



TEXTILES
EXOTIQUES

Exposition

TEXTILES EXOTIQUES

Guide

**Couverture : fragment d'un tissu en soie,
Japon (AE.58.19.36) ; voir
guide, groupe 3.**

**Édition française revue par
R. Lesuisse, Conservateur
du Musée d'Archéologie, Nivelles.**

Exposition

TEXTILES EXOTIQUES

appartenant aux collections des

MUSÉES D'ARCHÉOLOGIE DE LA VILLE D'ANVERS

M U S É E D ' E T H N O G R A P H I E

Avant-propos

par J. WILMS

Échevin des Beaux-Arts
de la Ville d'Anvers.

Examiner une collection sous un angle nouveau entraîne toujours une surprise. Cette exposition de textiles exotiques, consacrée plus spécialement aux techniques de décoration, confirmera cette constatation. On peut bien parler d'une surprise au plein sens du mot, puisqu'il s'agit dans ce cas d'une partie des collections appartenant à un musée qui doit aux circonstances de n'avoir pu jusqu'à présent se manifester de façon permanente. Il est, en effet, regrettable que les plans pour la construction d'un nouveau Musée d'Ethnographie n'aient pas encore été réalisés. Nous nous rendons compte que le logis temporaire et l'impossibilité d'exercer des activités muséales normales constituent des circonstances de travail peu encourageantes ; l'estime que nous avons pour l'énergie inlassable et l'enthousiasme soutenu du personnel de ce musée en est d'autant plus grande.

Nous avons la hardiesse d'espérer que cette exposition connaîtra un grand succès. Il serait d'ailleurs étonnant que, précisément en nos régions, jadis tellement renommées pour leurs arts textiles, les facettes inconnues et exotiques de ces arts ne suscitent pas un intérêt spécial. Dans cet ordre d'idées nous nous réjouissons que cette exposition devienne l'hôte de plusieurs communes de notre pays sous le signe de la collaboration intensive et de la campagne organisée par l'Association des Musées de Belgique.

Nous avons pu constater à plusieurs reprises, et à nouveau lors de la préparation de cette exposition, que dans le monde des musées la coopération n'est pas une notion vague. C'est avec un réel plaisir que nous exprimons ici notre gratitude pour

l'aide que la direction de notre Musée d'Ethnographie a reçue de plusieurs institutions-sœurs de l'étranger. Nous remercions tout spécialement monsieur le Professeur A. Bühler, directeur du Museum für Völkerkunde und Schweizerisches Museum für Volkskunde à Bâle, qui n'a épargné aucun effort pour rendre l'étude des collections de textiles, si riches et si bien documentées de ce musée, aussi facile que possible. Nous témoignons également notre reconnaissance à mademoiselle G. Müller, assistante auprès du même musée, à monsieur le Conservateur en Chef J.H. Jager Gerlings et à mademoiselle le Conservateur-adjoint R. Bolland, tous deux du Koninklijk Instituut voor de Tropen à Amsterdam, à monsieur le Directeur C. Nootboom du Museum voor Land- en Volkenkunde à Rotterdam et à messieurs J. et L. Langewis à Castricum, pour l'empressement avec lequel ils ont communiqué leurs connaissances de différents aspects des sciences textiles.

Il nous est un devoir élémentaire de rendre grâce à monsieur le Professeur J. Keuning, jadis conservateur auprès du Rijksmuseum voor Volkenkunde à Leyde, qui donna son avis lors de l'acquisition d'une importante collection de textiles indonésiens ; à madame Jasleen Dhamija, Deputy Development Officer auprès de l'All India Handicrafts Board à la Nouvelle Delhi, pour son intervention experte et empressée à l'occasion de l'acquisition d'une collection représentative de textiles indous ; à monsieur Kahono, jadis secrétaire de la chancellerie de la Légation de la République d'Indonésie à Bruxelles, pour sa médiation lors de l'obtention de matériel illustrant l'art du **batik** javanais ; à monsieur le Professeur Van der Spiet, de la Koninklijke Academie voor Schone Kunsten à Anvers, pour sa collaboration lors de la reconstruction de la technique de décoration par impression.

Notre pensée va de ce qui a précédé l'exposition à ce qui en restera : le Guide de l'exposition. En ce rapport nous ne pouvons omettre de mentionner avec une estime toute spéciale l'appui de la firme Gevaert Photo-Producten n.v. à Mortsel, ainsi que celui du Service du patrimoine culturel national auprès du Ministère de l'éducation nationale et de la culture, qui nous ont permis d'incorporer dans ce guide plusieurs planches en couleurs de qualité excellente.

Enfin nous rendons hommage à tous ceux qui ont contribué à la réalisation de cette exposition. Nous souhaitons à l'entreprise un grand succès et à ses visiteurs beaucoup de joie.

Pourquoi cette exposition ?

par F. SMEKENS,

Conservateur des Musées d'Archéologie
de la Ville d'Anvers.

Des activités de toutes sortes peuvent se dérouler dans un musée. Quand on n'y dispose que de moyens qualitativement et quantitativement restreints, aussi bien en personnel qu'en matériel, on doit se borner à n'exposer plus ou moins bien que les collections du musée. Quand les possibilités sont élargies, on peut également s'appliquer à réaliser, dans son propre bâtiment ou ailleurs, des expositions nationales ou internationales plus ou moins détachées des dites collections. Pour diverses raisons, l'organisation de ce genre d'expositions se heurte de plus en plus à des difficultés, surtout lorsqu'il s'agit de certaines œuvres d'art fragiles de toute première importance : les responsables de la conservation de tels trésors font en effet, et non sans raison, preuve d'une peur toujours croissante des risques courus. Les exceptions confirment la règle. L'utilité scientifique d'expositions grandioses groupant des œuvres de qualité inférieure, si telle utilité existe, est contestable. Mais même du point de vue social, didactique ou touristique de telles expositions perdent leur importance. Le temps n'est pas loin où les intéressés de tout rang social pourront eux-mêmes visiter sur place, dans leur propre entourage, les œuvres d'art et autres objets de musée. Le temps approche où ces œuvres et objets ne devront plus aller vers les gens; mais où les gens seront en mesure de les faire figurer dans leur plan de voyage pour une visite pleine d'attrait. Même l'ouvrier commence à parler de Paris, de Madrid, de Rome, de Vienne, d'Athènes... !

Partout, même dans les petits musées, il s'agira donc de plus en plus d'étudier les

collections, de les placer dans un cadre général et de les présenter d'une façon attrayante, afin que le voyageur intéressé, lorsqu'il fait la connaissance de cet apport local se profilant sur un arrière-plan de plus en plus élargi et de plus en plus familier, puisse vraiment considérer les musées comme les instruments de culture qu'ils sont par essence.

Si les livres, les revues, la radio et la télévision nous apportent de l'information et de la culture, rien ne peut remplacer la confrontation avec une réalité à trois dimensions et avec son arrière-plan spirituel. Qu'il s'agisse de musées des beaux-arts, d'arts appliqués ou de n'importe quelle forme de la science, le développement des petits musées qui est actuellement poursuivi partout (chez nous par l'Association des Musées de Belgique) est donc une tâche d'une importance croissante.

Une tâche subsidiaire — en plus d'une aide mutuelle possible — consiste à vulgariser les collections pour autant qu'on puisse les déplacer. Cette vulgarisation doit commencer dans le pays même. Trop de musées, qui par leur contenu mériteraient un meilleur sort, végètent encore dans l'obscurité à défaut d'un bâtiment approprié, d'un personnel scientifique permanent, de moyens matériels nécessaires à la présentation.

Le Musée d'Ethnographie d'Anvers, qui, en cette exposition, ne montre qu'une petite partie de tout ce qu'il possède, est depuis longtemps une collection importante à la recherche d'un bâtiment. Dans le catalogue de l'exposition **West-Zuid-Oost ; kunst buiten Europa**, organisée à la Salle des Fêtes de la Ville d'Anvers en 1960, nous avons tracé l'histoire de cette collection dont le premier objet, une stèle Zapotèque en pierre volcanique (Monte Alban I-II) était déjà présente, lorsque en 1864, il y a cent ans, l'ancêtre du groupe des Musées d'Archéologie d'Anvers, le Steen, fut ouvert du public.

Ce n'est donc pas sans motif qu'à l'occasion de ce centenaire ce soit précisément le Musée d'Ethnographie qui fournisse le feu d'artifice. A plusieurs reprises ce musée a déjà fait preuve de son droit à un propre logis par des expositions ; au Musée Vleeshuis, où ses collections se trouvèrent à l'origine (1954 : „Wapenverzameling Legaat J. Sieren” ; 1955/56 : „Rond Fetisj, Totem en Taboe ; keuze-tentoonstelling uit 15 jaar aanwinsten van het Ethnografisch Museum”), et en 1960 à la Salle des Fêtes municipale par l'exposition „West-Zuid-Oost” déjà mentionnée. Sans oublier l'importante exposition internationale „Het Masker ; alle volken alle tijden — Le Masque ; de tous peuples, de tous temps” organisée en 1956 au Musée Royal des Beaux Arts d'Anvers.

Une fois de plus le dernier-né de nos Musées d'Archéologie s'impose par une initiative qui est, en premier lieu, le résultat de l'étude de ce qui se trouve dans ses collections. Même un petit musée peut être une institution scientifique et cette étude a mené à l'élargissement systématique d'une collection apte à fournir un aperçu quasi complet des techniques de décoration textile. Ce qui peut actuellement être montré prend sa source dans la préhistoire et dans les origines du tissage.

L'histoire et la géographie, le passé et le présent s'entrecroisent ici ; comme souvent, une collection ethnographique semble être une fenêtre donnant sur le monde d'hier et d'aujourd'hui, un monde qui change tellement vite que nous pouvons nous réjouir si certains de ses aspects peuvent encore être fixés d'une façon concrète. Mais ce n'est pas tout ; au point de vue de l'esthétique cette exposition sera également une révélation, car elle mènera à la découverte d'une branche artistique des cultures non-européennes pratiquement inconnue en notre pays.

Cette exposition a donc un aspect scientifique, un aspect esthétique et un aspect éthique, ce qui doit suffire — puisque les objets le permettent et puisque les musées d'ethnographie universelle sont plutôt rares en Belgique — à susciter un large intérêt également en dehors de la ville d'Anvers. Une des nombreuses possibilités d'action des musées en général et de ce petit-musée-sans-logement en particulier, peut ainsi se manifester.

Aux nombreux remerciements formulés par monsieur l'Echevin des Beaux-Arts, auxquels nous nous associons avec gratitude, il convient de joindre ceux que l'administration des musées adresse aux autorités communales anversoises. La Ville d'Anvers a déjà fait et fait encore tout ce qui est possible pour donner aux collections ethnographiques un bâtiment adéquat : les plans sont prêts, ils ont même été expédiés. Mais ce qui est plus : l'administration communale n'a pas attendu que les collections soient logées dans leur propre bâtiment pour les doter d'un personnel scientifique et administratif. Ce personnel **existe** ; on lui a même permis d'entamer et de continuer, jusqu'à l'étranger, l'étude scientifique des collections.

Le résultat de cette étude se présente ici comme un arbre qu'on peut reconnaître à ses fruits, et si la récolte est exotique, c'est qu'encore de nos jours — comme déjà au seizième siècle — le monde entier se réunit à Anvers !

Textiles exotiques

par Adr. G. CLAERHOUT,

Conservateur-adjoint,
Musées d'Archéologie,
Musée d'Ethnographie.

En guise de justification.

En examinant quelles branches de l'art figurent le plus souvent comme sujets d'expositions, on remarque au premier abord que les arts dits „appliqués” y occupent une place plus que défavorable surtout pour les périodes les plus reculées ou pour les cultures étrangères. L'art plastique est sans doute plus spectaculaire et d'une sensibilité esthétique à la fois plus élevée et plus intense. Les arts appliqués, l'industrie artistique en somme, sont, par contre, plus captivants et plus dignes d'intérêt, parce qu'ils nous révèlent de façon directe la vie quotidienne et l'habileté de l'homme, son histoire et sa lutte avec les moyens mis à sa disposition par la nature. On ne peut d'ailleurs pas surestimer la distance qui existe entre les occupations matérielles de l'homme et ses besoins spirituels ; cette distance est d'autant plus courte que les cultures sont moins développées. Ceci se manifeste de la façon suivante : tout d'abord les objets que nous nous plaisons à considérer comme des exemples de l'art plastique ne sont pas, dans ces cultures, des objets de délectation artistique pour quelques „élus”, mais ils ont une fonction dans la vie sociale et religieuse de toute la communauté ; en plus on peut constater que les objets d'usage quotidien sont étroitement liés, aussi bien aux formes de la vie sociale qu'aux représentations religieuses. Les textiles ne font pas exception ; les vêtements ne servent pas uniquement à protéger le corps, mais également à le parer, à témoigner de la prospérité personnelle et à démontrer la position sociale de celui qui les porte. Un linceul par exemple, n'est pas seulement une enveloppe matérielle et un témoignage de respect mais aussi le détenteur des forces magiques qui doivent protéger l'âme lors de son voyage vers l'au-delà. Nous pourrions, en effet, faire mention de „textiles parlants” — comme l'a exprimé le titre d'une étude sur les origines et la signification des textiles en Indonésie (J.H. Jager Gerlings, **Sprekende weefsels**). Dans cette exposition l'attention ne sera toutefois pas attirée en premier lieu par cet aspect des arts textiles exotiques ; elle ira plutôt vers les trouvailles et l'habileté technique de l'homme peu évolué, qui, dans ce stade pré-industriel de l'histoire de la culture, a su atteindre des possibilités dont actuellement nous pouvons nous passer, ou que, plus évolués comme nous sommes, nous pouvons apprécier d'une façon presque illimitée... ou ne plus apprécier, parce qu'ils nous sont tellement familiers qu'ils ont perdu presque toute leur signification spirituelle.

