



**HAL**  
open science

## A propos d'une célèbre toile peinte (kalamkari) de la collection Riboud au musée Guimet

Vincent Lefèvre

► **To cite this version:**

Vincent Lefèvre. A propos d'une célèbre toile peinte (kalamkari) de la collection Riboud au musée Guimet. Henri Chambert-Loir et Bruno Dagens. Anamorphoses. Hommage à Jacques Dumarçay, Les Indes Savantes, pp.127-139, 2006. halshs-00673151

**HAL Id: halshs-00673151**

**<https://shs.hal.science/halshs-00673151v1>**

Submitted on 5 Mar 2012

**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.

## A propos d'une célèbre toile peinte (*kalamkari*) de la collection Riboud au musée Guimet

Vincent Lefèvre

Version auteur

Article paru dans *Anamorphoses, Hommage à Jacques Dumarçay*, textes réunis par H. Chambert-Loir et B. Dagens, Paris : Les Indes Savantes, 2006, p. 127-139

La collection de textiles d'Asie rassemblée jadis par Krishnā Riboud au sein de l'Association pour l'Etude et la Documentation des Textiles d'Asie (AEDTA) et d'usormais conservée au musée Guimet regroupe près de quatre mille numéros d'inventaire. Parmi les nombreuses pièces d'une grande importance scientifique et artistique, il en est quelques rares qui n'ont aucun équivalent connu dans d'autres collections. C'est le cas d'une toile de coton peinte – ce que l'on appelle généralement un *kalamkari* – représentant une scène de cour et provenant d'Inde du sud (fig. 1).

Cette pièce, acquise par Krishnā Riboud en 1964, n'est pas inconnue, loin s'en faut<sup>1</sup>. Prêtée pour diverses expositions à travers le monde<sup>2</sup>, elle a été présentée pendant plusieurs mois lors de la réouverture du musée Guimet ; retournée depuis en réserve, elle devrait être exposée par roulement, sans doute après une souhaitable restauration. Ces diverses manifestations ont été l'occasion de quelques publications, d'importance variable, parmi lesquelles le catalogue réalisé par Mattiebelle Gittinger à Washington s'avère sans doute la plus complète<sup>3</sup>. En outre, en son temps, l'AEDTA avait réalisé une brochure dans laquelle ce *kalamkari* occupait une place centrale et faisait l'objet d'analyses émanant de différents spécialistes<sup>4</sup>. Cela étant, ce document n'a pas connu une grande diffusion<sup>5</sup>.

On ne saurait donc dire que ce bref article s'attaque à une matière entièrement neuve. Pour autant, cette toile peinte, comme toutes les œuvres exceptionnelles, a suscité des avis relativement divergents, tout en conservant une bonne part de mystère. Nous n'avons pas d'autres objectifs ici que de présenter une synthèse de ces différentes analyses, souvent éparses, et de proposer quelques nouvelles hypothèses quant à la provenance éventuelle de la pièce. Ce faisant nous ne nous limiterons pas à une perspective seulement centrée sur l'histoire des textiles, mais nous chercherons à inscrire cette œuvre dans le contexte culturel et historique qui a conduit à sa production.

Le terme, d'origine persane, de *kalamkari* désigne une étoffe de coton peinte (*kalam* signifiant un pinceau ou une brosse) à la main (*kari*), afin de la distinguer des textiles dont le décor est imprimé au bloc. Afin de réaliser ce décor, la toile de coton doit d'abord être trempée dans une préparation à base de myrobolan, qui contient des tanins, et de lait de bufflonne afin de permettre une diffusion contrôlée des mordants. Le dessin est ensuite réalisé à la main, au

<sup>1</sup> AEDTA 2221 / MA 5678 et MA 5679. Krishnā Riboud l'avait achetée au marchand Lucien Lépine. Auparavant, la pièce avait été la possession de M. Kevorkian qui l'avait achetée à un marchand indien au Caire.

<sup>2</sup> A Londres puis à Washington en 1982, à New York en 1985 et à La Réunion en 1994.

<sup>3</sup> Gittinger M., 1982, pp. 121-127.

<sup>4</sup> Varadarajan L., Filliozat V., Gittinger M., 1986.

<sup>5</sup> Parmi les autres publications, l'œuvre fait l'objet de commentaires plus ou moins développés dans : Varadarajan L., 1981 (fig. 161) ; Skelton R. et Murphy V., 1982 (n°209) ; Zebrowski M., 1983 (p. 222, fig. 193-194) ; Welch S.C., 1985 (n°20) ; Gittinger M., 1989 (p.10, fig. 2) ; Narayana Rao V., Shulman D. et Subrahmanyam S., 1992 (pp. 65-66, fig. 1 et 2) ; Būrinstantin V., Cardon D. et Tchakaloff T.-N., 1994 (p. 28) ; Michell G., 1995 (pp. 250-253, fig. 184-186). A ces travaux publiés il faut ajouter des notes manuscrites dues à Jean-François Hurpré, inédites mais conservées dans la documentation de l'AEDTA qui a été donnée, en même temps que la collection, au musée Guimet.

fusain ou à la poudre de charbon. Les parties destinées à être rouges ou ocres sont recouvertes à l'aide du *kalam* d'une substance qualifiée de "mordant", généralement des sels métalliques ou de l'alun. Ces mordants permettent la fixation des couleurs lors du bain dans la teinture ; sans cette adjonction, les colorants ne peuvent tenir durablement sur le coton. Seul l'indigo peut se passer de mordant. Donc, on réalise d'abord les autres couleurs que l'on protège ensuite à la cire avant le bain d'indigo. En plongeant l'étoffe dans une solution de turmeric (jaune), on peut transformer le bleu en vert. Bien évidemment, le nombre de phases de réalisation est fonction du nombre plus ou moins élevé de couleurs. Sur le *kalamkari* qui nous intéresse, les couleurs à base d'indigo sont très passées, ce qui explique que les rouges et les ocres dominent.

