



HAL
open science

Une forme d'art religieux jaïn d'aujourd'hui: les tentures cérémonielles (chor)

Nalini Balbir

► **To cite this version:**

Nalini Balbir. Une forme d'art religieux jaïn d'aujourd'hui: les tentures cérémonielles (chor). Bulletin d'Études Indiennes, 2016, 33, pp.185-243. halshs-01442585

HAL Id: halshs-01442585

<https://shs.hal.science/halshs-01442585>

Submitted on 20 Jan 2017

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.

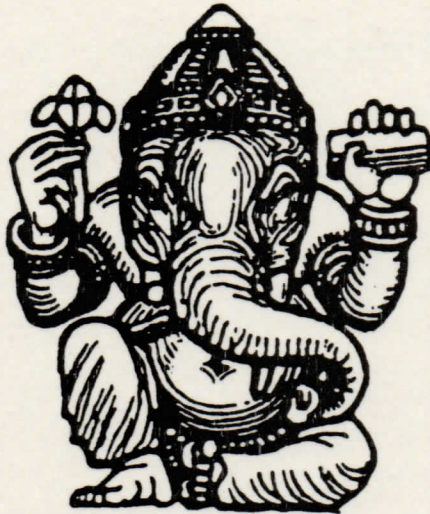
BULLETIN D'ÉTUDES INDIENNES

N° 33

2015

*De l'Inde au Cambodge
Hommage à Bruno Dagens*

Textes réunis par Marie-Luce Barazer-Billoret



Ouvrage publié avec le soutien de
la Fondation Colette Caillat de l'Institut de France

**ASSOCIATION FRANÇAISE
POUR LES ÉTUDES INDIENNES**

Nalini BALBIR

Une forme d'art religieux jain d'aujourd'hui :
les tentures cérémonielles (*chor*)¹

§ 1. En hommage à Bruno Dagens, qui fut toujours un collègue engagé et agréable à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris - 3 où il exerça pendant plus de vingt ans, à son esprit curieux de toutes les formes d'art, je présente ici la première ébauche d'une enquête de plus longue haleine. Elle porte sur les tentures cérémonielles, qui constituent une forme d'art religieux jain contemporain en pleine vigueur. Je désigne ainsi des pièces de tissu à suspendre (anglais *hangings*) comportant des caractéristiques qui leur sont propres et en font une classe distincte. Le support est le velours, dont la couleur la plus courante est le bordeaux (dite *maroon* dans la palette indienne). L'espace est occupé par des thèmes iconographiques clairement jains, exécutés à l'aide de broderies d'or ou d'argent complétées par paillettes, sequins ou lingots de paillettes. Le plus souvent, la base de l'objet

¹ Je remercie vivement tous ceux qui m'ont apporté une aide de quelque nature que ce soit pour cette étude lors du travail de terrain effectué à Ahmedabad et Surat du 10 au 15 janvier 2016 : en premier lieu Ācārya Vijayaśīlacandrasūri, M^{me} Kalpana K. Sheth, avec laquelle il est envisagé de publier en Inde un livre dédié à ce sujet, et M. Devang Nanavati, sa famille et son entreprise spécialisées dans la confection des tentures ici examinées. Achal R. Malvania et Dipali A. Malvania m'ont mise en contact avec des propriétaires de ces objets, qui m'ont permis de les photographier. Les conversations avec Ācārya Ajayasāgarasūri (Koba), ou Sādhvī Dīptipragyā et Sādhvī Cāruśīlā (Ahmedabad) ont, comme toujours, été très fructueuses. En Angleterre, je remercie M. Paras Mamania, volontaire de l'association 'Kojain UK' (Kutchi Oswal Jains in the UK) et M. Manhar Mehta, 'Chairman, the national Council of Vanik Associations, UK', qui ont bien voulu partager leurs réflexions avec moi. M. Mehta a attiré mon attention sur les tentures présentes au Jain Centre London (64-68 Colindale Avenue) et M. Natubhai Shah, Président de ce centre, ainsi que M^{me} Kusum Punater, bénévole, m'y ont aimablement accueillie le 12 novembre 2015. Les circonstances ne m'ont pas permis d'examiner directement les tentures du Jain Centre, Leicester, mais on peut les voir sous <http://www.jaincentreleicester.com/galleries/?aid1=326266037396772&jfb1=4> (consulté le 11 février 2016).

contient une inscription, brodée selon la même technique, en hindi ou gujerati (fig. 1). Si la majorité des pièces décrites ici viennent du Gujerat, certaines sont plutôt du nord de l'Inde. A la manière d'un colophon, l'inscription est le plus souvent datée, l'année étant donnée en ère Vikrama, et contient des indications sur les instigateurs, les donateurs, etc. De même qu'un manuscrit est commandité, une telle pièce est un objet de commande destiné à célébrer ou commémorer une occasion particulière qui réunit religieux et fidèles laïcs².

§ 2. Mon intérêt pour ce sujet résulte d'une curiosité personnelle et de l'observation d'un contraste : parmi les *śvetāmbara* du nord et de l'ouest de l'Inde, ces tentures sont présentes et, pour ainsi dire, produites sous nos yeux, alors qu'il n'existe aucune documentation ou étude les concernant (à l'exception notable de la brève analyse de MEHTA 1956). Elles apparaissent parfois sur des clichés figurant dans des publications consacrées aux jains d'aujourd'hui, sans pourtant retenir l'attention des auteurs³. D'autre part, ces objets commencent à susciter l'intérêt des collectionneurs occidentaux et à entrer dans les musées. Deux de ces tentures figurent dans le premier catalogue à en avoir publié, celui de l'exposition *Realms of Wonder. Jain, Hindu and Islamic Art of India* qui s'est tenue à Adelaide, en Australie (2013-2014 ; BENNETT 2013 ; *infra* 10.19 et 10.32) ; une autre se trouve dans le tout nouveau catalogue de l'exposition *Puja and Piety* (PAL 2016, fig. 17). Le Victoria and Albert Museum, qui en a acquis une en 2015 (*infra* 10.14 ; reproduite dans BARNARD 2016 : 107 fig. 25 et CRILL 2015 : 97 fig. 96), et la South Asian Decorative Arts and Crafts Collection (SADACC) de Norwich, qui en possèdent trois (*infra* 10.6, 10.16, 10.26) se sont adressés à moi pour lire les inscriptions qu'elles portent. De fait, ces tentures ont tout à fait leur place dans des musées réputés pour la richesse de leurs collections d'art textile ou centrés sur les arts décoratifs. Même si leur fonction n'est nullement décorative mais cérémonielle, ce sont les produits d'un artisanat d'art sophistiqué.

² Les objets examinés dans cette enquête se distinguent donc d'autres types de pièces jaines sur tissu utilisant la peinture, et non la broderie, comme les *paṭa* représentant des lieux de pèlerinage (qui s'apparentent parfois à de véritables cartes et dont la vue peut tenir lieu de substitut à une visite sur place), des diagrammes cosmologiques, des symboles tantriques, etc. plus connus et plus systématiquement documentés ou étudiés. Voir, tout récemment, parmi de multiples autres publications, le riche ouvrage de ANDHARE et BHOJAK 2015.

³ Les pièces dont les photographies sont au moins partiellement exploitables figurent dans le catalogue descriptif ci-dessous : § 10.12 (JAIN-FISCHER), 10.18 (TIFFEN), 10.28 (CORT), mais on devine tout juste celles que portent les figures 5.3 et 6.2. de KELTING 2009 : 125 et 162 et la fig. 4.1 de KELTING 2001 : 103.

§ 3. Selon certains, des tentures vieilles d'environ 450 ans se trouvent dans des temples jâins d'Ahmedabad, et il en existe à Surat qui ont 200 à 250 ans et valent un million cinq cent mille à deux millions de roupies⁴. Toutefois, il n'a pas encore été possible d'en retrouver la trace. Interrogé en janvier 2016, un fabricant actuel (Devang Nanavati, Surat) cite plusieurs noms d'hommes d'affaires riches et influents qui soit possèdent des tentures anciennes, soit ont contribué à leur développement depuis le début du XX^e siècle (famille de Makubhai Sheth à Ahmedabad, Popatlal Dharsi à Jamnagar en 1931, Nagindas Seth à Patan avant 1945), mais ces indications, dont la fiabilité ne fait pas de doute, demanderaient cependant à être précisées.

Le plus ancien spécimen connu de tentures date du premier quart du XVIII^e siècle (MEHTA 1956 ; *infra* § 10.1). Il porte une inscription datée 1768 de l'ère Vikrama. Par un fidèle, dont le nom est illisible, hommage est rendu au maître *śvetāmbara* Lakṣmīsāgarasūri, situé dans sa filiation spirituelle : il appartient à la branche dissidente formée au sein du Tapāgaccha par Rājasāgarasūri au XVII^e s. après le pontificat de Vijayasenasūri, successeur de Hīravijayasūri. L'iconographie est non figurative. Sous le texte inscrit est représenté un trône sur lequel se trouve un coussin. L'ensemble est surmonté d'un dais. La seconde tenture examinée par Mehta (*infra* § 10.2) porte la même scène, ajoutant, de part et d'autre, deux adorateurs. Les deux objets, que rehaussent des marges à décor floral analogue, sont probablement complémentaires et disent, l'une en mots, l'autre en images, le respect des fidèles pour un même maître. Ce type de représentation n'est pas le mieux attesté dans notre corpus, mais il n'est pas exclu qu'il réponde à la fonction première de ces tentures (voir ci-dessous § 7). Toutes les autres recensées jusqu'à présent ne sont pas antérieures au milieu du XX^e siècle (*infra* 10.3 et suiv.). Même s'il faut compter avec une documentation lacunaire, les autorités jâines consultées en Inde s'accordent à penser que cette forme d'art n'est pas pleinement développée avant la fin du XIX^e ou les premières décennies du XX^e siècle. Il ne s'agit donc pas d'antiquités ; la production de ces tentures est en plein épanouissement ; son histoire reste à écrire.

§ 4. Comment les appelle-t-on en Inde ? En gujerati, deux termes sont en usage. Le substantif *pūṭhiyūṃ* (variantes *pūṭhium*, *pūṃṭhiyūṃ*, *pūṃṭhiyūṃ*) signifie « chose qui est à l'arrière / derrière » < sk. *pr̥ṣṭha*⁵. Les attestations écrites en sont rares. Le maître Ānandasāgarasūri l'utilise lorsqu'il discute l'iconographie de ces objets (*infra* § 8.2.7). La citation suivante donne des indications sur leur emploi :

⁴ SHETH 2015 : 2.

⁵ « Arrière » ou « partie arrière » sont les sens donnés par TURNER, *CDIAL* 8371 et le *Comprehensive Gujarati Dictionary*.

« A small hanging draped behind a Jain *Suri* (abbot) when he delivers a sermon. The *Suri* sits on a woollen floor-spread, behind him hang one or more *Puthias*, over him a small *Chandarva* (canopy) with a *Torana* (a draping in front of a canopy) in front of it ». (MEHTA 1956 : 53 n. 1).

Il s'agit donc d'une tenture en fond. Le hindi *pichvāī*, qui désigne les tentures cérémonielles bien connues parmi les Vaishnava et associées en particulier à Nathdwara (Rajasthan), a une étymologie comparable au sein du hindi : il est formé sur *pīchā*, « arrière », *pīche* « derrière », « en arrière » (adverbe), lui-même issu de sk. *paśca* croisé avec *pr̥ṣṭha*⁶. Les hindiphones jains l'utilisent d'ailleurs pour désigner les objets qui nous occupent.

L'autre mot, en usage au Gujérat, le plus courant aujourd'hui, est plus énigmatique. On ne le trouve que très rarement écrit, et ses graphies sont variables : *chor* ou *chod* (छोड़, छोड). Il n'est pas surprenant que sa seule attestation dans la littérature secondaire figure dans un livre sur le jainisme écrit par un *śvetāmbara* jain d'aujourd'hui, émanant donc d'une voix de l'intérieur :

« Ascetics encourage devoted Jains to make an embroidered velvet cloth (*choda*)⁷ at the conclusion of the ritual of fasting, meditation and devotion (*upadhaan*). These are often fine pieces of art and are hung behind the preaching ascetic or the image of the Jina in small temples ». (SHAH 1998 : vol. 2, 196).

Les objets recensés jusqu'ici ne se nomment pas. On n'y lit le mot *chod* qu'une seule fois (*infra* 10.19) dans le membre de phrase qui indique à quelle occasion la tenture fut offerte, en 1977, à une dame, 'en raison de nombreux jeûnes' (*aneka tap-nimite*) : *108 choda nā udyāpana-prasaṃge*. Le terme technique *udyāpana* désigne le rite qui conclut une observance, le plus souvent un jeûne (*infra* § 6.3). Un tel syntagme est en tous points parallèle à *siddhitap nā udyāpana-prasaṃge* (*infra* 10.25) dont la compréhension ne fait pas difficulté. Il signifie « à l'occasion de la cérémonie conclusive du jeûne *siddhi* ». On pourrait donc être tenté de comprendre « à l'occasion de la cérémonie conclusive de 108 *choda* », en voyant en *choda* la désignation d'une forme de jeûne – mais laquelle ? Pourtant, les locuteurs interrogés (en particulier le maître Ajayasāgarasūri) y voient tout simplement la référence à la tenture elle-même, 108 renvoyant, d'après eux, au nombre de tentures confectionnées pour l'occasion (*infra* 6.3). Si, pourtant, il s'avérait que le terme ait pu désigner un jeûne, par

⁶ *Hindī Śabdasāgar* p. 2996 s.v. *pichvāī* : *pīche kī or laṭkāne kā pardā* et TURNER, *CDIAL* 7990.

⁷ L'auteur n'utilise pas les signes diacritiques.

extension il pourrait en être venu à désigner l'objet destiné par excellence à en marquer l'achèvement. En effet, tel est bien l'usage courant du mot (noté par SHAH 1998, ci-dessus) : il désigne la tenture offerte au jeûneur par un ou plusieurs membres de sa famille pour célébrer son accomplissement, à l'instigation d'un religieux, lequel était aussi celui qui avait incité le jeûneur à l'observance entreprise.

Retracer l'histoire de ce mot et déterminer son étymologie est pour l'heure hors de portée. Le rapport qui vient immédiatement à l'esprit avec pk. *chodai*, hindi *chorṇā*, guj. *chodvum* « laisser, abandonner »⁸ ne paraît pas très prometteur, même si on peut alléguer que le verbe a parmi ses sens celui d' « ouvrir » (un livre, un nœud, sk. jaina *chotayati*) ou de « faire tomber, lancer un objet d'en haut », comme on laisserait tomber une tenture accrochée et roulée lorsqu'elle n'est pas utilisée. D'autre part, hors de son sens spécialisé parmi les jains, *chod* signifie « plante », « arbre » ou « petit buisson ». Selon certains informateurs, il y aurait là un lien possible car l'arbre *aśoka* ou les décors végétaux sont parfois présents sur les tentures et y auraient même été premiers⁹. Il faut bien le dire : aucune de ces hypothèses n'est vraiment convaincante. Une chose est claire : ce que désigne effectivement le mot *chor* n'est immédiatement compris que par les jains. C'est donc l'un de ces nombreux termes vernaculaires de l'idiolecte jain : tout un vocabulaire, qui mériterait qu'on s'y intéresse, est forgé pour désigner des objets ou des pratiques spécifiques ; ces termes n'ont pas nécessairement d'antécédent sanskrit ou moyen-indien car ils suivent le renouvellement des réalités religieuses, surgissent, selon les cas, aux époques médiévales ou modernes et n'ont pas d'étymologie élucidée¹⁰.

Comme le note Mehta (1956 cité ci-dessus), habituellement deux autres pièces complètent la tenture de fond elle-même : le dais (guj. *candarvo*), tendu horizontalement au-dessus et accroché au plafond, est également en velours bordeaux, soit uni, soit décoré de quelques motifs végétaux ou géométriques. A l'avant du dais est attachée une bande de velours en feston appelée *torañ(a)*. Elle est le plus souvent agrémentée des huit symboles auspicioseux (*aṣṭamaṅgala*) ou encore d'une formule d'hommage (comme *namo arihantāṇaṃ*, soit la formule initiale du *namaskāra* mantra ou « Quintuple hommage »). Lorsqu'ils sont en velours, *candarvo* et *torañ* complètent la tenture (fig. 1; 10.15, 10.24, 10.25, 10.27,

⁸ TURNER, *CDIAL* 3747 **kṣotayati*.

⁹ VIJAYASILACANDRASURI 2015 ou SHETH 2015: 1.

¹⁰ Ainsi, depuis les textes du XIV^e s. consacrés aux débats sectaires entre śvetāmbara, on rencontre le mot sanskrit *caravalaka* pour désigner spécifiquement le balai rituel utilisé par les fidèles jains, l'équivalent du *rajoharaṇa* monastique. Son passé reste obscur, mais il vit dans le gujerati des jains sous les formes *caravalo* ou *caravali*.

10.30, 10.37, 10.38). Mais l'un et l'autre ont également des usages indépendants non strictement cérémoniels : lorsqu'il est en coton, le dais peut être tendu au-dessus du foyer, pour éviter la chute d'insectes notamment, et son emploi est spécialement recommandé pendant la saison des pluies¹¹; la bande en feston surmonte couramment une porte de maison ou de temple au Gujrat¹².

Du même procédé de fabrication et d'ornementation procède également le « napperon » (appelé *rumāl*, litt. « mouchoir » ou, plus généralement pièce de tissu posée à plat) qui peut-être étendu sur le tabouret portant le *sthāpanācārya* (guj. *ṭhavaṇi*) placé devant le religieux lorsqu'il enseigne. Comme la tenture, ce dernier peut être inscrit (voir *infra* 10.51).

§ 5. Les *choḍ* sont perçus et, pour la plupart, confectionnés comme des objets d'apparat. Leur destination et leur iconographie les font jains, mais non leurs matériaux ou leur fabrication. Le tissu de fond est le velours de soie (hindi et guj. *makhmal*), étoffe qui, selon certains, serait d'origine indienne, selon d'autres aurait été apportée par les marchands arabes. Il est traditionnellement bordeaux ou rouge foncé, couleur de faste et de bon augure utilisée au moins depuis l'époque moghole pour trônes, baldaquins, caparaçons, etc.¹³ La fabrication fait appel à des techniques d'artisanat bien connues en Inde et utilisées dans l'habillement de luxe ou de fête : saris, ensembles traditionnels tunique pantalon (*śalvār kamīz*), couvertures festives, sacs, pochettes, etc. La principale technique est celle de la broderie métallique, dite *zari* ou *zardozi*, du persan *zar*, *zarī* 'fil d'or', et *zardozi* « broderie à l'or » pratiquée par couchure. Cette technique, venue d'Iran, a connu son plein épanouissement à l'époque moghole puis à la fin du XIX^e s. La broderie métallique sur tissu de soie donne les brocades appelées

¹¹ Voir par exemple la prescription du *Dharmasaṃgraha* de Mānavijaya (V.S. 1738 = 1681), section 2, commentaire de la strophe 68 *gr̥he ca vyāpāraṇa-sthāne candrodāya-bandhanena yathārham yatanā* (p. 322). Ce syntagme fait défaut dans l'édition consultée du *Śrāddhavidhiprakaraṇa* de Ratnaśekhara (V.S. 1506 = 1449) section 5 p. 17 alors que les passages relatifs aux contraintes liées à la saison des pluies sont très voisins dans les deux traités, mais cette absence n'est pas significative car, dans une autre de ses œuvres, Ratnaśekharasūri considère que ne pas utiliser ce dais est une négligence coupable (cf. BALBIR 1982 : 96 et suiv.). Sur sk. *candrodāya* dans cet emploi, sur la fausse sanskritisation *candropaka*, sur les correspondants néo-indiens voir BALBIR 1982: 64-65 ou *id.*: 159-161 et 220-223 pour une histoire illustrant cette pratique.