Afin de tirer au clair les intentions de cette exposition, nous devons encore donner quelques précisions. Tout d'abord c'est à dessein que cette exposition a été conçue d'une façon technique et didactique. A cette fin, quelques techniques de décoration

de textiles ont été reconstituées en leurs différents stades, qui, nous l'espérons, contribueront à l'appréciation techniquement équitable et esthétiquement objective de chacun des tissus exposés. Il est ensuite à remarquer que nous n'avons pas réuni un choix des plus beaux exemples provenant de musées différents. Le matériel suffit certainement à illustrer d'une façon adéquate les techniques les plus importantes et à représenter les centres les plus notoires des arts textiles non-européens, et nous sommes d'avis que nos propres collections sont d'un niveau de qualité assez élevé pour que le visiteur puisse se rendre compte du caractère esthétique de la décoration textile exotique. Il doit en plus être souligné que ceci n'est pas un catalogue. Comme cette exposition sera l'hôte de plusieurs villes de notre pays, et comme elle ne disposera pas partout de locaux ayant la même superficie, le volume de son contenu variera de lieu en lieu ; le noyau de son contenu, avec ses groupes pour chacune des techniques de décoration, sera toutefois partout identique ; le catalogue numéroté habituel est donc remplacé par un guide d'exposition, basé sur la collection de base. Nous voulons aussi souligner que cette exposition ne prétend pas être une innovation ; nous avons bien au contraire profité avec gratitude du travail de pionnier du Professeur A. Bühler. La bibliographie à elle seule suffit à démontrer l'importance des études du Professeur Bühler dans le domaine des arts textiles non-européens. Nous voulons spécialement attirer l'attention sur la publication de la collection de textiles Fritz Iklé-Huber, que le Professeur Bühler a entreprise avec son épouse ; cet ouvrage, ayant comme sous-titre **Grundlagen zur Systematik der gesamten textilen Techniken**, pourrait être appelé une „bible des textiles". Ce n'est que grâce aux travaux de Bühler (son étude **Die Reservemusterungen**, parue en 1946, est également d'une importance essentielle) et d'autres que nous avons pu réussir, non seulement à identifier complètement nos collections textiles, mais également (et ceci pour la première fois) à présenter les arts textiles non-européens au public de notre pays. Il est enfin évident que l'espace limité d'une exposition ne nous permet pas de traiter des problèmes comme l'origine et la diffusion des diverses techniques et que nous ne pouvons même pas étudier en détail chacune des techniques ni les variantes des procédés employés.

Techniques classiques de tissage et de décoration textile.

Nous avons déjà indiqué qu'en cette exposition l'attention est surtout attirée sur la technique de la décoration. Elle sera même plus spécialement fixée sur une série de techniques que nous pouvons appeler typiques pour un stade de civilisation moins évolué : les techniques appelées „à réserves". Il serait toutefois erroné de croire que les autres techniques de décoration textile, qui furent d'abord perfectionnées au point de vue mécanique et parce qu'on disposait de matières premières plus appropriées, et qui furent ensuite industrialisées, seraient inconnues de ces mêmes cultures moins évoluées. Le contraire est vrai : elles sont nées au sein de ces cultures, mais elles y restèrent en un stade relativement primitif à cause des moyens restreints dont on disposait. Il est donc indiqué de faire tout d'abord la connaissance de ces techniques (qui nous sont familières) dans l'art textile exotique. Le titre de ce chapitre d'introduction indique qu'on peut distinguer, d'une part, les techniques qui réalisent une décoration pendant le tissage et, d'autre part, celles que l'on applique sur le tissu achevé.

Quoique nous ne voulions pas traiter spécialement des techniques de tissage, il nous semble indispensable d'esquisser leur procédé de base. Nous nous servons à cette fin de la figure suivante, qui reproduit de façon schématique la composition d'un métier primitif, dit métier à barre d'écartement et à lisseron.

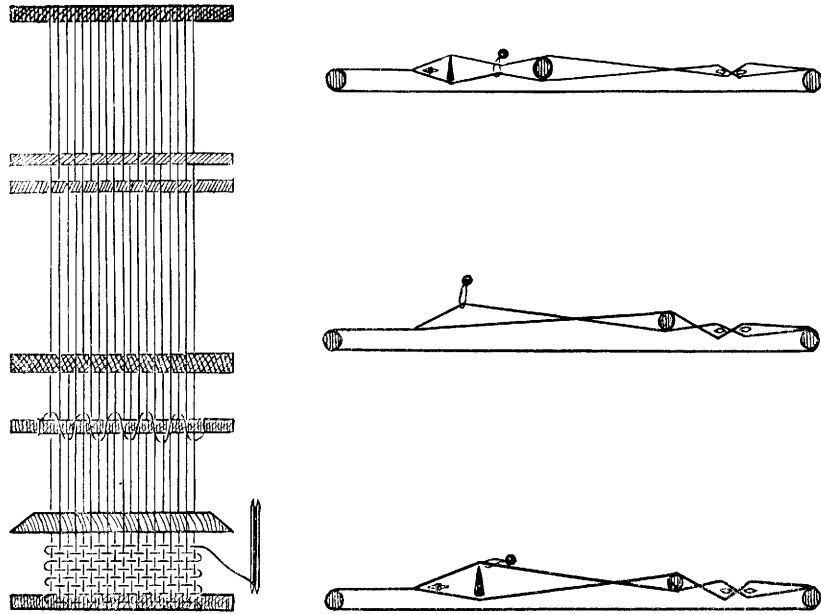


Fig. 1 : reproduction schématique de la composition (à gauche) et du fonctionnement (à droite) d'un métier à barre d'écartement et à lisseron (chaîne continue).

Tout à fait à gauche on peut voir la composition. En haut se trouve l'ensouple de chaîne, qui, des deux côtés, est attachée à un arbre, à un montant de porte ou à n'importe quel objet fixe. En bas il y a l'ensouple de tissu ou ensouple d'avant ; grâce à celle-ci la tisseuse, à l'aide d'une dossière ou d'une corde passant derrière elle, peut tendre ou relâcher le métier. Les fils qui vont d'une ensouple à l'autre — en ce cas sans fin ou continus — sont les fils de chaîne ; sur le dessin ils sont donc à la verticale. De haut en bas il y a encore : les baguettes d'envergeure, servant à séparer les fils de chaîne en fils pairs et impairs ; la barre d'écartement, qui se trouve entre les fils pairs et les fils impairs et dont la fonction sera expliquée plus loin ; le lisseron, aux lisses duquel sont fixés certains fils de chaîne ; le couteau ; et enfin les fils à l'horizontale, appelés fils de trame, qui au moyen de la navette sont passés ou plutôt tissés à travers les fils de chaîne, d'une lisière à l'autre, puis de la seconde de nouveau à la première et ainsi de suite. L'esquisse droite supérieure est une vue de côté du même métier, dans une première phase de travail : la barre d'écartement tirée vers l'avant a relevé tous les fils de chaîne pairs et abaissé tous les impairs, le couteau inséré a été mis en position verticale afin de faciliter le passage de la navette ; la trame peut donc, d'un mouvement, passer vers l'autre lisière au-dessus des fils de chaîne impairs et en-dessous des fils de chaîne pairs. Dans le deuxième dessin la barre d'écartement a été poussée vers l'arrière et le lisseron — avec tous les fils de chaîne impairs — a été relevé. Le troisième dessin montre alors comment le couteau est à nouveau inséré, afin d'élargir l'espace entre les fils de chaîne pairs et impairs, ce qui permet de nouveau le passage de la navette avec la trame, cette fois-ci en-dessous des fils de chaîne impairs et au-dessus des pairs. De cette façon on a donc réalisé un croisement régulier (ou armure régulière) entre les fils de chaîne et les fils de trame, ce qui constitue la structure de

base d'un tissu. L'armure illustrée est la plus simple des techniques de tissage : l'armure toile. Elle est toutefois à la base de plusieurs armures de décoration figurant à l'exposition. Ainsi par exemple l'armure reps (qui consiste à prendre des fils de chaîne ou de trame plus minces), l'armure croisée (le croisement des fils se répétant après au moins trois fils juxtaposés, ce qui a pour résultat des dessins de lignes oblique en arête ou en losange), l'armure d'ornementation (dont les fils ne se croisent pas de façon régulière et sont donc flottants). Nous devons tout de suite remarquer que les deux dernières techniques exigent plusieurs lisserons, et même des lisserons à patrons ; elles n'aboutissent d'ailleurs à des résultats satisfaisants que lorsqu'on emploie des fils de couleurs différentes. Mais plutôt que d'entrer plus dans le détail, nous prêterons attention à quelques techniques isolées.

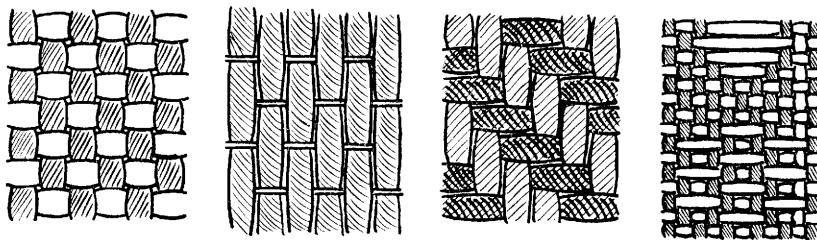


Fig. 2 : de gauche à droite : armure toile, armure reps, armure croisée, armure d'ornementation (fils flottants).

Une de celles-ci consiste à employer des fils supplémentaires (donc non nécessaires au tissu de base) qui d'habitude sont incorporés de façon flottante. De beaux exemples en sont les „tissus à bateau", de la région de Kroé, au sud de l'île de Sumatra (ill. 2). Ces tissus sont en effet décorés d'un bateau stylisé, habituellement de couleurs assez ternes. Il s'agit en réalité de bateaux à âmes, ce qui nous met en présence d'une croyance populaire très ancienne et universellement répandue au sujet du passage de l'âme ou de l'esprit du défunt vers l'au-delà. Pendant les rites d'inhumation ces tissus sont pendus dans la maison.

Une technique tout à fait à part, ou plutôt une série de techniques, est connue sous le nom de tapisserie. La variante la plus curieuse en est bien le **kélim**. Dans cette technique le motif est construit au moyen de cases de couleurs différentes, la trame au bout de chaque case retournant donc vers son début. De cette façon on en arrive aux fentes typiques dans le tissu (qui sont parfois — à tort — considérées comme des défauts). Cette caractéristique se remarque sur le fragment d'un linceul péruvien reproduit (ill. 3).

Une autre technique isolée emploie des matériaux non-textiles, incorporés pendant le tissage. Les tissus à plumes des civilisations précolombiennes du Pérou et du Mexique, ainsi que les tissus à perles incorporées provenant de quelques îles indonésiennes en sont des exemples.

Du point de vue technique, l'addition d'une ornementation sur le tissu fini semble être plus simple que la décoration pendant le tissage ; il en fut, en effet, ainsi au premier stade de l'évolution, mais c'est précisément en ce groupe de techniques d'ornementation textile que l'homme, sur les chemins de la culture, a fait preuve d'une ingéniosité remarquable et, en même temps, de qualités esthétiques surprenantes.

Très simple comme idée est par exemple le travail appliqué : des bouts de tissu aux couleurs contrastantes, des paillettes, des bouts de cuir, des perles de verre, des petits miroirs et toutes sortes d'autres objets sont cousus en motifs sur le tissu. C'est d'une telle façon que fut par exemple décoré un manteau de cérémonie de la Côte Nord-Ouest de l'Amérique (ill. 1).

Une forme spéciale de la technique appliquée est connue de l'île de Bali, où des tissus batikés importés de Java sont décorés d'or (en feuilles ou en poudre) à l'aide d'un enduit de colle appliqué au pochoir (ill. 4). Ce genre de travail s'appelle **prada** ; un **kain prada** (tissu décoré au **prada**) est évidemment réservé aux grandes circonstances.

La broderie peut être considérée comme un travail appliqué : elle consiste également à orner le tissu au moyen de fils appliqués, toute la différence résidant dans le fait que le matériel appliqué est cousu à travers le tissu. Un tissu des tribus Toda des Indes (ill. 5) en est une illustration plutôt rare. Un principe de travail simple est la peinture sur tissu (ill. 6). Ici aussi on pourrait en un certain sens parler d'une technique appliquée, si ce n'est que la matière (liquide au lieu de solide) est essentiellement différente.

