

Ethnoscope 1

Geneviève Herold

LES ALFORJAS DE CHOTA

Tissage, échanges et portage
dans les Andes de Cajamarca (Pérou)

UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL
INSTITUT D'ETHNOLOGIE
1995

Cette publication est issue d'un mémoire de licence soutenu à l'Institut d'ethnologie sous la direction du Professeur Pierre Centlivres

Institut d'ethnologie
Centre de recherches ethnologiques
Directeur Pierre Centlivres

rue Saint-Nicolas 4
CH-2006 Neuchâtel

Tél.: 038 24 41 22
Fax: 038 24 14 47

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	13
1. Présentation.....	13
2. L'enquête et ses méthodes.....	19
a. Déroulement et circonstances de l'enquête.....	19
b. Hôtes et informateurs.....	21
c. Méthodes d'enquête.....	24
3. Hypothèses.....	25
4. Quelques indications géographiques.....	26
5. Quelques indications historiques.....	29
<i>IÈRE PARTIE: FAIRE, SAVOIR-FAIRE</i>	
I. DES OBJETS TISSÉS PARMIS D'AUTRES: LES ALFORJAS DE CHOTA.....	33
1. Un survol de la tradition textile dans les Andes péruviennes du nord.....	33
2. Questions sur l'origine et la répartition géographique des <i>alforjas</i>	36
3. Les objets tissés à Chota.....	39
4. A propos de l'étude des objets et faits techniques.....	41
II. LA FABRICATION TEXTILE A CHOTA.....	47
1. Les outils.....	47
2. Le processus technique: opérations élémentaires, séquences et phases.....	49
3. Les matières d'oeuvre.....	52
4. Le savoir technique: prototypes, modèles et armures textiles.....	55
5. Le processus technique recomposé: mouvements et séquences gestuelles, circonstances et dimension temporelle.....	59
a. La préparation de la matière d'oeuvre.....	59
b. La préparation du métier.....	60

c. <i>Le tissage</i>	64
a. Sélectionner les fils destinés à former le motif.....	64
b. Soulever une lame	65
c. Tasser la duite.....	66
d. Passer la trame.....	66
e. Descendre l'encroix	67
d. <i>Les finitions</i>	70
III. LA CHAÎNE OPÉRATOIRE.....	73
1. La chaîne opératoire comme concept articulateur.....	73
2. La chaîne opératoire de la production des <i>alforjas</i>	75
3. La pratique vécue	76
IV. LES SAVOIR-FAIRE ET LES TÂCHES	83
1. Nature des savoir-faire techniques.....	83
2. Répartition des tâches dans le processus technique et détenteurs des savoir-faire	85
3. Apprentissage et modes de transmission des savoir-faire.....	87
4. Transmission des savoir-faire et relations sociales.....	92
 <i>IIÈME PARTIE APPRÉCIER, ÉCHANGER</i>	
V. L'ORNEMENTATION	97
1. Catégories d' <i>alforjas</i> et variantes de la chaîne opératoire ...	97
2. Structures ornementales et motifs.....	102
a. <i>L'alforja almudera ou grande alforja</i>	104
b. <i>L'alforja d'armure "courante" et motif "rentré"</i>	105
c. <i>L'alforja d'armure "courante" et motif "choisi"</i>	105
d. <i>L'alforja d'armure "en blanc" et motif "choisi"</i>	107
3. De l'origine des "nouveaux motifs"	110
VI. L'APPRÉCIATION	115
1. Les normes de composition de l'espace décoré.....	115
2. Normes de composition et savoir-faire techniques.....	118
3. Composition de l'espace textile, structure du tissu et savoir technique	121

4. Changements dans le répertoire de motifs et les savoir-faire techniques	123
VII. TRANSACTIONS, ÉCHANGES ET USAGES.....	127
1. Contexte et implications économiques du processus de fabrication	127
2. La distinction "pour l'usage" / "pour la vente"	130
3. Portage et usages des <i>alforjas</i> dans la vallée de Chota.....	139
4. Les <i>alforjas</i> : valeurs, usages et prestige	142
CONCLUSIONS	147
BIBLIOGRAPHIE	161

ANNEXES

I. GLOSSAIRE DES TERMES TECHNIQUES.....	169
II. GLOSSAIRE DES TERMES ESPAGNOLS ET QUECHUAS.....	177

LISTE DES FIGURES

Cartes

1	Andes et côte nord du Pérou	14
2	Département de Cajamarca	16
3	District de Chota.....	18

Schémas

1	La famille de Rogelio.....	21
2	Un modèle pour l'étude des objets techniques.....	41
3	Un modèle pour l'étude des processus techniques	46
4a	Un modèle analytique de la production des <i>alforjas</i>	85
4b	“	87
4c	“	120
4d	“	144
5a	Transactions et échanges autour des <i>alforjas</i>	132
5b	“	133
5c	“	134
5d	“	136

LISTE DES TABLEAUX

1	Description sérielle du processus technique.....	50
2	Prix de la matière d'oeuvre et des outils.....	55
3	Enchaînement des séquences du tissage selon l'armure et le mode d'élaboration des motifs.....	69
4	La chaîne opératoire de la production des <i>alforjas</i>	77
5	Catégories d' <i>alforjas</i> et critères de distinction	99
6	Développement des motifs dans la série des types formels d' <i>alforjas</i>	108
7	Rémunération de la phase de tissage.....	129

LISTE DES ILLUSTRATIONS HORS-TEXTE

Croquis

1	Motifs de ceinture courante	II
2	Le métier à tisser.....	III
3	Armure toile.....	IV
4	Reps de trame	IV
5	Reps de chaîne.....	IV
6	Armure à trame supplémentaire (armure “de couvre-lit” dans le langage des tisseuses de Chota)	IV
7	Armure à chaîne supplémentaire (armure “de ceinture” dans le langage des tisseuses de Chota)	IV
8	Armure à deux jeux de chaîne complémentaires, donnant un tissu double-face (armure “de couverture” dans le langage des tisseuses de Chota).....	IV
9	Armure à deux jeux de chaîne complémentaires, donnant un tissu à deux faces (armure “d' <i>alforja</i> courante” dans le langage des tisseuses de Chota).....	V
10	Armure à deux jeux de chaîne complémentaires, donnant un tissu à deux faces (armure “en blanc” dans le langage des tisseuses de Chota).....	V
11	Dévidoir en tourniquet.....	VI
12	Manière de maintenir un écheveau sur les genoux	VI
13	Disposition des quatre pieux d'ourdissage.....	VI
14	Cordon auxiliaire fixé sur un pieu d'ourdissage.....	VI
15	Attachage de la chaîne à l'ensouple	VI
16	Formation des lisses.....	VII
17	Fixation des lisses sur la lame	VII
18	Disposition des fils lors de l'ourdissage pour l'armure “de ceinture”.....	VIII
19	Le métier à tisser monté pour une armure toile ou reps... VIII	
20	Le métier à tisser monté pour une armure “de ceinture”.. VIII	
21	Disposition des fils lors de l'ourdissage pour l'armure “de couverture”	IX
22	Le métier à tisser monté pour une armure “de couverture” IX	

23	Disposition des fils lors de l'ourdissage pour l'armure "d'alforja courante"	X
24	Le métier à tisser monté pour une armure "d'alforja courante"	X
25	Disposition des fils lors de l'ourdissage pour l'armure "en blanc"	XI
26	Le métier à tisser monté pour une armure "d'alforja en blanc"	XI
27	Le tissage: position de la tisseuse	XII
28	Choisir des fils pour former un motif	XII
29	Sélectionner les fils pour le motif	XII
30	Saisir une lame pour la lever	XIII
31	Lever la lame	XIII
32	Maintenir la foule ouverte	XIV
33	Décoller les fils des deux nappes	XIV
34	"	XIV
35	"	XIV
36	Abaisser le couteau vers le bord du tissu	XV
37	Tasser la duite	XV
38	Passer la navette dans la foule	XVI
39	Tendre la duite	XVI
40	Abaisser la barre d'écartement	XVII
41	Décoller les fils des deux nappes	XVII
42	Abaisser la couteau dans la foule	XVII
43	<i>Alforja almudera</i>	XVIII
44	<i>Alforja</i> courante à motif "rentré"	XIX
45	<i>Alforja</i> courante à motif "choisi": paons	XXI
46	<i>Alforja</i> courante à motif "choisi": armoiries nationales	XXI
47	<i>Alforja</i> fine à motif "choisi"	XXIV
48	Motifs anciens (<i>Labor antigua</i>)	XXIX

Photographies

1	Couverture	I
2	Lé pour une couverture (détail)	I
3	Ceinture pour emmailloter un bébé	II
4	"	II

5	<i>Alforja</i> d'armure "courante" à motif "rentré"	XX
6	"	XX
7	<i>Alforja</i> d'armure "courante" à motif "choisi": paons	XXII
8	"	XXII
9	<i>Alforja</i> d'armure "courante" à motif "choisi": armoiries nationales	XXIII
10	"	XXIII
11	<i>Alforja</i> d'armure "en blanc" à motif "choisi"	XXV
12	"	XXV
13	"	XXVI
14	"	XXVI
15	"	XXVII
16	"	XXVII
17	"	XXVIII
18	Nappe	XXX
19	"	XXX

Doña Lidia, une de mes hôtessees paysannes de
la vallée de Chota :

- Geneviève, est-ce que vous comprenez tout
ce que nous disons?
- Eh bien, pas tout, non...
- Alors ça va. Parce que nous non plus, nous
ne vous comprenons pas toujours!

INTRODUCTION

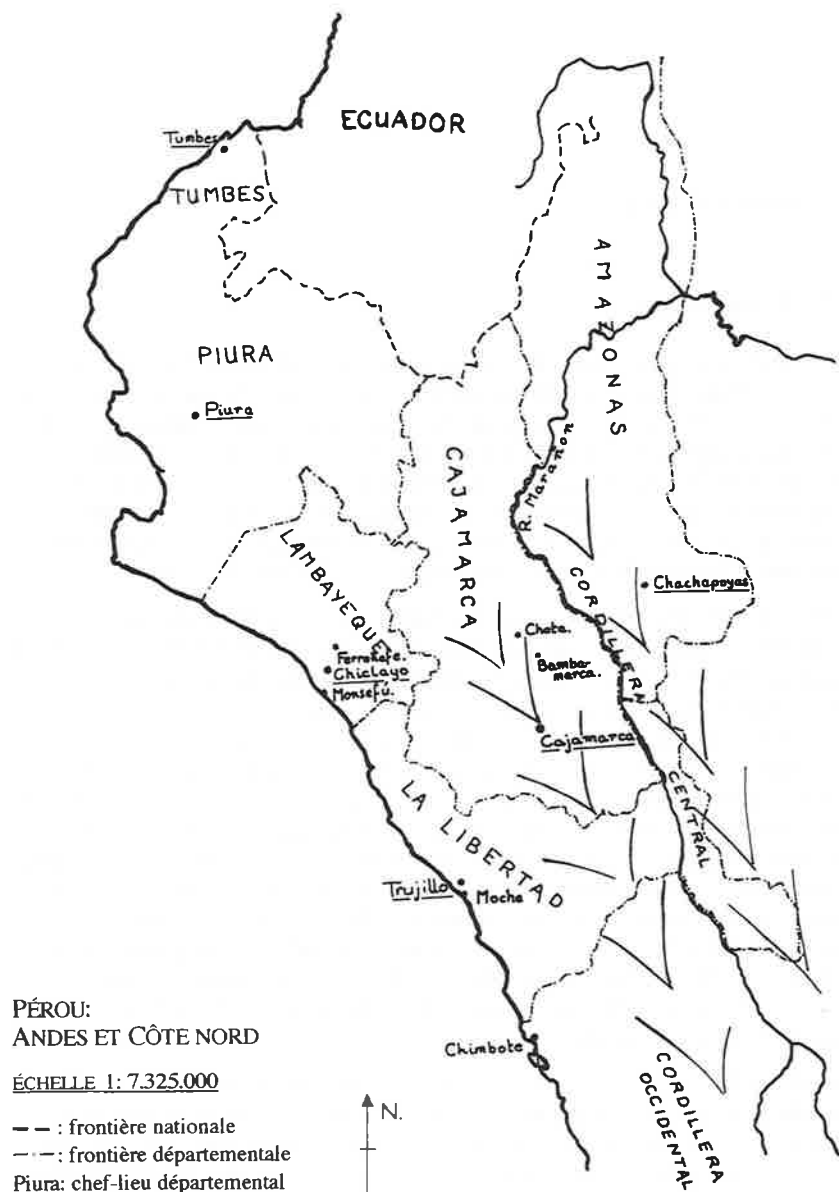
1. Présentation

Le texte qu'on va lire cherche à rendre compte, dans une perspective ethnologique, d'un exemple particulier de fabrication textile dans les Andes du nord du Pérou. Il s'agira ici des besaces, *alforjas* en espagnol, que tissent les paysannes de la vallée de Chota, dans le département de Cajamarca (voir cartes 1 et 2). Une besace est un contenant pour le portage, elle est formée de deux poches à peu près carrées, de quarante à cinquante centimètres de côté, disposées de part et d'autre d'une bande centrale ou épaulette qui permet le portage en équilibre des charges placées dans les poches.

Dans toutes les zones rurales des Andes de Cajamarca, quand il y a des charges à transporter, à dos de bête ou sur une épaule d'homme, on utilise une *alforja*. C'est surtout le cas quand il faut emmener au marché du bourg les denrées qu'on doit essayer d'y vendre - ou en ramener ce qu'on a pu acheter; c'est aussi le cas lors du travail des champs, en particulier des semailles et des récoltes. Car la population paysanne de Cajamarca vit sur les flancs plus ou moins raides des vallées andines, dont le fond est, souvent, occupé par un bourg. L'habitat est dispersé, dans les vallées, même si parfois s'agglutinent des maisons, une école, quelque magasin. Les champs que possède et que cultive chaque famille sont eux aussi dispersés, autant que possible, aux altitudes qui permettent la culture de diverses espèces: en haut, les tubercules, plus bas, le maïs et les pois, les haricots. Les paysans montent et descendent les flancs de la vallée, pour cultiver un champ et l'autre - et les paysannes, pour porter aux hommes leurs repas, pour déplacer les bêtes qui pâturent et les abreuver.

Cette recherche porte sur les *alforjas* en tant qu'objets textiles; elle a été guidée par un intérêt personnel pour la tradition textile andine et par la curiosité de ce qu'une telle tradition devient actuellement dans une région des Andes réputée, peut-être à cause de l'absence presque totale de matériel

Carte 1



textile archéologique, pour n'être pas aussi riche, remarquable ou intéressante que les régions andines situées plus au sud. Mais en fait, peu d'études ethnologiques d'envergure ont été menées à bien ou du moins publiées au sujet de la région des Andes de Cajamarca.

En regard de cette question du devenir d'une tradition textile, la fabrication des *alforjas* dans la vallée de Chota est apparue, dès le départ, comme un exemple intéressant. Car elles sont omniprésentes dans les zones rurales des Andes de Cajamarca. Mais elles ne sont pas autochtones. Et bien que des *alforjas* soient fabriquées dans d'autres provinces et lieux des Andes de Cajamarca, celles de Chota jouissent d'une réputation et d'une distribution régionale remarquables, hors de la vallée où elles sont fabriquées - à travers des réseaux de commercialisation et des marchés locaux.

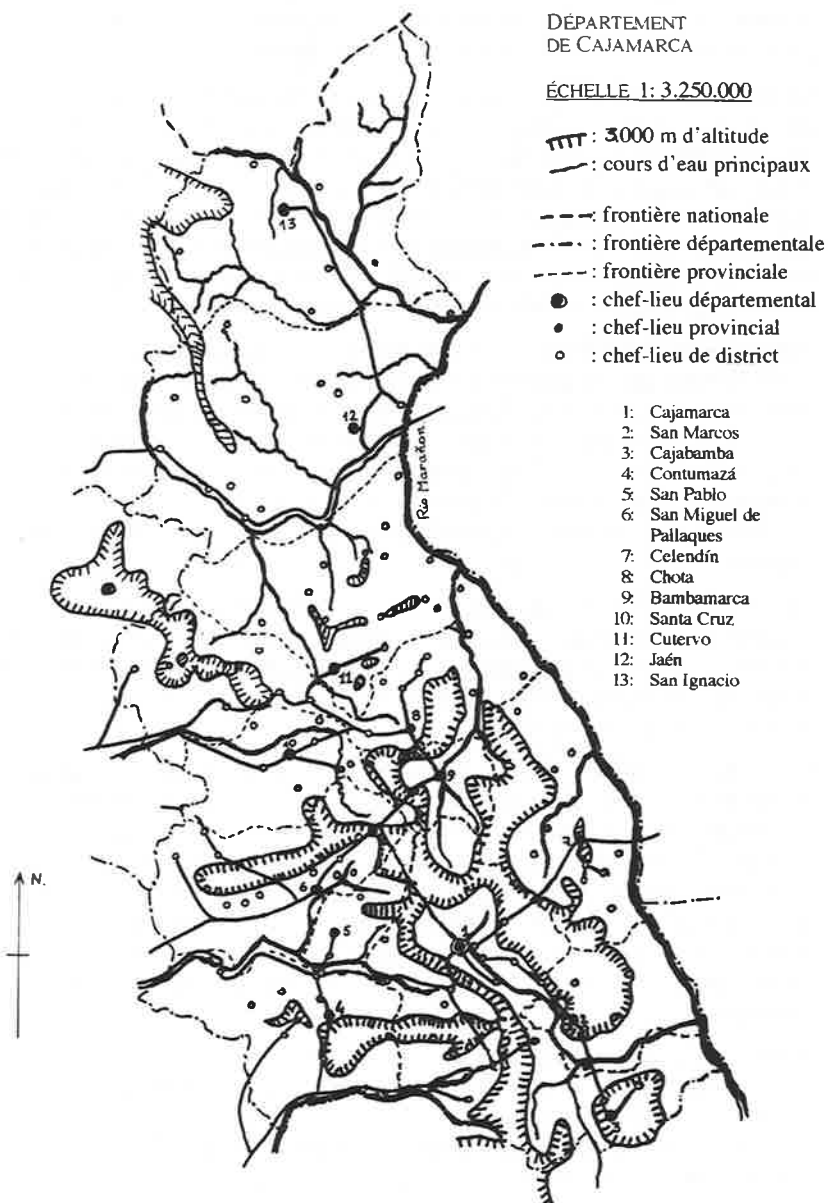
Tant dans les relations sociales que dans les transactions économiques et le cadre culturel qui intègrent la production et l'usage des *alforjas*, on pouvait donc pressentir, dès avant l'enquête, une articulation et une confrontation. Car il y a, d'une part, le contexte paysan et rural de la fabrication et de l'usage des *alforjas* et, d'autre part, le contexte principalement urbain de la distribution et de l'échange marchand de ces objets. De même, le répertoire des motifs des *alforjas* semblait être constitué d'éléments de diverses origines.

On lira, dans les pages qui suivent, ce que la recherche a pu apporter à ces interrogations premières. Mais je reconnais à cette étude de nombreuses limites. Il y en a deux, majeures, que je voudrais signaler: la première touche la réflexion théorique sur laquelle s'appuie ce travail et la deuxième, les circonstances de l'enquête.

C'est du corpus de concepts élaborés au sein de ce qu'il est convenu d'appeler la technologie culturelle que j'ai tirés les outils théoriques pour la présentation et l'analyse des données issues de l'enquête. L'approche de la technologie culturelle consiste - pour le dire brièvement - à considérer les techniques que des groupes humains maîtrisent et mettent en oeuvre, non seulement dans ce qu'elles ont de fonctionnel et de matériel, mais également dans leurs dimensions sociales et culturelles. Il s'agit de mettre en évidence les interrelations entre ces diverses dimensions et le caractère de système des techniques.

Je reviendrai plus amplement sur l'approche de la technologie culturelle. Mais ce qu'il faut signaler dès maintenant, c'est que dans le cadre de ce travail, j'ai réalisé la réflexion nécessaire à l'articulation des données bien après la fin de l'enquête ethnographique proprement dite. Cette réflexion a fait apparaître de nombreuses lacunes dans le corpus de données. Au lieu

Carte 2



d'occulter ces lacunes, j'ai préféré les signaler, là où j'en ai pris conscience. Car je ne prétends pas avoir fait le tour de l'objet de cette recherche. La production textile des paysannes de la vallée de Chota garde encore des secrets pour moi et la recherche, un caractère de non-fini. Mais ce sont les limitations et le non-fini qui tirent vers l'avant la curiosité.

En même temps se pose le problème de la pertinence de la précision descriptive, surtout lorsqu'on traite de techniques et d'ornementation d'objets. Car si le tout reste flou quant à ses frontières, il est difficile de décider de la pertinence, de l'utilité de ses parties, puisque celle-ci se détermine en relation dialectique à ce tout. Les descriptions de techniques complexes comme celles de la fabrication textile sont laborieuses, jamais vraiment satisfaisantes et le risque est réel qu'elles endorment le lecteur profane. Elles constituent néanmoins les fondations d'une étude de technologie culturelle. C'est pour cette raison que la description des aspects techniques de la fabrication des *alforjas* occupe une partie non négligeable de ce texte. En regard de cette précision descriptive, les chapitres qui tentent d'éclairer les dimensions sociales, créatives, économiques et sémiotiques des *alforjas* et de leur production paraîtront, peut-être, lacunaires.

L'autre limitation importante de cette recherche est due aux circonstances de l'enquête. Le cadre de celle-ci a été restreint: c'est avec les hommes et les femmes - presque toutes de bonnes tisseuses - d'une seule famille paysanne que des liens privilégiés ont été établis et approfondis. Dans ces circonstances, il m'était difficile d'obtenir et de corroborer des informations sur certains aspects de la production des *alforjas*, qui demandaient un cadre d'enquête temporel et spatial plus large. C'est le cas notamment de ce qui touche à l'organisation sociale de la production et de la transmission des savoir-faire.

Mais ce caractère restreint de l'enquête a permis qu'en peu de temps, à travers le quotidien peu à peu partagé - et non seulement à travers mon apprentissage des techniques de tissage, la confiance grandisse entre les divers membres de la famille de mes hôtes et moi-même. D'une importance particulière dans cette approche mutuelle a été la perception et la compréhension que mes hôtes ont eu du travail que j'effectuais. Celle-ci a été facilitée, certainement, par le fait qu'un des membres de la famille - de mon âge, à peu de chose près - terminait, à l'époque de ma présence chez les siens, des études universitaires à Lima.

Peu à peu une idée a pris de la force, pour les femmes avec qui je passais la majeure partie de mon temps. Souvent, après avoir répondu à mes questions, elles ajoutaient: "c'est pour que vous alliez raconter notre histoire, comment nous vivons ici".

tisseuses, c'est la recommandation expresse de Madame S. auprès de ses amis à Chota: Rogelio¹ et sa famille. Je reviendrai ci-dessous sur les incidences que cette recommandation a pu avoir sur l'enquête et sur ma position par rapport à la famille de mes hôtes. Néanmoins, si la situation socio-politique de Chota et de sa vallée était, à l'époque de l'enquête, suffisamment tranquille en regard de celle du reste du pays et si, dans ces conditions, il me fut possible d'y séjourner, c'est certainement grâce au contrôle effectué par les "Rondes paysannes" (*Rondas Campesinas*).

Parmi les autorités de Cuyumalca, il y a le lieutenant gouverneur et le juge - qui sont les autorités nommées par l'administration nationale - et les présidents des "Rondes paysannes": un pour chacun des secteurs entre lesquels se répartissent les habitants et un pour toute la communauté. Ces présidents sont nommés par l'ensemble des hommes de la "Ronde", pour une année. Les "Rondes paysannes" sont nées, ou renées, à la fin des années 70, à Cuyumalca semble-t-il. (Ce dont les habitants sont assez fiers...) Au dire des paysans eux-mêmes, ce qui a motivé ce mouvement était la situation alors intolérable de vols de bétail et autres larcins, de violence généralisée et de corruption des autorités urbaines, incapables de résoudre ces problèmes ruraux. Selon Berrios Alarcón (1985), cette situation-là était due à la surpopulation de la vallée, au manque de terres et à leur pauvreté; et puis, les grands propriétaires terriens qui luttèrent pour étendre leurs possessions avaient pris l'habitude de former des bandes paramilitaires, qui finirent par dégénérer et accroître la violence ambiante.

Un de mes hôtes a beaucoup insisté sur le fait que les "Rondes" ne font allégeance à aucun parti politique et sont indépendantes. En fait, l'institution des "Rondes paysannes" s'est étendue, en dehors de la vallée de Chota, à presque tout le pays; cette extension s'est accompagnée d'une diversification dans les formes d'organisation et dans les buts des "Rondes". En particulier, l'Etat péruvien a tenté de légiférer sur ces organisations, de les soumettre au pouvoir policier et politique pour les utiliser comme intermédiaires dans la lutte contre le terrorisme.

Les "Rondes paysannes" de Chota sont restées en majeure partie indépendantes et organisées sur des principes "de démocratie interne, d'auto-défense, d'auto-financement et de solidarité [...] ayant comme objectifs la lutte contre les voleurs petits et grands" (Montoya et Figueroa 1991, vol II:20; traduction personnelle). Elles sont rassemblées en fédérations provinciales de paysans. La "Ronde" de chaque communauté est organisée par secteur, elle rassemble tous les hommes adultes du secteur, en groupes

¹ Les noms des informateurs sont fictifs.

de quatre ou cinq hommes, tous armés. Les groupes se chargent, tour à tour, nuit après nuit, de faire la ronde et de surveiller le secteur. Outre ces activités nocturnes, la "Ronde" contrôle toute présence étrangère sur le territoire qui lui correspond, les éventuels vols ou autres délits; elle se charge de régler certains conflits entre les habitants de la communauté. En plus elle peut entreprendre l'entretien et la construction de certaines infrastructures (chemins, dispensaire, terrain de football,...).

Justement à cause de ces organisations, ne se promène pas qui veut dans la vallée de Chota - tout étranger est un terroriste potentiel et le fait de poser des questions parfois insistantes n'allège sans doute pas les soupçons. Ceci explique l'importance de la recommandation qui m'a permis d'entrer directement dans l'orbite d'une famille élargie, laquelle pouvait répondre - et de fait, a dû répondre de ma présence face au reste de la "Ronde" du secteur et de la communauté de Cuyumalca.

b. Hôtes et informateurs

Mes principaux informateurs ont donc été mes hôtes à Cuyumalca et dans le bourg de Chota, où Rogelio possède aussi une maison. Outre les membres de sa famille, il y avait aussi les voisins et parents qui venaient régulièrement leur rendre visite. Le schéma 1 représente les relations de parenté entre les divers membres de la famille de Rogelio.

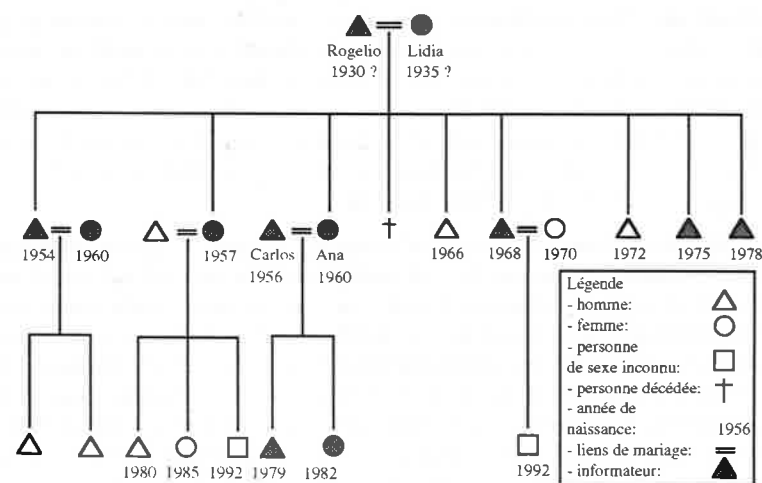


Schéma 1: La famille de Rogelio

C'est donc grâce à la recommandation de Madame S. que j'ai été introduite et chaleureusement accueillie dans la famille. Madame S. est d'origine européenne, mais vit au Pérou depuis plusieurs décennies. Elle a, en son temps, beaucoup voyagé à travers les Andes et l'Amazonie. Elle tient à Lima, où elle vit actuellement, un commerce d'artisanat et d'art ancien. C'est à travers cette activité qu'elle a établi des relations avec des producteurs artisans et des intermédiaires dans tout le pays: Rogelio est l'un d'eux, depuis plus de trente ans.

Rogelio a fait durant toutes ces années commerce vers Lima de textiles et d'autres objets artisanaux fabriqués à Chota - et entre Lima et Chota, de produits manufacturés que les paysans sont susceptibles de venir acheter dans son magasin du bourg: vêtements, batteries de cuisine, cuisinières et lampes à pétrole, machines à coudre, étoffes de fil synthétique pour la fabrication des jupes et des châles des femmes,... A Lima, il a d'autres "clients" - selon ses termes - que Madame S., mais celle-ci a joué un rôle particulièrement important dans l'élaboration des critères - matière première, motifs, couleurs et teinture - qui peu à peu ont gouverné la sélection des pièces que Rogelio a fait et fait encore fabriquer. Celles-ci sont le fruit du travail de paysans-artisans qui, depuis plus ou moins longtemps, tissent ou brodent les pièces que Rogelio emmène à Lima et pour lesquelles il leur fournit la matière d'oeuvre à crédit et des modèles. Les *alforjas* n'entrent pratiquement pas dans ce négoce.

Tous les membres de la famille de Rogelio prennent part à cette activité commerciale, d'une manière ou d'une autre. Les fils - en tous les cas les plus âgés - ont tous une fois ou l'autre accompagné leur père à Lima et connaissent donc les "clients" du commerce. Les deux filles et les deux belles-filles sont des tisserandes habiles et expérimentées. Toute la famille vit principalement d'agriculture et d'élevage, à plus forte raison lorsque le marché des objets artisanaux a beaucoup diminué à Lima, avec la baisse du tourisme - terrorisme et choléra obligent!

Trouver une femme qui puisse m'enseigner ce que je voulais apprendre, même uniquement du point de vue technique, n'est pas allé de soi: il fallait une tisseuse expérimentée, qui dispose en outre de temps pour mener à bien l'enseignement - donc qui n'ait pas de charges de famille ou d'élevage trop importantes. Une fois la relation établie avec ma "maîtresse" (*maestra*) Ana, la deuxième fille de Rogelio et de Lidia, elle est devenue une de mes informatrices privilégiées. C'est elle qui m'a enseigné ce que je sais des techniques que connaissent les tisseuses de la vallée de Chota. C'est avec elle, son mari Carlos et leurs deux enfants que j'ai vécu durant mon séjour. Ils ont été mes informateurs privilégiés. Lidia, la mère d'Ana, m'a rapidement

prise en affection et s'est montrée prête à répondre à mes questions, à raconter, souvent avec beaucoup d'humour - et, comme le reste de sa famille, curieuse de mon propre pays.

J'ai certainement été perçue par tous les membres de la famille d'abord comme une "cliente", puisque c'est une "cliente" qui m'avait recommandée. Alors, j'ai souvent été sollicitée pour juger de la qualité d'un tissu ou d'un motif, pour évaluer l'harmonie d'une combinaison de couleurs, puisque le jugement de Madame S. est tenu en haute estime par Rogelio. La position était parfois difficile pour une novice ethnologue à qui l'on a enseigné dans les auditoriums universitaires à mettre entre parenthèses ses propres jugements de valeur! Souvent, les tisseuses ont insisté à mon intention sur le travail considérable que représente la fabrication d'une couverture en laine de mouton teinte avec des produits naturels (tels sont les critères de production des couvertures destinées au marché touristique liménien): ces remarques se terminaient invariablement par un "allez leur dire, vous qui savez le travail que c'est, qu'ils ne nous payent pas assez"...

Puis, peu à peu, il me semble que mon statut dans la famille a changé: j'ai été considérée comme amie - à la limite comme un membre de la famille, éloigné et très particulier. On m'a vendu les quelques tissus que je voulais acheter à un prix modique, puisque manifestement je n'avais pas tellement d'argent. En même temps, on m'a emprunté des sommes d'argent moyennement importantes et toujours rendues avec ponctualité. On m'a laissé percevoir ou expliqué certains conflits et on m'a posé plus de questions sur ma propre vie. Et mes hôtes se sont fait une idée plus précise de ce que je faisais chez eux et en quoi consistait le travail que j'effectuais, comme je l'ai déjà mentionné.

C'est donc de ma position à l'intérieur de cette famille que j'ai appris ce que je sais sur le tissage et la fabrication des *alforjas* de Chota. Je n'ai pas lié de liens qui m'aient permis d'obtenir des informations similaires avec d'autres personnes que celles de cette famille: d'abord, parce qu'il y avait beaucoup à apprendre, là; et surtout, parce que cette position au sein d'une famille me situait dans les conflits interfamiliaux. Aux seules tentatives que j'aie faites d'interroger un peu plus longuement des femmes d'une autre famille - qui s'étaient d'ailleurs elles-mêmes approchées de moi - Rogelio m'a fait comprendre qu'il y avait des limites à respecter, que c'était là de "méchantes gens" et que je me trouvais sous la responsabilité de la famille. J'ai préféré obtempérer que de servir de prétexte ou de cause à envenimer des conflits.

c. Méthodes d'enquête

C'est donc chez mes hôtes de Cuyumalca que l'enquête a été plus intensive, grâce à l'observation participante du vécu quotidien. La durée de mon séjour a coïncidé avec celle de mon propre apprentissage des procédés de tissage et des techniques de fabrication des *alforjas* - et des autres pièces textiles. Le processus de mon apprentissage a fourni une grande partie des données techniques, bien que mes connaissances préalables des techniques de tissage de la tradition européenne principalement, et en moindre mesure de la tradition andine, m'aient mise dans une position très différente de celle des jeunes filles de la campagne de Chota lorsqu'elles commencent à apprendre à tisser.

Durant l'enquête, vivant chez et avec mes hôtes, je n'avais pas vraiment de lieu ni d'occasion pour une rédaction longue et précise des données recueillies. Les informations issues de mon apprentissage des techniques de tissage, de l'observation, des conversations ou de mes questions à diverses personnes, ainsi que les quelques croquis sur les techniques et l'ornementation textiles, étaient consignées en notes rapides et peu ordonnées. Mes hôtes ont été, surtout au début, étonnés de me voir écrire ainsi et les enfants se sont montrés particulièrement curieux... ce qui ne facilitait pas la prise de notes! De même, dans les occasions où, hors de Cuyumalca, je me suis livrée à une enquête plus extensive, les circonstances n'étaient pas propices à de longues rédactions. Il était donc nécessaire, lors de mes séjours à Cajamarca, de clarifier ces notes, de les ordonner et de les recopier - cette relecture permettant d'ailleurs aussi de préparer la suite de l'enquête.

Je n'ai pratiquement pas pu prendre, durant mon enquête, de photographies de personnes. Elles auraient peut-être été utiles pour garder une trace visuelle des divers usages et modes de portage des *alforjas* et pour saisir comment celles-ci s'intègrent, en tant que contenant pour le portage et en tant qu'accessoire, dans l'habillement des paysans de la vallée de Chota. Mais je me sens toujours très mal à l'aise à l'idée de photographier des personnes sans leur en demander la permission et celles à qui j'ai fait cette demande ne se sont jamais montrées enthousiastes - à l'exception des enfants. Il ne m'a été possible, en tout, que de photographier des personnes qui posaient.

C'est pour cette même raison que je ne dispose pas d'une bonne série d'illustrations photographiques du processus de fabrication des *alforjas*. Les paysannes n'acceptent pas d'être photographiées au travail, avec les marques visibles de leurs efforts. Et il est impossible de photographier un geste technique intégré dans une chaîne continue de mouvements, si celui ou celle qui exécute ce geste n'accepte pas de se figer, le temps de la prise de vue,

dans son geste et sa position. Les descriptions techniques de ce texte sont donc illustrées par des croquis, de ma main.

Les photographies prises durant l'enquête montrent avant tout l'ornementation des *alforjas*, ainsi que des motifs d'autres pièces textiles. Mais l'ensemble de ces photographies ne représente pas tout le répertoire de motifs textiles des tisseuses de la vallée de Chota. Un catalogue plus complet de ces motifs n'a pas encore été constitué.

Durant l'enquête, j'ai également rassemblé une petite collection d'*alforjas* - sans intention plus précise que celle de garder un lien, après la fin de l'enquête, avec ces objets dans leur matérialité. La collection rassemble en tout quinze pièces, choisies sur la base de critères qui seront présentés au cours de cette étude. La collection est actuellement partagée entre moi-même et l'organisation non gouvernementale péruvienne CEDEPAS-Cajamarca - dont l'appui financier a permis la collecte des *alforjas*.

3. Hypothèses

Les hypothèses qui sont à l'origine de cette recherche ont été rédigées au tout début de l'enquête. Elles rassemblent les questions qui se posaient alors, ainsi que certains aspects déjà connus de la fabrication des *alforjas* et de la production textile à Cajamarca. La définition rigoureuse de nombre des notions utilisées manquait alors cruellement et l'utilité analytique de ces hypothèses en a souffert. Néanmoins, celles-ci sont la trace du point de départ de cette recherche. Leur rédaction a, en son temps, permis d'élaborer une grille d'enquête et de maintenir les lignes directrices de celle-ci.

1. Les *alforjas* sont un type de pièces textiles parmi d'autres, principalement vestimentaires, produites pour l'usage de ceux-là mêmes qui les fabriquent, à l'intérieur de la société paysanne. Dans cette mesure, les caractéristiques de ces *alforjas*, du point de vue technique, esthétique, iconographique et des aspects sociaux et économiques de la production ne diffèrent pas fondamentalement de celles des autres pièces textiles vestimentaires. Toutes font partie d'un ensemble cohérent, et les *alforjas* peuvent être considérées comme représentatives.

2. Les *alforjas* peuvent être considérées comme répondant d'un mode d'expression artistique, c'est-à-dire qu'elles participent d'un système communicatif textile. Les éléments graphiques et distincts de la pièce peuvent être considérés comme des signes, ils sont porteurs de sens. Celui-ci est compréhensible pour quiconque connaît le code, pour appartenir culturellement au monde andin. Ce qui est exprimé par ces signes varie,

mais la variation n'est pas infinie, dans la mesure où le nombre de motifs différents est limité. La juxtaposition des divers motifs répond à des règles, mais elle ne fait pas surgir de sens nouveau. Le nombre de thèmes exprimés dans une *alforja* est donc limité et ceux-là n'ont pas de rapport avec la fonction spécifique de l'*alforja*.

3. Porter une *alforja*, comme porter le reste des vêtements paysans, est une marque d'appartenance à la société andine indienne. C'est la marque qui résiste le plus au rejet du monde andin pour entrer dans le monde métis. D'autre part, le type d'*alforja* portée et la manière de la porter sont aussi porteurs de sens.

4. Comme toute la production textile de technologie traditionnelle andine utilisant le métier autochtone, la fabrication des *alforjas* est un travail spécifiquement féminin. La distinction sexuelle est donc un aspect fondamental de l'organisation de la production, de la distribution est de l'utilisation de ces objets.

5. Les *alforjas* ont une origine hispanique et non précolombienne, mais elles ont été "importées" il y a suffisamment longtemps pour être maintenant totalement intégrées comme élément indigène au vêtement paysan de Cajamarca - et à la société andine. Quant aux motifs qui apparaissent dans les parties ouvragées des pièces, ils peuvent être d'origine diverse: précolombienne, coloniale, contemporaine. Mais les normes de composition, l'esthétique de l'ensemble révèlent des valeurs andines fondamentales. Dans cette mesure, elle maintiennent une remarquable stabilité dans le temps et entre les différentes pièces, et leur disparition dans un spécimen peut être un indicateur de ce que celui-ci n'est plus totalement "dans" la culture andine.

6. Les *alforjas* qui apparaissent dans les marchés régionaux - et sont donc intégrées dans un circuit mercantile - et celles qui sont produites par les tisserandes pour leur propre usage ou celui de membres de leur famille, montrent des différences notables dans tous les aspects, bien que dans les deux cas les usagers fassent partie de la société andine.

4. Quelques indications géographiques

Les informations qui suivent ont été tirées de l'ouvrage de Montoya et Figueroa (1990). Le département de Cajamarca est situé tout au nord du Pérou (cartes 1 et 2). Il est traversé par la Cordillère Occidentale des Andes, dont l'altitude au dessus du niveau de la mer est moindre et le relief plus doux que ceux de la chaîne andine plus au sud. Les sommets les plus élevés dans le département ne dépassent guère 4400 mètres au sud et 3700 mètres

au nord. La province de Chota (carte 2) s'étend de la région côtière à la rive du Rio Marañón, d'où la grande diversité de son relief, des altitudes et des régions naturelles. Elle est traversée par les deux branches de la Cordillère Occidentale et par deux grandes vallées, dont celle du Rio Chotano - où se trouve le bourg de Chota (carte 3). Celle-ci est une de ces vallées fluviales au fond relativement plat, que dans les Andes de Cajamarca on appelle usuellement "vallée" (*valle*) et qui permet, par son relief et la présence de l'eau, des activités agricoles.

Ces vallées fluviales se situent dans une zone naturelle au relief relativement peu escarpé, entre 2300 et 3500 mètres d'altitude. Les températures sont modérément froides et varient de manière importante au cours de la journée et de l'année. Les précipitations augmentent avec l'altitude. Le paysage se déploie en vastes zones de végétation arbustive alternant avec des espaces cultivés et de pâture. Durant la saison sèche, que les paysans nomment "été", d'avril ou mai à août ou novembre, le ciel est en général clair et le soleil toujours là; la végétation se dessèche au fil des semaines, sauf dans les lieux irrigués. De septembre ou décembre à mars ou avril, c'est l'"hiver": des pluies violentes et soudaines s'abattent tous les jours sur la terre et le travail des hommes, elles durent plusieurs heures. Et à l'ennui qu'elles causent aux gens qui vivent dans les vallées se mêle la joie, parce c'est de vie que les pluies chargent le monde. Quand elles cessent, les brumes se lèvent de la vallée et descendent des plateaux et des sommets où l'on entend encore les orages. Peu à peu les torrents grossissent et le pays verdit: il y a de quoi faire paître les bêtes et cultiver pour les hommes - fruits, légumineuses, tubercules et céréales. Autour de ces vallées s'étend le haut plateau andin, moins habité et dont le climat, froid et brûlé de soleil durant les mois secs, très humide les autres mois, ne permet la culture que de quelques tubercules, mais offre de vastes espaces de pâture.

Certaines des espèces cultivées dans les Andes de Cajamarca sont largement répandues: maïs, tubercules, légumineuses; d'autres sont cultivées uniquement à petite échelle comme compléments pour la consommation propre ou pour la vente locale: piments, herbes aromatiques, choux et autres légumes. Face à cette agriculture vivrière, certaines exploitations, parfois des zones entières tendent à se concentrer sur une monoculture: riz, café, cacao,... D'une manière générale, les produits destinés à des marchés externes sont plutôt cultivés à l'aide de techniques incluant l'usage d'énergie mécanique et de produits de l'industrie chimique. Les produits destinés à la consommation locale sont plutôt cultivés à l'aide de techniques indigènes faisant appel à l'énergie humaine ou animale - bien que l'usage de fertilisants d'origine industrielle soit de plus en plus répandu.

C'est l'élevage extensif sur pâturages naturels combiné à l'agriculture qui domine dans la province de Chota, de longue date. Dans le département, l'élevage intensif de bétail, petit ou gros, est rare. L'élevage extensif de bétail bovin et ovin et l'élevage domestique de petit bétail sont les modes les plus répandus. Les enclos sont rares dans la campagne: quelques fois, près des maisons, ils permettent de protéger une jeune portée et sa mère. Les bêtes paissent attachées par une corde à un piquet - et il faut que quelqu'un vienne les déplacer plusieurs fois par jour.

Rares sont les terres agricoles irriguées dans le département de Cajamarca. L'utilisation de l'eau pour l'irrigation est d'ailleurs la source de nombreux conflits, autant entre les paysans qui sont liés par un même réseau de canaux qu'entre ceux-ci et les diverses entités locales qui tentent de s'attribuer l'eau. Le problème de l'appropriation des ressources en eau existe aussi à un niveau régional: les grandes infrastructures d'irrigation, construites par l'Etat, canalisent certains cours d'eau des Andes du nord pour l'irrigation des vastes plantations côtières.

La population paysanne a, pour la plupart, été repoussée sur les flancs pentus des vallées, ou dans la zone naturelle supérieure, au cours des époques coloniale et républicaine. L'usage actuel de ces terres, de même que leur déforestation à des fins commerciales, tend à en activer l'érosion. Presque partout, les paysans sont confrontés à des problèmes d'acquisition du bois de construction et du combustible - car les excréments séchés des bêtes ne suffisent pas non plus. La possession de la terre est caractérisée par la prédominance de petites et de moyennes exploitations, en propriété directe la plupart. Elles ne suffisent pas toujours à faire vivre une famille. D'autre part, les latifundia existent toujours, sous forme de coopératives ou de moyennes et de grandes propriétés. A Chota, les luttes paysannes pour récupérer les terres agricoles attribuées à des coopératives ou laissées à leurs anciens propriétaires lors de la Réforme Agraire - menée par le gouvernement militaire entre 1969 et 1979 - sont encore dans les mémoires.

Là comme dans le reste du département, les deux principales formes de travail de l'agriculture et l'élevage sont le travail indépendant des membres de la famille paysanne et le travail journalier salarié éventuel. La migration de la population est un phénomène important à Cajamarca. Ce département est une zone de réserve de main d'oeuvre pour les industries et les entreprises agricoles établies dans les départements côtiers voisins, pour Lima et secondairement pour l'agriculture de la forêt amazonienne. A Chota, l'occupation du territoire relativement ancienne et la forte densité démographique ont fait de l'émigration un moyen généralisé de recherche de gain pour la population paysanne masculine, depuis le siècle dernier et

principalement vers les haciendas sucrières de la côte. Ce sont, le plus souvent, les femmes qui restent dans la vallée. Ce sont elles qui assurent la continuité de la vie domestique, la présence auprès des enfants et leur éducation extra-scolaire. Ce sont elles qui savent les "choses des anciens": le savoir des générations passées qu'elles ont retenu - et souvent aussi oublié. Plus d'une fois, j'ai vu mon hôtesse, Ana, rappeler à l'ordre son mari en énonçant une règle de comportement qui venait des "anciens". Et lui obtempérait, malgré ma présence et bien qu'il fût fier, non sans raison, de sa curiosité et de sa connaissance du monde hors de Chota - d'avoir voyagé à plusieurs reprises sur la côte proche et à Lima.

5. Quelques indications historiques

L'aire des Andes de Cajamarca s'est, selon les données archéologiques, trouvée sous l'influence successive de plusieurs des grands développements culturels préincas. La culture Moche, qui se développe dès le deuxième siècle avant J.-C. sur la côte, avec comme centre la vallée du même nom près de la ville actuelle de Trujillo, s'étend à la région de Chota. Puis, d'après E.P. Lanning (1967:132), c'est l'Empire Wari, entre 600 et 800 ap. J.-C., qui s'étend depuis la vallée du Mantaro dans les Andes du centre jusqu'à Cajamarca - l'agglomération semble alors avoir eu un statut assez prestigieux. Après la chute de cet empire, se développent entre le XI^e et le XV^e siècle de petits états régionaux: dans les Andes du nord, on trouve deux états qui semblent s'être alliés à l'Empire Chimú lors de son expansion, depuis la vallée côtière de Moche, dans la dernière partie de cette époque de développement régional.

Selon les chroniqueurs européens de la Conquête, les Andes du nord furent conquises dans les années 1460 par l'Inca Tupac Yupanqui. Les deux états régionaux, avant de devenir partie intégrante de l'Empire Inca, furent probablement le lieu du premier face-à-face entre les deux empires en expansion: Chimú et Inca. Il semble que dans l'Empire Chimú et les états andins qui lui étaient acquis, les incas ne parvinrent jamais à imposer la langue quechua - qui n'était donc parlée dans ces régions que par les groupes de colons déplacés vers le nord par les incas. Actuellement, quelques communautés parlent le quechua, mais si la majeure partie des paysans s'exprime en espagnol, les mots quechuas sont relativement nombreux dans le vocabulaire et surtout dans la toponymie, à Cajamarca comme à Chota - où on trouve également des noms de lieux d'origine mochica.

Si la ville de Cajamarca a une origine préinca, ce sont les incas qui en ont fait une capitale administrative: un centre de production d'armes et de

textiles, de contrôle et de répression que la population locale devait considérer comme une prison, raison pour laquelle ses habitants l'abandonnèrent - en la détruisant partiellement - lors de la chute de l'Empire Inca. En 1533, lorsque les espagnols pénétrèrent à Cajamarca, la ville comptait environ 2000 habitants. Après l'exécution de l'Inca Atahualpa, Cajamarca devint un bourg peuplé d'indiens, sans importance dans l'immense concession coloniale (*encomienda*) du même nom, dont l'administrateur vivait sur la côte comme il était d'usage.

Pourtant, peu à peu la localité prit de l'importance, en tant que centre administratif et religieux des diverses institutions de l'appareil colonial. En outre, les Andes du nord avaient des potentialités économiques propres à attirer une population espagnole: extraction minière, agriculture, élevage bovin et ovin, celui-ci produisant la matière première nécessaire aux manufactures textiles (*obrajes*) qui se développèrent aux XVII^e et XVIII^e siècles. En 1790, la ville de Cajamarca comptait environ 7000 habitants.

Quant à l'état régional qui englobait l'actuelle province de Chota, il semble avoir payé dans les premières décennies après la Conquête un tribut non négligeable à l'administration coloniale - preuve de sa relative importance. A l'origine de l'actuel bourg de Chota, il y a la fondation au milieu du seizième siècle de la localité coloniale d'indiens convertis au catholicisme (*reducción de indígenas*) de Chota de Todos los Santos. Au XVI^e siècle, la localité de Chota devint, de fait puis de droit, la capitale provinciale et le siège des autorités requises par la présence de nombreuses charges de l'administration coloniale dans cette vallée particulièrement accueillante pour l'élevage, comme le remarque cette mention dans un rapport pour la Couronne espagnole daté de la fin du XVI^e siècle: "dans le domaine de Cajamarca, il y a une vallée qui s'appelle de Chota où il y a de très grandes quantités de pâtures pour le gros bétail" (Jimenez de la Espada 1965, vol.II:31 - traduction personnelle).

PREMIÈRE PARTIE

FAIRE, SAVOIR-FAIRE

I. DES OBJETS TISSÉS PARMIS D'AUTRES: LES ALFORJAS DE CHOTA

1. Un survol de la tradition textile dans les Andes péruviennes du nord

Les textiles pré-incas provenant des aires culturelles du nord du Pérou sont pratiquement inexistantes, car le climat, tant dans les Andes que dans les déserts côtiers, est trop humide pour permettre une conservation du matériel organique archéologique. En règle générale, les études existantes du matériel textile pré-inca se sont attachées surtout à des descriptions des techniques et des structures textiles, parfois aussi aux aspects formels (ornementation, iconographie). Telles sont les données qu'un objet peut livrer de lui-même si le contexte de sa production et de son utilisation est inconnu ou mal connu. On connaît donc surtout, des textiles pré-incas, les techniques admirablement maîtrisées - et décrites de manière systématique par plusieurs chercheurs.

Pour l'époque inca, en plus des textiles archéologiques et de quelques exemplaires datant du XVI^e siècle, on dispose des sources de renseignements que sont les chroniques européennes du temps de la Conquête. L'étude ethno-historique de Murra (1975) a mis l'accent sur les valeurs et les fonctions attribuées aux tissus par les incas.

Selon Murra, les sociétés andines, bien avant les incas, ont porté aux textiles un très grand intérêt. Les textiles avaient un rôle rituel dans toutes les occasions marquées du cycle de la vie. Mais ce sont les rituels funéraires qui montraient et montrent toujours le lien le plus fort avec ce type d'objets.

Les tissus avaient une importance primordiale dans l'organisation sociale, économique, politique, militaire et religieuse de l'Empire inca. La principale ressource de l'Etat inca était la prestation (la *mit'a*) en travail agricole des paysans: le travail des terres de l'Etat et le travail des paysans sur leurs propres terres pour subvenir à leur besoins alimentaires. Murra soutient qu'il existait une prestation textile aussi importante que la prestation

agricole, même si les chroniqueurs européens ne l'ont pas toujours clairement perçue: les tributaires de l'Empire inca étaient tenus de produire des tissus pour l'Etat et aussi leurs propres vêtements. Les populations conquises recevaient des dons de vêtements de la part de l'Inca, ce que Murra interprète comme un processus d'intégration forcée dans l'Empire, puisque dans une économie de réciprocité, les dons de l'Inca appelaient des contre-dons de la part des nouveaux tributaires. Des dons étaient aussi faits aux diverses classes de la noblesse inca.