¹² Application également attestée pour le sk. *toraṇa* « festooned decorations over doorways (with boughs of trees, garlands, etc.) » (MONIER-WILLIAMS), « ornement d'un porche » (dictionnaire STCHOUPAK RENOU) ou « any temporary and ornamented arch » (APTE).

¹³ Voir, en particulier, EDWARDS 2011 : 91 et suiv.

*kimkhāb*¹⁴, dont nos tentures sont aussi les héritières. *Zari* et *zardozi* sont encore largement pratiqués dans l'Inde d'aujourd'hui, où l'on compte parmi les principaux centres Bénarès, Allahabad ou Lucknow et d'où peuvent provenir celles qui, inscrites en hindi, viennent du nord de l'Inde. Dans l'Inde occidentale, c'est à Surat, où se développèrent ces techniques, que la tradition reste bien implantée¹⁵. Entreprises et ateliers y sont encore nombreux. De l'avis de tous, Surat est le haut lieu de la fabrication des tentures cérémonielles jaïnes. La *Kayastha Street* au cœur de la vieille ville, dans le quartier de Gopipura, compte plusieurs affaires familiales dévolues à cette activité. Ainsi, se font face l'entreprise de Dīpak Maganlāl Śāh dont l'enseigne porte *ujamaṇā nā chod, āṃgī nuṃ badluṃ temaj darek prakār nuṃ jarī bharatkām nā speśyālist* « D.M. Shah, spécialiste de tentures cérémonielles de fin de jeûne, de fils métalliques aplatis¹⁶ pour étoffes de statues, et de toutes les variétés de travail de broderie métallique », et celle de M/S Khimchand Kalyanchand Jariwala aujourd'hui dirigée par Devang Nanavati, arrière petit-fils du fondateur, et par son fils Maitrak Nanavati. Cette dernière est logée dans une maison individuelle sans enseigne. C'est la famille Nanavati qui est mon interlocutrice lors de ma visite du 11 janvier 2016. Cette entreprise paraît aujourd'hui très réputée ; son nom est souvent mentionné par les fidèles jaïns comme une référence, et il apparaît ensuite que plusieurs des pièces que l'on me montre à Ahmedabad proviennent en fait de son atelier. Qu'il s'agisse de M. Shah ou des Nanavati, leur activité est la broderie métallique diversifiée dans toutes ses applications, y compris saris, chapeaux, bracelets de protection pour la fête en l'honneur des frères (*rākhī*), etc. La fabrication de *chor* est un aspect de la production, mais un aspect en plein épanouissement.

Le processus de réalisation est le suivant. Lorsqu'un fidèle jaïn souhaite faire faire une tenture, il la commande à l'entreprise de M. Nanavati en précisant l'occasion pour laquelle elle sera utilisée. Ce dernier propose au client un choix de dessins qu'il envoie par « WhatsApp » – l'un

¹⁴ Plusieurs de mes interlocuteurs font état de ce lien et emploient ce terme, sur lequel voir, par exemple, EDWARDS 2011 : 93.

¹⁵ Pour plus de détails sur les matériaux et les techniques utilisés dans la broderie métallique voir NAIK 1996 : 143-145, SHRIKANT 1998 : 129 et suiv. (Uttar Pradesh) avec dessins, modes d'emploi et exemples, ou GUPTA 1996 entièrement consacré au sujet, en particulier p. 51 et suiv. où est analysé le décor des tentures jaïnes publiées dans MEHTA 1956. Pour une description précise du travail de broderie métallique pratiqué au Gujerat et des informations sur l'histoire de la broderie dans cette région voir EDWARDS 2011 : 156 et suiv.

¹⁶ C'est le sens technique de *badla*, voir par exemple GUPTA 1996 : 73.

des moyens de communication électroniques parmi les plus prisés des Indiens aujourd'hui¹⁷. C'est alors qu'entrent en scène les artisans brodeurs¹⁸.

L'atelier de M. Nanavati est situé aux environs immédiats de Surat, à Abhvā Gām, localité nouvellement développée, dans une rue au sol en terre battue où s'alignent des habitations récentes de faible hauteur. Il se trouve à l'étage de la maison, simple mais confortable et rutilante, occupée par le chef d'atelier, M. Rohit Patel. On y accède par un escalier extérieur. L'atelier comprend deux pièces de dimensions plutôt modestes, prolongées par une terrasse. Traditionnellement, les brodeurs de *zari* et *zardozi* sont souvent musulmans ; ces dernières années, les artisans peuvent être des femmes. Ce n'est pas le cas ici, où tous sont des hommes Patel âgés de 20 à 50 ans environ. Au total, vingt artisans sont employés, qui travaillent environ 13h par jour (pour un salaire horaire de 42 roupies). Ils apprennent le métier de père en fils, et se forment en travaillant. Le jour de ma visite, trois groupes sont au travail, assis par terre, sur un mince coussin, devant le cadre sur lequel est fixé le tissu. D'un côté, quatre hommes, dont le père du chef d'atelier en personne, brodent un *chor* à fond rouge où le dessin est encore largement visible. D'un autre, trois autres s'activent à la broderie métallique et à l'insertion de paillettes sur une tenture déjà bien avancée dont le décor, très détaillé, exige beaucoup de minutie. Derrière, cinq hommes sont, quant à eux, en train de commencer la broderie métallique d'un sari. Cette diversification d'activité est d'autant plus nécessaire que les commandes de *chor* connaissent des pics et des périodes creuses (liés en partie au calendrier des jeûnes et des fêtes qui leur sont associés).

La première tâche des brodeurs, qui sont plusieurs à travailler sur le même objet, est d'exécuter le dessin choisi par le client, soit directement sur le velours, soit sur une feuille de papier calque (*butter paper* ou *Kodak paper* ; fig. 2)¹⁹. Dans ce dernier cas, le papier est ensuite posé sur le velours, des trous en enfilade sont faits sur les tracés du dessin, puis une poudre blanche à base d'acide borique y est appliquée en sorte que le dessin apparaisse sur le tissu. Ce dernier est tendu sur un cadre de bois (guj. *kāchap*²⁰) lui-même attaché en plusieurs points à un cadre métallique (guj.

¹⁷ Version contemporaine des livres de patrons qu'utilisaient autrefois les brodeurs, cf. EDWARDS 2011 : 161.

¹⁸ Je laisse de côté les étapes relatives à la préparation de la matière première, c'est-à-dire la manufacture des fils d'or ou d'argent, et le détail des variétés de fils pour lesquelles on peut se reporter à GUPTA 1996 : 71 et suiv.

¹⁹ La description de GUPTA 1996 : 126 et suiv. (« Process of the Craft ») n'est pas différente de ces observations.

²⁰ Tel est le terme qu'utilise le chef d'atelier. D'une manière ou d'une autre, il rappelle le terme technique hindi *kārcob* qui a ce sens (GUPTA 1996: 125). En sorte que *kārcobī*

samsel (?) au moyen de cordelettes en coton blanc (fig. 3). Elles seront coupées une fois le travail totalement achevé. Les seuls outils utilisés (fig. 4) sont une paire de ciseaux (*keṃcī*), une grande aiguille (*baṛī soī*) et une petite aiguille (*choṭī soī*)²¹. Les minces feuilles d'or et d'argent découpées en forme de fils, sont, si nécessaire, coupées en petits morceaux selon les besoins du décor et brodées très serré. On utilise une aiguille pourvue à son bout d'un crochet pour enfiler les plus petits morceaux et les incorporer un à un dans le tissu (ici fig. 5-6)²². Une technique analogue est utilisée pour la broderie des nombreuses paillettes (angl. *sequin*) qui parsèment souvent nos tentures²³, ou celle en fils de coton blanc ou de couleur. Il s'agit donc d'un artisanat sophistiqué : la texture est uniforme, avec un fini de haute qualité. Le temps nécessaire à la confection varie en fonction de la taille, du raffinement du décor et d'autres paramètres. Un *choṛ* juste achevé le jour de ma visite, détaché de son cadre et enroulé pour être renvoyé à Surat à M. Nanavati, a nécessité un total de 250 heures de travail. Une fois la broderie terminée, l'objet est confié alors à d'autres artisans qui renforceront l'ensemble au moyen d'une doublure en soie ou en satin et consolideront les bords du velours grâce à une bande de satin cousue tout autour. Des anneaux seront ensuite cousus à l'arrière pour permettre l'accrochage. Enfin, dernière étape du processus, d'autres ouvriers se chargeront de broder le texte inscrit à la base qui porte les noms des instigateurs, des commanditaires et des destinataires. Ce travail peut être effectué bien plus tard en fonction de la demande : M. Nanavati montre plusieurs tentures achevées où l'espace inférieur est encore vide (*infra* 10.45-50). Lorsqu'elles ne sont pas suspendues, elles sont soigneusement conservées par leurs propriétaires dans de grandes poches de coton blanc.

Les prix de vente de ces pièces dépendent évidemment de plusieurs paramètres, parmi lesquels la taille. D'après M. Nanavati, la taille moyenne est 152 x 91 cm. (*5 feet x 3 feet*), mais elle dépend des souhaits du client. On trouve aussi bien des tentures nettement plus petites, 50 x 90 cm. environ. L'abondance du décor et donc de l'ouvrage requis jouent aussi sur le prix : il est probable que la pièce T 291 de Norwich (*infra* 10.16), de facture assez

désigne le travail lui-même : « Zari embroidery done on velvet or heavy satin » (GUPTA 1996 : 204).

²¹ GUPTA 1996 : 125 note de même : « Very few tools are required for the metal embroidery ». Les noms des outils peuvent varier, cf. GUPTA 1996 : 126.

²² Voir également la documentation photographique rassemblée par EDWARDS 2011.

²³ Sur la broderie en paillettes voir Sunil VAID, *Sequins. The Traditional Art of Handcrafted Embroidery* (<https://www.youtube.com/watch?v=J5cjWyjPUd4>, visionnée le 11 février 2016). D'autres produits entrent également en jeu, comme le plastique à base de nitrocellulose, produit chimique dangereux, qui n'est plus utilisé en Europe depuis les années 1950 pour des raisons de sécurité (BARNARD 2016 : 107).

simple, où tout l'espace n'est pas rempli de broderies, a eu un coût plus modeste que la grande tenture de Shatrunjaya riche en broderies et paillettes exécutée sur un dessin très élaboré (*infra* 10.29). En mai 2015, un *chor* est proposé à la vente sur internet par un marchand d'art indien pour 670 Euros, soit environ 40 000 roupies (*infra* 10.20). Interrogés sur place, des propriétaires possédant à la fois une tenture datant d'une quarantaine d'années et une autre de moins de dix ans indiquent pour la première un montant de 100 000 roupies, et pour la seconde de 5000 à 7000 roupies.

Mais les variations sont aussi liées à la nature et à la qualité des matériaux utilisés. Pour faire confectionner ces pièces, les fidèles ne lésinent pas car ils les considèrent comme des substituts des Jina, pourvus, donc, d'autant de valeur qu'une image religieuse. Jusqu'en 1970 environ, le fil d'or ou d'argent était utilisé pur. Cependant l'augmentation du prix des matériaux (qui affecte le travail de la broderie métallique dans toutes ses applications) entraîne des changements, auxquels certains entrepreneurs ont tenté de résister le plus longtemps possible, mais en vain : le fil d'argent ou d'or se mêle au fil de cuivre, ou se trouve remplacé par du plastique plaqué de doré ou d'argenté ou des imitations diverses²⁴. Les frais en sont diminués. Mais la qualité est aussi moindre : au bout de quinze à vingt-cinq ans la brillance s'atténue et les broderies noircissent, alors qu'une tenture en matériaux authentiques est supposée avoir une durée de vie d'au moins deux cents ans. Ces modifications dans la fabrication paraissent aussi liées à une modification du concept : les cérémonies de fin de jeûne tendent de plus en plus à devenir collectives, impliquant la production de masse de ces tentures, et de plus en plus de fidèles souhaitent en faire faire dans un processus d'auto-célébration indirect toujours plus fréquent. D'aucuns considèrent que l'aspect artistique passe au second plan, et le regrettent.

Au titre des innovations récentes figure aussi la diversification des couleurs du fond : le traditionnel bordeaux, qui représente encore 70% de la production, se voit remplacé par des rouges vifs (20%) ou des bleus profonds ou ciel (10%). La tenture doit frapper par sa brillance, d'aucuns diraient son clinquant, lorsque, à un fond de couleur vive, s'ajoutent des éléments multicolores et un texte brodé doré ou argent (qui se détache alors moins bien). Le prestige du donateur et son implication dans la commande se voient également dans le luxe de détails descriptifs ou la finition de la réalisation que certains objets manifestent avec quelque ostentation. Alors que sur les pièces les plus anciennes (années 1960-70) des espaces du fond de velours restent visibles, à mesure de l'évolution, la tendance est à une

²⁴ Ces changements, qui affectent toutes les formes de broderie métallique, sont décrits par GUPTA 1996 : 75 et suiv.

nette saturation de l'espace, qui se remplit de détails, de paillettes ou de broderies en fils de coton. Enfin, ces dernières années, certains marquent leur préférence pour des objets brodés encadrés plutôt que pour de simples tentures, et ce développement, à suivre, s'accompagne du recours à de nouvelles techniques.

§ 6. Ces tentures sont destinées à célébrer ou à commémorer.

6.1. C'est l'inscription figurant à la base, en gujerati ou en hindi (une fois en anglais, 10.17 !), qui fournit les éléments d'information circonstanciels. La démarche est interactive, associant religieux et fidèles laïcs, comme il arrive pour la commande d'un manuscrit ou d'une statue. La formulation est codifiée, à l'instar de celle des colophons ou des inscriptions :

- 1) à l'instigation (*X upadeśa thī / preraṇā thī*) du moine (ou de la nonne) X, disciple du maître Y
- 2) à l'occasion de [type d'événement et personne(s) concernée(s)] (*°prasamge* ou *°nimitte*)
- 3) de la part de [nom du ou des donateurs qui ont payé pour la fabrication de l'objet] (*Z taraf thī / kī or se*).
- 4) en l'année

S'ajoute parfois une indication sur l'origine géographique ou le lieu de résidence des commanditaires. Mais l'objet n'est pas nommé, non plus que les brodeurs ou leurs employeurs.

Les textes commencent régulièrement par les noms des religieux impliqués dans l'acte de commande en tant qu'instigateurs spirituels. Ils appartiennent tous aux ordres Śvetāmbara Mūrtipūjak : Añcalagaccha dans un seul exemple du corpus constitué jusqu'ici (10.19), groupes du Tapāgaccha partout ailleurs. La mention « Tapāgaccha » ne figure nulle part car l'unité pertinente est le groupe (*samudāya*) défini par l'affiliation au maître (*sūri*) qui l'a fondé, dont le nom apparaît souvent sur les pièces dans les formules liminaires d'hommage, et à ses successeurs. Aux XX^e-XXI^e siècles, on connaît au moins une vingtaine de ces groupes²⁵, dont l'identifiant commun est le *vijaya* préfixé ou suffixé à leurs noms, si évident qu'il est systématiquement abrégé en *vi*^o. Sont représentés ici :

Vijaya Premasūri samudāy (10.29, 10.37)

Vijaya Nemīsūri samudāy (10.22, 10.24, 10.51, 10.52)

Vijaya Sāgarānandasūri samudāy (10.36)

Dharma Vijaya dehalāvālā samudāy (10.21, 10.31, 10.39 à 41)

Vijaya Vallabhasūri samudāy (10.43, 10.44)

Vijaya Buddhisāgarasūri samudāy (10.27, 10.38)

²⁵ Voir par exemple JAIN 'Ujval' 1998.

Vijaya Nītisūri samudāy (10.30)

Vijaya Bhaktisūri samudāy (10.25)

Vijaya Siddhisūri samudāy (10.34)

Lorsque le nom du religieux est mentionné sans référence au passé de sa lignée, l'identification du groupe est plus difficile. En revanche, le nom du maître immédiat fait rarement défaut. Le rôle d'instigateur est loin d'être réservé aux hommes. De nombreuses nonnes, dont les noms sont suffixés par *śrījī*, jouent le même rôle. Mais, contrairement à leurs collègues masculins désignés par une titulature variée attestant de places diverses dans la hiérarchie religieuse, elles n'ont que le titre général de « nonne » (*sādhvī*), parfois précédé de l'épithète *ājñāvartī* (ou *-tinī*) « soumise aux ordres de », complété par le nom du supérieur.

6.2. Si l'occasion de la célébration est la promotion au sein de la hiérarchie religieuse, comme il arrive souvent, elle ne concernera donc que les moines. La commande d'une tenture se fait alors à l'instigation d'autres collègues religieux, moines ou nonnes, à laquelle obéissent un ou plusieurs fidèles en famille. Elle a lieu lors de l'accession au statut de *gaṇi* (10.20 et 10.37), à celui de *panyāsa* (10.27), mais plus encore à celui d'*ācārya* (10.35, 10.38, 10.40). On célèbre aussi par la confection d'un *choṛ* l'anniversaire de l'événement le plus important pour un moine, l'entrée dans la vie monastique : le cinquantième de l'un (10.51), le centième d'un autre (10.39 à 41). L'installation de la statue d'un maître est une autre occasion attestée par une pièce du corpus (10.34).

6.3. Cependant l'événement le plus souvent célébré par la confection d'une tenture brodée est le jeûne sous ses formes les plus ardues. Elle peut être remise au pénitent durant la période que dure le jeûne. Elle est alors accrochée à un mur de la pièce où il se tient le plus souvent, derrière l'endroit où il s'assied dans la journée. Selon les fidèles, l'objet, que la présence monastique instigatrice contribue pour ainsi dire à sanctifier, émet des vibrations positives et confère de l'énergie (*sattā*) au jeûneur. Ce point revient souvent dans le discours de mes interlocuteurs. Les familles mettent un point d'honneur à faire faire sur mesure un *choṛ* pour l'occasion. Mais ce n'est pas une obligation stricte : pratiquant, en 2006, un jeûne de neuf jours lors duquel elle ne consomme que de l'eau (*upavās*), une jeune femme s'assoit devant la tenture que des voisins ont fait faire en 1988 et qu'ils ont mise à sa disposition.

Très souvent, la remise du *choṛ* s'ajoute aux autres éléments solennels qui marquent le moment où le pénitent, ayant complété l'observance, rompt son jeûne et mérite donc les félicitations de son entourage (guj. *anumodanārthe* « en guise d'appréciation »). Cette cérémonie se nomme en sanskrit *udyāpana*, litt. « le fait de mener à son terme, de conclure » (ici

udyāpana-prasaṅge, *passim* et *infra* § 9), et le mot est utilisé aussi bien en contexte hindou²⁶. Elle peut être individuelle. Néanmoins, de plus en plus souvent, elle est collective, auquel cas de nombreuses tentures sont produites pour la même occasion. Le texte inscrit mentionne alors les mêmes religieux instigateurs ; seuls varient les noms des fidèles et de leurs familles. Ainsi, à Sankheshwar, en janvier 2013, une cinquantaine de tentures sont accrochées dans une tente, attendant d'être remises à chaque destinaire lors de la cérémonie conclusive des jeûnes prévue pour le lendemain (ex. 10.39 à 41)²⁷.