Si la peinture elle-même est sans doute la forme la plus primitive de décorer une surface, et si cette technique laisse également une grande liberté à l'élément créateur, il faut tout de suite remarquer qu'elle n'est pas indiquée pour décorer les tissus, à moins de soumettre ceux-ci à un traitement servant à faciliter l'adhésion du colorant. Cet inconvénient ne disparaît pas lors de la mécanisation de cette technique sous la forme de l'imprimerie — par laquelle le travail est simplifié ou la possibilité de production élargie, mais qui en même temps limite d'une façon radicale la liberté de création. En plus, la jonction exacte des différentes empreintes est une difficulté supplémentaire. Pourtant cette technique a mené à des résultats remarquables, même avec des moyens de travail plutôt primitifs ; un tapis décoratif de l'Iran (ill. 7) en est le témoin. Cette technique a aussi été à l'honneur en Europe ; les plus anciens exemples, en provenance de la Rhénanie, datent d'il y a environ 900 ans. Le progrès technique et chimique, existant surtout depuis le 19^{ème} siècle, a non seulement complètement mécanisé et industrialisé ce procédé, mais a également eu comme résultat de rendre les possibilités esthétiques — en ce qui concerne formes et couleurs — quasi illimitées. Et pourtant les textiles imprimés à la main sont revenus à la mode — surtout sous l'impulsion des ateliers scandinaves — par réaction contre l'esthétique standardisée du produit industriel. Ceci donc est dit en guise d'introduction, pour ce qui concerne quelques techniques de tissage et de décoration textile que nous avons appelées classiques parce qu'elles sont également connues et appliquées dans la civilisation industrielle du 20^{ème} siècle. Toutes les techniques citées ont cependant une importance particulière pour ce qui va suivre ; elles ont, en effet, ceci de commun : le motif ornemental est réalisé de façon directe à l'aide de fils de couleurs diverses, ou bien ce motif y est appliqué en couleurs sur un fond vierge ou au moins uni de couleur différente ; en termes plus simples : la décoration est faite directement : elle est positive.

Techniques „à réserves”.

Une autre série de techniques de décoration textile — la décoration pendant le tissage étant en ces cas exclue — pratique la décoration indirecte et, pour ainsi

dire, négative. En ces techniques, le motif ornemental est réservé pendant la teinture du tissu en soumettant celui-ci, en certains endroits et selon les dessins désirés, à un traitement visant à empêcher la pénétration du colorant ; le décor y apparaît donc de la couleur originale du tissu sur un fond teint uni. Comme l'explication de ces techniques le démontrera, leur avantage ne réside pas en une simplification du travail, bien au contraire ; elles visent plutôt à satisfaire un besoin en tissus richement décorés — qui sont presque irréalisables sur des métiers primitifs — et dont les couleurs doivent être aussi inaltérables que possible. Si certaines des techniques précitées ne répondent pas à cette dernière exigence, les techniques à réserves donnent entière satisfaction à cet égard, puisqu'elles permettent de plonger le tissu ou les fils dans le colorant et même de répéter au besoin cette opération, ce qui rend possible une imprégnation totale. A la première exigence d'une décoration aussi riche que possible, l'ingéniosité de l'homme a su répondre de façon captivante.

Groupe 1. Réserves plissées.

La plus simple des techniques à réserves consiste à plisser le tissu et à presser ces plis l'un contre l'autre de telle façon que le colorant ne puisse pas pénétrer les parties pressées. Grâce à cette technique le tissu lui-même sert donc à ses propres réserves. Un pagne provenant de la Colombie (ill. 9), qui n'est pas fait en tissu mais en liber battu, illustre la forme probablement la plus primitive de cette technique ; selon toute probabilité, il fut enduit de couleur après le plissage. Pour les tissus qui doivent être plongés dans un bain, d'autres moyens sont évidemment requis. C'est ainsi qu'un tissu peut être plissé et gardé en cet état en l'entourant d'un fil.

Les procédés de cette technique ainsi que ceux de la plupart de celles dont nous traiterons encore peuvent être suivis sur les reconstitutions en stades exécutées spécialement pour cette exposition.

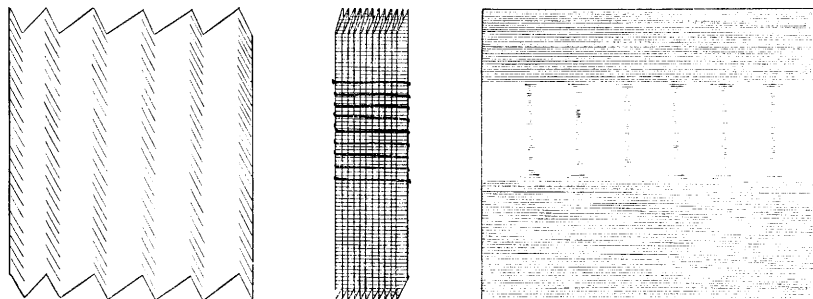


Fig. 3 : réserves plissées. De gauche à droite : plissé, après teinture, déplié.

Cette technique est aussi répandue au Mali, il en existe d'ailleurs plusieurs variantes. C'est ainsi que l'on ne peut pas seulement bâtir les plis au lieu de les entourer simplement d'un fil, mais on peut également ourler chaque pli séparément (fig. 4). Quand une de ces techniques est appliquée sur un tissu qui a préalablement été plié en deux, en quatre ou même en huit, on constate avec étonnement l'apparition de bien plus de variantes qu'on n'aurait jugées possibles pour une technique aussi simple (ill. 10).

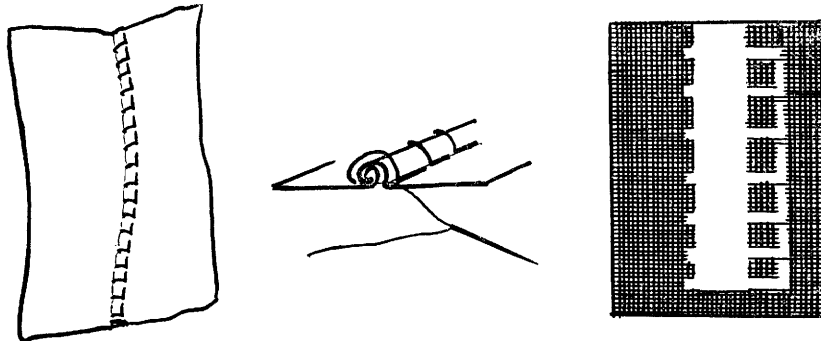


Fig. 4 : réserve à plis ourlés. De gauche à droite : détail d'un pli ourlé, après teinture, défait.

Groupe 2. Réserves à pochoirs.

Cette technique aussi est simple du point de vue du matériel utilisé. Il s'agit de teindre le tissu en le couvrant partiellement avec une matière qui le rend plus ou moins imperméable au colorant ; cette matière doit être fixée sur le tissu si celui-ci doit être plongé dans un bain, ou bien elle est simplement mise dessus lorsque la couleur est appliquée au pinceau. Des variantes consistent à coudre sur le tissu des

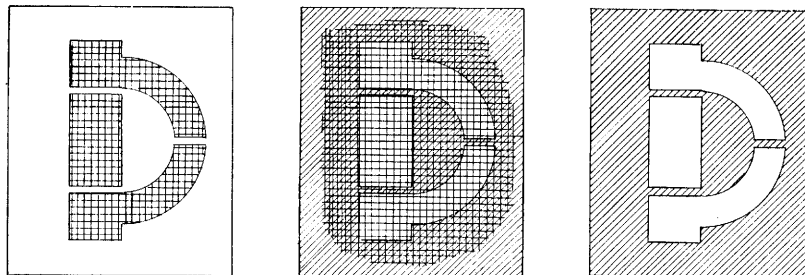


Fig. 5 : réserve au pochoir. De gauche à droite : le pochoir sur le tissu, après application de la couleur, après enlèvement du pochoir.

bâtonnets en bambou, des rubans etc. Et même l'application de broderies (ill. 11), puisque celles-ci ne restent pas en tant que décoration, mais sont enlevées après la teinture.

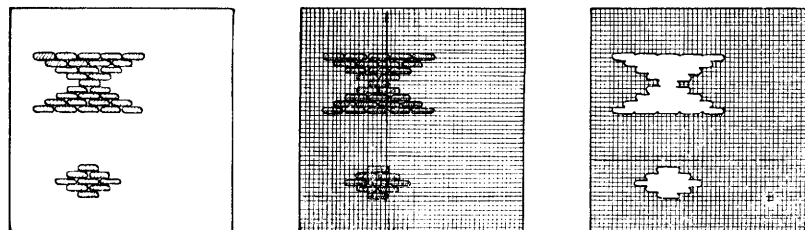


Fig. 6 : réserve à la broderie. De gauche à droite : brodé, après teinture, défait.

La forme la plus habituelle de cette technique est celle où l'on fait usage de pochoirs en matière rigide tels que nous les connaissons. Il est évident qu'ils ne peuvent servir dans les cas de teinture par immersion, puisque la couleur pénétrerait trop facilement sous le pochoir ; on applique donc le colorant à la brosse ou au pinceau. Cette technique est assez répandue au Japon, où elle est souvent combinée avec la peinture à la main libre et également — tout comme par exemple au Nigéria — avec une autre technique à réserves : les réserves aux substances pâteuses (voir groupe 4). Une telle application de deux techniques à la fois n'est d'ailleurs pas rare et au premier abord il n'est pas facile de discerner laquelle des deux doit être considérée comme essentielle. Aux îles Ryukyu cependant, et plus spécialement à Okinawa, l'exécution des pochoirs (fig. 7) et la combinaison de plusieurs pochoirs (parfois 17 au total, selon le motif et les couleurs) sont tellement parfaites, que nous ne pouvons que faire passer ces tissus et ces kimonos (ill. 8), quoique décorés en même temps aux réserves à la pâte, comme illustrant en premier lieu la réserve aux pochoirs (les „motifs de remplissage" semblent d'ailleurs être réalisés au moyen de la simple peinture au pochoir).

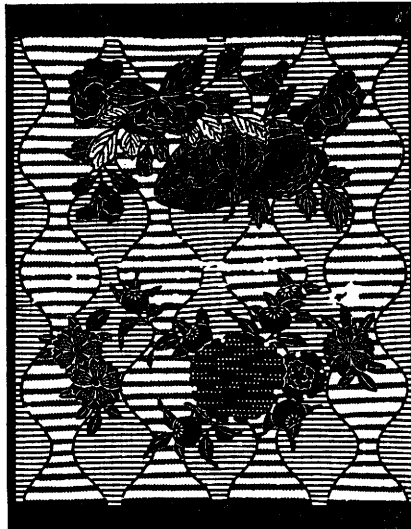


Fig. 7 :
pochoir en papier de cuve, renforcé
par des cheveux collés.
Japon, Okinawa.
55 x 42,5 cm. AE.62.40.4.

Groupe 3. Réserves à la ligature et au fauil.

Nos collections ne comprennent malheureusement aucun exemple des réserves à simple ligature ou à enveloppe. C'est d'ailleurs une technique fort primitive, pratiquée bien moins que les autres. Le Japon, le Cambodge, les Indes et l'Afrique occidentale n'en ont fourni que quelques exemples. Elle consiste à enrrouler le tissu et à l'entourer partiellement de ligatures, de telle façon que, dans le bain de teinture, la couleur ne puisse pénétrer à ces endroits. Il en résulte de simples dessins striés, et la décoration la plus compliquée que l'on puisse s'imaginer consisterait à enrrouler, après la première teinture, le tissu dans l'autre sens et à recommencer le traitement, de façon à aboutir à des quadrillages.

Une forme plus attractive du procédé à la ligature et au fauil est une technique qui est surtout connue sous son nom malais de **plangi**. Nous pourrions la définir comme réserves aux cônes ligaturés.

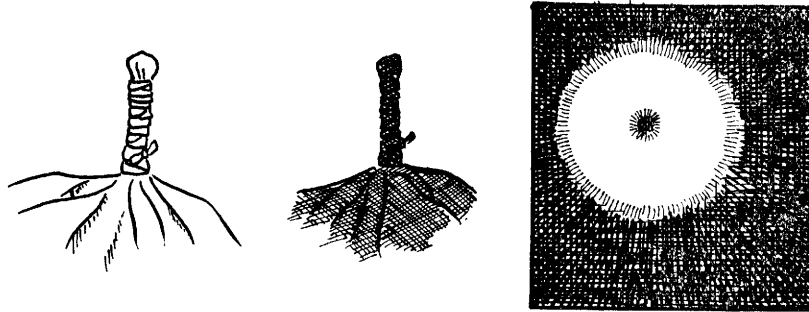


Fig. 8 : réserve aux cônes ligaturés. De gauche à droite : cône de tissu enveloppé, après teinture, enveloppe défaits et cône ouvert.

Cette technique consiste à soulever le tissu, en des endroits définis selon le motif de décoration envisagé, de façon à former des cônes petits et grands, que l'on enveloppe ou **ligature** afin que, dans le bain de teinture, le colorant ne puisse pénétrer à ces endroits. Comme le dessin schématique permet de le constater, il en résulte des tâches circulaires réservées sur un fond teint.

