau de pratique, il n'est plus question de manipulation consciente des fils.
19. Il est intéressant de constater qu'à peu près les mêmes traits ont été notés par Cereceda et al. (2004 : 32). Son point de vue focalisé sur la sémiologie de l'expression tissée produit des interprétations un peu différentes.
20. Voir note 17.
21. Cette façon de tisser est connue dans la région de Cotabamba (département d'Apurimac, Pérou) (Rowe 1977 : 86, 90) ainsi qu'à Qaqachaka (département d'Oruro, Bolivie) comme en témoigne le ruban du chapeau d'Elvira Espejo à Barcelone fin 2010.
22. Il est probable que ces paliers se retrouvent dans l'apprentissage des jeunes filles Jalq'a, mais je n'ai pas enquêté sur cet aspect contrairement à Ed Franquemont (Franquemont, E. M. et al. 1992).
23. Voir Urton 1997, Arnold et Espejo 2011, ainsi que Desrosiers 1997 et 2006 où l'importance des logiques pratiques est soulignée et où les séries mathématiques sont présentées à travers leurs résultats visuels.

24. Ces broderies portent deux numéros : le premier est le numéro du *fardo* dont la pièce est issue et le second signale sa place dans la succession des objets retirés du *fardo* au moment de son ouverture.
25. Le dessin brodé comprend aussi des lignes verticales, mais celles-ci sont très fines et en cela bien différentes des autres lignes.
26. Le but d'Anne Paul était de comprendre l'iconographie des broderies. J'en profite ici pour remercier sa famille qui m'a laissée travailler avec ses diapositives, ainsi que tous ceux qui m'ont donné accès à des tissus Jalq'a et à des broderies Paracas dans différents musées, et à Patrice Lecocq qui a fait quelques commentaires sur une première version du texte.
27. Voir à ce sujet Paternosto 2001 et Pasztory 2010.

RÉFÉRENCES

- Arnold, D. Y. 2004 « Convertirse en persona » El tejido : La terminología aymara de un cuerpo textil,. In V. Solanilla D (dir.) *I Jornada Internacional sobre Textiles Precolombinos* : 9-28. Barcelona : Universitat Autònoma de Barcelona (Departament d'Art).
- Arnold, D. Y., Yapita, J. de D. et Espejo, E. XXX Hilos Suetos. *Los Andes desde el textil*. La Paz : Plural/ILCA.
- Arnold, D. Y. & E. Espejo 2011 Hacia una terminología andina de las técnicas textiles. In V. Solanilla D (dir.), *V Jornadas Internacionales de Textiles Precolombinos* : 435-451. Barcelona : Centre d'Estudis Precolombins.
- Barragán, R. 1994 « ¿ Indios de arco y fletcha ? » *Entre la historia y la arqueología de las poblaciones del norte de Chuquisaca (siglos XV y XVI)*. Sucre : ASUR.
- Bird, J. B. & L. Bellinger 1954 *Paracas fabrics and Nazca Needlework : 3rd century B.C.-3rd century A.D. The textile museum, catalogue Raisonné*. Washington D.C. : The Textile Museum.
- Bonavia, D. 1985 *Mural Painting in Ancient Peru*. Bloomington : Indiana University Press.
- Bouysse-Cassagne, T. 1978 L'espace Aymara : *urco* et *uma*, *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations* 33 (5-6), 1057-1080.
- Cason, M. et A. Cahlander 1976 *The Art of Bolivian Highland Weaving*, New York : Watson Guptill.
- Cereceda, V. 1978 Sémiologie des tissus andins : les talegas d'Islluga, *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations* 33 (5-6), 1017-1035.
- Cereceda, V., J. Dávalos et J. Mejía 2004 *A Difference and a meaning : the textile designs of Tarabuco and Jalq'a*, Sucre : ASUR.
- Desrosiers, S. 1985 Une Expérience de technologie : la reconstruction d'une ceinture précolombienne à partir d'un texte code du XVIIe siècle, *Techniques & culture* 6 : 111-144.
- 1997 Logicas textiles et logicas culturales en los Andes. In : *Saberes y memorias en los Andes*, s.l.d. de Th. Bouysse-Cassagne : 325-349. Lima : Institut Français d'Etudes Andines/Paris : Institut des Hautes Études sur l'Amérique Latine.
- 2006 Clasificaciones de las estructuras textiles y lógicas andinas. In V. Solanilla D (dir.), *III Jornadas Internacionales sobre Textiles Precolombinos* : 325-349. Barcelona : Centred'Estudis Precolombins.
- 2008 Revisiting the ocujaje opened tunic from the textile museum. Washington, D.C. : Textile Models and the Process of Imitation (paper 011). In A. S. Perlman (dir.) *Textiles as Cultural Expressions, Textile Society of America 11th biennial Symposium, Honolulu, Hawaii, Sept. 24-27, 2008* [<http://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/89/>] Consulté le 30/07/2012.
- 2010 *Réexamen de la tunique Ocujaje du Textile Museum*. Washington D.C. : modèles textiles et procédés d'imitation (2e partie) [http://hal.archivesouvertes.fr/index.php?halsid=g5fil09vj1h60teegjo269b6m4&view_this_doc=hal-00451774&version=3] Consulté le 30/07/2012.
- 2011 Les Techniques de tissage ont-elles un sens ? Un mode de lecture des tissus andins, *Techniques & culture* 54-55 I partie, 2010 (1): 260-285.