Si plusieurs régions de l'Inde se sont illustrées dans la production de toiles peintes et imprimées, le Coromandel – de Golconde à Madurai en passant par Masulipatnam et Kāñahasti – compte parmi les centres les plus importants, tant pour l'exportation que pour la production locale. Ces cotonnades peintes peuvent, grosso modo, être divisée en deux catégories : les tentures à vocation d'ameublement portant un décor essentiellement floral et les tentures à scènes mythologiques. La première catégorie était essentiellement destinée à l'exportation, vers l'Asie du sud-est, mais plus encore vers le Moyen Orient et l'Europe. Connues en France sous le nom "d'indiennes" et en Angleterre sous celui de "calicoes", ces toiles sont également très souvent appelées *chintz*, un terme qui, à travers des transcriptions variées, dérive du sanskrit *citra*, "bariolé", "multicolore". En revanche, la seconde catégorie, qui regroupe des toiles illustrant des épisodes tirés du *Rāmāyaṇa*, du *Mahābhārata*, des *Purāṇa* ou de diverses légendes locales, étaient faites (et le sont encore parfois de nos jours) presque exclusivement pour le marché local, généralement afin d'orne temples et sanctuaires<sup>6</sup>. A ce second groupe, il faut rattacher un petit nombre de tentures ornées de scènes cette fois-ci purement laïques mais typiquement indiennes (illustrant un contexte tant hindou, tant musulman) et donc elles aussi réservées à la consommation locale. Destinées à la décoration des palais et riches demeures, ces tentures constituent des objets rares – soit que leur production ait été limitée, soit que leur caractère profane, à l'inverse des tentures religieuses, ait peu favorisé leur conservation – qui témoignent du faste des milieux pour lesquels elles étaient faites<sup>7</sup>.

C'est bien évidemment à ces derniers objets que se rattache le *kalamkari* de la collection Riboud, même s'il s'en détache de par ses qualités esthétiques et l'originalité et la complexité de son iconographie. Seule une autre pièce paraît l'égaliser : il s'agit de celle conservée au musée de Brooklyn (fig. 2)<sup>8</sup>. Constituée de sept panneaux<sup>9</sup>, elle enferme, comme la toile de la collection Riboud, les diverses scènes dans des arches polylobées surmontées de superstructures. La thématique est plus variée que sur notre *kalamkari* car chaque panneau présente des personnages différents, suivant une apparente recherche de pittoresque. On trouve ainsi des courtisans indiens, des populations tribales, des Siamois et des Européens (Hollandais ou Portugais ?). Le costume de ces derniers, de même que le style architectural représenté, invite à dater cette pièce, probablement réalisée dans la région de Pulicat, du tout début du XVII<sup>e</sup> siècle, ce qui en ferait la plus ancienne du groupe<sup>10</sup>. Notons au passage – mais

<sup>6</sup> Outre la production propre à l'Inde du sud, notamment autour du grand centre de Kāñahasti, citons les *picchavāṇi* du Rājasthān et du nord du Deccan et les *pachedi* du Gujarat.

<sup>7</sup> Nous laissons de côté les tentures représentant des scènes laïques issues d'un contexte musulman (généralement les sultanats du Deccan) pour nous limiter à celles issues d'un contexte plus hindou.

<sup>8</sup> Sur cette pièce, cf. Gittinger M., 1982, pp. 89-108.

<sup>9</sup> Pour des raisons de conservation, ces panneaux ont été découpés et remontés lors de leur arrivée au musée, au début du XX<sup>e</sup> siècle mais la documentation ne permet pas de savoir quel était l'ordre originel.

<sup>10</sup> Effectivement, les costumes européens représentés ici renvoient plutôt à la mode des années 1600-1610, surtout si on les compare avec une autre tenture conservée au Victoria and Albert Museum (n<sup>o</sup> 667-1898) qui évoque plus la mode en vigueur sous Louis XIII. Toutefois, on peut se demander si les artistes indiens

cela ne sera pas sans incidence sur la suite de notre propos – que les Indiens du XVII<sup>e</sup> siècle semblent avoir eu une prédilection pour la représentation de ces Européens “ exotiques ”, au point que les Nayak de Tanjavur en placeront certains lors de leur rénovation des stucs de la tour du temple cōla de Ga’ gaikoñacōlapuram (fig. 3).

Avant que de poursuivre, il convient donc de proposer une description du *kalamkari* Riboud. Dans son état actuel – 155 cm de haut sur 202 de long – cette toile est fragmentaire. Elle est complétée par divers petits fragments qu’il est difficile de rattacher cependant précisément au morceau principal, à l’exception d’un seul sur lequel nous allons revenir<sup>11</sup>.