Le port des vêtements était, comme on peut s'y attendre, soumis à des lois somptuaires, basées non sur la forme des pièces, mais sur la qualité des tissus. Tous les chroniqueurs rapportent la distinction entre *awasca* (quechua, littéralement "chose tissée") et *cumbi* ou *qompi*. Il est fort possible que pour les incas il existait d'autres distinctions plus fines de la qualité des tissus, que les européens n'ont pas perçues. Toujours est-il que le premier terme se réfère à des tissus courants, domestiques et le deuxième aux étoffes fines, fabriquées sur un autre type de métier par des spécialistes. Le port des étoffes de *cumbi* étaient un privilège de la noblesse - peut-être de l'Inca uniquement, pour les plus fines.

A propos de cette distinction entre *cumbi* et *awasca*, Rowe estime que "le mot *qompi* se réfère probablement avant tout, ou de manière exclusive, aux étoffes de tapisserie*¹" (1978:6 - traduction personnelle) et en s'appuyant sur les études de J.H. Rowe qui décrit les principales catégories de tissu inca: "le plus fin, appelé *qompi*, correspond très probablement au fin tissu de tapisserie qui survit encore aujourd'hui. Le tissu ordinaire, appelé *awasqa*, signifie simplement 'matériel tissé'. Rowe suggère que ce terme était utilisé pour nommer les reps* de chaîne et également tous les tissus à effet* chaîne. D'autre part, il signale que c'est cette tradition, plutôt que celle de la tapisserie, qui survit actuellement, tissu du commun et non de la noblesse" (in. Ravines 1978:375 - traduction personnelle).

En ce qui concerne l'époque coloniale, l'administration des manufactures textiles (*obrajes*), entre le XVI^e et le XVIII^e siècle, a laissé de nombreux documents d'archives, qui ont été étudiés par Silva-Santisteban (1964). Avec l'exploitation agro-pastorale et minière, celle des manufactures textiles constituait la base de l'économie coloniale que la Couronne espagnole considérait comme fondamentalement soumise à l'économie de la métropole - et qui utilisait comme source de force de travail la population indigène - contrainte à s'acquitter ainsi du tribut imposé par les colonisateurs.

¹ Les mots marqués d'une astérisque la première fois qu'ils apparaissent dans le texte sont définis dans le glossaire des termes techniques, en annexe.

Il existait plusieurs types de manufactures, appartenant à des administrateurs coloniaux, à des entités religieuses, mais aussi à des conseils (*cabildos*) d'indigènes. Toutes les unités familiales indigènes continuaient en outre à produire des textiles pour leur propre usage ou pour s'acquitter du tribut. C'est par cette pratique que les techniques andines de fabrication se sont maintenues. Les documents historiques concernent, on s'en doute, surtout les manufactures exploitées par des colons espagnols. Les inventaires et autres rapports sur leurs productions indiquent que les tissus fabriqués étaient uniquement des types textiles espagnols. Les matières premières ainsi que les techniques de fabrication utilisées étaient pour la plupart d'origine européenne, surtout dans les grandes manufactures. Silva-Santisteban donne une liste des objets produits en général dans les manufactures, parmi lesquels il cite les *alforjas* (op.cit.:13).

Dans la localité de Cajamarca, la première manufacture textile fut fondée par le premier administrateur colonial, à la fin du XVI^e siècle, avec une attribution de 150 indiens. Puis une autre manufacture fut fondée à quelque distance de la localité Cajamarca, où elle fonctionna encore jusqu'au siècle dernier. Ces deux manufactures furent laissés aux indiens à la mort de l'administrateur colonial. En plus de ces deux exemples, les manufactures étaient nombreuses dans toute la province de Cajamarca et il en existait plusieurs à Chota. Il semble, d'autre part, que les corrégidores de Cajamarca - les magistrats de la ville coloniale - avaient pour habitude d'avoir chez eux de nombreux indiens qui tissaient pour eux des pièces de *cumbi* ou tapisserie, en laine d'alpaga ou de vigogne, avec des techniques et des instruments autochtones qui certainement étaient ceux des spécialistes incas - de telle sorte qu'on retrouve ici la valeur somptuaire, ou du moins élitaire, des *cumbis* incas.

J'aimerais ajouter à ce survol historique quelques considérations générales, des observations personnelles, à propos de la production actuelle de textiles autochtones dans les Andes de Cajamarca. Si ces tissus sont en majeure partie destinée à l'usage des fabricants ou de leurs proches, il y a plusieurs cas de production régionale comparable à celui des *alforjas* de Chota. Dans ces cas, les producteurs, qui font toujours partie de la société paysanne, fabriquent, en plus des pièces qui leur sont nécessaires, une sorte particulière d'objet qui se trouve entrer dans un circuit régional d'échanges marchands. La vente de ces objets constitue pour les paysans un gain accessoire. Il n'y a d'ailleurs pas uniquement des textiles parmi ces objets de production régionale: les alentours de Cajamarca sont connus pour leurs potiers, la province de Celendín pour ses chapeaux et j'ai entendu plusieurs fois les paysans dire: "à chaque lieu son ouvrage".

Les cas de production textile régionale sont les nappes en coton de la province de San Miguel de Pallaques, les châles en laine de Porcón près de la ville de Cajamarca - où ce sont principalement les hommes qui tissent sur des métiers* à marche, les châles en coton teints avec la technique de l'ikat* à Tacabamba (province de Chota) et les besaces ou *alforjas* de Chota.

La production textile de Cajamarca est très peu connue en dehors du département, elle ne jouit pas d'une reconnaissance sur le marché national, touristique ou international de l'artisanat, comme c'est le cas pour les textiles fabriqués plus au sud du pays. Néanmoins certaines organisations non-gouvernementales locales essaient de soumettre les textiles de Cajamarca aux critères de qualité en cours dans ces marchés, dans le but de permettre des gains supplémentaires aux paysans.

2. Questions sur l'origine et la répartition géographique des *alforjas*

Comme type de contenant pour le transport et le portage humain et animal, les *alforjas* sont venues d'Espagne. Dans les Andes du nord les *alforjas* ne sont désignées que par ce mot espagnol. Son étymologie laisserait d'ailleurs penser à une origine arabo-persane de la pièce: le mot *alforja*, attesté dès le quinzième siècle vient, selon Corominas et Pascual (1980:157), d'un terme arabe qui désigne cet objet: *al khurj* ([xurdʒ]).

L'histoire de l'introduction des *alforjas* sur la terre américaine et celle de leur répartition géographique reste très obscure - entre autres raisons, certainement à cause de la fonction plutôt humble et utilitaire de ces objets.

Je n'ai pas connaissance de pièces textiles précolombiennes qui aient la forme des *alforjas*. Du point de vue fonctionnel, avant l'arrivée des espagnols, les contenants pour le portage animal étaient des sacs et pour le portage humain, des sacs-musettes portés en bandouillère, plus ou moins grands selon les usages. En outre, l'observation des dessins de Felipe Guaman Poma de Ayala (1620?) montre que le portage humain était effectué de la manière qui est encore répandue dans toutes les Andes². Selon la classification de Leroi-Gourhan (1971:119-120) il s'agit du portage sur le dos avec lien sur la poitrine. Sur les images du codex dont le référent se situe après la Conquête espagnole, le portage humain par les indiens

² Voir dans Waman Poma (op.cit.), entre autres, les images correspondant à: *Mayo Hatun Cusqui Aymorai quilla; Gobernador de los puentes deste reyno Chacasviuioac acos inga guambochaca.*

continue à se faire selon le même principe³; pour le portage animal, certaines images montrent des bêtes (camélidés ou équidés) chargées avec des sacs qui pourraient être des *alforjas* - bien qu'une telle identification sur cette seule base ne soit pas concluante⁴. La seule mention d'*alforjas* que j'aie pu trouver dans des sources historiques et études que j'ai consultées est celle, déjà mentionnée, de Silva-Santisteban (1964:13).

Les questions sur l'histoire de l'adoption des *alforjas* en Amérique hispanique demeurent donc entières, faute de sources précises: pourquoi à certains endroits - et notamment dans les Andes du nord, depuis quand et pourquoi les *alforjas* ont-elles à ce point été adoptées par les paysans? L'histoire de leur adoption est-elle en relation avec celle du cheval ou du mulet, très répandus comme bêtes de charge dans les Andes du nord actuellement, alors que les camélidés y sont presque inexistantes? Existe-t-il une autre relation, celle-ci entre les lieux où l'on trouve actuellement des *alforjas* en Amérique hispanique et l'importance de l'influence hispanique dans ces lieux à certains moments de l'histoire de la Colonie? Ou encore, entre les lieux où l'on trouve des *alforjas* en Espagne, ceux où on les trouve en Amérique hispanique et l'origine des colons de ces lieux-ci?

Les informations dont je dispose sur la répartition géographique des *alforjas* en Amérique hispanique sont également fragmentaires. Les *alforjas* sont utilisées principalement au nord du Pérou et en Equateur, où elles semblent être très répandues. Mais je ne suis assurée de leur existence que dans la province de Loja, limitrophe du Pérou et dans la péninsule de Santa-Elena à l'est de Guayaquil (Hagino et Stothert:1984). Les paysans utilisent des *alforjas* dans toutes les Andes de Cajamarca, ainsi que dans les vallées qui descendent vers la côte (Feltham 1989:20).

Dans sa monographie sur l'actuelle communauté de Moche (voir carte 1), Gillin écrit: "Pour le portage humain de charges, le principal contenant est l'*alforja*, une besace tissée en coton ou en laine, avec deux grandes poches carrées séparées par une bande sans poche mais de la même largeur, à l'aide de laquelle le dispositif est placé sur l'épaule, une poche devant et l'autre derrière. Ces sacs sont également portés à la main de la même manière - et aussi comme sacoches, placés par dessus le dos d'un âne avec une poche de chaque côté. Il n'y a pas de sangle ou de lien. Les sacs et leur contenu sont maintenus en place par l'équilibre des charges. Les *alforjas* sont de

³ Ibid. Voir entre autres les images *Capitulo primero de escri[hano?] tiniente juezes; P[adre?] vicario general...*

⁴ Ibid. Il s'agit des images suivantes: *Capitulo de los Mayordomos mineros y...; Hijo de los p[adres?] dotrinantes mesticillos y mesticilas lo lleva un harriero español alquilado a la ciudad de los reyes de lima media docena de niños lo lleva; Regna que paze en este reino.*

différentes tailles, selon l'usage auquel elles sont destinées. Elles sont obtenues à travers le commerce avec la Sierra et avec la région proche de Chiclayo. Celles de la Sierra sont en général en laine, alors que celle de Monsefú (près de Chiclayo) sont souvent en coton, avec des motifs floraux très élaborés, d'origine espagnole" (1945:80 - traduction personnelle).

Les *alforjas* ne semblent pas être très courantes dans les Andes au sud de Cajamarca. Mais deux sources bibliographiques attestent leur existence en Bolivie. D'une part, Feltham (1989:37) montre des photographies de deux *alforjas* de coton qui proviennent de Tarabuco. Les deux sont ornées avec la technique de l'ikat de chaîne, connue aussi dans les Andes du nord, et l'une de ces deux pièces a la même forme que les *alforjas* de Cajamarca et de la côte nord du Pérou.

D'autre part, Girault (1969) présente une collection de pièces textiles récoltées dans la région de Charazani à l'est du Lac Titicaca. La dernière pièce du catalogue est une *alforja* - je me permets ici de citer un peu longuement ce que l'auteur en dit:

"Voici un autre accessoire textile faisant office de sac. En réalité, il s'agit d'un bissac, *alforja* en espagnol, *wayakka* en kechua, qui est formé d'un seul lé*, long et assez étroit, replié aux deux bouts de manière à former des poches disposées à chaque extrémité. [...] Ces bissacs sont exclusivement utilisés par des hommes kallawayas⁵; ils servent à contenir leurs différents ingrédients médicaux et magiques. Lors de leurs voyages, ils ont l'habitude de les porter sur l'épaule droite, une sacoche pendant sur la poitrine, l'autre dans le dos, ou bien ils les placent, par le milieu, sur l'avant-bras droit ou gauche. En raison de leurs décors caractéristiques, ces bissacs permettent aux indigènes de n'importe quelle ethnie de distinguer immédiatement un kallawayas.

Leur existence en Bolivie est relativement récente; ils datent tout au plus de cinquante ans et ne sont employés que par ce groupe de guérisseurs. Anciennement ces derniers portaient des bourses-musettes de grande taille [...] Il est à peu près certain que, profitant de leurs voyages au Pérou, où, surtout dans le nord, ces bissacs sont très fréquents, ils en rapportèrent l'idée et le principe" (154).

Ces remarques de Girault confirment donc que les *alforjas* sont des objets qu'on trouve actuellement surtout au nord des Andes. Et s'il n'est pas facile

⁵ Selon Girault, les guérisseurs kallawayas sont des médecins empiriques et magiciens traditionnels qui voyagent périodiquement vers les pays étrangers, comme l'Argentine, le Chili, le Pérou et l'Equateur, où ils pratiquent la médecine empirique (op.cit:154).

de préciser l'histoire particulière, peut-être lointaine, de l'introduction de ces contenants, je crois qu'il n'est pas inutile de conserver à l'esprit les grandes lignes du passé de la production textile dans les Andes de Cajamarca: une région où les contacts et les influences culturelles ont été nombreuses au cours des temps. Pourtant, dire que dans les Andes de Cajamarca, le métissage a été - est toujours un phénomène important, c'est apposer une notion trop vague à des situations sociales et culturelles trop mal connues. Alors, peut-être n'est-il pas superflu de détailler l'exemple particulier d'un processus technique d'origine andine, par lequel des paysannes fabriquent actuellement des objets - hispaniques par leur origine lointaine et oubliée - que les paysans de Cajamarca utilisent quotidiennement pour porter leurs charges.

3. Les objets tissés à Chota

Toutefois, les *alforjas* ne sont de loin pas les seuls objets textiles fabriqués par les paysannes de la vallée de Chota, à l'aide des outils autochtones. Ni d'un point de vue extérieur sur les faits techniques, ni pour les tisseuses elles-mêmes, le processus de la fabrication des *alforjas* ne se distingue de celle des autres objets. Pour rendre compte des aspects techniques du tissage, il est donc nécessaire de traiter également de ces autres objets et d'abord, de les décrire en quelques mots.

Outre les *alforjas*, on tisse dans la campagne de Chota des ceintures, des couvertures et couvre-lits, des ponchos et parfois des châles. La production textile à proprement parler inclut aussi la fabrication de *bayetas* et autres étoffes, tissées sur les métiers à marche d'origine européenne, et celle des pièces du vêtement tricotées ou crochetées: pulls, jaquettes et jupons. La présente étude ne traite pas de ces pièces, car elles sont les produits d'autres processus techniques que celui qui intègre le métier à tisser autochtone.

Les couvertures (photos 1 et 2, planche I) et couvre-lits sont utilisés pour la protection contre le froid, la nuit durant le sommeil: les sommiers de bois des lits ou les plateformes où l'on s'étend sont recouverts de quelques-unes de ces épaisses pièces de tissu. Durant la journée, si on a le loisir de s'asseoir, on ne le fait en général pas directement par terre, mais toujours sur un couvre-lit, une couverture ou un châle. Les couvertures et couvre-lits sont faits d'un seul lé de soixante centimètres de largeur environ et de plus de six mètres de long, coupé en trois morceaux qui sont ensuite cousus pour donner une pièce de forme rectangulaire plus ou moins régulière, de deux mètres de côté environ. La distinction entre les deux types de pièces n'est

pas fondée sur leur fonction, mais sur des aspects techniques et sur leur ornementation.

Les ceintures sont des pièces occasionnelles du vêtement féminin et masculin; elles servent aussi à emmailloter les petits enfants, de leur naissance à l'âge où ils marchent. Il existe trois types de ceintures, qui se distinguent par leur fonction et certains aspects morphologiques. Les ceintures les plus simples ont la forme d'une longue bande de dix à douze centimètres de large et de quelques 240 centimètres de long, elles n'ont d'autre ornement que des fines rayures bleues et blanches dans le sens de la longueur. Ce sont les hommes qui se ceignent la taille de ces ceintures lorsqu'ils ont à faire des travaux de force - en particulier pour récolter la canne à sucre dans les plantations côtières.

Le deuxième type de ceinture a des dimensions plus réduites: environ cinq à six centimètres de large et 180 centimètres de long. Ces ceintures sont ornées des motifs d'une seule couleur exécutés sur fond blanc (croquis 1, pl. II), avec une certaine armure* ou structure textile. Elles sont utilisées le plus souvent par les femmes pour retenir leurs jupons ou leur jupe à la taille. Parfois, elles servent aussi pour emmailloter les bébés. Mais il semble que le plus souvent, pour cet usage, la future mère tisse ou fait tisser exprès une ou deux ceintures (photos 3 et 4, pl. II). Les dimensions sont les mêmes que pour le deuxième type, mais un soin particulier est apporté à l'ornementation et à la solidité de la pièce. Les armures utilisées sont variées, ainsi que les couleurs et les motifs.

Les ponchos et châles sont les pièces du vêtement masculin et féminin, respectivement, qui servent à la protection contre le froid. Les châles sont de plus en plus rarement tissés sur le métier autochtone: il est beaucoup plus fréquent que les paysannes acquièrent dans les commerces de Chota des châles de fabrication industrielle. C'est aussi le châle que les paysannes utilisent comme contenant pour porter des charges sur leur dos, selon le mode de portage répandu dans toutes les Andes.

Pour les hommes paysans, le poncho est certainement, avec le chapeau qui est sur toutes les têtes dans les zones rurales des Andes du nord, la pièce vestimentaire la plus chargée de signification identitaire. Bien qu'on voie actuellement d'autres formes de ponchos dans la vallée de Chota, l'une d'elles est largement reconnue comme caractéristique du lieu. Il s'agit d'un poncho court, qui ne descend pas au-dessous de la taille, de couleur grenat, havane ou brun foncé, d'un tissage très fin, tassé, avec une armure sergée* en chevron - nommée *cordoncillo*. Les ponchos sont parfois ornés d'une bande de motifs parallèle aux lisières de trame de la pièce. Ils ont toujours un liséré de couleur vive tout à l'entour, sur la tranche du tissu.

Parmi les pièces que les paysannes de la campagne de Chota font sur le métier autochtone, les couvertures (photo 1) sont les plus grandes. Ces pièces nécessitent le tissage d'un long lé (photo 2) d'environ 60 centimètres de large, qui doit ensuite être coupé et cousu pour donner une pièce à peu près carrée, de 180 centimètres de côté.

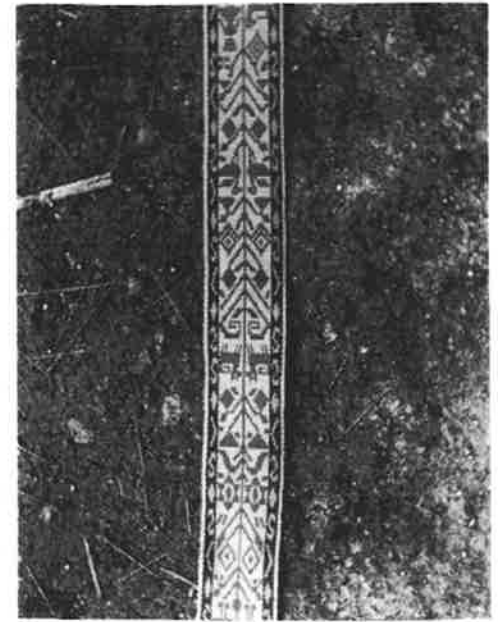
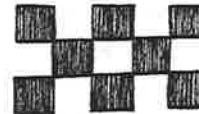


1



2

Les ceintures sont une des rares pièces vestimentaires tissées sur le métier autochtone. Les plus courantes ont de simples motifs géométriques monocolores (croquis 1). Mais les plus belles, qui servent pour emmailloter les bébés, ont des motifs beaucoup plus élaborés (photos 3 et 4).



Quant aux *alforjas* que fabriquent les paysannes de la campagne de Chota, elles présentent aussi des variations qu'on peut rassembler en un certain nombre de types, selon la matière d'oeuvre utilisée dans leur fabrication, leur taille, leur armure textile et leur ornementation, comme on le montrera plus loin.

4. A propos de l'étude des objets et faits techniques

L'objet issu de l'activité technique se présente, *a priori*, comme un "bloc de réalité matérielle relativement isolable de son environnement" (Cazenobe 1987:61-62). Mais lorsqu'il s'agit de l'analyser, les choses ne sont plus si simples. Car seule la forme unitaire est directement perçue et "l'objet ne peut être pensé comme étant par lui-même porteur de ses significations" (ibid.:63), ni d'ailleurs de ses fonctions et de ses usages. Il est donc nécessaire de saisir à travers d'autres sources que l'objet technique lui-même son insertion dans les contextes multiples et complexes de ses utilisations et de ses significations. Les objets techniques peuvent être appréhendés au travers de leurs aspects formels, immanents, mais aussi, surtout, au travers des processus d'ordre technique, sémiotique, esthétique, économique ou autre, dont ils sont partie intégrante (Sigaut 1987:1).

Le caractère multidimensionnel des faits et objets techniques me semble pouvoir être éclairé par le modèle à trois niveaux que propose Rogan, qui rappelle que le véritable objet des recherches ethnologiques sur les aspects matériels de la culture n'est pas l'objet matériel en tant que tel, mais, précisément, sa place dans le contexte socio-culturel de sa production, de ses utilisations et ses significations (1992:107 - traduction personnelle):

Aspects invisibles, inconscients ^a	Logique, structure	Niveau du modèle ou du système
Aspects invisibles, conscients ^a	Idées, connaissances, contenus symboliques	Niveau idéal ou cognitif
Aspects visibles	Objets physiques	Niveau concret et observable

^a Pour les producteurs et les utilisateurs de l'objet en question.

Schéma 2: Un modèle pour l'étude des objets techniques

Du point de vue méthodologique, certains aspects de l'objet technique sont donc directement accessibles à l'observation: forme, taille, poids, matières d'oeuvre, couleurs, éléments d'ornementation ou iconographiques, de même que les processus de fabrication, les modes et circonstances des usages. D'autres aspects sont accessibles à travers des sources orales ou écrites directes à propos de ces objets; c'est le cas, par exemple, des connaissances liées à la fabrication, à l'échange, à l'usage de ces objets. D'autres aspects encore doivent être dégagés à travers une analyse des données: principes sur lesquels reposent les logiques internes des processus de la fabrication, de l'appréciation, de l'échange et des usages des objets techniques.

Le modèle proposé par Rogan, s'il aide à dépasser une perception de l'objet technique dans sa nature unitaire et concrète, ne permet pas d'articuler les faits techniques dont il sera question ici en une présentation cohérente. Car la réalité dont cette étude tente de rendre compte traverse les divers ordres: les aspects visibles, les notions conscientes et les logiques sous-jacentes se répondent et se motivent mutuellement - notamment dans la pratique des techniques de tissage. Malgré cela, il m'a semblé fort utile de conserver à l'esprit, comme outil analytique, ce modèle.

D'un point de vue plus général, Lemonnier (1983:11-12) met également l'accent sur la complexité des faits techniques et l'arbitraire de la séparation entre cet aspect de la vie humaine et ses autres dimensions socio-culturelles. Lorsqu'il propose la notion de "système technique" pour étudier les objets et les faits techniques, il ne prétend pas développer une approche systémique à proprement parler, mais rappeler plutôt l'interdépendance des divers ordres de phénomènes dans lesquels s'insère l'objet technique et promouvoir pour son étude "une démarche intégrative plutôt que sectorielle". Dans le "système technique", Lemonnier distingue trois "niveaux d'interactions": entre les divers éléments constituant un processus technique; entre les diverses techniques d'une société; entre les phénomènes techniques et les autres phénomènes sociaux pour un groupe donné.

Une approche ethnologique des faits techniques réside donc dans la distinction et l'articulation de leurs divers niveaux ainsi que dans leur insertion au sein des autres dimensions de la vie sociale et culturelle du groupe qui les réalisent.

L'étude des phénomènes techniques en ethnologie a fait émerger la notion de chaîne opératoire, dans les années 50, à travers l'enseignement de plusieurs chercheurs comme Marcel Maget et André Leroi-Gourhan, qui poursuivirent une voie que Marcel Mauss avait déjà ouverte (Cousin *in*. Balfet 1991:22). Mais la notion de chaîne opératoire n'a jamais reçu de définition conceptuelle univoque et son utilisation pose encore une série de

problèmes que chaque étude doit pratiquement résoudre pour elle-même. Comme le remarque Martinelli "c'est en effet un concept utilisé parfois sans discernement suffisant aux trois niveaux du travail ethnologique: le niveau des faits bruts, le niveau du discours, de la perception et de la connaissance indigène, le niveau de la théorie de l'ethnologue" (*in*. Balfet 1991:65).

Néanmoins, Balfet - elle n'est pas la seule - insiste sur la validité et l'utilité de la chaîne opératoire en tant que concept, pour l'enquête, la description et l'analyse technologiques. Elle ajoute que sa principale qualité réside certainement dans sa souplesse, sa polyvalence et son potentiel d'articulation: "peut être, finalement, l'une des applications les plus positives de la notion de chaîne opératoire serait-elle dans cette vision d'articulations unissant, de proche en proche, tous les divers secteurs du milieu technique" (Balfet 1991:13).

Cette notion a pris, graduellement, une place importante dans ma réflexion autour de la fabrication des *alforjas* de Chota. Pour pallier l'imprécision que signale Martinelli, j'ai choisi de conserver ce terme de chaîne opératoire pour désigner la construction analytique et d'utiliser le terme de processus technique pour désigner les phénomènes techniques, au niveau des faits observables et du discours des agents.

Pour décrire les faits techniques dans leur complexité de manière à ce qu'ils soient compréhensibles et analysables, une démarche féconde commence par la distinction, dans la description, entre deux points de vue, que je nommerai ici sériel et empirique - faute d'avoir trouvé des termes qui reposent sur un consensus dans les études de technologie culturelle. Car bien que cette double approche semble être reconnue comme principe méthodologique fondamental par de nombreuses études, la terminologie est loin d'être unifiée (voir Balfet 1991:12).

C'est par la définition et la description sérielle du processus technique qu'il faut commencer. Une première remarque peut sembler triviale: un objet, s'il est toujours le but d'un processus technique, "s'inscrit le plus souvent comme une étape, comme matière première ou comme outil d'une autre opération..." (Balfet 1991:13). L'objet d'une étude de technologie culturelle acquiert donc son unité en partie à travers cette étude. Car définir où commence et où finit un processus technique, c'est plus que tout une affaire de convention. Mais ceci n'empêche pas que les limites du processus puissent être reconnues de manière implicite ou explicite par ceux qui le mènent à bien - et non seulement par le regard extérieur du chercheur.

Il s'agit donc en premier lieu, à l'aide d'outils conceptuels adéquats, d'isoler le processus technique étudié et de déterminer les articulations majeures et

secondaires de ses étapes. Sigaut (1987:7) propose comme unité élémentaire de la description l'opération technique élémentaire, qu'on peut définir schématiquement comme suit:

Etat n de la matière première > Activité > Etat $n+1$

Ce qui est considéré comme une activité - une unité de transformation de la matière - peut difficilement être défini *a priori*. Comme je l'ai déjà souligné, la pertinence de la précision descriptive dépend du processus étudié - elle surgit dans la confrontation dialectique entre le tout et ses parties.

Les opérations élémentaires s'enchaînent en étapes. Le découpage du processus technique en unités et en étapes, ainsi que l'identification des modalités de leur enchaînement rendent nécessaires des termes définis. Balfet (1991:17) remarque qu'il est difficile de normaliser les critères de découpage d'un processus technique en étapes et en opérations, à cause des particularités de l'objet et de l'approche choisie dans chaque recherche. Elle propose donc d'ordonner une série de termes, allant du simple au complexe, mais sans préciser leurs contenus exacts. Les opérations élémentaires, "unités de base de l'action technique", sont groupées en séquences, qui peuvent être homogènes (répétition de la même opération) ou hétérogènes (opérations différentes); puis viennent les phases, "généralement identifiées sans ambiguïté parce que ce sont les grandes étapes «logiques» de l'action technique" (Balfet: *ibid.*); enfin, le processus technique. Pour désigner la combinaison de plusieurs processus techniques, Balfet propose le terme de cheminement.

Le processus technique, de même que ses phases, peut être linéaire, ou se constituer de segments convergents ou divergents. Dans un processus ou une phase linéaire, les opérations et les séquences s'enchaînent une à une, comme le long d'une seule ligne. Des segments convergents sont des groupes d'opérations élémentaires ou de séquences qui se rejoignent en un point du processus technique et qui doivent toutes être menées à bien, en parallèle ou de manière consécutive, pour permettre la poursuite du processus. Lorsqu'un processus linéaire se poursuit, à partir d'un point déterminé de son développement, en plusieurs groupes d'opérations ou de séquences différents, on parle de segments divergents.

Aussi abstraites que puissent paraître ces notions, elles ont pour but d'aider à définir la structure sérielle d'un processus technique et par là, sont d'une grande aide pour saisir son insertion dans un ensemble de relations sociales.

Toujours selon Balfet (1991:12), si on se place au niveau général de la tendance, qui "a un caractère inévitable, prévisible, rectiligne", un "*ordre logique*" (Leroi-Gourhan 1971:27 - italiques de l'auteur) et qu'on s'attache à

rendre la logique interne d'un processus technique, ses étapes sont plus ou moins prévisibles et faciles à identifier, à isoler. Par contre, au niveau du fait empirique, "imprévisible et particulier" (Leroi-Gourhan: *ibid.*), c'est-à-dire des "opérations qu'un groupe humain organise et effectue, ici et maintenant, selon les moyens dont il dispose, notamment le savoir technique qu'il maîtrise, en vue d'un résultat: la satisfaction d'un besoin socialement reconnu" (Balfet 1991:12), les limites entre les différentes étapes sont moins claires. Les articulations logiques du processus technique sont donc plus faciles à établir, dans un premier temps, au niveau général. Néanmoins, l'étude ne devient vraiment féconde qu'au niveau des faits particuliers, qui est celui du processus étudié - dont doit rendre compte ce que j'ai nommé ici la description empirique.

Celle-ci s'attache à la mise en évidence des différents éléments et dimensions qui constituent le processus technique. Il y a, tout d'abord, les moyens matériels mis en oeuvre: matières d'oeuvre, outils, autres ressources instrumentales ou énergétiques nécessaires. Puis, il faut mettre en évidence le savoir technique mis en oeuvre dans la réalisation du processus.

Dans le domaine de l'activité technique, Young (1985: 60) propose d'utiliser le concept de schème, auquel il se réfère en particulier dans les termes suivants: "les schèmes sont des constructions qui servent d'intermédiaires entre la perception, la remémoration et le comportement. Ce sont des abstractions ou des préconceptions qui aident à l'identification des informations reçues, au rappel de thèmes associés dans la mémoire, à l'attribution de sens aux faits et à la formulation d'un plan d'action". Il ajoute: "en termes de tâche de production, l'artisan a un répertoire d'images prototypiques parmi lesquelles il choisit un but [...] Ce prototype agit comme un schème dans la mesure où il fournit un modèle normatif qui guide l'artisan dans son action et avec lequel l'objet peut constamment être comparé, durant sa fabrication" (traduction personnelle).

Ces prototypes ou modèles normatifs impliquent des catégories ou principes logiques, souvent inconscients pour ceux-là mêmes qui les utilisent dans la connaissance de leur environnement et leur action sur lui. Ces catégories et principes qui structurent le savoir technique jouent un rôle non négligeable dans les processus techniques et devraient être pris en considération pour la compréhension de ceux-ci et de leurs modifications. Mais cette dimension est de celles qu'il ne m'a pas été possible d'approfondir de manière systématique dans cette recherche - car les données me font défaut.

La description empirique du processus technique doit également rendre compte des mouvements et séquences gestuelles des agents techniques, ainsi que de leur inscription dans le temps et les lieux de l'action technique. Les

agents qui disposent des moyens matériels et du savoir technique nécessaires à la réalisation du processus technique et qui les actualisent dans les séquences gestuelles en vue d'un résultat précis, *hic et nunc*, sont aussi des acteurs sociaux. Mais l'identification des agents techniques et de leur statut social sort du cadre de la description strictement technique, de même que les questions touchant à l'utilité, aux significations et aux valeurs socialement et culturellement reconnues au résultat du processus technique. Ces diverses dimensions seront abordées ultérieurement. Avant la description du processus technique de la fabrication textile à Chota, le schéma 3 récapitule les diverses dimensions à prendre en compte.

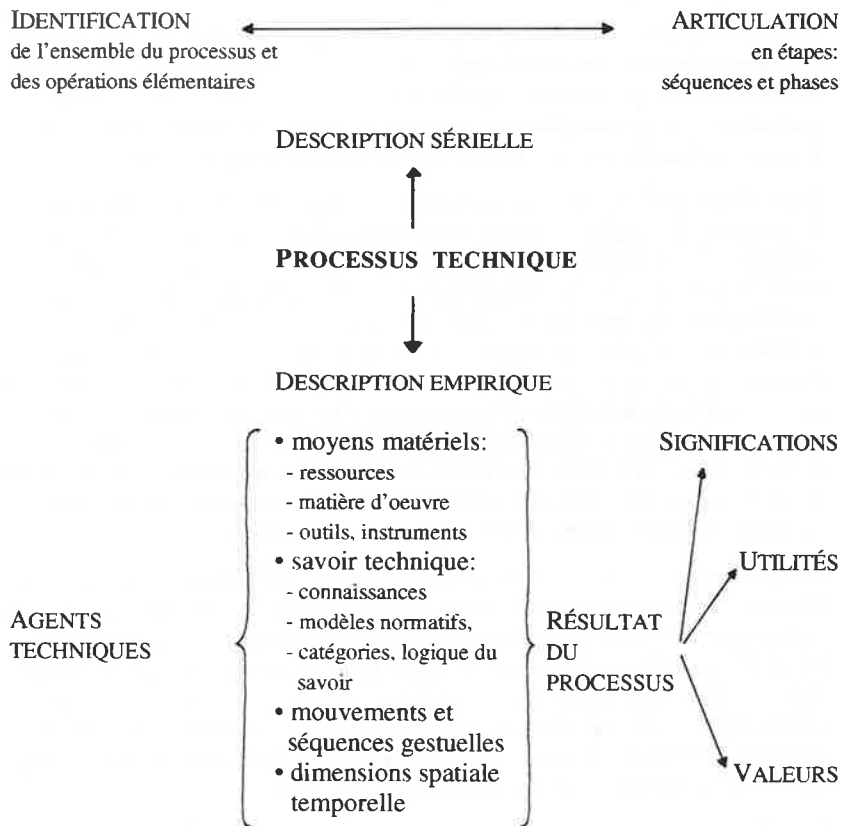


Schéma 3: Un modèle pour l'étude des processus techniques

II. LA FABRICATION TEXTILE A CHOTA

En guise de première approche, une présentation sous forme de tableau du processus technique qui nous occupe ici a l'avantage de mettre en évidence, par ce que j'ai nommé la description sérielle, la structure de ce processus: son ensemble, les articulations majeures et l'enchaînement des activités qui le constituent. C'est une structure plutôt décharnée qui apparaît ainsi. La suite du chapitre rendra, autant que faire se peut, l'épaisseur d'un travail humain à la fabrication textile comme elle se déroule dans la campagne de Chota. Cette première armature est fondée sur des données issues de mon observation et de ma pratique des techniques de tissage telles qu'elles m'ont été enseignées à Chota. Le point de vue est donc intérieur à la pratique technique, mais certainement extérieur à cette pratique telle qu'elle est vécue par les paysannes de la campagne de Chota.

Afin de faciliter la lecture et la compréhension de cette première approche, je commencerai par détailler les outils qui constituent le métier autochtone.

1. Les outils

Le type d'outils utilisés par les tisserandes de Chota est le même que dans toute la région andine du nord du Pérou. C'est un des métiers andins connus depuis l'époque précolombienne (Ravines 1978:256): le métier horizontal sans harnais*, avec ceinture* dorsale (en allemand: *horizontales Webgerät mit Rückengürtel*; en anglais: *backstrap loom, waist-loom, belt-loom*; Seiler-Baldinger 1973:61). Ravines (op.cit:258) note que dans tout le nord du Pérou, le métier est actuellement nommé *tejido* (esp.: tissu, tissage). Mais dans la vallée de Chota ce terme est en fait rarement utilisé: on parle de "l'ouvrage" (*la obra*) pour désigner toute activité de production qui n'est pas agricole ou pastorale - dans cette vallée, il s'agit donc principalement d'activités liées à la fabrication textile. En outre, les tisseuses ne désignent le plus souvent par leurs noms respectifs que les outils constitutifs du métier. Ceci n'a en fait rien d'étonnant: comme le métier ne comporte pas de bâti,

les divers outils ne forment un ensemble cohérent et utilisable que lorsqu'ils sont rassemblés par la chaîne pour et pendant le tissage d'une pièce.

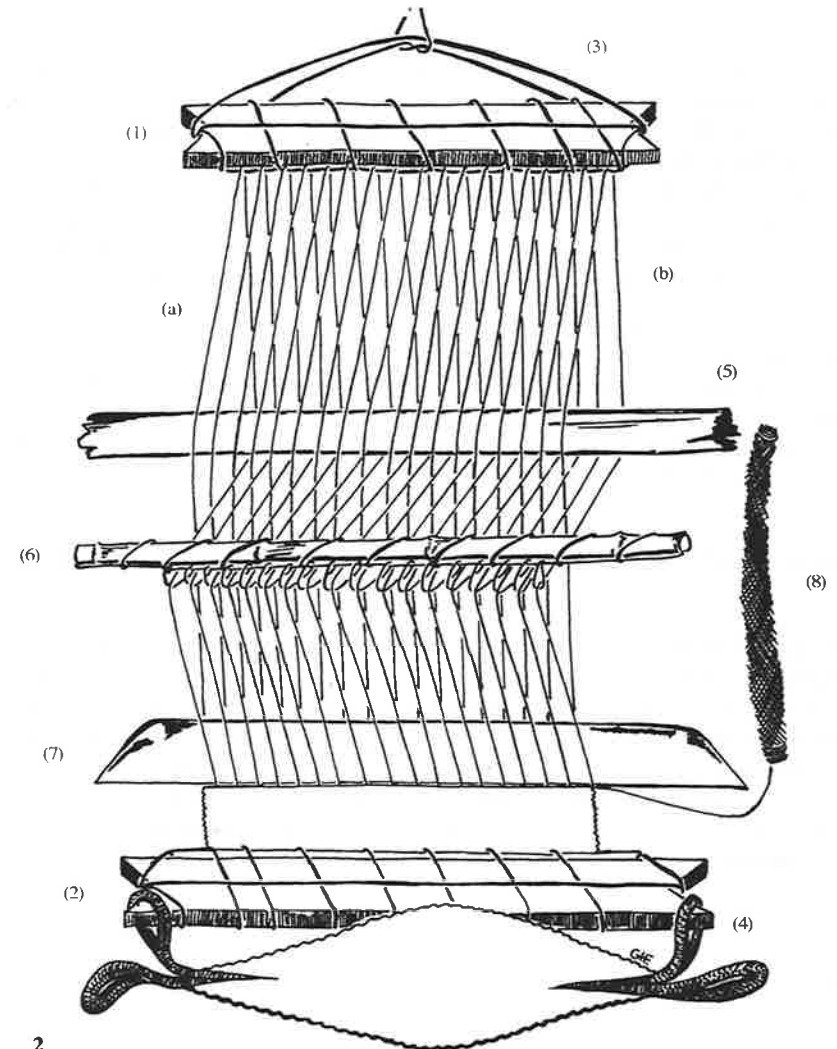
Les noms de ces divers outils ont été déjà maintes fois répertoriés (notamment Ravines op.cit:258 et 269-291). Je donnerai ici quelques détails sur le métier - que le croquis 2, planche III aidera à comprendre (les chiffres entre parenthèses, ci-dessous, se réfèrent à ce croquis). La terminologie en français est tirée de Leroi-Gourhan (1971:281-282).

L'enquête n'a livré que peu de données sur la fabrication des instruments constitutifs du métier à ceinture dorsale. Dans la mesure où ces outils ne sont pas fabriqués par leurs utilisatrices, mais par d'autres paysans, ces lacunes dans les données se sont révélées après coup être des limitations importantes à l'analyse des données, surtout en ce qui concerne l'organisation sociale de la production.

Les deux pièces qui permettent de maintenir la chaîne* à son extrémité supérieure et le tissu à son extrémité inférieure sont nommées, respectivement, l'ensouple* (1) et la poitrinière* (2) - *cungallpus* est le nom donné à ces deux pièces à Cajamarca. L'ensouple est maintenue à un point fixe (arbre, poteau, ...) par l'entremise d'une corde* nouée en forme de Y inversé, appelée *chamba* (3). La poitrinière est retenue, pendant le travail, aux hanches de la tisseuse au moyen d'une ceinture dorsale de forme rhomboïde, la *cargadora* (4). L'ensouple et la poitrinière, de même que le couteau* (voir ci-dessous) sont fabriqués par des paysans spécialisés dans le travail du bois, avec des bois durs provenant d'essences qu'on trouve dans le piémont oriental des Andes. La ceinture dorsale est également fabriquée par quelques spécialistes et la technique particulière de son tissage est manifestement inconnue des autres personnes. Actuellement les ceintures dorsales sont faites soit avec la fibre de l'*Agave americana* qui pousse en abondance dans la vallée de Chota, soit avec des brins de fibre synthétique. Ceux-ci sont récupérés des sacs qui servent de contenants pour le transport routier de denrées. La préférence est donnée par les tisseuses aux fibres synthétiques, à cause de leur plus grande résistance et longévité.

Une fois la chaîne tendue entre l'ensouple et la poitrinière, d'autres instruments permettent d'en séparer les deux nappes* et de les actionner pour l'élaboration des motifs et le passage de la trame*. La barre* d'écartement ou *pútig* (5) sépare la nappe supérieure (a) de la nappe inférieure (b). C'est un cylindre de quelques trois ou quatre centimètres de diamètre, un peu plus long que l'ensouple. Il doit être rectiligne, fait d'un bois léger et résistant; les paysannes de Chota utilisent des portions de hampes florales séchées de l'*Agave americana*. Suivant la complexité de l'armure, la tisseuse peut avoir besoin d'une barre d'écartement

Le métier à tisser dont se servent les paysannes de la vallée de Chota (croquis 2) est l'un des types bien connus de métiers à tisser andins. Il se compose d'une ensouple (1) et d'une poitrinière (2) entre lesquelles est tendue la chaîne. L'ensouple est fixée à un arbre à l'aide d'une corde (3) et la poitrinière aux hanches de la tisseuse par la ceinture dorsale (4). La barre d'écartement (5) et la lame (6) permettent de séparer et d'actionner les nappes supérieure (a) et inférieure (b) de la chaîne. Avec le couteau (7), la tisseuse tasse la trame insérée dans la chaîne à l'aide de la navette (8).



supplémentaire, plus petite que la première. Les fils de la nappe inférieure sont assujettis à une lame*, ou *illawa* (6). La lame se compose d'une baguette qui retient un rang de boucles, les lisses*, dont chacune entoure un des fils du jeu*, afin de pouvoir tous les faire passer, d'un seul mouvement, de la position inférieure à la position supérieure au cours du tissage. A Chota, les lames peuvent avoir diverses fonctions, que leurs noms reflètent: lame "pour le motif", "pour choisir", "de travail" (respectivement, *illawa de labor*, *illawa para escoger*, *illawa de trabajo*).

Le dernier instrument nécessaire au tissage est le couteau ou *callua* (7). C'est une pièce de bois, environ 15 centimètres plus longue que l'ensouple et de 6 à 8 centimètres de large. Son épaisseur est de 2 centimètres environ, à l'un de ses longs côtés, et va en diminuant vers l'autre côté jusqu'à former une arête. C'est l'instrument le plus mobile du métier. Il est utilisé pour ouvrir la foule* et pour tasser la trame à chaque duite*. C'est pourquoi il doit être particulièrement résistant et son arête parfaitement rectiligne. Le nombre de couteaux utilisés peut aussi augmenter avec la complexité de l'armure.

Un certain nombre de baguettes plus ou moins fines sont encore utilisées dans divers buts: le temple* ou *temple* maintient constante la largeur du tissu; le "bâton pour choisir" (*palo escogedor*) aide à la sélection des fils de chaîne pour l'élaboration des motifs; enfin la navette* ou *tramero* (8) sur laquelle le fil de trame est enroulé en spirale. Ces baguettes sont le plus souvent taillées sur mesure au moment où la tisseuse en a besoin.

2. Le processus technique: opérations élémentaires, séquences et phases

Le tableau 1 ci-dessous expose donc la série d'opérations élémentaires, groupées en séquences puis en phases, qui constituent le processus technique de tissage à Chota. Les segments convergents du processus ont été omis dans ce tableau, par souci de clarté et parce qu'ils concernent l'élaboration des outils de tissage. Ils ont donc peu à voir avec les techniques textiles proprement dites. De plus, pour des raisons internes au processus de fabrication et qui seront exposées par la suite, les opérations de filage (transformation de la fibre* en fil) n'ont pas été incluses dans le tableau.

Opérations élémentaires	Séquences	Phases
-choisir la matière d'oeuvre -déterminer les quantités de fil* nécessaires -se procurer le fil	rassembler la matière d'oeuvre	Préparation de la matière d'oeuvre
-enrouler le fil sous forme de pelote -assujettir l'extrémité du fil à l'axe du fuseau -dérouler une portion de fil -faire tourner le fuseau -contrôler la torsion du fil -renvider* le fil retordu sur l'axe du fuseau	tordre* le fil	
-enrouler le fil sous forme de pelotes	conditionner le fil	
-mesurer la longueur de la chaîne -planter les piquets à la longueur requise -nouer les cordons* auxiliaires sur les piquets terminaux -ourdir un petit nombre de fils -assujettir ces fils ensemble aux cordons auxiliaires -contrôler l'ourdissage ^a -nouer l'encroix* et les croisements* de fils de la chaîne ourdie	ourdir*	
-dénouer un cordon auxiliaire -fixer provisoirement le cordon à l'ensouple -répartir les fils à la largeur voulue -fixer définitivement le cordon auxiliaire à l'ensouple	monter la chaîne sur l'ensouple et la poitrinière	
-fixer l'ensouple et la poitrinière à la corde et à la ceinture dorsale -tendre la chaîne -séparer les deux nappes de la chaîne à l'encroix -insérer la barre d'écartement derrière l'encroix	placer la barre d'écartement	

^a Ces séquences ou groupes d'opérations sont répétées plusieurs fois de suite.

-choisir les fils du jeu à élaborer -maintenir ces fils à part des autres -contrôler la sélection de fils	sélectionner les fils à monter sur les lames ^a	
-préparer les éléments de la lame -former des lisses autour des fils sélectionnés -passer le cordon principal de la lame dans le groupe de lisses formées -assujettir le cordon à la baguette de la lame	monter les lames ^a	
-choisir, dans le jeu adéquat, les fils destinés à former le motif -séparer ces fils du reste des fils -contrôler la sélection de fils -intégrer la sélection de fils à la nappe supérieure de la prochaine foule	sélectionner les fils du motif ^b	Tissage ^a
-choisir la lame à lever -manoeuvrer la lame pour lever la nappe correspondante -passer une baguette dans la foule ^c	lever la lame "pour le motif" ^b	
-manoeuvrer la lame "de travail" pour lever la nappe correspondante -insérer le couteau dans la foule -tendre la chaîne	lever la lame "de travail"	
-démêler les nappes de fils -descendre le couteau -tasser	tasser la duite	
-passer la navette dans la foule préparée -ajuster à la lisière latérale la boucle de la trame	passer la trame	
-choisir, dans le jeu adéquat, les fils destinés à former le motif -séparer ces fils du reste des fils de chaîne -contrôler la sélection de fils -intégrer la sélection de fils à la nappe supérieure de la prochaine foule	sélectionner les fils du motif ^c	

^b Séquences alternatives

^c Séquence facultative

-choisir la lame à lever -manoeuvrer la lame pour lever la nappe correspondante -passer une baguette dans la foule	lever la lame "pour le motif" ^c	
-approcher la barre d'écartement des lames pour séparer la nappe correspondante -démêler les nappes de fils -insérer le couteau dans la foule	descendre l'encroix	
-démêler les nappes de fils -descendre le couteau -tasser	tasser la duite	
-passer la navette dans la foule préparée -ajuster à la lisière latérale la boucle de la trame	passer la trame	
-couper les fils de chaîne aux lisières inférieure et supérieure -couper le lé en morceaux de longueur requise -ajuster les morceaux -coudre les morceaux	assembler	Finitions
-préparer la matière d'oeuvre nécessaire aux différents éléments de la bordure -coudre les différents éléments	faire les bordures.	

Tableau 1: Description sérielle du processus technique

3. Les matières d'oeuvre

Connaître la matière d'oeuvre dont on peut disposer, choisir celle qui sera nécessaire au travail particulier qu'on veut effectuer, se la procurer et la préparer: ces tâches sont souvent diffuses et peu visibles, mais elles ne sont pas pour autant insignifiantes dans tout processus technique de fabrication. Lorsque j'ai entrepris cette enquête sur la fabrication textile à Chota, je pensais en apprendre beaucoup sur les connaissances que les tisseuses auraient de la fibre animale, sur les techniques et le travail de filage, de teinture avec des plantes tinctoriales ou des pigments de synthèse.

Mais rien de tout cela. A Chota, la plus grande partie des fils utilisés par les paysannes pour tisser ou tricoter sont de fabrication industrielle. Le seul bétail dont on peut obtenir des fibres utilisables pour la fabrication de textiles est le bétail ovin. Mais la laine de mouton ne s'utilise pratiquement plus pour la fabrication des *alforjas* - seules les personnes nées dans la

première moitié du siècle se souviennent avoir vu des *alforjas* de laine de mouton. Celle-ci a également été presque totalement remplacée par des fibres de fabrication industrielle pour les autres pièces textiles, tissées ou tricotées par les femmes à Chota - seuls quelques ponchos et couvertures sont encore faits avec des fils de laine de mouton.

Les paysannes donnent plusieurs raisons à leur préférence pour les fibres qu'elles utilisent: le bétail ovin est devenu rare, il a été largement remplacé par les bovins; il est considéré comme très délicat et peu de familles en possèdent quelques têtes. En général, les propriétaires gardent la laine pour leur propre usage, ou alors ne vendent que la fibre courte, de mauvaise qualité - la "laine verte". Il est donc difficile d'acquérir de la fibre animale, surtout de la fibre de bonne qualité, longue - la "laine mûre". Dans certains cas, lorsque la fibre provient des bêtes vendues lors du marché dominical aux négociants qui les achètent pour les abattoirs des villes côtières, les lots de fibre contiennent un mélange de laine de bonne et de mauvaise qualité, car les bêtes sont tondues avant d'être emmenées et la toison est revendue sur place, en vrac. Les paysannes doivent alors acheter des lots dont elles ne peuvent juger la qualité et qu'elles doivent payer sans savoir quelle proportion de fibre pourra donner un fil fin ou plus épais - être utilisé ensuite pour une chaîne ou pour une trame.

D'autre part, le prix de la fibre animale est plus élevé que celui des fils de fabrication industrielle (voir le tableau 2 ci-dessous, pour une comparaison). En novembre 1991, une livre de fibre de mouton coûtait 0.6 sol (équivalent à 0.6 US\$), à quoi il faut ajouter le coût du filage (1 sol, soit 1 US\$ pour une livre) et celui de la teinture. Très peu de plantes tinctoriales sont connues et utilisées actuellement par les paysannes de la campagne de Chota: mes informatrices n'ont mentionné que le noyer (*Juglans sp.*) et la *Chilca negra* (*Baccharis polyantha*) - il est vrai que je n'ai pas particulièrement approfondi les aspects qui touchent à la teinture des fils, rarement effectuée à Chota. De plus, certaines plantes qui provenaient du piémont oriental des Andes semblent avoir disparu avec la déforestation de cette région naturelle. Les anilines et mordants doivent donc être achetés et il est besoin de grandes quantités d'eau et de bois: les paysannes considèrent que ces dernières ressources ne sont pas suffisamment abondantes dans la campagne de Chota pour être utilisées si on peut l'éviter.