Les ethnologues se plaisent à nommer cette technique par son vocable malais parce que ce procédé fut pour la première fois remarqué en Indonésie. **Piangi** est d'ailleurs dérivé de **pelangi**, ce qui peut signifier une tache réservée ou multicolore. La technique est toutefois également connue en dehors du territoire culturel indonésien : surtout aux Indes et au Japon, où on l'appelle **bandhani** resp. **shibori** (mots signifiant „noué” ou „lié”). Ce procédé est aussi pratiqué en Afrique du Nord et même au Pérou précolombien (ill. 12). En regardant attentivement le fragment reproduit, on se demandera sans doute comment on est parvenu à ne réserver que des anneaux et comment on a pu réserver ces anneaux en deux tons d'une même couleur. La première question trouve sa réponse dans la figure : on y remarque en effet une ligature qui n'entoure pas le petit cône en son sommet, de telle façon que ce sommet, teint dans le bain, forme une tache de couleur au centre de la tache „en réserve”. On peut limiter la ligature à la base du petit cône, ce qui donne comme résultat des réserves annulaires dans le tissu teint et dénoué. Une autre variante présente dans la tache réservée des anneaux concentriques ayant la couleur du fond ; ils résultent d'une ligature qui fut — intentionnellement ou non — relâchée par endroits. A la deuxième question, comment en vient-on à des nuances différentes ?, il est encore plus facile de répondre : après un premier bain de teinture, une partie des ligatures a été enlevée de notre fragment péruvien après quoi celui-ci a été replongé dans la même couleur ; les anneaux réservés dans les deux bains sont donc restés blancs, ceux qui ne furent enveloppés que dans le premier bain sont devenus brun clair, tandis que tout le reste du tissu est devenu brun foncé. Cette technique est très ancienne. Des tissus réservés en cônes ligaturés, provenant de la Chine, furent déjà importés au Japon et au Turkestan au 7ème siècle. Aux Indes — où sur les fameuses peintures rupestres d'Ajanta, datant des 6ème et 7ème siècles figurent des vêtements décorés selon cette technique — ce sont surtout le Rajput, les Indes centrales, le Gujerat et la région de Bombay qui sont connus pour leurs **bandhanis**. Les acheteurs de vêtements et de tissus décoratifs y prennent l'affaire au sérieux : sur les marchés indous les pièces sont souvent présentées avec leurs ligatures, qui n'ont été enlevées que d'un coin (afin qu'on puisse se rendre compte qu'il s'agit bien d'un ouvrage à la main et non d'une imitation industrielle, et qu'on soit en même temps en mesure d'apprécier le dessin et les couleurs).

En regardant de plus près certains tissus décorés de cette manière, on ne peut qu'admirer la patience illimitée nécessaire à la manufacture d'un tel châle ou d'une telle jupe.

Une autre technique à réserves, pratiquée à l'aide de faufils, est un tant soit peu plus rapide. Cette technique, également connue dans l'ethnologie sous le nom malais **tritik**, est traitée ici ensemble avec le **plangi**, parce que les deux sont surtout mises en pratique en même temps. Dans le procédé **tritik** c'est également en un certain sens le tissu qui se réserve lui-même ; on y parvient en le faufilant d'après un dessin établi à l'avance, après quoi le tissu est resserré de telle façon que, dans le bain de teinture, le colorant ne puisse atteindre les parties touchant directement au fil.

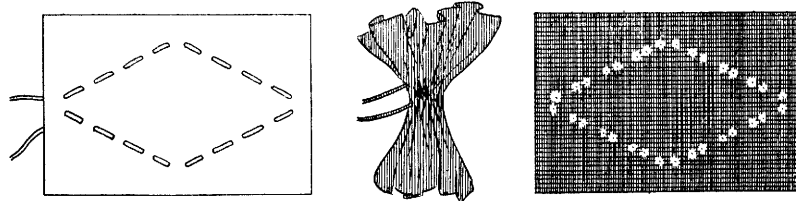


Fig. 9 : réserve au faufil. De gauche à droite : faufils cousus, tissu resserré et teint, faufils enlevés et tissu ouvert.

Les tissus décorés uniquement par réserve au faufil sont plutôt rares. Un châle javanais peut servir d'exemple (ill. 13) : des arabesques y ont été réservées tout autour d'un fond pourpre-indigo ; elles laissent au milieu d'elles un losange, portant le nom indigène de **tengahan sidangan** (servant à distinguer ces tissus d'autres qui ont au milieu une décoration carrée, **tengahan blumbangan**). Pour la combinaison simultanée des deux techniques citées, la réserve à la ligature et celle au faufil donc, nous prendrons deux exemples typiques.

Une première variante est reproduite sur la couverture de ce guide ; la décoration de ce fragment textile japonais a été réalisée en faufilant un fil en spirale à travers le tissu (les trous de l'aiguille sont encore visibles sur la pièce même), après quoi on l'a resserré. Ceci a eu comme effet l'apparition de lignes rayonnantes dans les taches, causées par les petits plis où le colorant a pu pénétrer lors de la teinture. La deuxième variante (ill. 14) n'est pas seulement typique de l'application simultanée des deux techniques, mais également du fait que le tissu a été enroulé et ligaturé partiellement. Le **kain kembangan** (nom donné à cause de la technique employée) fut d'abord pourvu de cônes ligaturés pour les petites taches répandues sur toute la surface et de faufils pour les lignes réservées en bordure et au centre rectangulaire. Ensuite on a probablement procédé comme suit : après enroulement et ligature des bords, on l'a mis dans un bain rouge, ensuite, après ligature du centre et enlèvement des ligatures des bords, dans un bain bleu, et, après avoir enlevé partiellement les ligatures et les faufils, on l'a mis dans un bain jaune ; le rouge a donc pris une teinte orangée, tandis que le bleu est devenu vert.

Selon toute vraisemblance on a encore, avant le dernier bain, défait en partie les ligatures de certaines taches qu'on a de nouveau enveloppées à leur base tandis qu'enfin des taches ont encore été peintes à la main. Ce tissu est particulièrement attractif parce qu'il n'a pas été repassé ; les traces des techniques employées sont donc encore perceptibles. Il ne semble d'ailleurs pas exclu que certains tissus soient à dessein employés dans un état soi-disant inachevé, parce que sous cette forme la dureté de leurs couleurs est quelque peu adoucie.

On voit donc que des techniques simples peuvent mener à des combinaisons tellement compliquées que, même après des études répétées, on n'est pas encore entièrement certain du procédé de travail employé, surtout parce qu'on ne connaît pas tous les artifices qui ne sont pas directement visibles sur le tissu terminé.

Groupe 4. Réserves au moyen de substances appliquées sous leur forme liquide et ensuite solidifiées.

La technique que nous voulons esquisser et commenter dans le groupe suivant des procédés à réserves, ne peut malheureusement être définie en français que de cette façon malhabile. Une dénomination plus courte serait : réserve à la pâte ; elle présenterait toutefois l'inconvénient qu'au moins une des variantes serait indiquée de façon fautive. Dans le même ordre d'idées, le vocable de la principale variante malaise du groupe, le **batik**, serait inexact. Plutôt que de nous plonger toutefois dans ces spéculations théoriques, nous examinerons de près la façon de procéder à la manufacture du **batik**.

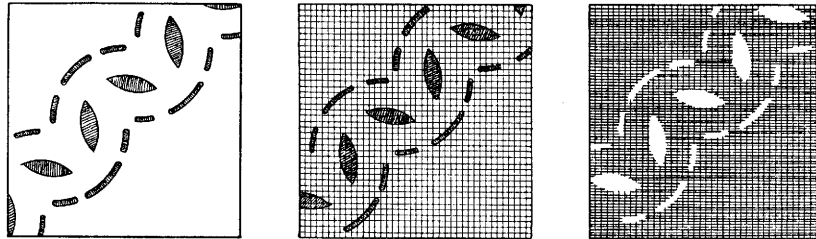


Fig. 10 : procédé du **batik**. De gauche à droite : cire appliquée sur le tissu, après teinture, après enlèvement de la cire.

En considérant d'abord la technique en principe, en d'autres termes dans son application la plus simple, l'esquisse théorique suivante du procédé pourrait suffire. Sur un tissu on étend à l'aide d'une brosse, d'un pinceau ou d'un petit récipient prévu d'un bec, de la cire liquide. Cette cire se solidifie dès qu'elle touche le tissu froid ; elle finit par durcir tout en restant assez malléable. La pièce, avec ses réserves à la cire, est alors plongée dans le bain de teinture. Après séchage, on enlève la cire à l'eau bouillante et le motif apparaît, réservé en blanc sur un fond de couleur.

Comme nous l'avons dit, le **batik** javanais est la plus connue des variantes de ce groupe de techniques à réserves. A Java on ne procède toutefois pas d'une façon aussi simple que la description donnée l'inciterait à croire. Afin de nous permettre de suivre un procédé complet, mais cependant pas très compliqué, nous nous référons à un tissu teint en bleu et en brun et décoré de réserves blanches (ill. 15). On y a d'abord appliqué à la cire les contours d'un dessin, ceci au moyen d'un petit instrument appelé **tjanting** (fig. 11) : un petit réservoir en cuivre mince, pourvu d'un petit bec et monté sur un manche en bambou. Une première difficulté technique se présente : la cire doit être assez chaude pour être bien liquide, mais il faut éviter qu'elle ne brûle. Il est ensuite évident que la batikeuse doit avoir la main ferme car la plupart du temps le dessin à la cire est appliqué librement, en se basant tout au plus sur quelques lignes auxiliaires indiquant la répartition générale

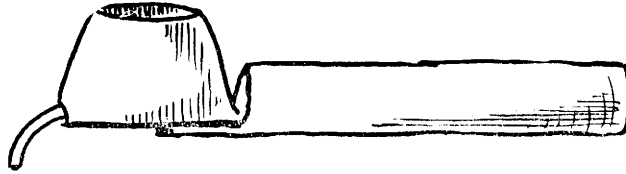


Fig. 11 : un **tjanting** javanais. L. env. 15 cm.

de la surface. Après application des contours (et si on veut en venir à une décoration parfaite ceci doit se faire sur les deux faces du tissu), tout ce qui dans le premier bain de teinture devra rester vierge doit être recouvert d'une couche égale de cire. La première teinture est d'habitude le bain indigo ; on doit en effet tenir compte de l'intensité des couleurs à employer successivement, qui en certains endroits se couvrent, et les couleurs les plus fortes seront donc employées en premier lieu puisqu'elles ne seront que faiblement altérées par une couleur plus claire. Après le séchage deux procédés sont possibles : ou bien on enlève toute la cire à l'eau bouillante et on procède à un nouveau dessin à la cire, ou bien on gratte une partie de la première couche (à cette fin une cire de couleur différente sera employée pour la seconde couche). De toute façon, avant le bain brun, les parties du tissu qui doivent rester blanches ou indigo-claires seront réservées. Après cette dernière application de cire, la cire solidifiée est parfois craquelée, de façon à créer des petites fentes par lesquelles la couleur pourra pénétrer légèrement. Après le bain brun et après le séchage on fait à nouveau fondre toute la cire ; après un nouveau séchage le tissu est terminé. Le résultat est un dessin réservé en blanc sur un fond décoré en bleu et en brun, avec quelques veines brunes dans les réserves blanches.

La succession des procédés pour une décoration multicolore avec tous les stades intermédiaires peut être suivie sur une série de **batiks** indonésiens.

En rapport avec ce que nous venons de dire au sujet de la craquelure intentionnelle de la couche de cire, le visiteur remarquera que la série de démonstration ne présente que quelques rares veines. Celles-ci ont été causées accidentellement pendant les traitements successifs. La création intentionnelle de craquelures n'est pas une caractéristique générale des **batiks** javanais ; elle dépend plutôt de la mode régionale ; ici les craquelures sont un élément de raffinement artistique, ailleurs elles sont considérées comme un critère d'infériorité.

Puisque nous traitons de quelques détails auxiliaires de cette technique, nous nous permettons d'en relever encore quelques aspects. Ainsi nous voudrions relever que, de toutes les techniques à réserves c'est bien celle-ci qui permet la plus grande liberté dans la décoration et les motifs, qui peuvent même être figuraux. Le procédé du **batik**, d'origine indoue (notamment du sud-est du Deccan), fut probablement introduit à Java au 13^{ème} siècle ; il y fut déjà en pleine floraison au 17^{ème} siècle. Il n'est donc pas étonnant qu'on y ait atteint un degré de perfection élevé et qu'on s'y soit mis à la recherche d'une mécanisation des techniques. La perfection dans les dessins et les couleurs ne découle pas seulement de l'adresse avec laquelle la technique est pratiquée, mais également du grand nombre des motifs. L'art du **batik** javanais ne connaît pas moins de 433 motifs (dont 115 variantes du motif **tjeplokkan**, 40 du **parang** et 201 du **semen**) ; ceux-ci ne sont plus uniquement le

résultat de l'imagination, car au cours des siècles ils sont devenus traditionnels, pour ne pas dire qu'ils ont été codifiés. Chacun de ces motifs est donc typique pour une région définie, pour une position sociale, pour certaines circonstances. Pour ne citer qu'un exemple fort connu : le motif **parang rusak** (ill. 15) fut jadis un motif soi-disant prohibé, réservé exclusivement aux personnes princières. A ces motifs s'ajoutent encore une cinquantaine de motifs **isen** ou de remplissage, servant à remplir les surfaces plus grandes. Chaque **isen** a également son propre nom, un nom qui est même plutôt poétique qu'inspiré par la forme : **sisih melik** signifie : écailles brillantes ; **mutu sewu** : mille insectes ; **uler-ulerran** : comme des serpents ; **rawan** : comme des petits étangs.