La tenture est divisée en bandes horizontales : deux registres importants en haut et en bas, séparés par un bandeau médian qui forme une sorte de frise. Les registres principaux sont marqués par une forte présence architecturale : de minces colonnes très décorées supportent des arcs polylobés desquels tombent des décors de fleurs, de végétaux et d’étoffes ; au-dessus de ces arcatures s’élèvent une superstructure pyramidale constituée d’édicules en réduction, ce qui évoque tout naturellement la couverture traditionnelle des temples et des palais d’Inde du sud. Cette forte présence de l’architecture permet de diviser l’espace en un certain nombre de niches, chacune renfermant une scène différente. Le rythme est très régulier au registre supérieur et s’organise de façon ternaire ; chacune des trois scènes est encadrée par des arcatures secondaires dont la fonction est de séparer les scènes tout en assurant une continuité visuelle. Cependant, on notera que les personnages placés dans les arcatures secondaires du centre semblent regarder, respectivement, à gauche et à droite et donc participer aux scènes des extrémités ; par conséquent la scène centrale semble plus étroite et forme un axe de symétrie<sup>12</sup>. Par contre, au registre inférieur, le rythme est binaire : une scène d’intérieur à gauche, une scène d’extérieur à droite.

En partant de la gauche du registre supérieur on a une première scène (fig. 4), où un personnage de haut rang, roi ou prince, est assis sur un trône en compagnie de son épouse ou d’une concubine. Il tient dans sa main gauche une sorte de bouquet de fleurs qui pourrait bien être une sorte de sceptre et qui réapparaît ailleurs sur la tenture. La femme est en train de jouer d’un instrument à corde. Tout autour, des femmes ou des servantes agitent des éventails et des chasse-mouches, tandis qu’aux pieds du trône, des musiciennes accompagnent la favorite. Dans la scène du centre (fig. 5), le même personnage masculin, portant un costume différent mais coiffé de la même façon, apparaît entouré de soldats et de courtisans qui semblent lui faire fête en brandissant des armes. Enfin, à droite (fig. 6), nous le retrouvons de nouveau assis au milieu des femmes (dans le *zenana* ?). Cette fois la discussion semble plus galante : le souverain (dans un nouveau costume) prend la main de la femme qui, richement parée, tient une fleur et incline pudiquement le visage.

L’atmosphère est tout autre au bandeau médian puisque celui-ci contient un détail exclusivement masculin (fig. 7 et 8). Bien que certains portent des armes, l’ambiance n’est guère martiale mais plutôt festive. Certains tiennent des oiseaux, ce qui peut faire songer à un retour de la chasse. À droite (fig. 8), en tête du détail – du moins dans l’état actuel de la tenture –, se trouve un homme représenté plus grand que les autres. Sa coiffure caractéristique

---

s’inspiraient des modèles vivants qu’ils pouvaient croiser ou bien s’ils recopiaient des gravures (comme cela est bien attesté dans le cas des peintres de la cour moghole), ce qui pourraient induire un léger décalage chronologique.

<sup>11</sup> Ces sept petits fragments, sur lesquels on peut voir quelques éléments d’architecture, des animaux (singes, perroquets) ou de la végétation, sont regroupés collectivement sous le numéro d’inventaire MA 5679. Dans l’inventaire de l’AEDTA, sous le numéro 2221, ils étaient désignés par une lettre. Ils se répartissent de la manière suivante : B (113 x 12 cm), B bis (16 x 11 cm), C (17 x 9 cm), D (9 x 4,5 cm), E (10,5 x 9 cm), F (9 x 6,5 cm) et G (51 x 49 cm).

<sup>12</sup> Cette “ symétrie ” n’était probablement pas recherchée puisqu’à l’origine la tenture était plus grande et que cette scène ne se trouvait pas en son centre géométrique.

invite à y reconnaître le même personnage que dans le registre supérieur. L'encore, il semble fêté par son entourage et les hommes placés devant lui se retournent pour l'applaudir, à moins qu'ils ne viennent à sa rencontre.

La partie inférieure gauche (fig. 9) nous ramène à l'ambiance du registre supérieur. Le roi est de nouveau assis au milieu de ses femmes et regarde désormais un spectacle de danse qui se déroule sous une arcature légèrement moins élevée que celle sous laquelle il se trouve lui-même. La partie droite (fig. 10), par contre, représente l'extérieur du palais et l'arrivée d'un cortège. Cette scène marque une rupture dans la mesure où les personnages sont tournés vers la gauche, alors que partout ailleurs le mouvement allait plutôt vers la droite. Après un petit groupe armé survient un dignitaire à cheval, sous un parasol. La posture du cheval est assez rare dans l'art indien mais rappelle le genre stéréotypé des portraits équestres européens : on pourrait se demander si, ici, l'artiste ne s'est pas inspiré d'une gravure. Derrière le cavalier d'autres hommes portent différentes bannières et insignes, notamment un poisson, un disque et une conque, ces deux derniers étant d'évidents symboles religieux – point sur lequel nous reviendrons plus loin. L'ambiance est donc notablement différente et plus sérieuse. L'examen des petits fragments provenant de cette tenture indique que celle-ci était originellement plus grande et qu'elle se poursuivait de façon relativement importante du côté droit. À cet égard le fragment G est intéressant<sup>13</sup>. Dans sa partie supérieure, il montre des personnages appartenant au *dūfilū* du bandeau *mūḍian*, tandis que sa partie inférieure correspond au haut du cortège avec le cavalier : or on distingue nettement un personnage portant la même coiffure que le roi ou le prince des autres scènes ; il est placé sous un parasol et un autre le précède ; sa position plus élevée que les autres personnages et la présence d'un croc (*a'kuśa*) dans sa main donnent à penser qu'il devait se trouver sur un éléphant. Par conséquent, ce fragment doit nous montrer le personnage principal du cortège, qui n'est donc pas le cavalier du morceau principal, mais qui a de bonnes chances d'être le même personnage que l'on retrouve dans chaque scène.