Les paysannes utilisent donc trois sortes de fils de fabrication industrielle, qu'elles nomment: le "fil *cabuyo*" (*hilo cabuyo*), le "fil de cône" (*hilo de cono*) et le "coton d'écheveau" (*algodón de madeja*).

Le "fil *cabuyo*" est fabriqué industriellement à partir de la fibre de l'*Agave americana* (appelée à Cajamarca *cabuya*). Il devient poisseux lorsque

l'humidité de l'air est trop forte - ce qui arrive lorsqu'il a plu et peut empêcher le travail. Ce fil est apparu dans les commerces de Chota il y a une trentaine d'années. Il y est commercialisé sous la forme de faisceaux de brins de 15 mètres environ. Il est de couleur blanchâtre - également teint en bleu, mais la teinture, de mauvaise qualité, résiste mal à l'eau.

Le "fil de cône" est une fibre synthétique; il tient son nom des bobines coniques sur lequel il est enroulé, dans les commerces de Chota où les tisseuses l'acquièrent. Ce fil se trouve à Chota dans une gamme de couleurs importante, parmi lesquelles les tisseuses utilisent le blanc, diverses teintes de bleu, rouge et vert.

Ces deux sortes de matière d'oeuvre, le "fil *cabuyo*" et le "fil de cône", sont les plus utilisées pour la fabrication des ceintures et des *alforjas*. Le "fil *cabuyo*" sert pour la trame de toutes les ceintures, de toutes les *alforjas*, à l'exception des pièces de la meilleure qualité pour lesquelles c'est le fil synthétique fin qui est utilisé. Le "fil *cabuyo*" sert parfois aussi pour la trame des couvertures. Dans les chaînes des ceintures et des *alforjas*, les parties blanches et bleues sont en "fil *cabuyo*", pour les autres couleurs, c'est le fil synthétique fin qui est utilisé.

Il existe, dans les commerces de Chota, un fil synthétique un peu plus épais, dans une plus grande gamme de couleurs et de teintes. Ce fil est vendu sous forme de gros écheveaux, c'est le "fil de gros écheveau" (*hilo de madejón*). Il est utilisé pour le tissage des ponchos, des couvertures et des couvre-lits, pour la fabrication de diverses pièces du vêtement féminin (jupons, jaquettes, châles); dans les *alforjas*, il est utilisé en trame* pour les insertions de couleurs contrastantes avec celle du motif: il est alors appelé "mérino" (*merino*).

Le "coton d'écheveau", appelé aussi "coton de Piura" est produit dans la région cotonnière autour de la ville de Piura, sur la côte nord du pays. Il existe à Chota deux ateliers de teinture pour ce fil, mais les couleurs obtenues ne sont pas résistantes à l'eau. Ce fil est vendu sous forme d'écheveaux - d'où son nom, une fois de plus. Il est utilisé comme le "fil de cône" qui lui est actuellement largement préféré, à cause de la plus grande résistance de ses couleurs et de son prix plus avantageux.

Avec l'acquisition des outils, qui doivent servir longtemps à une tisseuse, l'achat de la matière d'oeuvre représente la principale mise de fonds nécessaire pour la fabrication de tissus. Elle peut poser problème dans le contexte d'une économie où les quantités d'argent en circulation sont très faibles, par rapport au système économique où est produite la matière d'oeuvre. Toutes les chutes de fils sont récupérées et utilisées dans le

processus de fabrication. Si par malheur un écheveau s'est emmêlé, il est patiemment démêlé. Si une pelote a été grignotée par des rongeurs ou des insectes, le fil sectionné est renoué.

La première colonne du tableau 2 donne une indication des prix des différentes sortes de matière d'oeuvre, par livre (460 grammes) et pour la période comprise entre novembre 1991 et janvier 1992. A la suite sont indiqués les prix d'une ensouple et d'une poitrinière, d'une ceinture dorsale et d'un couteau, à la même période. A titre indicatif, un sol équivalait au moment de l'enquête à 1 US\$. Dans les trois autres colonnes du tableau apparaissent les quantités de riz, de sucre, de détergent qui peuvent être acquises pour le prix d'une livre des différentes sortes de matière d'oeuvre. Ces denrées sont de celles que les paysans achètent, comme le fil pour tisser, au bourg de Chota.

	Prix de la matière d'oeuvre [sol/livre]	Quantité de riz [livre]	Quantité de sucre [livre]	Paquets de détergent [unité]
"fil <i>cabuyo</i> "	0.60 - 0.80	2-3	3-4	1 - 1.33
"fil de cône"	0.45	2	3	0.75
"fil d'écheveau"	4.80 (écheveau de 60 gr.: 0.60)	16-24 (2-3)	24 (3)	8 (1)
fil synthétique épais	1.00 - 1.80	4-8	5-10	1.66 - 3
ensouple et poitrinière	4.00 soles	13-20	20	6
ceinture dorsale	3.00 soles	11-12	15	5
couteau	1-2 soles	5-10	5-10	2-3

Tableau 2: Prix de la matière d'oeuvre et des outils

4. Le savoir technique: prototypes, modèles et armures textiles

Le travail de fabrication textile commence de manière peu visible, par des choix. Le choix de la matière d'oeuvre en suit d'autres: il faut d'abord décider quelle pièce on va réaliser, prévoir ses dimensions, ses couleurs, le nombre de fils de chacun des jeux de fils, l'armure - ou structure - du tissu.

A Chota, en règle générale, la fabrication d'une pièce textile et d'une *alforja* en particulier est entreprise avec l'aide d'une autre pièce du même type qui

sera copiée plus ou moins fidèlement tout au long du processus. Les tisseuses nomme cette pièce "l'échantillon" ou "le modèle" (*la muestra*). Le prototype n'est donc en général pas une image mentale. C'est le plus souvent un objet matériel qui possède toutes les caractéristiques techniques de celui qu'on va réaliser. En fait, la capacité d'une tisseuse à s'éloigner plus ou moins de la copie fidèle du "modèle" dont elle dispose dépend de sa maîtrise des savoir-faire qui entrent en jeu dans le processus de fabrication textile - comme nous le verrons plus loin.

C'est donc la mesure de la longueur du "modèle" qui permet de déterminer celle de la chaîne à ourdir; cette mesure peut se faire à l'aide du premier fil de la nouvelle chaîne ou d'un instrument de mesure: la *vara* d'origine hispanique (environ 90 centimètres), ou, bien plus rarement, le ruban métrique. La tisseuse sait qu'à la longueur obtenue par la mesure du "modèle", elle doit rajouter une *vara* ou un mètre, selon le type de pièce à tisser, en prévision de la diminution de la chaîne lorsqu'elle est entrecroisée à la trame, ainsi que pour ménager un espace où manoeuvrer les lames et la barre d'écartement à la fin du tissage de la pièce.

Une chaîne est ourdie pour une seule pièce de grandes dimensions (couverture, couvre-lit, poncho ou châle), pour deux ou trois pièces si leur dimensions sont plus réduites (*alforjas*). La largeur de la chaîne dépend du nombre de fils ourdis. Celui-ci est également établi en comptant les fils d'un des jeux de la chaîne du "modèle". Pour pouvoir déterminer avec précision le nombre de fils à ourdir, celle qui mène à bien la séquence doit savoir comment compter les fils de la chaîne du "modèle", c'est-à-dire quel jeu de fils de la pièce tissée correspond à quel jeu de la chaîne à ourdir. Les couleurs de la future pièce peuvent être celles du "modèle" ou d'autres. Pour les *alforjas* en particulier, la gamme de couleurs est restreinte et les combinaisons existantes, peu nombreuses.

Il est un aspect de la pièce "modèle" dont la réalisation nécessite d'autres connaissances techniques, c'est l'armure textile. Je donnerai ici la description technique des différentes armures connues et utilisées par les tisseuses à Chota.

Les croquis 3 à 10 (planches IV et V) illustrent ces descriptions - entre parenthèses, le numéro du croquis suivi de celui de la planche. Les modes de représentation de ces croquis sont inspirés des ouvrages systématiques européens et nord-américains sur les structures textiles. Dans la mesure où je n'ai pas pu soumettre ces représentations graphiques à des tisseuses de Chota, je ne sais pas si elles reconnaîtraient l'analogie entre les armures et les esquisses correspondantes - qui participent d'un contexte culturel qui leur est étranger.

La plus simple des armures fondamentales des étoffes tissées est l'armure* toile (Leroi-Gourhan 1971:272). Chaque fil de la chaîne et de la trame passe alternativement par-dessus et par-dessous chaque fil du jeu d'éléments perpendiculaire. Si le compte* - le nombre de fils par centimètre - de la chaîne et celui de la trame sont à peu près équivalents, les deux ensembles sont également visibles dans le tissu fini qui est une toile dans le sens étroit du terme (3, IV). Si le compte de la trame est très supérieur, seule celle-ci apparaît, on parle alors de reps de trame (4, IV); si au contraire, le compte de la chaîne est supérieur, on obtient un reps de chaîne (5, IV). Ces remarques sur le compte relatif de la chaîne et de la trame sont valables pour d'autres armures que l'armure toile, mais le terme de reps étant réservé à celle-ci, je parlerai ici respectivement d'armure à effet trame et à effet chaîne. Comme il a déjà été signalé, la très grande majorité des tissus andins ethnographiques sont à effet chaîne (Rowe *in*. Ravines 1978:375).

A Chota, seule l'étoffe nommée *bayeta* est à proprement parler une toile: c'est une étoffe d'origine hispanique, faite de fils à un brin* de laine de mouton et tissée non sur le métier de type andin, mais sur les métiers à marche également d'origine espagnole. La *bayeta* était utilisée pour la fabrication de certaines pièces du vêtement masculin et féminin; elle est de plus en plus largement remplacée par des étoffes de fabrication industrielle, achetées dans les commerces. L'armure toile en reps de chaîne est utilisée à Chota pour les grandes *alforjas* - les plus communes - et pour certaines couvertures. Ces tissus sont parfois qualifiés de "plat" ou "simple" (*llanito*), mais ce terme peut aussi être utilisé en référence à d'autres armures, ou encore à d'autres caractéristiques d'une pièce.

Quant aux autres armures que j'ai répertoriées, elles sont dans le langage des tisseuses assez clairement associées à un type de pièce:

- armure "de couvre-lit" (*labor de colcha*);
- armure "de couverture" (*labor de frazada*);
- armure "de ceinture" ou "à deux faces" (*labor de faja* ou *de dos haces*);
- armure "d'*alforja* courante" ou "en couleur" (*labor de alforja corriente* ou *de alforja en color*);
- armure "d'*alforja* en blanc" (*labor de alforja en blanco* ou *en blanco*).

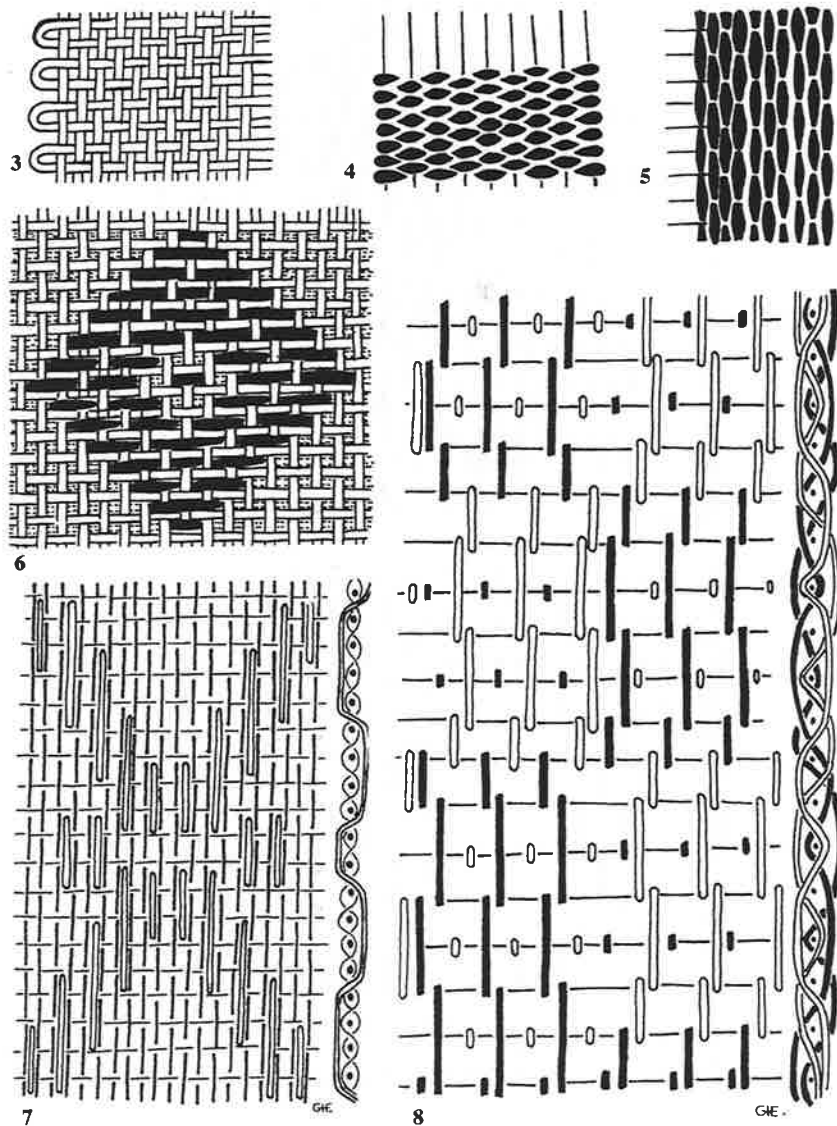
A l'exception de l'armure "de couvre-lit", toutes les armures énumérées ci-dessus sont à effet chaîne. Selon la classification élaborée par Emery (1966), ce sont tous des tissus composés (*compound weaves*, op.cit:138), c'est-à-dire des tissus comportant plus d'un jeu de fils dans une ou dans les deux positions perpendiculaires (chaîne et trame), l'apparence d'une face n'affectant pas forcément celle de l'autre face.

Les armures "de couvre-lit" (6, IV) et "de ceinture" (7, IV) sont composées par l'addition d'un jeu de fils, respectivement dans le sens de la trame et dans celui de la chaîne, utilisé pour former des motifs sur une armure toile qui sert de tissu de base pour toute la pièce: il s'agit donc d'armures à trame, respectivement à chaîne supplémentaires (Emery op.cit: 140-144). L'armure "de couvre-lit" comporte un jeu de fils de trame, de la même qualité et de la même couleur que la chaîne et un deuxième jeu, de couleur différente, inséré dans la chaîne en alternance avec le premier. La trame supplémentaire est continue d'une lisière latérale à l'autre; elle forme les motifs sur l'endroit du tissu par des flottés* qui recouvrent en partie la trame de base. Dans l'armure "de ceinture", c'est le jeu supplémentaire de fils de chaîne, de couleur contrastante avec le jeu de base, qui forme les motifs par flottés sur l'endroit du tissu selon le même principe. Lorsque les fils du jeu de chaîne supplémentaire ne doivent pas apparaître sur l'endroit, ils passent sur l'envers du tissu, où se forme donc le motif en négatif.

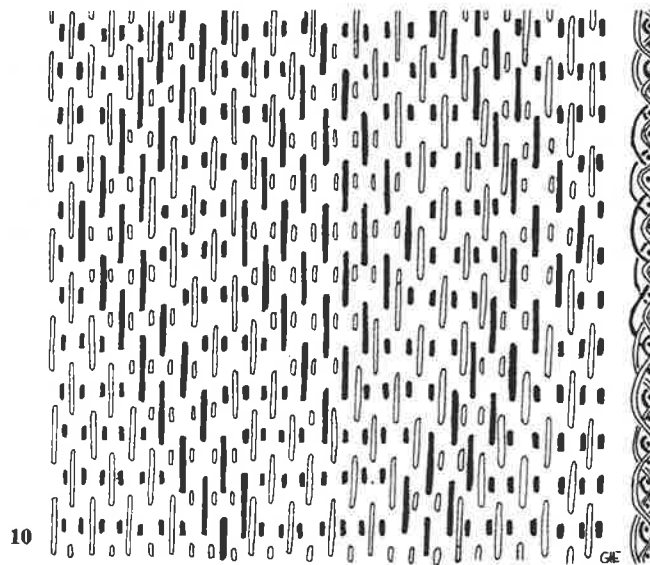
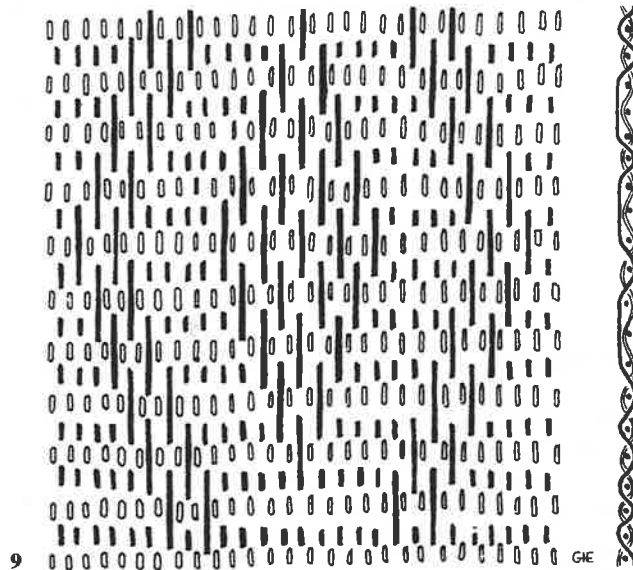
Les trois autres armures ("de couverture", "d'alforja courante" et "d'alforja en blanc") comportent dans le sens de la chaîne deux jeux de fils complémentaires l'un à l'autre: chacun participe à la structure textile et à la formation des motifs. Les deux jeux complémentaires sont de couleurs différentes. L'armure "de couverture" (8, IV) est un tissu à double-face (*double faced weave*, Emery op.cit:150): les deux jeux d'éléments ont une fonction équivalente sur chacune des faces du tissu, le même motif apparaît au même emplacement sur les deux faces, mais les couleurs sont inversées. Les armures "d'alforja courante" (9, V) et "en blanc" (10, V) sont des tissus à deux faces différentes (*two-faced weaves*, Emery op.cit:154). Les motifs sont formés sur l'endroit par des flottés d'un jeu de fils de chaîne pour la première armure, des deux jeux en alternance pour la seconde. Sur l'envers, l'apparence est presque celle d'un reps de chaîne, avec de fines rayures horizontales des deux couleurs de la chaîne.

Dans le projet que fait la tisseuse de la pièce qu'elle veut réaliser, le choix d'une de ces armures dépend plus ou moins rigoureusement du type de pièce qu'elle va tisser: elle peut, par exemple, faire une ceinture avec une armure "de ceinture", bien sûr, mais aussi "de couverture" ou "d'alforja en blanc" - c'est ce qui se passe pour les ceintures destinées à emmailloter les bébés. Je n'ai pas vu à Chota de ceintures tissées avec l'armure "d'alforja courante", mais elles sont communes près de la ville de Cajamarca. Pour les *alforjas*, l'armure est une des caractéristiques corrélatives au type de pièce: le choix porte donc plutôt sur ce dernier point, comme nous le verrons plus loin.

Dans les croquis qui suivent, la chaîne est toujours verticale et la trame, horizontale. La plus simple des armures - ou structures - textile est la toile (croquis 3). Les reps de trame (croquis 4) et de chaîne (croquis 5) sont aussi des toiles dans lesquelles seul un jeu de fils est visible. Les paysannes de la vallée de Chota nomment les armures des étoffes qu'elles tissent: "armure de couvre-lit" (croquis 6), "armure de ceinture" (croquis 7) et encore "armure de couverture" (croquis 8).



La plupart des *alforjas* de Chota ont une armure "d'*alforja* courante" ou "en couleur" (croquis 9) qui permet de produire un dessin d'une couleur unie, sur un fond de fines rayures horizontales de cette même couleur et d'une autre. Mais les plus belles *alforjas* sont réalisées avec une armure "en blanc" (croquis 10) qui permet de tisser des moufs de couleur sur un fond généralement le blanc.



5. Le processus technique recomposé: mouvements et séquences gestuelles, circonstances et dimension temporelle

C'est dans le travail physique des tisseuses que se réalise le processus de fabrication textile, que prennent corps les choix et les connaissances dont j'ai tenté de rendre compte jusqu'ici. Et bien que ce travail-là soit le plus visible, il n'est pas des plus compréhensibles si l'on n'a pas tenté de savoir ce que savent celles qui le réalisent. Il est possible, maintenant, de reprendre la structure des opérations, séquences et phases introduites dans le tableau 1 et de l'amener à refléter, autant que possible, l'enchaînement de mouvements dans lequel se réalise le processus technique, dans les conditions de travail qui sont celles des paysannes de la campagne de Chota.

a. La préparation de la matière d'oeuvre

J'ai mentionné, déjà, la fabrication industrielle des fils utilisés pour la plus grande partie de la fabrication textile à Chota. On peut regretter, de l'extérieur et avec une pointe de nostalgie, la perte de savoir-faire que signifie l'abandon des activités de transformation de la fibre animale en fils de toutes les couleurs. Je ne sais pas si les paysannes de Chota ont de semblables regrets. Ce qu'elles disent surtout, c'est la quantité de travail qu'elles s'épargnent. Il m'est difficile de chiffrer ici ce travail disparu - cette peine épargnée, car lorsque j'ai demandé, par exemple, quel est le temps qu'il faut pour filer une livre de laine de mouton, j'ai reçu comme réponse des "ça dépend, si la fileuse travaille vite ou lentement, si elle a beaucoup de temps pour filer ou non..."

Maintenant, une fois que le fil nécessaire à la fabrication d'une pièce est rassemblé, il ne reste qu'à le mettre sous la forme de pelotes (*ovillar*), afin de permettre l'ourdissage*. Là encore, impossible de savoir le temps qu'il faut. Pour commencer, il est assez rare que la préparation de la matière d'oeuvre se fasse directement avant la phase de préparation du métier. Le plus souvent, le travail se fait aux moments de la journée où les autres activités en laissent le loisir. Il faut seulement que les mains soient disponibles et l'attention suffisamment libre pour contrôler le jeu des mains. Le travail peut, d'ailleurs, s'interrompre à tout moment, dès qu'il y a quelque chose de plus urgent à faire. Et puis, tout le monde peut aider: les enfants quand ils reviennent de l'école, les vieux bien sûr, les hommes s'ils ne sont pas pris par le travail des champs ou par une autre tâche, la voisine ou la parente qui est venue rendre visite.

Nous avons déjà vu que les brins de "fil *cabuyo*" sont vendus sous forme de faisceaux de quelques 15 mètres: ces brins doivent être noués bout à bout,

par groupe de deux ou plus, selon l'usage qui en sera fait - chaîne ou trame - et la finesse de la pièce prévue. En général, une extrémité du faisceau est attachée à l'aide d'un cordon à un point fixe (tronc d'un arbre, poteau...); à l'autre extrémité du faisceau étendu dans toute sa longueur se trouve la personne qui fait la pelote. Elle tire et enroule sur toute sa longueur un petit groupe de fils, puis noue leur extrémité à un nouveau groupe du même nombre de fils et ainsi de suite. Le travail se fait souvent à deux, car il faut fréquemment de l'aide pour libérer les brins qui ne manquent de s'accrocher ou de s'emmêler dans le faisceau. S'il se met à pleuvoir, le travail, qui se fait dehors, doit être interrompu. Les fils acquis sous forme d'écheveaux peuvent être placés autour de deux bâtons fichés en terre pour être enroulés en pelotes, ou bien autour des genoux repliés et écartés (croquis 12, pl. VI). Certaines familles possèdent un dévidoir en bois de la forme d'un tourniquet* (Leroi-Gourhan 1971:256; croquis 11, pl. VI). On peut travailler seul, dans la maison ou dehors.

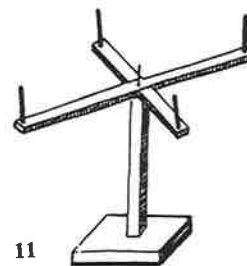
Pour les pièces de vêtement, ponchos, châles et jupons, le fil utilisé est fortement retordu* à l'aide du fuseau - ce n'est pas le cas du fil utilisé pour tisser les *alforjas*. Plus la torsion d'un fil à plusieurs brins est importante, plus le fil est élastique et résistant lors du tissage et plus il donne un tissu solide et durable - qualités fort valorisées par les paysans de Chota.

b. La préparation du métier

Dès lors, le travail de fabrication textile demande le plus souvent l'attention exclusive de celle qui l'effectue - et occupe tous ses mouvements. La préparation du métier a été découpée ici en cinq séquences: ourdir, monter la chaîne sur l'ensouple et la poitrinière, placer la barre d'écartement, sélectionner les fils à monter sur les lames, monter les lames. Aucune de ces séquences ne supporte d'interruption dans son déroulement. Souvent, la phase entière est effectuée d'une traite, bien que le travail puisse s'interrompre, si besoin est, à la fin des première, deuxième et troisième séquences, sans risque pour le résultat du travail. Les paysannes de la vallée de Chota désignent du terme "ourdisage" (*urdida*) la première séquence distinguée ici et du terme "montage des lames" (*illawada*), les quatrième et cinquième séquences.

L'ourdisage se fait à l'extérieur, sur un terrain plat proche de la maison: il faut donc que le temps soit bien sec. Plusieurs heures de travail continu, sous un soleil parfois brûlant, sont nécessaires pour terminer un ourdisage. Une seule femme suffit à ce travail, une de celles qui sont le plus expérimentées dans le travail de fabrication textile et qu'à Chota on appelle les

Le fils que la tisseuse achète est souvent en écheveau - et doit être enroulé en pelote, pour l'ourdisage. L'écheveau peut être placé sur un dévidoir en tourniquet (croquis 11), si la tisseuse en dispose, mais elle peut aussi tendre l'écheveau sur ses genoux (croquis 12). La chaîne est ourdie sur quatre pieux fichés en terre (croquis 13). Les deux pieux du milieu permettent de faire l'encroix. Sur les deux pieux des extrémités, des cordons auxiliaires (croquis 14) permettent à la fin de l'ourdisage de fixer la chaîne sur l'ensouple et la poitrinière (croquis 15).



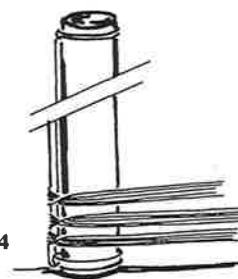
11



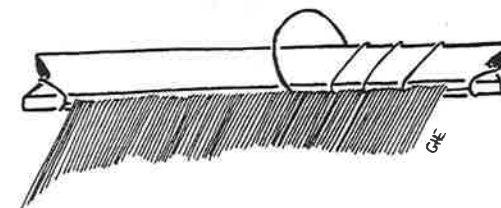
12



13

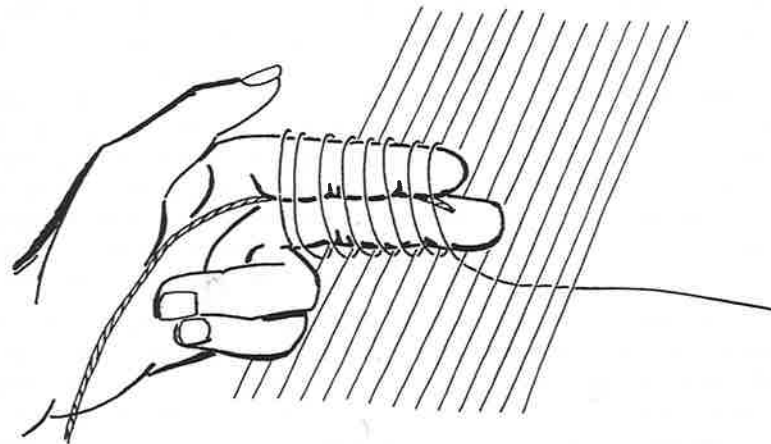


14

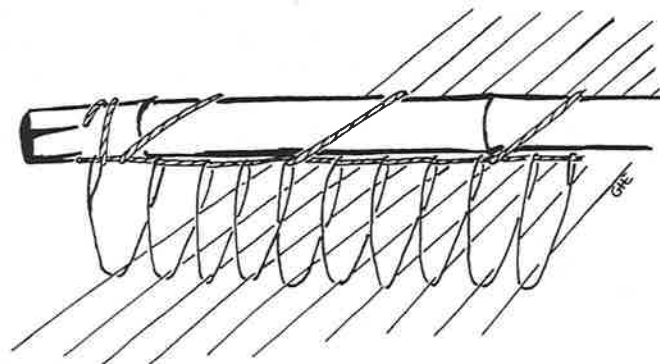


15

L'élaboration des lisses qui retiennent les différents jeux de fils (croquis 16) et la fixation de ces lisses à la baguette de la lame (croquis 17) comptent parmi les opérations les plus délicates de la préparation du métier. Du soin avec lequel sont réalisées ces opérations dépend le bon fonctionnement du métier pendant le tissage.



16



17

“maîtresses”. Mais souvent, elle se fait aider par une autre tisseuse, moins expérimentée.

La chaîne du métier à ceinture dorsale est continue: elle “revient par en-dessous du métier, sa longueur est double de celle du bâti” (Leroi-Gourhan 1971:281). Pour l’ourdir, quatre pieux sont fermement plantés en terre sur une même ligne droite (croquis 13, pl. VI). Les deux pieux les plus éloignés fixent la longueur de la chaîne, mesurée au préalable. Les deux pieux supplémentaires sont placés à quelques dizaines de centimètres d’un des pieux terminaux: ils permettront de faire l’encroix durant l’ourdissage. Afin de permettre le passage de la chaîne à l’ensouple et la poitrinière lors de la séquence suivante, des cordons auxiliaires (croquis 14, pl. VI) sont noués aux pieux terminaux, avant le début de l’ourdissage. Ces cordons auxiliaires permettent également de placer la première et la dernière duite dans les boucles formées par les fils de la chaîne et d’obtenir, lors du tissage, un lé à quatre lisières. Pour les ceintures, la chaîne est directement ourdie sur les pieux et passée ensuite autour de l’ensouple et de la poitrinière sans l’entremise de cordons auxiliaires.

Sur les quatre pieux maintenant prêts, la “maîtresse” peut procéder à l’ourdissage: elle choisit parmi les pelotes préparées le(s) fil(s) de couleur adéquate, en noue l’extrémité autour de l’un des pieux terminaux et, allant et venant le long de l’alignement des quatre pieux, passe le(s) fil(s) autour et entre les pieux selon une disposition particulière à l’armure prévue (croquis 18, 21, 23 et 25, pl. VIII à XI). Lorsque quelques tours ont été formés avec les fils de chaîne, ceux-ci sont maintenus dans une boucle de l’extrémité libre du cordon auxiliaire (croquis 14, pl. VI). Durant l’ourdissage, il faut se pencher chaque fois, pour placer les fils correctement autour des piquets, et se relever pour aller jusqu’au piquet suivant. Ce travail est celui de la tisseuse moins expérimentée qui peut assister la “maîtresse” - et celle-ci la surveille alors d’un oeil attentif. Car durant la séquence, il faut contrôler la correcte disposition des fils, leur tension constante, adéquate et le nombre de tours effectués. Lorsque la quantité requise de fils est ourdie, il faut encore rassembler, avec un lien provisoire, chacun des divers jeux de fils de chaîne, avant que celle-ci ne soit enlevée de pieux d’ourdissage. Sur les croquis 18, 21, 23 et 25, les traits doubles indiquent les endroit où doivent être placés ces liens.

Ensuite, il s’agit de fixer la chaîne sur l’ensouple et la poitrinière. La “maîtresse” détache d’abord le cordon auxiliaire de l’un des deux pieux et le fixe à l’ensouple (croquis 15, pl. VI). L’extrémité la plus courte du cordon est nouée en boucle à l’une des encoches terminales de l’ensouple. La portion du cordon qui supporte la chaîne est tendue le long de l’ensouple, jusqu’à

l'encoche de l'autre côté, où le cordon est fixé. La "maîtresse" ajuste ensuite les fils à la largeur requise et vérifie leur alignement. Puis elle assure la partie du cordon contre l'ensouple en faisant passer le reste du cordon en spirale autour de celle-ci, régulièrement, jusqu'à ramener et nouer l'extrémité du cordon à la première encoche latérale; enfin elle resserre tout l'attachage. Du soin apporté à cette séquence dépend la solidité du métier, la régularité de la chaîne et celle du futur lé. L'ensouple est assujettie à un point fixe - un tronc d'arbre ou un poteau - à l'aide de la corde et les mêmes opérations sont recommencées à l'autre extrémité de la chaîne, avec la poitrinière.

Une fois cette séquence achevée, l'ensouple est donc fixée au moyen de la corde, à un arbre ou un poteau de la maison. Le point d'attache se trouve quelques dizaines de centimètres plus haut que les hanches de la tisseuse, afin que la chaîne soit oblique lorsque, debout, celle-là s'attache à la poitrinière à l'aide de la ceinture dorsale. Légèrement penchée en arrière afin d'utiliser le poids du corps pour exercer et modifier la tension sur la chaîne, c'est dans cette position qu'elle tissera toute la pièce (croquis 27, pl. XII). A mesure que le tissage du lé avance, celui-ci est enroulé sur la poitrinière. Et c'est parce que la paysanne est vraiment prise dans son "ouvrage", parce qu'elle fait corps avec son métier, que le travail de tissage est vraiment exclusif. Il n'avance pas, s'il faut tour à tour aller calmer un enfant qui pleure ou allaiter un bébé, déplacer les bêtes qui pâturent ou chercher de l'eau, nourrir les poules et les cochons d'Inde, rattraper la vache qui a trouvé à son goût le jeune maïs du voisin (puis s'arranger avec le dit voisin), ou encore préparer le repas de midi, la café de l'après-midi ou allumer le foyer pour le repas du soir. C'est pourquoi les femmes qui tissent le plus sont celles qui n'ont pas de charge de famille et peuvent se concentrer sur le travail de tissage.

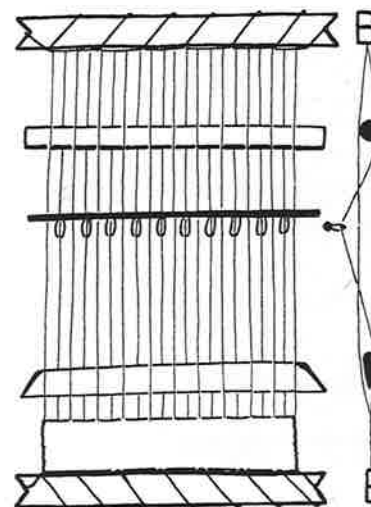
Une fois que la nouvelle chaîne est fixée, tendue sur l'ensouple et la poitrinière, les autres parties du métier peuvent lui être ajoutées. En maintenant une légère tension sur la chaîne, la "maîtresse" sépare les nappes de fils supérieure et inférieure derrière l'encroix, à l'aide des liens qui ont été noués à la fin de l'ourdissage. Entre les deux nappes, elle insère la barre d'écartement.

Puis elle procède à l'*illawada*, qui est la sélection des jeux de fils à monter sur les lames et le montage de celles-ci - séquences délicates entre toutes (croquis 16 et 17, pl. VII). La "maîtresse" commence par choisir les fils d'un jeu et les maintient à part au-dessus du reste de la chaîne, à l'aide d'une baguette. Puis elle passe la cordelette qui formera les lisses sous ce jeu de fils, de droite à gauche. Elle passe la boucle de l'extrémité de cette

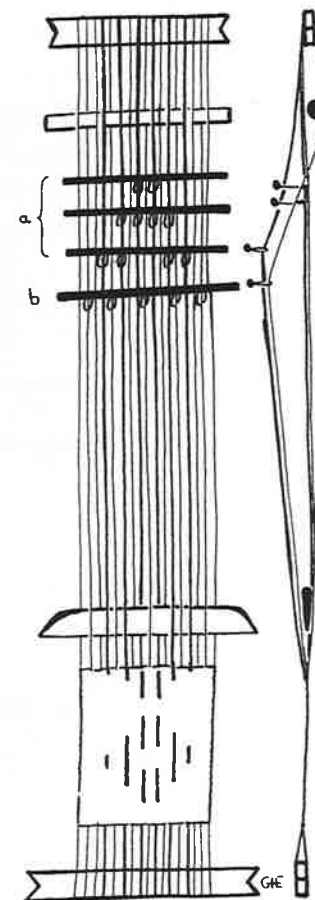
A l'ourdissage, la disposition des fils par rapport aux quatre pieux d'ourdissage change selon l'armure de la pièce à tisser avec cette chaîne; c'est pour une toile ou une armure "de ceinture" (croquis 18) que la disposition est la plus simple. A la fin de l'ourdissage, les différents jeux de fils sont à des points bien précis - représentés ici par des double traits, afin que les différents outils qui composent le métier puissent être fixés à la chaîne. La nature et la position de ces outils dépend d'ailleurs aussi de l'armure qui doit être tissée: le métier n'est pas le même pour une toile (croquis 19) que pour une armure "de ceinture" (croquis 20).



18

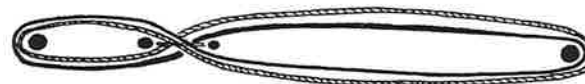


19

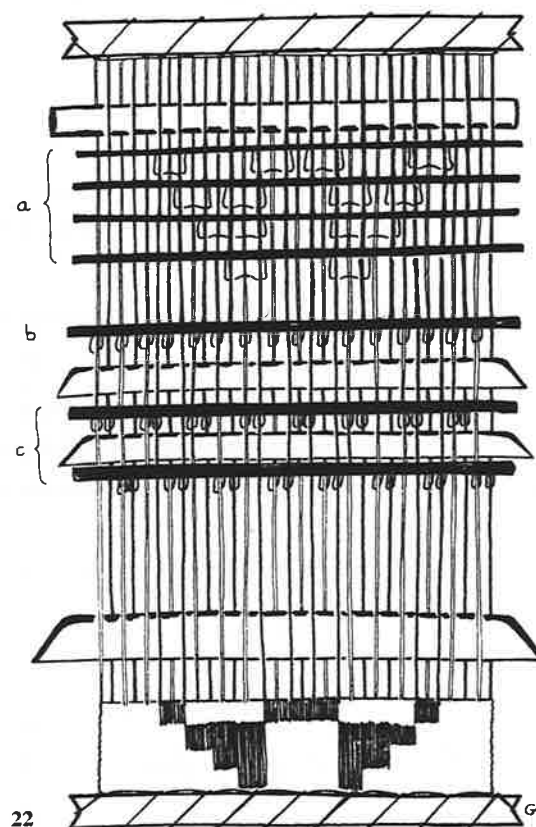


20

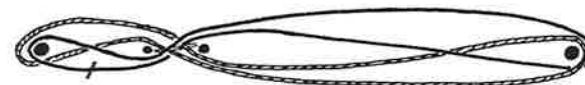
La disposition des fils lors de l'ourdissage pour une armure "de couverture" (croquis 21) est déjà quelque peu plus complexe. Mais c'est surtout le métier lui-même (croquis 22) qui comporte plus d'outils. Il faut, en effet, des lames "pour le motif" (a) dont le nombre dépend de la complexité du motif; une lame "pour choisir" (b) qui rassemble tous les fils d'une même couleur et deux lames "de travail" (c), afin de pouvoir actionner les nappes de la chaîne et tisser l'étoffe.



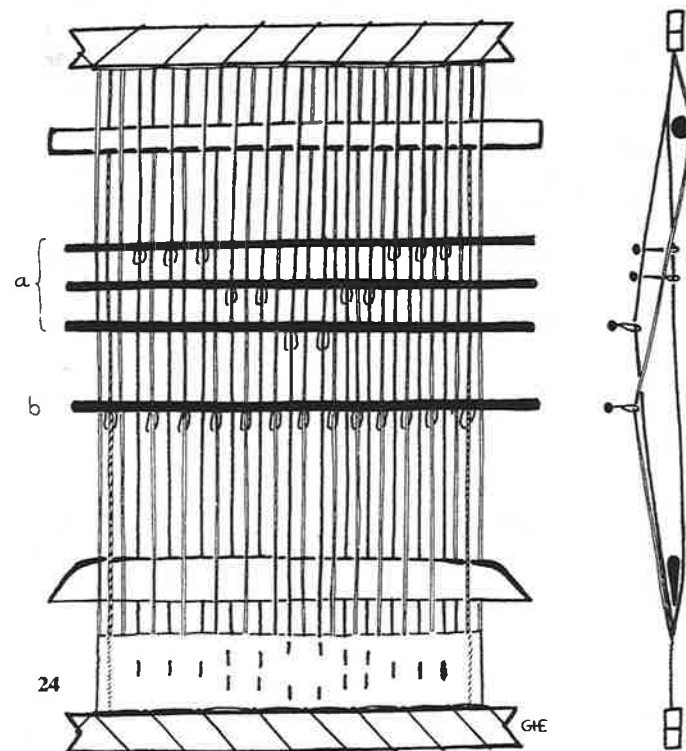
21



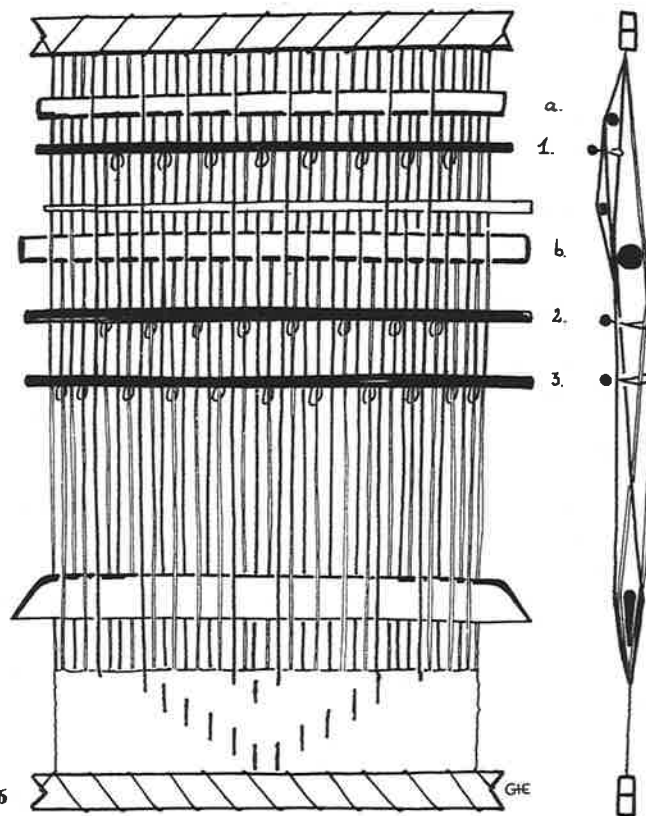
La disposition des fils à l'ourdissage pour une armure "d'alforja courante" (croquis 23) ou pour une armure "en blanc" (croquis 25, planche XI) est rigoureusement la même. Le métier monté pour tisser un lé d'alforjas "courantes" (croquis 24) ne requiert pas plus d'une barre d'écartement et une lame "de travail" (b). Les lames "pour le motif" (a) ne sont montées que pour des alforjas à motifs "rentrés".



23



Le métier monté pour un lé d'*alforjas* "en blanc" (croquis 26) est, par contre, plus complexe que celui des *alforjas* d'armure "courante". Il faut, d'abord, deux barres d'écartement: l'une d'elles sépare les jeux de fils des deux couleurs différentes (b) et l'autre sépare, dans l'un de ces jeux, les fils paires des fils impaires (a). Les lames aussi sont plus nombreuses. L'une d'elles (1) est la contrepartie de la petite barre d'écartement (a), alors que les deux autres (2, 3) permettent de séparer les fils paires et impaires du jeu de la deuxième couleur, et d'invertir leurs positions. Chaque jeu de couleur est donc lui-même séparé en deux jeux.



cordelette autour de l'index et du majeur de la main gauche et maintient ces deux doigts tendus juste au dessus des fils du jeu. Alors, depuis le bord gauche de la chaîne, elle tire avec les doigts de la main droite la cordelette au dessus du jeu, après chaque fil, dans l'ordre, et forme une boucle - la lisse - autour de ses deux doigts gauches tendus. Cette opération nécessite une grande concentration, car une erreur dans sa réalisation peut compromettre le fonctionnement du métier et par conséquent, tout le tissage. Lorsque les lisses ainsi formées sont trop nombreuses sur ses doigts, la "maîtresse" les glisse sur le cordon qui permettra de les maintenir à la baguette de la lame et recommence l'opération précédente. Quand tous les fils du jeu sont retenus par une lisse, le cordon est fixé à la baguette de la lame - de la même manière que le cordon auxiliaire qui retient les extrémités de la chaîne est fixé à l'ensouple.

Le nombre de lames que la "maîtresse" doit élaborer et les jeux de fils que celles-là doivent retenir dépendent de l'armure à obtenir. Le détail des lames pour chacune des armures décrites ci-dessus est représenté schématiquement par les croquis 19, 20, 22, 24 et 26 (pl. VIII à XI).

J'ai déjà mentionné que les tisseuses distinguent parfois des lames de trois fonctions: les lames "pour le motif", "pour choisir", "de travail". Cette dernière fonction existe pour toutes les armures. Mais les deux autres fonctions sont liées à une autre distinction technique importante, sur laquelle les tisseuses insistent beaucoup et qui fait référence au mode d'élaboration des motifs durant le tissage: motif "rentré"* (*illawado*) ou motif "choisi"*(*escogido*). Un tissu à motif "rentré" présente dans le sens de la chaîne des raies formées par la répétition du même dessin (voir croquis 44, pl. XIX). Cette répétition est corrélative à l'utilisation de lames "pour le motif", qui permettent d'isoler les fils de chaîne nécessaires à l'élaboration de chacune des étapes du dessin. Ce procédé est utilisé pour les couvertures, les ceintures, les *alforjas* communes dont les motifs sont répétitifs. Quant à un tissu à motif "choisi", il présente sur toute sa surface des dessins différents qui ne sont pas disposés en raies verticales (voir croquis 45 et 46, pl. XXI) Le recours aux lames "pour le motif" est donc rendu impossible: à chaque préparation de la foule, il faut choisir les fils dont les flottés formeront les motifs. Le métier n'a que les lames correspondant aux deux autres fonctions.

Pour effectuer un tissu "rentré", la préparation du métier comporte donc encore l'élaboration des lames "pour le motif": la "maîtresse" tisse la première rangée de motifs - qui se répétera tout au long de la pièce - en isolant à l'aide de baguettes les fils nécessaires à chaque étape de son élaboration; les fils retenus par chacune des baguettes sont montés sur autant

de lames une fois le premier motif terminé. En fait, pour un tissu "rentré", la séquence de sélection des fils pour le motif est effectuée une seule fois à la fin de la préparation du métier. Au contraire, pour un tissu "choisi", cette même séquence est répétée tout au long du tissage.

Il a fallu à la "maîtresse" parfois plus d'une journée de travail pour préparer le métier - et rendre possible le travail de tissage. Elle peut alors commencer elle-même à tisser, ou bien se détacher du métier et enrouler toute la chaîne autour des outils, pour ranger le métier; ou encore, le remettre à la femme qui doit se charger du travail de tissage. Les fils ne risquent plus, maintenant, de s'emmêler et tout le travail déjà fait de se perdre - sauf accident.

c. Le tissage

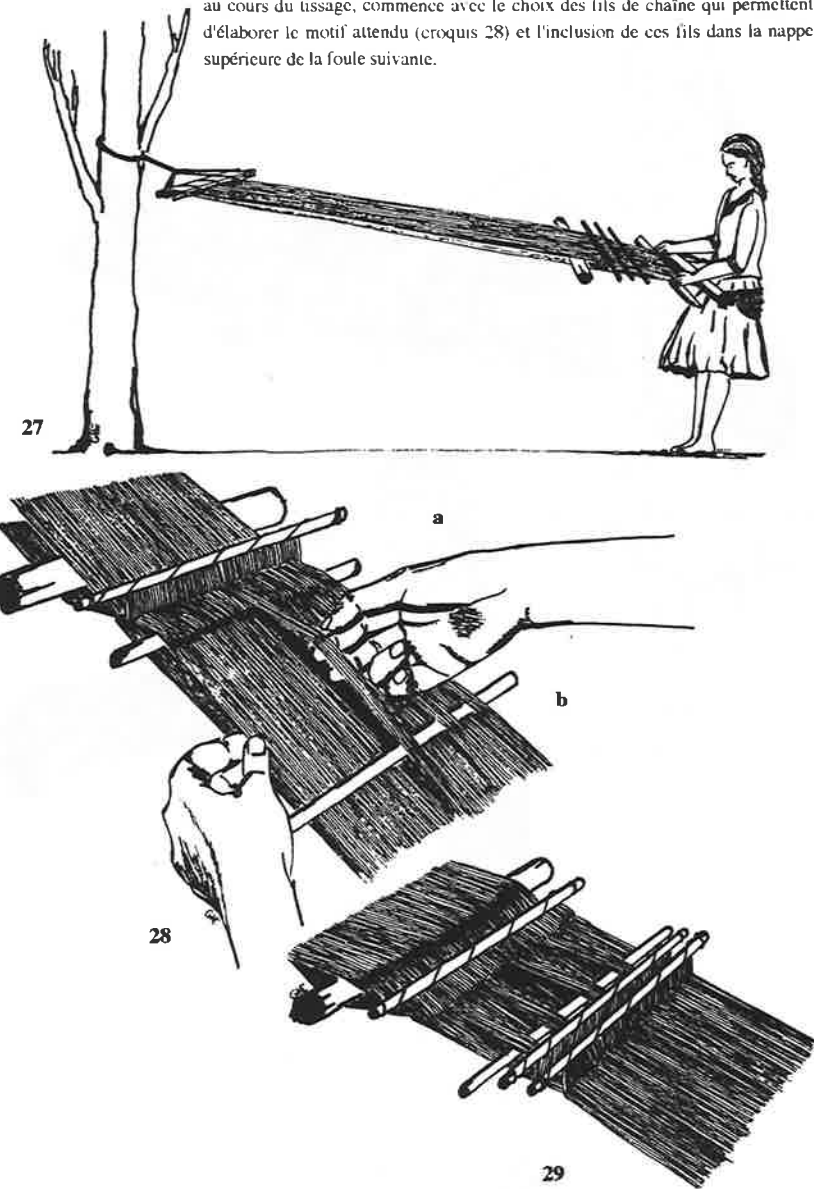
Le tissage proprement dit est la partie la plus spectaculaire du processus de fabrication textile - c'est là que le tissu prend vraiment corps et le travail, sa cohérence. A Chota, cette partie du travail, contrairement aux deux premières, a un nom dans le langage des paysannes: *la tejida* (esp.: tissage, action de tisser). De même, les cinq séquences identifiées dans cette phase correspondent à quelque chose dans le langage des tisseuses: ce sont les ordres qu'une apprentie entend et doit exécuter lorsqu'elle apprend à tisser. C'est donc lors de mon propre apprentissage que j'ai entendu ces expressions et pu identifier chacune, comme séquence, avec un ensemble d'opérations élémentaires et de gestes.

Ces cinq séquences et les expressions du langage des tisseuses qui leur correspondent sont les suivantes:

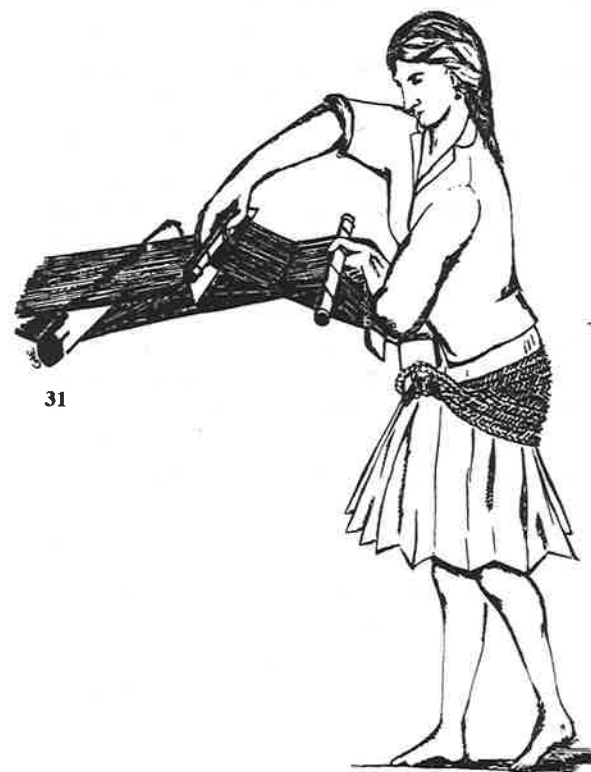
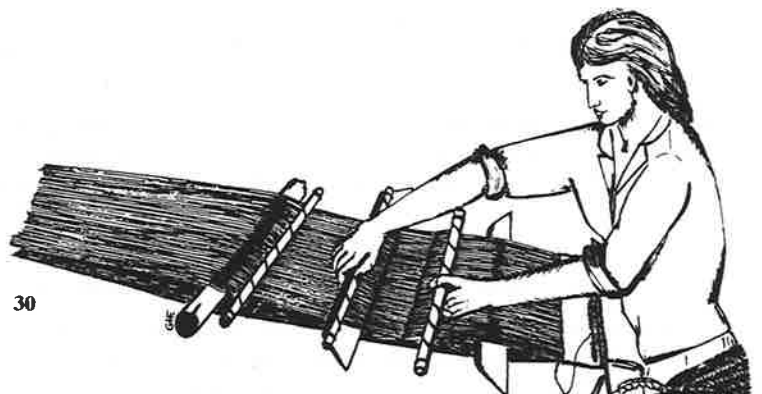
- sélectionner les fils destinés à former le motif : *escoger* (choisir);
- soulever la lame: *alzar la illawa*;
- tasser la duite : *golpear* (frapper);
- passer la trame: *pasar trama*;
- descendre l'encroix: *bajar el cruce* ou *bajar el awa* (descendre le croisement).