Comme attendu, le jeûneur est majoritairement une femme mariée, auquel cas la mention du nom de l'époux est obligatoire : °*ben* indique un simple état civil tandis que *dharmapatnī* souligne que la dame joue un rôle dans la piété familiale²⁸. La double épithète *akhaṇḍ saubhāgyavatī* litt. « dotée d'un bonheur conjugal parfait », signifie qu'elle n'est pas veuve. Ce peut aussi être une jeune fille (*kumārī*, 10.43, située par rapport à ses parents) ou une nonne (10.15, 10.21, 10.30, 10.34) et souvent une nonne et une *śrāvikā* conjointement. Les moines sont plus rares (10.35, 10.38) tout comme les fidèles masculins (10.37, 10.41), mais certains ont observé des jeûnes particulièrement sévères (le *bālabrahmacārī* de 10.25, et le pénitent de 10.29, *infra*). En revanche, les motivations des pénitent(e)s relèvent du non dit : est-ce pour détruire les *karman* ? Est-ce pour assurer la protection de la famille ? Pour d'autres raisons ?²⁹

Il est bien connu que la palette des jeûnes (*tap*) est particulièrement élaborée en milieu jain. Le *choṛ* est un objet d'apparat nécessitant des frais souvent substantiels. Il n'est donc pas surprenant qu'il célèbre des jeûnes remarquables, qu'il s'agisse de leur forme ou de leur durée. Le pénitent a

²⁶ Voici comment un site internet populaire décrit les choses : « *Udhyapan* (sic) – Celebration of completing an austerity. Udhyapan is the ceremony of expressing a feeling of gratitude for having been able to complete an austerity or spiritual activity without any impediments. In the spoken dialect, this is called *Ujamana* or *Ujavana*. This ceremony is performed by giving away articles useful for the temple, articles useful for the dissemination of knowledge; and things useful for the Sadhus and Sadhvis. The ceremony comprises the exhibition and the donation of these articles relating to knowledge, to the temple and to the life of austerity. The devotees offer at the time of the completion of the vow, with joy, the ornamental canopy, embroidered velvet back-curtain with gold and silver-thread design for the image of the Lord in temples and for the platform in Upashray. » (www.jainbelief.com/Jain_Festivals_Celebration.htm).

²⁷ Voir, de même, sous http://jaintatvagyanshala.org/gyanpanchami_gallery.php, des salles décorées d'une multitude de tentures pour célébrer la fête de la Connaissance (*jñānapañcamī*) ou KELTING 2009 : fig. 6.2 p. 162, une tenture dans la salle où se tiennent des pénitents prêts à rompre leur jeûne.

²⁸ Comparer KELTING 2009 : 225.

²⁹ Comparer KELTING 2009 : 47 et suiv. pour une discussion d'ensemble.

toujours été encouragé à les observer par un religieux qui tient lieu de guide (ce que véhiculent guj. *nī nīsrā māṃ* ou hindi *kī nīsrā meṃ* « en présence de »). S'ils ne sont pas nommés spécifiquement, il s'agit de « jeûnes divers ou multiples » (*aneka, vividha*, ex. 10.19, 10.21, 10.31) observés par une seule et même personne. Si le pénitent a pratiqué l'*āyambil*, consistant en la consommation de riz ou lentilles bouillies sans assaisonnement ni condiment ni accompagnement d'aucune sorte, il faut qu'il en ait fait un nombre considérable (500 en 10.30; 3636 en 10.35). S'il n'a consommé que de l'eau et s'est privé de toute nourriture (*upavās*), il faut, de même, qu'il ait répété cette pratique (trente-six fois en 10.25 et quarante-cinq en 10.38). Les nombres sont souvent symboliques et motivés : les 45 *upavās* sont en rapport avec les 45 Āgama représentés sur la tenture et objets d'une *pūjā*. Le *varṣītap* (10.27) est l'un des jeûnes les plus difficiles parce qu'il s'étend sur une année entière et implique une privation totale de nourriture un jour sur deux³⁰. Les autres formes représentées dans le corpus sont :

aṭṭhāi tap (10.24, 10.37, 10.41) : jeûne avec privation de nourriture et d'eau, ou seulement de nourriture, pendant huit jours.

upadhān tap (10.36, 10.41 à 10.44) : jeûne de trente-cinq ou quarante-sept jours impliquant diverses restrictions, l'étude de textes et de pratiques qui font du fidèle un quasi-ascète³¹.

jñānapañcamī tap (10.41) : jeûne qui peut s'étendre sur une période de cinq mois ou de cinq ans, ou peut être pratiqué seulement le jour de la fête de la Connaissance³².

navpad tap et *navpad olī* (10.15, 10.33, 10.41) : consommer une nourriture de type *āyambil* pendant neuf jours chaque année en commençant le sixième jour de la quinzaine claire et en continuant jusqu'à la pleine lune du mois d'Ashvin ou de Caitra.

pardeśī (rājā) tap (10.34) : jeûne d'une durée de trente-neuf jours impliquant privation de nourriture ou de nourriture et d'eau à treize reprises pendant deux jours à chaque fois³³.

māsakṣaman tap (10.41) : se priver de nourriture ou de nourriture et d'eau pendant un mois.

mauna ekādaśī tap (10.16) : commencer un jeûne le onzième jour de la quinzaine claire du mois de Māgsar et le poursuivre le même jour chaque année pendant onze ans (autres variantes possibles)³⁴.

³⁰ Voir, par exemple, CORT 2001 : 137-138.

³¹ Voir, par exemple, CORT 2001 : 137.

³² Voir, par exemple, CORT 2001 : 173-174, DEVENDRAVIJAYA 1978 : 47-48.

³³ DEVENDRAVIJAYA 1978 : 98.

³⁴ DEVENDRAVIJAYA 1978 : 59.

vardhamān tap (10.15, 10.21, 10.34, 10.38) : jeûne en accroissement impliquant un *āyambil* suivi d'un jour de jeûne, deux *āyambil*, un jour de jeûne, trois *āyambil*, un jour de jeûne, etc. jusqu'à cent *āyambil*. Chaque séquence *āyambil* – jeûne constitue une ligne (*olī*)³⁵. Référence est faite à une fidèle qui en observa une (10.38) et à une nonne qui en observa cent huit (10.21).

vīśasthānak tap (10.41, 10.44): ce jeûne complexe et long implique au total vingt *olī*.

siddhi tap (10. 25) : jeûne de quarante-trois jours au total³⁶.

On rencontre des cas de cumuls remarquables. A l'occasion de la promotion d'un religieux au statut d'*ācārya* en 2012-13, et avec la bénédiction d'un autre, des enfants célèbrent leur père, et surtout leur mère, qui s'est distinguée par l'observance d'une série impressionnante de plusieurs variétés parmi les jeûnes mentionnés ci-dessus (*infra* 10.41). L'une des tentures les plus élaborées du corpus actuel, où se trouve brodée la colline de Shatrunjaya (*infra* § 8.2.6 et fig. 13), sans conteste le *tīrtharāja* des *śvetāmbara*, célèbre une occasion très particulière qui s'apparente à une performance : le pèlerinage dit *navānu* « 99 » consiste à gravir la colline jusqu'à son sommet par les itinéraires les plus longs, 99 + 9 fois pendant plus de deux mois, tout en observant des pratiques ascétiques, allant jusqu'au jeûne³⁷. Le pénitent ainsi investi ne peut bien entendu avoir recours à la facilité du palanquin (brodé sur la tenture) accessible au tout venant. L'habitant de Bombay mentionné dans l'inscription a effectué ce pèlerinage très particulier par respect pour un religieux et s'est vu offrir cette tenture par sa famille, à l'issue d'un parcours très exigeant, qui était peut-être un préalable à une ordination à venir (*infra* 10.29).

6.4. De même qu'un fidèle peut faire faire une statue, faire copier un manuscrit ou publier un livre pour commémorer un proche, il peut commanditer une tenture brodée avec le même but. Les inscriptions portent alors la mention *smaraṇārthe* « pour se souvenir » ou *śreyorthe* « pour le bien de ». Ainsi, une veuve fait faire une tenture en souvenir de son époux défunt (*infra* 10.6, 10.13), un fils en souvenir de son père (10.23), une famille en mémoire d'un fils et du père de ce dernier (10.26). Le commanditaire peut aussi ne pas donner son identité (10.4). Au contraire, l'énumération des membres de la famille commanditaire peut inclure jusqu'à trois générations : conjoints, enfants et leurs conjoints, petits-enfants (ex. 10.39).

³⁵ Voir, par exemple, CORT 2001 : 136.

³⁶ CORT 2001 : 138 ou DEVENDRAVIJAYA 1978 : 70.

³⁷ Type de pèlerinage étudié en détail par LUITHE-HARDENBERG 2010.

6.5. Les trois types d'événements sont susceptibles d'être réunis dans une même inscription : l'époux d'une fidèle (et le reste de sa famille) célèbre ainsi le jeûne qu'elle a effectué et commémore ses propres parents (10.24). Une famille célèbre le jeûne accompli par l'un de ses membres masculins et commémore deux de ses membres féminins (10.36). Ailleurs, trois filles commémorent leurs parents, en même temps qu'elles célèbrent le jeûne sévère effectué par deux nonnes et commémorent le souvenir d'une autre (10.30). A la célébration des promotions dans la hiérarchie religieuse peut aussi s'ajouter celle de jeûnes, effectués par un moine et par une fidèle (10.38), par deux hommes (10.37), par une fidèle (10.41), ou se joindre le souvenir d'un moine (10.27). Parfois, ni le destinataire ni l'occasion ne sont indiqués (ex. 10.10).

§ 7. Une fois réalisée et utilisée pour la célébration, la tenture est susceptible d'être conservée comme souvenir par la famille qui l'a commanditée. Une fidèle me dit, par exemple, avoir fait confectionner ces dernières années, à l'occasion de jeûnes entrepris par son fils, sept à dix *chor* qu'elle garde chez elle. Lorsque la tenture était destinée à l'origine à célébrer la promotion d'un religieux ou un jeûne accompli par lui, elle peut soit revenir à la famille qui l'a commanditée, soit venir habiller le mur d'un temple ou d'un *upāsraya* car il est évidemment exclu qu'elle devienne propriété personnelle de son destinataire initial.

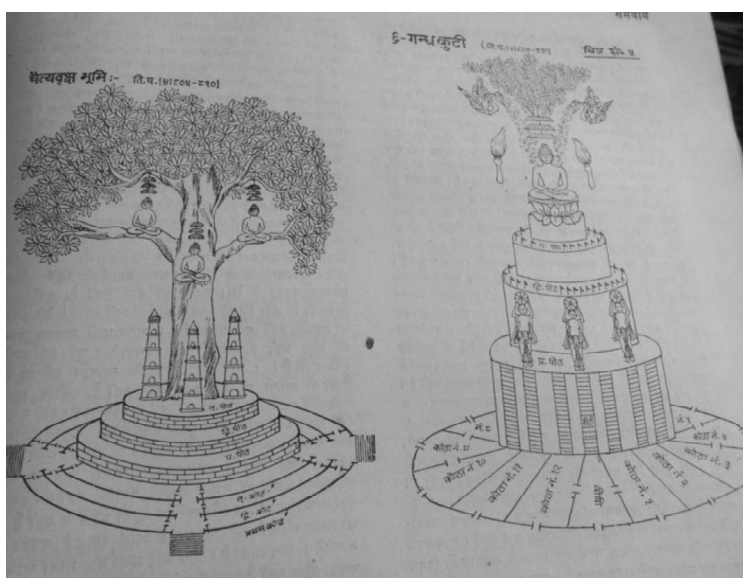
Telle d'entre elles, qui était conçue pour célébrer une promotion religieuse, l'installation d'une statue de maître, l'anniversaire d'une entrée dans la vie monastique, un jeûne observé par une nonne et un autre par une fidèle, se trouve aujourd'hui accroché au mur d'un temple où elle fait office de toile de fond devant une maquette de *samavasaraṇa* à laquelle les fidèles rendent hommage par des offrandes de fleurs (10.34, fig. 7 ; ou KELTING 2001 : fig. 4-1 p. 103). C'est l'une des situations les plus courantes : tenture et *samavasaraṇa* sont présents ensemble pour toute cérémonie. Ainsi, on les voit l'un derrière l'autre sous la tente provisoire construite pour le rite de « l'hommage à la terre » (*bhūmipūjan*) préliminaire à l'érection d'un nouveau temple dans la localité de Vasai (environs de Bombay) mené le 13 février 2016 par le maître Kalāprabhasāgarasūri, chef de l'Añcalagaccha (fig. 8)³⁸.

Très souvent la tenture est aussi en arrière-plan d'une statue de Jina. Dans les temples *śvetāmbara* de Bhadaini et Bhelupur (Varanasi), des

³⁸ Information aimablement communiquée par Mlle Dhvani Hariya, étudiante en Master de langue et littérature française à l'université de Bombay.

tentures rutilantes émaillées de broderies métalliques, toutes identiques, mettent en valeur le septième Jina, Supārśvanātha et les autres (fig. 9).

L'une d'elles, (10.33) offerte à une dame pour célébrer la pratique de divers jeûnes est accrochée dans une salle de prêche. L'*upāśraya*, où la tenture reste sanctifiée par la présence monastique, est un lieu opportun, où l'on voit très souvent de telles pièces. Elles sont placées en toile de fond, derrière les religieux (*supra* § 4, KELTING 2009 : fig. 5.3 p. 125 ; *infra* 10.12, 10.18, 10.28), et certains refusent d'enseigner si jamais elles manquent. Il arrive donc aussi que des tentures soient faites pour être destinées spécialement à un *upashray* par l'ensemble d'une communauté locale de fidèles (ex. 10.7, 10.11). La présence de la tenture dans un tel contexte est à interpréter dans une perspective d'ensemble : le moine vivant enseignant se place dans une tradition et une lignée que plusieurs types d'objets peuvent symboliser : les *chor* côtoient ainsi les portraits ou photographies de religieux du même groupe monastique, volontiers accrochés aux murs des *upāśraya* (fig. 10). Un maître explique la présence de ces tentures en fond en établissant le lien suivant avec le passé : lorsqu'un Jina parvient à l'Omniscience, les dieux organisent son prêche général (*samavasaraṇa*) et font construire la structure afférente. Elle est constituée de trois enceintes : la première en argent, la seconde en or, la troisième en pierres précieuses. A l'arrière est présent un arbre *aśoka*. Le Jina se trouve au centre, le visage tourné vers l'est. Mais une catégorie de dieux démultiplie ce visage en sorte qu'il soit visible de même façon dans les trois autres directions. C'est l'origine des images *caturmukha*.



(Source : *Jainendra-Siddhānta-Kośa* vol. 4 p. 335)

Aujourd'hui, poursuit-il, c'est le moine qui se substitue au Jina. Lorsqu'il enseigne, il a devant lui une réplique de *samavasaraṇa* à trois étages, substitut des trois enceintes mythiques, et, à la place de l'arbre *aśoka*, la

tenture brodée sur velours³⁹. L'arbre *aśoka* se trouve précisément brodé sur l'une d'entre elles, dans ce contexte (*infra* 10.12). On peut noter une prédilection particulière pour les représentations symboliques telles que trône, lotus, objet auspiceux, le cas échéant vénérés par deux dévots figurés de part et d'autre : manière d'exprimer indirectement le respect des fidèles pour les maîtres comme notion essentielle. De même, n'est-il pas opportun d'avoir en toile de fond d'un maître enseignant une tenture où est brodé l'homme canonique (*āgamapurusa* ; *infra* § 8.2.2) ? La tenture est donc vue comme un objet symbolique : la voix du religieux enseignant symbolise la voix du Jina ; l'objet rend visible la présence du Jina et fait naître la foi ou la conviction (*śraddhā*) qui se transmet également aux fidèles. Elle peut aussi être accrochée dans une salle commune où elle sert de support à l'enseignement relatif à un jeûne spécifique.

§ 8. Les thèmes iconographiques brodés sur les tentures sont clairement jaïns.

8.1. Parmi eux, les quatorze rêves annonçant à la mère qui le porte que l'enfant à naître est destiné à devenir un Jina occupent une place de choix. Ils symbolisent indirectement la présence du Jina et donc de l'enseignement. Relevant de la catégorie de l'auspiceux, ils investissent de nombreux autres supports, par exemple les couvertures de manuscrits. Leur séquence est toujours la même dans les textes (l'archétype est le *Kalpasūtra*) ou sur les objets : 1) éléphant, 2) taureau, 3) lion, 4) déesse Śrī, 5) guirlande de fleurs, 6) lune, 7) soleil, 8) bannière symbolisant un temple, 9) pot rempli, 10) étang de lotus, 11) océan de lait, 12) palais céleste ou *vimāna*, 13) monceau de bijoux, 14) feu sans fumée. Ils sont très souvent présents sur les bordures (10.5, 10.14, 10.15, etc.). Toutefois, les tentures les plus anciennes semblent privilégier un décor floral ou végétal et des arabesques (ex. 10.4, 10.6, 10.7, etc.). Sur un *chor* de 2012, qui se distingue par un fond vermillon (10.40 et fig. 12), les quatorze rêves sont répartis sur quatre pétales allongés entourant le cœur d'une fleur. Il faut lire de gauche à droite en haut (1 à 8), puis de droite à gauche en bas (9 à 14). Ce thème est aussi susceptible de constituer le sujet central du dais (*candarvo*) complémentaire de la tenture⁴⁰.

Les huit symboles auspiceux (*aṣṭamaṅgala*) constituent un autre thème non figuratif présent sur de nombreux supports. En l'occurrence, on le voit notamment sur les *toran* complémentaires des tentures, tandis que deux d'entre elles le prennent pour sujet central (10.22, 10.35).

³⁹ SHETH 2015 : 1.

⁴⁰ Ex. *Paritosh Collection of Donald Clay Johnson, University of Minnesota*, "Jain velvet and zardozi embroidery: 32 x 32 inches". <https://umedia.lib.umn.edu/node/946925> (consulté le 11 février 2016).

8.2. Les tentures cérémonielles constituent des objets de la pratique sans théorie : aucun traité normatif, ni contemporain, ni encore moins ancien, ne régit leur programme iconographique. L'analyse thématique qui suit, fondée sur les pièces examinées à ce jour complétées par les informations provenant des fabricants, se contente de dégager des tendances ; le répertoire n'est pas clos. D'un côté, on voit des thèmes identiques utilisés sur des tentures destinées à des occasions différentes ; de l'autre, on constate parfois un lien entre la forme de jeûne célébrée mentionnée dans l'inscription et le sujet de la broderie (ex. jeûne *navpad olī* et représentation des neuf entités (*navpad* ou *siddhacakra*, 10.15 ; jeûne *vīsasthānak* et diagramme montrant les vingt objets de vénération, 10.44).