En dépit des diverses publications du *kalamkari*, tous les auteurs s'accordent sur la description de la pièce, même si certains, comme Vasundhara Filliozat, sont de l'avis que l'on a affaire à différents personnages et non à différents épisodes mettant en scène le même prince<sup>14</sup>. Le débat a porté presque exclusivement sur la provenance et la datation de l'œuvre<sup>15</sup>. Nous renvoyons à la bibliographie pour le détail de l'argumentation et nous contentons de résumer ici les propositions qui ont été faites. Pour Veronica Murphy, le *kalamkari* a été produit dans la région de Pulicat, voire au Deccan au XVII<sup>e</sup> siècle, en tout cas après 1630 – sans que l'analyse soit réellement approfondie<sup>16</sup>. En revanche, Mattiebelle Gittinger y voit plutôt une production *nāyaka* de Madurai datant du dernier quart du XVII<sup>e</sup> siècle. Un peu plus tard, Lotika Varadarajan a proposé d'y reconnaître une œuvre provenant de Tañjāvūr, mais datant de la période marathe, dans les premières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>17</sup>. Enfin, Vasundhara

<sup>13</sup> Reproduit dans Welsch S.C., 1985, fig. 20.

<sup>14</sup> Varadarajan L., Filliozat V., Gittinger M., 1986, p. 42.

<sup>15</sup> Même si tous évoquent l'importance de l'iconographie, personne ne semble prendre celle-ci en compte.

<sup>16</sup> Ce n'était pas l'objet de ce catalogue, dont le propos était beaucoup plus large que celui de Washington. La proposition de Pulicat ou du Deccan comme lieu de production s'explique par le fait que la grande majorité des *kalamkari* connus à ce jour en proviennent.

<sup>17</sup> Notons à ce propos que M. Gittinger a par la suite jugé que l'attribution aux Marathes méritait d'être prise en compte (Varadarajan L., Filliozat V., Gittinger M., 1986, p. 49) puis a proposé Tañjāvūr comme alternative à Madurai (Gittinger M., 1989, p. 10).

Filliozat a prūfūrū y voir une crūation de Vijayanagar datant du dūbut du XVII<sup>e</sup> siēcle, voire de la fin du XVI<sup>e</sup>, point de vue qui semble isolū<sup>18</sup>.

En l'absence de tout document écrit, ces hypothèses reposent bien évidemment sur des rapprochements stylistiques. Or, comme on le sait et comme la suite de notre propos va s'attacher à le montrer, cette méthode n'est pas exempte de difficultés. En effet, les auteurs n'ont pas tous eu recours au même corpus de références (monuments, peintures murales, manuscrits enluminés, sculptures). De plus l'art de l'Inde du sud aux XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siēcles reste ^ ce jour mal connu et peu d'œuvres sont datées avec certitude et de façon précise. Par consēquent, chacun peut être tentū de faire tel ou tel rapprochement en fonction de ses penchants ou de ses intērēts!

Cela ūtant, nous allons tenter ici quelques nouvelles hypothēs qui tiendront ^ trois points : tout d'abord les relations stylistiques de notre *kalamkari* avec d'autres œuvres susceptibles d'être contemporaines, ensuite le sens de la lecture, et enfin l'interprétation de l'iconographie.

Comme nous l'avons signalé dès l'introduction, notre *kalamkari* est une sorte d'*unicum* et, en l'espèce, on ne peut le rapprocher d'aucune œuvre similaire. La comparaison avec la tenture du musée de Brooklyn souligne davantage les différences que les similitudes entre les deux piēces. Ainsi, on constate que les costumes portūs par les personnages ainsi que les traits de leurs visages et, plus gūnūralement le traitement des corps – relativement allongūs sur la tenture de Brooklyn, plus ronds sur la tenture Riboud – diffērent notablement. Les personnages de la toile de Brooklyn ne sont pas sans ūvoquer les peintures murales du temples de Lepkš ce qui tendrait ^ confirmer la datation au dūbut du XVII<sup>e</sup> siēcle induite par les costumes europēens. Mais cela ne suffit pas ^ ūtablir que le *kalamkari* Riboud est nūcessairement postūrieur. En effet, la différence est peut-être davantage ^ chercher dans la provenance des deux œuvres.

D'une manière générale, la tenture de Brooklyn évoque l'art des régions kannadiga et telugu et montre une connaissance des miniatures deccani. Notre œuvre, en revanche, se rapproche davantage des traditions plastiques du pays tamoul<sup>19</sup>. Sa composition gūnūrale, en registres superposūs et avec des scēnes enfermēes dans des arcatures, de mēme que de nombreux dūtails dūcoratifs, rappellent les peintures murales qui ornent de nombreux temples du Tamil Nadu, voire, bien que plus rarement, des palais princiers, tels celui des Setupati ^ Rmanātapuram.