- Dwyer, J. P. 1979 The Chronology and Iconography of Paracas-Style Textiles. In A. P. Rowe, E.P. Benson, & A.-L. Schaffer *The Junius B. Bird Pre-Columbian Textile Conference, May 19th and 20th, 1973* : 105-128. Washington D.C. : The Textile Museum et Dumbarton Oaks.
- Emery, I. 1980 *The Primary structures of fabrics*. Washington D.C. : The Textile Museum (1^{re} édition 1966).
- Fischer, E. 2008 *Urdiendo el tejido social. Sociedad y producción textil en los Andes bolivianos*. Vienne/Berlin : Lit.
- Franquemont, E. M. 2004 Jazz : An Andean Sense of Symmetry. In Washburn D.K. (dir.) *Embedded Symmetries. Natural and Cultural* : 81-94. Albuquerque : University of New Mexico Press (American Foundation New World Studies Series 6).
- Franquemont, E. M., C. Franquemont & B. J. Isbell 1992 Awaq ñawin : El ojo del tejedor. La práctica de la cultura en el tejido, *Revista Andina* 10 (1), 47-80.
- Gisbert, T., S. Arze & M. Cajías 2006 *Arte textil y mundo andino*. La Paz : Museo Nacional de Etnografía y Folklore/Embajada de Francia en Bolivia/Plural.
- Harcourt, R. d' 2008 *Les Textiles anciens du Pérou et leurs techniques*. Paris : musée du Quai Branly/Flammarion (1^{re} édition 1934).
- Hardy, K. 2007 Where would we be without strings ? Ethnographic and prehistoric evidence for the use, manufacture and role of string in the Upper Paleolithic and Mesolithic of Northern Europe. In V. Beugnier & P. Crombé *Plant Processing from a Prehistoric and Ethnographic Perspective/Préhistoire et ethnographie du travail des plantes* : 9-22. Oxford : BAR International (Series 1718).
- Harris, O. 1978 De l'assymétrie au triangle. Transformations symboliques au nord de Potosi, *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations* 33 (5-6) : 1108-1125.
- Isla, J. & M. Reindel 2007 Los Paracas del Sur. Una nueva perspectiva desde los valles de Palpa, in *Hilos del pasado. El aporte francés al legado Paracas* : 79-91. Lima : Instituto Nacional de Cultura.
- Kubler, G. 1975 *The Art and architecture of ancient america : the Mexican, Maya and Andean Peoples*. Baltimore : Penguin.
- Lechtman, H. 1996 Cloth and metal : the culture of technology. In E. H. Boone (dir.) *Andean Art at Dumbarton Oaks*, vol. 1 : 33-43. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C.
- López, J., W. Flores & C. Letourneux 1992 *Lliqllas Chayantakas*. La Paz : PAC-Potosi/Ruralter.
- 1993 *Laymi salta*. La Paz : PAC-Potosi/Ruralter.
- Lumbreras, L.G. 1977 Introducción al arte textil. In J. A. De Lavalle & W. Lang (dir.) *Arte precolombino. Primera Parte, Arte textil y adornos* : 8-23. Museo nacional de antropología y arqueología, Lima (*colección Arte y Tesoros del Peru*,
- Makowski, K. 2010 Vestido, arquitectura y mecanismos del poder en el Horizonte Medio, in *Señores de los imperios del sol* : 57-71. Lima : Banco de Credito.
- Minkes, W. 2005 *Wrap the dead. The funerary textile tradition from the Osmore valley, South Peru, and its social-political implications*. Leiden (Archaeological studies Leiden University II).
- Mantos para la eternidad. Textiles Paracas del antiguo Perú* 2009. Madrid: Museo di America (catalogue de l'exposition septembre 2009-février 2010).
- Murra, J. V. 1989 Cloth and its function in the Inka State. In A. B. Weiner and J. Schneider (dir.) *Cloth and Human Experience* : 275-302. Washington D.C. et Londres : Smithsonian Institution
- Paracas, trésors inédits du Pérou ancien* 2008. Paris : Musée du Quai Branly (catalogue de l'exposition au musée du Quai Branly -1^{er} avril-13 juillet 2008).
- Pasztor, E. 2010 *Inka Cubism. Reflections on Andean Art* : www.columbia.edu/~ep9/Inka-Cubism.pdf. Consulté le 30/08/2012.
- Paternosto, C. 2001 *Abstraction. The American Paradigm*. Bruxelles : Palais des Beaux-Arts.
- Paul, A. 1982 The Chronological relationship of the linear, block color, and broad line styles of Paracas Embroidered Images. In A. Cordy-Collins (dir.) *Pre-Columbian Art History. Selected Readings* : 255-277. Palo Alto : Peek Publications.
- 1983 The Symbolism of Paracas Turbans : A Consideration of Style, Serpents, and Hair, *Ñawpa Pacha* (20) : 41-60.