8.2.1. Les représentations stylisées de notions fondamentales de la doctrine ou de la pratique dominant : les cinq entités suprêmes (*pañcaparameṣṭhin*) sont réunies dans le quintuple hommage (*pañcanamaskāra*, objet unique de la tenture 10.23). Lorsque s'y ajoutent les quatre principes que sont la croyance correcte (*samyagdarśana*), la connaissance correcte (*samyagjñāna*), la conduite correcte (*samyakcāritra*) et l'ascèse correcte (*samyaktapas*), l'ensemble forme les *navapada* ou *siddhacakra*. Chaque notion prend place sur les pétales ou dans le cœur d'un lotus stylisé, forme archétypale d'un support de méditation (*yantra*). Ces deux catégories peuvent être brodées sur des tentures séparées (ex. *infra* 10.23 et 10.5). Dans l'une d'entre elles, de 2012 (*infra* 10.40 et fig. 12), où l'espace est saturé de notions clés de l'enseignement, le diagramme de gauche montre les « neuf entités » (*śrī navapadjī*) entourant un Jina figuré au cœur d'un lotus. Dans celui de droite, le Jina, de nouveau au centre, représente l'omniscience (*kevalajñāna*) tandis que les quatre autres types de connaissance répertoriés par la dogmatique sont situés chacun sur un pétale : perception (*matijñāna*), connaissance de la tradition (*śrutajñāna*), clairvoyance (*avadhijñāna*), connaissance des pensées d'autrui (*manahparyāyajñāna*). En outre, au bas du panneau, un diagramme de taille plus importante représente au centre un temple entouré des vingt objets de vénération (*śrīvīsasthānaka*), dont certains empiètent sur les catégories sus-mentionnées : 1) Tīrthamkara, 2) Siddha, 3) quadruple communauté, 4) *ācārya*, 5) religieux expérimentés, 6) maîtres, 7) sages, 8) connaissance, 9) foi, 10) respect, 11) conduite, 12) chasteté, 13) rituels, 14) ascèse, 15) Gautama, 16) service mutuel, 17) contrôle, 18) connaissance empirique, 19) connaissance scripturaire, 20) lieux sacrés. Ce thème est, comme les autres, susceptible d'être seul brodé sur les tentures cérémonielles (10.5, 10.6, 10.7, 10.11, 10.15, 10.44, 10.48) et s'avère particulièrement fréquent. Enfin, dans la partie supérieure, un fidèle offre quelque chose à un moine : la paire symbolise le lien étroit qui unit les deux parties du *sangha*.

La roue de la loi (*dharmacakra*), connue depuis l'époque de Mathura où elle apparaît sur un pilier ou une plateforme, tend à être placée sur un piédestal et flanquée de part et d'autre d'une gazelle dans le culte ultérieur. C'est sous cette forme qu'elle est parfois représentée sur les tentures (10.24, 10.31, 10.50). Les autres représentations liées à l'enseignement sont celles du *samavasaraṇa* (10.24, 10.46) ou des « huit prodiges » (*aṣṭaprātihārya*, 10.47) qui renvoient à l'événement fondateur lors duquel la parole fut proférée.

8.2.2. Sous forme figurative, la conception jaina de l'univers est volontiers incarnée dans l'homme cosmique (*lokapuruṣa*, 10.14 et 10.19). La Délivrance est représentée par le croissant de la *siddhi* au-dessus de la tête, les étages du monde des dieux occupent la partie allant du cou à la taille ; cette dernière est le lieu des humains, surmontant les sept étages superposés des enfers, nommés par leurs *gotra* respectifs. La légende *cauda rāja lok* « le monde, de 14 *rajju* » indique la dimension totale de l'univers (soit 7 à la base, 1 au centre, 5 au milieu du monde supérieur et 1 au sommet).

Calqué sur la verticalité de l'homme cosmique, l'homme canonique (*āgamapuruṣa* ; *infra* 10.28, 10.32, 10.42) est un type de représentation qui fut popularisé dans les années 1940 par le moine *śvetāmbara* Ānandasāgarasūri, figure intellectuelle de l'élite monastique *śvetāmbara* du XX^e s. dont les positions ont fait autorité et qui a joué un rôle prépondérant dans l'édition des Āgama (coll. de l'Agamodaya Samiti) et dans leur présence concrète au sein de l'environnement religieux en inaugurant la tradition des Āgam Mandir (Surat, Palitana, Sankheshwar), d'où le titre qui lui fut donné de « restaurateur du canon » (*āgamoddhāraka*)⁴¹. L'homme canonique a pour but de donner à voir les noms des quarante-cinq textes qui définissent l'identité des Śvetāmbara Mūrtipūjak répartis dans des catégories devenues classiques. En 10.32 on voit un Jina debout dans la position classique du détachement ou rejet du corps (*kāyotsarga*), surmonté des trois parasols symbolisant la Perfection. À gauche, figure la mention *dvādaśāṅgāni* « les douze membres » ou livres principaux du canon, et l'énumération de leurs noms ; à droite, la mention *dvādaśopāṅgāni* « les douze membres annexes », et l'énumération de leurs noms. Aux pieds, sont écrits les noms des quatre livres de base (*mūla*) ; sur dix pétales, répartis en deux groupes de cinq de part et d'autre des jambes, on lit les noms des dix *Prakīrṇaka* ou « Varia ». La tête est entourée d'une auréole étoilée à six branches sur chacune desquelles est brodé le nom de l'un des six *Chedasūtra* ou « Textes de discipline » tandis que les deux textes méthodologiques, Nandi et Anuyogadvāra ne se laissent pas voir. En bordure du demi-cercle

⁴¹ Cf. BALBIR sous presse.

autour des jambes est brodée, en caractères très petits, la strophe prakrite (issue de la *Nandīcūrṇi*) que les promoteurs de l'homme canonique allèguent comme assise traditionnelle :

*pāya-dugaṃ jaṃghorū gāta-duvagaṃ ca do ya bāhu vā
gīvā siraṃ ca puriso bārasa-aṃgo suta-visiṭṭho*

Deux pieds, deux jambes, (deux) cuisses, deux avant-bras et deux bras, un cou et une tête. Un homme à douze membres représente la connaissance scripturaire (cf. BALBIR sous presse).

En 10.42, tous les noms sont brodés et saturent l'espace. La présence des quarante-cinq Āgama sur les tentures est bien réelle, même si la manière de les figurer peut varier. Ici, leurs noms sont brodés sur un diagramme dont les médaillons ont l'allure de fleurs (10.33). Là, six *sthāpanācārya* symbolisent les six catégories de livres, chacune portant respectivement les mentions *11 aṃga*, *12 upāṃga*, *10 payannā*, *6 cheda*, *4 mūla*, *2 cūlikā*, tandis que, sur le dos d'un éléphant précédé de musiciens et suivi de dévots, trône, conduit en procession, le cinquième livre du canon, *śrī Bhagavatī sūtra* (10.38). Là encore, quarante-cinq tentures, une par livre, ont été brodées et sont alignées sur les murs de l'*upāśraya* du temple Hathisingh (Ahmedabad) à l'occasion d'une *pūjā* collective en l'honneur du canon organisée en septembre 2014 (fig. 11). Chacune, de taille modeste (environ 70 x 70 cm.), est couverte d'un *toraṇ* orné des huit signes auspiciose ou de motifs floraux et suit un modèle unique : un *sthāpanācārya* est brodé sur le tiers inférieur, surmonté du nom du livre noté en caractères gujerati, et de son numéro d'ordre (1 à 45). Les couleurs de fond varient : bordeaux, vermillon, bleu foncé. Au pied de chaque tenture est placé un document papier qui donne en gujerati des informations de base sur le contenu de chacun des quarante-cinq livres. A leur manière donc, les *choṛ* participent à la présence concrète, rituelle et réactualisée du canon parmi les Śvetāmbara Mūrtipūjak.

8.2.3. Les vies des Jina figurent en bonne place parmi les sujets des broderies. Les cinq événements auspiciose (*pañcakalyāṇaka*) qui jalonnent la vie de chacun d'eux sont ainsi représentés sur une tenture de 2012 (10.41): *dīkṣā* (en haut à gauche), *nirvāṇa* (en haut au centre) – le Jina est assis en position de méditation au-dessus du croissant de lune symbolisant la *siddhi* – *kevalajñāna*, l'Omniscience, comme toujours traduite en image par le *samavasaraṇa* (en haut à droite), *janma* (au milieu), la naissance, symbolisée par le bain lustral donné au bébé par le dieu Śakra qui, d'emblée, manifeste ainsi sa présence constante auprès des Jina lors des étapes importantes de leur itinéraire ; *cyavana*, incarnation sur terre (centre bas), représentée par la mère d'un futur Jina et les quatorze rêves annonciateurs. Un même thème donne lieu à des figurations relativement

fixes, en sorte qu'on les retrouve presque à l'identique sur des tentures différentes (comparer 10.41 et 10.45).

Comme pour encourager à l'endurance les pénitents auxquels les tentures sont destinées, ou pour célébrer cette qualité, elles représentent volontiers des épisodes de la vie des Jina où leur stabilité dans l'ascèse fut mise à rude épreuve, mais en vain, par divers adversaires (créés par des dieux en guise de tests). Un bouvier enfonce une pique dans les oreilles du futur Mahāvīra, tandis qu'un autre personnage allume un feu sous ses pieds (*infra* 10.27), sans que les douleurs extrêmes produisent le moindre effet. Ce sont là deux des attaques (*upasarga*) que dut affronter le futur vingt-quatrième Jina pendant les douze ans de vie ascétique solitaire précédant l'Omniscience. L'histoire du roi Megharatha, naissance antérieure du seizième Jina Śāntinātha (10.25), qui n'hésita pas à découper sa propre chair pour sauver la vie d'une colombe que voulait dévorer un faucon, illustre de même la persévérance dans les valeurs envers et contre tout.

Cependant, parmi les épisodes associés aux vies des Jina, le plus fréquemment représenté est celui qui met en scène le vingt-troisième Jina Pārśvanātha auquel rendent hommage Dharaṇendra et Padmāvātī, le *yakṣa* et la *yakṣī* qui lui sont associés (10.16, 10.17, 10.18, 10.26, 10.36, 10.39 ; Padmāvātī seule en 10.8). Quatre des six tentures montrent le Jina soutenu par deux des quatre bras de Dharaṇendra assis sur un lotus, et trois d'entre elles représentent, en haut au centre, la figure maléfique du démon Meghamālin (10.16, 10.17, 10.26). Ennemi de longue date du futur vingt-troisième Jina, il multiplie les attaques destinées à l'ébranler dans sa méditation, sans résultat. Après plusieurs essais infructueux, il crée lui-même une pluie torrentielle et des ténèbres impénétrables. Lorsque l'eau atteint le nez de Pārśva, le roi-serpent Dharaṇendra dresse la tige d'un immense lotus sous les pieds du Jina. Par ailleurs, montrer le moment où le premier Jina rompt un jeûne d'un an (*varsītap*, 10.37) grâce au prince Śreyāṃsa constitue une perspective encourageante pour un pénitent engagé dans un jeûne difficile.

8.2.4. Les maîtres exemplaires des premiers temps de la tradition et les épisodes légendaires qui leur sont associés font également partie du répertoire iconographique des tentures. En montrant au destinataire de l'une d'elles Bhadrabāhu et Sthūlabhadra, deux des anciens maîtres les plus vénérés pour leur maîtrise de textes « anciens » (les Pūrva), la commanditaire lui annonce un bel avenir dans l'enseignement (10.20). L'épisode issu du canon où le moine Kesi démonte les arguments du roi matérialiste Paesi est tout aussi édifiant (10.34). D'autres, non représentés dans le corpus actuel, seraient Vajrasvāmin, Jambūsvāmin ou Devarddhigaṇi.

8.2.5. La richesse du patrimoine narratif jaina trouve également une application dans les tentures, et le répertoire potentiel est donc très vaste. La parabole de l'homme dans le puits et de la goutte de miel, connue depuis la *Vasudevahiṇḍi* (10.9), l'histoire de Dhanya et Śālibhadra (10.30), celle de Varadatta et Guṇamañjarī (10.4) ne sont que des exemples parmi bien d'autres possibles.

8.2.6. Enfin, les lieux saints jains font l'objet de plusieurs tentures. Le mont mythique de l'Aṣṭāpada où le Jina Ādinātha parvint à la Délivrance est le premier d'entre eux (10.21). Ailleurs, c'est une veuve qui fait broder le temple Luna Vasahi du Mont Abu en mémoire de son mari (10.13). Girnar, Sammet Shikhar, Ranakpur, Pavapuri, Bhadreshwar ne sont pas représentés dans le corpus actuel, mais ne sont nullement exclus par principe. Et le roi des lieux saints, le Mont Shatrunjaya, a les honneurs de plusieurs *chor*. L'iconographie paraît suivre le développement du lieu : alors qu'une tenture de 1968 (10.10) se signale par sa sobriété et laisse une large place à la nature, limitant la figuration des édifices au minimum, les pièces plus récentes font la part belle aux temples, et incluent les plus récents (10.29 et 10.43). L'une d'elles, de 1987, est réalisée avec un soin particulier et un grand luxe de détails (fig. 13). La représentation est stylisée : la cité des temples au sommet est symbolisée par deux édifices. Mais l'un d'eux abrite un Jina à quatre visages, Ādinātha le maître du lieu. Le goût du détail et des finitions y apparaît. Sans oublier l'actualité architecturale qui donne au tableau de l'exactitude : le temple en forme de *samavasaraṇa*, reconnaissable par sa triple enceinte, venait d'être achevé (1986) à l'époque de la tenture, et constitue donc une trace d'histoire récente. D'autre part, le sujet choisi est ici en accord parfait avec l'occasion très particulière qui y est célébrée : le pèlerinage dit *navāṇu* « 99 » (*supra* § 6.3) indissociable de Shatrunjaya.

8.2.7. L'une des seules réflexions distanciées relatives aux thèmes représentés sur les tentures émane du maître réputé Ānandasāgarasūri (*supra* § 8.2.2). Son ouvrage *Sāgar Samādhān* est une imposante collection du genre traditionnel des questions-réponses (*praśnottara*). Il y discute parfois brièvement, parfois plus longuement, de nombreux points de doctrine ou de pratique qui peuvent être autant de sujets de controverse, sur lesquels il se prononce. Le 723^{ème} pose la question :

« Est-il convenable que des représentations en broderie métallique (*jarī*) de grands hommes influents comme Sthūlabhadra, Gautama, Ilācīkumār, Vajrasvāmī, Jambusvāmī, ou le Navapad figurent sur les dais et les tentures de fond présents dans les upashray (*hāl māṃ candarvā-puṃthīyā māṃ*) ? Est-ce approprié alors que le fait de les

accrocher derrière les moines risque d'impliquer une offense à ces grands hommes (*mahāpuruṣo nī āśātanā no prasamga āve che*) ? »

Et conclut :

« L'usage actuel consistant à dépeindre les grands hommes du passé sur dais et tentures est déplacé (*ucit nathī*). Il ne convient pas que les moines soient assis en tournant le dos à ces personnages qui méritent d'être honorés. Il serait raisonnable de modifier les représentations et de préférer des thèmes comme le soleil, la lune, les quatorze rêves, les huit objets auspicioseux, etc. » (1972 : 279-280).

L'argument est donc celui de l'offense ou du non respect (exprimé par le terme technique *āśātanā*). Ce point de vue n'a jamais valu interdiction, mais, selon certaines informations orales (qui demandent à être précisées), il est des branches monastiques (ordre de Rāmacandrasūri ou de Bhuvanapālasūri) qui respectent ce conseil, et privilégient donc des tentures à représentations non figuratives.

§ 9. Ces tentures sont par excellence des objets de la pratique – des objets relativement nouveaux. Le seul dont traite la littérature normative médiévale et prémoderne est le dais (*candrodaya*, *candruā*, *candarvo*), signe du respect que l'on porte à celui ou celle qu'il abrite⁴². Ratnaśekhara au XV^e s. et Mānavijaya à la fin du XVII^e (*supra* n. 11) traitent tous deux des actions pieuses que les *śrāvaka* doivent accomplir au moins une fois par an (*prativarṣam*). Les deux auteurs le font en termes très voisins, d'autant que Mānavijaya se réfère d'emblée à son devancier, qu'il cite largement. Tous deux recommandent ainsi de tendre des dais dans les temples lors des pèlerinages : *dukūlādimaya-vicitra-candrodaya(-pradānam)* chez Ratnaśekhara (chap. 5 p. 24) et *candrodaya-bandhana*^o chez Mānavijaya (p. 333). Ils considèrent aussi qu'en faire confectionner pour les offrir aux temples est une façon, parmi d'autres, de contribuer à accroître la richesse de ces derniers (pk. *Jiṇa-dhaṇa-vuḍḍhi*) : *vicitra-candrodaya...ādy api caityopayogi prativarṣam yathā-śakti mocyam* (Ratnaśekhara chap. 5 p. 25) et *tathā devadravya-vṛddhy-arthaṃ prativarṣam aindrī anyā vā mālā yathā-śakti grāhyā, evaṃ navīna-bhūṣaṇa-candrodayādi yathā-śakti mocyam* (Mānavijaya p. 334). Un commode *ādi* permet au traducteur hindi de Mānavijaya d'actualiser pour refléter la pratique d'aujourd'hui :

apnī saṃpatti anusār Jina pratimā ke lie mukuṭ ādi naye ābhūṣaṇ, candarvā, chor ādi banākar mandir meṃ bheṃt karne cāhie (Padmavijaya 1994 : 387) : « En fonction de ses moyens financiers, on

⁴² Au Gujérat, les *mātā no candarvā* en coton teint sont une application bien connue de l'usage du dais en contexte religieux : voir, par exemple, CRILL 2015 : 92.

doit faire faire pour la statue du Jina de nouvelles parures, par exemple un diadème, des dais, des tentures, etc., et les offrir au temple ».

Quelle difficulté, en effet, à ajouter les tentures ? Ne constituent-elles pas, elles aussi, une forme particulière de diffusion de la doctrine (*prabhāvanā*) puisqu'elles la rendent présente par leur iconographie dans les temples ou les *upashray* ? Elles complètent donc la palette des investissements pieux. Lorsque la même littérature normative traite de la cérémonie conclusive du jeûne (sk. *udyāpana*, pk. *ujjamaṇa*, guj. *ujamaṇuṃ*, hindi *ujamaṇā*), elle ne mentionne parmi les objets à offrir que de la nourriture (noix de coco ou autres fruits, friandises, etc.) ou des pièces d'argent – et la traduction en hindi n'introduit rien d'autre non plus. Dans ce contexte, le don d'une tenture, qui flatte l'ego des pratiquants par le biais de l'inscription où sont enregistrés identité et jeûnes accomplis, paraît s'être développé peu à peu sous l'influence de certains leaders de la communauté. En même temps, la tenture incarne, comme le font manuscrits ou inscriptions, la synergie entre religieux et fidèles au service de la promotion de valeurs partagées. Le choix de la forme tenture a très vraisemblablement été influencé par les *pichvāī* des Vaiṣṇava – les jains eux-mêmes le pensent. Ils sont en effet très présents dans toute l'Inde occidentale, et ils ont des usages comparables à ceux des *chor* : présents derrière une figure respectée, ici divine, Kṛṣṇa, et utilisés à l'occasion de rituels individuels ou de fêtes collectives. D'un autre côté, la broderie métallique sur support de velours inscrit est aussi présente dans le paysage indien sous la forme de bannières portant des versets du Coran (*āyat*)⁴³. Comme certains ateliers emploient des artisans musulmans et que les artisans spécialisés en broderie métallique appliquent leur savoir à la réalisation d'une grande diversité d'objets, des interactions liées à cette polyvalence ne sont pas à exclure. Le prestige du velours, plus solide que le coton des *pichvāī*, et de la broderie métallique était de nature à attirer des jains désireux de faire confectionner des objets faits pour durer et pour manifester des actes de piété marquants, dans une démarche où religiosité et luxe cohabitent sans difficulté. Quoi qu'il en soit, ces tentures cérémonielles constituent une application originale d'un artisanat textile sophistiqué et diversifié, particulièrement vivant au Gujérat, celui de la broderie métallique. A leur façon, elles participent de sa variété et de sa vitalité. Les modifications des matières premières – aujourd'hui plus souvent synthétiques – ne sont pas sans entraîner des évolutions dans la facture et l'apparence : les couleurs vives du fond remplacent le fond bordeaux et la polychromie prend le pas sur le doré et l'argenté.

⁴³ Voir par exemple GUPTA 1996 : fig. 153-154 et GUPTA 2005.