Chronologiquement, ces peintures murales sont gūnūralement mal situēes : on ignore la date de leur exécution et, de plus, elles ont très souvent fait l'objet de reprises et de "restaurations" au fil des siècles, ce qui fait qu'il est difficile d'établir leur part "d'authenticité". Par consēquent, les datations proposées ici ou là s'avèrent relativement alūatoires. Dans les ūtudes prūcūdentēs, notre *kalamkari* a surtout ūtū rapprochū des peintures de Lepkš- cētū Karnataka- et de celles de Madurai et de rā'gam, cētū Tamil Nadu. Pour notre part, nous voyons plus de similitude avec les peintures ornant le plafond du sanctuaire de ĩvakmasundar dans le temple de ĩva dansant de Cidambaram et celles du temple de Tygarjasvmin ^ Tiruvr. En effet, on trouve dans les deux cas une prūdilection pour les tons rouges et ocres qui dominent ūgalement dans le *kalamkari*, et les coiffures et ornements fūminins sont trīs semblables – notamment ^ Tiruvr or on peut voir une danseuse trīs proche de celle de notre tenture<sup>20</sup>. A Cidambaram, le sanctuaire de ĩvakmasundar a ūtū

<sup>18</sup> Il faut comprendre Vijayanagar non seulement comme un repēre chronologique mais aussi comme le lieu de production de la tenture, bien que la formulation de V. Filliozat ne soit pas exempte de toute ambiguētū (cf. Varadarajan L., Filliozat V., Gittinger M., 1986, p. 46).

<sup>19</sup> On peut cependant trouver des influences plus septentrionales par endroits : ainsi, le costume visiblement moghol du cavalier au registre infūrieur.

<sup>20</sup> Varadarajan L., Filliozat V., Gittinger M., 1986, p. 26, fig. 12 ; cf. aussi Michell G., 1995, fig. 176.

restauré en 1643 par Rāṣa' gadeva Rāya III ; il est donc possible – mais non prouvé – que les peintures soient contemporaines de ces travaux ou légèrement postérieures<sup>21</sup>. Quant aux peintures de Tiruvārūr, si on les compare à celles du temple de Teṅṅpurāvara de Pattāsvaram qui sont géographiquement proches mais relèvent encore de l'esthétique de Vijayanagar, on est tenté de les juger plus tardives, dans la mesure où les traits proprement nāyaka sont plus accusés<sup>22</sup>. Avec beaucoup de prudence, on pourrait donc poser le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle comme *terminus a quo* possible du *kalamkari*<sup>23</sup>.

À l'issue de ces considérations générales, on peut prendre en compte certains détails décoratifs mais, contrairement à certains de nos prédécesseurs, nous ne croyons pas qu'ils donnent des indications chronologiques et géographiques très fiables. Deux détails ont particulièrement retenu l'attention : l'architecture dans laquelle s'insèrent les différentes scènes et le collier que portent certaines femmes et que Vasundhara Filliozat a interprété, à juste titre semble-t-il, comme un *tāli* ou *ma'galasātra*, c'est-à-dire un ornement offert lors de la cérémonie du mariage<sup>24</sup>. Les colonnes portant des arcs polylobés, lesquels sont surmontés de superstructures pyramidales ornées d'édicules en réduction, situent à coup sûr notre œuvre en Inde du sud. Mais, à partir de là, bien des exemples peuvent s'offrir à nous. Un des plus anciens encore debout, et sans doute le plus prestigieux, est le célèbre Lotus Mahal de Hampi-Vijayanagar. Par la suite ce type d'architecture sera repris en de nombreux endroits, à Penukonda, Candragiri, Anegondi, Ceñcī, etc. Certes M. Gittinger n'a pas tort en établissant une comparaison avec le palais des Nāyaka à Madurai, mais on pourrait sans doute en dire autant de celui de Taṅṅjāvūr (fig. 11). Quant au *tāli*, on le retrouve certes sur les statues ornant le fameux Pudu Maṅṅapa construit par Tirumala Nāyaka (1623-1659) dans le temple de Madurai, sur des ivoires représentant ce souverain en compagnie de ses épouses, ou encore sur les peintures du temple d'Aḷagar Kōyil mais cela ne suffit pas à en faire une particularité de Madurai puisqu'il apparaît aussi, au nord du delta de la Kaverī sur les peintures de Cidambaram dont rien ne vient prouver qu'elles sont dues aux Nāyaka de Madurai.

En définitive, tout ce que l'on peut tirer de ces comparaisons stylistiques est que notre *kalamkari* provient plus probablement du pays tamoul que de toute autre région du sud de l'Inde – sans que l'on puisse déterminer un centre plus précis – et qu'il date au plus tôt du XVII<sup>e</sup> siècle, vraisemblablement après les premières décennies de ce siècle. Cependant l'examen d'autres aspects de l'œuvre permet de proposer à titre d'hypothèse une provenance et une datation plus précises.

Dans notre description de la tenture nous avons examiné les différentes scènes de gauche à droite et de haut en bas. Ce sens de lecture familier au public occidental mais également logique en Inde, puisqu'il est celui de toutes les écritures d'origine indienne, semble avoir été implicitement admis par tous ceux qui se sont penchés sur cette œuvre. Seule V. Filliozat fait exception qui a proposé d'interpréter le tableau en partant par le bas, de gauche à droite, en se fondant sur des cas similaires dans certains reliefs de Vijayanagar, comme ceux du temple de Hazar-Rāma<sup>25</sup>. Malheureusement, cette suggestion intéressante ne débouche pas sur une interprétation d'ensemble du récit et ne peut donc être solidement étayée. Cependant, à titre de pure hypothèse, nous proposons d'aller encore plus loin et de lire la scène depuis le bas, mais en partant de la droite, c'est-à-dire dans le sens de la procession représentée. Ajoutons à cela que, comme on l'a vu plus haut, le personnage royal participe à cette procession en se dirigeant vers la gauche et ne se contente pas d'apparaître dans son

<sup>21</sup> Michell G., 1995, p. 221.