Mais ici aussi la poésie de la communauté intime et conservatrice n'a pu rester exempte d'influences étrangères et de tendances rénovatrices. Il y a déjà environ un siècle que le **batik** dit „à cachets” fut introduit à Java. Les clichés d'imprimerie en bois, connus aux Indes, tout comme les cachets servant au dessin général dans les techniques à la ligature et au fauil, peuvent avoir été à la base de cette innovation. Il s'agissait surtout de parvenir à une simplification du travail et donc à rendre celui-ci plus économique. On peut admettre qu'une batikeuse, employant le **tjanting** (le petit récipient déjà décrit), met de 12 à 15 jours à appliquer une couche de cire pour un **sarong** (une jupe), tandis que celui qui travaille au **tjap** (le nom indigène pour un cachet, fait d'habitude en cuivre rouge, parfois en fer) peut préparer facilement de 15 à 20 de ces vêtements en un jour.

On aura remarqué en passant que nous avons parlé d'une batikeuse — au féminin — et de celui qui travaille au **tjap** — au masculin. Dans toutes les branches de la culture matérielle, c'est un phénomène normal que de nombreuses occupations soient d'abord une prérogative féminine, mais qu'elles soient reprises par les hommes dès que le procédé se mécanise. Nous pourrions ajouter qu'au premier stade la femme exécute bien le travail de base (en ce cas l'application du dessin à la cire) mais que les travaux plus serviles, comme la teinture et le rinçage, incombent aux hommes.

Le pas de la mécanisation à l'industrialisation a été franchi par l'occident colonisateur. Ses milieux industriels s'intéressèrent tout de suite à une production d'exportation qui, à condition de répondre aux traditions locales, pourrait offrir des débouchés assez importants. Les imprimeurs de **calico** anglais, tout comme quelques firmes des Pays-Bas et même de Belgique, ont tenté des chances assez changeantes en ce domaine. On réalisa des imitations de **batik**, aussi bien par impression directe qu'au moyen d'applications de cire imprimée. Un stade suivant consista à appliquer la cire au cylindre, puis de teindre le tissu une première fois, pour enfin le recouvrir d'un dessin **cover-all**, imprimé au rouleau ou au cliché. Le premier contre-coup fut que les acheteurs indigènes constatèrent qu'après quelque temps les couleurs s'altéraient ; ensuite ils prirent en aversion les nouveaux motifs créés en Europe. Ceux-ci devinrent curieusement à la mode en Afrique noire (ill. 16), où ils ont bien apporté de la couleur, mais d'une façon anti-esthétique, en imposant leurs motifs de manière absurde. Ils ont aussi importé le mauvais goût dans le milieu traditionnel. Ces motifs furent au début plus ou moins inspirés de ceux de l'Indonésie, mais ils évoluèrent assez vite vers des créations du mercantilisme européen. Ils constituent un bien remarquable exemple d'anticulture imposée.

La réserve à la cire fut également en usage en Europe ; d'après certaines données, elle y existait déjà au moyen-âge (à la cire et à la garance), mais elle revint à la mode au 17^{ème} siècle, probablement sous l'influence des cotonnades importées des Indes. Les tissus imprimés indigotés „en bleu” ou „en couleurs de porcelaine”

(le bleu-et-blanc chinois fut fort apprécié) furent d'abord réalisés avec des clichés en bois ; plus tard les clichés furent faits de tiges de cuivre montées sur des blocs en bois. Plusieurs de nos musées d'arts appliqués et d'arts et traditions populaires en possèdent des exemples.

Il faut cependant remarquer que le procédé à réserves comme tel fut déjà connu en Europe en des temps reculés, quoiqu'il n'y fut pas très répandu : certaines des céramiques de la période Halstatt semblent être décorées au **negative painting**, connu également des cultures précolombiennes de l'Amérique centrale et de l'Amérique du Sud. Dans les Carpates orientales, les Ruthènes décorent les œufs de Pâques de la même manière.

Au début de ce siècle, le **batik** est revenu à la mode en Europe, tant comme passe-temps que comme décoration exclusive de tissus vestimentaires (pendant et après la première guerre mondiale l'atelier de Madame Ponjon, sis rue de la Boétie à Paris, eut une grande renommée) ; même de nos jours cette technique est pratiquée par des étudiants d'académie et des artistes, même hors de l'Europe (en Chine par exemple), en tant que moyen d'expression de la vision artistique moderne.

En ce qui concerne les territoires non-européens, nous pouvons encore relever la diversité du matériel employé, ainsi que le pochoir en tant qu'auxiliaire assez répandu, et enfin quelques variantes assez amusantes de cette technique. C'est ainsi qu'au Japon on emploie généralement de la pâte de riz (ill. 17) ; elle est appliquée à la main et à l'aide d'un petit entonnoir — ou bien au pochoir — et en se servant d'une spatule. La pâte de riz sert également aux réserves en Afrique occidentale, où les pochoirs sont souvent en fer blanc. A Java aussi en emploie parfois des pochoirs, en combinaison avec une pâte de fèves de soya ; cette dernière matière est également employée en Chine rurale, où les pochoirs sont faits en un matériel occidental moderne, le celluloïd. Aux Indes l'argile sert souvent aux réserves. En Afrique occidentale on se sert de suif ; plusieurs variantes sont connues du Sénégal et du Mali ; ou bien on allume une bougie et on la laisse simplement dégoutter sur le textile, ou bien le suif liquide est appliqué au doigt, au bâtonnet ou à l'aide de cachets en bois. Le nom du vêtement décoré selon cette technique est inspiré par celle-ci : on parle d'un **boubou sondèl** (**boubou** étant le nom indigène pour une robe en forme de chasuble, et **sondèl** étant dérivé de „chandelle”). Il existe encore une variante sénégalaise : le tissu est complètement recouvert de pâte (qui peut être de la pâte de riz, parfois additionnée de farine) ; dans cette couche on trace alors le dessin aux doigts ou au peigne. Procédé inversé si l'on veut, dont les motifs décoratifs ne sont évidemment que des lignes parallèles droites ou ondulantes.

Groupe 5. **Le mordantage et la décoloration.**

Ce ne sont pas des réserves au sens propre, mais ces deux techniques sont tellement apparentées au principe négatif, caractéristique des techniques à réserves en général, que nous devons les mentionner ici.

Des deux, la préparation partielle (ou le mordantage du tissu) est techniquement la plus rapprochée des techniques à réserves. En ce cas, les parties du tissu qui devront servir de décoration sont traitées avec un fixatif, de telle façon que seulement ces parties seront imprégnées par le colorant, tandis que les endroits non traités resteront incolores. Puisque ce procédé est justement à l'inverse des techniques déjà citées, on en est venu à l'appellation de réserve négative ; en comparaison avec la terminologie photographique on pourrait également parler d'un procédé réversible. C'est surtout en Inde intérieure que ce procédé a été très répandu.

L'importation des cotonnettes fabriquées selon cette méthode fut à la base de l'époque de floraison des cotons imprimés européens. Ce qui ne signifie pas que le procédé fut totalement inconnu en Europe, du moins pas dans l'antiquité classique : Pline l'Ancien mentionne déjà une technique consistant à traiter un tissu aux matières alcalines et aux acides de façon à pouvoir y fixer deux couleurs successives et à l'imprégner encore d'une troisième couleur.

La décoloration est connue au Japon. Aussi en Afrique occidentale : chez les tribus Bambara, au Mali (ill. 18) les motifs décoratifs sont appliqués sur un tissu déjà teint en brun, à l'aide d'une boue spéciale (pour cette raison on parle parfois d'un **batik** à la boue, ce qui est une appellation fautive) ; ensuite cette couche aux motifs est traitée avec un savon alcalin très fort, après quoi tout le tissu est recouvert de boue. Après le séchage complet de cette dernière couche, le savon ayant entretemps agi comme mordant, on enlève toute la boue en battant le tissu. Les motifs décoratifs apparaissent alors dans la couleur d'origine du tissu, ils sont donc clairs sur un fond brun foncé.

Groupe 6. Réserves à la ligature sur les fils à tisser.

Tout d'abord nous répondrons à la question que le visiteur et lecteur s'est sans doute déjà posée : quelles sont l'origine et la diffusion de ces techniques à réserves ? Le problème est trop compliqué pour pouvoir le traiter ici à fond. Il faut, en tout cas, tenir compte du fait qu'une fois le principe de la réserve connu sous n'importe laquelle de ses formes, tous les procédés d'application deviennent possibles. On pourrait donc penser, en effet, que le principe de la réserve aurait été découvert une fois pour toutes, et qu'il aurait été diffusé ensuite. En se basant sur les données scientifiques actuelles le berceau de ces procédés serait le Sud-Est de l'Asie. Nous devons par contre constater que, si certaines parties du monde appliquent toutes ces techniques, d'autres n'en connaissent que quelques-unes. Et si nous tenons compte de la simplicité du procédé à réserves, et en même temps des conditions de vie matérielle presque identiques dans ces différentes parties du monde, nous devons admettre la possibilité de la découverte d'au moins quelques-unes des techniques déjà citées à des endroits différents. Il est donc évident, qu'en ces circonstances, il est quasi impossible d'indiquer un âge relatif pour chacune des techniques. Un élément important qui pourrait nous aider à répondre à cette question est pourtant le genre de matériel employé. On peut ainsi admettre que les bandes en liber et les fibres végétales, et même les fils étaient connus bien avant les nattes ou les tissus. On pourrait en conclure que la technique à réserves sur un tel matériel doit être, de ce fait, plus ancienne que celle sur les nattes ou les tissus. Vue sous cet angle, nous aurions dû placer la dernière des techniques à traiter en premier lieu. La technique du motif à réserver sur les fils avant le tissage est cependant si spectaculaire et présente, du point de vue artistique, un caractère tellement à part, que pour cette raison seule nous nous permettons de la traiter à la fin. Au point de vue de la réserve même, cette technique, connue elle aussi dans la terminologie ethnologique sous son nom malais **ikat** (de **mengikat** = nouer, lier, envelopper), ne diffère donc en rien des autres. Les fils à tisser sont, avant d'être plongés dans le bain de teinture, partiellement protégés contre la pénétration du colorant (d'après le dessin envisagé) par des enveloppes (qui peuvent être en fil, mais le sont la plupart du temps en fibres végétales, en papier et en pâte comme au Japon, et même en de vieilles chambres à air comme nous l'a appris une photo provenant de l'Afrique occidentale).

Comme on applique le motif décoratif avant le tissage et comme ce motif devra

ressortir clairement après que les fils teints auront été changés en tissu, cette technique est étroitement liée à celle du tissage même.

La forme la plus simple de l'ikat est celle qu'on applique sur les fils de chaîne (voir fig. 12).

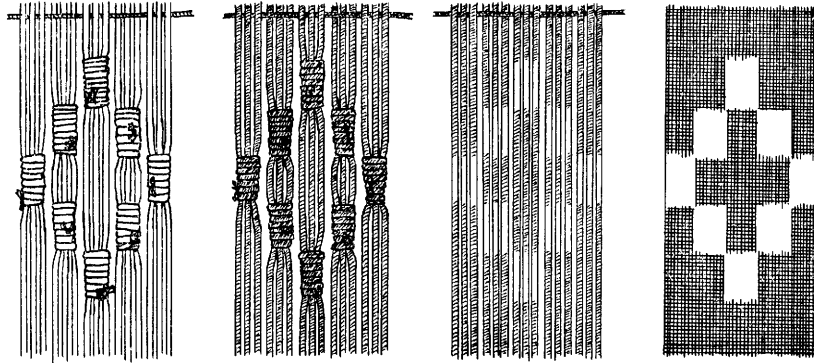


Fig. 12 : reproduction schématique du procédé „à réserves” sur les fils à tisser. De gauche à droite : fils de chaîne groupés en faisceaux, fils enveloppés, après teinture, après enlèvement des enveloppes, après tissage (armure reps).

Une fois de plus, nous ne pouvons insister sur de nombreux détails captivants ; bornons nous à souligner que l'ikat sur chaîne présente l'avantage d'un travail sur chaîne tendue et qu'ainsi, après avoir appliqué les enveloppes et avoir relié les groupes de fils — ceci afin de les empêcher de se déplacer —, on peut la plonger sans plus dans le bain de teinture et enfin la remettre sur le métier. En d'autres mots : on peut appliquer le dessin sur les fils de chaîne tendus, ce qui réduit le danger de déplacement pendant la teinture et le tissage. Il est, en plus, possible de plier la chaîne en faisceaux, de telle façon qu'une seule série d'enveloppes réserve en réalité le motif à deux, à quatre et même à huit reprises à la fois. Après la teinture il suffit alors de remettre avec soin les faisceaux défaits à leur place définitive.