§ 10. Catalogue descriptif

Ce recensement ne peut prétendre à l'exhaustivité puisque de nouvelles tentures continuent à être confectionnées chaque jour ou presque parmi les jains *śvetāmbara* de l'Inde du nord et de l'ouest ou sont conservées dans de nombreuses familles. Les pièces décrites ci-dessous ont toutes été photographiées par moi-même (sauf pour les quelques-unes issues de publications ou accessibles sur internet). Elles sont présentées en ordre chronologique (sur la base de la date qu'elles donnent ou de leur époque probable). Chacune est décrite brièvement ou caractérisée par un titre. Ce dernier, qui identifie les scènes ou thèmes représentés, est parfois brodé sur la tenture même, qui peut aussi comporter des légendes. Les dimensions n'ont pu être indiquées systématiquement. Les textes inscrits comportent de nombreuses abréviations (titulature monastique, statut social des protagonistes, épithètes traditionnelles, etc.); elles sont développées entre parenthèses. Les noms propres purement gujerati (ceux des fidèles commanditaires), terminés en *bhāi* pour les hommes et en *ben* pour les femmes, ou d'autres mots des langues modernes (gujerati ou hindi) sont transcrits de manière à refléter leur prononciation réelle (les *a* brefs intermédiaires ou finaux ne sont donc pas notés). Les textes sont toujours soigneusement inscrits. Tout juste peut-on remarquer quelques fluctuations entre *i* et *ī*. On n'a rien modifié à la graphie originale.

1. Velours rouge défraîchi, 1712 (V.S. 1768). Voir ci-dessus § 3.

Inscription en caractères *devanāgarī* (illisible sur la photo de la pièce originale, transcrite, sans signes diacritiques, par Mehta) : le texte énumère les maîtres de la branche *Sāgara* du *Tapāgaccha* dans l'ordre suivant : *Hīravijayasūri* – *Vijayasenasūri* – *Rājasāgarasūri* – *Vṛddhisāgarasūri* – *Lakṣmīsāgarasūri*. Le nom du possible donateur n'est pas lisible.

Source : Calico Museum of Textiles, Ahmedabad, cf. MEHTA 1956: 53 et suiv.: « The *Puthias* have a faded red velvet ground, embroidered massively in couched *zardozi* technique. (The *Kalabatun* thread is laid over the padding formed out of strands of cotton thread, thus creating a design in relief) » (p. 55).

2. Non daté, mais peut-être premier quart du XVIII^e s. (comme 1). Taille non précisée. Deux fidèles, pieds nus, munis chacun d'un chasse-mouches en attitude d'hommage de part et d'autre d'un trône surmonté d'un dais, qui, probablement, symbolise un Jina ou un maître enseignant. Bordure florale. Sans inscription.

Source : Calico Museum of Textiles, Ahmedabad, cf. MEHTA 1956 : 53 et suiv.

3. Trois tentures brodées entièrement visibles surmontées de trois autres dont on aperçoit seulement le bas, en fond d'un moine en train d'enseigner, un livre à la main : celle de gauche représente la parabole des six *leśyā* sous sa forme classique (arbre et six bûcherons), celle de droite deux fidèles élevant chacun un chasse-mouches, de part et d'autre d'un miroir (?) ou d'un autre symbole auspiceux, celle du centre, en partie cachée par le moine,

comporte un décor non figuratif. Aucune ne paraît inscrite. Devant le maître, tabouret élevé recouvert d'un napperon en velours brodé.

Source : cliché noir et blanc des années 1950 dans MEHTA 1956 : 57 planche IV « *Puthias draped behind a Jain Suri during his sermon* ».

4. Scènes légendées en gujerati de l'histoire de Varadatta et Guṇamañjarī, par excellence associée à la *Jñānapañcamī* ou Célébration de la connaissance chez les *śvetāmbara*, 1953. Velours rouge foncé. Décor floral et géométrique sur les bordures⁴⁴.

Un maître (*ācārya mahārāj*), Vijayasena, est assis en train d'enseigner. Il tient dans une main un manuscrit. Devant lui se trouve le *sthāpanācārya*. A sa gauche se tient *Guṇamañjarī*, les mains jointes, et à sa droite *Varadattakumār* dans la même position. Des fidèles, femmes (*śrāvikā*) et hommes (*śrāvako*), ainsi que le roi (*rāja*) écoutent attentivement. Varadatta est le fils du roi Ajitasena de Padmapura. Envoyé à l'école, il refuse d'apprendre quoi que ce soit. Résultat de son *karma*, le voilà affecté de la lèpre à l'adolescence. Par ailleurs, dans la même ville, le riche marchand *Siṃhadāsa* a pour fille *Guṇamañjarī*, malade et muette de naissance, que rien ne peut guérir. Personne ne veut l'épouser. La population se rend auprès du maître Vijayasena dont elle a appris l'arrivée. A l'issue du prêche, le marchand l'interroge, et le maître explique que les maux de la jeune fille sont la conséquence de karma accumulés dans sa vie antérieure. Elle était alors *Sundarī*, épouse du marchand *Jinadeva* et mère de cinq fils. Incapables d'apprendre à l'école, ces derniers sont punis par leur maître et rentrent chez eux en pleurant. Inutile d'apprendre, le savoir n'apporte rien, explique leur mère. Et de jeter au feu tout le matériel scolaire : ardoise, instrument à écrire, livres (ici *Suṃdarī pustako bāḷe che* « *Sundarī brûle des livres* », fig. 14). Autre recommandation : qu'ils n'aillent plus à l'école, et si le maître vient les chercher, qu'ils le fassent fuir en lui jetant des pierres (ici *chokrāo metājī ne patharā māre che* « les garçons lancent des pierres au maître d'école » ; *metājī* pour la forme standard *mahetājī*)⁴⁵. Pour ce comportement, *Sundarī* s'attire la colère de son mari qui la frappe

⁴⁴ La tenture intitulée *Jñānapañcamī-tap prabhāv*, reproduite dans PAL 2016 : fig. 17 p. 108 (Cat. No. 140 : 134,6 x 78,7 cm., velours bordeaux) comporte les mêmes scènes, disposées de même manière, et, pour partie, les mêmes légendes, mais n'est pas datée et montre les quatorze rêves en bordure.

⁴⁵ Ces deux séquences narratives sont présentes dans les versions les plus courantes de l'histoire, par exemple, en sanskrit, dans la version de Kanakakuśala v. 43-44 (*Śrī-Parva-Kathā-Saṃgrahaḥ*, BHABAR, 1970, p. 4), ou en hindi et gujerati (ex. *Śrī parvakathādi vividha viśaya saṃgraha*, éd. Bhuvanavijaya, Bhinmal, V.S. 2037, p. 65 ; *Śrī bār parva nī kathā*, éd. Bhanucandravijayagani, Amadavad, sans date, p. 6).

mortellement. La suite de l'histoire et les recommandations relatives à tout ce qui concerne les soins dont il convient d'entourer le savoir et ses instruments, au cœur de la Jñānapañcamī, ne sont pas pertinentes ici.

Inscription en caractères gujerati : *Śā Sobhāgcand Lallubhāi Jhaverī nā smaraṇārthem saṃ. 2010.*

Source : propriété de l'entreprise Khimchand Kalyanchand Jariwala, Surat.

5. *Śrīnavapadsiddhacakrayaṃtra*, 1955. Fond ocre sur les bordures, fond crème dans la partie centrale. Quatorze rêves en bordure. Facture traditionnelle associant uniquement broderies de fils d'or et d'argent authentiques ou fil blanc. Les « neuf entités » sont représentées, comme il est de règle, dans un lotus à huit pétales au centre duquel est assis Mahāvīra (surmontant un lion, son signe distinctif). Les quatre pétales consacrés aux quatre notions fondamentales ne contiennent pas de représentation mais un mantra (noté en *devanāgarī*) : *oṃ hrīṃ namo dasanassa* (sic), *oṃ hrīṃ namo nānassa*, *oṃ hrīṃ namo cārītassa*, *oṃ hrīṃ namo tavvassa* (sic).

Inscription en caractères gujerati : *Śā. Khīmcand Kalyāncand Nāṇāvāṭī saṃ. 2012.*

Source : propriété de l'entreprise Khimchand Kalyanchand Jariwala, Surat.

6. *Śrī Vīsthānakatapayaṃtra*, 1963. Velours bordeaux. Motifs géométriques et décor floral en bordure. Au centre, représentation classique des vingt objets de vénération (§ 8.2.1) dans un diagramme circulaire. Soleil et lune aux deux angles supérieurs, Mañibhadra (*Mañibhadrajī*) et Cakreśvarī (*Cakreśvarīdevī*) aux angles inférieurs. Plusieurs fleurs de lotus complètent le décor. Très proche de 11.

Inscription en caractères gujerati : *Āṇamda⁴⁶-nivāsī sva(rgastha). Śā Keśavlāl Bhīkhābhāi nā smaraṇārthe tema nā dharmapatnī Samaracabe(n) taraf thī saṃ. 2020.*

Source : T 477, South Asian Decorative Arts and Crafts Collection, Norwich.

7. *Śrī. Vīsthānakatapayaṃtra*, 1965. Velours bordeaux. Bordure décorée de motifs floraux et géométriques. Au centre diagramme classique représentant les vingt objets de vénération. En bas à gauche, *Mañibhadrajī*, à droite *Cakreśvarīdevī*.

Inscription en caractères gujerati : *śrī Godhrā saṃgha nī śrāvīkābeno taraf thī śrī ya. śu. jñā(nabhāṇḍār ?) ne bheṭ. Godhrā saṃ. 2022.*

Source: Upashray de Godhra, Gujarat, 17 janvier 2014 ; ici fig. 1.

⁴⁶ Anand, ville du Gujerat.

8. *Śrī Padmāvatīdevī*, 1966. Velours noir, 44 x 69 cm. Bordure décorée de motifs floraux. La déesse, pourvue de quatre bras, est assise en position de méditation sur un lotus posé sur l'eau. A ses pieds figure le serpent caractéristique.

Inscriptions en caractères gujerati : (en haut au centre) *Lālbāg udyāpan Mumbai*. (Dans le bandeau inférieur) *pū(jya) ā(cārya) śrī vi(jaya) Rāmacaṃdasū(ri) ma(hārāj) nī niśrā māṃ thatā udyāpan-prasaṃge Dā(kṭar) Popaṭlāl Kapūrcamḍ nā dha(rma)pa(tnī) Gulābbahene sva(rgastha) śreyārthe bharāvela che. vi(krama) saṃ. 2023.*

Source : www.artofindia.com/shop/jain-temple-hanging/ (consulté le 11 février 2016). Offerte à la vente, la pièce a été encadrée.

9. Parabole de la goutte de miel (*madhubindu*), 1967. Velours bordeaux. Bordure décorée de motifs floraux et géométriques. Sur la branche d'un arbre au feuillage très élaboré se trouve un gâteau de miel. De part et d'autre, deux rats, l'un blanc, l'autre plus sombre, cherchent à s'en approcher. Un homme se tient pendu à de fines branches de l'arbre. Sous lui, on voit un puits d'où sortent trois serpents menaçants, tandis que, par ailleurs, un éléphant enroule sa trompe autour du tronc de l'arbre. *Pūnā (?) udyāpana-upadhāna-prasaṃge*. Inscription en caractères gujerati : *pa(rama) pū(jya) upādhyāyājī śrī Śubhaṃkaravijayājī ga (ṇi?) nī niśrā māṃ patā (?) udyāpana-prasaṃge eka śrāvīkā bahen⁴⁷ taraf thī saṃ. 2024.*

Source: Upashray de Godhra, Gujerat, 17 janvier 2014; ici fig. 1.

10. *Śrī Śatruñjaya mahātīrth*, 1968. Velours bordeaux. Sobriété du décor. On voit les temples du bas de la colline (Taleti), ceux du sommet de la colline, dont un seul contient une statue de Jina, les collines et un unique chemin. L'impression de nature sauvage prédomine sur le bâti.

Inscription en caractères gujerati : *a(khaṇḍ) sau(bhāgyavatī) Māṇekaben Śāntilāl Śāh taraf thī. saṃ(vat) 2025 Amadāvād.*

Source : exposé au Musée du Shri Mahavir Jain Aradhana Kendra, Koba (non photographié).

11. *Śrīvīsasthānakatapayaṃtra*, 1970. Velours bordeaux. Motifs géométriques et décor floral en bordure. Au centre, représentation classique des vingt objets de vénération dans un diagramme circulaire. Soleil et lune aux deux angles supérieurs, Maṇibhadra et Cakreśvarī en médaillons aux angles inférieurs. Plusieurs fleurs de lotus complètent le décor. Très proche de 6.

⁴⁷ Ici la donatrice a donc préféré rester anonyme.

Inscription : *śrī Ādinātha Śve(tāmbara) Mū(rti) Pū(jak) Jain Saṃgh Nāraṇpurā. Amadāvād saṃ. 2027.*

Source : Collection Karun Thakar, www.karuncollection.com/?p=4272 (consulté le 11 février 2016). Accompagné de la description suivante : « Jain temple hanging, Gujarat, India, mid 20th century, 137 x 82 cm, velvet with spangles, silver gilt thread and cotton padding ».

12. Tenture en fond derrière une nonne *śvetāmbara*. Sans date visible. Dimensions non précisées. Deux fidèles en grande tenue élèvent chacun un chasse-mouches, de part et d'autre d'un grand lotus.

La seule inscription visible, en caractères gujerati, est *śrī Anaṃtanāthajī derāsarijī trust* « Trust du temple jaïn d'A. ».

Source : Jain-Fischer 1978 : vol. I planche XXXII. Photographie prise au temple *śvetāmbara* de Narsi Natha Street, Bombay, 1972. Les quelques lignes de description (vol. I p. 29) ne disent mot de la tenture en fond.

13. *Ābugirirāja*. Sans date, mais la facture suggère un objet de la période 1960-80 plutôt que de ces dernières années. Velours bordeaux. Décor floral et végétal sur les bordures. Le tiers supérieur représente les collines d'Abu éclairées par le soleil, et, à droite, un temple jaïn contenant une statue de Jina. Il s'agit du Luṇa (ou Luṇiga) Vasahi consacré à Neminātha (légende en caractères gujerati : *śrī Luṇavasahītuk*). Le tiers médian montre de part et d'autre d'une fleur dressée, à gauche, les deux frères ministres Tejapāla et Vastupāla (noms brodés), célèbres commanditaires de ce temple (vers 1230), et à droite leurs premières épouses respectives, Lalitādevī et Anupamādevī (noms brodés). Le tiers inférieur montre une rangée de neuf *kalaśa*, puis l'inscription en caractères gujerati : *sva(rgastha) Śā. Nānālāl Cunīlāl Coksī nā smaraṇārthe Padmāvati. te Nānālāl Cunīlāl nī vidhvā taraf thī.*

Source : propriété de l'entreprise Khimchand Kalyanchand Jariwala, Surat.

14. Homme cosmique. Velours bordeaux. Les quatorze rêves en bordure. Sans date (peut-être années 1970-80). 140 x 83 cm.

Inscription en *nāgarī*, en hindi : *pū(jya) ā(cārya) vi(jaya) Kanakapremasūrijī ma(hārāj) pū(jya) ā(cārya) vi(jaya) Bhuvanasekharasūrijī ma(hārāj) mu(ni) śrīMahīmāvi(jaya) ma(hārāj) ke sadupadeśa se Jhābnagar-nivāsī sva(rgastha) Bhīmrāj Chāgājī Bhāṅsālī.*

Source : Victoria and Albert Museum, Londres, IS.2-2015, reproduit dans BARNARD 2016 : 107 fig. 25 et dans CRILL 2015 : 97 fig. 96.

15. *Śrīnavapadjī vīsthānakatapayaṃtra*, 1974. Velours bordeaux. Les quatorze rêves en bordure. Les neuf entités dans un lotus à huit pétales

(*siddha, darśana, ācārya, jñāna, upādhyāya, cāritra, sādhu, tapa*) au centre duquel se trouve un Jina, surmontant la représentation classique des vingt objets de vénération dans un cercle. Le reste de l'espace est occupé par des motifs végétaux et des arabesques. – Avec dais et feston de velours, pourvus de motifs floraux brodés mais non d'inscription.

Inscription en caractères gujerati : *pū(jya) sā(dhvī) śrī Sulasāśrījī nā vardhamāna-tap nī pūrṇāhuti-nimitte Śāh Ramanlāl Trikamlāl nā dha(rma)pa(tnī) Śāntāben nā śrīnavapadjī-tap-nimitte Ghāṃcī nī pol*⁴⁸, *saṃ. 2031.*

Source : Ahmedabad, collection particulière.

16. *Śrī Pārśvanāthajī*, 1976. Velours bordeaux. Les quatorze rêves en bordure. Pārśva, représenté avec sept capuchons de serpents, se tient debout sur Dharaṇendra assis sur un lotus qui le soutient à l'aide de deux de ses quatre bras. Le Jina est flanqué de Dharaṇendra et Padmāvātī (noms brodés). Au sommet de la broderie, au centre, représenté sous la forme d'un soleil à visage, d'où sortent deux mains, on voit Meghamālī (nom brodé). Facture relativement simple, espace non saturé de broderies. Très proche de l'une des tentures présentes au Jain Centre (Colindale Avenue, Londres ; *infra* 17 ; voir aussi 18 et 26).

Inscription en caractères *devanāgarī*, en hindi : *pū(jya) pa(rama) śrīHarṣavi(jaya) gaṇivara kī śubha niśrā me Śā Śāntilāl Bhurmaljī kī dha(rma)pa(tnī) Bacīben ke Mauna-ekādaśī tapodhāna-nimitte Bhurmal Śāntilāl, Sureśkumār, Raṅjītkumār, Aśvīnkumār taraf se. la. sa. (pour lekhan samay ?) saṃ(vat). 2033.*

Source : T 291, South Asian Decorative Arts and Crafts Collection, Norwich.

17. *Śrī Pārśvanāthajī*. Sans date. Velours bordeaux. Les quatorze rêves en bordure. Pārśva, représenté avec sept capuchons de serpents, est debout. Dharaṇendra, assis sur le lotus, le soutient à l'aide de deux de ses quatre bras. Le Jina est flanqué de Dharaṇendra et Padmāvātī (noms brodés). Au sommet de la broderie, au centre, représenté sous la forme d'un soleil à visage, d'où sortent deux mains, on voit Meghamālī (nom brodé). Iconographie et réalisation très proches de 16.

Inscription en caractères latins (lettres capitales), en anglais : *With best compliments from Shreyas Agency 280 Windsor Street Birmingham B14DG Tel. 0213595331.*

⁴⁸ Dans la vieille ville d'A Ahmedabad donc.

Source : Salle de temple du Jain Centre London, 64-68 Colindale Avenue, à gauche des statues de Jina, 12 novembre 2015.

18. Trois tentures brodées en velours bordeaux en fond de quatre moines *śvetāmbara* assis sur un banc. Devant eux un triple tabouret recouvert d'un velours bordeaux brodé. Les tentures de gauche et de droite représentent les neuf entités (*navapada*) de manière légèrement différentes l'une de l'autre ; la tenture centrale, *Śrī Pārśvanāthajī*, montre Pārśvanātha flanqué à gauche de Dharaṇendra, à droite de Pārvatī. Le Jina est debout soutenu par deux des quatre bras de Dharaṇendra lui-même assis sur un lotus. Cette partie de la scène, invisible sur la photographie, se laisse facilement déduire étant donné le stéréotype iconographique. Le démon Meghamālī n'est pas ici représenté. Les trois tentures portent chacune une inscription en caractères gujerati mais la présence des moines assis devant empêche de les lire.

Source : TIFFEN 1987 : 66 (photographie couleur).