<sup>22</sup> *Ibid.* pp. 236-237.

<sup>23</sup> De façon un peu curieuse, on tend à considérer que la tenture suit le modèle des peintures et donc leur est légèrement postérieure, mais rien n'interdit d'imaginer que l'inverse ait pu se produire.

<sup>24</sup> Varadarajan L., Filliozat V., Gittinger M., 1986, p. 45.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 41.

palais, le visage tournū vers la droite. Par ailleurs, sur le bandeau mūdian, certains personnages tournent ūgalement la tête vers la gauche, invitant ūventuellement ^ les suivre du regard. Au reste, s'il faut choisir entre les deux possibilités (de gauche ^ droite de haut en bas ou de droite à gauche de bas en haut), il semble qu'il y a beaucoup plus d'indices faisant pencher pour la première. Mais, comme on le sait, il n'est pas rare que l'iconographie indienne soit polysūmique et puisse ętre lue de plusieurs façons, non pas alternatives mais parallèles. Le sanskrit a d'ailleurs une expression pour définir cette possibilité : *anuloma-viloma*, littéralement "dans le sens du poil et ^ rebrousse-poil". Généralement, ce terme s'applique à des *kavya* particulièrement raffinūs pouvant ętre lus dans deux sens, poussant ^ leurs extrēmītūs les possibilitūs offertes habituellement par le *śleṣa*, ou jeu sur le double-sens. Un bel exemple d'*anuloma-viloma-kavya* a justement ūtū composū en pays tamoul au XVII<sup>e</sup> siècle. Il s'agit du *Raghavayādvaya* de Ve' kaṁdhvarin : dans le sens normal, le poēme narre les exploits de Rāma, mais en inversant les syllabes de chaque strophe on obtient un nouveau poēme contant cette fois les aventures de Kīṣkī.

Disons cependant que la part d'hypothèse est considérable. Tout au plus peut-on dire que la composition non dépourvue d'ambiguïté du *kalamkari* invite ūventuellement ^ en faire une lecture cyclique. Le rapprochement avec la poésie de Ve' kaṁdhvarin ne vise pas ^ chercher une source littūraire précise du cētū de cet auteur mais ^ resituer la tenture dans le contexte intellectuel et artistique des cours nāyaka, au sein desquelles des poētes ont exploitū les possibilitūs du sanskrit ^ leur maximum<sup>26</sup>.

De toute ūvidence, le *kalamkari* est le reflet de cette brillante vie de cour, oū les arts, la musique, la danse et la littūature occupaient une place privilūgiūe. Une des caractūristiques de cet art de cour est qu'au-delà de son raffinement il renferme une grande part d'exaltation des familles rūgnantes, notamment en mettant en scēne les souverains eux-mêmes en train de jouir du raffinement de leur cour. Ce jeu de mise en abyme est d'autant plus marqué que les auteurs faisaient souvent partie de la dynastie. Un bel exemple de ces jeux littūraires est celui des poēmes, généralement composés en telugu, et se rattachant au genre de l'*abhyudayamu*, ce qui peut se traduire par "une journée dans la vie de...". Récemment, dans leur ouvrage consacré ^ la mentalitū des dynasties nāyaka, V. Narayana Rao, D. Shulman et S. Subrahmanyam se sont attachūs ^ le dūcrire en se fondant plus particulièrement sur le *Raghunāthābhyaudayamu*<sup>27</sup>. Ce poēme a ūtū composū par Vijayarāghava Nāyaka, nāyaka de Tāljivār (r. 1634-1673) afin de faire l'éloge de son père Raghunātha (r. 1612-1634). La journée du souverain, entièrement publique, est décrite à l'instar du rituel entourant une divinité. Dès son réveil, le roi observe sa propre image dans un miroir puis s'habille avec l'aide ses servantes, avant d'écouter en compagnie de sa famille une aubade qui, complūtant la mise en abyme, comprend certaines de ses compositions. Rāghunātha fait ensuite ses ablutions et s'habille à nouveau pour rendre un culte à Viṣṇu (Rājagopālasvāmi) et ūcouter des lectures pieuses. Cela fait, il se change pour prendre une apparence plus martiale et traverse sa capitale en procession pour ętre vu par son peuple. Durant cette promenade, les femmes admirent le souverain et invariablement l'une d'entre elles en tombe follement amoureuse. Dans le texte qui nous intéresse, il s'agit de la courtisane Citrarekhā. De retour au palais, le roi s'occupe un peu des affaires politiques, puis vient le déjeuner (en musique) qui est dūcrit trās longuement : le roi mange en public et son repas prend l'allure d'un cūrūmonial complexe. Ayant besoin de digūrer, il va se dūtendre dans son jardin oū il reōit alors la visite du perroquet de la courtisane qui lui révèle l'amour de sa maîtresse. Le soir il va donc rejoindre Citrarekhā pour se livrer ^ une grande scēne de sūduction (avec la dispute de

<sup>26</sup> Sur Ven' kaṁdhvarin, cf. Porcher M.-C., 1972 ; sur le milieu littūraire au sein des cours nāyaka, cf. Filliozat P.-S., 1967 et 2003.