Important pour ce procédé est également un certain manque de netteté dans le dessin, en ce sens que les parties en couleur ne se détachent pas d'une façon bien accusée sur le blanc réservé. Ceci est dû au fait que le colorant pénètre encore quelque peu aux bouts des enveloppes ou qu'il est aspiré par les fils. Ce flou artistique, pour employer une fois de plus un terme photographique — fût-il des années '20 —, est bien la caractéristique la plus typique des tissus dits „ikatés”. On ne peut toutefois pas confondre cet effet avec des inexactitudes causées par un déplacement des fils pendant les diverses opérations ; la qualité d'un tissu ikat se reconnaît justement à cette précision du détail.

Plusieurs traitements sont évidemment nécessaires lorsqu'il s'agit de réaliser des décorations multicolores. La méthode de travail est presque identique à celle de la réserve à la cire. Ici aussi, il faut donc commencer par les couleurs les plus foncées, tandis que les plus claires viendront en dernier lieu. Les enveloppes sont dès le début différenciées par couleur en les lançant avec un nœud simple, double, même triple ou quadruple (comme signe distinctif par couleur).

Des tissus ikatés sur la chaîne se trouvent pratiquement partout au monde, même chez les tribus très primitives du Pérou (ill. 19) et, jusqu'il y a quelques années encore, à Majorque (ill. 20), mais surtout en Indonésie où l'île de Sumba est renommée pour ses tissus splendides (ill. 21). Nous regrettons d'ailleurs que le manque de place nous oblige à ne montrer en cette exposition que quelques-uns de nos plus beaux exemplaires. Les dessins les plus compliqués sont originaires de la petite île de Roti, tandis que les textiles de Célèbes se font remarquer par leurs couleurs chaudes et foncées, juxtaposées de façon harmonieuse.

N'oublions pas de mentionner en passant que le charme spécial des textiles exotiques réside surtout dans leurs couleurs, pour autant que les fils ou les tissus finis aient encore été teints aux colorants minéraux ou végétaux. L'importation des colorants artificiels — et surtout de ceux à l'aniline — a causé une simplification importante des préparations auxiliaires et en outre un élargissement de la gamme des couleurs connues jusqu'à ce moment, mais elle a surtout eu une influence néfaste sur l'esthétique.

Cette façon de procéder „aux réserves” devient plus compliquée lorsqu'on l'applique aux fils de trame. En effet, si avant d'appliquer les enveloppes, on met ces fils sur un cadre ayant la largeur du tissu envisagé, et si ensuite on plonge la trame dans le bain de teinture, on la sèche et on enlève les enveloppes, on doit toujours finir par enlever la trame du cadre et par la mettre sur la navette. Si pour l'**ikat** sur chaîne, on n'a donc qu'à tisser une trame à travers la chaîne déjà pourvue de sa décoration, pour l'**ikat** sur trame, chaque fil de trame doit être tissé de telle façon qu'il se trouve à sa place exacte afin de ne pas troubler la construction régulière du motif. Et si on peut procéder à une correction en tirant le fil de trame tantôt à gauche, tantôt à droite, un **ikat** sur trame n'en reste pas moins une réalisation remarquablement difficile. Cette variante de l'**ikat** n'est évidemment pas aussi répandue que celle sur chaîne. Notre collection en comporte quelques exemples de l'Indonésie — dont un grand châle de Sumatra (ill. 22) et un **kambèn tjepuk** de Bali — ainsi que quelques tissus du Japon (ill. 23).

Une troisième variante de la technique à réserves sur les fils à tisser consiste à réaliser un dessin en le réservant tant sur les fils de trame que sur les fils de chaîne. Il est bien superflu de souligner le degré de patience et d'habileté qu'elle exige. Un stade encore peu développé de cette technique est illustré par quelques tissus japonais (ill. 24). On remarquera que les véritables motifs n'ont été réservés que sur la chaîne ou sur la trame, et qu'ils se combinent alors avec des réserves continues sur la trame ou sur la chaîne. On parle ici d'un **ikat** croisé. Les **ikats** doubles authentiques, dont les réserves sur la chaîne et sur la trame forment donc un motif complet, ne proviennent que de deux centres : le Gujerat aux Indes et le village de Tenganan Pagringsingan dans l'île de Bali en Indonésie. Les tissus manufacturés à Tenganan sont des tissus sacrés ; on les appelle des **kain gringsing**, ce qui signifie „tissu exempt de maladies” ; ils servent à chaque moment important de la vie comme protection contre les forces malignes, et les filles qui sont chargées de leur confection occupent même une position presque religieuse. Les plus appréciés sont les **kain gringsing wayang** (ill. 25) ; ils portent au centre un motif géométrique, le **kota mesir**, „le chateau-fort d'Egypte” — ce qui pourrait être une réminiscence du lieu saint de l'Islam, la Mecque —, flanqué de paires de figures mi-accroupies — créées d'après la tradition sur ordre de la divinité Bhatara Indra, qui à cette fin fit apparaître dans le ciel des nuages ayant la forme de ces **wayang** ou figures.

Nous ne pouvons omettre une forme semi-mécanisée des réserves sur fils à tisser, le procédé japonais **ita-jime**. Tel que le démontre le dessin suivant, on emploie

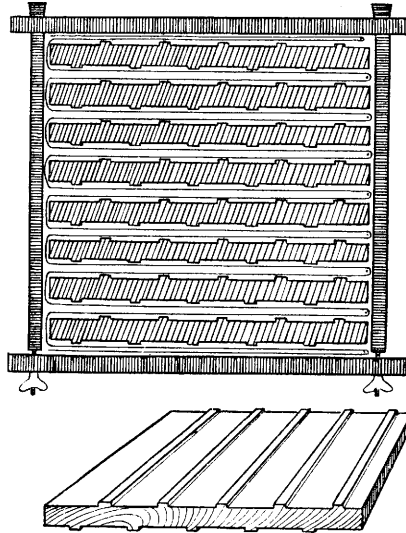


Fig. 13 : Appareil employé pour le procédé ikat japonais, appelé **Itajime** (réserve sur les fils à tisser par serrement).

pour ce procédé un appareil consistant en un ensemble de plaques côtelées, entre lesquelles on met les fils. Le tout est alors serré et plongé dans le bain de teinture ; le colorant ne peut pénétrer là où les fils sont comprimés, tandis que les fils libres sont colorés. Ce procédé permet des dessins bien accusés, présentant surtout des motifs striés (ill. 26).

Finissons par mentionner que la réserve des motifs sur les fils fut aussi pratiquée en Europe, à une échelle industrielle, et, une fois de plus, en premier lieu à des fins d'exportation. Des ateliers de Suisse orientale ont fabriqué au début des tissus **ikat** authentiques et ensuite des imitations imprimées, destinés à l'Asie Mineure et au Japon. Entre 1875 et 1900 quelques usines néerlandaises et allemandes ont essayé de conquérir, avec des contrefaçons d'**ikat** imprimées au cylindre sur des fils de chaîne qu'on déplaçait, les marchés de l'Asie du Sud-Est et de l'Indonésie.

Une place à part fut occupée par la fabrication des tissus chinés aux ateliers de Lyon ; créés aux environs de 1750, les chinés restèrent à la mode jusque loin dans la seconde moitié du 19ème siècle. Là aussi ce fut sans doute le charme spécial des produits provenant de territoires exotiques qui fit adopter la même technique, non seulement pour l'exportation mais aussi pour le marché intérieur. Mais la perfection des procédés de teinture et d'imprimerie, qui permettent d'ailleurs des créations bien plus nombreuses, a mis le point final et sans appel de la civilisation mécanique à un chapitre de l'histoire de la culture dont le développement fut lent mais riche en ingéniosité et en beauté.

Bibliographie

Nous ne mentionnons que les principales études consultées. Ces travaux contiennent tous une bibliographie.

Ouvrage général technique à consulter :

B. BIRELL, **The textile arts ; a handbook of fabric structure and design processes : ancient and modern weaving, braiding, printing, and other textile techniques.** New York, 1959.

Étude d'orientation purement scientifique et technique d'intérêt général essentiel :
K. & A. BÜHLER-OPPENHEIM, **Die Textilliensammlung Fritz Iklé-Huber im Museum für Völkerkunde und Schweizerischen Museum für Volkskunde, Basel (Grundlagen zur Systematik der gesamten textilen Techniken).** Denkschriften der Schweiz. Naturforsch. Gesellsch., Bd. LXXVIII, Abh. 2. Zürich, 1948.

En ce qui concerne les arts textiles, du point de vue de la technique, de l'esthétique et de la fonction, nous nous référons à :

Aussereuropäische Textilien. Kunstgewerbemuseum, Sammlungskatalog 2. Zürich, s.a.
R. D'HARCOURT, **Textiles of ancient Peru and their technique.** Seattle, 1962.

J.H. JAGER GERLINGS, **Sprekende weefsels.** Amsterdam, 1952.

Textile designs of Japan, 3 vol. Osaka, 1960-1961.

Au sujet des techniques à réserves en particulier :

A. BÜHLER, **Die Reservemusterungen.** Acta tropica, vol. III, n° 3, p. 242-271, et n° 4, p. 322-366. s.l., 1946.

Au sujet de la technique du **plangi** (y compris le **tritik**) :

A. BÜHLER, **Plangi.** Intern. Arch. für Ethnographie, LXVI, 1. Leyde, 1952.

A. BÜHLER, plusieurs articles sous le titre **Plangi.** Les Cahiers Ciba, 55. Bâle, 1954.

Au sujet de la technique du **batik** :

J. HURWITZ, **Batikkunst van Java.** Museum voor Land- en Volkenkunde. Rotterdam, 1962.

J.E. JASPER et M. PIRNGADIE, **De inlandsche kunstnijverheid in Nederlandsch-Indië,** vol. 3, **De batikkunst.** La Haye, 1916.

A. STEINMANN, **Batik.** Leigh on Sea, 1958.

A. STEINMANN, plusieurs articles sous le titre **Batiks.** Ciba review, 58. Bâle, 1947.

Au sujet de la technique le l'**ikat** :

A. BÜHLER, **Materialien zur Kenntnis der Ikattechnik.** Intern. Arch. für Ethnographie, Suppl. zu Bd. XLIII. Leyde, 1943.

A. BÜHLER et A. STEINMANN, plusieurs articles sous le titre **Ikat.** Les Cahiers Ciba, 36. Bâle, 1951.

J. LANGEWIS, **Japanse ikat weefsels.** Kultuurpatronen, Bull. v.h. Ethnografisch Museum te Delft, vol. 5-6, p. 41-83.

Illustrations

Photographies de :

A. CLAERHOUT : 10 - 11 - 12 - 18

H. MELIS : 1 - 8 - 14 - 21 - 22 (sur Gevacolor)

L. VEROFT : couverture - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 9 - 13 - 15 - 16 - 17 - 19 - 20 - 23 - 24 - 25 - 26

Clichés en couleurs gracieusement prêtés par :

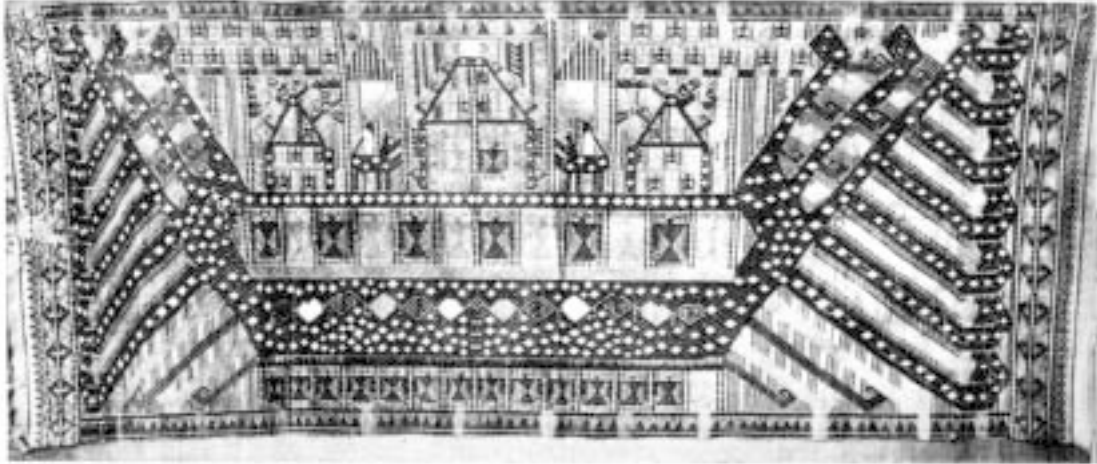
MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA CULTURE : 1

GEVAERT PHOTO-PRODUCTEN N.V. : 8 - 14 - 21 - 22

Les dimensions sont indiquées en cm ; H. signifie hauteur, L. signifie longueur,
Larg. signifie largeur.



1. Manteau probablement cérémoniel, à symbole totémique ; Indiens de la côte nord-ouest, Canada ou U.S.A.
Décoration appliquée en tissu et boutons de nacre. H. 105 AE 63.14.15.



2. Tissu dit à bateau ; Kroé, Sumatra (Indonésie).
Décoration à fils de trame supplémentaires. Larg. 180. H. 78. AE.58.20.5.