19. Homme cosmique (*lokapuruṣa*) 1977. Velours bordeaux. 125 x 79 cm.

Inscription en caractères gujerati : *Acalagaccheśa pū(jya) ā(cārya). Guṇasāgarasūrijī-rājye⁴⁹ Mukalāprabhasāgarajī nī prerāṇā thī 108 choḍ nā udyāpana-prasaṅge mātu śrīHīrabāi nāṃ aneka tap-nimite śā. Premjī Jethābhāi Lāyajivālā taraf thī Ghāṭkopar⁵⁰, sam(vat). 2034.*

Source : Art Gallery of South Australia, Adelaide, cf. BENNETT 2013 : 54-55, planche 24.

20. *Bhadrabāhusvāmijī*, 1979. Velours bordeaux. 132 x 81 cm. Les quatorze rêves en bordure. En haut au centre, le maître Bhadrabāhu est assis en *padmāsana*, entre deux balais monastiques (*rajoḥaraṇa*) et devant un *sthāpanācārya* posé sur trois tabourets empilés. Plus bas du côté gauche, son disciple *Sthūlibhadrajī* est assis dans la même position. A droite un groupe de trois nonnes, et, en-dessous, un autre de quatre, avec, entre les deux la légende *Sthūlibhadrajī nī sāta baheno* « Les sept sœurs de S. ». Elles font face à la fois à S. et à un lion, surmonté de la légende *Sthūlibhadrajī sīha nā rūpa māṃ* « S. sous la forme d'un lion ». Dans cet épisode célèbre, les sept sœurs de Sth., devenues nonnes, vinrent un jour rendre hommage à Bhadrabāhu, et s'enquirent de leur frère. Ce dernier, se transforma alors miraculeusement en lion pour les impressionner. Effrayées, elles s'en retournèrent auprès de Bhadrabāhu, qui les rassura.

⁴⁹ Pontife de l'Añcalagaccha qui vécut de V.S. 1969 (= 1912) à V.S. 2041 (= 1987).

⁵⁰ Localité du « Grand Bombay ».

Inscription en caractères gujerati: *pū(jya) ā(cārya) śrī vi(jaya) Depasūrijī nī niśrā māṃ gaṇipada-pradāna-prasaṃge mu(ni) śrī. Dānavi(jaya) ma(hārāj) nā śi(ṣya) mu(ni) śrī Akṣayavi(jaya) ma(hārāj) nā upadeśa thī Śā(h) Ramanlāl Chaganlāl nā dha(rma)pa(tnī) Niruben tarafa thī Surendranagar⁵¹ saṃ(vat) 2036.*

Source : <https://www.etsy.com/fr/listing/228490609/antique-mur-vintage-rare-decor-suspendu> (consulté le 28 janvier 2016).

21. *ŚrīAṣṭāpadjī*, 1981. Velours bordeaux de très belle facture. Il n'y a pas ici de place pour la représentation des quatorze rêves en bordure. La broderie est entièrement occupée par la figuration de la montagne mythique où Rṣabha parvint à la Délivrance. Sur les quatre terrasses supérieures sont représentés vingt-quatre sanctuaires de Jina (2+4+8+10). De part et d'autre, musiciens et dieux dans leurs *vimāna* les célèbrent dans une atmosphère où l'on perçoit le mouvement, tandis que des dévots, religieux ou laïcs, leur rendent hommage les mains jointes. Sur le trapèze inférieur, une structure à degrés, le Jina Rṣabha marche parmi dix-sept figures d'hommes à la barbe noire assises (?).

Inscription en caractères gujerati : *pa(rama) pū(jya) Delāvālā ā(cārya) vi(jaya) Rāmasūrīśvarajī ma(hārāj) sā(hab) nā ājñāvartī sādhvī Vimalaśrījī nā śi(ṣya) sā(dhvī) Jayantīśrījī ma(hārāj) nī vardhamāna-tap nī 108 oḷī nī tathā sā(dhvī) Kanakaprabhāśrījī nī 100 oḷī-nimitte Rājnagar-nivāsī Śāh Kalyāṇbhāi Bhogilāl nāṃ dharmapatni Savitāben nī vividha tapaścaryā-nimitte saṃ. 2038 Amadāvād.*

Source : Ahmedabad, collection particulière.

22. Les huit symboles auspicioseux, 1981. Velours bordeaux. Pas de bordure. Les huit symboles sont représentés chacun dans un médaillon. Ils sont disposés autour d'un cercle contenant un lotus à huit pétales. L'ensemble est surmonté d'un triple parasol, lui-même surmonté de l'inscription *namo namaḥ śrīguruNemisūraye*. Tout l'espace est piqué de paillettes ou brodé de motifs végétaux.

Inscription en caractères gujerati : *pa(rama) pū(jya) ā(cārya) Vi(jaya) Nemisūri ma(hārāj) nā ājñāvartī pū(jya) Guṇaśrījī ma(hārāj) nā śi(ṣya) pū(jya) sā(dhvī) Pravīṇāśrījī ma(hārāj) nā 45 varṣa nā dīrgha cāritra pa?? nī anumodanārthe Godhrā nivāsī Caṃdanben Keśavlāl pū(jya) sā(dhvī) Caṃdralatāśrījī ma(hārāj) nā upadeśa thī potā nā tap-nimitte bharāvela che. saṃ. 2038.*

Source: Upashray de Godhra, Gujerat, 17 janvier 2014 ; ici fig. 1.

⁵¹ Ville du Gujerat.

23. *Pañcanamaskāra*mantra, 1984. Velours bleu sombre. 67 x 53,5 cm. Lotus à huit pétales (cf. BALBIR 2006 sur les utilisations de cette forme primordiale). Centre *namo arihaṃtāṇaṃ* - Haut (Nord) *namo siddhāṇaṃ* - Droite (Est) *namo āyariyāṇaṃ* - Bas (Sud) *namo uvajjhāyāṇaṃ* - Gauche (Ouest) *namo loe savvasāhūṇaṃ* - Haut (Nord-est) *eso pañcanamukkāro* – Droite bas (Sud-est) *savvapāvappaṇāsaṇo* – Gauche bas (Sud-ouest) *maṅgalāṇaṃ ca savvesiṃ* - Haut gauche (Nord-ouest) *paḍhamāṃ havai maṅgalāṃ*.

Inscription en caractères gujerati : *pū(jya) Dhamodyāśrījī ma(hārāj) nī preraṇā thī Gāṃdhī Occhavlāl Chaganlāl nā smaraṇārthe tema nā suputra Kasturlāl Gāṃdhī taraf thī. 2041.*

Source : France, collection particulière.

24. *Samavasaraṇa* en trois dimensions, 1984. Velours bordeaux. Les quatorze rêves en bordure. Au sommet de la structure siège le Jina au pied d'un arbre *aśoka*. Laïcs et moines sont assis à ses pieds en hommage. Les deux enceintes inférieures sont également occupées par quelques figures, dont des animaux. Au bas de la tenture, au centre, deux antilopes flanquent de part et d'autre la roue de la Loi qui symbolise l'enseignement. – Avec dais et feston de velours sur lequel est brodé *namo arihantāṇaṃ*.

Inscription en caractères gujerati : *śrīNemi-Udaya-Naṃdana-Vijñāna-Kasturasūri-sadgurubhyo namaḥ. pū(jya) ā(cārya) śrīKīrticandrasūri nā pū(jya) paṃ(ḍita) Jayakīrtigaṇi nā upadeśa thī pū(jya) pitāśrī Śaṃkaracaṃd, pū(jya) mātuśrī Bhaṭṭiben nā śreyārthe a(khaṇḍa) sau(bhāgyavati) Kalāben Popaṭlāl Gāṃdhī nā aṭṭhāi-tap-nimite. tema nā parivār taraf thī. saṃ. 2041 Mahā vada 9.*

Source : Ahmedabad, collection particulière.

25. *ŚrīŚāntinātha bhagavān no pūrvabhava* « Naissance antérieure de Śāntinātha », 1984. Velours bordeaux. Les quatorze rêves en bordure. Légende : *Jīvadayāpratipālak Megharatha rājā prāṇ nā jo khame pārevadā no jīva bacāve che* « le roi Megharatha, qui tient à observer la compassion à l'égard des êtres vivants, épargne la vie de la colombe au risque de sa vie ». La scène représente une grande balance. Sur le plateau droit est assis le roi Megharatha, sur le plateau gauche la colombe. En-dessous, le faucon, venu dévorer la colombe, est perché sur une colonne, le bec ouvert indiquant qu'il s'exprime. A mesure que le roi découpe sa propre chair, la colombe grossit. Au milieu, un personnage est assis sur un trône surmonté d'un parasol. Il s'agit probablement du dieu à l'origine de cet épisode destiné à mettre à l'épreuve l'humanité du roi. – Avec dais et feston de velours brodés.

Inscriptions en caractères gujerati : (partie supérieure) *paṃ(ḍita) Bhakti-Kanaka-gurubhyo namaḥ. pū(jya) ā(cārya) Vijayarucakacandra-sūri ma(hārāj) nī niśrā māṃ thayela siddhi-tap nā udyāpana-prasaṅge Khānpuri*⁵². – (Partie inférieure) *sva(rgastha) Sanālāl Kīkhavdās Śāh nā suputra bāla-brahmacārī*⁵³ *śrīŚāntībhāi nī 36 upavāsa nī ugra ārādhanā saha vidhavidh tapasyāo nī anumodanārthe saṃ. 2041.*

Source : Ahmedabad, collection particulière.

26. *Śrī Pārśvanāthajī*, 1984. Velours bleu sombre. Les quatorze rêves en bordure. Pārśva, représenté avec sept capuchons de serpents, est debout. Dharanendra, assis sur le lotus, le soutient à l'aide de deux de ses quatre bras. Le Jina est flanqué de Dharanendra et Padmāvātī (non légendés). Au sommet de la broderie, au centre, représenté sous la forme d'un soleil à visage on voit Meghamālī (non légendé). Factice relativement simple, espace non saturé de broderies. Très proche de **16** et **17**.

Inscription en caractères gujerati : *pa(rama) pū(jya) sā(dhvī) śrīMaṇīśrījī ma(hārāj) sā(hab) nī Tapāmahīmāśrījī ma(hārāj) sā(hab) nā upadeśa thī sva(rgastha) Maṇīlāl Maganlāl nā ātmaśreyorthe tema nā suputra sva(rgastha) Cīnubhāi Maṇīlāl Śāh nā ātmaśreyorthe tema nā parivār taraf thī, Ogalāja. saṃ(vat) 2041.*

Source : T 290, South Asian Decorative Arts and Crafts Collection, Norwich.

27. *Śrī Mahāvīr prabhu nā upasarg* « Attaques contre M. », 1985. Velours bordeaux. Quatorze rêves en bordure. M. debout en position d'ascèse, les bras le long du corps (*kāyotsarga*) dans un paysage de montagnes, brodées dans la partie inférieure. Détail naturaliste à noter : deux vaches s'y promènent (fig. 15). En haut à gauche, un bouvier (*govāl*) tient une pique qu'il enfonce dans l'oreille de l'ascète. A droite, le médecin (*vaidyarāj*) Kharaka apporte de quoi le soigner. Autre attaque : sous les pieds de M. un cuisinier a préparé un feu sur lequel bout un récipient. En dépit de la brûlure sévère, le sage reste imperturbable. – Avec dais et feston de velours brodés, ce dernier portant les huit symboles auspicioseux.

⁵² Soit Khanpur, quartier de la vieille ville d'A Ahmedabad.

⁵³ Ce terme peut désigner un religieux qui a été ordonné avant d'avoir été marié et est donc « célibataire depuis l'enfance », mais ici l'absence de titre monastique suggère peut-être que Shantibhai n'est pas encore moine.

Inscription en caractères gujerati : *pū(jya) gacchādhipatī ā(cārya) Kailāsasāgarasūrijī ma(hārāj) nī smṛti⁵⁴ tathā pū(jya) Dharanemdrasāgarajī ma(hārāj) nī panyāsa-padavī-prasaṅge Śāh Uttamlāl Jagjīvandās nā dha(rma)pa(tnī) Motīben nā varṣītap-nimite putra Narottamdas, putra-vadhu Śāntāben, pautro Kirtībhāi, Aśvinbhāi, Rameśbhāi, pautra-vadhu sau(bhāgyavatī) Urmīlāben, Rekhāben, Mālatīben, sa-parivār taraf thī Amadāvād sam. 2042.*

Source : Ahmedabad, collection particulière.

28. Homme canonique (*Āgamapuruṣa*) en fond d'un moine *śvetāmbara* en train de prêcher. Seul le bas de la tenture est visible, mais l'identification du thème iconographique est claire. On devine à la base une inscription, indéchiffrable vu la piètre qualité du cliché noir et blanc. Devant le moine, en face duquel on voit un auditoire de nonnes d'une part, et de fidèles masculins d'autre part, se trouve un triple tabouret recouvert d'un velours brodé.

Source : CORT 2001 : 104 fig. 4.5. Reproduction en noir et blanc d'une photographie prise par Kendall W. Folkert en 1985.

29. Shatrunjaya, 1987. Velours bordeaux. 148 x 93 cm. Voir ci-dessus § 6.3 et 8.6.

Inscription en caractères gujerati : *Śatruṅjayatīrthe māṃ pū(jya) gacchādhipatī ā(cārya) bha(gavant) śrīRāmacandrasūrijī nā praśi(ṣya) pū(jya) ā(cārya) śrīJinaprabhasū(ri) nī niśrā māṃ karāvela sāmuhikānavvāṇu-yātrā-prasaṅge Sādadī (Rānakpur) hāl Vāṃdrā⁵⁵ Muṃbaī-nivāsī Śāh Bābulāl Vālacandjī Rāṃkā suputra Madanrāj, Dīlīpkumār, pautra Kamaleś, Taruṅ. Rāṃkā parivār taraf thī sam. 2044.*

Source : France, collection particulière ; ici fig. 13.

30. Scènes narratives tirées de l'histoire de Dhanya et Śālibhadra, 1988. Velours bordeaux piqué de nombreuses paillettes et broderies en lingots de paillettes. L'or et l'argent dominant. Les quatorze rêves en bordure. – Avec dais et feston de velours sur lequel est brodé *namo arihantāṇaṃ*.

L'espace est divisé en trois plans chacun consacré à une scène suivie d'une légende :

⁵⁴ Le maître Kailāsasāgarasūri (le fondateur du centre de Koba) était décédé le deuxième jour de la quinzaine claire de Jyeṣṭha en l'an V.S. 2041, soit peu de temps avant que cette pièce ne soit confectionnée, ce qui explique qu'elle lui soit dédiée.

⁵⁵ Bandra, localité de l'ouest de Bombay. La famille est originaire de Ranakpur au Rajasthan, mais réside maintenant (guj. *hāl*) dans ce quartier de Bombay.

1) *Dhannājī snān kare che. Subhadrā maheṇu mare che*, « Dh. prend son bain, S. lui assène des sarcasmes ». Alors que S. donne son bain à son mari Dh., elle exprime l'inquiétude qu'elle éprouve à la perspective d'être séparée de son frère Śālibhadra : renonçant progressivement à l'amour de chacune de ces trente-deux épouses, ce dernier se prépare à quitter la vie dans le siècle. Dh. se moque car il estime que Ś. n'ira pas au bout de sa décision. C'est alors au tour de Subhadrā d'ironiser sur son mari, bon pour donner des conseils, mais incapable d'agir pour dissuader Ś. Elle lance un défi à Dh. : qu'il abandonne donc ses huit épouses. Il la prend au mot, résiste à ses supplications et convainc toutes ses épouses de l'inanité du monde.

2) *mhaṇṇu sām̐bhalī cālī nikale che Śālibhadra ne bolāve che*, « Après avoir entendu les sarcasmes, (Dh.) sort et appelle Ś. » (fig. 16). Dh. est dans le jardin du manoir de Ś. et s'adresse à ce dernier debout à sa fenêtre pour l'inciter à le suivre dans la voie monastique.

3) *Dhannājī tathā Śālibhadrajī sayammārg⁵⁶ grahaṇ kare che*, « Dh. et Ś. prennent la *dīkṣā* ». Les deux personnages sont dans un jardin et font face au Jina (Mahāvīra) en train de prêcher lors du *samavasaraṇa* représenté comme une structure de trois cercles concentriques en trois dimensions. C'est l'audition de cet enseignement qui les conduit à entrer dans la vie monastique.

Inscription en caractères gujerati : *Nīti-Harṣa-Mahendra-Maṅgala-Arihaṃtasiddha-Hemaprabhasūri-sadgurubhyo namaḥ pū(jya) Arihaṃtasiddhasū(ri) ma(hārāj) nī ā(jñā)va(rtinī) pū(jya) Mahimāśrījī ma(hārāj) nā śi(ṣya) pū(jya) Kaṃcanaśrī nā ātmaśreyārthe tema nā śi(ṣya) Padmayaśāśrī nā tathā Rājendraśrī nā śi(ṣya) Jayajñāśrī nā 500 āyam(bil)-tapārthe pi(tā) Kasturbhāi, mā(tā) Campāben nā śreyārthe, tema nā suputrī Vidyāben, Bhāratīben, Aṃjanāben taraf thī Amadāvād saṃ. 2045.*

Source : Ahmedabad, collection particulière.

31. *Dharmacakra*, 1998. Velours marron foncé. Les quatorze rêves en bordure. Deux antilopes flanquent de part et d'autre la roue de la Loi, au bas de laquelle figure un pot rempli d'où émergent des arabesques. Au-dessus de la roue, flottent deux bannières. Celle de gauche porte l'inscription brodée *jinaṃ jayati śāsanam* et celle de droite *jīnājñā paramo dharmo* (sic). L'espace est saturé de paillettes. Seuls le doré et l'argenté sont utilisés.

Inscription en caractères gujerati : *pū(jya) ā(cārya)śrīDharmasūri-Yaśodevasūri-Jayānanda-sūribhyo namaḥ. pū(jya) sā(dhvī)*

⁵⁶ Guj. et hindi *sayammārg* ou *sayamjīvan* (10.34), litt. « vie de contrôle » ou « voie du contrôle » (cf. sk. *saṃyama*), ou simplement *sa(m)yam* (10.39 à 10.42, 10.49, 10.51) signifient dans l'idiotelecte jaïn « (entrée dans la) vie monastique » et sont des synonymes de *dīkṣā*.

śrīApūrvakalāśrījī ma(hārāj) nī prerana thī. Sāyana-Mumbaī-nivāsī Mansukhlāl Premjī nā dharmapatnī Subhadrāben nī vividha tapasyā-nimitte. Suṣmā Prīti parivār taraf thī. śrī Jain Śvetāmbar Mūrtipūjak Saṅgh Sāyana-Mumbaī suvarṇa-jayanti varṣa. Pareś, Abhay, Bhāveś, Bhāvin, Dhruvil saṃ(vat) 2055.

Source : Jain Centre London, 64-68 Colindale Avenue.

32. *Āgamapuruṣaḥ dvādaśāṅgaḥ* « L'homme canonique à douze membres ». Non daté (fin du XX^e s.). Velours bordeaux. 249 x 80 cm. Les quatorze rêves en bordure. Voir *supra* § 8.2.2.

Pas d'inscription de donation.

Source : Art Gallery of South Australia, Adelaide, cf. Bennett 2013 : 52-53, planche 23.

33. Les quarante-cinq Āgama, 2001. Velours bordeaux. Pas de bordure. Sur chacun des pétales d'un premier diagramme sont inscrits les noms des catégories de textes accompagnés du nombre de textes qu'elles contiennent (ex. *Mūlasūtra 4, Payannā 10, Chedasūtra 6*, etc.). Chaque nom figure ensuite inscrit dans un médaillon. Facture modeste et de qualité moyenne. Plusieurs lettres de l'inscription sont effacées. De même les noms des Āgama figurant dans les médaillons ne sont pas très nets.