<sup>27</sup> Narayana Rao V., Shulman D. et Subrahmanyam S., 1992, pp. 58-66.



poétesse s'exprime en termes souvent érotiques et il est notable qu'à l'époque des Nāyaka Āṅṅa est très souvent représentée avec un perroquet à la main<sup>32</sup>.

Un bel exemple d'œuvre d'art mêlant sentiment religieux et érotisme en même temps que figure divine et royale peut être vu sur la superstructure du temple de Rājagopālasvāmī à Maṅṅalūr (fig. 13) : le personnage masculin entouré de femmes séduisantes n'est sans rappeler le personnage central de notre *kalamkari*, mais peut-être s'agit-il de Kṛṣṇa au milieu des *gopī* à moins qu'il ne s'agisse de deux à la fois...

Au terme de ces considérations, qui doivent beaucoup aux travaux de nos prédecesseurs, on peut dire que les comparaisons stylistiques permettent de situer le cūlābre *kalamkari* de la collection Riboud en pays tamoul au XVII<sup>e</sup> siècle, mais que cette méthode n'autorise guère plus de précision, si ce n'est en tombant dans la spéculation. Cependant, l'examen du contexte artistique et intellectuel dans lequel cette œuvre exceptionnelle s'inscrit incite à y voir un programme iconographique fort. Sans que l'on puisse établir une corrélation avec un texte particulier – si tant est que cette tenture soit l'illustration d'une œuvre littéraire – il apparaît qu'elle participe d'une rhétorique bien établie par les dynasties nāyaka, consistant à exalter le souverain, tout à la fois sūducteur, jouisseur, dūvot et quasiment divinisé.

La richesse sémantique de l'œuvre qui semble ainsi se dessiner, les rapprochements avec des productions littéraires particulièrement raffinées et la comparaison avec des peintures et des sculptures nous conduit donc à supposer sa création dans une cour particulièrement brillante. Par conséquent, on serait tenté de la situer dans la Madurai de Tirumāla Nāyaka ou dans la Taṅjāvūr du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, sous le règne de Rāghunātha ou de son fils Vijayarāghava. Cependant, pour exalter sa dynastie, Tirumāla a fait ériger le Pudu Maṅṅapa dans le temple śivaite de Māṅṅalūr Sundarēśvara et y a placé son portrait et celui de ses ancêtres. En revanche, les Nāyaka de Taṅjāvūr tournaient leur dévotion personnelle vers le Rājagopālasvāmī de Maṅṅalūr. Par conséquent, la forte imprégnation visūelle du *kalamkari* tendrait plutôt à désigner cette cour comme son commanditaire.

Un dernier point doit être soulevé. Même si cette provenance est retenue, cela ne signifie pas nécessairement que la tenture a été réalisée sur place. On peut très bien imaginer qu'elle a fait l'objet d'une commande particulière et bien précise dans un centre de production relativement éloigné (vers Pulicat, voire plus au nord ?) Cependant, depuis au moins l'époque cōla, le delta de la Kāverī, autour de Kumbakonam, était connu pour sa production textile et au XVII<sup>e</sup> siècle, le port de Nāgappallinam apparaissait comme le principal centre de production des toiles peintes dans la partie méridionale de la côte de Coromandel<sup>33</sup>. Une création à proximité de la cour ne serait donc pas totalement impossible et cela, à nos yeux, renforcerait l'hypothèse de Taṅjāvūr.

Bien évidemment, comme l'avons signalé à plusieurs reprises, la documentation faisant défaut sur cette pièce exceptionnelle mais fragmentaire, tout ceci doit être considéré comme une proposition plus que comme une affirmation. Gageons donc que cette œuvre continuera à susciter d'autres débats et hypothèses....

<sup>32</sup> Pour un exposé plus complet de la symbolique à la fois érotique et religieuse du perroquet, nous renvoyons à la communication (à paraître) que nous avons présentée lors du colloque " Penser, dire, et représenter l'animal dans le monde indien ", organisé par l'UPRESA 7019 " LACMI " (CNRS) et l'Université Paris-III en 2002.

<sup>33</sup> Ramaswamy V., 1985, p. 65 et 119.