Il n'est pas aisé de rendre compte, à l'aide du langage écrit, du travail de tissage. D'abord, il s'agit d'un enchaînement continu de gestes plutôt complexes puisqu'ils engagent, somme toute, le corps entier - mais différemment selon les moments, les mouvements. Les croquis 27 à 42 illustrent les descriptions des gestes qui correspondent aux opérations de cette phase. Je tiens à signaler que tous ces croquis ne sont pas à la même échelle. Les croquis qui montrent la tisseuse debout attachée au métier

Durant le tissage, la chaîne est tendue entre l'ensouple fixée à un arbre et la poitrine retenue aux hanches de la tisseuse (croquis 27). C'est en jouant avec le poids de son propre corps que celle-ci contrôle et modifie la tension de la chaîne. Chaque cycle de séquences, au cours du tissage, commence avec le choix des fils de chaîne qui permettent d'élaborer le motif attendu (croquis 28) et l'inclusion de ces fils dans la nappe supérieure de la foule suivante.



Ensuite, il s'agit de saisir la lame comme il le faut pour pouvoir la lever (croquis 30) et d'actionner cette lame, ainsi que celle qui la précède ou la suit immédiatement (croquis 31), de telle sorte que les deux nappes se séparent bien et forment un nouvelle foule.



représentent des opérations de tissage d'un lé pour une *alforja*, alors que les croquis qui montrent les détails du travail des mains sur la chaîne représentent des opérations de tissage d'une ceinture. Ce mélange d'échelles, qui suscite peut-être une certaine confusion à la lecture, est dû à la diversité du matériel photographique dont je disposais comme modèle pour dessiner ces croquis.

Mais les croquis, pas plus que les descriptions, ne permettent vraiment de rendre compte des efforts que fournit la tisseuse, ni, surtout, du rythme dans les mouvements qui s'enchaînent et de la montée, peu à peu, du tissu le long de la chaîne.

a. Sélectionner les fils destinés à former le motif

La tisseuse commence par soulever la lame qui retient le jeu de fils parmi lesquels elle va sélectionner ceux qui doivent former le motif à la prochaine foulée. Sous ce jeu de fils, elle passe une baguette pour les maintenir isolés du reste de la chaîne. Puis elle choisit certains fils (croquis 28a, pl. XII).

Elle passe une baguette entre les fils sélectionnés et le reste de la chaîne (croquis 28b, pl. XII).

Elle contrôle la sélection (cette opération est invisible...)

Pour que les fils sélectionnés soient inclus dans la nappe supérieure de la prochaine foulée, elle rapproche la baguette de la lame "de travail" ou de la barre d'écartement (croquis 29, pl. XII).

b. Soulever une lame

La tisseuse saisit de la main gauche la lame qu'elle veut soulever, en son centre. De la main droite, elle tient le couteau joint à une lame adjacente à la première lame. Le couteau est parallèle aux lisses et son arête touche la chaîne (croquis 30, pl. XIII).

En se penchant en avant, la tisseuse détend la chaîne. Elle tire la lame qu'elle tient dans la main gauche vers le haut, en même temps qu'elle fait pivoter vers l'arrière le couteau et la lame de sa main droite. Ce mouvement des deux bras a pour effet de décoller les jeux de fils - il est recommencé jusqu'à ce que les deux nappes soient bien séparées (croquis 31, pl. XIII).

La tisseuse maintient la position du bras gauche et la lame soulevée, elle lâche la lame de la main droite et passe le couteau, qu'elle a conservé

dans sa main, dans la foule formée. Elle peut alors relâcher la lame de sa main gauche (croquis 32, pl. XIV).

Une fois le couteau dans la foule, la tisseuse tend de nouveau la chaîne en se penchant vers l'arrière (croquis 27, pl. XII).

Autrement qu'avec les gestes décrits ici, faire passer un jeu dense de fils rugueux de la position inférieure à la position supérieure risquerait de casser les fils, en exerçant des tractions ou des frottements trop forts.

c. Tasser la duite

En avant du couteau, les fils sont collés, il faut les séparer pour pouvoir descendre le couteau entre les deux nappes, vers le bord du tissu. La tisseuse effectue de ses deux mains alternativement trois mouvements. Elle peigne les fils de ses doigts, du haut vers le bas de la chaîne (croquis 33, pl. XIV). Elle écarte les fils vers les bords de la chaîne (croquis 34, pl. XIV). Elle passe ses mains entre les deux nappes, du haut vers le bas (croquis 35, pl. XIV).

Quand les fils sont décollés et le couteau peut être descendu sans trop de frottement entre eux, la tisseuse en saisit les extrémités de ses deux mains et le tire vers le bord du tissu, arête vers le bas. Elle fait pivoter ses poignets pour imprimer à la tranche du couteau un mouvement sinusoïdal, ce qui achève de séparer les fils des deux nappes - jusqu'à ce que l'arête touche la dernière duite (croquis 36, pl. XV).

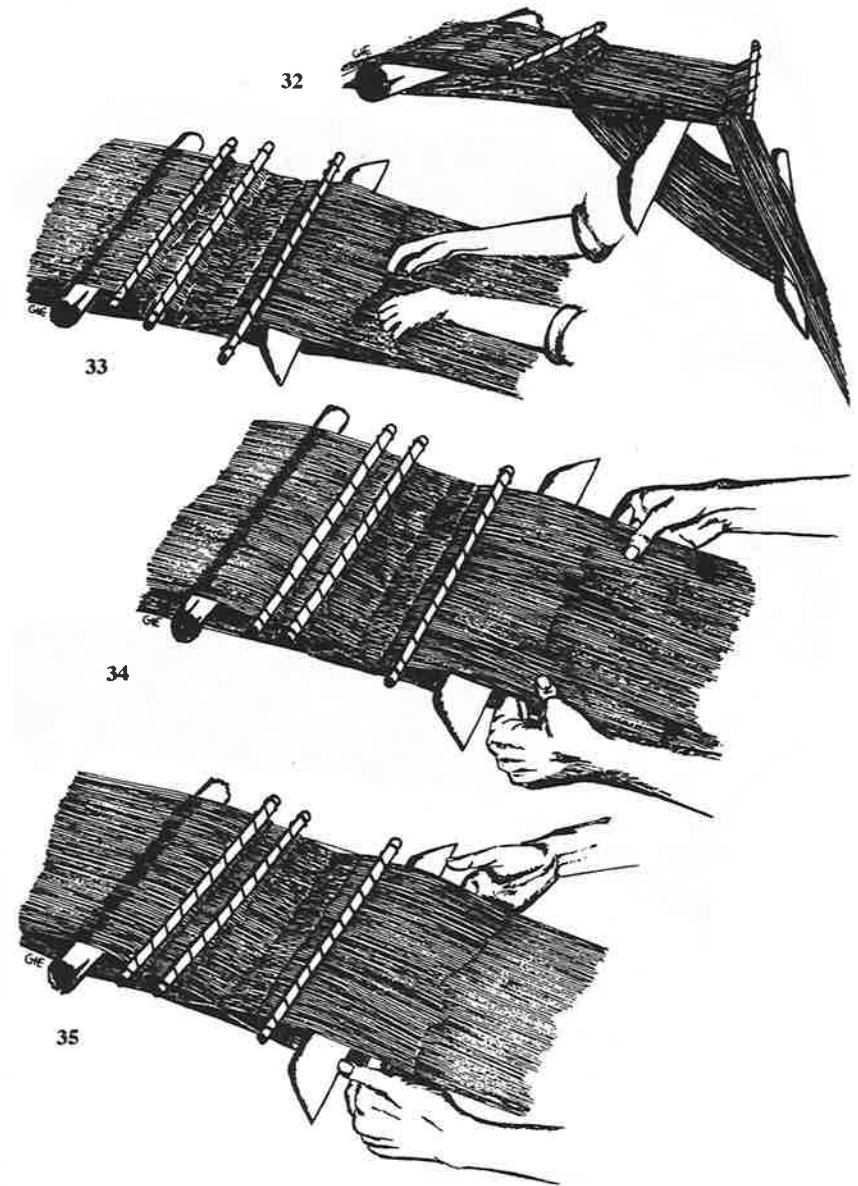
Enfin, la tisseuse tasse la duite insérée dans la foule précédente. Elle avance ses hanches afin de détendre la chaîne, en même temps qu'elle presse l'arête du couteau contre la dernière duite (croquis 37, pl. XV). Ce mouvement opposé des hanches et des bras est répété plusieurs fois, jusqu'à ce que le tassage soit jugé suffisant. Le bruit que fait le lé sous le coup est caractéristique: les tisseuses disent que le tissu "sonne" (*suena*) pour indiquer que le tassage est assez fort - et bon, puisqu'une étoffe serrée est considérée de bonne qualité.

d. Passer la trame

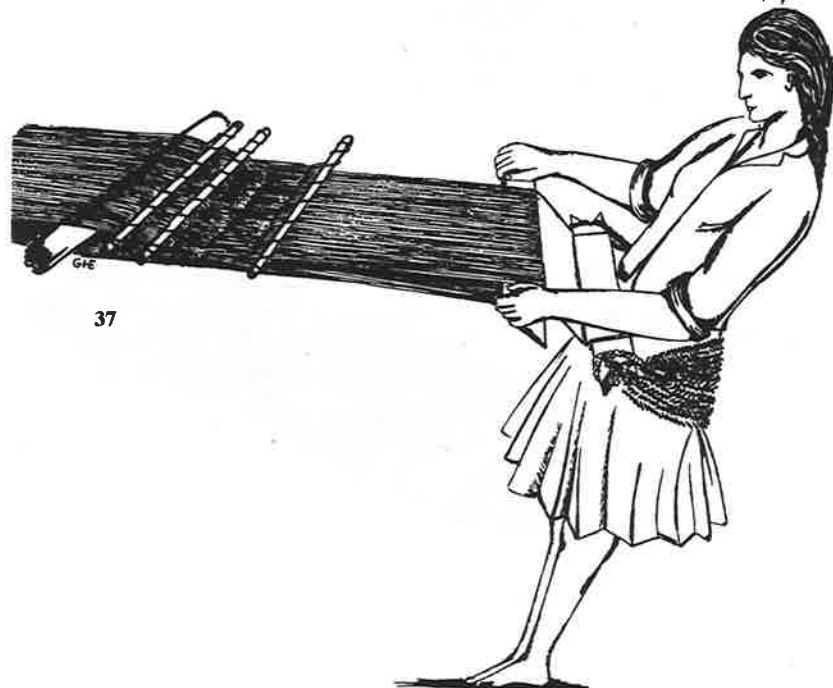
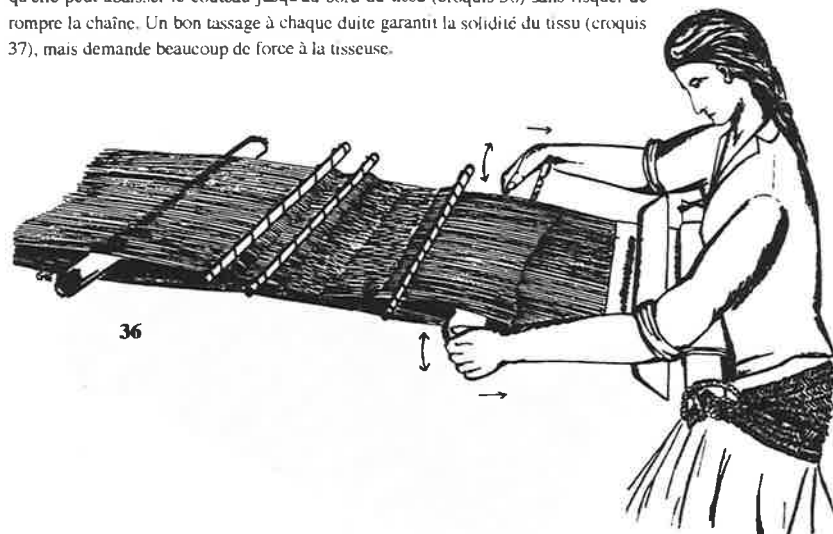
La duite précédente bien tassée, le couteau est éloigné de quelques dizaines de centimètres du bord du tissu et placé sur la tranche, arête vers le bas, entre les deux nappes. Dans la foule, la tisseuse passe la navette (croquis 38, pl. XVI).

Elle s'assure que la boucle de la trame soit convenablement serrée contre le bord de la chaîne, pour que la lisière soit aussi rectiligne que possible (croquis 39, XVI).

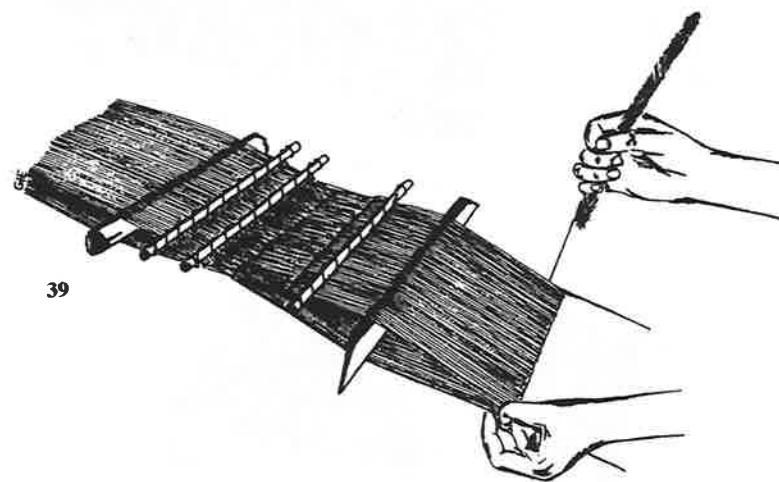
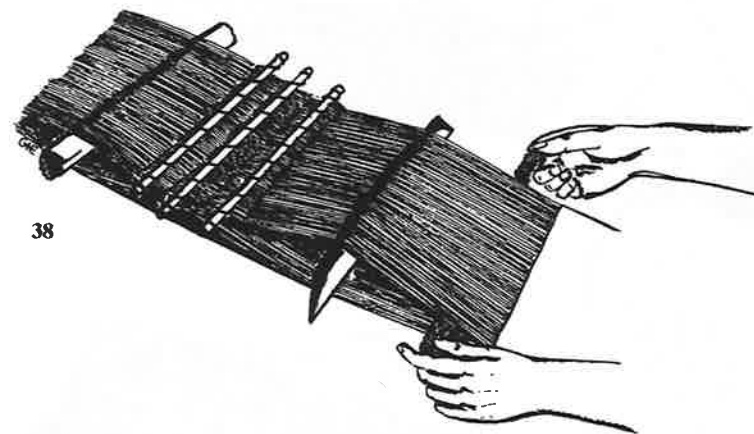
Dans la nouvelle foule bien ouverte, le couteau est inséré (croquis 32). Mais une fois les nappes séparées, il faut encore s'assurer que les fils qui les composent sont bien décollés (croquis 33, 34, 35).



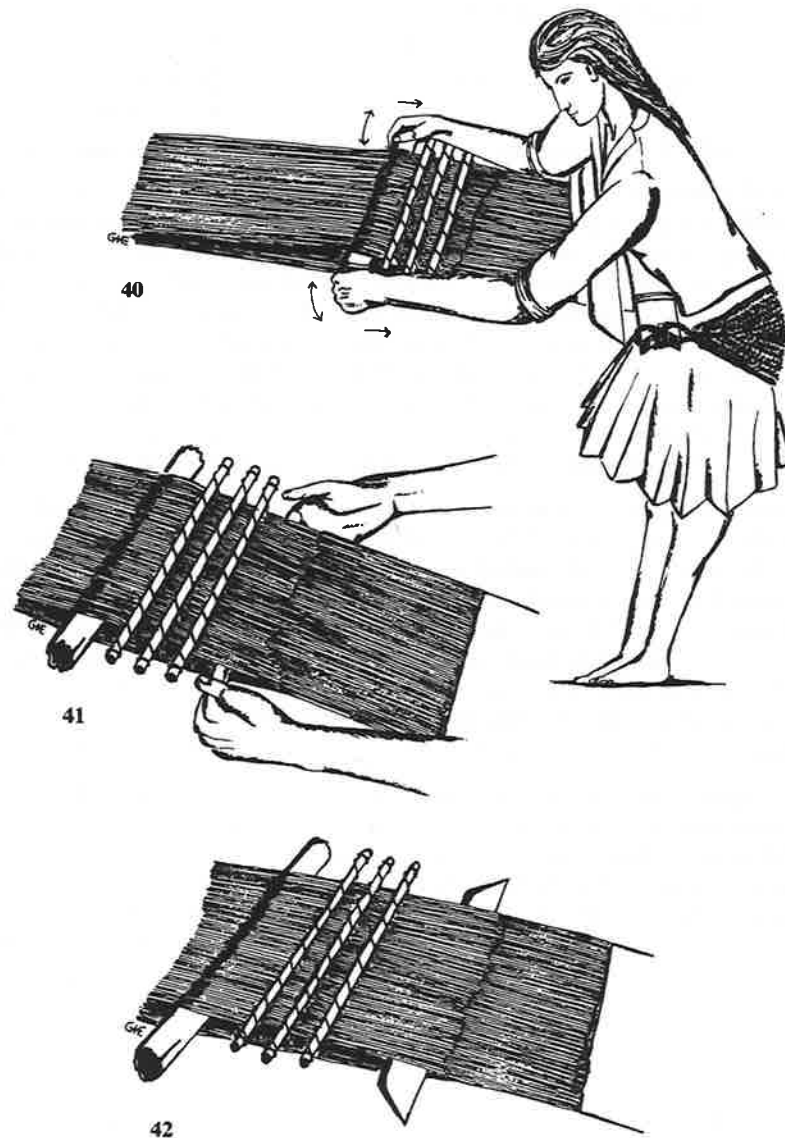
C'est seulement lorsque la tisseuse a soigneusement séparé les fils des deux nappes qu'elle peut abaisser le couteau jusqu'au bord du tissu (croquis 36) sans risquer de rompre la chaîne. Un bon tassage à chaque duite garantit la solidité du tissu (croquis 37), mais demande beaucoup de force à la tisseuse.



Une fois la dute précédente bien tassée, la trame peut à nouveau être passée dans la foule, à l'aide de la navette (croquis 38). La tisseuse doit s'assurer que la trame soit juste bien tendue - mais pas trop - afin d'obtenir des lisières latérales aussi rectilignes que possible (croquis 39).



La séquence suivante consiste à descendre vers le bord de l'étoffe tissée la barre d'écartement, en la faisant pivoter légèrement autour de son axe (croquis 40). Ainsi s'ouvre une nouvelle foule dont il faut bien décoller les deux nappes (croquis 41) avant d'y passer à nouveau le couteau pour tasser l'étoffe (croquis 42).



e. Descendre l'encroix

La tisseuse saisit des deux mains les extrémités de la barre d'écartement derrière les lames et la tire lentement vers la lame qui est juste devant, en lui imprimant un mouvement de rotation de haut en bas et de bas en haut, alternativement (croquis 40, pl. XVII).

Puis, en avant des lames, elle décolle les fils à l'aide de ses doigts (croquis 41, pl. XVII).

Et insère le couteau entre les deux nappes (croquis 42, pl. XVII).

Selon l'armure de la pièce qui est tissée, la succession des séquences décrites ci-dessus ainsi que le détail des opérations varient quelque peu. Le tableau 3 permet la comparaison entre les successions des séquences pour les combinaisons, observées durant l'enquête, des cinq armures et des deux modes d'élaboration des motifs. Ce tableau mérite quelques commentaires. On remarque tout d'abord que quatre séquences sont effectuées quelque soit l'armure du tissu et le mode d'élaboration de ses motifs. Elles correspondent aux mouvements fondamentaux du travail de tissage. Les autres séquences, sur lesquelles portent les variations selon l'armure et le mode d'élaboration des motifs, correspondent à la réalisation de ceux-ci, dans le tissu.

Comme je l'ai déjà mentionné, la tisseuse lève des lames "pour le motif" lorsqu'elle travail un tissu à motifs "rentrés", mais pour des motifs "choisis", elle effectue la séquence de sélection des fils du motif. Les descriptions des gestes du tissage ont laissé entrevoir que le travail de sélection des fils pour le motif est plus long que celui de lever une lame. Un tissu à motifs "rentrés" est donc toujours plus facile et rapide à faire qu'un tissu à motifs "choisis". Autour de cette distinction se cristallise, en fin de compte, l'appréciation des tissus, de même que celle des capacités d'une tisseuse et de sa maîtrise des savoir-faire, comme nous le verrons plus loin.

Il faut encore noter qu'une opération ou séquence peut être plus complexe si le métier lui-même comporte plusieurs lames "de travail" ou "pour choisir" - ou plusieurs barres d'écartement, c'est-à-dire selon l'armure de la pièce tissée (voir les croquis 19, 20, 22, 24 et 26, pl. VIII à XI). La tisseuse doit alors savoir précisément lequel de ces instruments elle doit manier à quel moment de son travail.

d. Les finitions

La phase de tissage s'achève lorsque le lé a atteint la longueur requise. Il reste, suivant le type de pièce, entre 20 et 40 centimètres de chaîne non tissée à l'extrémité supérieure du métier: la "pointe" (*punta*). C'est cette "pointe" qui fournit les fils nécessaires aux finitions. Pour libérer le tissu du métier, la tisseuse coupe les fils de la chaîne à l'aide d'une paire de ciseaux, à la hauteur de la première et de la dernière duite.

J'ai indiqué que les outils de tissage utilisés à Chota sont d'origine précolombienne. Ils forment un métier qui permet de fabriquer un lé à quatre lisières: deux lisières parallèles à la chaîne et deux, parallèles à la trame. Selon Rowe (*in*. Ravines 1978:370 - traduction personnelle), "les pièces textiles à quatre lisières sont fondamentales dans l'histoire des tissus indigènes du Nouveau Monde en général et du monde andin en particulier. Ce principe textile a conditionné la forme des pièces textiles, généralement rectangulaire, et les pièces vestimentaires faites avec elles, le choix des structures textiles et l'élaboration et la localisation des motifs sur l'espace textile".

Pour réaliser un lé à quatre lisières, il faut d'une part que la chaîne ourdie soit continue et d'autre part que soient effectuées à la fin de la phase de tissage les opérations particulièrement longues qui consistent à finir à l'aiguille l'entrecroisement de la trame dans la chaîne, lorsqu'il n'y a plus suffisamment de place à la fin de celle-ci pour manoeuvrer la barre d'écartement, les lames et le couteau.

Les tisseuses de la campagne de Chota montent toujours la chaîne sur l'ensouple et la poitrinière à l'aide de cordons auxiliaires de telle manière qu'il est techniquement possible d'obtenir un lé à quatre lisières. Pourtant, à la fin du tissage, les lisières verticales ne sont pas exécutées: le lé est coupé à ses extrémités de sorte qu'il ne lui reste plus que ses deux lisières latérales. Cette pratique suppose un instrument très tranchant, un outil adéquat pour l'opération de coupe et une opération de couture qui peut être effectuée à la main mais qui est plus rapidement menée à bien à l'aide d'une machine à coudre - pour autant qu'elle soit disponible.

Pour la plupart des pièces (*alforjas*, couvertures, ponchos) le lé obtenu à la fin du tissage doit être coupé en plusieurs morceaux. Pour une couverture, un couvre-lit ou un poncho, ces morceaux sont ajustés bord à bord et cousus à l'aiguille au point de surjet, avec le fil provenant de la "pointe". Si le tissu comporte des motifs, peu d'attention est apportée à leur coïncidence le long des coutures. Ensuite, sur le pourtour de la pièce est cousu un ruban, en

général à la machine. Ce ruban est fait d'étoffe de fabrication industrielle. Il est rare qu'il ait également été tissé à la main, dans le même ton que la pièce qu'il borde, sauf pour les ponchos: c'est lui qui comporte le fin liséré de couleur vive qui marque les bords du vêtement.

On se souvient que la chaîne d'une ceinture est simplement passée autour de l'ensouple et de la poitrinière lors de la préparation du métier, sans l'entremise de cordons auxiliaires. Dans ce cas, la chaîne n'est pas coupée à la fin du tissage, mais simplement libérée et ses boucles aux deux extrémités sont tressées (tressage à quatre brins, circulaire).

Pour les *alforjas*, les finitions consistent à coudre un ourlet aux deux extrémités des morceaux, soit à l'aiguille, soit éventuellement à la machine; puis le morceau est plié et cousu pour former les deux poches de l'*alforja* de sorte que les parties décorées coïncident avec la surface extérieure de ces poches. Enfin, la tresse (*trensa*) est brodée à l'aiguille sur les longs côtés de l'*alforja* et les bords supérieurs des poches. On coud aux quatre angles inférieurs les pompons, faits de quelques fils des diverses couleurs apparaissant dans le tissu, pliés en deux et liés ensemble.

Comme le travail de préparation de la matière d'oeuvre, celui des finitions n'est pas aussi facilement perceptible que le reste de la fabrication textile. D'abord, ce travail est souvent effectué de manière discontinue, au moment où l'on en a le temps. Et tous les membres de la famille peuvent y participer, selon leurs capacités. Mais surtout, ce ne sont pas toujours les tisseuses et leurs familles qui réalisent ce travail: il semble bien que ce soit une tâche laissée à la charge des intermédiaires de distribution, comme nous le verrons plus loin.

III. LA CHAÎNE OPÉRATOIRE

1. La chaîne opératoire comme concept articulateur

Dans le chapitre précédent, le processus de tissage qui nous intéresse ici a été décrit comme un enchaînement d'opérations élémentaires articulées en étapes, nécessitant certains moyens matériels et connaissances techniques, actualisés dans des séquences gestuelles orientées vers un but particulier. Il s'agit maintenant d'articuler ces diverses dimensions du processus pris comme enchaînement, puis de passer de la pratique technique au contexte social et culturel dans lequel elle s'effectue.

La présente analyse du processus technique à l'aide du concept de chaîne opératoire ne prend plus en compte que la production des *alforjas*, puisque son organisation sociale se distingue de celle de la fabrication des autres pièces textiles. Car c'est, comme je l'ai mentionné, une production locale d'objets dont la distribution a un caractère régional marqué.

Dès lors qu'on approche un processus technique comme un enchaînement articulé d'opérations, tendant à un certain résultat, on constate l'existence de possibilités de confrontation ou de choix qui se manifestent à l'agent de ce processus. Or si un tel agent effectue un choix au cours du processus, c'est qu'il possède d'une part les connaissances qui lui permettent de choisir et les aptitudes pour réaliser ce choix et d'autre part des critères de choix. Les connaissances et aptitudes sont du domaine des savoir-faire techniques, alors que les critères de choix sont à mettre en relation avec la notion de variante proposée par Lemonnier (1983) pour penser l'insertion des processus techniques dans leur contexte social.

Il est important de souligner le caractère complexe des savoir-faire, comme l'écrivent Chevallier et Chiva, dans l'introduction de l'ouvrage collectif *Savoir faire et pouvoir transmettre* (1991:3): "en regroupant un ensemble hétérogène de compétences acquises, incorporées ou transmises, qui se manifestent dans l'acte technique, le savoir-faire ne peut [...] être situé

aisément au sein d'une typologie de savoirs: le tour de main, l'aptitude à juger, les capacités de l'individu à prévoir et maîtriser un processus technique en s'insérant dans des rapports sociaux renvoient à des catégories analytiques différentes".

Ces auteurs signalent aussi que les savoir-faire sont autant des capacités de jugement qui mettent en oeuvre un ou plusieurs sens, que des mouvements du corps entier et des savoirs acquis de manière plus ou moins formelle, à travers une transmission orale ou non et faisant appel à des connaissances et des dispositions mentales des plus complexes: "les savoir-faire résideraient donc, peut-être avant tout, dans des savoirs du corps. Ce corps qui, comme le rappelle Marcel Mauss, est un instrument essentiel d'acculturation qui situe, construit et discipline l'être social" (4).

Pour l'analyse du processus technique qui nous occupe ici, il a semblé fécond de distinguer dans la chaîne opératoire les opérations élémentaires et séquences selon qu'elles demandent la mise en oeuvre d'habiletés gestuelles complexes, appelées ici tours de main; qu'elles reposent sur une référence au "modèle" ou à d'autres connaissances techniques; qu'elles exigent une concentration aigüe de la part de l'agent technique. Certainement, ces trois dimensions n'épuisent pas la complexité des savoir-faire mis en jeu dans le processus de fabrication des *alforjas*: elles ont été choisies ici en raison de leur pertinence pour la suite de l'analyse.

Quant à la notion de variante, elle est en étroite relation avec le résultat du processus technique - résultat reconnu par le groupe et par lequel le processus reçoit son unité logique. Dans le cas d'un processus de fabrication, le résultat correspond à l'objet produit (Cousin *in*. Balfet 1991), avec toutes les appréciations, valeurs, usages et significations qui lui sont socialement et culturellement attribués. Pour Lemonnier, les variantes, ce sont les "manières différentes de faire une même chose" (1983:17). Il ajoute: "tenter d'expliquer ces variantes, c'est explorer leur contexte, matériel mais aussi socio-culturel, ce qui conduit généralement à la mise en évidence de liens pertinents entre un phénomène technique et une réalité sociale" (*ibid.*). Cette définition de la notion de variante est stimulante mais trop vague pour avoir une efficacité opératoire dans l'analyse d'un processus technique, dans la mesure où les possibles occurrences, formes et nature de ces variantes sont multiples, de même que les réalités sociales auxquelles elles sont reliées.

Delaporte, sur la base de l'analyse d'un processus technique particulier, suggère différentes catégories de variantes (*in*. Balfet 1991:27-30). Il propose une première distinction fondée sur la forme des variantes, c'est-à-dire sur la (les) dimension(s) du processus technique auxquelles elles touchent. La deuxième distinction porte sur la nature des variantes.

Delaporte propose quatre catégories. D'abord, les variantes codifiées: "variantes qui, apparaissant en certains points d'une chaîne opératoire, résultent de choix différents, correspondant à des buts différents - le trois éléments: variantes, buts et relations entre eux, étant reconnus collectivement" (28). Puis, les variantes individuelles, pour lesquelles les trois éléments - variantes, buts et relations entre eux - ne sont pas reconnus par l'ensemble de la communauté, mais seulement par quelques-uns. L'auteur insiste sur l'existence probable de tous les cas intermédiaires possibles entre ces deux catégories. Il propose ensuite la catégorie de variantes situationnelles, dépendant de facteurs externes au processus technique et au groupe social. Enfin, les variantes contextuelles qui dépendent de choix à des étapes antérieures du processus technique. Ces différentes catégories peuvent se combiner entre elles.

2. La chaîne opératoire de la production des *alforjas*

Dans la mesure où l'enquête n'a pas inclus un recensement exhaustif des variantes du processus de fabrication des *alforjas*, il n'est pas possible ici d'analyser celui-ci systématiquement à l'aide de ces catégories. C'est en fait la première catégorie qui sera, pour le moment, retenue dans l'analyse du processus technique: les variantes codifiées.

La chaîne opératoire qui rend compte du processus de fabrication des *alforjas* est présentée dans le tableau 4. Celui-ci se veut une synthèse de certains des aspects déjà présentés du processus de fabrication des *alforjas*, en même temps qu'une introduction succincte aux autres dimensions de la production de ces objets qui seront approfondies dans les chapitres suivants.

La première colonne du tableau reprend le processus tel qu'il a été divisé et articulé dans le tableau 1. A gauche de cette colonne se trouve une ligne qui concerne le développement temporel de la chaîne opératoire: le trait gras indique que la consécution des opérations est techniquement obligatoire; le trait fin, que cette consécution est usuelle mais non obligatoire; les pointillés, que des pauses peuvent avoir lieu.

Dans la deuxième colonne sont indiqués les termes du langage vernaculaire avec lesquels les tisseuses désignent certaines opérations ou étapes du processus technique. La troisième colonne recense les moyens matériels mis en oeuvre au cours de ces étapes.

Les trois colonnes suivantes touchent au domaine des savoir-faire, avec les trois dimensions mentionnées plus haut - développées et analysées au chapitre suivant. Dans la colonne 4 et la colonne 5 sont marquées d'une

croix (x) les opérations et séquences qui, respectivement, sont constituées de gestes complexes et demandent une référence au "modèle" ou à d'autres connaissances techniques. Dans la colonne 6, c'est le degré de concentration demandé à l'agent technique qui est indiqué, dans l'ordre croissant par -, un blanc, + et ++.

La septième colonne indique quels sont les agents techniques qui effectuent les diverses séquences. J'ai distingué quatre catégories d'agents: les spécialistes, les tisseuses, les intermédiaires de distribution et les agents indéterminés. Les fonctions de ces agents et la signification des ces catégories seront détaillées ultérieurement. La dernière colonne, enfin, recense les opérations et séquences où se situent des variantes codifiées. Elles seront reprises et analysées plus loin dans cette étude.

3. La pratique vécue

La description des diverses dimensions du processus de fabrication textile, élaborée jusqu'ici à l'aide des outils conceptuels de la technologie culturelle, et leur articulation en chaîne opératoire donne un aspect quelque peu décharné au travail des tisseuses. On ne peut décrire avec précision ni articuler des données sans d'abord distinguer, mais d'une certaine manière une telle approche dépasse les tisseuses de leur propre pratique - qu'il leur arrive, aussi, de commenter.

C'est le côté long, pénible, physiquement éprouvant du travail de fabrication textile et de tissage en particulier que les paysannes ont souvent mis en évidence, devant moi. Elles semblent avoir le sentiment que la somme de peine, d'énergie et de savoir-faire qui est incluse dans une pièce de tissu terminée est rarement reconnue, sauf par celles et ceux qui savent de quoi ils parlent.

Une de mes informatrices a évoqué une fois pour moi les étapes de la fabrication: "une fois qu'ils [les clients] voient la couverture terminée, cela paraît facile, mais c'est du travail: d'abord il faut laver la laine dans de l'eau tiède, ensuite qu'elle sèche, ensuite carder* un peu, préparer la quenouille, ensuite on la file avec le fuseau, ensuite on en fait une pelote, on fait une pelote avec deux brins, on la tord, ensuite il faut faire un écheveau, il faut teindre, que la laine sèche de nouveau, il faut la rincer avec beaucoup d'eau, après, qu'elle sèche, il faut de nouveau faire une pelote. Quand on a plus de dix livres de laine de couleurs, il faut ourdir, ensuite choisir, ensuite monter les lames et tisser. C'est du travail".

1. Processus: opérations, séquences, phases	2. Noms	3. Moyens matériels	4. Tours de main	5. Référence au "modèle"	6. Concentration	7. Agents	8. Variantes codifiées
Préparation de la matière d'oeuvre		Matière d'oeuvre					
Rassembler la matière d'oeuvre -choisir la matière d'oeuvre -déterminer les quantités de fil nécessaires -se procurer le fil				x x	++ +	spécialiste (?)	x x
Conditionner le fil -enrouler le fil sous forme de pelotes.	ovillar	évit; piqueux; tourniquet	x		-	indéterminé	
Préparation du métier							
Ourdir -mesurer la longueur de la chaîne -planter les piquets à la longueur requise -nouer les cordons auxiliaires sur les piquets terminaux -ourdir un petit nombre de fils -assujettir ces fils ensemble aux cordons auxiliaires -contrôler l'ourdissage ^a -nouer l'encroix et les croisements de jeux de fils de la chaîne ourdie	La urtidia	"Modèle", vara (anne) ou ruban métrique Piquets et cordons	(x) x x	x x x x x	+ + ++ ++ ++ +	spécialiste (évit. assistée)	x
Monter la chaîne sur l'ensouple et la poitrinière -dénouer un cordon auxiliaire -fixer provisoirement le cordon à l'ensouple -répartir les fils à la largeur voulue -fixer définitivement le cordon à l'ensouple		Ensouple et poitrinière	x x	x	+ + + +	spécialiste	x
Placer la barre d'écartement -fixer l'ensouple et la poitrinière à la corde et à la ceinture dorsale -tendre la chaîne -séparer les deux nappes de la chaîne à l'encroix -insérer la barre d'écartement derrière l'encroix		Barre d'écartement corde, ceinture dorsale	x		- + +	spécialiste ou tisseuse	

^a Ces séquences ou groupes d'opérations sont répétées plusieurs fois de suite.

	escoger	Baguettes		x	++ + ++	spécialiste	x
Sélectionner les fils à monter sur les lames ^a -choisir les fils du jeu à élaborer -maintenir ces fils à part des autres -contrôler la sélection Monter les lames ^a -préparer les éléments de la lame -former des lisses autour des fils sélectionnés -passer le cordon principal de la lame dans le groupe de lisses formées -assujettir le cordon à la baguette de la lame	<i>La illawada</i>	Lames (baguettes et lisses)	x x x			spécialiste, (évt. assistée)	
	Tissage^a						
Sélectionner les fils du motif ^b -choisir, dans le jeu adéquat, les fils destinés à former le motif -séparer ces fils du reste des fils -contrôler la sélection des fils -intégrer cette sélection à la nappe supérieure de la prochaine foulée	<i>La tejida</i> <i>Escoger escoger</i>	Baguette			++ + ++	spécialiste	x x
Lever la lame "pour le motif" ^b -choisir la lame à lever -manoeuvrer la lame pour lever la nappe correspondante -passer une baguette dans la foulée	<i>Alzar la illawa para labor</i>	Lame, couteau	(x)	(x)	+ + -		x x
Lever la lame "de travail" ^c -manoeuvrer la lame "de travail" pour lever la nappe correspondante -insérer le couteau dans la foulée -tenir la chaîne	<i>Alzar la illawa de trabajo</i>	Lame, contenu	x		+ +	tisseuse	
Tasser la chaîne -démêler les nappes de fils -descendre le couteau -tasser	<i>Golpear</i>	Couteau	x		+ -	tisseuse	

b Séquences alternatives.

c Séquences ou opérations facultatives.

	<i>Pasar trama</i>	Navette	x			tisseuse	
Passer la trame -passer la navette dans la foulée préparée -ajuster à la lisière latérale la boucle de la trame	<i>Pasar trama</i>	Navette	x			tisseuse	
Sélectionner les fils du motif ^b -choisir, dans le jeu adéquat, les fils destinés à former le motif -séparer ces fils du reste des fils -contrôler la sélection des fils -intégrer cette sélection à la nappe supérieure de la prochaine foulée	<i>Escoger escoger</i>	Baguette		x x	++ + ++	spécialiste	x x
Descendre l'encroix -approcher la barre d'écartement des lames pour séparer la nappe correspondante -démêler les nappes de fils -insérer le couteau dans la foulée	<i>Bajar el cruce (el awa)</i>	Barre d'écartement	(x) x		+ + +	tisseuse	
Tasser la chaîne -démêler les nappes de fils -descendre le couteau -tasser	<i>Golpear</i>	Couteau	x		+ -	tisseuse	
Passer la trame -passer la navette dans la foulée préparée -ajuster à la lisière latérale la boucle de la trame	<i>Pasar trama</i>	Navette	x		+ -	tisseuse	
Finitions	<i>El acabado</i>						
Assembler -couper les fils de chaîne aux lisières inférieure et supérieure -couper le té en morceaux de longueur requise -ajuster les morceaux -coudre les morceaux	<i>El acabado</i>	Paire de ciseaux; aiguille ou machine à coudre		x	+ ++ +	intermédiaire ou autre (spécialiste, tisseuse)	
Faire les bordures -préparer la matière d'oeuvre nécessaire aux différents éléments de la bordure ^b -coudre les différents éléments	<i>El acabado</i>	Paire de ciseaux; aiguille ou machine à coudre	x	x	++ +	intermédiaire ou autre (spécialiste, tisseuse)	x x

Tableau 4: La chaîne opératoire de la production des *aforjas*

Cette femme a mis particulièrement l'accent sur les séquences de préparation de la matière première, qui ne sont plus que rarement effectuées et a passé en quatre mots sur les opérations qui correspondent au processus étudié ici. En d'autres occasions c'est sur la longueur de tout le processus de fabrication et sur la complexité du travail que mes interlocutrices ont insisté.

Pour avoir approché la pratique de l'utilisation du métier à ceinture dorsale, dans la fabrication de deux pièces de dimensions vraiment restreintes, je ne peux que surenchérir au discours des tisseuses. Les journées de travail sont longues, on profite de toutes les heures de lumière diurne - pour moi, j'étais en général à bout de force et de concentration après quatre ou cinq heures de travail, ce qui m'a souvent valu les sarcasmes d'Ana, ma "maîtresse". Parfois, le travail se poursuit encore la nuit, à la lueur d'une lampe à pétrole: halo de lumière bien faible pour une activité dont la bonne exécution est principalement contrôlée par le regard.

L'élaboration de la chaîne et celle du métier demandent, en plus de l'effort physique toujours présent, des connaissances complexes et surtout une concentration de tous les instants: une inattention, une erreur qui n'est pas corrigée à temps et c'est le fonctionnement du métier et la réalisation du tissage qui sont compromis. Et comme il est impensable - presque, peut-être, sacrilège - de perdre la matière d'oeuvre d'une chaîne mal ourdie, il faudra rattrapper les erreurs: encore plus de concentration et d'effort...

C'est que, comme je l'ai déjà dit, le corps de la tisseuse fait partie du métier. Les positions à maintenir et les mouvements tant de fois répétés durant la phase de tissage deviennent douloureux après quelques heures de travail. Les jambes et les pieds nus se refroidissent de rester immobiles, même si la tisseuse s'enroule un châle autour des hanches et du bas du corps. Quand la pièce tissée est de grandes dimensions, couverture ou poncho, le poids du métier tire le bassin vers l'avant. Il faut l'effort de tout le corps pour faire contrepoids et contrôler la tension de la chaîne. A chaque tassage de la trame, les hanches participent à la force du coup. Et il arrive qu'alors la corde qui retient l'ensouple cède: c'est la chute en arrière, sur le dos, qu'on peut imaginer.

Pendant le travail de tissage, c'est le dos, les reins, les épaules, la nuque et les bras entiers qui supportent la tension. Quand il faut lever une lame ou sélectionner les fils du motif, les gestes doivent absolument se succéder, précis, jusqu'à ce que la séquence soit menée à bien, pour que le tissu soit solide, régulier, beau. On comprend alors que les bonnes tisseuses sont celles qui se montrent dures à la tâche, qui gardent un rythme rapide et régulier dans leurs mouvements et non pas les fainéantes, à qui il faut trop longtemps pour terminer une pièce.

Le travail de fabrication textile n'est pas saisonnier dans la campagne de Chota. Durant les saisons sèches quand les variations de température diurnes sont importantes, il fait vraiment froid le matin et au coucher du soleil - qui brûle au milieu de la journée. La tisseuse doit se déplacer plusieurs fois dans la journée d'une place ensoleillée à l'ombre, et de nouveau au soleil. Le chapeau des paysans protège du trop chaud et trop froid - mais tisser en conservant son chapeau sur la tête tient de l'équilibre! Durant les saisons pluvieuses, certaines femmes tissent parfois à l'abri du corridor devant la maison, ou dans la maison - mais les habitations n'ont pas de fenêtre et l'éclairage est faible. Et quand il ne pleut pas, encore faut-il que le sol ne soit pas trop détrempé et boueux pour risquer le métier en plein air. Le problème durant cette saison, c'est aussi l'humidité froide de la brume qui gorge les fils: tout l'ouvrage s'alourdit et ses fils se collent.

J'ai déjà dit que de toutes les opérations du tissage, c'est celle du choix des fils pour le motif, dans la séquence de sélection des fils, qui s'allonge le plus avec la complexité de l'ornementation de la pièce tissée. "Choisir", c'est une activité longue - plutôt que vraiment pénible - mais c'est aussi une activité admirée, que peu de paysannes savent bien réaliser et dont la maîtrise confère, sans doute, un certain prestige.

Dans cette opération, ce sont les mains et surtout les doigts qui travaillent, sous le contrôle soutenu des yeux. Le dos, les épaules et le nuque se tendent comme pour porter le regard vers la portion de la chaîne où la tisseuse choisit les fils - parfois très près de son bassin, parfois beaucoup plus haut, derrière la barre d'écartement. De toutes les manières, cette séquence est l'une des plus fatigantes pour le dos, la nuque, les bras. Souvent, ma "maîtresse" m'a parlé des nombreuses pièces à motif "choisi" qu'elle avait tissées, plus jeune - elle terminait invariablement ses évocations par un "maintenant, le corps ne peut plus".

Mais à l'intérieur de tout cet effort du tissage, il y a le travail conjoint des doigts et du regard sur la chaîne. Car c'est précisément dans cette opération de choisir certains fils, que celles qui en sont capables font surgir les motifs, peu à peu, dans le croisement de la chaîne et des duites. C'est de là que naît le plaisir et la fierté de montrer à leurs propres yeux et à ceux d'autrui, sur un tissu dense et solide qui n'existait pas, avant, un dessin qui n'existait pas non plus, là - mais seulement dans le "modèle", ou parfois aussi, seulement dans leur tête.

IV. LES SAVOIR-FAIRE ET LES TÂCHES

1. Nature des savoir-faire techniques

Le tableau 4 est inévitablement réducteur, comme toute représentation graphique de ce type. Il a néanmoins l'avantage de rendre perceptibles les noeuds de l'insertion du processus de tissage des *alforjas* de Chota dans le contexte socio-culturel particulier de sa réalisation.

La lecture des trois colonnes qui concernent les savoir-faire (4 à 6) et de celle qui indique la catégorie de l'agent technique qui effectue chaque séquence (7) peut nous permettre de mieux comprendre la nature des savoir-faire qui se répondent, tout au long de l'enchaînement rapide et rythmé des mouvements des tisseuses au travail. Nous verrons aussi que toutes les paysannes ne font pas la même chose, dans la fabrication des *alforjas*. Car toutes ne savent pas la même chose: c'est la maîtrise différente des savoir-faire qui distingue de n'importe quelle tisseuses les spécialistes - les "maîtresses" (*maestras*) comme on les désigne dans la campagne de Chota.

Mais il faut commencer par préciser la nature des données sur lesquelles se fonde cette approche du processus technique sous l'angle des savoir-faire, afin d'établir et de limiter la validité d'une telle analyse. En effet, c'est avant tout ma propre pratique des techniques de fabrication textile de la vallée de Chota, dans une perspective d'observation participante, qui m'a fourni ces données. Cette approche est donc fondamentalement personnelle, ce qui lui confère certaines limites et certaines potentialités.

Ainsi, pour aller aux limites les plus évidentes, la distinction des opérations élémentaires selon le degré de concentration qu'elles demandent à l'agent technique (colonne 6 du tableau 4) a un caractère inévitablement subjectif. Car de tels degrés de concentration dépendent, entre autres, de la familiarité de l'agent technique avec les opérations qu'il ou elle exécute, de son expérience et de sa maîtrise du processus technique. Or, si les variations de la concentration au cours des phases du processus technique sont

certainement différentes pour la novice ethnologue-tisseuse et pour ses hôtes, il serait peu correct de penser que toutes les tisseuses de la campagne de Chota doivent faire preuve des mêmes intensités de concentration à chaque étape et chaque opération du processus technique. De ce point de vue, chacune est enfermée dans sa propre expérience, sur laquelle il est difficile d'enquêter.

En outre, la convention représentative utilisée ici pour rendre compte des variations de concentration de la part de l'agent technique, si elle a ses avantages graphiques, a aussi ses limites. Car les signes utilisés (+++,+,blanc et -) sont discontinus, alors que les variations ont un caractère continu. Leroi-Gourhan a très bien exprimé cet aspect fluctuant des variations d'attention que demande la réalisation d'un processus technique, à travers l'opposition qu'il a formulée entre les comportements opératoires machinal et lucide (1965:17-34).

Pour cet auteur, le comportement opératoire machinal recouvre des activités apprises et incorporées par l'agent technique de telle sorte qu'il peut les effectuer et les enchaîner sans trop y penser - Leroi-Gourhan parle de "pénombre psychique" (op.cit:29). Mais il suffit que surgisse dans l'enchaînement des opérations un incident, une interruption quelconque ou la nécessité de faire un choix pour que le comportement opératoire devienne lucide.

Ces caractères lucide ou machinal du comportement opératoire sont plutôt des pôles que des qualités absolues. "Le sujet agissant oriente par conséquent la majeure partie de son activité à l'aide de séries de programmes [...] Il déroule ces chaînes dans un état où la conscience lucide intervient pour ajuster les maillons. Plus exactement la lucidité suit une sinusoïde dont les creux correspondent aux séries machinales alors que les sommets marquent les ajustements des séries aux circonstances de l'opération. [...] L'intervention lucide, liée à la possibilité de confrontation, est non seulement ce qui assure l'orientation du processus opératoire, mais ce qui permet de répondre aux situations accidentelles, c'est-à-dire de redresser le processus opératoire en y ajustant des chaînes appropriées" (31).

En fin de compte, c'est bien cette image sinusoïdale de la concentration ou de la lucidité de l'agent technique qui semble la plus juste pour comprendre cet aspect important de la pratique technique - qui touche également aux questions de maîtrise, de choix, de corrections du processus technique et, plus loin, d'innovation. Malgré ces limites et le manque de précision, la mise en évidence des variations de la concentration de l'agent technique est donc utile. Elle permet aussi de nuancer un parallèle qui pourrait devenir réducteur, entre les opérations qui reposent sur une référence au "modèle"

et la lucidité de l'agent technique d'une part, et entre les opérations du type des tours de main et un certain caractère machinal, de l'autre.

Pour en revenir au travail des paysannes de Chota dans la fabrication des *alforjas*, à la lecture des colonnes 4 à 6 du tableau 4, on constate que lorsqu'elle doit se référer au "modèle", la femme qui travaille doit faire preuve d'une plus grande concentration. Ces opérations qui reposent sur une référence au "modèle" sont des opérations de mesure, de choix et de contrôle - et parmi elles, ce sont celles de choix et de contrôle qui demandent le plus de concentration. Mais certains tours de main demandent aussi une grande concentration: ce sont les opérations gestuelles les plus complexes, celles dont la réalisation est la plus délicate et doit être constamment contrôlée. Ainsi, la réalisation des lisses, dans la séquence du montage des lames, est une opération qui requiert à la fois une sélection et son contrôle constant - et la maîtrise d'un tour de main particulier.

On remarque, par contre, que si les références au "modèle" ou à d'autres connaissances techniques sont nombreuses durant les phases de préparation de la matière d'oeuvre et du métier, elles sont réduites à la séquence de sélection des fils pour le motif, dans la phase de tissage. On se souvient que cette séquence est effectuée pour les tissus à motifs "choisis", mais pas pour ceux dont les motifs sont "rentrés". Dans la phase de tissage, ce sont donc les tours de main qui dominent - et ils demandent relativement peu de concentration de la part de l'agent technique.

À titre provisoire et en gardant à l'esprit toutes les nuances marquées jusqu'ici, on peut suggérer une distinction dans la nature des savoir-faire mis en oeuvre dans le processus technique qui nous occupe ici. Cette distinction est exposée dans le schéma 4a, ci-dessous.

PHASES	préparation de la matière d'oeuvre		
	préparation du métier	vs	tissage
SAVOIR-FAIRE	opérations de mesure, choix, contrôle demandant une concentration relativement aigüe	vs	tours de main, demandant une concentration moindre.