- 1985 The Stitching of Paracas embroidered images : procedural variations and differences in meaning, *RES* (9) : 91-100.
- 1986 Continuity in Paracas textile iconography and its implications for the meaning of linear style images. In A. P. Rowe (dir.) *The Junius B. Bird Conference on Andean Textiles* : 81-99. Washington DC : The Textile Museum.
- 2004 Symmetry schemes on Paracas Necrópolis textiles. In Washburn D.K. (dir.) *Embedded symmetries. Natural and cultural* : 58-80. Albuquerque : University of New Mexico Press (*American Foundation New World Studies Series* 6).
- Phipps, E. 2004 Garments and identity in the Colonial Andes. In E. Phipps, J. Hecht & C. Esteras M. (dir.), *The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork, 1530-1830* : 16-39. New York : Metropolitan Museum of Art/New Haven et Londres : Yale University Press.
- Platt, T. 1976 *Espejos y maíz : temas de la estructura simbólica andina*. La Paz : Cuadernos de Investigaciones CIPCA.
- Rowe, A.P. 1977 *Warp-patterned weaves of the Andes*. Washington D.C. : The Textile Museum.
- Urton, G. 1997 *The Social life of numbers. A Quechua ontology of numbers and philosophy of arithmetic*. Austin : University of Texas Press.
- Young-Sánchez, M. 2004 *Tiwanaku, ancestors of the Inca*. Lincoln/Londres : Denver Art Museum/University of Nebraska Press.
- Zorn, E. 1987 Encircling meaning : economics and aesthetics in Taquile, Peru. In B. Femenias (dir.) *Andean Aesthetics : Textiles of Peru and Bolivia* : 67-79. Elvehjem Museum of Art/University of Wisconsin-Madison.

* Sauf mention contraire, les tissus, photos de terrain, et reconstitutions sont la propriété de l'auteur : ©S.Desrosiers.

RÉSUMÉ

Le textile structurel. Exemples andins dans la très longue durée. Le textile est un thème de recherche essentielle dans les Andes du Centre-Sud car les produits textiles ont occupé et occupent toujours une place importante dans la vie matérielle, sociale, économique, politique, religieuse et artistique des cultures qui s'y sont succédées. L'étude de ces objets peut s'inscrire dans la très longue durée parce qu'ils ont été conservés en grand nombre depuis plusieurs millénaires et parce que les pratiques actuelles sont en relation étroite avec celles du passé. L'examen des pratiques actuelles et leur comparaison avec les pratiques intégrées, et mémorisées, dans des textiles préhispaniques conservés jusqu'à aujourd'hui peut nous aider à comprendre ce qui a amené des générations de tisserandes à transmettre et conserver leurs savoirs, et donc à mettre en évidence leur caractère « irremplaçable ».

ABSTRACT

Structural textile. Andean examples in the very “longue durée”. Textile is a fundamental research theme in the South-Central Andes because textile artefacts have held and still hold a significant position in the material, social, economic, political, religious, and artistic life of the cultures which have thrived there. Moreover, the study of Andean textiles can be inscribed in the *longue durée* for two reasons: they have been preserved in great numbers since several millennia and present processes are in a narrow relation with those of the past. An analysis of present processes and their comparison with those integrated, and memorized, in preHispanic textiles preserved until now might help us to understand for what reason generations of weavers have taught and preserved their knowledge, showing that way their “irreplaceable” character.

MOTS CLÉS

Andes, dualisme, imitation, symétrie, tissage.

KEYWORDS

Andes, dualism, imitation, symmetry, weaving.