## Bibliographie

- Barnes R., Cohen S. et Crill R., 2002, *Trade, Temple & Court. Indian Textiles from the Tapi Collection*, Mumbai.
- Bürinstain V., Cardon D. et Tchakaloff T.-N., 1994, *Indiennes et palempores à l'île Bourbon au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Saint-Louis (Rūunion), Musēe Historique de Villēle (Saint-Gilles-les-Hauts).
- Deraniyagala P.E.P., 1937, The Two Dēva A'gam Cloths of Ha'guranketa Maha Dēvēle, *Journal of the Royal Asiatic Society, Ceylon Branch*, vol. XXXIV, n°90, pp. 88-102.
- Devakunjai D., 1979, *Madurai Through the Ages, From the Earliest Times to 1801 AD*, Madras
- Filliozat P.-S., 1967, *Œuvres poétiques de Nākaḥa Dkṣita I*, texte, traduction et notes, Pondichéry (Publication de l'Institut Français d'Indologie n° 36).
- Filliozat P.-S., 2003, *La centurie du buffle de Kuḥi Kavi*, ūdition et traduction, Bulletin d'Etudes Indiennes n° 21.2.
- Gittinger M., 1982, *Master Dyers to the World, Technique and Trade in Early Indian Dyed Cotton Textiles*, Washington, The Textile Museum.
- Gittinger M., 1989, Ingenious Techniques in Early Indian Dyed Cotton, in Riboud K. ūd., pp. 4-15.
- Homage to Kalamkari*, Mḥrg Publications, Bombay, 1978.
- Hurprū J.-F., 1986, *Le costume nāyaka dans l'Inde du sud*, Mūmoire de maḥrise, Universitū de Paris-Sorbonne – Paris IV.
- Hurprū J.-F., 1995, The Royal Jewels of Tirumala Nayaka of Madurai (1623-1659), *Mḥrg*, vol. XLVII, n°1, pp. 63-79.
- Irwin J., 1959, Golconda Cotton Paintings of the Early Seventeenth Century, *Lalit Kḥla*, n°5, pp. 11-48.
- Irwin J. et Brett K.B., *Origins of Chintz*, Londres.
- Irwin J. et Hall M., 1971, *Indian Painted and Printed Fabrics*, Ahmedabad, Calico Museum of Textiles.
- Michell G., 1995, *Architecture and Art of Southern India*, Cambridge.
- Murphy V., 1970, Chintz, A Revolution in Taste, *The Times of India Annual*, pp. 39-48.
- Narayana Rao V., Shulman D. et Subrahmanyam S., 1992, *Symbols of Substance. Court and State in Nāyaka Period Tamilnadu*, Delhi.
- Porcher M.-C., 1972, *Un poḥme satirique sanskrit : la Viśvaguḥḥdarśacampḥ de Ve'kaḥḥdhvarin*, introduction, traduction et notes, Pondichūry (Publications de l'Institut Français d'Indologie n° 48).
- Riboud K. ūd., 1989, *In Quest of Themes and Skills – Asian Textiles*, Bombay, Mḥrg Publications.
- Sivaramamurti C., 1968, *South Indian Paintings*, New Delhi.
- Skelton R. et Murphy V., 1982, *The Indian Heritage. Court Like and Arts under Moghul Rule*, Londres, Victoria and Albert Museum.
- Varadarajan L., 1981, Figurative Kalambari and its Locale, in *Chhavi 2. Rai Krishnadasa Felicitation Volume*, Būnarḥs, pp. 67-70.
- Varadarajan L., 1982, *South Indian Traditions of Kalamkari*, Ahmedabad.
- Varadarajan L., Filliozat V., Gittinger M., 1986, *Study of a painted Textile from the A.E.D.T.A. Collection*, preface by Krishnḥ Riboud, Paris, A.E.D.T.A.
- Ve'kaḥḥdhvarin, *Rḥghavayḥḥdavḥya*, texte sanskrit ūditū par M.S. Narasimhacharya, ūtude et traduction par M.-C. Porcher, Pondichéry, 1972 (Publication de l'Institut Franḥais d'Indologie n° 46).
- Welch S.C., 1985, *India, Art and Culture, 1300-1900*, New York, The Metropolitan Museum of Art.

Zebrowski M., 1983, *Deccani Painting*, Berkeley.

### Liste des illustrations

- Fig. 1 : *Kalamkari* avec scène de cour, vue d'ensemble, Musée Guimet MA 5678 (photo Thierry Ollivier / Musée Guimet)
- Fig. 2 : Panneau d'une tenture provenant de Pulicat (?), début du XVII<sup>e</sup> siècle, peinture sur coton, The Brooklyn Museum 14.719.2 (d'après Gittinger M., 1982, fig. 81)
- Fig. 3 : Ga' gaikoṅṅacōlapuram, temple de Bīhadīśvara, détail de la superstructure (photo Vincent Lefèvre)
- Fig. 4 : *Kalamkari* avec scène de cour, registre supérieur, alcôve de gauche, Musée Guimet MA 5678 (photo Thierry Ollivier / Musée Guimet)
- Fig. 5 : *Kalamkari* avec scène de cour, registre supérieur, alcôve centrale, Musée Guimet MA 5678 (photo Thierry Ollivier / Musée Guimet)
- Fig. 6 : *Kalamkari* avec scène de cour, registre supérieur, alcôve de droite, Musée Guimet MA 5678 (photo Thierry Ollivier / Musée Guimet)
- Fig. 7 : *Kalamkari* avec scène de cour, registre médian, partie gauche, Musée Guimet MA 5678 (photo Thierry Ollivier / Musée Guimet)
- Fig. 8 : *Kalamkari* avec scène de cour, registre médian, partie droite, Musée Guimet MA 5678 (photo Thierry Ollivier / Musée Guimet)
- Fig. 9 : *Kalamkari* avec scène de cour, registre inférieur, partie gauche, Musée Guimet MA 5678 (photo Thierry Ollivier / Musée Guimet)
- Fig. 10 : *Kalamkari* avec scène de cour, registre inférieur, partie droite, Musée Guimet MA 5678 (photo Thierry Ollivier / Musée Guimet)
- Fig. 11 : *Kalamkari* avec scène de cour, registre inférieur, partie droite, détail du disque et de la conque, Musée Guimet MA 5678 (photo Thierry Ollivier / Musée Guimet)
- Fig. 12 : La tour du palais nīyak de Taṅṅjāvūr
- Fig. 13 : Détail de la superstructure du temple de Rājagopālasvāmi à Mannārkūṭi (d'après Michell G., 1995, fig. 143)

Les figures 1 et 4 à 11 sont reproduites avec l'aimable autorisation de l'Établissement public du musée des arts asiatiques Guimet.