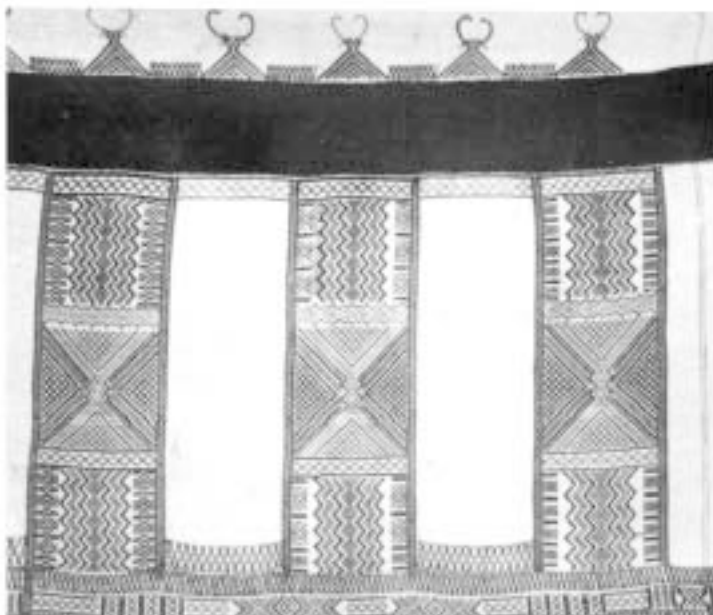
3. Coin d'un linceul ; culture Tiahuanaco (1000-1300), vallée de Chancay, Pérou.
Décoration à duite partielle (technique kélim).
Côté : 15. AE.61.23.14.

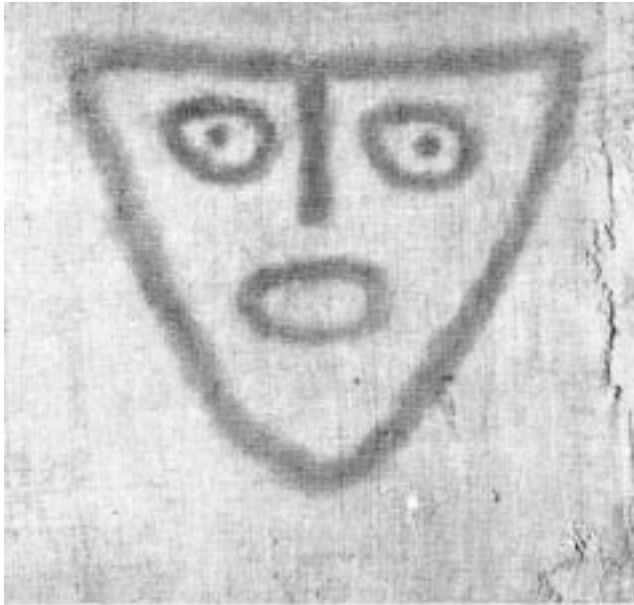




4. Tissu de cérémonie (dit **kain prada**) ; Bali (Indonésie).
A ce tissu, décoré à Java selon le procédé des réserves à la cire, on applique, à Bali, de l'or (**prada**). Fragment reproduit : H. 60, Larg. 52. AE.57.7.51.

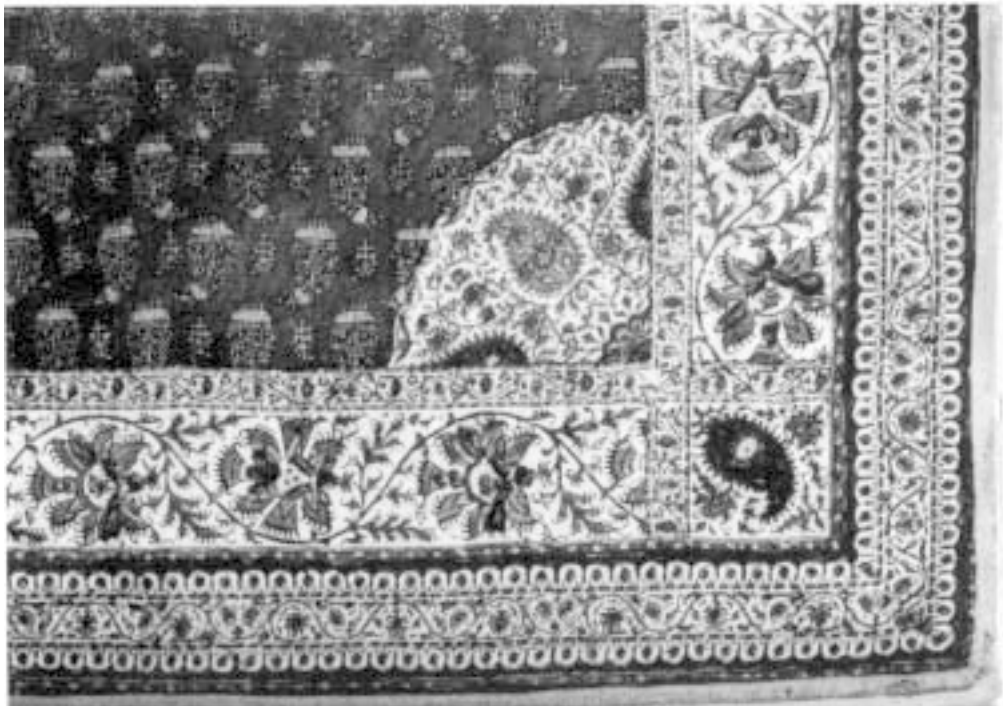
5. Tissu des Toda, Indes.
Décoration brodée multicolore. Fragment : H. 49, Larg. 60. AE.64.21.2.





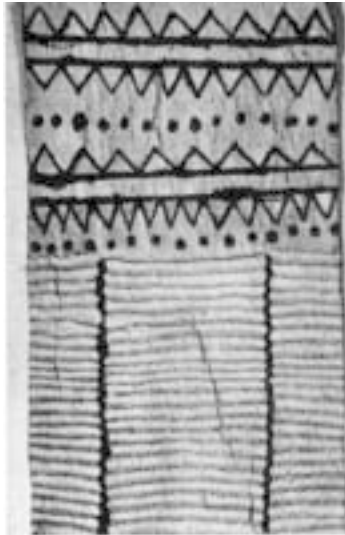
6. Fragment de linceul ; culture Tiahuanaco (1000-1300), vallée de Chancay, Pérou.
Le visage stylisé est peint sur le tissu
H. 33, Larg. 33. AE.61.23.16.

7. Carpeite de l'Iran.
Décorée en rouge et en bleu sur fond blanc à l'aide de clichés. Fragment: H. 37,
Larg. 51. AE.62.37.6.

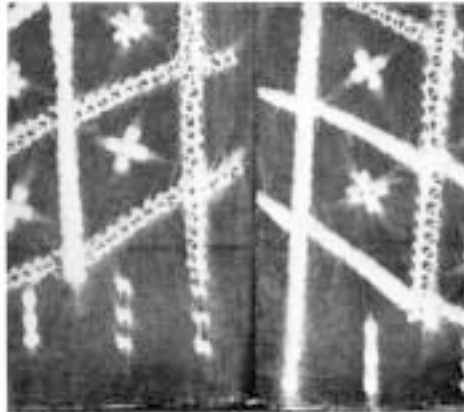


8. Fragment d'un **kimono** ; typique pour Okinawa, îles Ryukyu, Japon.
Décoration réservée à la pâte de riz sur pochoirs, remplissage à la peinture au pochoir. Fragment : H. 47, Larg. 27.
AE.58.19.21.

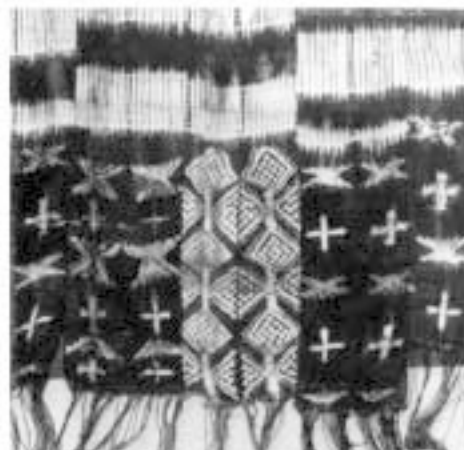




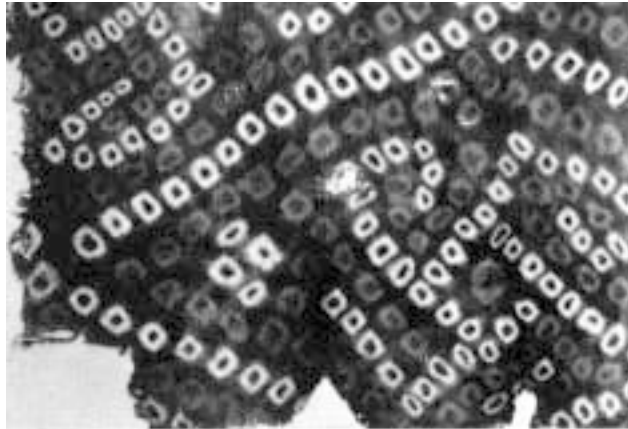
9. Pagne en liber batu ; Indiens Tucano (?), Colombie.
Réserve plissée. Larg. 19,5.
AE.59.45.396.



10. Tissu du Mali.
Décoration réservée en blanc sur fond indigo par plis ourlés dans le tissu plissé. Fragment : H. 39, Larg. 44. AE.55.35.9.



11. Bord d'un tissu du Mali.
Décoration réservée en blanc sur fond indigo par simple plissage (en haut), par plis ourlés et points de broderie (en bas).
Fragment : H. 34, Larg. 34.
AE.55.37.6.



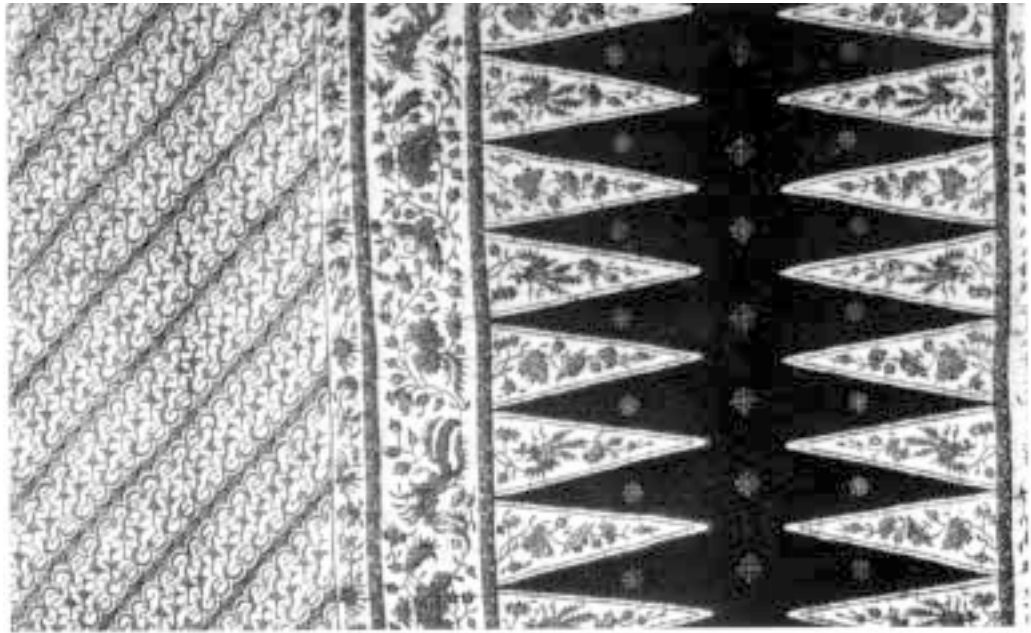
12. Fragment de tissu ; culture Tiahuanaco (1000-1300), vallée de Chancay, Pérou.
Réserve par cônes ligaturés à la base. Fragment : H. 22,5, Larg. 29. AE.61.23.8.



13. Châle du centre de Java (Indonésie).
Décoration réservée en blanc sur fond pourpre par faufils.
Fragment : H. 119, Larg. 50,5. AE.57.7.9.



14. Châle (**kañ kembangan**), Java (Indonésie).
Décoration multicolore, obtenue par réserves simultanées aux cônes ligaturés, aux faufiles et aux plis enveloppés. Fragment : H. 34, Larg. 22. AE.57.7.68.



15. Jupe de Java (Indonésie).

Le champ (au motif **parang-sawut**) et le bord (dit **kepala**, à motifs **tumpal**) ont été réservés à la cire (au **tjanting**) en blanc sur fond bleu et brun. Fragment : H. 62, Larg. 97. AE.57.7.17.