Schéma 4a: Un modèle analytique de la production des *alforjas*

2. Répartition des tâches dans le processus technique et détenteurs des savoir-faire

Dans le tableau de la chaîne opératoire (tableau 4), j'ai distingué quatre catégories d'agents: spécialiste, tisseuse, agent indéterminé et intermédiaire

de distribution. Ces catégories correspondent, dans l'état actuel de la recherche, à des rôles sociaux plus qu'à des classes d'individus définies sociologiquement.

Dans le langage des paysans de la vallée de Chota, les spécialistes sont nommées "maîtresses" (*maestras*) ou "créatrices de motifs" (*laboristas* - le mot désigne, dans son acception locale, les spécialistes de l'élaboration des motifs tissés, ou *labores*; je l'ai traduit par l'expression ci-dessus). Les intermédiaires de distribution sont les "négociants" (*negociantes*). Les deux autres catégories d'agents mentionnées dans le tableau ne sont pas nommées par les paysans de Chota. La catégorie des agents indéterminés ne correspond à rien de précis dans la réalité, car il semble bien que n'importe qui peut mener à bien l'opération du conditionnement du fil en pelote - homme, enfant ou femme, spécialiste ou non dans les technique de tissage, même une ethnologue en herbe fraîchement arrivée! Quant à la catégorie "tisseuse", elle inclut potentiellement toutes les paysannes de la campagne de Chota et il n'y a donc pas de raison qu'elle soit distinguée dans le langage. J'ai, de fait, choisi ici le terme de tisseuse, défini comme personne qui tisse, plutôt que celui de tisserande qui dénote en français l'artisan, pour distinguer dans le processus de fabrication les agents non-spécialistes des spécialistes.

Mais ces catégories sont moins distinctes dans la réalité que le tableau qui les introduit peut le laisser penser. Il est clair que tout ce qu'une tisseuse peut faire, une spécialiste le peut aussi. Les petites filles ne tissent pas de lés pour des *alforjas*, mais il peut arriver qu'elles fabriquent une petite *alforja* au cours de leur apprentissage - elles peuvent aussi participer activement à une séquence d'ourdissage, en assistant une "maîtresse" de la famille. De par l'évolution de leur apprentissage, elles sont capables d'effectuer seulement certaines des opérations que toute tisseuse maîtrise. D'autre part, leur aide, comme celle des jeunes garçons, peut être demandée pour des opérations qui ne nécessitent pas d'agent déterminé.

Par contre, les phases du processus auxquelles les hommes sont susceptibles de participer sont plus clairement déterminées: préparation de la matière d'œuvre et finitions (ce sont souvent eux qui savent coudre à la machine). A Chota les femmes considèrent que les hommes ne sont pas capables de tisser avec le métier à ceinture dorsale et de fait, les hommes ne l'utilisent pas - ce n'est pas le cas dans la vallée de Cajamarca, par exemple, où ils travaillent au métier autochtone aussi bien qu'au métier à marche.

Un coup d'oeil au tableau de la chaîne opératoire rend évident le fait que la répartition des tâches entre spécialistes et tisseuses est également marquée par la césure entre la deuxième et la troisième phase du processus technique

(voir aussi le schéma 4b, ci-dessous). Les tisseuses effectuent principalement la phase de tissage pour les étoffes plus simples où les séquences de sélection des fils pour le motif sont inexistantes ou de moindre difficulté: reps de chaîne, tissus à armure "de ceinture" ou "de couverture" et à motif "rentré", à armure "d'*alforja* courante" et à motif "rentré" ou "choisi". Quant à la préparation du métier et la phase de tissage pour les tissus à motif "choisi", elles sont principalement du ressort des spécialistes.

En ce qui concerne les savoir-faire, l'opposition est encore plus marquée: les tours de main qui ne demandent ni une concentration aigüe ni une référence au "modèle" ou à d'autres connaissances techniques sont le savoir-faire des tisseuses. Les spécialistes, elles, assurent les opérations de mesure, sélection, contrôle qui demandent une référence aux connaissances techniques et au "modèle". A noter que lorsqu'il y a une seule opération de ce type dans une séquence ou dans une série de séquences qui ne peut être interrompue sans mettre en danger le résultat du processus ou de la phase, l'ensemble de la (des) séquence(s) doit être effectué par la "maîtresse".

PHASES	préparation de la matière d'oeuvre préparation du métier tissage des pièces à motif "choisi"	vs	tissage des pièces à motif "rentré"
SAVOIR-FAIRE	opérations de mesure, choix, contrôle demandant une concentration relativement aigüe	vs	tours de main, demandant une concentration moindre.
AGENT	spécialiste, "maîtresse"	vs	tisseuse

Schéma 4b: Un modèle analytique de la production des *alforjas*

3. Apprentissage et modes de transmission des savoir-faire

Comme je l'ai déjà dit, on peut établir une gradation, du simple au complexe, parmi les tissus réalisés par les paysannes de la campagne de Chota, en se fondant sur les critères techniques de l'armure et du mode d'élaboration des motifs:

- reps de chaîne;
- à armure "de ceinture" et motif "rentré";
- à armure "d'*alforja* courante" et motif "rentré";
- à armure "de couverture" et motif "rentré";
- à armure "d'*alforja* courante" et motif "choisi";

- à armure "de couverture" et motif "choisi";
- enfin, à armure "d'*alforja* en blanc" et motif "choisi".

L'enseignement des techniques de fabrication textile suit cette gradation. Plusieurs "maîtresses" m'ont dit, lorsque je prétendais apprendre à faire les tissus les plus compliqués, à peine arrivée: "vous devez commencer avec un tissu simple à une seule lame [c'est-à-dire une armure toile], jusqu'à ce que vous sachiez manier les instruments. Vous ne pouvez pas commencer tout de suite à «choisir» pour une *alforja*, vous allez avoir beaucoup de peine et apprendre peu. C'est comme un enfant, d'abord il va au premier degré [à l'école], puis au deuxième: il ne peut pas aller tout de suite au deuxième".

Les petites filles de la campagne de Chota commencent leur apprentissage, vers 6 ans, avec une ceinture rayée, en reps de chaîne; elles se familiarisent avec l'enchaînement des mouvements de base du maniement du métier à ceinture dorsale - ces mouvements qui deviendront pour elles les tours de main plus ou moins machinaux d'un travail au rythme rapide: soulever la lame, insérer le couteau et passer la trame, intervertir les nappes supérieure et inférieure à l'aide de la barre d'écartement, tasser la duite précédente avec le couteau et passer à nouveau la trame.

Ensuite elles apprennent à se servir des lames "pour le motif" dans la fabrication de ceintures à motifs "rentrés": armure "de ceinture", puis "de couverture". Elles ne tissent pas autre chose que des ceintures - pour lesquelles elles travaillent assises - jusqu'à l'âge où elles sont suffisamment grandes et fortes pour pouvoir travailler debout et faire avec leur corps contrepoids à une chaîne plus large et longue: celle d'une lé pour des *alforjas*, ou pour une couverture. A l'âge où elles sont déjà des "demoiselles", vers quinze ou seize ans, elles savent au moins comme toutes les tisseuses, manier avec plus ou moins de dextérité les instruments du métier, pour tisser les reps de chaîne et les tissus à motifs "rentrés".

Cependant, certaines jeunes filles prennent le chemin qui fera d'elles des "maîtresses" ou des "créatrices de motifs". De l'avis de toutes mes informatrices, spécialistes ou non, ce sont celles qui "montrent de l'intérêt" et un goût particulier pour les techniques textiles qui s'engagent dans cette voie. Ces jeunes filles apprennent d'abord à monter des lames sur une chaîne, à ourdir et à monter une chaîne sur le métier, puis à sélectionner les fils pour un motif. Ce sont d'abord des motifs "rentrés", pour lesquels elles montent elles-mêmes des lames avant de commencer la phase de tissage. Puis elles apprennent à préparer le métier et à tisser des pièces à motif "choisi": l'armure "d'*alforja* courante" à motif "choisi"; plus tard et surtout plus rarement, l'armure "de couverture", à motif "choisi" et l'armure "d'*alforja* en blanc" à motif "choisi".

Cette succession ne prétend pas être absolue, ce sont mes observations limitées et ce que m'ont dit deux informatrices - dont une "maîtresse" - qui m'ont permis de l'établir, mais il existe certainement des variations de détails. Ainsi, de nombreuses jeunes femmes de la campagne de Chota savent tisser l'armure "d'*alforja* courante" à motif "choisi", mais ne sont pas forcément capables de mener à bien toute la phase de préparation du métier pour cette armure, ou pour les autres. Par contre, celles qui peuvent fabriquer un tissu des plus complexes techniquement, à armure "de couverture" ou "d'*alforja* en blanc" et à motif "choisi", maîtrisent les séquences de préparation du métier.

Mon propre apprentissage des techniques de tissage à Chota n'a rien eu d'orthodoxe. J'ai brûlé les étapes du processus d'apprentissage décrit ci-dessus, car je possédais déjà des connaissances techniques et pratiques qui me mettaient dans une situation bien différente de celle de toute petite fille de six ou huit ans qui commence à se familiariser avec le maniement du métier. Par conséquent, ma propre expérience ne peut fournir matière à établir les processus cognitifs de l'apprentissage. Néanmoins, certaines notes rédigées dans mon journal à l'époque de mes premiers contacts avec le métier à ceinture dorsale et au long de mon apprentissage me semblent illustrer la manière dont les "maîtresses" s'y sont prises pour me faire incorporer les mouvements corrects.

Le 22 octobre 1991: visite à une femme connue comme "maîtresse", à Quinamayú dans la vallée de Bambamarca - adjacente à celle de Chota. Je lui demande si elle pourrait me montrer comment on tisse avec le métier. Immédiatement, elle sort celui sur lequel elle tisse actuellement un poncho. Elle fixe l'ensouple avec la corde et s'attache à la poitrinière. Elle m'appelle et me demande de me mettre à sa gauche pour la regarder faire et dit qu'ensuite elle va me montrer comment faire les différents mouvements. [...] Elle commence à tisser. A ce que je vois et j'expérimente un peu plus tard, il faut beaucoup de force et tout le poids du corps. [...] Puis c'est à mon tour, mais je dois avouer que je n'ai pas vraiment compris ce que j'ai fait - et elle s'en est rendu compte! Après quelques quatre duites je lui ai rendu le métier et j'ai dit: il me faudra du temps pour apprendre".

Le 13 novembre 1991, mon apprentissage a commencé chez Ana, ma "maîtresse" de Cuyumalca. Nous avons terminé de préparer le métier pour la première pièce que j'ai tissée - une ceinture, comme il se doit, avec armure "de couverture" et motif "rentré". Ma "maîtresse" dit «on va voir si vous arrivez à la finir en deux jours...» Il semble qu'elle plaisantait - je l'ai prise au sérieux! Le 14 novembre: j'ai passé la journée à tisser, alternativement à l'ombre et au soleil, selon le moment de la journée. Le 15

novembre: j'ai passé toute la journée à tisser: le mécanisme devient automatique (mais j'ai de la peine à le décrire).

A propos de l'apprentissage, Ana dit: «vous avez appris très vite... certaines ne peuvent pas». Je lui fait remarquer que je l'ai regardée travailler pratiquement un jour entier pendant qu'elle tissait une couverture - et que j'ai beaucoup compris de cette manière. Elle répète que certaines femmes ne peuvent pas apprendre.

Le 21 novembre 1991: je visite une autre famille qui vit près du col entre les vallées de Chota et Bambamarca. Il y a trois jeunes filles - toutes les trois tissent mais une en sait déjà plus que les deux autres. Leur mère est une "maîtresse" et leur père possède un métier à marche, qu'il n'utilise plus: personne ne lui demande plus de tisser de *bayeta*. Les trois jeunes filles sont à l'oeuvre: deux lés pour des *alforjas* et une couverture à motif "rentré". On me propose de m'essayer à la couverture. Une des jeunes filles m'attache la *cargadora* aux reins pour m'enseigner à tisser un peu. Elle m'indique les mouvements des différentes parties du métier au fur et à mesure et fait elle-même les pas que je ne parviens pas à réaliser seule. Par exemple, lever la lame de devant - elle dit «c'est normal, quand vous ne savez pas encore bien».

L'apprentissage des séquences gestuelles du maniement de base des instruments se fait donc au travers de l'observation et l'expérimentation - appuyée au début sur les ordres brefs d'une tisseuse plus expérimentée que l'apprentie. Ces ordres, de fait, portent plus sur l'enchaînement des séquences que sur la manière d'exécuter les mouvements correctement. Car les tours de main sont littéralement incorporés à travers la pratique, ils ne sont pas transmis verbalement.

Par contre, pour les tissus à motif "choisi", l'apprentie manie les instruments du métier, alors que la "maîtresse" se tient à côté d'elle avec le "modèle" et compte sur celui-ci les fils qui, pour chaque foule, doivent être sélectionnés. Si l'apprentie se trompe, la maîtresse peut rectifier elle-même l'erreur.

Ainsi, le 19 novembre: mon apprentissage se poursuit à Cuyumalca et cette fois la pièce est une petite *alforja* avec l'armure "en blanc" et le motif "choisi": j'ai passé une bonne partie de la journée à tisser des motifs "en blanc"! Je tisse suivant les ordres d'Ana. Elle a pris comme modèle une *alforja* de son mari. Elle me donne des ordres rapides pour la suite des mouvements: lever les lames, baisser l'encroix, choisir: «prenez quatre, laissez trois, prenez cinq...» Elle me donne ces indications en comptant les fils sur l'*alforja*-modèle".

On retrouve ailleurs dans les Andes ce mode d'enseignement des opérations de sélection des fils pour former un motif, par l'énoncé successif de la couleur et du nombre de fils à choisir. Il semble d'ailleurs que cette manière de faire soit ancienne: Desrosiers (1985) a retrouvé la signification d'un texte codé d'une chronique du dix-septième siècle en se référant à cette manière d'enseigner aux apprenties tisseuses l'art d'élaborer les motifs.

Mais l'exécution des ordres ne suffit pas à l'apprentissage et la novice est vite laissée à ses propres ressources avec le "modèle", jusqu'à ce qu'elle reconstitue correctement le motif et l'entrelacement des fils spécifique à l'armure en question. Le 19 novembre, toujours: je n'ai pas encore suffisamment bien saisi la succession des mouvements pour parvenir à la décrire clairement. Vers quatre heures de l'après-midi, je suis trop fatiguée et je dis à Ana que je ne sais plus ce que je fais. Elle fait ses critiques sur le travail que j'ai réalisé seule l'après-midi. Le 21 décembre, la pièce pour la petite *alforja* commence à prendre forme: j'ai dit à ma "maîtresse" que cette fois, j'ai compris comment faire. Elle me répond: «maintenant vous savez - si on nous enseigne toujours, nous ne pouvons pas apprendre».

Il peut être bon d'insister ici sur l'importance de la copie d'un "modèle" pour élaborer un motif textile avec une armure à effet chaîne. En effet, dans ce cas le motif n'est pas d'abord défini dans son contour, de manière globale. C'est sa surface qui est construite, rang par rang de bas en haut de la pièce tissée, quelle que soit l'orientation du motif par rapport au sens de la chaîne. Le choix des fils pour former le motif, à chaque rang, ne peut se faire de manière correcte sans une référence à une image prototypique très précise, qu'elle soit mentale ou matérielle. Il est clair que créer un espace textile avec des motifs nombreux et complexes d'après un modèle mental demande une concentration peu commune, alors que la copie d'un modèle matériel est déjà plus de l'ordre du réalisable!

Toutes les "maîtresses" sont susceptibles d'enseigner les savoir-faire qu'elles dominent à d'autres jeunes femmes de la famille: sœurs, cousines... qui sont intéressées à les apprendre. Lorsqu'il n'y a personne à qui l'on peut faire appel dans la famille, pour l'enseignement aux jeunes filles, la "maîtresse" est rémunérée en espèce pour son enseignement: on considère que pendant ce temps elle ne peut pas tisser elle-même ou vaquer à d'autres occupations, elle doit donc gagner là ce qu'elle ne gagne pas autrement.

Mais plusieurs des "maîtresses" que j'ai entendues ont souligné que rares sont les femmes qui ont la volonté d'apprendre les techniques les plus complexes et parviennent à le faire. Ce n'est pas la "maîtresse", mais l'apprentie qui est considérée comme responsable du succès de son propre apprentissage, succès qu'on considère dépendre de son intérêt, de son goût et

de son endurance au travail. Autrement dit, étant donné le caractère physiquement éprouvant du travail de tissage, seules celles qui ont vraiment envie d'apprendre parviennent à devenir de bonnes tisseuses, travaillant rapidement et dures à la tâche.

Trois des spécialistes qui se sont trouvées parmi mes informatrices ont insisté sur leur intérêt et leur goût personnels pour le tissage qui les ont amenées à dominer toutes les techniques. Elles m'ont toutes raconté qu'une fois maîtrisées les techniques, elles ont copié des motifs de pièces qui leur plaisaient et qu'elles empruntaient à leur propriétaire, jusqu'à ce qu'elles soient capables de créer elles-mêmes de nouveaux motifs, sans l'appui d'un modèle. Cette capacité caractérise les "créatrices de motifs", qui doivent avoir une maîtrise des savoir-faire encore supérieure à celle des "maîtresses" - bien que les deux termes soient souvent utilisés pour qualifier les mêmes personnes. Toutefois, les spécialistes ont reconnu que les *alforjas* dont le dessin est le plus complexe sont toujours faites avec l'appui d'un modèle: les motifs sont trop nombreux pour pouvoir être inventés.

4. Transmission des savoir-faire et relations sociales

Quels que soient les savoir-faire concernés, à certains moments du processus d'enseignement, la "maîtresse" est présente, assise aux côtés de l'apprentie. Elle dirige ses gestes en montrant l'exemple, donne des ordres, critique, corrige le travail. A d'autres moments, l'apprentie est laissée à elle-même, pour reconstituer ce qu'on lui a montré. Si la "maîtresse" alterne sa présence et ses absences auprès de l'apprentie, c'est que le processus de transmission des savoir-faire repose sur ce principe pédagogique explicite. Il est appliqué tant dans l'enseignement des tours de main que dans celui des opérations de la phase de tissage qui demandent une référence au "modèle". Dans l'état actuel de la recherche, il m'est difficile de préciser les modes de transmission des savoir-faire qui touchent aux phases de préparation de la matière d'oeuvre et du métier.

Certaines parties de l'apprentissage se fondent sur une transmission verbale, alors que d'autres font plutôt appel à la démonstration, l'observation et l'expérimentation pour déboucher sur une incorporation - au sens littéral - des savoir-faire. On peut tenter de distinguer les savoir-faire mis en oeuvre dans les différentes séquences du processus technique selon le mode de transmission appliqué dans leur enseignement.

Les tours de main relativement machinaux qui constituent la base du maniement du métier à ceinture dorsale sont incorporés par la petite fille dès les premières étapes de son apprentissage, sur le mode de la

démonstration, de l'observation et de l'expérimentation. La maîtrise de ces gestes s'accompagne et se poursuit par l'apprentissage de leur succession, qui se fait sur le mode verbal - j'ai mentionné l'existence d'une expression pour chacune de ces séquences, dans le langage des tisseuses. Or, l'enchaînement précis des séquences varie avec l'armure et le mode d'élaboration des motifs, deux dimensions du processus technique qui demandent une référence au "modèle", ou à d'autres connaissances - et une certaine lucidité de la part de la tisseuse dans son comportement opératoire.

D'autre part, dans la phase de tissage, la séquence de sélection des fils pour former le motif, caractéristique du savoir-faire des spécialistes, est enseignée dans sa dimension gestuelle sur le mode de la démonstration, l'observation et l'expérimentation. Au contraire, les détails de l'opération du choix des fils pour former le motif sont transmis verbalement.

L'apprentissage des savoir-faire propres aux spécialistes et de ceux que maîtrisent toutes les tisseuses mettent donc en jeu les deux modes de transmission distingués ici: le mode verbal et le mode par démonstration, observation et expérimentation. La différence entre la transmission généralisée des savoir-faire des tisseuses et celle, plus restreinte, des savoir-faire des spécialistes ne réside donc pas dans les modes de transmission, dans la manière d'apprendre ou d'enseigner. Il me semble plus probable que des facteurs d'ordre sociologiques entrent en jeu - mais je ne peux que suggérer l'hypothèse, dans l'état actuel de la recherche.

Car en raison des circonstances et des limitations de l'enquête, de nombreuses questions se posent encore au sujet des relations sociales dans l'épaisseur desquelles s'insère la transmission des savoir-faire techniques. J'ai mentionné l'importance accordée par les "maîtresses" à l'intérêt et l'endurance de la novice dans la réussite de son apprentissage. Plus celui-ci avance et plus les facteurs du goût et de l'intérêt personnels sont jugés primordiaux, au point que plusieurs "maîtresses" m'ont soutenu qu'elles avaient appris à tisser seules, seulement en regardant. Ce discours est certainement à mettre en relation avec le caractère physiquement pénible du travail de tissage, qui doit jouer un rôle sélectif. De ce point de vue, je n'ai aucune raison de douter des affirmations des tisseuses et des spécialistes.

Néanmoins, l'hypothèse peut être proposée que d'autres facteurs d'ordre sociologique entrent aussi en compte dans la transmission des savoir-faire les moins répandus. Pour apprendre les techniques maîtrisées par les seules spécialistes, une jeune femme a besoin d'une "maîtresse", qui soit une parente ou qui puisse être rémunérée. La transmission du savoir des spécialistes pourrait bien être liée en particulier à des relations familiales, à

l'existence de réseaux de prestations réciproques, et/ou à une situation économique relativement aisée de la famille de l'apprentie.

DEUXIÈME PARTIE

APPRÉCIER, ÉCHANGER

V. L'ORNEMENTATION

1. Catégories d'*alforjas* et variantes de la chaîne opératoire

On peut distinguer diverses catégories parmi les *alforjas* tissées dans la campagne de Chota. Certains des critères qui permettent de différencier ces catégories d'*alforjas* sont d'ordre technique, d'autres touchent à l'ornementation des objets. L'analyse des critères techniques permettra de revenir ici sur les variantes localisées dans le processus technique et de les commenter.

La présentation très systématique - trop peut-être, des catégories d'*alforjas* et des critères de distinction entre elles est une synthèse de ma part. Je n'ai en fait jamais entendu aucune tisseuse énoncer explicitement et à la suite tous les critères. En outre, les différences de détail dans les critères d'ordre technique ne sont pas forcément connues de tous les utilisateurs des *alforjas* de Chota.

Les *alforjas* sont d'abord distinguées par leur taille. Cette distinction est corrélative à celle de leur qualité. Trois tailles existent en tout et pour tout: la "petite", dont les poches ont en moyenne 28 cm de large sur 26 cm de haut. L'*alforja* moyenne est appelée "*alforja* pour [porter sur] l'épaule"; les dimensions moyennes de ses sacs sont de 42 cm sur 42 cm. La "grande" *alforja* est aussi appelée *almudera*, terme qui fait référence à un de ses usages, sur lequel je reviendrai plus loin; les dimensions moyennes de ses sacs sont de 52 cm sur 56 cm. Pour les trois tailles d'*alforjas*, la longueur de l'épaulette varie entre 23 et 26 cm.

Les autres critères de distinction, parfois moins explicites que le premier, sont au nombre de trois: celui de la matière d'oeuvre utilisée, celui de l'armure textile et du mode d'élaboration des motifs et celui de la complexité formelle de ces motifs.

On se souvient que parmi les matières premières qui servent à l'élaboration des *alforjas*, la plus courante est le "fil *cabuyo*". Viennent ensuite la laine synthétique ou "fil de cône" et le fil de coton ou "fil d'écheveau"; le premier est plus apprécié que le deuxième à cause de la plus grande résistance de ses couleurs et de son prix plus avantageux. Les *alforjas* les plus courantes, les *almuderas*, sont faites de "fil *cabuyo*" en chaîne et en trame; les pièces de la meilleure qualité sont faites de "fil de cône", également en chaîne et en trame. Parfois, rarement, c'est du coton mercerisé qui remplace le "fil de cône": c'est un fil plus brillant et l'*alforja* en est plus belle, mais aussi beaucoup plus chère. Car le prix du coton mercerisé est vingt fois supérieur à celui du "fil de cône", de plus il ne se trouve pas à Chota. Entre ces deux catégories d'*alforjas*, les *almuderas* et les plus belles, la plupart mêlent les deux sortes de matière d'oeuvre: "fil *cabuyo*" pour les parties blanches de la chaîne et pour la trame, "fil de cône" pour les parties en couleur de la chaîne.

Trois armures textiles sont utilisées pour les *alforjas*: d'abord le reps de chaîne pour les "grandes" (croquis 5, pl. IV). Puis vient l'armure "courante" ou "en couleur" (*corriente* ou *en color*; croquis 9, pl. V) pour la majeure partie des pièces. Enfin l'armure "en blanc" (*en blanco*; croquis 10, pl. V) pour les *alforjas* les plus belles. Les deux dernières armures se combinent avec les deux modes d'élaboration des motifs, le mode "rentré" et le mode "choisi", pour donner trois possibilités: dans l'ordre croissant de leur complexité technique, l'armure "courante" à motif "rentré" (*labor corriente, illawada*), l'armure "courante" à motif "choisi" (*labor corriente, escogida*) et l'armure "en blanc" à motif "choisi" (*labor en blanco, escogida*). Le mode d'élaboration des motifs est à mettre en relation avec le nombre et la complexité des thèmes ornementaux, comme nous le verrons un peu plus loin.

La couleur ne semble pas être un critère pertinent dans la distinction entre les catégories. Il existe, dans toutes celles-ci, des *alforjas* qualifiées de "bleues" et de "rouges"; plus rarement et récemment seulement sont apparues des pièces "vertes". La couleur reconnue est la couleur dominante dans laquelle apparaît le motif, mais cette couleur est toujours accompagnée du blanc - et toutes, à part les grandes *alforjas almuderas*, comportent dans le motif d'autres couleurs, plus ou moins nombreuses et diverses. D'autre part les termes "bleu" et "rouge" recouvrent plusieurs teintes.

Le tableau 5 situe les diverses catégories d'*alforjas* existant à Chota, par rapport aux critères énoncés. Mais une telle présentation de ces catégories a, sans doute, un résultat quelque peu trompeur: les fabricantes et les utilisateurs des *alforjas* ne reconnaissent pas tant ces catégories statiques

qu'ils apprécient les objets dans un jeu dynamique d'oppositions complexes. Ils reconnaissent des classes d'*alforjas*, selon leur qualité, mais les frontières entre ces classes sont flottantes.

Car l'attribution d'une *alforja* particulière à une ou l'autre classe est indissoluble de diverses phénomènes: l'appréciation de l'objet en tant que tel dans ce que ses aspects formels peuvent avoir de plaisant; la valeur économique qui est attribuée à cet objet; l'usage qui en est fait; enfin, les significations qui lui sont reconnues. Dans chacune de ces dimensions, il y a, de plus, une certaine souplesse qui semble bien permettre aux acteurs sociaux, individus ou groupes, de jouer avec l'attribution d'une *alforja* à une classe de qualité ou à une autre, selon les nécessités fonctionnelles, économiques, statutaires ou, peut-être, sémiotiques du moment.

TAILLE	COULEURS PRINCIPALES	ARMURE ET MODE D'ELABORATION DES MOTIFS	MATIERE D'OEUVRE	THEMES FORMELS	Croquis, photo.
"grande" (<i>almudera</i>)	blanc et bleu	reps de chaîne	"fil <i>cabuyo</i> "	rayures verticales	Cr. 43.
"petite"	blanc et bleu ou blanc et rouge	"courante", à motif "rentré"	"fil <i>cabuyo</i> "	lignes en bordures verticales; motif "rentré"	
		"courante" à motif "choisi"	"fil <i>cabuyo</i> " et "d'écheveau" ou "de cône"	lignes en bordures verticales; paons ou armoiries nationales	
"pour [porter sur] l'épaule"	blanc et bleu ou blanc et rouge (ou vert)	"courante" à motif "rentré"	"fil <i>cabuyo</i> " et "d'écheveau" ou "de cône"	lignes en bordures verticales; "motif rentré"	Cr. 44. Ph. 5, 6.
		"courante" à motif "choisi"		lignes en bordures verticales; paons ou armoiries nationales (ou petites maisons - rares); parfois phrase	Cr. 45 et 46. Ph. 7 à 10.
	blanc et bleu ou blanc et rouge (pour les bandes latérales: rouge, vert, jaune ou bleu)	"en blanc" à motif "choisi"	fil "de cône"	lignes et bandes en bordures verticales; paons (ou autres oiseaux) et armoiries avec lions ou chevaux (ou autre?); phrase	Cr. 46. Ph. 11 à 17.

Tableau 5: Catégories d'*alforjas* et critères de distinction

Dès lors qu'on connaît mieux les diverses catégories d'*alforjas* fabriquées par les tisseuses de la campagne de Chota et distribuées dans la région, il est possible de revenir aux variantes codifiées, localisées dans le processus de fabrication de ces objets. La huitième colonne du tableau 4 montre que tout au long du processus technique, des choix pratiques - parfois explicitement mentionnés dans la première colonne de ce tableau - sont réalisés et orientent le processus vers son résultat. Toutefois, on s'en souvient, ces choix sont potentiellement faits dès avant que ne commence le travail de fabrication.

Le résultat du processus technique, ici, c'est l'*alforja* particulière, répondant à certains critères et copiant un "modèle" précis, que la tisseuse fabrique - avec l'aide d'une spécialiste si elle n'en est pas une elle-même. Et là où il y a une variante, c'est qu'il y a un choix à faire: c'est le travail de la "maîtresse". Ce sont donc les spécialistes qui peuvent, par leur savoir-faire, orienter le travail de fabrication textile vers un résultat ou un autre, vers une *alforja* de cette catégorie-ci, plutôt que de celle-là. Les autres tisseuses peuvent décider quelle sorte de pièce elles veulent tisser, mais elles ne savent pas, seules, orienter le processus vers le résultat escompté.

Dans la phase de préparation de la matière d'oeuvre ont été localisées deux variantes codifiées, qui touchent au choix de la sorte de fil et à la détermination des quantités nécessaires. Ces choix sont à mettre en relation avec la taille et la qualité de la pièce qui va être tissée.

La majeure partie des variantes interviennent, comme de juste, dans la phase de préparation du métier - entièrement à la charge des "maîtresses". Deux variantes codifiées apparaissent dans la séquence de l'ourdissage: elles se situent au niveau des opérations d'ourdir et de nouer l'encroix et les différents croisements de jeux de fils. Elles touchent à la position des fils par rapport aux pieux d'ourdissage et aux croisements qui doivent être noués à la fin de l'ourdissage, avant de retirer la chaîne des pieux (voir croquis 18, 21, 23 et 25, pl. VIII à XI). Ces variantes sont donc déterminées par le choix de l'armure, qui est un des critères sur lesquels se fonde la distinction entre les catégories d'*alforjas*. Dans la séquence suivante, une variante intervient dans l'opération de répartir les fils à la largeur appropriée: elle est corrélatrice à la taille de la pièce.

Dans la séquence de sélection des fils à monter sur les lames, c'est l'opération de choix des fils du jeu d'éléments qui est l'objet d'une variante codifiée. Celle-ci porte précisément sur le jeu de fils choisi, en relation avec l'armure qui pourra être réalisée à l'aide des lames telles qu'elles auront été montées (voir croquis 19, 20, 22, 24 et 26, pl. VIII à XI).

La variante qui intervient dans la séquence de sélection des fils pour le motif est plus complexe. Comme je l'ai déjà mentionné, la position de la séquence change, entre les deux phases centrales du processus technique, selon le mode d'élaboration des motifs. Pour le mode "rentré", cette séquence est assimilée à celle de la sélection des fils à monter sur les lames. Pour le mode "choisi", la séquence entière prend place dans l'enchaînement de la phase de tissage. Le mode d'élaboration des motifs est en relation avec la complexité formelle de l'*alforja* prévue.

Dans cette même séquence, une deuxième variante a été localisée au niveau de l'opération de choisir les fils destinés à former le motif. Il peut sembler étonnant de qualifier cette variante de codifiée, d'insister ainsi sur son caractère pré-établi, puisque c'est précisément dans cette opération que peut se réaliser la création de motifs. Mais il est parfois malaisé de distinguer la part de l'invention individuelle et celle du poids du répertoire collectif dans la création des motifs des *alforjas*.

La séquence de lever la lame "pour le motif" comporte aussi une variante: cette séquence est en fait l'alternative à la séquence précédente. Pour un motif "rentré", c'est cette séquence qui est exécutée dans la phase de tissage au lieu de celle de sélection des fils pour le motif - comme on peut le lire sur le tableau 3. La variante qui touche à l'opération du choix de la lame n'implique pas à proprement parler de potentialité créative, ni obligatoirement de référence au "modèle". Car les lames "pour le motif" sont montées l'une derrière l'autre dans l'ordre qui correspond à la réalisation du motif, de sorte que leur maniement devient un aspect quelque peu machinal du processus technique.

Les dernières variantes répertoriées dans le processus interviennent dans la dernière séquence de la phase des finitions, celle de l'élaboration des bordures. Dans l'opération de la préparation de la matière d'oeuvre, la variante touche au choix de la sorte de fil utilisé et aux quantités et dans l'opération de coudre les différents éléments de la bordure, au soin apporté à sa réalisation: c'est, une fois encore, la qualité de l'*alforja* qui est en jeu. La première de ces variantes est également contextuelle, selon la typologie proposée par Delaporte (*in*. Balfet 1991: 27-30): elle dépend d'un choix à une étape antérieure du processus technique. On se souvient que ce sont les fils qui restent de la "pointe" de la chaîne qui sont utilisés pour les finitions, de sorte que cette variante est en relation avec le choix de la matière d'oeuvre lors de la première phase du processus.

Somme toute, on peut distinguer deux groupes dans les variantes énumérées ci-dessus. Il y a d'une part les choix qui permettent à la "maîtresse" d'orienter le travail vers telle ou telle pièce. Ils correspondent aux variantes

situées dans les deux premières et la dernière phase du processus. Et il y a, d'autre part, les variantes qui interviennent durant le tissage: là se font les choix dont dépendent les motifs que l'*alforja* portera.

2. Structures ornementales et motifs

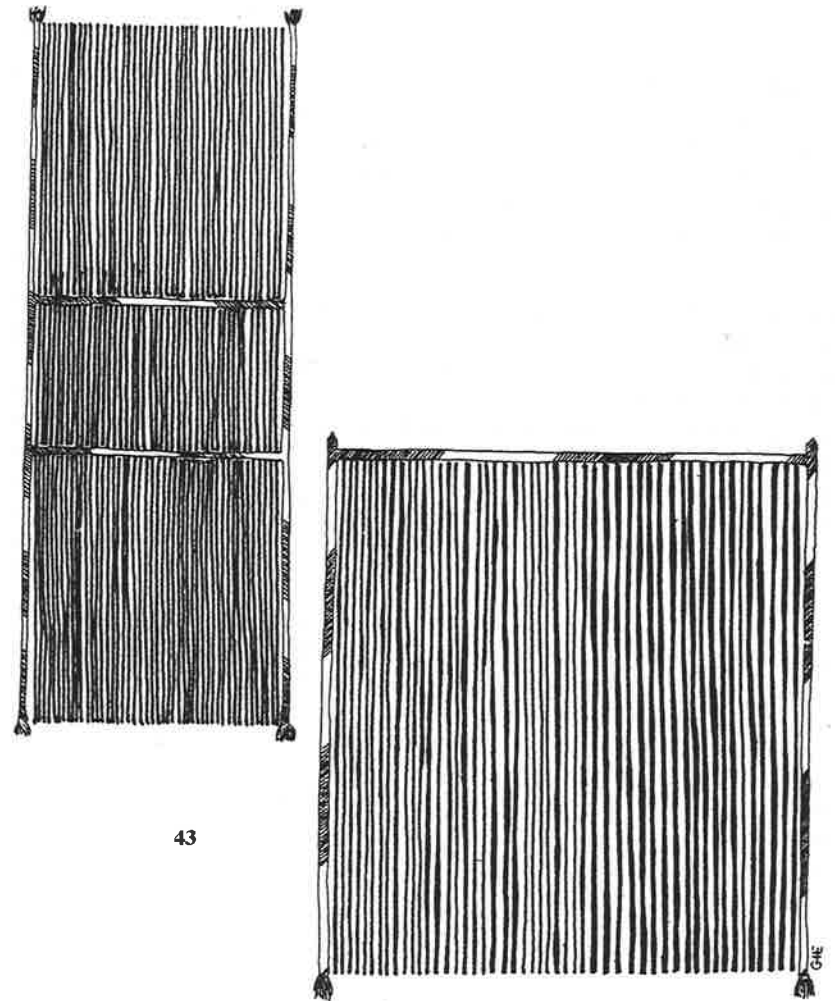
Les six catégories d'*alforjas* répertoriées dans le tableau 5 se distinguent aussi par les thèmes formels de leur ornementation. Mais on ne compte que quatre types formels d'*alforjas*, car les deux catégories de petites *alforjas* reproduisent, parfois simplifiées, l'ornementation et les thèmes formels des deux premières catégories d'*alforjas* de dimensions moyennes. Les quatre types formels correspondent donc aux catégories suivantes:

- la grande *alforja* - ou *almudera*;
- l'*alforja* d'armure "courante" et motif "rentré";
- l'*alforja* d'armure "courante" et motif "choisi";
- l'*alforja* d'armure "en blanc" et motif "choisi".

Chacun des quatre types est illustré par un croquis et des illustrations photographiques, qui permettront au lecteur de comprendre et compléter les descriptions écrites qui suivent. Ces descriptions sont le fait de mon propre regard, guidé par un ensemble de notions simples qui m'ont permis d'observer les éléments ou unités de l'ornementation et les relations entre ces éléments. Les notions qui touchent aux éléments formels (selon Maquet 1993:39) sont le contour de l'objet et les aspects qui peuvent dessiner des formes: les couleurs, les lignes fermées, les contrastes de texture, de lumière ou brillance de la surface tissée. Quant aux relations entre ces éléments, on peut les décrire en termes de composition. Celle-ci recouvre l'orientation des éléments formels dans l'espace: orientation verticale, horizontale ou oblique des éléments formels, leur représentation plane frontale ou latérale, ou autre. Elle recouvre aussi leur disposition: les diverses manières dont ils sont ordonnés: sériation libre, ordonnée régulière ou alterne, symétrie axiale ou centrale, etc. Les éléments formels peuvent être hiérarchisés, dans la mesure où leurs proportions relatives peuvent varier: éléments majeurs et mineurs, principaux et secondaires.

L'usage de telles notions dans la description suscite une approche formelle - ou formaliste - de l'ornementation des diverses catégories d'*alforjas*. Il s'agit d'observer et d'analyser ce que les yeux perçoivent, sans chercher en particulier à percer les significations que peut transmettre le visible. L'approche formelle amène surtout à constituer des séries de formes. Et ces séries souvent se conçoivent sur un mode évolutif, de sorte que si l'on y

La grande *alforja* ou *alforja almudera* (croquis 43) est la plus commune des *alforjas* tissées à Chota. Elle est décorée seulement de fines lignes verticales blanches et bleu foncé. Chacune de ses poches peut contenir un *almud*, c'est-à-dire environ 36 livres de grain. L'*almud* est une mesure de capacité d'origine hispanique, utilisée dans les Andes de Cajamarca en de nombreuses occasions lors des travaux agricoles.



43

prend garde, on finit par ne penser plus qu'en termes de formes engendrant d'autres formes, générations après générations, dans une matière travaillée par des forces internes et sur laquelle la main de l'homme n'a plus prise.

L'approche formelle se révèle vite limitée: beaucoup de questions subsistent hors de ses frontières. Je ne peux prétendre l'avoir choisie: ce sont les lacunes de mon enquête qui me l'ont imposée. Les quelques pages qui viennent ne peuvent pas camoufler mon ignorance du sens que les paysans de Chota donnent aux motifs que les femmes tissent sur leurs *alforjas*. Je ne sais pas même si ces formes ont d'autre sens que la représentation figurative d'oiseaux, de fleurs qui sont autant d'étoiles, de petites branches, de lions et de chevaux,...

Le lecteur s'attend, peut-être, à savoir ce que ces lignes, ces dessins géométriques, ces oiseaux et ces armoiries signifient - ou mieux, symbolisent. Il espère lire maintenant des récits mythiques, où des couples d'oiseaux brillants se pavaneraient après avoir affronté et vaincu des fauves étranges. (Des récits qu'une paysanne, vieille de préférence, m'aurait murmuré dans l'ombre d'une cuisine, accroupie devant le feu où se prépare le repas du soir...)

Et bien non: je ne sais rien de tout cela. Je ne sais pas ce que les formes qui ont surgi sur les poches des *alforjas* signifient. Je ne sais pas si leur disposition a un quelconque sens. A toutes les questions que j'ai pu poser, on m'a répondu que c'est comme ça. C'est tout. Est-ce que les motifs tissés des *alforjas* n'ont pas d'autre raison d'être, pour les paysans de Chota, que de briller et d'"illuminer" (*alumbrar*), comme ils le disent? Est-ce qu'une signification symbolique s'est définitivement perdue, pour la mémoire collective? Est-ce que je n'ai pas su poser les bonnes questions aux bonnes personnes? Ou est-ce qu'on a simplement estimé que cela ne me regardait pas...

Ce n'est donc pas un hasard si les descriptions qui viennent font la part belle aux structures ornementales des *alforjas* et s'arrêtent peu sur les motifs individuels en tant que tels. En effet, les constantes dans la structure - ressemblances et différences - sont relativement aisées à percevoir entre les divers types d'*alforjas*. Mais une étude quelque peu rigoureuse des motifs qui y sont tissés demandera une enquête d'une autre envergure que celle qui a été menée. En effet, d'une part, les tisseuses et les "maîtresses" de Chota ne m'ont jamais parlé des motifs des *alforjas* qu'en termes très généraux qui ne sont pas d'une grande aide dans l'étude de ceux-là. Mais peut-être une enquête plus longue livrerait-elle plus d'informations. D'autre part, une étude comparative de ces motifs, qui sera certainement féconde, ne pourra s'effectuer que sur la base d'un répertoire de motifs plus complet et détaillé

que celui dont je dispose actuellement. Car sur la base des données présentes, il est bien difficile de savoir à quel degré de détail devrait se situer la description et l'étude des motifs, pour être pertinente, c'est-à-dire rigoureuse sans être excessivement précise. Enfin, une recherche sur l'histoire et la genèse de ces motifs sera également riche en découvertes et complétera une approche comparative. Mais elle représentera aussi une somme de travail beaucoup plus considérable que ce que j'ai pu fournir dans le cadre limité de la présente étude.

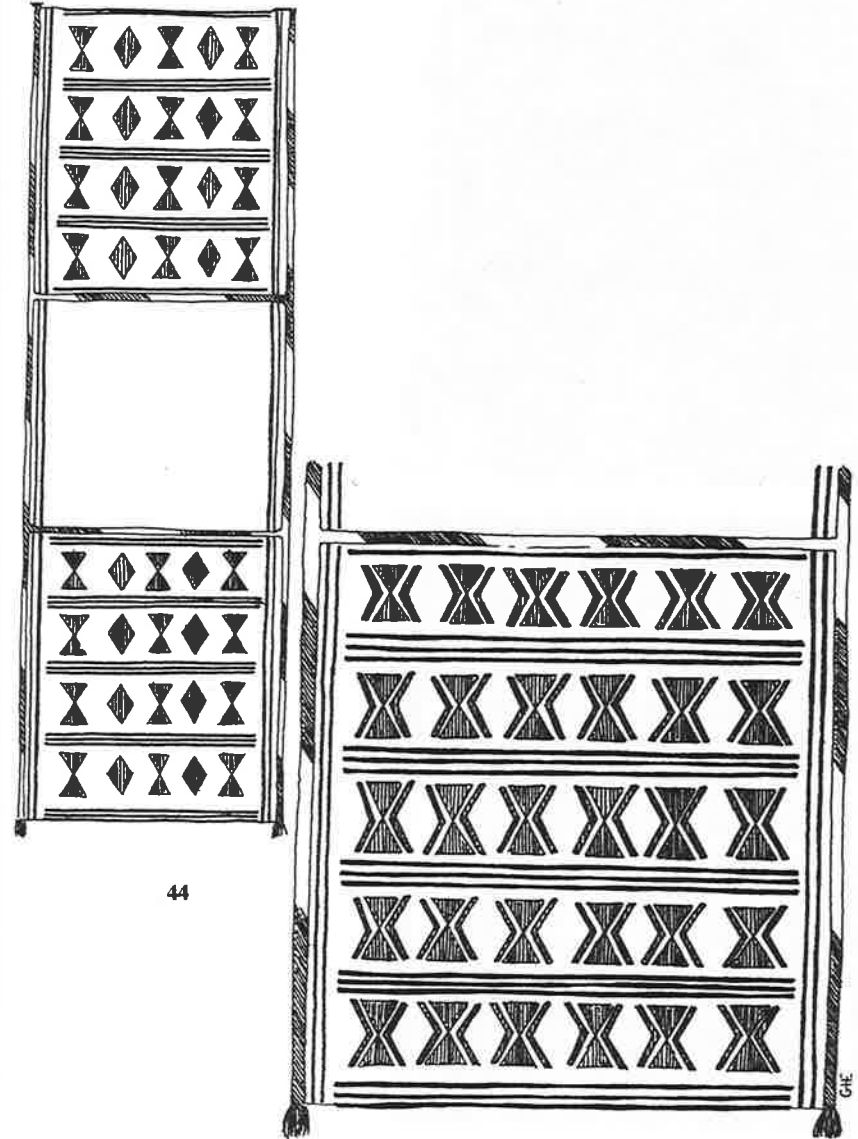
Ainsi, malgré l'envie d'entrer plus loin dans le détail des motifs des *alforjas* et malgré la probable frustration du lecteur, j'ai préféré m'en tenir à l'analyse des structures ornementales et à de très brèves descriptions des motifs. Car le commentaire verbal sur ceux-ci et sur des images en général est chose ardue et souvent les mots, une fois écrits, se diffusent mieux que les images qu'ils commentent. Et si ces mots renferment quelque grossière erreur d'appréciation sur les images, il est souvent presque impossible de corriger celle-là: c'est, en fin de compte, notre connaissance des images qui en pâtit.

Je n'ai donc d'autre ressource, ici, que de décrire les structures ornementales et les motifs qui apparaissent sur les *alforjas*, de signaler les noms que les tisseuses leur donnent, parfois. Et je n'ai pas échappé à la tentation formaliste de proposer une série, pour ordonner les quatre types formels, selon la structure de leur ornementation. Mais malgré leurs limites, les descriptions qui viennent ne sont pas totalement vaines. Car la description verbale est un instrument non négligeable dans l'étude des formes visibles créées par des hommes, même si, à l'aide de cet instrument, on ne peut jamais qu'ébaucher la recherche sans la préciser ni la mener à son terme.

a. L'*alforja almudera* ou grande *alforja*

La forme globale ou contour de l'*alforja almudera*, comme celui des trois autres types, est un rectangle allongé composé de trois parties: les deux sacs aux extrémités de la bande centrale, l'épaulette (croquis 43, pl. XVIII). Aux angles inférieurs de chaque sac sont fixés des pompons de couleur bleue et blanche. Sur les longs côtés du rectangle ainsi que les bords supérieurs des poches sont brodées des tresses dont les obliques contrastent avec les raies verticales, parallèles au sens de la chaîne, de l'ensemble de l'*alforja*. Ces raies sont fines, elles sont toutes de largeur similaire et leurs couleurs sont contrastées (blanc et bleu). Il y a souvent des raies blanches un peu plus larges formant des marges le long des côtés verticaux de l'*alforja*.

L'*alforja* à motif "rentré" (croquis 44) est de taille moyenne - plus petite donc que l'*alforja almudera*. Son décor consiste en rangées de motifs géométriques, souvent hexagonaux ou faits de losanges et de triangles. Certains dessins, comme celui qui est représenté ici, sont plus fréquents que d'autres. Dans la région de Chota, des *alforjas* de ce genre sont produites en grande quantité surtout dans la vallée de Bambamarca, adjacente à celle de Chota.

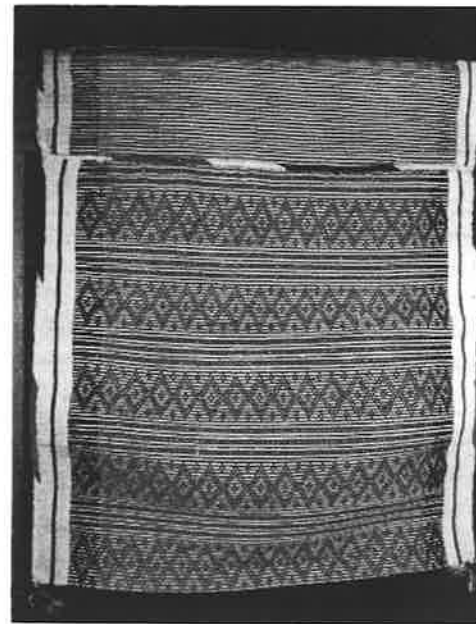


44

Les variations dans les dessins des motifs géométriques qu'on trouve sur les alforjas courantes à motif "rentré" peuvent être assez importantes. A défaut d'un catalogue complet, les deux photographies ci-contre (5 et 6) donnent une idée de cette variété. On remarque, par contre, que la structure ornementale est beaucoup plus constante.



5



6

Dans la grande *alforja*, l'orientation des éléments formels, à l'intérieur du contour marqué par la tresse, est donc verticale. Les rayures blanches et bleues sont disposées en alternance, il n'y a pas entre elles de hiérarchie. L'espace textile est très peu différencié et articulé.

b. L'alforja d'armure "courante" et motif "rentré"

La forme globale des *alforjas* de taille moyenne est la même que celle de la grande *alforja*. Le contour de la pièce et des sacs, ainsi que les angles inférieurs de ceux-ci sont toujours ornés par les tresses brodées et les pompons. Tresses et pompons sont toujours des couleurs de base de la pièce. Les bords verticaux du rectangle sont occupés par le motif des bandes latérales: une marge blanche de deux à trois centimètres de large qui comporte une ou deux fines rayures de la couleur des motifs de la partie centrale de l'*alforja*. Ce motif a comme effet formel d'insister sur l'orientation verticale du contour de l'objet textile (croquis 44, pl. XIX; photos 5 et 6, pl. XX).

Les espaces qui comportent les motifs, sur la face supérieure de chacun des sacs, sont identiques: ils sont composés d'une alternance régulière de groupes de deux ou trois lignes parallèles au sens de la trame et de rangées de motifs. Ces rangées sont toutes identiques: les motifs qui les forment sont "rentrés". Les motifs sont parfois tous semblables parfois de deux dessins alternés. Les lignes horizontales et les rangées de motifs de couleur sont disposées de manière alternée, à intervalles constants. Les motifs sont principalement des losanges (*cocos* - croquis 48a, pl. XXIX), ou plus souvent des formes hexagonales faites de triangles et de losanges juxtaposés et qui sont nommées "petites fleurs" (*florcitas*) ou "étoiles" (*estrellas* - croquis 48c).

Les lignes et les rangées de motifs apparaissent en couleur sur le fond du tissu, formé de fines rayures horizontales blanches et de couleur, caractéristiques de l'armure "courante". De sorte que le contraste de lumière est relativement peu marqué entre les motifs et le fond - il l'est plus entre l'espace central, décoré, et les bandes latérales. Avec ce deuxième type, on a donc un espace textile dont la composition est marquée par l'orientation verticale des bords et horizontale du centre.

c. L'alforja d'armure "courante" et motif "choisi"

Le contour général de la pièce (croquis 45 et 46, pl. XXI; photos 7 à 10, pl. XXII et XXIII), la position et les couleurs du galon tressé et des pompons sont les mêmes que dans le type précédent, de même que la présence des

bandes latérales. Mais le détail de celles-ci varie: les deux fines rayures sont le plus souvent de couleurs différentes, sur le fond blanc de la marge.

Entre ces bandes latérales, la partie centrale est divisée en trois espaces horizontaux superposés, les registres. Ces registres sont séparés entre eux par des groupes de deux ou trois lignes. Le registre inférieur, le plus étroit - il est parfois réduit au groupe de trois lignes - comporte un motif qui peut varier selon l'*alforja*, mais suit le plus souvent le dessin en arête de poisson, représenté sur les croquis 45 et 46. Ce motif est nommé par les tisseuses "petite branche" (*ramita*).