Inscription en caractères *devanāgarī*, en hindi : *pū(jya) gaṇivarya śrī Ratnasenavijayajī ma(hārāj) sā(hab) ke sadupadeśa se pū(jya) mātājī Dhako?lakha?īcavajī Sonī?? ke navapada-vīśasthānaka olī, vardhamānatape ke anumodanārtha putra Rājeś, Jiteś, Anil, Aṃkit, Priteś, Kuṇāl, pautravadhū Vanitā, Pīṃkī, pau(trī) Mamatā, Samatā, Anitā, Śvetā, Sonam, Nilam, praputra ?????, Diśā, Karaṇ, Kājal kī or se saṃ. 2058, Masjīdabambara⁵⁷.*

Source : Sankheshwar, Gujarat, 26 janvier 2013 ; ici fig. 10.

34. Scène d'enseignement : Kesi et Paesi, 2002. Velours bordeaux. Broderies d'or et d'argent, riches et chargées. Les quatorze rêves en bordure. Dans un paysage naturel, symbolisé par deux palmiers et d'autres plantes, un roi s'incline devant un moine jaina. La scène est légendée : *Keśī gaṇadhara Paradeśī rājā ne pratibodhe che* « Le chargé de troupe Keśī cherche à convaincre le roi Paradeśī ». Dans ce dialogue philosophique célèbre au cœur du *Rājaprasnīya (Rāyapaseṇaijja)*, le moine Kesi, disciple de Pārśva, a recours à des arguments empiriques pour expliquer au roi Paesi

⁵⁷ Masjid Bandar, quartier du sud-est de Bombay.

que l'âme est bien une entité différente du corps, contrairement à ce qu'il soutenait d'abord fermement.

Inscription en caractères gujerati : *Siddhi-Megha-Manohara-Bhadraṃkara-Raviprabha-sadgurubhyo namaḥ. vātsalya-vāridhi pū(jya) paṃ(dita) Nararatnavijayajī ma(hārāj) sā(hab) nā āśirvāda thī sva(rgastha) bhavodadhi-tāraka-gurudeva śrīBhadraṃkarasūriśvarajī mahārāj nī guru-mūrti-pratiṣṭhā-nimitte tthā [= tathā] pa(rama) pū(jya) sādhvī śrīHaṃsakīrtiśrījī ma(hārāj) sā(hab) tathā pū(jya) Jaśakīrtiśrījī ma(hārāj) sā(hab) Pūrṇāśrījī ma(hārāj) nā 40 varṣa nā sayamjīvan⁵⁸ nī tthā [= tathā] sā(dhvī) Śīlapragyāśrī nī 58mī vardhamāna-tap nī tthā a(khaṇḍ) sau(bhāgyavati) Devībahen Sureśbhāi nī paradeśī-tap nī anumodanārthe Dhātrī, Preraṇā, Ṛtvā. Phā(gaṇ) su(di) 4 Vāsaṇā (?), saṃ. 2059.*

Source : Temple jain, Opera Society, Ahmedabad (vu en janvier 2016), fig. 7.

35. Huit symboles auspiciose (*aṣṭamaṅgala*), 2004. Velours bordeaux. Les quatorze rêves sur les bordures. De haut en bas, dans le sens des aiguilles d'une montre : *svastika*, *śrīvatsa*, poudre, trône, miroir, poissons, pot et au centre *nandyāvarta*. Espace saturé de paillettes dorées ou argentées.

Inscription en caractères *devanāgarī* : *pa(rama) pū(jya) Mālavabhūṣaṇa ā(cārya) deva śrī Navaratnasāgarasūrijī ma(hārāj) sā(hab) ke śi(ṣya) pū(jya) Apūrvaratnasāgarajī ma(hārāj) sā(hab) kī ācārya-padavī-prasaṃge 3636 āyambīl ke tapasvī muni śrī Vairāgyaratnasāgarajī ma(hārāj) sā(hab) kī preraṇā se Mehtā Pravīṇbhāi Dhaniyasthālo kī or se saṃ(vat) 2061.*

Source : Ahmedabad, collection particulière.

36. *Pārśvanātha*, représenté avec sept capuchons de serpents, est assis en position de méditation sur un lotus, soutenu par *Dharaṇendra*, représenté avec quatre bras, 2004. Velours rouge sombre. Les quatorze rêves en bordure. Iconographie plus ou moins occidentalisee : deux êtres semi-divins, dont un ange, versent de l'eau sur le Jina, qui est flanqué de deux dévots, son *yakṣa* et sa *yakṣī*. La couleur or domine cette broderie. Avec dais et feston, ce dernier brodé des huit symboles auspiciose.

Inscription en caractères gujerati : *āgamoddhāraka Ānaṃdacaṃdrasāgarasūribhyo namaḥ. pa(rama) pū(jya) ā(cārya) śrī Navaratnasāgarasūrijī nī niśrā māṃ upadhāna-tapa-nimitte pū(jya) gaṇīvarya śrīViśvaratnasāgarajī nā upadeśa thī sva(rgastha) Rūpalaben tathā Sṛṣṭi nā ātmaśreyārthe tathā Rohit nā upadhāna-tap-nimitte Śeṭh*

⁵⁸ L'événement dont il est question est le quarantième anniversaire de l'initiation de la nonne *Pūrṇāśrī*.

Ramīlāben Navīncamdr parivāra ha(ste) Bhavya, Vācā Lakṣmīvardhak samgh. sam(vat). 2061.

Source : Ahmedabad, collection particulière.

37. *Varsītap*, 2007. Velours rouge vif. Les huit symboles auspicioseux en bordure. A gauche, le premier Jina Rṣabha, debout sur un lotus, tend les mains et reçoit du prince Śreyāmsa, debout sur un tapis, le jus de canne à sucre qui lui permet de rompre le jeûne d'un an qu'il avait entrepris et que personne n'avait pu rompre car personne ne connaissait encore les propriétés d'un don d'aumônes acceptable. Trois jarres (*kalaśa*) sont représentées à leurs pieds. – Avec dais et feston de velours, brodés mais non inscrits.

Inscription en caractères gujerati : *śrīPrema-Bhuvanabhānu-Jayaghoṣasūribhyo namaḥ. pū(jya) upā(dhyāya) Vimalasenavi(jaya) ma(hārāj) śiṣya muni Sūryodayavi(jaya) nī gaṇipada-prasaṃge. Hiral-Harṣil nī atthāi-nimitte Bhāvanāben Pīyusbhāi Patvā (Operā Amadāvād) sam. 2064, Paṃkaj jain samgh.*

Source : Ahmedabad, collection particulière.

38. Représentation stylisée des 45 Āgama ; le cinquième Anga, le *Bhagavatīsūtra*, est emmené en procession à dos d'éléphant (fig. 17), 2007. Velours bleu turquoise très vif. Les quatorze rêves en bordure. – Avec dais et feston de velours, brodés mais non inscrits.

ā(cārya) bha(gavant) śrīmadBuddhi-Kīrti-Kailāsa-Subodha-Kalyāṇa-Subodha>Padmasāgarasūri śi(ṣya) pū(jya) paṃ(ḍita) śrīAruṇodayasāgarasūri śi(ṣya) ma(hārāj) sā(hab) nī ācārya-padavī tathā pū(jya) mu(ni) śrīHarṣapadmasāgarajī ma(hārāj) nā 45 upavāsa temaj. Indirāben Nareśbhāi Śāh nī vardhamāna-tap nī 45mī olī nī pūrṇāhuti-nimitte ha(ste) Manīṣā, Ānal, Namit, Nil, Nāyīśā taraf thī 2064 Operā⁵⁹ sangh Amadāvād.

Source : Ahmedabad, collection particulière.

39. Pārśvanātha assis en position de méditation dans la moitié supérieure et Dharaṇendra, représenté avec quatre bras, assis sur l'eau dans la moitié inférieure, 2012-13. Velours vermillon. Les quatorze rêves en bordure. Usage élaboré de couleurs variées dans le décor. L'or domine.

Inscription en caractères gujerati : *vi(krama) sam(vat) 2069 Poṣa vada 10 Śaṃkheśvara-tīrthe Bhaktāmara-maṃdire śrī Sureṃdra saṃyama-śatābdī*

⁵⁹ Soit « Opera Society », quartier d'A Ahmedabad (Paldi) où vit une population jaïne importante.

*varṣe*⁶⁰ *pū(jya) vadīla nāyaka ā(cārya) śrīvi(jaya) Yaśobhadrasūri ma(hārāj) sā(hab) (Ḍahelāvālā) nī niśrā māṃ sā(dhvī) śrīMṛgalocanāśrījī Kalpayasāśrījī ma(hārāj) nī preraṇā thī Bhābhar-tīrtha⁶¹-nivāsī Kaṃcanaben Bālcaṃḍ Saṃghvī, putra Sureśbhāī, pu(tra)-va(dhū) Pareṣā, pautro Nīrav, Jayadīp, pau(tra)-va(dhū) Rīmkaḷ, Ḍīṃpaḷ, pautrī Aṃju, Aṃkitā, prapautrī Dhyānī, Naitī.*

Source : Sankheshwar, Gujerat, 26 janvier 2013.

40. Programme iconographique détaillé associant plusieurs notions fondamentales de l'enseignement : quatorze rêves, neuf entités, cinq types de connaissance, vingt objets de vénération, solidarité entre moines et fidèles laïcs, 2012-13. Velours vermillon. Voir ci-dessus § 8.2.1.

Inscription en caractères gujerati : *vi(krama) saṃ(vat) 2069 Poṣa vada 10 Śaṃkheśvara-tīrtha Bhaktāmara-maṃdire śrī Surendra saṃyama-śatābdī varṣe pū(jya) vadīla nāyaka ā(cārya) śrī vi(jaya) Yaśobhadrasūri ma(hārāj) sā(hab) (Ḍahelāvālā) nī niśrā māṃ pū(jya) paṃ(ḍita) śrī Pīyūṣabhadra vi(jaya) ma(hārāj) nī ācāryapadavī-nimite (sic) sā(dhvī) śrī Jyotīpūrṇāśrījī ma(hārāj) nī preraṇā thī Je. Ḍī. Vorā Bhavarben Sājāpur. Suśīlāben Cīmanlāl, Saṃjaybhāī Esapāī Pavālā, Kusumben Chājeḍ, Premīlāben Sūryakāṃtabhāī Ivanvālā.*

Source : Sankheshwar, Gujerat, 26 janvier 2013 ; ici fig. 12.

41. *Śrī paṃcakalyāṇaka* (supra § 8.2.3), 2012-13. Velours bordeaux. Les quatorze rêves en bordure. Noter l'emploi d'incrustations colorées plus nombreuses et variées qu'à l'ordinaire. Les représentations de chacun des cinq événements auspiciose sont légendées en caractères gujerati : *dīkṣā kalyāṇaka, nirvāṇa kalyāṇaka, kevalajñāna kalyāṇaka, janma kalyāṇaka, cyavana kalyāṇaka*. Très proche de 44.

Inscription en caractères gujerati : *vi(krama) saṃ(vat) 2069 Poṣa vada 10 Śaṃkheśvara-tīrtha Bhaktāmara-maṃdire śrī Surendra saṃyama-śatābdī varṣe pū(jya) vadīla nāyaka ā(cārya) śrī vi(jaya) Yaśobhadrasūri ma(hārāj) sā(hab) (Ḍahelāvālā) nī niśrā māṃ pa(rama) pū(jya) śrī Pīyūṣabhadra vi(jaya) ma(hārāj) sā(hab) nī ācārya-padavī-nimite pū(jya) ā(cārya) śrīVimalaratnasūri ma(hārāj) sā(hab) nā āśīrvāda thī pitāśrī Pārasmal Lālcaṃḍ Panānī nī aṭṭhāī, mātuśrī Maṃjulāben Pārasmal nā māsaḷamaṇa,*

⁶⁰ Surendrasūri, qui naquit en V.S. 1950 (= 1898) et mourut en V.S. 2006 (= 1950), entra dans la vie monastique en V.S. 1969 (= 1913). Il appartient au groupe de Dharma Vijaya Ḍahalāvālā de qui il reçut l'ordination. Parmi ses disciples notables figurent Vijaya Rāmasūri et Vijaya Yaśobhadrasūri, mentionné dans cette pièce et les deux suivantes. Pour plus de détails voir, par exemple, jaintatvagyanshala.org.

⁶¹ Lieu saint jaïn situé au Gujerat dans le district de Banaskantha.

upadhāna, navapada, oḷī, vīśasthānaka, jñānapañcamī-tapa nī anu(modanārthe) putra Mehūl, Hārdik, putra-vadhu Harṣitā sa-parivār (Rāja. Mālavādā) Mumbai.

Source : Sankheshwar, Gujerat, 26 janvier 2013.

42. *Śrī Āgamapuruṣa*, 2012-2013. Velours bordeaux. Les quatorze rêves en bordure. L'homme cosmique est debout sur un lotus. L'ensemble est surmonté du parasol. Sur la gauche sont brodés, de haut en bas, les noms de chacun des Anga, puis ceux des onze premiers Upānga. Le douzième figure en haut à droite, suivi des noms des dix Prakīrṇaka. Viennent ensuite ceux des six Chedasūtra et des quatre Mūlasūtra. La liste se termine par le Nandīsūtra, tandis que chaque syllabe de *śrī Anuyogadvārasū*^o est brodée sur les huit pétales formant une auréole autour de la tête du personnage. L'espace est donc bien rempli. S'y ajoutent de multiples paillettes. Outre le doré, qui domine, d'autres couleurs (bleu, rouge, vert, rose) sont utilisées pour la décoration.

Inscription en caractères gujerati : *vi(krama) sam(vat) 2069 Poṣa vada 10 Śaṃkheśvara-tīrtha Bhaktāmara-maṃdire śrī Surendra saṃyama-śatābdī varṣe pū(jya) vadīla nāyaka ā(cārya) śrī vi(jaya) Yaśobhadrasūri ma(hārāj) sā(hab) (Dahelāvālā) nī niśrā māṃ pū(jya) sā(dhvī) śrī Mṛgalocanāśrījī ma(hārāj) nā śiṣyā sā(dhvī) śrī Bhāgyapūrṇāśrījī ma(hārāj) nī prerāṇā thī Kuvālā-nivāsī Śāṃtāben Prabhulāl Rātadīyā Sureśbhāi, sau(bhāgyavatī) Līlāben, putra Dilīpabhāi, pu(tra)-va(dhu) Varṣāben, pautra Viral. Mita parivār.*

Source : Sankheshwar, Gujerat, 26 janvier 2013.

43. *Śrī Śatruṃjaya tīrtha*, 2015. Velours bordeaux. Il n'y a pas de place pour les quatorze rêves en bordure. L'espace est intégralement occupé par la représentation du lieu saint. Celle-ci est assez détaillée : temples du pied de la colline (Taleti), temple du *samavasaraṇa*, chemin en escalier permettant de gravir la colline, où l'on voit un pèlerin descendre assis dans un palanquin porté par deux hommes. Deux arbres évoquent la nature. Dans le quart supérieur sont représentés les temples du sommet de la colline. Trois d'entre eux abritent une statue de Jina, dont la figure tutélaire du lieu, Ādinātha. Les autres sanctuaires se signalent par la présence de *pādukā*. Nombreuses incrustations de paillettes de couleurs variées (rouge, rose, vert, bleu clair). L'ensemble est très scintillant.

Inscription en caractères *devanāgarī* : *oṃ hrīm śrīĀdināthāya namaḥ. śrīmadĀtmavallabha-Samudra-Indradīna-Ratnākarasūribhyo⁶² namaḥ.*

⁶² Décédé accidentellement le 23 décembre 2014 alors qu'il cheminait en bord de route.

*gacchādhipatī pa(rama) pū(jya) ā(cārya) bha(gavant) śrī vi(jaya) Dharmadhuraṃdharasū(ri) ma(hārāj) ā(jñā)va(rtī) pa(rama) pū(jya) paṃ(ḍita) śrīSūryodayavi(jaya) ma(hārāj) sā(hab) ādiḥāṇā kī niśrā meṃ putrī Varṣā kumārī ke prathama upadhāna-tapārthe Savitādevī Rameśkumār Oṭmaljī Mahīpāl, Piṃkī, Cetanā, Palirevā parivār mu(kām)*⁶³ *Cosaū Madrās, śrīKeśaravādītīrtha*⁶⁴, *saṃ. 2071*, [en chiffres arabes :] 16.1.2015.

Source : propriété de l'entreprise Khimchand Kalyanchand Jariwala, Surat.

44. *Śrī Vīsthānaka tapa yaṃtra*, [2015 ; la date ne figure pas, mais la facture est très comparable à celle de 43, daté du 16.1.2015 ; les religieux mentionnés sont les mêmes, le lieu est aussi Madras. Seuls les noms des fidèles commanditaires différent]. Les quatorze rêves en bordure. Représentation classique des vingt objets de vénération dans un cercle. Le reste de l'espace est saturé de paillettes. Le rose et le bleu clair sont employés pour les détails. Un pot (type *maṅgalakalāśa*) d'où émergent des arabesques sert de base à l'ensemble.

Inscription en caractères *devanāgarī* : *oṃ hrīṃ śrīĀdināthāya namaḥ. śrīmadĀtmavallabha-Samudra-Indradīna- Ratnākarasūribhyo namaḥ. gacchādhipatī pa(rama) pū(jya) ā(cārya) bha(gavant) śrī vi(jaya) Dharmadhuraṃdharasū(ri) ma(hārāj) ā(jñā)va(rtī) pa(rama) pū(jya) paṃ(ḍita) śrīSūryodayavi(jaya) ma(hārāj) sā(hab) kī niśrā meṃ pū(jya) mātuśrī Jhamkuben Saremaljī ke upadhān, vīsthānaka-tap- nimitte putra Jitendr, Niteś, vadhu Guṇavaṃtī, Gītā, Hit, Bhāveś, śrīŚrīmāl parivār mu(kām) Dāyalat, Madrās.*

Source : propriété de l'entreprise Khimchand Kalyanchand Jariwala, Surat.

*

TENTURES NON INSCRITES

(Source commune : entreprise Khimchand Kalyanchand Jariwala, Surat).

45. *Śrī pañca kalyāṇaka*. Fond rouge sombre piqueté de multiples paillettes dorées. Les quatorze rêves en bordure. Facture récente, fils de cuivre. Chacun des cinq événements est légendé : *nirvāṇa kalyāṇaka* (en haut au centre) *dikṣā kalyāṇaka* (en haut à gauche), *janma kalyāṇaka* (au centre), *cyavana kalyāṇaka* (en bas au centre), sauf celui de l'Omniscience,

⁶³ Guj. *mukām* « résidence, lieu d'habitation ».

⁶⁴ Soit Kesarvadi Tirth, dans le village de Puzhal à 15 km de Chennai. Lieu saint consacré au premier Jina Ādinātha qui tire son nom du fait que la statue est aussi belle et imposante que celle de Kesaria au Rajasthan. Cette tenture et la suivante, localisées à Madras, montre que la pratique concerne aussi les communautés śvetāmbara du Gujerat ayant émigré dans d'autres régions.

représenté, comme à l'accoutumée, par le *samavasaraṃa* (en haut à droite). Utilisation de broderies de couleurs variées dans les détails (orange pour les yeux du soleil, un œil d'éléphant, bleu et rose pour le traversin sur lequel s'appuie la mère du futur Jina endormi ou les couvertures posées sur le dos des deux bœufs qui versent l'eau sur Śakra donnant le premier bain au Jina bébé, vert pour diverses ornementsations). La partie inférieure, qui doit porter l'inscription, n'est pas encore remplie.