16. Echantillon commercial de tissu destiné à l'exportation vers l'Afrique Gand, 1962.

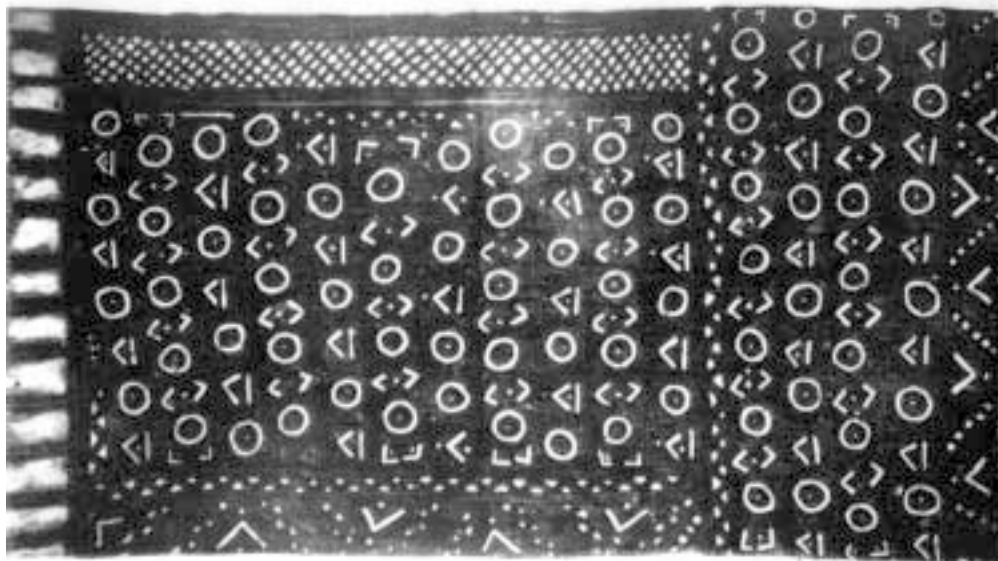
Techniquement inspiré par la réserve à la cire mais imprimé au rouleau. Fragment : H. 42, Larg. 52. AE.64.11.4.





17. Tissu servant à porter des fardeaux (**furoshiki**), Honshu septentrional, Japon.
D'abord réservé en blanc sur fond bleu foncé par réserve à la pâte de riz sur pochoirs, ensuite motifs de remplissage bleu-clair selon le même procédé. H. 123, Larg. 100. AE.58.19.26.

18. Pagne cérémoniel ; tribu des Bambara, Mali.
Décoration réservée en clair sur fond brun foncé par la décoloration. L. 147, Larg. 74. AE.55.30.9.





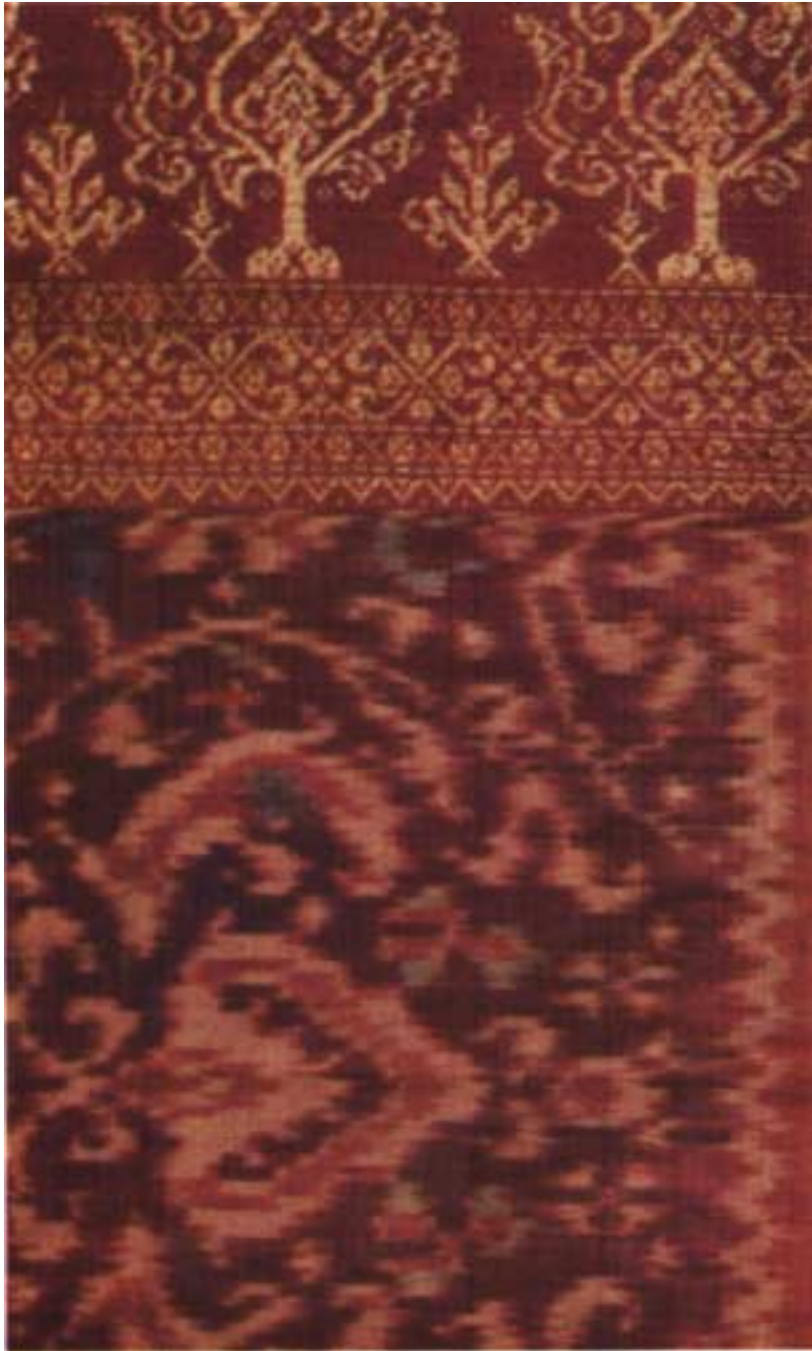
19. Manteau en forme de chasuble (**poncho**) ; environs de Cuzco, Pérou.
Quatre bandes à motifs striés, réservés en blanc sur fond rouge sur les fils de trame.
Larg. 115. AE.54.22.3.



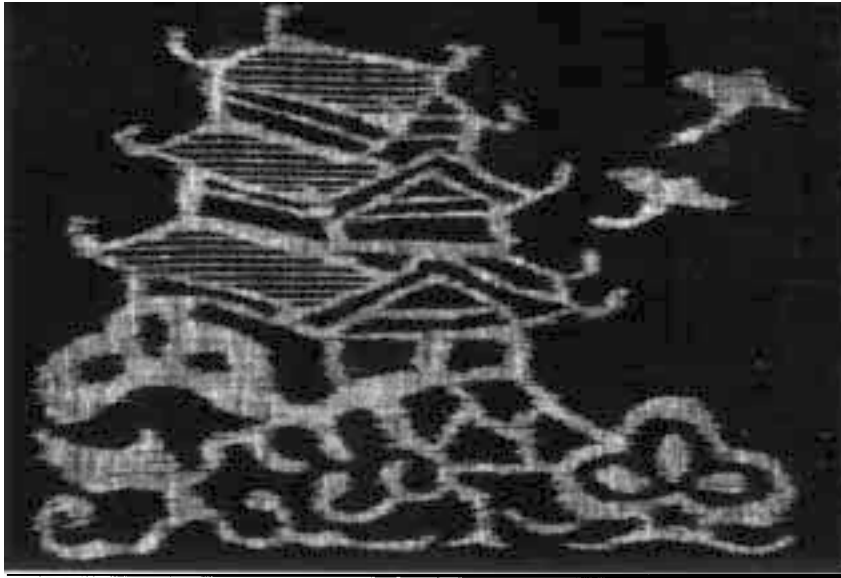
20. Fragment de tissu ; Palma, Majorque (Baléares).
Entre les bandes de fils de chaîne verts et jaune ocreux se trouvent des bandes à motifs striés réservés en blanc sur la chaîne. Fragment :
H. 24, Larg. 17. AE.62.14.



21. Pagne pour hommes ; partie orientale de l'île de Sumba (Indonésic).
Décoré par réserves ligaturées sur les fils de chaîne. Fragment : H. 76, Larg. 61.
AE.58.20.2.



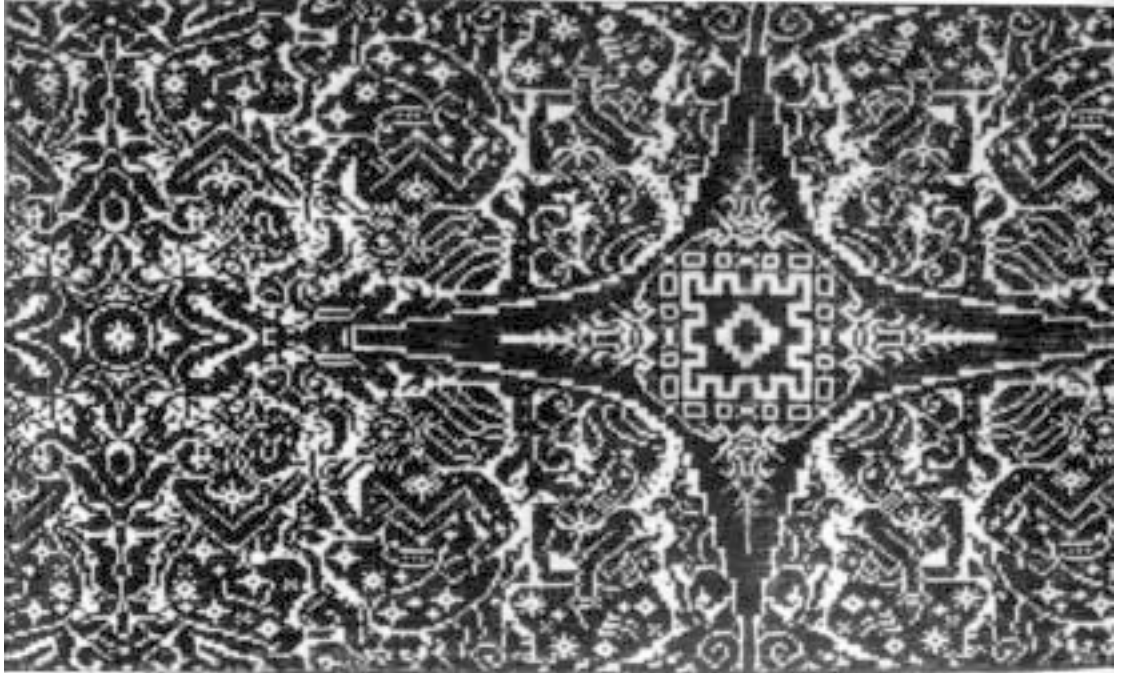
22. Châle en soie ; Palembang, Sumatra.
Bord décoré de fils d'or supplémentaires, décoration du champ par réserves sur les
fils de trame. Fragment : H. 27, Larg. 16,5 AE.59.50.14.



23. Fragment de tissu monté en **kakemono** ; Iyo, Japon, env. 1900.
 Un des motifs traditionnels, un château avec des pins et des oies sauvages, a été réservé en blanc sur les fils de trame. H. 31,5, Larg. 40. AE.58.19.2.

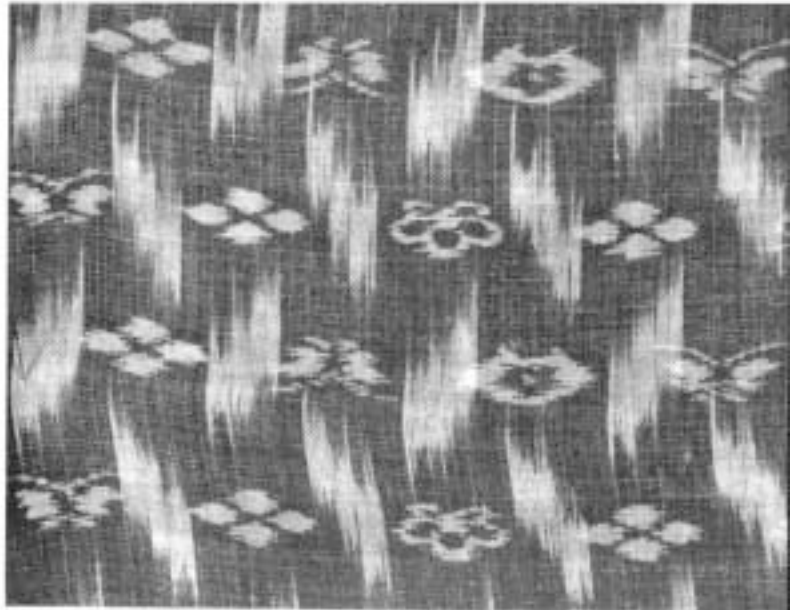


24. Partie supérieure d'une couverture (**futon**) ; Tottori-ken, Honshu, Japon, env. 1850.
 Les motifs (tous des symboles de bonheur : au centre un blason de famille sous forme d'une pivoine stylisée en papillon, ensuite le bijou et le boisseau à riz) sont réservés en blanc sur fond bleu par ligature simultanée des fils de chaîne et des fils de trame. L. 134, Larg. 133. AE.59.50.16.



25. Tissu cérémoniel (**kamben gringsing wayang** ; tissu magique à figures **wayang**, contre les maladies) ; Tenganan Pagringsingan, Bali (Indonésie).
Décoration par réserves simultanées sur les fils de chaîne et les fils de trame.
Fragment : H. 49, Larg. 84,5. AE.60.53.1.

26. Fragment de **kimono** ; Omi, Honshu, Japon.
Décoré par réserves simultanées sur les fils de chaîne et les fils de trame, d'après le procédé **ita-jime**. Fragment : H. 12, Larg. 15,5. AE.58.19.17.



Édition : Imprimeries C. Govaerts
Lakborslei 110-116
Deurne-Anvers

1964