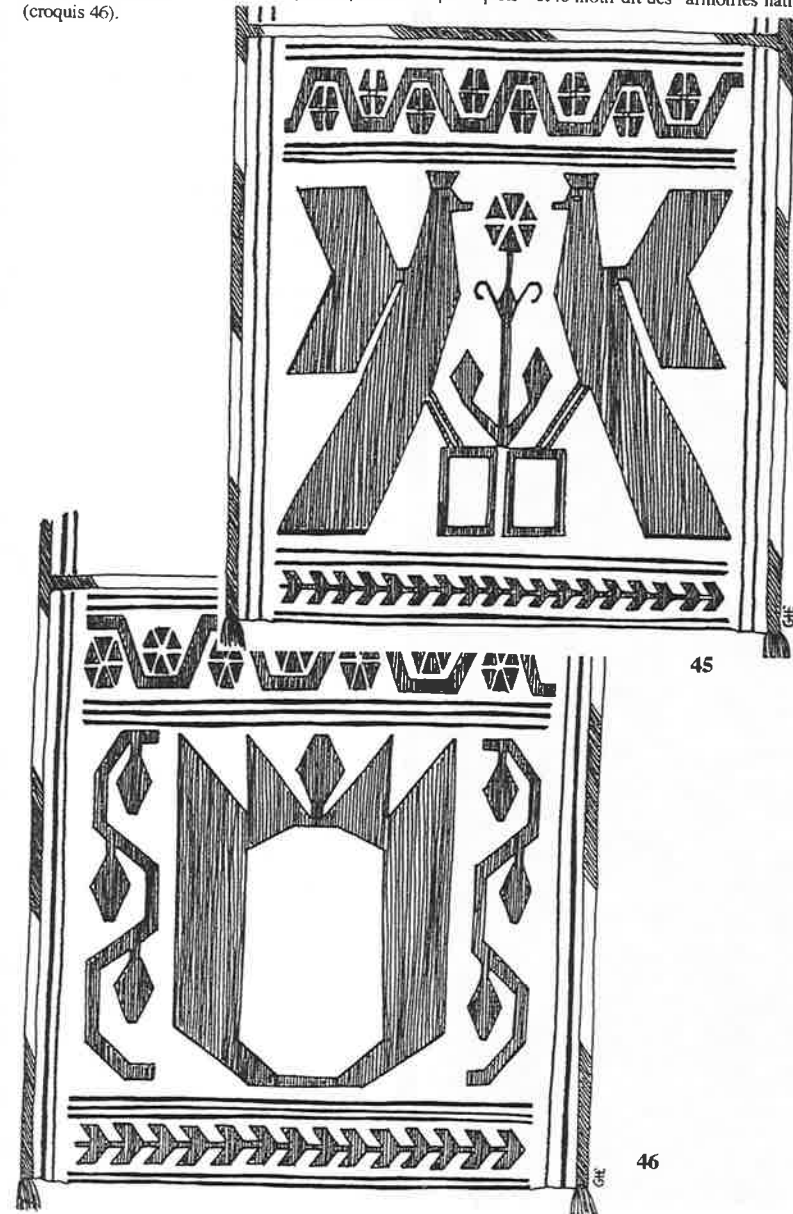
Le registre intermédiaire occupe la majeure partie de la surface décorée, avec des motifs de deux types. Le premier est la représentation de deux oiseaux - en général des paons - disposés de profil symétriquement de part et d'autre d'un élément phytomorphe et entourés d'autres motifs mineurs, phytomorphes ou zoomorphes (croquis 45, photos 7 et 8). Le deuxième type de motif représente les armoiries nationales péruviennes - plus ou moins reconnaissables et entourées également d'éléments formels mineurs (croquis 46, photos 9 et 10). C'est le motif principal qui donne son nom à la pièce ("*alforja* de paons" ou "*alforja* d'armoiries") et les motifs mineurs sont le plus sujets à variations. Ils reprennent souvent le dessin des motifs hexagonaux caractéristiques des *alforjas* du type précédent. Il y a aussi de nombreuses petites croix (x), formées par cinq petits rectangles juxtaposés en quinconce: elles sont aussi appelées, selon les cas, des "petites fleurs" ou des "étoiles".

Enfin, le registre supérieur comporte le plus souvent un autre motif végétal au dessin caractéristique. Il s'agit d'une ligne en chevron régulier, dont les pointes sont tronquées et qui serpente entre des petits motifs identiques représentant toujours des "petites fleurs". Le motif de ce registre supérieur, de même que celui du registre inférieur et les motifs mineurs du registre intermédiaire sont parfois appelés "petits motifs" (*labor chica*).

Tous les motifs de l'espace décoré sont formés par des différences de contraste entre les surfaces de couleur homogène et le fond de fines barres blanches et de couleur. Les contrastes de lumière sont donc perceptibles surtout entre la partie centrale décorée et les bandes latérales. En outre, il y a de nombreuses insertions de brins de fil d'autres couleurs qui superposent ou complètent les motifs de base avec d'autres dessins.

La hiérarchie des motifs est plus complexe dans ce type d'*alforja* que dans le précédent. D'abord, le registre horizontal central est beaucoup plus important que les registres supérieur et inférieur. Puis, dans ce registre central, les éléments formels majeurs sont entourés de motifs mineurs et les

On distingue deux motifs de base dans les *alforjas* courantes à motif "choisi" qui constituent la majeure partie de la production des tisseuses de Chota: le motif des oiseaux de profil, disposés en symétrie (croquis 45) - ces oiseaux sont souvent des paons, parfois des perroquets - et le motif dit des "armoiries nationales" (croquis 46).

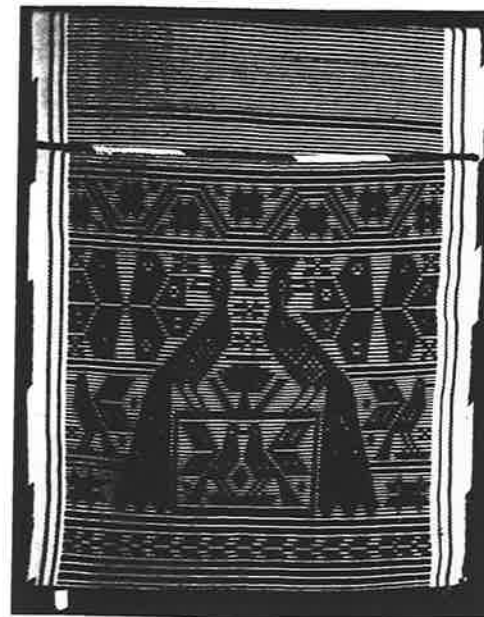


Dans les *alforjas* d'armure "courante", les motifs, quels qu'ils soient, se détachent sur un fond strié de couleur et de blanc. Ce fond est caractéristique de l'armure mentionnée. Ci-contre (photos 7 et 8), deux exemples du motif dit "des paons" - c'est-à-dire des oiseaux de profil disposés en symétrie. Si le dessin du motif des paons varie peu, d'une *alforja* à l'autre à l'intérieur de cette catégorie, les motifs secondaires de ces *alforjas* peuvent être très différents selon les pièces. Mais des contraintes techniques, telles que l'armure ou la faible densité de fils en trame et en chaîne, imposent un certain stylisation des motifs.

7



8



Le motif des "armoiries nationales" est un peu moins fréquent, sur les *alforjas* d'armure courante, que celui dit des "paons". Mais c'est encore moins fréquent de voir sur une même pièce les armoiries nationales représentées avec précision, comme elles le sont sur la photo 9 où l'on distingue clairement l'arbuste, la vigogne et la corne d'abondance qui symbolisent les richesses du pays. Sur la plus grande partie de ces *alforjas*, ces armoiries se transforment en un motif souvent phytomorphe (photo 10), qui rappelle les armoiries nationales par sa structure seulement.



9



10

insertions de fils d'autres couleurs dessinent encore de nouveaux éléments formels mineurs, sur les motifs majeurs.

La composition des surfaces décorées de ce type formel est, une fois de plus, marquée par l'insistance sur l'orientation verticale du contour général, avec les bandes latérales. On note ensuite l'horizontalité des registres. Dans celui du haut et du bas, les motifs sont en disposition ordonnée ou alternée. Le registre intermédiaire est articulé par un axe de symétrie vertical. En outre, dans le motif des paons, la composition est marquée par les deux diagonales qui partent du centre en haut vers les angles inférieurs de cet espace. Autour de ces motifs principaux - oiseaux de profil en symétrie et armoiries nationales péruviennes - l'espace textile s'est donc organisé de manière plus complexe.

d. L'alforja d'armure "en blanc" et motif "choisi"

Le contour de la pièce, la position des galons tressés et des pompons restent les mêmes. Il y a parfois quatre pompons supplémentaires aux angles supérieurs des deux poches. Si les bandes latérales sont également toujours présentes, leur structure est plus complexe: les raies verticales de couleur foncée sur une bande blanche n'occupent plus que les bords de ces bandes latérales, de part et d'autre d'une raie centrale qui comporte un motif phytomorphe de couleur sur un fond d'une autre couleur. Les deux couleurs sont différentes de celles du fond et du motif de l'espace central (croquis 47, pl. XXIV; photos 11 à 17, pl. XXV à XXVIII).

Cet espace central est comme dans le type précédent divisé en trois registres d'importance inégale. Le registre supérieur occupe entre un cinquième et un quart de la hauteur de la poche et comporte un motif phytomorphe semblable à celui qui se trouve à cet emplacement dans le type précédent - bien qu'exécuté avec plus de finesse, comme le reste du décor de l'*alforja*. Sous ce motif et séparé de lui par une ligne horizontale, se trouve tissée une phrase ou le nom du propriétaire de l'*alforja*: c'est le "nom" (*nombre*).

Le deuxième registre occupe environ la moitié de la surface décorée en hauteur et comporte le motif des oiseaux de profil et disposés symétriquement de part et d'autre de l'élément phytomorphe qu'on a rencontré dans le type précédent, entouré des mêmes éléments formels mineurs, mais plus nombreux et plus petits encore. Le registre inférieur, enfin, comporte en son centre le motif des armoiries nationales ou des deux oiseaux de profil, ou encore un motif phytomorphe qui marque l'axe de symétrie régissant l'organisation de l'espace. Ce motif central est flanqué de deux animaux de profil et en symétrie: oiseaux, lions ou chevaux. L'espace à

l'entour des ces trois motifs majeurs est occupé par de nombreux éléments mineurs.

Tout l'espace décoré de l'*alforja* apparaît en couleur (rouge ou bleu) sur un fond uniformément blanc et non plus formé de fines rayures comme dans les types précédents, de sorte que les contrastes de lumière sont plus marqués dans ce type. Ils sont perceptibles autant dans les bandes latérales que dans l'espace central, mais plus marqués cependant dans ce dernier. Les insertions de fils d'autres couleurs sont aussi plus nombreuses que dans le type précédent, elles dépassent l'espace central pour entrer dans les motifs phytomorphes des bandes latérales - et on retrouve des brins d'autres couleurs dans les pompons des angles inférieurs des poches.

De manière générale, la composition de l'espace décoré est la même pour ce type que pour le type précédent, mais toutes les lignes d'articulation sont multipliées. Le registre inférieur a pris de l'importance et se trouve régi par le même axe de symétrie que le registre intermédiaire. On peut également dire que les écarts de proportions entre les motifs ont diminué, de sorte qu'il y a plus de termes à la hiérarchie entre les motifs principaux et secondaires, majeurs et mineurs.

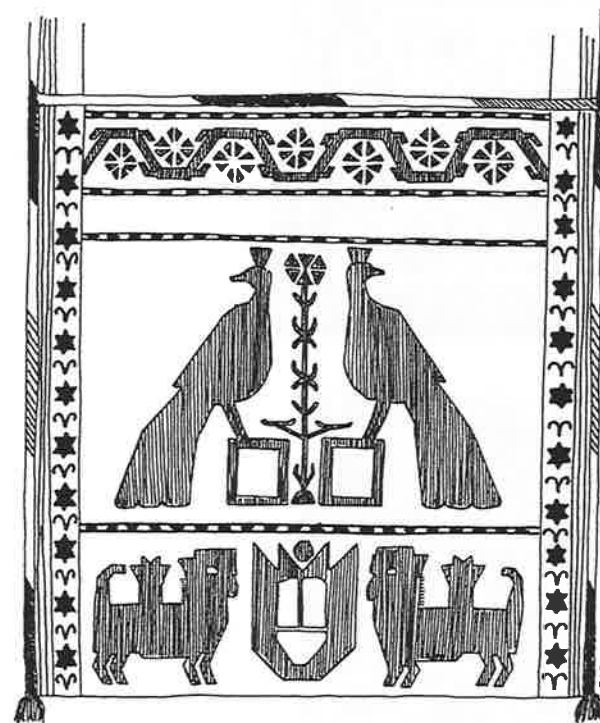
En guise de conclusion à la présentation des motifs et de la structure ornementale des quatre types d'*alforjas*, je tenterai une synthèse des constantes et des variables que ces descriptions ont pu mettre en évidence.

Le contour général reste constant pour tous les types - ne serait-ce que pour des raisons fonctionnelles faciles à comprendre. De même, la position et la forme des tresses et des pompons qui marquent ce contour ne varient pas. En ce qui concerne les motifs seulement, sans tenir compte de la composition de l'espace textile, on remarque que chaque type voit se développer un nouveau thème formel qui s'additionne à ceux du type précédent - ces derniers se diversifient parfois. Le tableau 6 résume cette tendance.

	<i>Alforja almudera</i>	<i>Alforja</i> "courante", motif "rentré"	<i>Alforja</i> "courante", motif "choisi"	<i>Alforja</i> "en blanc" motif "choisi"
bandes latérales	+	+	+	+
lignes horizontales et rangs de motifs	-	+	+	+
motif des paons ou autres oiseaux	-	-	+ ou +	+ et +
motif des armoi- ries nationales	-	-	+	++
figures secondaires lions ou chevaux en symétrie	-	-	-	+

Tableau 6: Développement des motifs dans la série des types formels d'*alforjas*

Les plus belles *alforjas* tissées dans la campagne de Chota ont une armure "en blanc" et un motif "choisi". Leur structure ornementale à trois registres (croquis 47) est plus complexe que celle des autres *alforjas*. Et la variété dans le détail des motifs tissés peut encore s'accroître grâce à l'armure "en blanc" qui permet un meilleur contraste entre le fond, blanc, et les motifs de couleur; ceux-ci sont mieux définis.



Il est difficile de donner en quelques images un aperçu de la variété des motifs tissés sur les belles *alforjas* d'armure "en blanc". Parmi toutes celles-ci, certaines sont considérées par les paysans eux-mêmes comme moins belles, plus grossières que les autres. Elles ont en général des dessins plus anguleux et stylisés (photo 11) ou encore, peu lisibles (photo 12). Mis à part les motifs principaux (perroquets, lions,...), il est toujours difficile d'identifier spécifiquement les éléments représentés sur les *alforjas*. Quand on parvient tout de même à identifier un motif, on se rend souvent compte qu'il ne fait pas partie de l'environnement naturel local - ainsi la branche de grenade (photo 12).

11



12



Quand les armoiries nationales sont représentées dans le registre inférieur d'une belle *alforja*, elles sont souvent dessinées avec plus de précisions que cela n'est le cas dans les *alforjas* plus courantes (photos 13 et 14). Dans l'état actuel de la recherche, il n'est malheureusement pas possible de dire ce que signifient ou à quoi correspondent ces représentations et les autres éléments qui apparaissent sur les *alforjas*, d'un point de vue sémiologique.



13



14

Les très belles *alforjas* aux motifs multiples et complexes sont toujours tissées à l'aide d'un modèle. L'une des deux *alforjas* ci-contre (photos 15 et 16) a servi de modèle pour l'autre. Mais malgré la difficulté de réaliser des motifs inventés sur une belle *alforja*, on remarque ici que la copie n'est pas servile. La capacité de la tisseuse à s'éloigner de son modèle dépend de sa maîtrise des savoir-faire techniques et de sa connaissance du répertoire de motifs.

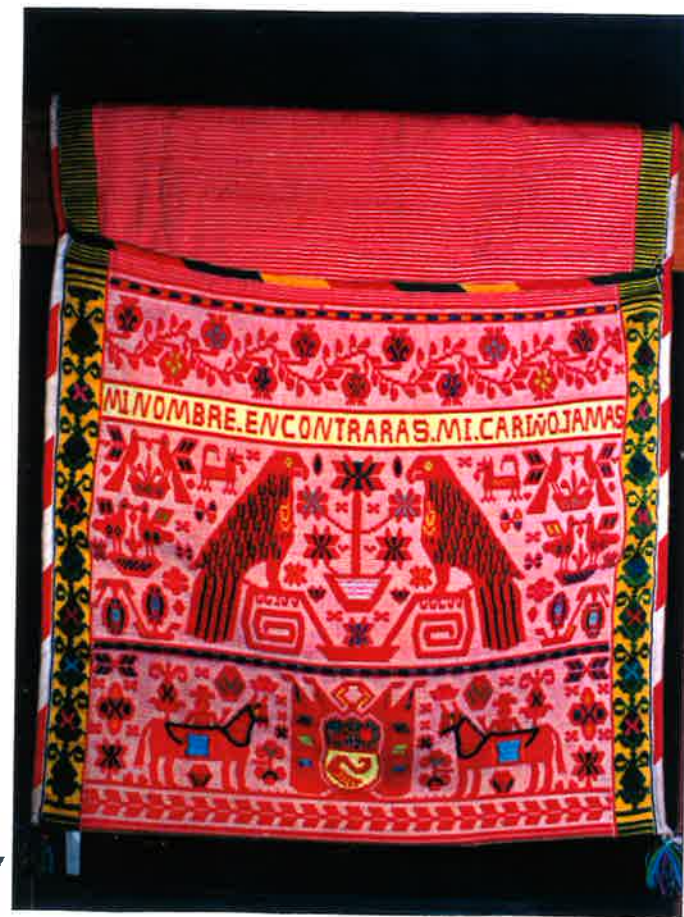


15



16

A Chota, les *alforjas* qui sont tissées avec le plus grand soin, celles qui ont les motifs les plus délicats et les couleurs les plus brillantes ne sont, du moins idéalement, pas destinées à être vendues. Elles sont, dès leur fabrication, attachées à leur propriétaire, qui en a fait la commande et dont elles portent le nom.



Les couleurs de base ne changent pas: blanc pour le fond, rouge ou bleu - plus rarement vert - pour les motifs. Les insertions d'autres couleurs sont de plus en plus nombreuses au long de la série. Les contrastes de lumière, peu marqués pour le premier type, contribuent à articuler l'espace dans les deux types d'*alforjas* d'armure "courante". Dans le quatrième type, ils s'accroissent et marquent plus franchement le dessin des motifs en couleur sur le fond blanc.

En ce qui concerne la composition, plusieurs passages peuvent être mis en évidence: d'abord, d'une disposition dominante en sériation ordonnée et régulière à une sériation alternée et régulière puis à la dominance croissante de la symétrie axiale. L'orientation des motifs, d'abord inexistante, devient de plus en plus perceptible. De même la hiérarchie des motifs - majeurs et mineurs - se développe depuis le troisième type.

Le développement de la série correspond donc au passage d'un espace textile pratiquement indifférencié à un espace composé de divisions déterminées et articulées de manière de plus en plus complexe, comportant des motifs de plus en plus hiérarchisés. Dans chaque type de la série, les éléments formels dominants dans le type précédent sont comme confinés dans les espaces périphériques et les éléments formels nouveaux apparaissent dans l'espace central, celui qui prend le plus d'importance.

Ainsi, les raies qui couvrent la grande *alforja* sont limitées aux bandes latérales dans les trois autres types. Les rangées de motifs réguliers, séparées par des groupes de lignes, qui occupent tout l'espace décoré dans le deuxième type formel sont reléguées dans les registres inférieur et supérieur du type suivant, laissant l'espace central pour les motifs dominants des oiseaux ou des armoiries - les deux motifs introduisant dans cet espace une symétrie axiale. Dans le dernier type, les fines lignes de l'*alforja almudera* disparaissent pratiquement pour être remplacées par des bandes latérales dont les motifs caractéristiques sont ordonnés de manière régulière. Il ne reste plus qu'une rangée de motifs ordonnés en sériation régulière ou alternée, dans le registre supérieur, alors que les deux autres registres sont occupés et articulés par les motifs des animaux de profil et des armoiries, en symétrie axiale.

On peut donc dire que la série proposée ici repose sur un ordre du simple au complexe, de la répétition d'un seul dessin à une variété de thèmes, d'un espace indifférencié à un espace multiple et articulé. Il est vrai que la récolte de conclusions de cette approche formaliste est bien maigre. Pourtant, une de mes informatrices privilégiées, âgée d'une cinquantaine d'années, m'a plusieurs fois désigné les motifs qui se trouvent sur les *alforjas* "en couleur" à motifs "rentré" comme *labor antigua*, "dessins anciens" (croquis 48a à

48d, pl. XXIX). Elle disait que seuls ces motifs existaient dans sa jeunesse. Parmi ces "motifs anciens", elle énumérait les "losanges" (*cocos*), les "chevrons" (*kengos*), les "étoiles" (*estrellas*) et les "peignes" (*ñaqchas*). Les *labores nuevas*, "dessins nouveaux" sont apparues, toujours selon elle, il y a trente ou quarante ans. D'autres paysannes de sa génération ont confirmé l'apparition relativement récente de ces motifs.

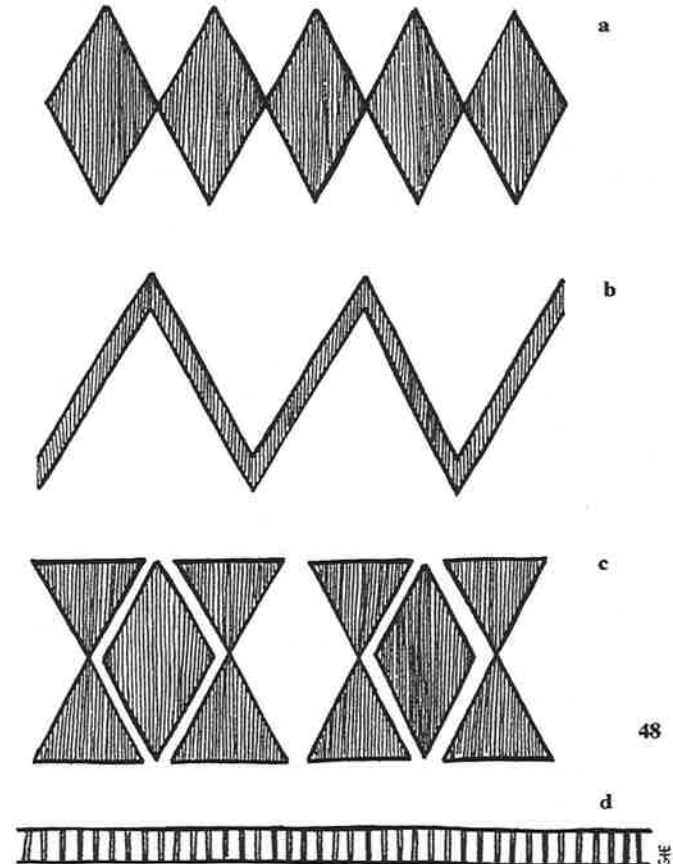
La tendance à la complexification de l'espace textile et à la multiplication des thèmes formels pourrait donc bien correspondre à une évolution diachronique - dont seule la fin est réellement attestée. Les *alforjas almuderas*, dont le motif de rayures verticales est le plus courant parmi ceux qui sont réalisés sur le métier indigène dans tout l'espace andin, auraient été les premières pièces existantes. Puis, auraient fait leur apparition les *alforjas* plus petites à motifs "rentrés", enfin les motifs "choisis" et l'armure "en blanc".

3. De l'origine des "nouveaux motifs"

La présence insistante des "nouveaux motifs" - paons et lions, perroquets et cavaliers, armoiries nationales et phrases stéréotypées - sur les *alforjas* de la campagne de Chota, excite la curiosité autant que la fait le mystère de leurs éventuelles significations cachées. Comment ces motifs sont-ils arrivés là? Pourquoi sont-ils reproduits sur les *alforjas* avec une telle constance? En une occasion, une "maîtresse" de vingt-cinq ans environ m'a rapporté: "avant, m'a dit ma mère, il n'y avait pas de ces *alforjas* avec des motifs. D'où est-ce qu'ils sont venus, ces motifs - qui a donné le premier modèle?" Mes propres questions à ce sujet n'ont suscité que de rares réponses qui ne permettent pas de tirer des conclusions solides, mais, peut-être, de suggérer des interrogations plus solides.

L'attention et la curiosité - de l'ethnologue et de ses interlocuteurs - se concentrent surtout sur le motif des paons, le plus présent et d'origine la plus mystérieuse. Actuellement, pour les paysans des Andes de Cajamarca, le motif des paons est la marque de la provenance des *alforjas* de Chota et l'élément formel qui fait leur renommée. Ainsi, un membre d'une communauté de la vallée adjacente à la ville de Cajamarca, que j'ai pu visiter en une occasion, a indiqué que les *alforjas* qui étaient utilisées par les membres de sa communauté viennent de Chota en majeure partie, qu'il en existe d'autres qui sont fabriquées à San Miguel de Pallaques (une autre province du département), mais que celles de Chota sont plus belles. Ce qu'il y a sur ces *alforjas*? Des paons. Et c'est dans le même sens que va un énoncé

Ce que les paysannes de la campagne de Chota nomment "motifs anciens", ce sont les motifs géométriques qu'on trouve sur les *alforjas* courantes à motif "rentré" (voir croquis 44, pl. XIX). On trouve aussi ces motifs, dessinés par les fils de laine de diverses couleurs insérés dans le tissu, dans les plus belles *alforjas* à motif "choisi". Ces motifs anciens sont des variations à partir de dessins géométriques simples: losanges (croquis 48a), lignes brisées (48b), "étoiles" ou "petites fleurs" (48c) et la ligne nommée "peigne" (*ñaqcha* - 48d).



que j'ai entendu de la part d'un paysan de la vallée de Chota: "c'est que les paons sont originaires de Chota".

Une autre paysanne de la vallée de Chota, une femme d'une cinquantaine d'années, m'a raconté que pendant longtemps, les propriétaires d'une ferme très proche du village de Chota ont élevé des paons. Les paysannes, lorsqu'elles descendaient au village, allaient voir ces beaux oiseaux et les observaient. Puis, elles les copièrent sur les *alforjas* qu'elles tissaient, sans oublier ni la crête ni la queue. J'ai eu, pour ma part, la confirmation par un habitant du village de Chota que des paons ont été élevés dans certaines propriétés des alentours de Chota, depuis les années cinquante environ: c'est un couple d'européens qui s'était installé à Chota après la fin de la deuxième guerre mondiale qui semble avoir introduit ces animaux.

Ces deux remarques à propos de l'origine des "nouveaux motifs" des *alforjas* m'amènent à poser une question dont les implications ne sont peut-être pas totalement insignifiantes. Ces "nouveaux motifs" ont-ils été introduits sur les *alforjas* de Chota par la copie d'images (des modèles iconiques) ou par celle d'éléments faisant partie de l'environnement tangible des paysannes de Chota? Autrement dit, les paons représentés sur les *alforjas* de Chota ont-ils pour référents des oiseaux réels, une image réelle figurant des paons, ou encore une figuration imaginaire de ces oiseaux? La question est de savoir quelle est la nature de la réalité représentée par ces motifs textiles.

La première des remarques enregistrées ci-dessus est un reflet du mystère de l'introduction des paons sur les *alforjas*, en même temps qu'elle met l'accent sur le mode de transmission par "modèles" des motifs textiles - mode attesté par les données de l'enquête. Au contraire, la dernière de ces remarques se réfère clairement à des oiseaux bien vivants qui semblent avoir pu être aperçus par les tisseuses au village, à peu près à l'époque où les paons ont été introduits dans le répertoire des motifs textiles des *alforjas* de Chota. Cet énoncé met plutôt l'accent sur les capacités de création des "créatrices de motifs". C'est d'ailleurs dans cette direction que mon interlocutrice a continué, en insistant sur le fait que ces femmes "habiles" (*curiosas*) peuvent créer des motifs en transposant au tissu des éléments qu'elles ont observé dans leur environnement, peut-être sur d'autres images - parfois dans des livres de patrons de broderie.

Pourtant, la réponse qui insiste sur l'existence d'oiseaux vivants à Chota explique la présence des oiseaux comme éléments formels sur les *alforjas*, mais pas leur disposition, de part et d'autre d'un motif central phytomorphe marquant l'axe vertical de la symétrie qui ordonne l'espace décoré. On verra ci-dessous que cette organisation spatiale est jugée importante par les

tisseuses; elle est, de plus, différente de celles des types formels d'*alforjas* où le motif des paons n'apparaît pas.

Or, le dessin de deux animaux de profil et disposés symétriquement de part et d'autre d'un axe phytomorphe se retrouve dans des tissus et sur d'autres objets décorés dans nombres de contextes culturels, contemporains ou passés. Il semble avoir une origine lointaine dans les tissus précieux et l'orfèvrerie produits dans l'Empire Perse alors qu'il était gouverné par les Sassanides, du III^e au VII^e siècle après J.-C., ainsi que le remarque Pommier (1985). Cette production de type somptuaire a pu fournir des objets et des types iconographiques qui se sont largement diffusés, au cours des siècles, sur le pourtour de la Méditerranée et en Asie: "les tissus sassanides se caractérisent tout d'abord par un agencement très particulier du décor, composé le plus souvent de rangées de compartiments circulaires, isolés ou tangents, au sein desquels apparaissent des motifs disposés symétriquement et séparés parfois par un axe médian. Les sujets les plus fréquents sont les mêmes que pour l'ensemble des arts sassanides: des scènes de chasse, des animaux fantastiques tels que chevaux ailés ou griffons, des lions s'entre-dévorant ou, plus pacifiques, des oiseaux tels que des coqs, des canards, des grives ou des paons" (op.cit:33). De plus, "il faut dire que certains des thèmes ou compositions chers aux tisserands persans connurent à l'étranger un succès considérable et qu'on les retrouve aussi bien dans les tissus coptes, chinois, byzantins ou musulmans que dans des oeuvres italiennes ou espagnoles des XII^e, XV^e ou XVI^e siècles" (32).

Mais il faudrait se donner la longue peine de retracer avec plus de précision l'histoire de ce motif, pour pouvoir avancer, au sujet de son introduction dans le répertoire des tisseuses de Chota, autre chose que des suggestions floues, même si elles sont aussi stimulantes. Car, comme l'avait déjà fait remarqué Riegl (1992: 44-45), l'arrangement symétrique est l'un des principes fondamentaux et récurrents de la figuration ornementale: représenter des animaux de profil, de part et d'autre d'un axe central, c'est une des compositions les plus simples qui permette de les mettre en valeur en tant qu'éléments décoratifs.

Tant que la question restera entière - qui a pu donner le premier "modèle"? - il sera donc bien difficile de savoir si les motifs textiles qui représentent des paons ou d'autres animaux sont parvenus sur les *alforjas* de Chota comme représentation figurée d'animaux réels ou comme reproduction ou transposition d'images arrivées là par d'obscurs chemins.

Pourtant, quelques particularités de ces "nouveaux motifs" laisseraient penser que leurs référents, à l'origine, ont été iconiques plutôt que tangibles. Ainsi, dans certaines des plus belles *alforjas*, les lions du registre inférieur

ont sur le dos d'étranges excroissances de dimensions plus ou moins importantes (voir photos 11, 12, 13, 15 et 16). Intriguée par ces éléments formels, j'ai souvent tenté d'en savoir plus. Les réponses obtenues montraient toutes, peu ou prou, que les tisseuses n'avaient pas vraiment d'explication: "c'est comme ça qu'est le modèle" ou "ça doit être une faute: celle qui l'a tissé a collé une fleur trop près du dos du lion".

Si les motifs textiles représentant des lions sur les *alforjas* ne se référaient pas à des lions vivants, mais une fois encore à un motif textile, une image de quadrupèdes ailés, fabuleux et étrangers, ces éléments formels absurdes pourraient prendre un sens. Ils correspondraient aux ailes du motif modèle, incomprises comme telles et reproduites ou transposées de manière mécanique, par la circulation et la copie des "modèles".

Les deux autres types de "nouveaux motifs" qui apparaissent sur les *alforjas* les plus belles, les armoiries nationales et les phrases ou le nom du propriétaire, peuvent aussi être considérés comme images de référents iconiques: respectivement les armoiries nationales, que les paysannes peuvent voir au-dessus de la porte des écoles à la campagne et de tous les bâtiments administratifs au bourg, et les lettres de l'alphabet - car on peut se demander si celles-ci ne sont pas surtout des motifs, aux yeux de femmes encore largement analphabètes.

On est donc tenté de penser - mais rien ici n'a force de certitude - que c'est en s'inspirant d'images, plutôt que d'éléments de leur environnement tangible, que des "créatrices de motifs" ont, un jour, introduit ces "nouveaux motifs" dans le répertoire des tisseuses de Chota.

Les tisseuses, les "maîtresses" ou les paysans de Chota disent, eux, que lorsque les "créatrices de motifs" font de nouveaux dessins, "elles sortent les motifs de leur tête" ou "de leur savoir" ce qui indiquerait que les spécialistes peuvent aussi transposer au tissu des images mentales - techniquement parlant, c'est beaucoup plus difficile à réaliser que de transposer des images matérielles, comme je l'ai déjà mentionné. Dans tous les cas, le répertoire pré-existant doit peser d'un poids non négligeable sur les capacités inventives des "créatrices de motifs", étant donnés les moyens par lesquels celles-ci les acquièrent.

Il n'est pas possible, dans l'état actuel de cette recherche, de donner réponse à la question des modes de création des nouveaux motifs, car les informations manquent. Mais une réponse à cette question permettrait peut-être de savoir quel est le statut de ces "nouveaux motifs" pour les paysans de Chota: ont-ils une signification symbolique ou d'une autre nature? Leur raison d'être sur les *alforjas* est-elle ornementale? Font-ils écho à un sens

esthétique? Car il semble bien que c'est d'une approche historique ou génétique de ces motifs, d'une part, et comparative, de l'autre, qu'on peut espérer apprendre quelque chose de leurs significations.

VI. L'APPRÉCIATION

1. Les normes de composition de l'espace décoré

Parmi les caractéristiques formelles, constantes et variables, mises en évidence au chapitre précédent, certaines ont été commentées explicitement par mes informatrices - en particulier par la "maîtresse" qui m'a enseigné à tisser. Elles ont énoncé ces normes soit de manière spontanée, soit en réponse à des questions de ma part. Je tiens à dire qu'il reste certainement beaucoup à apprendre sur ce point et la présentation qui suit ne prétend pas donner un reflet complet de ce que les tisseuses apprécient dans les *alforjas* qu'elles font.

Un des problèmes complexes que cette recherche n'a pas résolu est celui des fondements ou des raisons de ces préférences pour certaines caractéristiques formelles: pourquoi sont-elles jugées nécessaires dans une *alforja*? Pourquoi rendent-elles certaines *alforjas* plus appréciables que d'autres? Ces questions ne pourront trouver de réponses en dehors d'une problématique qui inclue les notions de jugement et de goût. Le problème naît aussi de mon ignorance des éventuelles significations que pourraient avoir les motifs décrits au chapitre précédent. L'état actuel de mes connaissances empiriques et théoriques ne m'engage pas à me risquer dans ce domaine et je me contenterai d'arpenter le terrain découvert, même s'il est peu étendu. Je resterai donc, pour le moment, au plus près des quelques appréciations que firent mes interlocutrices et qui sont reprises ici.

D'abord, la présence de bandes latérales dans les bords verticaux des *alforjas* est considérée indispensable, comme me l'a clairement dit une paysanne déjà âgée, qui tissait peu elle-même: "nous les appelons bandes latérales, nous les mettons toujours dans les ceintures, et dans les *alforjas* aussi. Si nous ne les mettons pas, elle [la pièce] est borgne, tordue, laide". Il faut noter que ce trait formel est particulièrement fréquent dans les pièces textiles andines. Les bandes latérales sont aussi importantes dans les ceintures et dans les

ponchos tissés dans la campagne de Chota. Seuls les lés pour des couvertures ne présentent pas ce motif.

De même que ces bandes latérales, les pompons aux angles inférieurs des sacs d'une *alforja* doivent être présents: sans ces pompons, a affirmé ma "maîtresse", "l'*alforja* est écornée, tronquée".

Une autre norme formelle importante et reconnue comme telle, en particulier dans les *alforjas* à motif "choisi", veut que les formes principales et mineures soient identiques et occupent le même lieu dans chaque moitié de l'espace. La règle vaut aussi pour les couleurs insérées dans les motifs. En une occasion, en commentant une très belle *alforja* (voir photo 14, pl. XXVI), ma "maîtresse" a énoncé cette norme dans les termes suivants : "quand on fait une *alforja*, il faut toujours qu'il y ait deux paons, deux perroquets, deux fleurs. Il faut toujours qu'il y en ait deux pareils". Il faut noter que cet énoncé n'insiste pas sur l'axe de symétrie, ou sur l'élément formel qui marque concrètement cet axe - auquel j'ai accordé beaucoup d'importance dans ma description des aspects formels des *alforjas*. La nécessité que cet énoncé met en évidence, c'est la présence de paires de motifs en tous points semblables. L'accent est mis plutôt sur le principe de dualité que sur celui d'unification, d'articulation - les deux principes se rejoignant dans la structure de la symétrie axiale.

Les *alforjas*, même les plus belles, ne sont que très rarement totalement conformes à cette norme de symétrie axiale: il y a souvent des éléments formels non conformes, qui sont parfois qualifiés d'erreurs. D'autre part, les espaces décorés sur les faces des deux sacs d'une *alforja* sont semblables, mais rarement identiques. Les différences entre ces deux espaces d'une *alforja* n'ont jamais été reconnues devant moi comme des fautes ou des imperfections - ce qui laisse penser qu'il n'y a pas d'axe de symétrie qui traverse l'épaulette par le milieu. Quand l'*alforja* est portée, il y a donc une symétrie droite-gauche, mais pas de symétrie devant-derrrière.

Quant aux couleurs, elles ont également été l'objet d'appréciations explicites de la part de ma "maîtresse", qui a insisté plusieurs fois sur l'importance des contrastes entre la couleur principale des motifs (bleu ou rouge) et celles des brins de laine insérés dans ceux-ci. La norme générale recomposée à partir de ses nombreuses remarques fragmentaires, toutes énoncées à propos de très belles *alforjas*, serait la suivante: plus nombreux les brins de laine insérés et plus contrastées leurs couleurs, entre elles et avec la couleur principale, plus belle l'*alforja*. Mais il ne faut pas que les brins de laine soient trop épais et sortent par trop de la surface du tissu. Les modèles particuliers de combinaison des couleurs, qui touchent encore à la question du goût, restent dans l'état actuel de la recherche bien mystérieux. Je ne

peux, ici non plus, prétendre avoir déterminé les signifiés de dénotation et de connotation des expressions entendues à ce sujet, de la bouche de quelques tisseuses.

Le dernier aspect formel que les tisseuses ont commenté concerne la quantité de motifs qui occupent l'espace décoré de l'*alforja*: il faut que cet espace "soit plein", qu'il comporte autant de motifs qu'il est possible d'en tisser sans qu'ils se mêlent et perdent leur identité. J'ai entendu ce commentaire à propos de très belles *alforjas*, d'armure "en blanc" et motif "choisi", mais également de pièces beaucoup plus communes, avec une armure "courante" et un motif "rentré".

Dans l'état actuel cette étude, il est donc possible de dire que l'appréciation des qualités formelles des *alforjas* par les tisseuses qui ont été entendues tourne autour de quatre thèmes : la présence des bandes latérales, le principe de dualité corrélatif à la symétrie axiale, la variété et la quantité de couleurs insérées et un espace textile plein.

Les quatre types formels d'*alforjas* dégagés au chapitre précédent ne se conforment pas à toutes les normes, ni de la même manière. Ainsi, l'*alforja atmudera* comporte parfois ce qu'on pourrait interpréter comme des bandes latérales très simples, blanches - mais une confirmation de la part des tisseuses serait nécessaire sur ce point. Il est également difficile de se prononcer sur la pertinence de la norme de dualité pour ce type d'*alforja*. De même, est-ce que l'espace textile est "plein", même si c'est d'éléments formels au dessin unique et très simple? De fait, j'ai souvent eu l'impression que les *alforjas* de ce type sont jugées tellement courantes que cela ne vaut pas la peine d'en parler.

Dans le deuxième type, l'*alforja* d'armure "courante" à motif "rentré", on constate la présence des bandes latérales et un espace textile plein: les motifs sont disposés de manière très régulière, de sorte qu'on a pas de sentiment de vide dans cet espace. Les insertions de couleurs sont rares. Je n'ai pas entendu de commentaire sur la disposition duale des motifs dans ce type d'*alforjas*; elle n'est pas non plus systématiquement reconnaissable sur les pièces.

Pour les deux derniers types, qui partagent globalement la même composition de l'espace et les mêmes éléments formels, on constate une adéquation aux quatre normes énoncées. Mais quantitativement cette adéquation est supérieure pour le quatrième type, l'*alforja* "en blanc" à motif "choisi". Car ce type est en quelque sorte une hypertrophie du précédent.

Si l'on accepte l'hypothèse, proposée plus haut, du développement diachronique de la série des quatre types formels que j'ai décrits, les *alforjas* du type le plus récent sont les plus appréciées. Lorsqu'une femme tisse une belle *alforja*, son travail n'est pas jugé à l'aune de ce que sa mère ou sa grand-mère faisaient. Il n'y a pas de passéisme dans l'appréciation des *alforjas* - et peut-être les critères de celle-ci se sont-ils modifiés parallèlement aux objets sur lesquels elle s'exerce.

La qualité qu'on reconnaît à une *alforja* dépend de la complexité de son ornementation, mais également de l'armure, du mode d'élaboration des motifs et de la matière d'oeuvre utilisée. En général, les *alforjas* "courantes" sont celles qui correspondent aux trois premiers types formels décrits dans le chapitre précédent et dont les caractéristiques techniques peuvent se lire dans le tableau 5. Les *alforjas* appréciées et jugées "fines" sont des pièces qui montrent l'ornementation complexe du quatrième type formel, une armure "en blanc" et des motifs "choisis".

Mais même dans ce dernier type, il arrive qu'une discrimination soit encore établie, qui rejette certaines pièces dans la classe "courante", par rapport à d'autres pièces jugées plus "fines". Il y a une assez grande latitude dans l'appréciation, puisque toutes les normes ne sont pas systématiquement prises en compte et qu'en outre l'adéquation d'une *alforja* à une norme formelle est une question de degré, de plus ou moins.

2. Normes de composition et savoir-faire techniques

Les normes formelles mettent en évidence des aspects qui comptent pour qu'une *alforja* plaise, du point de vue de celles qui les fabriquent. Il n'y a rien d'étonnant à ce que ces normes aient des corrélations dans la réalisation du processus technique de fabrication des *alforjas*. De fait, les liens sont si étroits entre les diverses dimensions de celui-ci et les aspects formels - ornementation, composition de l'espace, dessin des motifs... - que la pertinence de la distinction que pose le présent travail est certainement très limitée.

L'interrelation étroite entre les caractères techniques, morphologiques et formels des *alforjas* et des autres pièces textiles peut se lire dans l'usage polysémique que les tisseuses de Chota font du terme *labor*, qui signifie en espagnol "travail; ouvrage, oeuvre". Dans son acception locale et pour les tisseuses, ce terme se réfère à:

- l'armure textile, considérée dans cette étude comme un aspect technique;
- les motifs divers qui apparaissent sur une pièce textile;

- l'ensemble du décor de la surface supérieure de la poche d'une *alforja*.

Et il est souvent difficile de déterminer à quel référent les tisseuses pensent lorsqu'elles utilisent le terme *labor*, pour autant toutefois que la distinction faite ici ait une quelconque réalité pour elles.

L'insertion de fils de couleurs ralentit considérablement le travail de tissage. Le passage de la trame est rendu beaucoup moins machinal, car après chaque duite il faut ajouter ces brins supplémentaires là où le motif le demande. La réalisation d'un espace textile "plein" de petits motifs ralentit également beaucoup le travail de tissage. Car c'est le mode d'élaboration de motifs "choisis" sur une armure "en blanc" avec un compte de fils élevé en chaîne et en trame qui permet le plus de souplesse technique pour la réalisation de petits motifs nombreux, aux dessins variés et aux détails précis.

De plus, la haute densité de fils en chaîne et en trame produit un tissu solide, "qui ne s'abime pas", selon les termes des paysans de Chota, qui apprécient bien sûr particulièrement cette qualité - ne serait-ce que parce que l'objet est plutôt coûteux. Une *alforja* "en blanc", avec de nombreux motifs indique aussi que son propriétaire a eu de quoi payer la grande quantité de fils nécessaire à sa réalisation. Autour de la question de la quantité de matière d'oeuvre en relation avec la qualité de la pièce textile s'articule une distinction particulièrement importante pour les tisseuses et les utilisateurs: la distinction entre les pièces "pour l'usage" (*para uso*) et "pour la vente" (*para venta*) - sur laquelle nous reviendrons avec plus de détails.

Quant à la réalisation des bandes latérales, elle est déterminée dans la séquence de l'ourdissage de la chaîne, par le choix des couleurs et du nombre de fils ourdis. Dans la phase de tissage, la réalisation des bandes latérales ne pose pas de problème particulier, dans la mesure où leur orientation est parallèle au sens de la chaîne, c'est-à-dire du jeu d'éléments qui sert à former les motifs. De même, les motifs "choisis" de l'espace décoré sont articulés par un axe de symétrie vertical. La coïncidence de l'orientation de la chaîne et des lignes de construction de l'espace décoré facilite grandement la réalisation d'une symétrie d'axe vertical convaincante et immédiatement perceptible. Car la tisseuse peut contrôler la conformité des deux parties jumelles du motif à mesure que le tissage avance. De fait, la réalisation de deux motifs symétriques requiert seulement que les fils de chaîne sélectionnés en préparation à chaque foule soient disposés de manière tout à fait symétrique par rapport à l'axe central de l'espace textile. Il suffit donc de savoir compter correctement ces fils - ce qui n'est toutefois pas aussi facile qu'on peut le penser.

Il est de plus en plus clair que les *alforjas* qui se conforment le mieux aux normes formelles énoncées par les tisseuses sont faites par les spécialistes,

les "maîtresses", celles "qui aiment ce travail". Elles sont les seules à détenir non seulement les savoir-faire techniques nécessaires au tissage "en blanc" de motifs "choisis", mais également la dextérité, la patience et l'endurance au travail qui permettent de venir à bout du tissage d'une telle pièce. Comme l'a souligné ma "maîtresse" quand j'ai entrepris d'apprendre cette technique: "quand nous faisons des *alforjas* fines, ça prend une journée pour le motif des fleurs, puis une autre pour le nom, et ainsi de suite: ça prend du temps".

Cependant, les *alforjas* des deux premiers types formels peuvent être réalisés par n'importe quelle tisseuse, car la phase de tissage ne demande pas de référence particulière au "modèle". Les *alforjas* "courantes" à motif "choisi" peuvent être réalisées par les tisseuses qui savent sélectionner les fils pour élaborer un motif, à l'aide d'un "modèle" simple.

De toutes ces données, il découle que la série d'oppositions qui a déjà été suggérée, au travers du schéma 4, peut être amenée à inclure le thème des catégories d'*alforjas* - et surtout, des classes que reconnaissent leurs fabricantes et utilisateurs et l'appréciation qu'ils en font.

PHASES	préparation de la matière d'oeuvres préparation du métier tissage des pièces à motif "rentré" tissage des pièces à motif "choisi"	vs	
SAVOIR-FAIRE	opérations de mesure, choix, contrôle demandant une concentration relativement aigüe	vs	tours de main, demandant une concentration moindre
AGENT	spécialiste, "maîtresse"	vs	tisseuse
CATEGORIE D'ALFORJA (détails: cf tableau 5)	armure "en blanc", motif "choisi"	vs	toutes les autres catégories
CLASSE	"fine"	vs	"courante"
APPRECIATION	+	vs	-

Schéma 4c: Un modèle analytique de la production des *alforjas*

3. Composition de l'espace textile, structure du tissu et savoir technique

J'aimerais encore insister ici sur l'étroite dépendance entre la disposition des motifs dans l'espace textile et des facteurs d'ordre technique, à travers l'analyse d'un exemple: un épisode auquel il m'a été donné d'assister plusieurs fois durant mon séjour chez mes hôtes de Cuyumalca.

J'ai déjà dit quelques mots, dans l'introduction de cette étude, du commerce d'objets artisanaux qui occupe une partie de la famille de Rogelio à Chota. Des objets, textiles en majeure partie, sont emmenés à Lima pour être offerts sur un marché à destination des touristes - marché dont les exigences qualitatives sont assez élevées, ce dont mes hôtes se montraient plutôt fiers. Il n'empêche que de telles exigences sont largement étrangères aux tisseuses elles-mêmes.

Les *alforjas*, en tant qu'objets, n'entrent pas dans ce commerce. Mais leurs motifs, comme éléments formels, ont été peu à peu transposés sur des nappes (voir photos 18 et 19, pl. XXX), à la demande ou sur les conseils des gérants de boutiques liméniennes qui sont clients réguliers de Rogelio. Ce sont des objets dont la fonction est étrangère aux tisseuses qui les fabriquent - j'ai plusieurs fois dû répondre à la question "et ces nappes, pour quoi on les utilise?"

Mais à un niveau moins anecdotique et plus problématique pour les tisseuses, on peut aussi constater dans la réalisation de ces nappes l'étrangeté de l'organisation spatiale du motif, par rapport au savoir technique mis en oeuvre dans le processus de leur fabrication. Sur les illustrations photographiques, on peut clairement voir que l'organisation de l'espace décoré de la nappe n'a plus que très peu de rapport avec celle des *alforjas* "fines", desquelles proviennent tant les motifs individuels que l'armure "en blanc" utilisés dans la réalisation de ces nappes. L'organisation spatiale en rangées rappelle bien plus celle des *alforjas* "courantes" à motif "rentré". Mais les motifs qui apparaissent sur les nappes sont "choisis" et non pas "rentrés". Ceci indique que celles qui réalisent ces pièces se trouvent être parmi les "maîtresses", parmi celles qui peuvent effectuer les opérations demandant une concentration particulière, celles qui maîtrisent toutes les connaissances nécessaires à la réalisation du processus de fabrication textile dans son ensemble.

La forme même de la nappe est un rectangle de quelques deux mètres de long et sa largeur est deux à trois fois celle de l'ensouple du métier à ceinture dorsale. Il est donc nécessaire de tisser un lé dont la longueur soit deux ou trois fois celle de la nappe terminée. Ce lé doit présenter sur sa

surface deux ou trois séries absolument identiques de rangées de motifs - avec un dessin différent pour chaque rangée. Les finitions de ces nappes consistent à couper le lé en deux ou trois morceaux qui correspondent aux séries de rangées de motifs. Ces morceaux doivent ensuite être assemblés par des coutures le long de leur lisières verticales, de sorte que les diverses rangées de motifs identiques correspondent exactement sur toute la largeur de la nappe une fois terminée.

Cette correspondance exacte ne s'obtient pratiquement jamais. La plupart du temps, il est possible d'assembler correctement deux des trois morceaux, le troisième restant seul. Les deux objets obtenus au lieu de l'unique qui avait été projeté au début du processus de fabrication ont une valeur d'échange bien moindre que celle qui était escomptée - et les pertes économiques sont très certainement la cause des altercations qui ne manquent pas de s'élever entre la tisseuse et le "négociant" qui a fourni la matière d'oeuvre et doit payer le travail de tissage.

Il me semble que ces problèmes de non-conformité entre le prototype et l'objet réalisé ont pour cause le fait que les objets demandés par les acheteurs liméniens impliquent pour leur réalisation une référence au système de mesure métrique. Car le système métrique est composé d'une série d'unités de mesure constantes, abstraites et divisibles à l'infini: mètre, décimètre, centimètre, ... pour ne citer que les plus communes. Ce système permet, en ce qui nous concerne ici, la reproduction précise de dessins sur une surface - textile ou autre - indépendamment de la matérialité de celle-ci. Par exemple, les paysans qui maîtrisent les techniques de coupe et de confection de vêtements utilisent le ruban métrique pour dessiner les patrons sur le tissu de fabrication industrielle qui est leur matière d'oeuvre.

Mais les tisseuses, mêmes les meilleures, ne se réfèrent pas au système métrique pour mesurer et contrôler les dimensions des pièces qu'elles fabriquent et les motifs qu'elles effectuent. Les mesures nécessaires lors de l'ourdissage et du montage de la chaîne sur l'ensouple et la poitrinière ne sont que très rarement prises à l'aide d'un ruban métrique. Le plus souvent, elles sont soit reportées directement de la pièce "modèle", soit établies sur la base de la *vara*. Celle-ci est une baguette de bois de longueur adéquate et ne comporte pas de subdivisions qui correspondent aux marques des centimètres sur un ruban métrique. Quant au "modèle", il est superflu de s'étendre sur son caractère concret. En fin de compte, les tisseuses et les spécialistes ne mesurent pas des distances en unités abstraites, mais reportent des quantités à partir d'objets.