46. *Śrī samavasaraṃa nī racanā*. Fond orange vif. Facture récente. Bordure de motifs décoratifs fins et colorés. Représentation d'un *samavasaraṃa* en trois dimensions. Chacun des trois remparts circulaires est d'une couleur différente (de bas en haut : gris clair, orange, rouge et gris). L'ensemble est encadré par deux bannières (*dhvaja*). Au sommet, le Jina est représenté symboliquement par la roue de la Loi (*dharmacakra*) tenue encadrée par deux *haṃsa* et siégeant sur un trône soutenu par deux têtes de serpents. Elle est surmontée de trois parasols. Trône (*siṃhāsana*) et triple parasol (*trichattra*) sont deux des « huit prodiges » (*aṣṭaprātihārya*) accompagnant l'acquisition de l'Omniscience (voir 47). Les autres sont aussi représentés : arbre *aśoka*, symbolisé par un large feuillage surmontant l'ensemble, roulement de tambours divins (*devadundubhi*) représenté par deux tambours, pluies de fleurs lancée par les dieux (*surapuṣpavṛṣṭi*) symbolisée par de nombreuses paillettes, chasse-mouches (*cāmara*), voix divine du Jina (*divyadhvani*) symbolisée par deux trompettes, et auréole (*bhāmaṇḍala*). La partie inférieure, qui doit porter l'inscription, n'est pas encore remplie.

47. *Śrī Aṣṭaprātihārya*. Fond rouge foncé. Les quatorze rêves en bordure. Représentation non figurative des « huit prodiges » (voir 45). Nombreuses broderies fines de couleur dorée. La partie inférieure, qui doit porter l'inscription, n'est pas encore remplie.

48. Représentation de notions fondamentales de l'enseignement : diagrammes circulaires inscrits dans deux carrés superposés : *śrīnavapadjī* au plan supérieur et *śrīvīsasthānaka* au plan inférieur. Fond bleu sombre. Les quatorze rêves en bordure. La représentation des « neuf entités » a la forme d'un lotus à huit pétales au centre duquel siège un Jina. Chaque pétale est inscrit : *darśana*, *ācārya*, *jñāna*, *upādhyāya*, *cāritra*, *sādhu*, *tapa*, *siddha*. Les désignations des cinq types de maîtres et les pétales qui les contiennent sont brodés dans les couleurs qui leur sont associées depuis l'époque médiévale : blanc (Jina), rose/rouge (*siddha*), jaune (*ācārya*), vert (*upādhyāya*), bleu sombre/noir (*sādhu*). La partie inférieure, qui doit porter l'inscription, n'est pas encore remplie.

49. Représentation, en trois rectangles superposés, du processus d'évolution spirituelle recommandé par la doctrine. Fond bleu sombre. Les quatorze rêves en bordure. Factice récente. Utilisation de nombreuses couleurs. Au plan inférieur, un bateau aux voiles colorées et à la coque dorée flotte sur l'océan, surmonté de la légende *chodvā jevo saṃsār* « le monde des renaissances mérite d'être abandonné ». Au plan central, le balai monastique est représenté au sein d'un cercle où l'on lit *levā jevuṃ saṃyam* « la vie monastique mérite d'être adoptée ». Un *sthāpanācārya* se trouve à chacun des quatre angles du rectangle. Au plan supérieur, le croissant de la Siddhi est surmonté de la phrase *melvavā jevo mokṣ* « la Délivrance est chose à obtenir ». Ces trois phrases font aujourd'hui office de slogan susceptible d'être utilisé sur divers supports. La partie inférieure de la tenture, qui doit porter l'inscription, n'est pas encore remplie.

50. Représentation symbolique de l'enseignement. Roue de la Loi aux rayons multicolores surmontée d'un parasol. Elle est soutenue par deux gazelles assises sur un lotus rose. La roue porte l'inscription *śrī dharmacakriṇe arhate namo namaḥ* « Hommage à l'Arhat, qui tient la roue de la Loi ». Fond bordeaux orné de nombreux motifs floraux brodés. Factice très récente, et quelque peu clinquante. La partie inférieure de la tenture, qui doit porter l'inscription, n'est pas encore remplie.

PIECES COMPLEMENTAIRES

51. Napperon (*rumāl*) carré sur velours de fond bordeaux orné des huit symboles auspiciose (*aṣṭamaṅgala*) offert en 2011 au maître Vijayaśīlacandrasūri pour célébrer le cinquantième anniversaire de son entrée dans la vie monastique (en V.S. 2018 = 1961), à l'instigation de deux nonnes appartenant au même groupe (*samudāya*) que lui. Comme attendu sont mentionnés le nom du premier maître de la lignée (Vijayanemisūri) et le maître direct de l'impétrant (Sūryodayasūri).

Inscription en caractères gujerati : *pa(rama) pū(jya) śāsanasamrāṭ ā(cārya) śrī vi(jaya) Nemisū(ri) ma(hārāj) sā(hab) nā samu(dāy) nā pa(rama) pū(jya) gacchā(dhipati) ā(cārya) śrī vi(jaya) Sūryodayasū(ri) ma(hārāj) sā(hab) nā śi(ṣya) pa(rama) pū(jya) ā(cārya) śrī vi(jaya) Śīlacamaṅdrasū(ri) ma(hārāj) sā(hab) nā saṃyam-suvarṇajayanti-varṣa nā maṅgala-praveśa-nimitte pa(rama) pū(jya) Dīptipragyā ma(hārāj) sā(hab) tathā pa(rama) pū(jya) Taraṅgalekhāśrījī ma(hārāj) sā(hab) nī preraṇā thī saṃvat 2068.*

Posé sur le tabouret portant le *sthāpanācārya* lors d'une cérémonie qui se déroula dans l'enceinte du temple Hathisingh (Ahmedabad), le 10 janvier 2016.

52. Tenture encadrée surmontée d'un dais, 2009. Fond bordeaux. Les quatorze rêves en bordure. Deux dévots rendent hommage à la roue de la Loi. Figuration symbolique des « huit prodiges » (*aṣṭaprātihārya*). Nombreuses broderies décoratives à motifs végétaux.

Inscription en caractères gujerati : *namo namaḥ śrī guru Nemisūraye pa(rama) pū(jya) gacchā(dhipati) ā(cārya) bha(gavant) śrī vi(jaya) Sūryodayasū(ri) ma(hārāj) sā(hab) nā caturmāsa anu(śiṣya) pū(jya) ā(cārya) Śīlacamdrasū(ri) ma(hārāj) sā(hab) nī prerāṇā thī Śeṭh Haṭhībhāi vādī Jain Saṃgh nī śrāvīkābeno nāṃ sahayoga thī Śeṭh Haṭhīsiṃha Keśarīsiṃha Traṣṭ ne arpaṇ. Amadāvād saṃ. 2066.*

Source : Upashray du temple Hathisingh, Ahmedabad.

REFERENCES

- ĀNANDASAGARA (Pū. Āgamoddhāra-Ācāryappravara-śrīĀnandasāgara-sūrīśvarājī mahārāj) 1972-73, *Sāgar-Samādhān*, 2 vol., Jain Ānand Pustakālay, Surat, Gopīpurā Āgamoddhāra-Saṃgraha 25 et 26, 2^{ème} éd. V.S. 2028-2029 (en gujerati).
- ANDHARE, SHRIDHAR & BHOJAK, Late Pandit Laxmanbhai 2015. *Jain Vastrapatas. Jain Paintings on Cloth and Paper*. Lalbhai Dalpatbhai Institute of Indology, Ahmedabad – Bhulabhai and Dhirajlal Desai Memorial Trust, Ahmedabad – Sheth Dalpatbhai Maganbhai (Hutheesing) – Shardabhuvan Jain Pathshala Trust.
- BALBIR, Nalini 1982. *Dānāṣṭakakathā*. Recueil jaina de huit histoires sur le don. Introduction. Édition critique. Traduction. Notes. Paris 1982 (Publications de l'Institut de Civilisation Indienne 48).
- BALBIR, Nalini 2006. « Le Pañcanamaskāraṃ mantra en charades », in *Jaina-Itihāsa-Ratna, Festschrift für Gustav Roth zum 90. Geburtstag*, herausgegeben von Ute Hüskén, Petra Kieffer-Pülz und Anne Peters, Marburg, Indica et Tibetica Verlag, 2006 (Indica et Tibetica 47) : 9-32.
- BALBIR, Nalini sous presse. « On the role and meaning of the Śvetāmbara Canon in the history of Jainism ». *Jaina Law*, ed. Peter Flügel, Routledge.
- BARNARD, Nick 2016. The Jain Collections at the Victoria and Albert Museum. *Arts of Asia*, vol. 46, No. 1 : 93-107.
- BENNETT, James (éd.) 2013. *Realms of Wonder. Jain, Hindu and Islamic Art of India including Nepal and Pakistan*. Art Gallery of South Australia, Adelaide.
- CORT, John E. 2001. *Jains in the World. Religious Values and Ideology India*. Oxford University Press.
- CRILL, Rosemary (éd.) 2015. *The Fabric of India*. V& A Publishing, Londres.
- DEVENDRAVIJAYA, Muni 1978. *Śrī Tap Vidhi Saṃcaya*. Shri Rajendra Pravacan Karyalay. Shri Mankheda Tirth (en hindi).
- Dharmasaṃgraha* de Mānavijaya, éd. Muncandravijaya, vol. 2. Mumbai Jinashasan Aradhana Trust, 1987. – Voir aussi PADMAVIJAYA 1994.
- EDWARDS, Eiluned, 2011. *Textile and Dress of Gujarat*. V&A Publishing in association with Mapin Publishing.
- GUPTA, Charu Smita 1996. *Zardozi. Glittering Gold Embroidery*. Delhi : Abhinav Publications.

- GUPTA, Charu Smita 2005. Textiles from India. *The Global Trade. Papers presented at a Conference on the Indian textile trade, Kolkata, 12-14 October 2003*. Ed. Rosemary Crill, Seagull Books.
- JAIN, JYOTINDRA & FISCHER, Eberhard 1978. *Jaina Iconography*. Leiden : E.J. Brill (Iconography of Religions XIII, 12 & XIII,13).
- JAIN 'Ujjval', Bābūlal 1998. *Samagra Jain Cāturmāsa Sūcī 1998*. Jain Ekātā Mahāmaṇḍal, Mumbai.
- Jainendra-Siddhānta-Kośa*, éd. Jinendra Varnī. Delhi, Bharatiya Jnanpith, 5 vol., 1970-73.
- KELTING, M. Whitney 2001. *Singing to the Jinas. Jain Laywomen Maṇḍal Singing and the Negotiations of Jain Devotion*. Oxford University Press.
- KELTING, M. Whitney 2009. *Heroic Wives. Rituals, Stories, and the Virtues of Jain Wifedom*. Oxford University Press.
- LUITHLE-HARDENBERG, Andrea 2010. The '99fold' pilgrimage to Śātruñjaya : A Case Study of Young Women's Embodiment of Jaina Tradition : *Svasti. Essays in Honour of Prof. Hampa Nagarajaiah*, éd. Nalini Balbir, Mudduśrī Grantmāle, Bangalore : 354-380.
- MEHTA, R.N. 1956. The Historical Evidence for Two Jain Velvets from the First Quarter of the 18th Century. *Journal of Indian Textile History* No. II, 1956 : 53-55.
- MEHTA, R.N. 1957. Picchavāi : temple hangings of the Vallabhācārya Sect. *Journal of Indian Textile History* No. III, 1957 : 4-14.
- NAIK, Dr. (Mrs.) Shailaja D. 1996. *Traditional Embroideries of India*. New Delhi. A.P.H. Publishing Corporation.
- PADMAVIJAYA 1994. Traduction en hindi du *Dharmasaṃgraha* de Mānavijaya : *Dharmasaṃgraha (viśeṣ gṛhastha jīvan par anek śāstroṃ kā āsvādan)*, dūsra bhāg. Shri Nirgranth Sahitya Prakashan Sangh, Hastinapur.
- PAL, P. 2016 (éd.). *Puja and Piety*. Hindu, Jain and Buddhist Art from the Indian Subcontinent. Ed. by P. Pal. With essays by P. Pal, S.P. Huyler, J.E. Cort, Ch. Luczanits. Santa Barbara Museum of Art in association with University of California Press.
- SHAH, Natubhai 1998. *Jainism. The World of Conquerors*, 2 vol. Sussex Academic Press, Brighton, Portland.
- SHETH, Kalpana K. 2015. *Choḍ*. Communication personnelle de 3 pages en hindi synthétisant des informations obtenues oralement de provenances diverses.
- Śrāddhavidhiprakaraṇa* de Ratnaśekharasūri avec commentaire, éd. Panyas Shri Vikramvijayji and Shri Bhaskarvijayji, Surat, V.S. 2016 (Sheth Devchand Lalbhai Jain Pustakodhar Fund Series No. 106).
- SHRIKANT, Usha 1998. *Ethnic Embroidery of India*. Mumbai.
- TIFFEN, Nicole 1987. *Le jainisme en Inde*. Genève : Weber.
- TURNER, R. L. 1966. *CDIAL. A comparative dictionary of Indo-Aryan Languages*. London.
- VIJAYAŚĪLACANDRASŪRI, Āc. Mahārāj 2015. Communication personnelle du 6 juin 2015.

SUMMARY

This paper is an exploration of a specific form of modern religious art among Śvetāmbara Mūrtipūjak Jains, namely hangings on velvet making use

of the technique of golden and silver thread embroidery supplemented with sequins and bullions and provided with an embroidered inscription (in Hindi or Gujarati) at the basis giving information about date, religious instigators and lay sponsors (§ 1). Although they are present in the religious environment of Gujarat and northern India, these hangings have not been documented. In the last three years, however, they have started entering museum collections outside India (Adelaide, London, Norwich) and are slowly recognized as a significant form of textile art and craft (§ 2). The exact history of these objects is not yet fully clear. Two early specimens from the 18th century which were meant to pay homage to a religious teacher are known (MEHTA 1956), but all the hangings which could be traced so far are not earlier than the 1950s. Far from being antics, they are produced in front of our eyes (§ 3 and § 10). In Gujarati these hangings are known as *pūthiyum* “object at the back”, a word similar in its meaning to the better known term *pichvāī* referring in particular to the hangings used among Vaishnavas, especially at Nathdwara. However, the most common designation used today by Jains is *chor* or *chod*, a word of rather mysterious origin despite some hypotheses. In its complete form, the hanging is supplemented by a canopy (*candarvo*) and a velvet-festoon (*toran*, § 4). Jain velvet hangings are seen as ceremonial objects. They are a particular application of the *zardozi* technique, which is still very much in use in northern India and Gujarat. The making process is here described on the basis of fieldwork done in Surat. Genuine golden and silver threads are now often replaced by copper or plastic wires, and there are changes in the colours or styles of the hangings (§ 5). Their functions are investigated on the basis of the inscriptions they contain (§ 6). Monks but also nuns belonging to ascetic lineages from the Tapāgaccha are prevalent as instigators. *Chors* are made in order to celebrate the promotion of a monk within the religious hierarchy, but more often to celebrate arduous types of fasts observed by mendicants or by laypeople, especially women, sometimes in the form of collective concluding ceremonies (*udyāpan*). They can also be meant to commemorate a deceased member of a family. All purposes can combine together in the same object. The hangings may remain as a family heritage. But very often they are gifted to a temple where they serve as backdrops to an image or another object of devotion, or to an upashray where they serve as backdrops to teaching mendicants (§ 7). Their iconography (investigated at length in § 8 on the basis of the descriptive catalogue of items collected so far, § 10) is distinctly Jain, going from symbolic representation of Jain fundamentals to episodes of the Jinās’ lives, other narrative scenes or pilgrimage places. It is an iconography without theory, except for a discussion by Ānandasāgarasūri about the adequacy of

monks showing their backs to hangings where great figures of the past have been embroidered (§ 8.2.7). The only object on textile mentioned in the normative literature of the *śrāvaka-cāras* for solemn occasions is the canopy. The hanging is an extension of this use and easily inserts in the pattern of *prabhāvanā* as it exemplifies the interaction of mendicants and *śrāvakas* in promoting the teaching through the display of a distinct iconographic programme. The choice of the hanging-form was probably influenced by the *pichvāī* widely present in western India, but Muslim velvet banners with *âyats* embroidered in metallic thread could also have played a part in the diffusion of this form of religious art. Anyway, the Jain velvet hangings do contribute to the vitality of *zardozi* handicraft in northern and western India and are a significant part of Jain religious art in the making.



Fig. 1 : Tentures, dais et festons (10.7, 10.22, 10.9)



Fig. 2 : Dessin préparatoire sur papier calque



Fig. 3 Velours tendu sur cadre de bois et broderie au fil de coton blanc



Fig. 4 : Outils utilisés par les brodeurs



Fig. 5-6 : Incrustation et broderie de paillettes



Fig. 7 Tenture en fond dans un temple (10.34)



Fig. 8 : Tenture de fond devant *samavasaraṇa* lors d'un *bhūmipūjan*
(Cliché Dhvani Hariya)



Fig. 9 : Dais, tenture et feston au temple Śvetāmbara de Bhadaini (Varanasi) dédié à
Supārśvanātha



Fig. 10 : Tenture (10.33) et portraits de maîtres dans un *upāsraya*



Fig. 11 : Tentures symbolisant les cinq premiers Anga lors d'une *pūjā* des Āgama



Fig. 12 : Tenture illustrant plusieurs notions de l'enseignement (10.40)



Fig. 13 : Tenture représentant Shatrunjaya (10.29)



Fig. 14 : Détail de l'histoire de Varadatta et Gunamañjarī (10.4)



Fig. 15 : Détail de la tenture 10.27



Fig. 16 : Détail de l'histoire de Śālibhadra (10.30)



Fig. 17 : Détail de la tenture 10.38

BULLETIN D'ÉTUDES INDIENNES
N° 33 (2015)

De l'Inde au Cambodge
Hommage à Bruno Dagens

Textes réunis par Marie-Luce Barazer-Billoret

- Marie-Luce BARAZER-BILLORET, De Kaboul à Pondichéry via Angkor
Jean-Michel CREISMEAS, Le yoga du *Śaiva Siddhānta*
T. GANESAN, Revisiting *Mahābhārata*: Śrīkṛṣṇa is The Earliest Śaiva
Isabelle RATIÉ, Śivaïsme et bouddhisme philosophiques : une influence réciproque ?
Uthaya VELUPPILLAI, Traduire le *Tēvāram* ou la bosse du roi *pāṇḍya*
Sylvain BROCQUET, Épigraphie et poétique : le *virodha* dans l'inscription du temple dit « de Gaṇeśa » à Mahābalipuram
Nicolas DEJENNE, Une note sur les fondations civiles et religieuses dans la *Rājatarāṅgiṇī* de Kalhaṇa
Georges-Jean PINAULT, Védique *sānasī-* par-delà les apparences
Ronan MOREAU, Quand les éléphants avaient des ailes...
Nalini BALBIR, Une forme d'art religieux jaïn d'aujourd'hui : les tentures cérémonielles (*choṛ*)
Marion LE SAUCE-CARNIS, Le temple de Chintala Veṅkaṭaramaṇa de Tāḍpatri (Andhra Pradesh) et son programme iconographique
Karine LADRECH, Bhairava et Mahākāla au Népal
Vincent LEFÈVRE, Le mystérieux Paraśurāma de Mahasthan
Francesca TAGLIATESTA, The Figure of the Elephant from India to Medieval Apulia
A Comparative Study of Typological, Iconographic and Stylistic Aspects
Hedwige MULTZER o'NAGHTEN, Les vies du Buddha dans les temples de Jayavarman VII. De l'histoire à la légende
Edith PARIER-RENAULT, A propos de quelques thèmes narratifs représentés au *Gopura* Est du Baphuon
Christophe POTTIER, Le Roi dans le temple : le cas de Jayavarman VII, de Phimai à Angkor