Pour l'élaboration des motifs "choisis" durant la phase de tissage, la tisseuse établit les distances horizontales en comptant les fils de chaîne du "modèle"

pour chaque passage de trame et les distances verticales en comptant les duites. Avec ces manières de procéder, les mesures de distances horizontales sont très précises. Car les fils de chaîne sont suffisamment nombreux pour ne pas être déplacés sous l'effet de tensions durant le tissage et permettre une reproduction convaincante des motifs du "modèle"; d'autant plus, lorsque l'espace textile est articulé parallèlement à la chaîne. Au contraire, les mesures de distances verticales sont beaucoup moins précises, car l'espace occupé par une duite dépend de nombreux facteurs: la force du coup donné pour tasser la trame, la grosseur et l'élasticité du fil utilisé, la tension de la chaîne qui elle-même dépend de l'inclinaison du métier, du poids de la tisseuse, de l'humidité. Si les variations sont imperceptibles à chaque duite, leur accumulation finit par causer des différences de plusieurs centimètres pour un lé de cinq ou six mètres. Le jeu de tant facteurs si difficiles à maîtriser fait de la reproduction précise de distances verticales sur un lé de plusieurs mètres de long, à l'aide des instruments autochtones, une entreprise presque impossible à réaliser, techniquement parlant.

On a donc, depuis des sphères externes, imposé aux tisseuses les plus expérimentées la réalisation d'un type de pièce textile et surtout d'une organisation spatiale des motifs qui est étrangère aux principes techniques qu'elles maîtrisent et ne peut être menée à bien avec les moyens matériels et le savoir dont elles disposent. Les conséquences de cette déstabilisation se font sentir tant dans les relations entre les personnes qui prennent part au processus de fabrication que dans les implications économiques de ce processus et, simplement, dans ses produits.

4. Changements dans le répertoire de motifs et les savoir-faire techniques

J'ai déjà insisté, dans les pages précédentes, sur les liens étroits entre la matérialité des *alforjas* - leur morphologie - et leur aspects plus épidermiques - leur ornementation. Ainsi qu'on l'a vu, quand des "maîtresses" de la campagne de Chota, ou d'autres paysans jugent qu'une *alforja* est belle, "fine", les critères du jugement portent autant sur les motifs et leur ordonnance que sur l'objet tissé. J'ai donc, pour rendre compte de l'appréciation et de la production des *alforjas* par les paysannes de Chota, distingué des aspects - techniques, ornementaux - que les principales intéressées ne distinguent pas. Or cette approche fractionnée, qui a été utile jusqu'ici, pourrait bien s'opposer à une compréhension meilleure des changements dans le travail de fabrication textile, si la recherche venait à se poursuivre dans cette direction.

Ainsi, du fait même de la polysémie du terme *labor*, duquel les tisseuses désignent les motifs, la structure ornementale d'une pièce tissée et son armure, il est difficile de dissocier l'évolution, au cours des décennies, des savoir-faire et armures connues par les "maîtresses" de celle du répertoire des motifs qui sont tissés à Chota. Car, avec les paons et les lions de profil et en symétrie, les chevaux ou cavaliers et les armoiries nationales, va l'armure "en blanc": elle aussi est désignée comme nouvelle: *labor nueva*. De même, les paysannes relativement âgées qualifient parfois d'ancienne l'armure "en couleur": *labor antigua*.

Dans le travail-même de la fabrication textile, c'est la pratique de copie et de reproduction de "modèles" qui amène les spécialistes à maîtriser autant un répertoire de motifs cohérent, mais non pas figé, que les savoir-faire, connaissances et habiletés qui leur sont propres. En effet, il est clair que les "maîtresses" possèdent toutes les connaissances qui leur permettent de projeter et de réaliser une pièce textile quelle qu'elle soit, parmi l'ensemble des objets tissés dans la vallée de Chota. En particulier, leur capacité à corriger les erreurs d'ourdissage ou de tissage et à contrôler la bonne marche du travail montre bien qu'elles connaissent précisément les principes d'entrelacement des fils de chaîne et de trame.

Rien ne permet donc de douter que les spécialistes aient pu inventer l'armure "en blanc" depuis celle "en couleur" connue précédemment. En effet, les détails de l'ourdissage, du montage des lames et du tissage reposent pour ces deux armures sur le même principe technique. (Voir pl. X et XI, les croquis 23 et 25 pour l'ourdissage et 24, 26, pour le montage des lames.) Pour l'armure "en couleur", le motif est formé par des flottés de fils de la nappe en couleur sur le fond composé par les deux nappes. Pour l'armure "en blanc", le motif est formé par des flottés de fils de la nappe de couleur et le fond par des flottés de fils de la nappe blanche. Le principe d'entrecroisement des fils qui ne s'appliquait qu'à une nappe, pour l'armure "en couleur", a donc été étendu aux deux nappes, pour l'armure "en blanc". Que la nouvelle armure ait été introduite de l'extérieur ou qu'elle soit endogène, inventée et introduite par des "maîtresses", on ne peut donc que remarquer sa cohérence avec des données techniques préexistantes.

A ces spécialistes, l'observation détaillée d'une pièce suffit pour comprendre une armure et pouvoir la reproduire. Ma "maîtresse" m'ai dit parfois: "en regardant simplement, nous nous rendons compte comment c'est fait". Et on le sait, c'est également l'observation détaillée des motifs de nombreux "modèles" et leur reproduction méticuleuse, fil par fil qui donne aux spécialistes non seulement la maîtrise du répertoire des motifs textiles pour

Les nappes (photos 18 et 19) que tissent certaines des meilleures tisserandes de la campagne de Chota, pour le marché touristique liménien, sont faites d'une étoffe d'armure "en blanc" à motifs "choisis". Ces motifs sont disposés en rangées tout au long du lé. La nappe, une fois finie, est constituée de trois morceaux d'étoffe, cousus bord à bord, de longueur égale et aux motifs identiques — de sorte que les coutures soient à peine visibles.



18



19

chaque type de pièce, mais aussi et surtout, les aptitudes nécessaires à créer de nouveaux motifs.

D'où l'importance, une fois encore, des "modèles" dans la fabrication textile à Chota. Ces "modèles" se sollicitent, se prêtent et passent entre les tisseuses. Les circonstances de l'enquête ne m'ont malheureusement pas permis d'éclairer les modalités sociales de ces échanges. Ceci limite singulièrement la réflexion sur les questions qui touchent à la constitution et aux variations du répertoire de motifs textiles - variations au cours du temps, bien sûr, mais aussi entre les éventuels divers réseaux sociaux dans lesquels les tisseuses s'échangeraient des "modèles". Mais encore une fois, sans doute serait-il assez illusoire et stérile de chercher à comprendre, mieux que cela n'a été fait ici, comment circulent les "modèles" et s'élaborent les répertoires de motifs - et quel est le poids de la créativité des spécialistes dans ces phénomènes de changement, sans se demander conjointement par quels chemins les "maîtresses" se transmettent leur savoir-faire et comment elles introduisent des innovations dans le processus technique.

VII. TRANSACTIONS, ÉCHANGES ET USAGES

1. Contexte et implications économiques du processus de fabrication

Pour les paysannes de la campagne de Chota, la production textile est une activité secondaire, tant comme source de revenus en espèce qu'en ce qui concerne la répartition des rôles au sein de la famille.

Dans les communautés de la vallée de Chota, ce sont principalement les femmes qui effectuent les tâches quotidiennes de l'élevage des animaux petits et grands, les hommes s'occupant plutôt de cultiver les champs. Pour les paysannes, les préoccupations de tous les jours portent sur le bien-être des membres de la famille et des animaux. Les activités textiles, dont j'ai mentionné le caractère exclusif, viennent ensuite, s'il reste du temps. Il en résulte que celles qui dédient le plus de temps à la production textile sont les jeunes femmes, assez âgées pour pouvoir effectuer ce travail, mais encore célibataires: elles n'ont pas charge de famille et vivent au contraire encore dans un cadre familial où il se trouve d'autres personnes (parents ou frères et sœurs) pour se charger des tâches liées à l'élevage et à l'agriculture.

Les paysannes dont les enfants sont adultes ne tissent pas énormément, bien que leurs charges familiales aient baissé. D'une part, elles ne sont peut-être plus assez vigoureuses pour mener à bien le lourd travail de tissage pour de grandes pièces. D'autre part, parmi les armures actuellement connues à Chota, celles qui permettent l'élaboration des motifs les plus appréciés sont relativement récentes, et se sont répandues après que les femmes qui ont actuellement plus de 55 ans environ ont pu apprendre les techniques de tissage.

Du point de vue des revenus, les activités agro-pastorales et textiles peuvent être considérées comme complémentaires: l'agriculture est vivrière et fournit la base de l'alimentation familiale. Le bétail bovin est élevé pour l'utilisation dans les activités agricoles (bœufs de labour), pour la vente

dirigée vers les abattoirs de la côte et pour les sous-produits lactés. La vente de bétail apporte des revenus ponctuels mais considérables, nécessaires lors de la construction d'une maison ou de l'achat d'un terrain, par exemple. Quant aux sous-produits lactés et à l'élevage du petit bétail (cochons d'Inde, poulets...), ils sont destinés à la consommation propre aux occasions festives et, surtout, à la vente locale qui offre de petits revenus assez fréquents pour subvenir aux besoins quotidiens et aux accidents courants.

Ce dernier type de revenu est aussi attendu de la production textile - comme d'autres activités secondaires moins répandues: confection de vêtements, ébenisterie, écriture publique,... Mais la fabrication des *alforjas* est pour les femmes le moyen le plus répandu, sinon le plus valorisé, d'obtenir régulièrement de petites quantités d'argent, dans la mesure où il existe un système de distribution de ces objets au niveau régional: les "négociants", des marchés locaux et une demande pour les *alforjas* de Chota en dehors de la vallée.

Il ne m'a pas été possible de déterminer exactement l'aire de distribution des *alforjas* de Chota. J'ai observé la vente de ces pièces dans les magasins et principalement sur les marchés dominicaux de Chota, Bambamarca - la localité de la vallée adjacente, dont le marché dominical rivalise avec celui de Chota - et Cajamarca. Sur les trois marchés, les tisseuses et les revendeuses proposent des *alforjas* au détail. Mais c'est à Chota que les *alforjas* se vendent à la douzaine aux "négociants" qui les transportent pour les revendre.

Les modalités de la vente des *alforjas* sur les marchés dominicaux et dans les magasins sont diverses. Soit la tisseuse va elle-même au village pour vendre les *alforjas* qu'elle et les membres de sa famille ont fabriquées durant la semaine. Elle peut aussi vendre des pièces qui ne sont pas de leur fabrication et qu'elle a achetées à d'autres paysannes. Dans ce cas, elle remplit un rôle d'intermédiaire. Soit c'est une autre personne, le "négociant", qui se déplace dans la campagne la veille du jour de marché et achète la production de plusieurs tisseuses. Les prix des pièces sont établis sur un accord entre chacune de ces dernières et le "négociant", qui paye la somme convenue soit sur le moment, soit après le marché. Les "négociants" peuvent être des hommes ou des femmes, habitants de la campagne ou du village. Dans l'état actuel de la recherche, leur identité et leur statut social ne sont pas déterminés.

Ces intermédiaires ont donc pour rôle de transporter des pièces textiles du lieu de production aux lieux de vente. Ce rôle existe aussi entre les paysans et le marché, entre la campagne et le bourg pour la vente du bétail: certains individus se placent les matins de marché au bord des chemins que les

paysans empruntent pour descendre à la place de marché avec le bétail qu'ils veulent vendre. Le "négociant" arrête le ou les paysans propriétaires de bétail, propose une somme, si un accord peut être trouvé sur la somme et le moment où elle sera payée, il paye un acompte aux propriétaires et va lui-même proposer le bétail sur la place de marché, avec l'espérance d'un bénéfice qu'il ne réalise pas toujours.

Parmi les phases et séquences de la chaîne opératoire de fabrication des *alforjas* comme des autres pièces textiles, certaines tâches sont payées à Chota une somme déterminée, qui varie au cours du temps mais repose sur un consensus général. Ces tâches sont le filage de la fibre animale - qui ne concerne pas les *alforjas* - et le tissage (*la tejida*). Le tableau 7 doit permettre la comparaison des sommes admises à l'époque de ma présence à Chota, pour le tissage de lés destinés à deux types d'*alforjas* et, à titre comparatif, à une couverture. Les indications du temps nécessaire au tissage de chacune de ces pièces reposent sur les dires des tisseuses - je n'ai pas effectué de mesure moi-même sur ce point. L'unité monétaire, le sol, correspondait en janvier 1992 à 1US\$, environ.

	Lé pour trois <i>alforjas</i> d'armure "en couleur" et motif "rentré"	Lé pour une <i>alforja</i> d'armure "en blanc" et motif "choisi"	Lé pour une couverture, à motif "rentré"
Somme payée pour le tissage	2 soles	10 - 12 soles	8 - 10 soles
Temps nécessaire	2 jours	15 - 30 jours, selon l'habileté et le temps disponible de la tisseuse	8 - 10 jours pleins ou 3 - 4 mois, peu à peu
Rémunération par jour de travail	1 sol/jour	0.30 - 0.80 sol/jour	environ 1 sol/jour

Tableau 7: Rémunération de la phase de tissage

La somme reçue est donc plus considérable pour le tissage d'une *alforja* de qualité supérieure que pour celui d'une *alforja* commune, mais la rémunération par jour de tissage est plus faible pour celle-là que pour les deux autres types de pièces. Ma "maîtresse" - la femme qui m'a enseigné à tisser - a souvent insisté sur la faiblesse des revenus qui peuvent être tirés de la fabrication textile: selon elle, les femmes tissent pour gagner un peu d'argent si et parce qu'elles n'ont pas d'autre activité secondaire économiquement mieux valorisée. De fait, le gain d'une journée de travail agricole - travail masculin - est deux à trois fois supérieur à la rémunération quotidienne pour le tissage, sans compter les repas auxquels le journalier agricole a droit.

En ce qui concerne les implications économiques du processus de fabrication, il est donc remarquable que seule la deuxième phase, la préparation du métier, ne soit pas intégrée dans un circuit de prestations et d'échanges monétarisés. Car à la première phase, la préparation de la matière d'oeuvre, il y a la nécessité d'acquiescer celle-ci dans les commerces du bourg. La troisième phase, le tissage, est la seule partie du processus de fabrication à proprement parler rémunérée; c'est donc de cette phase que les tisseuses tirent les revenus secondaires attendus de la production textile. Quant à la dernière phase, les finitions, elle est en général prise en charge par les agents de la distribution des *alforjas*.

L'acquisition de la matière d'oeuvre peut poser problème à une tisseuse. Souvent, l'intermédiaire pour qui le lé est tissé, qui se chargera aussi de la vente des pièces, peut avancer la somme nécessaire à l'achat du fil. Il peut aussi fournir le fil, auquel cas il payera uniquement le tissage, s'il se charge lui-même des finitions.

Il semble être en effet assez fréquent - mais pas systématique - que le "négociant" pour qui un lé est tissé emmène la pièce à la fin de la phase de tissage, avec la "pointe" qui reste de la chaîne, et se charge lui-même d'effectuer le travail de finition, tel que je l'ai décrit à la fin du deuxième chapitre. Pour cette raison, il serait peut-être juste d'indiquer dans la chaîne opératoire une césure plus importante entre la troisième et la quatrième phase qu'entre les trois premières. On remarquera aussi que les instruments nécessaires aux finitions sont autres que ceux qui interviennent dans les deux phases centrales du processus technique. Les savoir-faire mis en oeuvre dans cette dernière phase seraient à étudier en relation avec un autre secteur des techniques de fabrication textile maîtrisées par les paysans de la campagne de Chota, celui de la coupe et de la confection des vêtements.

2. La distinction "pour l'usage" / "pour la vente"

A la distinction fondée sur les critères techniques, morphologiques et formels entre les classes d'*alforjas* "fines" et "courantes", les paysans de la campagne de Chota superposent une autre distinction, dont le critère est la destination des *alforjas* et des autres pièces textiles: "pour l'usage" (*para uso*) - sous-entendu, pour l'usage de celui qui l'a fabriquée ou faite fabriquer - ou "pour la vente" (*para venta*). Cette deuxième distinction n'est pas sans conséquence sur le projet de la pièce à tisser et par conséquent sur le processus technique de sa fabrication.

Les classes "pour l'usage" et "pour la vente" sont parallèles aux classes de qualité "fine" et "courante", mais la frontière est, si l'on peut dire, déplacée

vers le haut de l'échelle de qualité. Parmi les *alforjas* "fines", ce sont les plus belles qui ont été fabriquées "pour l'usage"; toutes les autres pièces, "fines" et "courantes" sont, en principe, destinées à la vente. De sorte que dans le langage des paysans de Chota, c'est en disant qu'une *alforja* a été fabriquée "pour l'usage" qu'on indique qu'elle est vraiment de la meilleure qualité.

Toutefois, de même que la distinction entre les *alforjas* "fines" et "courantes", l'opposition entre les pièces "pour l'usage" et "pour la vente" est beaucoup plus clairement marquée dans le discours que dans la réalité des transactions qui entourent le tissage et les objets tissés. Même si les paysans de la vallée de Chota s'accordent à dire qu'une *alforja* tissée "pour l'usage" ne se vend pas, c'est surtout la nécessité qui dicte sa loi.

La fabrication d'une *alforja* "pour l'usage" est sans conteste un travail de spécialiste - de "maîtresse". La matière d'oeuvre utilisée pour une telle pièce est bien sûr le "fil de cône" - mais ce qui distingue une pièce tissée "pour l'usage", d'une pièce de même type "pour la vente", c'est la quantité de matière d'oeuvre. Les tisseuses sont tout à fait explicites: quand on tisse quelque chose "pour l'usage", on y met plus de fil.

Du point de vue formel, le décor des *alforjas* "pour l'usage" est plus soigné par rapport aux normes de composition présentées ci-dessus. Un élément très important est le nom du propriétaire: il apparaît dans la partie inférieure du registre supérieur, sur une des deux poches de l'*alforja* - sur l'autre poche au même emplacement est tissée une de ces phrases stéréotypiques dont il faudrait également pouvoir établir un répertoire, chose qui n'a pas encore été faite. La présence du nom du propriétaire dans la décor de l'*alforja* indique que l'expression "pour l'usage" signifie bien: pour l'usage de celle ou celui qui l'a tissé ou fait tisser. La pièce est attachée à son propriétaire dès le cours de sa fabrication: littéralement, elle n'est pas anonyme.

Parmi les ceintures que les tisseuses de Chota fabriquent, les plus belles, celles qui servent à emmailloter les bébés, sont un autre exemple de pièces "pour l'usage". Un soin particulier est apporté à leur solidité et à leur ornementation. Une ceinture de ce genre est faite par la future mère - et si elle n'est pas bonne tisseuse, par une "maîtresse" de sa famille ou éventuellement une autre qui sera payée pour le travail. La ceinture terminée n'est pas vendue, idéalement du moins. Mais une fois que ses enfants ont passé l'âge d'être emmaillotés, une mère peut offrir la ou les ceintures qu'elle possède à une plus jeune femme parmi ses proches.

La nature des transactions économiques dans lesquelles s'insèrent les objets diffère, selon que la pièce est "pour l'usage" ou "pour la vente". Pour mieux

mettre en évidence ces différences, il a semblé pertinent de distinguer ici entre les transactions qui intéressent le processus de fabrication et celles qui touchent à l'échange des objets finis.

Dans le cas des pièces tissées "pour la vente", les transactions autour du processus de fabrication ont lieu, le cas échéant, entre la tisseuse et la spécialiste d'une part, la tisseuse et le "négociant" d'autre part, comme l'indique le schéma 5a.

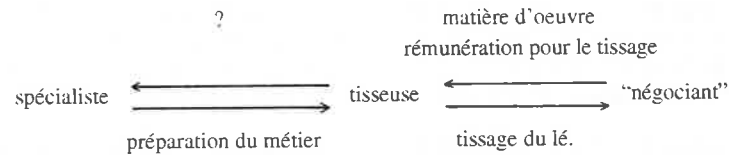


Schéma 5a: Transactions et échanges autour des *alforjas*

Je rappelle que les termes de tisseuse, spécialiste et "négociant" se réfèrent plus à des rôles sociaux qu'à des individus. Ainsi, une même personne peut cumuler les rôles de "négociant" et de spécialiste, de tisseuse et de négociant - et toutes les spécialistes sont aussi tisseuses. Dans les cas de cumuls de rôles, les transactions économiques se modifient considérablement ou disparaissent - une transaction supposant au moins deux partenaires. mais il ne m'est pas possible d'entrer ici dans les détails de ces cas particuliers.

Le négociant fournit à la tisseuse la matière d'œuvre nécessaire, ou son équivalent en espèce. Celle-là fait préparer le métier par une spécialiste dont le travail n'est pas explicitement rémunéré. Un fois le métier prêt, la tisseuse effectue le tissage du lé, pour lequel elle sera rémunérée par le négociant, en espèce et au prix fixé selon le consensus tacite et général dont il a été question plus haut.

L'échange des *alforjas* tissées "pour la vente" a lieu entre le "négociant" comme vendeur et l'acquéreur ou futur propriétaire de l'*alforja*. Ces transactions ont lieu en général dans les commerces du village ou lors des marchés dominicaux. Ce sont les *alforjas* "pour la vente" qui sont distribuées et vendues dans toute la région.

Le prix d'une telle *alforja* est établi à travers un marchandage entre vendeur et acquéreur - chacun cherchant son propre avantage. Néanmoins, les prix varient à l'intérieur d'une fourchette qui dépend de la qualité de la pièce et de la localité où la transaction a lieu. Les *alforjas* de haute qualité, "en blanc", de "fil de cône", étaient vendues en décembre 1991 sur le marché de Chota de 12 à 15 soles. On ne trouve pas ces *alforjas* sur d'autres marchés, les vendeuses affirment qu'elles sont trop chères pour le commerce, que

personne ne les achète. Viennent ensuite les *alforjas* dont l'armure est toujours "en blanc", mais la quantité de fil moindre, et de même la qualité de la pièce: elles sont souvent déjà considérées comme courantes et leur prix est de 6 à 9 soles sur le marché de Chota; on en trouve quelques unes également sur les marchés de Bambamarca et Cajamarca. Les *alforjas* les plus communes sur les trois marchés sont de "fil *cabuyo*" et de "fil de cône", d'armure "courante" et de motifs "choisis" - les oiseaux ou bien les armoiries nationales: elles coûtent à Chota et à Bambamarca entre 3 et 3,5 soles, à Cajamarca au moins 4 soles. Finalement, les *alforjas* d'armure "courante" et à motifs "rentrés" ne se trouvent pratiquement pas sur le marché de Chota, à Bambamarca et Cajamarca leur prix variait entre 2 et 3 soles. Les grandes *alforjas almuderas* se trouvent sur les trois marchés, pour des prix allant de 2,50 à 3.00 soles.

Les échanges d'*alforjas* "pour la vente" peuvent être synthétisées comme l'indique le schéma 5b.

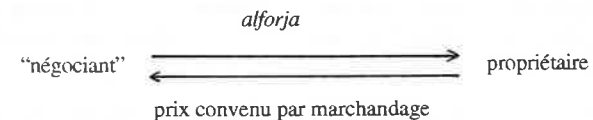


Schéma 5b: Transactions et échanges autour des *alforjas*

Il peut également arriver, comme cela a déjà été signalé, que les tisseuses fournissent au négociant des *alforjas* finies, au lieu du lé seulement. Dans ce cas, le prix que le négociant paiera est, semble-t-il, convenu par marchandage. Mais je n'ai pas pu obtenir d'indications sur les prix fixés dans la transaction entre productrice et intermédiaire. Les tisseuses que j'ai interrogées à ce sujet se sont montrées peu loquaces - elles ont reconnu en général que le "négociant" doit bien gagner quelque chose sur la vente, puisque c'est son travail.

Quant à une *alforja* "pour l'usage", elle est fabriquée par une spécialiste, soit pour un membre de sa famille proche, auquel cas la "maîtresse" n'est pas rémunérée pour le tissage, soit "sur commande" (*por encargo*) pour une personne extérieure à la famille. Dans ce cas, la personne qui commande la pièce peut fournir ou non la matière d'œuvre ou de quoi l'acquérir, un modèle, des directives plus ou moins précises. L'accord porte également sur le prix de la pièce et le délai de la fabrication. Il peut arriver que cet accord ne soit pas rempli par l'une des deux personnes: soit que la fabricante tarde trop, soit que l'acheteur refuse de payer... Mais si la première estime que le contrat est sûr et tient à sa réputation de bonne tisseuse qui travaille rapidement, alors la pièce sera vraiment de bonne qualité.

Puisqu'une *alforja* "pour l'usage" est tissée expressément pour son propriétaire, elle ne passe pas, du moins idéalement, par le marché comme lieu d'échanges, ni ne fait l'objet de transactions avec les "négociants". On a donc le schéma de transactions suivant (5c).

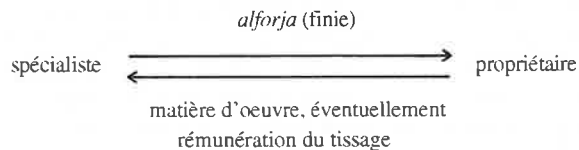


Schéma 5c: Transactions et échanges autour des *alforjas*

Cependant, les paysans disent que lorsque se fait sentir un besoin urgent, exceptionnel ou accidentel d'argent, ils vendent certains des objets qu'ils possèdent afin d'obtenir les sommes qui leur sont nécessaires. Les *alforjas* ou autres pièces textiles "pour l'usage" sont de ces objets - et c'est dans des circonstances de ce genre que ma "maîtresse" m'a vendu son *alforja* "pour l'usage" qui fait maintenant partie de la collection constituée lors de l'enquête.

Ma "maîtresse" savait que je cherchais à acquérir une *alforja* "pour l'usage" car nous avions parlé de m'en faire tisser une. Il y avait déjà quelques six semaines que je jouissais de son hospitalité quand elle m'a proposé son *alforja* - je reprend ici les extraits de mes notes qui ont trait à cette transaction.

Le 17 décembre, Ana m'a proposé de me vendre son *alforja* "pour l'usage", en me disant: c'est que nous avons besoin d'argent. Le 20 décembre, elle m'a vendu son *alforja*. Elle a établi le prix en disant «pour le tissage, on demande maintenant 10 soles, je n'ai pas besoin de vous dire le travail que c'est. Le fil: la dernière fois, je l'ai acheté à 10 soles la livre.» Elle a pesé l'*alforja*: une livre et trois quarts. Carlos, son mari, m'a dit «nous vous la vendons au prix coûtant, pour que vous voyiez que nous n'essayons pas de profiter de vous.» Il a dit aussi: «ma pauvre *alforja*, elle me fait de la peine...» Surprise, j'ai répondu: «alors, vous ne me la vendez pas?...» Lui: «Geneviève: c'est que nous avons besoin d'argent, sinon pourquoi est-ce que nous voudrions la vendre?». Ma "maîtresse" a aussi eu cette réaction: «voilà, elle est foutue mon *alforja*».

Une fois que l'*alforja* a été en ma possession, j'ai eu droit à plusieurs réactions de la part des membres de la famille qui avaient eu vent de cette transaction - en plus de celles de ma "maîtresse" et de son mari. Le 8 janvier: Lidia, la mère de ma "maîtresse" a vu l'*alforja* que sa fille m'a vendue. Elle m'a demandé à quel prix - j'ai dit: «20 soles» Elle: «c'est très

bon marché, ici, quand on en trouve dans les commerces, les marchands demandent 40, 50 soles. Ah, si j'avais de l'argent, je la sauverais, l'*alforja* de ma fille, ça me fait de la peine qu'elle s'en aille... Vous en prendrez bien soin, dites!»

Le 10 janvier, une autre réaction de ma "maîtresse": « mon *alforja*, elle va aller dans un autre pays. Je l'ai faite faire, je l'ai depuis deux mois seulement. Elle va s'envoler, mon *alforja*. C'est qu'elle porte mon nom, c'est la mienne.» Le 12 janvier, je me trouve en compagnie de la mère et d'une belle-soeur de ma "maîtresse". Dans la conversation, je dis qu'Ana m'a vendu son *alforja*. Sa belle-soeur s'exclame: «ah, pauvre petite *alforja*, et elle porte le nom de ma *comadre*, en plus...»

Il y a plusieurs choses à remarquer à propos de ces réactions. D'abord, la séparation d'une *alforja* "pour l'usage" de sa propriétaire a été ressentie comme pénible, non seulement par la principale concernée, mais également par ses proches: son mari, sa mère, une *comadre* - au point que je me suis vite sentie mal à l'aise... L'*alforja* "pour l'usage" a une identité propre à travers laquelle elle est attachée à la personne pour qui elle a été tissée: les deux portent le même nom.

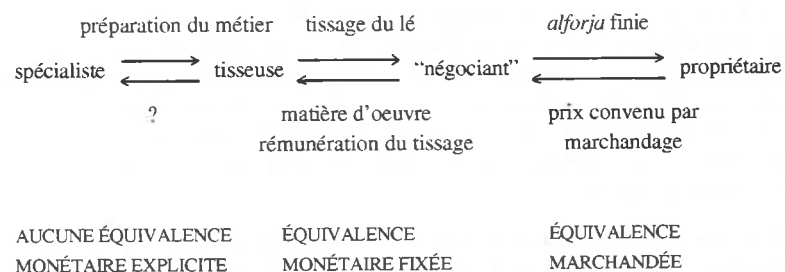
C'est au travers de la transaction qu'une valeur économique a été attachée à cette *alforja*, de sorte que celle-ci peut ensuite être comparée avec les autres *alforjas* vendues sur la place. L'objet qui était lié à une seule personne a acquis une valeur dans la comparaison avec les autres *alforjas* de son espèce et cette valeur peut être appréciée par une personne qui n'était pas partenaire de la transaction. D'une certaine manière, cet objet fabriqué pour un destinataire particulier peut maintenant entrer dans les mêmes circuits d'échange que les *alforjas* fabriquées "pour la vente".

Mais il me semble que mes hôtes ont fait tout ce qu'ils ont pu pour retenir cet objet de haute qualité hors des modalités de transactions et des circuits d'échange marchand qui concernent les *alforjas* "courantes". Le prix de l'objet a été fixé par sa propriétaire en dehors de tout marchandage, en référence directe à la somme nécessaire pour que celle-là puisse à nouveau posséder une telle *alforja*: prix de la matière d'oeuvre et rémunération demandée pour le tissage. Or ma "maîtresse" avait besoin de la somme obtenue pour d'autres dépenses, il était donc clair qu'elle n'allait pas la dépenser à se refaire faire une *alforja*. En fait, la convention sur laquelle elle s'était fondée pour fixer son prix était claire pour elle comme pour moi - j'avais posé assez de questions à ce sujet. De plus, son mari m'a fait expressément remarquer qu'ils n'avaient aucune volonté de profiter de moi dans cette transaction. Ceci est d'autant plus remarquable que pour les autres pièces que je leur ai achetées, il y a eu marchandage pour fixer les prix.

Toutes ces autres pièces avaient été fabriquées "pour la vente". Sans doute, le caractère particulier de cette transaction était-il dû autant à la qualité et à l'identité de l'objet échangé qu'à la relation déjà proche qui avait eu le temps de s'établir entre mes hôtes et moi.

En guise de synthèse, le schéma 5d rappelle les caractéristiques des transactions économiques qui ont lieu autour de la fabrication et de l'échange des *alforjas*.

"POUR LA VENTE":



"POUR L'USAGE":

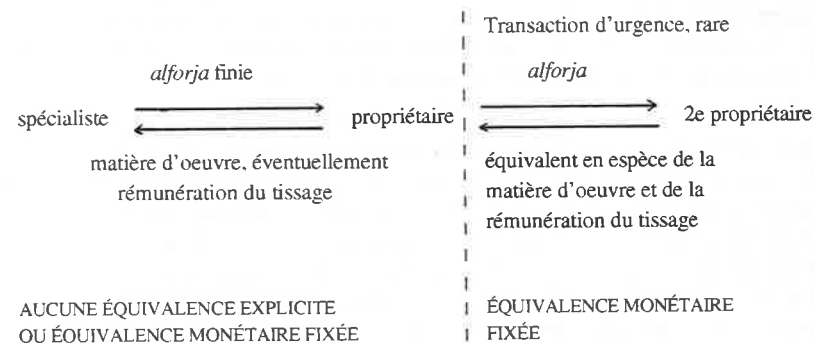


Schéma 5d: Transactions et échanges autour des *alforjas*

Dans ce schéma est aussi mentionnée la nature des équivalences sur lesquelles se fondent les divers échanges de prestations, de biens et d'argent analysés dans les pages précédentes: aucune équivalence explicite,

équivalence monétaire fixée, équivalence monétaire marchandée. On peut tirer un parallèle entre ces trois principes et le modèle qu'a proposé Sahlins (1976:237-292) et qui établit une relation entre la nature d'une transaction économique et la nature des relations sociales entre les partenaires de cette transaction.

Dans ce texte, Sahlins commence par établir, données ethnographiques à l'appui, l'existence de liens étroits entre les relations sociales et les flux économiques. Puis il définit la réciprocité comme "un *continuum* de formes. [...] A un pôle de ce *continuum*, on inscrira l'aide et l'assistance librement consenties, la menue monnaie des relations quotidiennes de parenté, d'amitié et de voisinage, le «don libre» de Malinowski pour lequel il est inconvenant, voir antisocial, d'exiger une contrepartie. A l'autre pôle, on placera la saisie intéressée, l'appropriation par la ruse ou la force payée de retour par un effort antagoniste de même nature, conformément à la «loi du talion». [...] Soit deux positions extrêmes, deux pôles affectés d'un forte charge morale positive ou négative; et une série de positions intermédiaires figurant non seulement des gradations dans l'équilibre matériel de l'échange, mais aussi et surtout, des gradations dans l'échelle de la sociabilité. Cette distance entre les pôles de la réciprocité est donc, entre autres, distance sociale" (243-244). Bien que Sahlins englobe sous le terme de réciprocité une gamme très étendue de transactions économiques variées et que certaines d'entre elles ne soient pas usuellement considérées comme relevant du principe de réciprocité, ou même du domaine des échanges économiques, le modèle que propose cet auteur n'est pas inintéressant, en particulier quand il rappelle que plus deux personnes sont distantes du point de vue social, moins sont fortes entre elles les obligations morales.

Entre le pôle positif, que Sahlins nomme aussi "la réciprocité généralisée, le pôle de la solidarité" (247) et le pôle opposé, celui des relations sociales les plus éloignées, se trouve la "réciprocité équilibrée, le moyen terme" (248). Dans le cas de cette dernière, "la contre-prestation est l'équivalent culturellement défini de la chose reçue, elle ne souffre pas de délai. [...] Il y a également «réciprocité équilibrée», quoique moins rigoureusement symétrique, dans le cas des transactions qui stipulent une contre-prestation de valeur et d'utilité comparables au don initial et intervient dans un temps fini et restreint. [...] La «réciprocité équilibrée» est moins «personnelle» que la réciprocité généralisée. De notre point de vue, elle est d'ordre plus strictement «économique». Les parties en présence représentent des intérêts sociaux et économiques distincts. Le côté matériel de la transaction importe au moins autant que le côté social" (248).

Quand la distance sociale entre les deux partenaires de l'échange augmente encore, "les deux parties s'affrontent en tant qu'intérêts distincts, chacun cherchant à maximiser ses profits aux dépens de l'autre. Celui qui prend l'initiative de la transaction, l'aborde avec le souci d'y trouver son avantage, car son but et occasionnellement celui de son partenaire est d'en retirer un bénéfice indu. Parmi les formes les plus sociables, tendant vers un sorte d'équilibre, il y a le marchandage conduit dans l'esprit de «tenter sa chance»" (249).

Si l'on prend en compte le modèle de Sahlins, une hypothèse peut être avancée quant à la nature des relations sociales entre les divers partenaires qui prennent part à la production et à la distribution des *alforjas* de la vallée de Chota.

Pour commencer, toutes les tâches spécifiques aux spécialistes ne sont pas rémunérées explicitement; la préparation du métier n'est jamais rémunérée et quand une "maîtresse" tisse une très belle *alforja*, elle n'est pas payée, par jour de travail, qu'une tisseuse lorsqu'elle tisse un lé pour des *alforjas* communes. Mais on peut penser que tout le travail que fait une "maîtresse" sans être payée en espèce, explicitement, reçoit une contrepartie dans un système d'échanges de prestations qui se rapprochent du principe de réciprocité généralisée. Ceci signifierait aussi que les "maîtresses" de Chota effectuent les tâches qui leur sont propres pour des personnes qui leur sont socialement proches et qui contractent envers elles l'obligation morale et implicite de rendre la prestation.

Le travail de tissage des spécialistes et des tisseuses, rémunéré sur la base d'une équivalence fixe et consensuelle, ferait partie d'échanges proches du principe de réciprocité équilibrée, entre des partenaires socialement plus distants et moins engagés moralement l'un envers l'autre. Mais la base consensuelle et fixe de la transaction montrerait bien qu'aucun des partenaires n'est censé profiter de l'autre, avoir l'intention de le tromper.

Quant à la vente des *alforjas* dans les commerces de Chota et sur les marchés locaux, elle serait celle des transactions qui nous occupe ici qui impliquerait la plus grande distance sociale entre partenaires économiques - puisque ce type d'échange des *alforjas* se fait sur la base d'une équivalence marchandée. Globalement, on peut aussi penser que les réseaux sociaux dans lesquels s'intègrent la production et la distribution des *alforjas* "pour la vente" sont plus lâches que ceux qui sont le cadre de la production des *alforjas* "pour l'usage".

3. Portage et usages des *alforjas* dans la vallée de Chota

Il a été souligné dans l'introduction à la description du processus de fabrication textile qu'un objet est toujours un chaînon dans un cheminement technique. Les *alforjas* sont utilisées, dans les Andes de Cajamarca, comme moyens matériels dans des processus de portage humain et animal. Leroi-Gourhan (1971:118) définit le terme de portage comme s'appliquant "de l'homme aux animaux dans l'action de transporter sans que le contenant (sac, hotte, bât, etc.) ne touche le sol".

L'enquête a également fourni quelques informations sur les changements dans l'usage des *alforjas* survenus dans les cinquante dernières années, c'est-à-dire dans les décennies retenues par la mémoire des gens de la génération la plus âgée actuellement. Ces informations permettent de compléter les données résultant de l'observation directe.

Comme je l'ai déjà mentionné précédemment, il existe à Chota plusieurs catégories d'*alforjas*: les grandes *almuderas*; les *alforjas* de taille moyenne, "pour [porter sur] l'épaule" et dont la qualité dépend de la matière d'oeuvre utilisée pour leur fabrication et du type de motifs et d'ornementation qu'elles ont reçus; enfin, les petites *alforjas*, rarement de très bonne qualité. Les *alforjas* sont utilisées principalement en trois occasions: lors des travaux agricoles, pour le portage des semences ou des récoltes; les jours de marché au village, pour emporter les denrées achetées; enfin les *alforjas* de petites dimensions servent spécifiquement aux enfants qui y mettent leurs cahiers lorsqu'ils vont à l'école. En règle générale, les autres types d'*alforjas* ne semblent pas être destinées à une utilisation aussi spécifique. Cependant, celle de la meilleure qualité qu'une personne possède, son *alforja* "pour l'usage", est réservée pour aller au village le dimanche et aux occasions festives, le reste du temps elle est gardée avec grand soin. Les *alforjas* des autres types peuvent être portés par des gens ou des bêtes, dans les travaux agricoles ou pour se rendre au village.

Portée par une personne, l'*alforja* est le plus souvent placée sur l'épaule gauche ou droite, un sac pendant sur le torse et l'autre dans le dos - il s'agit donc de portage en balance sur l'épaule (Leroi-Gourhan op.cit:122); l'épaulette peut être tordue ou rassemblée pour être placée sur l'épaule, ou encore étendue sur l'épaule et le haut du bras, de sorte que les parties ornementées de l'*alforja* soient bien visibles. L'*alforja* est aussi portée à la main, par la partie centrale, plus rarement et si elle n'est pas trop chargée; ou encore étalée sur l'avant-bras un sac pendant à l'avant et l'autre à l'arrière. Transportée vide, l'*alforja* est souvent roulée et portée sous le bras.

Lorsqu'elle est placée sur une bête de somme, l'*alforja* est maintenue en place par l'équilibre des charges entre les deux sacs, placés sur les deux flancs de l'animal. L'équilibre peut être instable, mais ce mode de portage permet de monter l'animal, avec ou sans selle. Il permet aussi de placer une autre charge sur le dos de la bête.

Les *alforjas* de grandes dimensions, les *almuderas*, même si elles peuvent parfois servir aussi pour se rendre au marché, ont un nom qui les met en relation avec les travaux agricoles, notamment de semence et de récolte. Les unités de poids utilisés actuellement par les paysans de la campagne de Chota - comme dans le reste des Andes du nord - sont les unités d'origine espagnole: la livre qui correspond à 460 grammes, l'arrobe, soit 25 livres et le quintal, soit 100 livres. Mais le mot *almudera* vient du terme espagnol d'origine arabe *almud*, qui désigne en Espagne une unité de capacité pour le grain et dont la valeur exacte varie selon les régions. Cette unité de capacité est largement utilisée dans les Andes du nord, en particulier pour mesurer les produits de la récolte et répartir leur dû aux journaliers agricoles. L'*almud* désigne aussi à Cajamarca une caisse de bois de dimensions déterminées qui sert de mesure de capacité, dans ces occasions.

Pour les paysans de la vallée de Chota, les *alforjas* entrent en compétition avec un autre contenant, le sac à dos, et avec un mode de portage, le *quipe*. Le terme *quipe*, déformation du quechwa *q'epiy* (nouer, attacher, emballer quelque chose pour le transporter), désigne le mode de portage andin traditionnel: le portage sur le dos, la charge étant emballée dans une pièce de tissu dont les extrémités sont nouées sur la poitrine. Le *quipe* est utilisé par les femmes de la campagne de Chota. Mais les *alforjas*, qui sont - ou étaient en règle générale plutôt portées par les hommes, semblent être de plus en plus utilisées par les femmes aussi, surtout par les jeunes femmes qui les préfèrent au *quipe*, peut-être parce qu'elles les trouvent plus jolies, comme me l'a dit une jeune paysanne: "c'est mieux de porter avec une *alforja*, juste sur l'épaule ... et elles sont plus jolies, non ? Le *quipe* est moins joli".

Ces jeunes femmes utilisent l'*alforja* principalement pour aller au village, dans les zones rurales où elles habitent et vaquent en général, elles font plutôt un *quipe* - qui sert dans tous les cas encore pour le portage des petits enfants. Par contre, les femmes de la génération précédente, qui toujours ont fait le *quipe* pour porter des charges, l'utilisent encore, aussi pour aller au bourg - elles disent y être habituées, ce qui ne les empêche pas de porter parfois une *alforja* avec le *quipe*.

D'autre part, l'*alforja* est concurrencée, dans sa fonction de contenant pour le portage humain, par les petits sacs à dos, à bretelles, de fabrication industrielle et achetés à Chota. Ces sacs à dos sont préférés par de nombreux

hommes jeunes, en particulier ceux qui se rendent souvent au village. Je n'ai retenu aucune réaction sur cette préférence de la part d'intéressés.

Par contre, comme le fait Haudricourt (1948:58), on peut remarquer le lien "d'une part, entre les vêtements non taillés (type tunique, poncho) et le port des charges de diverses manières (avec bandeau frontal, bandoulière,...) et, d'autre part, entre les vêtements taillés et ouverts par devant (type veste, caftan) et le port des charges avec double bretelle (hotte, sac de dos)".

Le vêtement des paysans de Chota comporte pantalon, chemise et pullover, tous de fabrication industrielle - à l'exception parfois du pullover. Dans la campagne, tous les hommes se protègent de la pluie et du froid avec un poncho. Mais pour se rendre au bourg, certains - ceux qui préfèrent le sac à dos, revêtent plutôt une veste de fabrication industrielle. Il semble bien que pour cette catégorie sociale (bien mal définie ici!) l'*alforja* est, avec le poncho, un objet lié plutôt à l'espace rural, alors que la veste et le sac à dos sont liés à l'espace urbain. Pour les jeunes femmes cependant, c'est l'usage du *quipe* qui est lié à l'espace rural et celui de l'*alforja*, à l'espace urbain. Il faut noter que ni les *alforjas* ni le portage avec le *quipe* ou le sac à dos n'ont été reconnus explicitement par les paysans avec qui j'ai pu converser comme étant des objets liés plus ou moins spécifiquement à l'espace urbain ou rural.

Parmi les usages que les paysans de la vallée de Chota font des divers types d'*alforjas*, il en est donc deux qui semblent assez spécifiques. Les *alforjas almuderas*, les plus "communes" servent de mesure de capacité lors des récoltes; même si ceci n'est pas leur seul usage, elles sont particulièrement liées aux travaux agricoles. Les *alforjas* "fines" et en particulier "pour l'usage" sont réservées aux occasions du marché dominical ou des foires au village. Les circonstances de leur usage laissent penser que celui-ci est aussi ostentatoire, qu'en tant qu'objets de prix et très appréciés par les paysans, les *alforjas* "fines" et "pour l'usage" entrent en jeu dans le soin que leur propriétaires peuvent apporter à leur apparence personnelle lorsqu'ils descendent au bourg de Chota. Car le marché dominical ou les foires peuvent être considérées non seulement comme le lieu de transactions économiques, mais aussi comme espaces et temps de mise en scène des relations sociales entre individus, ou entre groupes sociaux.

Or l'existence de diverses catégories d'*alforjas*, avec les appréciations de qualité qui posent une hiérarchie mouvante entre deux pôles, l'*almudera* et l'*alforja* "pour l'usage", fait de cette pièce textile un objet apte à marquer les différences de richesse et de prestige entre les paysans lorsqu'ils descendent au bourg. Car tout le monde ne possède pas, même à Chota, une *alforja* "pour l'usage", ou même "fine".

De plus, quand, pour descendre au bourg, une jeune paysanne préfère porter une *alforja* plutôt que la *quipe* - et un jeune paysan, une veste et un sac à dos plutôt qu'un poncho et une *alforja*, ni l'un ni l'autre ne cherche probablement à modifier son apparence au point d'être perçu dans l'espace urbain comme habitant du bourg plutôt que comme paysan. Il faudrait plutôt se demander si, par ce choix d'un élément de leur apparence qui aurait une connotation plutôt urbaine que rurale, les paysans ne chercheraient pas à marquer à la fois leur identité campagnarde et une certaine familiarité avec le milieu urbain, dont ils dépendent largement pour les questions administratives, d'éducation et l'approvisionnement en denrées qu'ils ne produisent pas.

Dans la perspective de cette hypothèse, on pourrait aussi remarquer que les "nouveaux motifs" - ceux qui sont tissés préférentiellement sur les belles *alforjas* "pour l'usage" que les paysans sortent des coffres pour les jours de marché au bourg - représentent des référents liés à l'espace urbain plutôt que rural. En effet, on a vu qu'une certaine version des faits veut que des paons aient été élevés dans le village de Chota et que c'est là que les "créatrices de motifs" aient pu les observer pour les représenter ensuite sur les *alforjas*. De même, certains informateurs m'ont dit que les lions et les perroquets peuvent - ou du moins pouvaient être vus au village lors de la foire annuelle du mois d'août. Quant aux armoiries nationales et aux phrases stéréotypées, elles pourraient aussi être liées au milieu urbain plutôt qu'au milieu rural. La vérification de cette hypothèse demande toutefois des informations que seule une poursuite de l'enquête et de la recherche pourrait fournir.

4. Les *alforjas*: valeurs, usages et prestige

L'étude globale du processus technique de la fabrication des *alforjas* de Chota ne pourrait être complète sans que soient considérées les valeurs attribuées aux *alforjas*. Car comme le remarque Bonte (1985:30): "pour que la technologie devienne une science humaine - et ne sera-t-elle pas alors une anthropologie des techniques? - il faut qu'elle considère dans chacune des sociétés étudiées le fait technique comme un fait social [...] S'ils ne s'y réduisent pas, les faits techniques apparaissent alors, néanmoins, comme inséparables des valeurs sociales qui sont attribuées aux produits du travail".

Mais la piste indiquée par Bonte n'est de loin pas toute tracée: la notion de valeur est beaucoup utilisée - mais pas toujours bien définie. J'ai choisi d'aborder ici la question des valeurs des *alforjas* sous l'angle économique: celui des transactions et des échanges dans lesquels sont englobés ces objets

et le travail de leur fabrication. Car c'est lorsque deux partenaires échangent effectivement un objet - une prestation - pour un autre, de nature différente, que l'équivalence entre ces objets - ou prestations - se transforme, par la reconnaissance des deux partenaires, en valeur de ces objets ou prestations. Lorsqu'il y a eu un échange, cela suppose que les partenaires estiment que ce qui a été échangé se vaut.

Ainsi, les valeurs attribuées aux produits d'un processus technique, c'est ce qui permet d'une part de les échanger et d'autre part d'opérer une distinction entre eux, de les comparer et les hiérarchiser. Barthes développe dans les "Eléments de sémiologie" (1964) un parallèle intéressant entre le concept de signification et celui de valeur: "dans les deux cas [celui de l'économie et celui de la linguistique], on a affaire à un système d'équivalence entre deux choses différentes: un travail et un salaire, un signifiant et un signifié (c'est le phénomène que nous avons appelé jusqu'à présent *signification*); cependant, aussi bien en linguistique qu'en économie, cette équivalence n'est pas solitaire, car si l'on change un de ces termes, de proche en proche tout le système change. Pour qu'il y ait signe (ou «valeur» économique), il faut d'une part pouvoir *échanger* des choses dissemblables (un travail et un salaire, un signifiant et un signifié), et d'autre part *comparer* des choses similaires entre elles: on peut échanger un billet de 5F contre du pain, du savon ou du cinéma, mais on peut aussi comparer ce billet avec des billets de 10F, de 50F, etc.; de même, un «mot» peut être «échangé» contre une idée (c'est-à-dire du dissemblable), mais il peut être comparé avec d'autres «mots» (c'est-à-dire du semblable)" (113).

Dans la deuxième partie de ce chapitre, j'ai longuement présenté la distinction que les paysans de Chota font entre les *alforjas* "pour l'usage" et "pour la vente". Celles-ci, qui peuvent être de plus ou moins bonne qualité - plus ou moins "fines" ou "courantes", sont destinées à être échangées contre de l'argent. Cette transaction attachera à chacune d'elles une valeur monétaire bien précise, qui permettra de la comparer aux autres. D'ailleurs, ces différentes valeurs monétaires coïncident plus ou moins précisément avec cette hiérarchie de qualité des *alforjas* qui naît de leur appréciation comme objets.

Une *alforja* "pour l'usage", au contraire, n'est pas destinée à un marché, à quitter son propriétaire légitime. Elle n'est pas censée être comparée à d'autres *alforjas*; elle peut être jugée plus ou moins belle, mais selon des normes et des critères qui ne sont pas fondamentalement économiques. Une *alforja* "pour l'usage" n'a pas, à proprement parler, de valeur économique. Quant à son usage, il est apparu, au cours de ce chapitre, assez clairement

ostentatoire - même si une *alforja* sert toujours, de manière fonctionnelle et quelle que soit sa qualité, de contenant pour le portage de charges.

Il est maintenant possible de poursuivre la série d'oppositions parallèles du schéma 4 et de la compléter avec les thèmes traités dans ce dernier chapitre.

PHASES	préparation de la matière d'oeuvre préparation du métier tissage des pièces à motif "choisi"	vs	tissage des pièces à motif "rentré"
SAVOIR-FAIRE	opérations de mesure, choix, contrôle demandant une concentration relativement aigüe	vs	tours de main, demandant une concentration moindre
AGENT	spécialiste, "maîtresse"	vs	tisseuse
CATEGORIE D'ALFORJA (détails: cf tableau 5)	armure "en blanc", motif "choisi"	vs	toutes les autres catégories
CLASSE	"fine"	vs	"courante"
APPRECIATION	++ +	vs	-
DESTINATION PREVUE	"pour l'usage"	vs	"pour la vente"
CARACTERE DE L'USAGE	de prestige, ostentatoire	vs	fonctionnel

Schéma 4d: Un modèle analytique de la production des *alforjas*

Cette série d'oppositions suggère quelques remarques. Ne sont pas destinées à être vendues, ni à recevoir une valeur économique déterminée, les *alforjas* les plus appréciées, aux motifs les plus fins et les mieux travaillés, celles dont l'usage, comme contenant pour le portage pour les jours de marché au bourg, est certainement ostentatoire et qui sont liées à leur propriétaire légitime, dont elles portent le nom. Or, ces *alforjas* sont un des fruits des savoir-faire et du travail des spécialistes qui ne sont pas particulièrement mieux rémunérées que les autres tisseuses - leur travail serait plutôt plus mal payé, si on considère sa rémunération explicite. Pourtant, les "maîtresses" jouissent d'un certain prestige, dans la campagne de Chota, de par leur

maîtrise poussée des savoir-faire, leur endurance au travail et leurs capacités à faire surgir dans le tissu fin d'une *alforja* un monde brillant d'oiseaux, de plantes, d'étoiles, de lions, de chevaux, ... Ce sont elles qui ont, en outre, la possibilité de projeter avec précision et de diriger le travail des autres tisseuses, puisqu'elles disposent des savoir-faire qui leur permettent de préparer le métier - et je rappelle que c'est dans cette phase que se situent les diverses variantes qui déterminent le type de pièce à laquelle le processus de fabrication va aboutir.

Au contraire, les *alforjas* courantes, peu appréciées dans la campagne de Chota, à cause de la qualité plus grossière de leur tissu et de leur ornementation, celles dont l'utilisation est surtout fonctionnelle, sont expressément destinées à la vente, dès le début de leur fabrication. Elles sont, de loin, les plus nombreuses à être fabriquées dans la vallée de Chota. Leur tissage peut être le travail de toutes les tisseuses et il est, bien sûr, rémunéré, comme tout travail de tissage dans la vallée de Chota.

Tout se passe donc comme si, dans la fabrication, la distribution et l'usage des *alforjas*, existaient deux domaines bien distincts: d'un côté, le travail admiré des "maîtresses" et des "créatrices de motifs", les plus belles *alforjas*, que leurs propriétaires sont fiers de montrer et que les yeux apprécient, jugent aussi. De ce domaine du prestige individuel, tout se passe comme si les transactions mercantiles étaient exclues. De l'autre côté, il y a le travail plus commun et moins admiré des tisseuses, qui tissent, pour être payées, toutes ces *alforjas* "courantes", que les "négociants" achèteront ensuite pour les revendre dans d'autres vallées - en essayant de tirer le bénéfice qu'ils peuvent de leur activité.

Mais dans l'état actuel de cette recherche, je ne peux que proposer ce modèle analytique et l'hypothèse qui en découle - et rappeler que tout schéma risque toujours de réduire par trop la réalité observée. Car il faudrait savoir mieux et plus amplement, dans la société paysanne et rurale de la vallée de Chota, qui sont vraiment les "maîtresses", qui sont les "négociants", comment est-ce qu'ils traitent avec les tisseuses, ... Comme dans le cas de l'enseignement des savoir-faire aux futures "maîtresses", ou dans celui de la transmission des "modèles" entre tisseuses, le manque de données concernant les réseaux sociaux dans la vie rurale de la vallée de Chota ne me permet pas d'aller plus loin.

CONCLUSIONS

Si la présente recherche a pu paraître parfois foisonnante, c'est que le champ ouvert, dès le début, par ses hypothèses était vaste - trop vaste peut-être, compte tenu du peu de temps dont je disposais et des autres circonstances qui ont limité l'enquête. Mais au moins ce champ est-il à présent un peu défriché. De plus, comme je l'ai déjà signalé en présentant dans le premier chapitre les hypothèses avec lesquelles a débuté cette recherche, elles souffrent presque toutes de considérables lacunes dans la définition des concepts théoriques qu'elles étaient censées mettre en jeu. Certaines de ces hypothèses, trop vagues ou mal orientées, se sont révélées peu utiles au développement de cette recherche. Il s'agit donc aussi de les modifier afin de suggérer plus clairement les chemins que pourrait prendre maintenant cette étude.

La première des hypothèses de cette recherche proposait de considérer les *alforjas* comme un exemple représentatif des diverses sortes de pièces textiles fabriquées par les paysannes de la campagne de Chota, à l'aide du métier autochtone. Dans ses diverses dimensions techniques, la fabrication des *alforjas* forme bien, avec celle des autres pièces textiles, un tout cohérent, tant pour l'observateur étranger que, surtout, pour les tisseuses et les spécialistes. Peut-être le reflet le plus clair de cette cohérence se perçoit-il dans le processus d'apprentissage des techniques, dont le caractère progressif est explicitement reconnu par les spécialistes, les "maîtresses". Plus une tisseuse avance dans la maîtrise des savoir-faire, plus s'accroît la diversité des pièces qu'elle est capable de fabriquer.

Au chapitre de l'organisation sociale de la production et de ses dimensions économiques, il est probable que les *alforjas* représentent plutôt un cas particulier qu'un exemple représentatif pour l'ensemble des pièces que tissent les paysannes de la vallée de Chota. Il est vrai qu'au sein de la famille, entre les mères de famille qui n'ont que très peu de temps pour tisser, les jeunes femmes qui sont disponibles pour cette activité complémentaire et les autres (hommes, enfants,...) qui aident quand et là où

ils le peuvent. la répartition des tâches liées à la production textile ne varie pas fondamentalement selon le type de pièce tissée. De même, la répartition des savoir-faire entre les tisseuses et les spécialistes ne dépend pas des pièces qui sont tissées.

Les choses semblent plus complexes en ce qui concerne les dimensions économiques de la production. J'ai résumé au cours du dernier chapitre le modèle proposé par Sahlins (1976) à propos des corrélations entre la nature des transactions économiques et la nature des relations sociales entre les partenaires de ces transactions. Sur cette base, j'ai suggéré à titre d'hypothèse que les partenaires des transactions qui concernent la production et la distribution des *alforjas* "pour la vente" sont plus distants socialement que les partenaires des transactions qui concernent la production des *alforjas* "pour l'usage". Il faudrait développer et chercher à vérifier cette nouvelle hypothèse, pour savoir s'il y a vraiment des différences majeures dans les dimensions sociales et économiques de la production des *alforjas* - en particulier des *alforjas* "pour la vente" - et des autres pièces textiles. Car si la distinction que font les paysannes entre une pièce tissée "pour la vente" ou "pour l'usage" ne s'applique pas seulement aux *alforjas*, la production de ces dernières est, plus que celle de toutes les autres pièces, articulée aux échanges marchands régionaux. C'est en tissant des lés pour des *alforjas* "courantes" - plus que pour des autres pièces - que la plupart des paysannes de la vallée de Chota peuvent gagner les petites sommes d'argent dont elles ont besoin, pour que les leurs vivent aussi bien que possible.

Pour finir, la première hypothèse formulée au début de cette recherche portait sur la cohérence du répertoire de motifs et des dimensions esthétiques des *alforjas* et des autres pièces textiles fabriquées à Chota. Pour un oeil extérieur, les motifs tissés sur les ceintures, les couvertures, les couvre-lits et les *alforjas* ont bien un air de famille... Mais il faudrait, pour pouvoir préciser cette possible parenté entre les motifs, les rassembler en un catalogue bien plus étendu que celui que les limites de l'enquête m'ont permis d'élaborer.

Quant aux tisseuses et "maîtresses" de la campagne de Chota, elles semblent considérer qu'il y a des motifs caractéristiques de chaque sorte de pièce. Comme je l'ai mentionné au début de ce travail, elles joignent très souvent un mot désignant une des sortes de pièces qu'elles fabriquent au terme *labor* (esp.: travail; ouvrage) qui dénote leur langage, tout ensemble les motifs, la structure ornementale et l'armure d'une pièce textile. Ainsi, par exemple, l'expression *labor de frazada* désigne à la fois les motifs et l'armure d'une couverture. Le langage des tisseuses, en même temps qu'il relie les dimensions techniques et ornementales des pièces textiles, laisse entrevoir

une conception compartimentée du répertoire de motifs. Mais ce caractère compartimenté du répertoire pourrait être dû à la pratique de la copie de "modèles" dans la fabrication textile (car pour faire une *alforja*, on copie une autre *alforja*, pas une couverture), plus qu'à une perception uniquement visuelle et formelle de la globalité du répertoire de motifs textiles - comparable à ma propre approche de ceux-ci.

La question de la cohérence esthétique de tous les objets textiles fabriqués à Chota pose problème. Le mot-même d'esthétique est ardu à définir: son usage généralisé cache souvent l'histoire des significations diverses qui lui ont été attribuées dans notre tradition culturelle, surtout depuis le XVIIIe siècle, et qui concernent la spécificité de la perception que nous avons de ce que nous appelons des oeuvres d'art (Maquet 1993: 31-33).

Or, je ne sais rien de la nature de la perception qu'une tisseuse ou un paysan de la campagne de Chota peut avoir d'une *alforja* - ni, en règle générale, des images ou de l'ornementation des objets qui l'entourent. La question reste entièrement ouverte et c'est pourquoi j'ai préféré utiliser dans cette étude la notion, plus précise, d'appréciation. Car des tisseuses et des spécialistes ont énoncé devant moi, au cours de l'enquête, des critères de leur appréciation ou de leur jugement sur des *alforjas*, comme on l'a vu. Mais mes questions ont porté principalement sur les normes de composition de l'ornementation des *alforjas*; en outre ce sont surtout les plus belles d'entre elles que mes informatrices ont parfois commenté et jugé, de sorte qu'il m'est maintenant difficile de savoir ce qu'il en est des critères d'appréciation des autres sortes de pièces textiles.

La deuxième des hypothèses formulées au début de cette recherche était une tentative pour percer le sens des motifs tissés dans les *alforjas*. Jusqu'à présent, l'étude a apporté peu d'éléments solides pour la connaissance de ces motifs, peut-être en partie à cause de l'inadéquation des instruments analytiques pressentis et présents dans les hypothèses. Ainsi, le terme "artistique" fait référence à des phénomènes culturels complexes qui sont en eux-mêmes des objets plutôt que des outils de recherche. Ce n'est certainement pas en qualifiant un objet ou une activité d'artistique qu'on arrive à mieux le comprendre - il s'en faut de beaucoup. L'usage du terme artistique pour approcher la fabrication des *alforjas* par les paysannes de la campagne de Chota est probablement inadéquat et, dans tous les cas, inutile.

En second lieu, cette deuxième hypothèse proposait de concevoir l'ensemble des motifs tissés dans les *alforjas* comme le support d'un système de communication. Au vu des résultats obtenus jusqu'ici, il est difficile de parler de système de communication. La notion de communication suggère une intentionnalité et une réciprocité dans l'activité sémiotique, qui ne sont,

souvent, pas aisées à reconnaître pour une tierce personne, non directement concernée par cette activité.

Par contre, il y a certainement des phénomènes de signification, dans le cas des *alforjas* de Chota. Ces phénomènes peuvent prendre place à deux niveaux: d'abord, les figures et autres éléments formels tissés dans les *alforjas* et la structure ornementale de ceux-ci; et puis, les diverses catégories d'*alforjas*, jugées, selon leurs caractéristiques et les circonstances, plus ou moins "courantes" ou "fines" et intégrées comme accessoires dans le système vestimentaire des paysans de Chota - système qui n'a malheureusement pas été assez pris en compte dans le cadre de cette recherche. Toutefois, l'analyse des usages que les paysannes et les paysans de la campagne de Chota font des *alforjas* a montré que dans certaines circonstances, celles-ci peuvent être interprétées comme marques de l'identité sociale et du statut, ou du moins de la richesse, de leurs usagers. Je reprendrai cet aspect des choses plus en profondeur ci-dessous.

En règle générale, il n'est pas aisé de saisir la nature d'un exemple particulier de signification, lorsqu'on a à faire à des éléments formels ornementaux ou figuratifs (Maquet 1993:102-114), aussi bien que lorsqu'il s'agit d'éléments du système vestimentaire (Delaporte 1980:109-142). Dans l'un comme dans l'autre cas, il est difficile de savoir ce qui est signe reposant sur un code (et quel code), ce qui est indice, image ou symbole - d'autant que ces quatre types de signification peuvent se combiner à l'envi.

Enfin, il est bon de rappeler, au terme de cette étude, qu'un objet a le plus souvent une fonction technique, pratique. Il est à la fois produit et partie d'une activité technique et porteur, parfois, de significations, ainsi que le remarque Delaporte, au sujet des variantes codifiées dont il a été question plus haut: "...on observera que de telles variantes de chaînes opératoires peuvent aboutir à des objets qui, eux, ne sauraient être considérés comme des variantes les uns des autres. Des objets tels qu'une coiffure de jeune fille et une coiffure de femme mariée, ne différant par exemple que par la couture d'un ruban supplémentaire, sont des signes: comme tels, ils sont formés d'une face signifiante et d'une face signifiée que le point de vue ethnologique engage à considérer insécablement. Or, quelque soit la similitude des signifiants, les signifiés sont irréductibles l'un à l'autre..." (Delaporte *in*. Balfet 1991:28).

La question des significations que peuvent avoir les *alforjas* pour les habitants de la vallée de Chota est donc loin de trouver des réponses définitives - à supposer qu'elle en ait. Il faudrait, pour clarifier le problème, une enquête plus poussée et de plus longue durée, accompagnée d'un

réflexion plus fine sur les phénomènes de signification dans l'habillement, d'une part et dans les représentations figurées et ornementales, d'autre part.

La troisième hypothèse suggérait, plus précisément, que le fait de porter une *alforja* est un acte sémiotique qui marque l'appartenance sociale et culturelle au monde andin, dans la vallée de Chota. L'*alforja* avec laquelle on porte et la manière de la porter étaient aussi proposés comme des faits ayant une signification sociale.

La formulation de cette hypothèse pourrait laisser penser que l'*alforja* est considérée ici comme une pièce vestimentaire. Ce n'est, bien sûr, pas le cas. L'*alforja* est, avant tout, un contenant pour le portage. Toutefois, rares sont les objets, même parmi les plus utilitaires, auxquels on ne peut reconnaître aucune fonction d'ordre sémiotique. Ainsi en est-il des *alforjas*: on peut aussi les considérer comme éléments de l'apparence individuelle des paysannes et paysans de la vallée de Chota, au même titre que leurs vêtements.

Le marquage de l'identité sociale dans l'apparence de l'individu peut se faire à l'aide d'objets que lui-même ou d'autres personnes de son entourage socio-culturel peuvent avoir fabriqués. Selon Graburn (1976), par exemple, les objets issus de la fabrication artisanale peuvent être considérés comme des manifestations visibles de l'identité collective: "Tous les groupes humains, de la famille aux Nations Unies, ont besoin de symboles pour marquer leurs frontières internes et externes; les arts décoratifs et l'artisanat procurent souvent ces marqueurs essentiels" (op.cit:5). Le marquage de l'identité et du statut social d'un individu peut se faire, d'une part, à l'intention de ceux qui sont en dehors de son groupe - les autres - et d'autre part, pour les membres de son propre groupe.

Il y a donc, d'une part, les objets destinés à être perçus par des individus n'appartenant pas au milieu socio-culturel des fabricants: ces objets jouent un rôle important dans la présentation au monde extérieur d'une image du groupe. En outre, face aux autres, à ceux de l'extérieur, les membres d'un groupe social peuvent revendiquer ce qu'ils considèrent comme éléments constitutifs de leur identité de groupe - ou bien ils peuvent se voir attribuer par ces autres une identité sociale et des caractéristiques culturelles, souvent ponctuelles, qu'ils acceptent ou non comme leurs. (Ces deux phénomènes ne sont, bien sûr, pas exclusifs.) De la même manière, la marque physique et perceptible d'une identité ou d'un statut social peut être intentionnellement portée par les membres d'un groupe donné. Ou bien, un élément de l'apparence de ceux-ci peut être lu et interprété par les autres, en relation à l'identité de ce groupe, mais sans qu'il y ait intentionnalité de la part de ses

membres dans l'usage de cet élément de leur apparence comme marque de leur identité.

D'autre part, il y a des objets faits par et pour les membres d'un même groupe ou milieu socio-culturel: ceux-là ont une fonction importante dans le maintien de l'identité du groupe. En effet, ils marquent "l'échelle de statuts qui le caractérise (stratification par âge, sexe, classe, profession,...), les circonstances sociales marquées qu'il privilégie" (Bromberger 1979:111) - et rappellent aux membres du groupe ses valeurs sociales et culturelles importantes. A l'intérieur d'un groupe social, les différences marquées dépendent bien sûr des statuts, des classes ou des autres distinctions reconnues par ce groupe, donc de l'organisation sociale et des valeurs culturelles qui lui sont spécifiques. Cependant, même si dans un groupe déterminé les distinctions entre statuts sociaux restent constantes, les éléments perceptibles qui sont les marques propres à tel ou tel statut social peuvent changer. Bromberger (1979:115) parle ainsi de "stratégie de la différenciation statutaire tendant à exprimer à travers de nouvelles formes des oppositions qui se maintiennent".

Comme je l'ai remarqué au cours du dernier chapitre, les paysannes et paysans de la vallée de Chota semblent soigner leur apparence, autant qu'ils le peuvent, lorsqu'ils se rendent au marché ou aux foires à Chota. Ils choisissent donc leur plus belle *alforja*. Or, la grande variété dans la qualité des *alforjas* existantes - accrue encore par les nuances des jugements qui peuvent être portés sur les plus belles - fait de cet objet un élément de l'apparence individuelle qui peut rendre visible, surtout, la richesse de son propriétaire. Par contre, la manière de porter une *alforja*, quelle qu'elle soit, ne semble pas répondre à une fonction d'ordre sémiologique.

L'*alforja* peut-elle être considérée comme marque d'appartenance au monde andin? Il faut remarquer en premier lieu que l'opposition identitaire que j'ai entendue exprimée par les paysans de la vallée de Chota est celle des "gens de la campagne" - eux-mêmes - et des "gens du bourg". Je n'ai jamais entendu un de mes hôtes parler de lui et des siens comme d'indiens, ou à leur monde comme andin... (Mais bien sûr, je n'ai pas entendu tous les paysans ni toutes les paysannes de la campagne de Chota.) La distinction entre l'espace, le mode de vie rural et urbain semble bien être une distinction fondamentale pour les paysans de la vallée de Chota. Souvent, l'une des premières questions à laquelle j'ai dû répondre était celle-ci: est-ce que votre famille est "de la campagne" ou "du bourg"?

Il est clair que dans les vallées et les bourgs des Andes de Cajamarca, c'est de prime abord à leur apparence que les paysans sont reconnus comme tels. L'*alforja* et le vêtement des paysans sont bien lus comme éléments signifiants

de leur condition paysanne, par les regards urbains. Par contre, rien ne permet d'affirmer que les paysans perçoivent leur propre habillement et le port d'une *alforja* comme des signes ou marques qu'ils sont paysans. Autant que je puisse en juger, ce qui fait d'eux des paysans, c'est de vivre quotidiennement, comme ils le font, sur les pentes de la vallée - d'être avec les champs et les bêtes. S'ils portent les vêtements qu'ils portent, c'est pour se protéger du froid. m'ont dit plusieurs d'entre eux.

Pourtant, nous avons vu que certains des paysans et des paysannes de la vallée de Chota modifient des éléments de leur habillement, selon qu'ils vaquent à la campagne ou bien se rendent au bourg. Les jeunes femmes font le *quipe* pour porter des charges lorsqu'elles sont à la campagne, mais c'est leur plus belle *alforja* qui leur sert de contenant quand elles vont au bourg. Certains des jeunes paysans qui se rendent souvent au bourg portent alors un petit sac à dos de fabrication industrielle plutôt que l'*alforja* qu'ils utilisent à la campagne. Pourtant ces objets qui sont plus liés, dans l'apparence paysanne, au bourg qu'à la campagne, n'induisent pas de méprise quant à l'identité sociale de leurs porteurs: ce sont bien des paysans et non des habitants du bourg.

J'ai suggéré que le soin que les paysans (quand ils ont de quoi) portent à leur apparence et les modifications dans leur habillement, dans ces circonstances particulières, soient plutôt une manière de marquer à la fois leur identité, leur dignité fière de paysans et de revendiquer une familiarité, une connaissance pratique de l'espace urbain - familiarité qui ne leur est pas toujours reconnue par les habitants du bourg, dont ils dépendent puisque leur mode de vie n'est pas autarcique. Et bien que cette hypothèse soit peut-être difficile à vérifier, j'ai également suggéré que les "nouveaux motifs" qui apparaissent sur les belles *alforjas* "pour l'usage" des paysans de Chota, en tant qu'images d'animaux et d'objets liés à l'espace urbain, soient aussi une expression, formelle, de cette revendication.

Nul doute qu'il y aurait, si la recherche avait à se poursuivre dans cette direction, beaucoup à apprendre sur les relations, les conflits, les échanges et les transactions entre producteurs paysans et habitants du bourg, au travers des représentations sociales réciproques des deux espaces, rural et urbain, et de leurs habitants, "gens de la campagne" et "gens du bourg".

La quatrième hypothèse traitait des articulations et de l'organisation sociale du travail de fabrication des *alforjas*. Elle postulait que ce travail est essentiellement féminin. Ceci s'est avéré, dans le cadre limité de la campagne de Chota, car les hommes ne participent à la fabrication textile que de manière marginale, à des tâches qui ne touchent pas le maniement du métier à ceinture dorsale.

Mais si le travail de la fabrication textile est essentiellement féminin, il ne peut être articulé par une répartition sexuelle des tâches. En fait, c'est la distinction entre spécialistes et tisseuses qui permet le mieux de comprendre l'organisation de la production textile, à l'aide des outils autochtones, à Chota. Cette distinction explicite chez les paysannes repose, comme nous l'avons vu, sur une maîtrise plus ou moins complète des savoir-faire que met en jeu le processus technique dans son ensemble.

La question de la distribution des *alforjas* n'a pas pu être traitée de manière satisfaisante jusqu'ici - les circonstances de l'enquête ne l'ont pas permis. Trop peu d'indications ont pu être retenues quant au statut social et économique des intermédiaires de distribution. La seule hypothèse qui puisse être avancée au sujet des dimensions sociales de la distribution des *alforjas* est celle qui a été suggérée, sur la base du modèle proposé par Sahlins et qui s'articule sur la distinction indigène entre les objets fabriqués "pour l'usage" ou tissés "pour la vente".

On a vu que l'usage que les paysans et les paysannes de la vallée de Chota font de leur *alforjas* est un usage fonctionnel, au quotidien: les *alforjas* sont des contenant pour le portage. Mais c'est lors des fêtes, des foires et marchés dominicaux, quand les gens de la campagne descendent au bourg et se retrouvent dans le fourmillement des rues, qu'ils peuvent porter la plus belle *alforja* qu'ils possèdent, comme un élément remarquable de leur apparence. La principale articulation qui structure l'usage des *alforjas* est donc l'opposition parallèle du fonctionnel et de l'ostentatoire, de l'espace rural et de l'espace urbain.

La cinquième des hypothèses proposées au début de la recherche encourageait un regard sur l'origine de l'*alforja* comme objet, sur celle des motifs qui s'y trouvent et sur celle de la structure de son ornementation - enfin, sur l'évolution de ces différents aspects. En effet, l'origine lointaine de l'*alforja* des Andes du nord est certainement hispanique - et avant cela, probablement arabe, si l'on se réfère à l'étymologie du mot espagnol. Mais l'histoire des voyages de cet objet reste obscure.

Il serait nécessaire de réorienter les questions de cette hypothèse, en ce qui concerne l'origine et l'évolution des motifs qui figurent sur les *alforjas* et la structure de l'ornementation de celles-ci. Comme nous l'avons vu à plusieurs reprises, la distinction entre les motifs individuels et la structure ornementale qui les rassemble et les articule est rendue difficile par la polysémie du terme *lahor* (esp.: travail; ouvrage) dans le langage des tisseuses de Chota, puisque ce terme désigne à la fois l'armure textile, les motifs particuliers à un type de pièce et l'ensemble des motifs tissés sur un objet particulier.

Dans le sixième chapitre, j'ai proposé d'ordonner les quatre types formels d'*alforjas* décrits auparavant, en une série qui va de la structure relativement simple d'un espace unitaire à la structure plus complexe d'un espace très différencié et articulé. Cette série correspond aussi à une diversification des thèmes formels. Il est possible que le développement de cette série soit le résultat d'un changements dans le temps: mais elle mêle, de toutes façons, les modifications dans le répertoire de motifs et dans la structure de l'espace textile.

Toutefois, ma connaissance du répertoire des motifs des *alforjas* n'est pas assez étendue, ni assez fine pour rendre compte de l'existence des variations, dans le temps et l'espace, qui ne toucheraient que les éléments formels individuels, sans que la structure ornementale du tout soit de beaucoup modifiée. De même, il ne m'est pas possible de me prononcer sur l'origine - précolombienne, coloniale, contemporaine ? - des divers motifs.

Cette cinquième hypothèse proposait aussi de voir dans les normes de composition et l'esthétique de l'ensemble, le révélateur de valeurs culturelles andines supposées fondamentales. J'ai déjà commenté l'usage du terme d'esthétique et son inadéquation dans le cas présent. Mais même si l'on ne prend en compte que les normes de composition de l'espace textile, la proposition ci-dessus me semble relever d'une position épistémologique dangereuse. Il est excessif - même si c'est séduisant - de penser que les structures formelles d'objets ou d'ornements peuvent révéler, de manière simple, quoi que ce soit des valeurs sociales et culturelles de ceux qui les ont fait. Bromberger, à qui il serait bon de se référer pour reprendre et préciser cette question théorique, analyse en quelques pages (1979: 124-131) les problèmes divers et complexes qui surgissent lorsqu'on tente d'établir des liens entre les "modalités stylistiques et significations symboliques des objets" (op.cit:124) - problèmes qui rendent des entreprises de ce genre particulièrement hasardeuses. En fait, nous nous heurtons, ici encore, à la question des significations des formes, figures et ornements des *alforjas*.

Pour finir, il y a dans cette hypothèse l'idée que les normes de composition de l'ornementation des *alforjas* ne changent pas dans le temps, parce qu'elles révèlent des valeurs sociales et culturelles qui ne changent pas non plus. Non seulement le postulat de la stabilité - ou de l'immobilité culturelle - des sociétés que nous considérons comme traditionnelles est-il peu recevable. Mais de plus, les actuels résultats de cette recherche laissent entrevoir que les normes de composition que les "maîtresses" ont énoncé et auxquelles elles se soumettent dans leur travail sur les plus belles *alforjas*, sont certainement moins permanentes qu'on a pu le penser. Ainsi est apparue l'hypothèse d'une évolution parallèle, dans le temps, de la structure de

l'ornementation des *alforjas* et des normes de composition qui fournissent aussi les critères de leur appréciation.

Enfin, la dernière des hypothèses proposées au début de cette recherche suggérerait l'existence d'une distinction entre la production des *alforjas* intégrées dans le circuit mercantile des marchés régionaux et celles que les paysannes fabriquent pour elles-mêmes ou les membres de leur famille. L'analyse des échanges et transactions économiques autour des *alforjas* a permis de vérifier cette hypothèse et, en même temps, d'apporter des précisions et nuances à la distinction indigène entre les catégories d'objets "pour l'usage" et "pour la vente".

Ainsi, en commentant dans la conclusion du dernier chapitre la série d'oppositions parallèles qui a été élaborée au long de cette étude, j'ai suggéré que ce modèle analytique, aussi réducteur qu'il puisse être, rend compte de l'existence de deux domaines ou sphères bien distinctes de la production des *alforjas* de Chota. D'une part, une production quantitativement importante d'*alforjas* courantes, destinées à la vente, serait le fait de la plupart des tisseuses, qui partagent les savoir-faire communs du tissage et travaillent surtout pour l'argent qu'elles peuvent gagner ainsi. D'autre part, une production plus réduite d'*alforjas* beaucoup plus appréciées par les paysans de la vallée de Chota, mais idéalement jamais vendues, serait le travail spécifique des "maîtresses" dont l'habileté et la maîtrise de savoir-faire peu répandus sont admirées, mais jamais, non plus, payées explicitement avec de l'argent.

L'apport le plus stimulant de cette étude, à ce point de la réflexion, me semble être le modèle explicatif que forme la série d'oppositions parallèles - série qui a crû au long de ce compte rendu de la fabrication des *alforjas* de Chota, des échanges dont elles sont l'objet et des usages qu'en font les paysans de la vallée. Ce modèle refléterait l'existence d'une distinction majeure: il y aurait, comme je l'ai encore rappelé ci-dessus, une production restreinte, maintenue hors des circuits d'échanges marchands, d'*alforjas* prestigieuses, dues au talent admiré de spécialistes relativement peu nombreuses; en face, une production de quantité d'*alforjas* plus communes, dues au travail peu remarqué de nombreuses paysannes et destinées à être vendues pour assurer une rémunération aux tisseuses et un bénéfice aux intermédiaires.

C'est dans la nature d'un tel modèle de réduire la réalité qu'il est censé aider à comprendre. Pour s'assurer qu'il correspond bien à une réalité sociale et culturelle qui englobe les *alforjas* de Chota, il faudrait une connaissance plus

ample de la structure sociale et du tissu des relations qu'entretiennent les paysans de la vallée de Chota. Il faudrait, plus précisément s'attacher à contrôler la validité de l'hypothèse qui propose une relation entre, d'une part, les transactions caractéristiques de la production et de l'échange des *alforjas*, selon qu'elles sont "pour la vente" ou "pour l'usage" et, d'autre part, la distance sociale et l'engagement moral entre les partenaires de ces transactions - qu'ils aient, dans la fabrication et l'échange des *alforjas*, le rôle de spécialiste, de tisseuse, d'intermédiaire ou d'usager.

Nombreuses sont encore, également, les questions qui touchent aux significations. J'ai indiqué plus haut qu'à propos des *alforjas* de Chota, on peut approcher les faits de signification à deux niveaux: celui des motifs et de la structure de l'ornementation des divers types formels d'*alforjas* et celui de leurs diverses catégories reconnues par les paysans. Avant tout, j'aimerais rappeler la nécessité impérieuse d'une réflexion plus poussée qu'elle ne l'a été jusqu'à présent dans cette recherche, sur des concepts sémiologiques qui puissent aider à l'étude de faits sémiotiques par nature très différents des faits linguistiques.

Des deux niveaux de signification mentionnés, c'est le deuxième qui est le mieux connu, pour le moment. Là les signifiants seraient donc les différentes catégories d'*alforjas*, dont les caractéristiques morphologiques et formelles sont encore distinguées par l'appréciation qui en est faite, *hic et nunc*. Les signifiés seraient de l'ordre de l'appartenance sociale et culturelle et de la richesse, peut-être du statut social des propriétaires-porteurs des *alforjas*.

Au premier niveau mentionné, ces faits de signification sont encore si mal connus qu'on peut douter de leur existence. Les signifiants seraient les éléments formels tissés dans les *alforjas* et la structure de l'espace qui les reçoit et les ordonne. La nature des signifiés et les contextes des actes de signification restent bien obscurs. Mais j'ai proposé d'interpréter les "nouveaux motifs" qui apparaissent sur les très belles *alforjas* des paysans de Chota, en tant qu'images d'animaux et d'objets liés à l'espace urbain, comme une expression formelle, figurée, de la revendication par les paysans d'une familiarité à l'espace du bourg. Les modifications apportées à leur habillement et leur apparence par certains paysans et paysannes quand ils descendent au bourg de Chota pour le marché - et en particulier, le choix pour ces circonstances de leur plus belle *alforja*, serait une autre expression de cette même revendication. Avec cette hypothèse, j'ai suggéré, en fait, un signifié et un contexte de signification identiques pour les signifiés des deux niveaux distingués ci-dessus. Mais cette interprétation reste bien sujette à critique!

Pour en revenir aux éléments formels et aux structures ornementales des *alforjas*: il me semble que s'ils ont une signification, celle-ci serait la plus perceptible dans les plus belles *alforjas*, puisque c'est à celles-ci que la plus grande importance culturelle est accordée. L'unique piste que je peux, pour le moment, concevoir vers une meilleure compréhension de ces aspects formels serait celle de leur genèse et de leur incorporation dans le répertoire de motifs caractéristiques des *alforjas*.

Comment les "créatrices de motifs" font-elles de nouveaux dessins? Trouvent-elles leur sources dans leur environnement, ou plutôt dans des images qui réduisent déjà les choses à la bidimensionnalité et rendent peut-être compte d'une réalité imaginaire plutôt que tangible? Quand ces images sont mentales, comment les inventent-elles? Et une fois que, par le talent d'une "créatrice de motifs", un nouveau motif a trouvé sa place sur une *alforja* - ou une autre pièce tissée, comment et pourquoi passe-il à faire partie de répertoires collectifs de motifs? Par quels échanges, quels réseaux de relations sociales les "modèles" qui portent ces nouveaux motifs circulent-ils? Comment l'individualité de la "créatrice de motifs" et le goût collectif jouent-ils dans les modifications des répertoires de motifs?

J'ai abordé les *alforjas* de Chota, d'abord, par la description du processus technique de fabrication qui permet aux paysannes de donner corps à plusieurs sortes d'objets textiles. C'est, sans aucun doute, la dimension la mieux connue du champ qui a été celui de mon enquête - celle qui garde le moins de mystères, mais qui n'en est pas pour autant la moins importante. Car des concepts tirés du domaine de la technologie culturelle, c'est celui de chaîne opératoire qui a permis d'articuler aux divers aspects du processus technique les autres dimensions de la production dans son organisation sociale, de l'appréciation, des échanges et des usages des *alforjas*. Cette démarche naît avec l'idée qu'on ne peut comprendre les objets techniques sans leur contexte humain: elle a porté des fruits et engage à continuer d'entrecroiser les connaissances, les idées et les questions de ces diverses dimensions de l'humain auxquelles touche le morceau de réalité que sont les *alforjas* des paysans de Chota.

BIBLIOGRAPHIE

BALFET HÉLÈNE (DIR.)

1991.- *Observer l'action technique. Des chaînes opératoires, pour quoi faire?* - Paris: Editions du CNRS.- 187p.

BARTHES ROLAND.

1964.- "Éléments de sémiologie." *Communications* (Paris) 4, pp. 91-135.

BERRIOS ALARCON JORGE.

1985.- *Monografía histórica de Chota.*- Lima: Berrios Alarcon J.- 321p.

BONTE PIERRE.

1985.- "Faits techniques et valeurs sociales: quelques directions de recherche." *Techniques et Culture* (Paris) 5, pp. 19-48.

BROMBERGER CHRISTIAN.

1979.- "Technologie et analyse sémantique des objets: pour une sémiotologie." *L'Homme* (Paris) 19(1), pp. 105-140.

CAZENOBÉ JEAN.

1987.- "Esquisse d'une conception opératoire de l'objet technique." *Techniques et Culture* (Paris) 10, pp. 61-80.

CHEVALLIER DENIS (DIR.)

1991.- *Savoir faire et pouvoir transmettre. Transmission et apprentissage des savoir-faire et des techniques.*- Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.- 265p. [Collection Ethnologie de la France - Cahier 6.]

COROMINAS JOAN, PASCUAL JOSÉ A.

1980.- *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico [Volumen I].*- Madrid: Editorial Gredos.

CRESSWELL ROBERT.

1985.- "Technologie culturelle." *Encyclopaedia Universalis [corpus 17]*.- Paris: Encyclopaedia Universalis.- pp. 767-772.

DELAPORTE YVES.

1980.- "Le signe vestimentaire." *L'Homme* (Paris) 20(3), pp. 109-142.

DESROSIERS SOPHIE.

1985.- "Une expérience de technologie: la reconstruction d'une ceinture précolombienne à partir d'un texte codé du 17^e siècle." *Techniques et Culture* (Paris) 6, pp. 111-144.

DICCIONARIO HISTÓRICO DE LA LENGUA ESPAÑOLA.

1977.- *Diccionario histórico de la lengua española*.- Madrid: Real Academia.

EMERY IRENE.

1966.- *The primary structure of fabrics*.- Washington DC: The Textile Museum.

GILLIN JOHN.

1945.- *Moche, a peruvian coastal community*.- Washington: Smithsonian Institution.- 164p.

GIRAULT LOUIS.

1969.- *Textiles Boliviens. Région de Charazani*.- Paris: Muséum National d'Histoire Naturelle.- 165p.

ENCICLOPEDIA CAMPESINA.

1989.- *Tintes y tejidos. Tradición oral cajamarquina*.- Cajamarca: ASPADERUC, Proyecto Enciclopedia Campesina.- 156p.

FELTHAM JANE.

1989.- *Peruvian Textiles*.- Aylesbury: Shire Publications.- 72p.

GUAMAN POMA DE AYALA FELIPE.

1936 [1620?].- *Nueva coronica y buen gobierno [codex peruvien illustré]*.- Paris: Institut d'Ethnologie.

GRABURN NELSON H.H.

1976.- *Ethnic and tourist arts. Cultural expression from the fourth world*.- Berkley and Los Angeles: University of California Press.- 412p.

HAGINO JANE P., SOTHERT KAREN E.

1984.- "Weaving a cotton saddlebag on the Santa Elena peninsula of Ecuador." *The Textile Museum Journal* (Washington DC) 22, pp. 19-32.

D'HARCOURT RAOUL.

1962.- *Textiles of ancient Peru and their techniques*.- Seattle: University of Washington Press.

HAUDRICOURT GEORGES ANDRÉ.

1948.- "Relations entre gestes habituels, formes des vêtements et manière de porter les charges." *Revue de géographie humaine et d'ethnologie* (Paris) 3, pp. 58-67.

JIMENEZ DE LA ESPADA MARCOS.

1965 [1881-1897].- *Relaciones geográficas de India. Perú*.- Madrid: Ed. Atlas (Biblioteca de Autores Españoles.- 3 vol.)

LANNING EDWARD P.

1967.- *Peru before the Incas*.- New-Jersey: Prentice Hall.- 216p

LEMONNIER PIERRE.

1983.- "L'étude des systèmes techniques, une urgence en technologie culturelle." *Techniques et Culture* (Paris) 1, pp. 11-34.

LEROI-GOURHAN ANDRÉ.

1971 [1943].- *L'homme et la matière*.- Paris: Albin Michel.- 348p.

1973 [1945].- *Milieu et technique*.- Paris: Albin Michel.- 475p.

1965.- *Le geste et la parole. La mémoire et les rythmes*.- Paris: Albin Michel.- 285p.

MAQUET JACQUES.

1993.- *L'anthropologue et l'esthétique. Un anthropologue observe les arts visuels*.- Paris: Métailié.- 304p. [Edition originale en anglais, 1986.]

MONTOYA EDDY, FIGUEROA GUILLERMO.

1990.- *Geografía de Cajamarca*.- TEFAC.- 2 vol.

MURRA JOHN VICTOR.

1975.- "La función del tejido en varios contextos sociales y políticos." *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*.- Lima: IEP.- pp. 145-170.

POMMIER SOPHIE.

1985.- "Les foyers de l'art textile." in. THOMAS Michel, MAINGUY Christine, POMMIER Sophie *L'Art textile*.- Genève: Skira.- pp. 17-102.

RAVINES ROGER (COMP.)

1978.- *Tecnología andina*.- Lima: IEP.- pp. 295-398.

RIEGL ALOIS.

1992.- *Questions de style. Fondements d'une histoire de l'ornementation*.- Paris: Hazan.- 288p. [Edition originale en allemand, 1893.]

ROGAN BJARNE.

1992.- "Artefacts. Source material or research objects in contemporary ethnology." *Ethnologica Scandinavica* (Oslo) 22, pp. 105-118.

ROWE ANN P.

1978.- "Technical features of Inca tapestry tunics." *The Textile Museum Journal* (Washington DC) 17, pp. 5-27.

SAHLINS MARSHALL.

1976.- "De la sociologie de l'échange primitif." *Age de pierre, âge d'abondance*.- Paris: Gallimard.- pp 237-292. [Edition originale en anglais, 1972.]

SEILER-BALDINGER ANNEMARIE.

1973.- *Systematik de Textilten Techniken*.- Basel: Pharos-Verlag.- 133p.

SIGAUT FRANÇOIS.

1987.- "Des idées pour observer." *Techniques et Culture* (Paris) 10, pp. 1-12.

SILVA-SANTISEBAN FERNANDO.

1964.- *Los obrajes en el Virreinato del Peru*.- Lima: Publicaciones del Museo Nacional de Historia.- 167p.

YOUNG DAVID E.

1985.- "The need for a cognitive approach to the study of material culture." *Culture* (Montreal) 5(2), pp. 53-67.

ZOPPETTI PATTI.

1977.- *Le tissage sur métier de 4 à 16 lames*.- Lausanne: Edita.- 237p. [Tome I.]

ANNEXES

I. GLOSSAIRE DES TERMES TECHNIQUES

Les mots de ce glossaire sont accompagnés d'une astérisque la première fois qu'ils apparaissent dans le texte. Il n'existe pas en français de terminologie systématique dans le domaine des textiles: le sens des termes techniques est donc un peu flottant. La définition donnée ici de chacun de ceux-ci n'est donc pas la seule possible, mais c'est avec ce sens que le mot est utilisé dans le présent travail. Pour établir ces définitions je me suis fondée principalement sur l'ébauche de classification textile de Leroi-Gourhan (1971), sur les deux ouvrages systématiques, en anglais par Emery (1966) et en allemand par Seiler-Baldinger (1973). Les définitions de ces deux ouvrages sont traduites et rapportées en langue originale. J'ai également utilisé le lexique d'un manuel de tissage (Zoppetti:1977).

armure	ordre selon lequel sont entrelacés les éléments fixes (chaîne) et les éléments mobiles (trame). (Leroi-Gourhan 1971:272.)
armure sergée	armure fondamentale caractérisée par un entrelacement 1 pris, 2 sautés ou plus. (Leroi-Gourhan op.cit:282.)
armure toile	armure fondamentale caractérisée par un entrelacement alterné, 1 pris, 1 sauté [Croquis 3 à 5, pl IV]. (Leroi-Gourhan op.cit:282.)
barre d'écartement	instrument du métier à tisser horizontal sans harnais (Seiler-Baldinger 1973:61-63) qui permet de maintenir écartées la nappe inférieure et la nappe supérieure de la chaîne [Croquis 2 (5), pl. III]. (Leroi-Gourhan op.cit:287-8.)

brin	unité continue de fibres filées, la plus simple qui puisse être utilisée pour la fabrication de textiles. (Emery 1966:9-10: " <i>a single yarn is the simplest continuous aggregate of spun fibers that is suitable for fabric construction</i> ").
carder	démêler les fibres destinées à être filées et les disposer dans le même sens. (Leroi-Gourhan op.cit:246.)
ceinture dorsale	instrument qui permet de tendre la chaîne sur le métier horizontal sans harnais; la ceinture est passée derrière les hanches de la tisseuse et fixée aux extrémités de la poitrinière [Croquis 2 (4), pl. III]. (Pour le métier, cf. Seiler-Baldinger op.cit.:61.)
chaîne	éléments parallèles fixés longitudinalement sur un métier, ou apparaissant dans le tissu, entrelacés plus ou moins à angle droit par les éléments transversaux. (Emery op.cit:74: " <i>essentially parallel elements that run longitudinally in a loom or fabric, crossed at more or less right angles and interworked by transverse elements.</i> ")
"choisi"	dans le vocabulaire des tisseuses de la vallée de Chota, se réfère aux motifs élaborés par le choix des fils de chaîne nécessaires à chaque étape de la formation de ces motifs.
compte des fils	nombre d'éléments en chaîne ou en trame par unité de longueur. (Emery op.cit:76: " <i>the term thread count refers to the number of warp and weft elements to the linear unit of measurement</i> ").
corde	instrument du métier horizontal à ceinture dorsale qui permet de fixer l'ensouple à un point fixe: arbre, poteau. etc. [Croquis 2 (3), pl. III.]
cordons auxiliaires	les cordons fixés aux pieux lors de l'ourdissage et autour desquels sont retenues les boucles de la chaîne, continue. Ces cordons retiennent également la chaîne à l'ensouple et la poitrinière.

couteau	instrument du métier horizontal sans harnais qui permet de tasser la trame et d'ouvrir les foulés [Croquis 2(7), pl. III]. (Seiler-Baldinger op.cit:61-63 et Leroi-Gourhan op.cit:288-289.)
croisements des jeux de fils	à l'ourdissage, les intersections de l'ensemble des fils disposés de la même manière par rapport aux quatre pieux d'ourdissage avec les autres ensembles de fils [Croquis 18, 21, 23 et 25, pl. VIII à XI].
duite	chacun des passages du fil de trame.(Leroi-Gourhan op.cit:282.)
effet chaîne, ou trame	se dit d'une armure qui fait apparaître plus de chaîne, respectivement de trame, à la surface de l'étoffe. (Zoppetti op.cit:26.)
élément	brin, fil, toron, corde, lanière ou tout autre unité de fibres ou filaments qui forme la structure d'un textile. (Emery op.cit:27: " <i>a component part or unit of the structure of an interworked fabric. The term refers to yarn, thread, strand, cord, thong or whatever natural or contrived unit of fibers or filaments is interworked to form a fabric</i> ").
encroix	croisement des fils de chaîne lors de l'ourdissage, qui permet de les maintenir dans l'ordre pour les fixer sur l'ensouple et la poitrinière, insérer la barre d'écartement et monter les lames (Zoppetti op.cit:26). L'encroix est maintenu dans le métier à ceinture dorsale par ces deux derniers instruments.
ensouple	la pièce, fixe, à l'extrémité supérieure du métier, sur laquelle se fixe la chaîne [Croquis 2(1), pl. III]. (Leroi-Gourhan op.cit:281.)
fibres	terme général se référant aux composants structuraux d'un tissu animal ou végétal, ou d'un matériau utilisé dans l'élaboration d'un textile. (Emery op.cit:9: " <i>a general term referring to the structural components of any animal or plant tissue, or fibrous material, used in the construction of fabrics</i> ").

fil	élément obtenu par le tordage de deux ou de plusieurs brins. Le fil est plus épais et plus solide que le brin. (Seiler-Baldinger op.cit:2-3; voir ci-dessous: tordre.)
flotté	toute portion d'un élément de chaîne ou de trame qui n'est pas entrelacé par deux ou plusieurs éléments du jeu perpendiculaire. (Emery op.cit:75: " <i>float: any portion of a warp or weft element that extend unbound over two or more unit of element</i> ").
foule	ouverture temporaire entre deux nappes d'éléments de chaîne séparés de manière sélective pour le passage de la trame. (Emery op.cit:75: " <i>shed: a temporary opening between two planes of warp threads selectively separated for passage of the weft</i> ").
harnais	dispositif qui comporte tous les organes au moyen desquels on lève les fils de chaîne. (Leroi-Gourhan op.cit:281.)
ikat	procédé particulier de teinture en réserve qui s'applique non au tissu fini, mais aux fils destinés au tissage. On distingue des ikat de chaîne, de trame et des ikat doubles, selon que le procédé est appliqué à l'un ou/et à l'autre des deux jeux de fils. Pour la réserve, les fils sont sélectionnés, rassemblés par paquets et ligaturés à certains endroits. (Seiler-Baldinger op.cit:122.)
jeu d'éléments	groupe d'éléments qui ont la même orientation et la même fonction dans le textile. (Emery op.cit:27: " <i>a group of elements all used in a like manner, that is, functionally indifferenciated and trending in the same direction. Whenever certain elements are differenciated from other in the same fabric, either in the direction they take or by the purpose they serve in the structure, they constitute a different set of elements</i> ").
lame	dispositif qui soutient les lisses. (Leroi-Gourhan op.cit:281.)
lé	la pièce de tissu telle qu'elle est détachée du métier.

lisière	bords d'une pièce de tissu. Un lé possède toujours deux lisières latérales formées par les boucles de la trame, et parfois deux lisières terminales formées par les boucles de la chaîne, si cette dernière est continue.
lisse	boucle de fil (généralement synthétique ici) fixée à la lame et dans laquelle passe un fil de chaîne. (Zoppetti op.cit:30.)
métier à marche	métier à tisser horizontal dont les lames sont manoeuvrées vers le haut et vers le bas à l'aide des pieds par l'entremise de pédales. (Seiler-Baldinger op.cit:65.)
nappe	tous les éléments de la chaîne qui se trouvent ensemble en position supérieure, ou inférieure. Entre les deux nappes s'ouvre la foule [Croquis 2 (a,b), pl. III]. (Zoppetti op.cit:30.)
navette	instrument sur lequel est enroulé le fil de trame pour son passage dans les foules.
ourdir	préparer et réunir les éléments de la chaîne pour un lé de longueur et de structure déterminée.
ourdissage	action d'ourdir.
poitrinière	la pièce fixe à l'extrémité inférieure du métier à tisser sur laquelle est attachée et enroulée l'étoffe tissée [Croquis 2 (2), pl. III]. (Leroi-Gourhan op.cit:281.)
"rentré"	dans le langage des tisseuses de la vallée de Chota, qualifie un motif pour l'élaboration duquel les fils de chaîne sont passées dans les lisses d'une lame. [Traduction du terme quechua-espagnol <i>illawado</i> .] (Zoppetti op.cit:32: "Rentrage: insertion des fils dans les lisses").
renvider	dans le processus de filage, enrouler le fil tordu ou retordu sur la broche (la tige) du fuseau, lorsque la longueur de celui-là gêne la poursuite du travail. (Leroi-Gourhan op.cit:249.)

- reps tissu dont l'entrelacement des fils est celui de l'armure toile, mais dont seuls les fils de chaîne (reps de chaîne) ou de trame (reps de trame) sont apparents sur les deux faces [Croquis 4 et 5, pl. IV]. (Seiler-Baldinger op.cit:71.)
- retordre augmenter la torsion d'un fil déjà tordu.
- tapisserie reps de trame dans lequel les surfaces de diverses couleurs, nettement délimitées, sont formées par des fils de trame discontinus. Ces surfaces sont faciles à obtenir dans un reps de trame, si on passe un fil de trame en allant et venant non pas d'une lisière jusqu'à l'autre, mais seulement sur une petite partie de la largeur du tissu, alors que celle-ci est complétée par d'autres fils de trame, de couleurs différentes, insérés de la même manière. (Emery op.cit: 80: "*tapestry-weave usually refers to mosaic-like patterning with discontinuous wefts in a weft-faced weave. Areas of solid colours are easily produced in a weft-faced weave by passing a weft thread not from selvedge to selvedge, but up to a certain point and back to selvedge, whereas other weft threads fill out the row*").
- templet outil destiné à maintenir la largeur du tissu et à empêcher son retrait sous la tension de la dernière duite qui a été passée dans la chaîne (Zoppetti op.cit:33). Le templet est fixé aux deux lisières latérales, sous le tissu et aussi proche que possible du bord où sont insérées les nouvelles duites.
- tordre rassembler les brins pour en faire un fil : "*Zwei oder mehr Fäden werden entgegen des zum Drillen üblichen Richtung miteinander verzwirnt. Das Verfahren kann wiederholt werden (Einfach- oder Mehrfachzwirn), es kann von Hand oder mittels Hilfsgeräten (Zwirnspindel, Lehre, Seilerrad) ausgeführt werden*" (Seiler-Baldinger op.cit:2).

- tourniquet dispositif fixe et tournant qui permet de "développer le fil pour en faire des écheveaux qui soient aisément perméables à la teinture [...] ou au contraire resserrer les écheveaux pour en faire des bobines, des pelotes ou des canettes" (Leroi-Gourhan: op.cit 255-256) [Croquis 11, pl. VI].
- trame les éléments transversaux (généralement parallèles entre eux et avec les lisières terminales) qui dans un textile sont entrelacées plus ou moins à angle droit avec les éléments de la chaîne. (Emery op.cit:74: "*the transverse elements in a fabric (generally parallel to each other and to the terminal edges or ends of the fabric) which cross and interwork with the warp elements at more or less right angles*").

II. GLOSSAIRE DES TERMES ESPAGNOLS ET QUECHUAS

alforja	<i>esp.</i> besace.
algodón de madeja	<i>esp.</i> coton d'écheveau; désigne, dans le langage des tisseuses, une des sortes de matières d'oeuvre utilisées.
almud	<i>esp.</i> mesure de capacité pour le grain. A Cajamarca, elle correspond à 36 livres ou 12 kilos et demi.
almudera	<i>esp.</i> désigne la plus grande des <i>alforjas</i> , dont chacune des poches peut contenir un <i>almud</i> .
alzar la illawa	<i>esp./q.</i> dans le langage des tisseuses, expression qui se réfère à la séquence de soulever une lame*.
awa	<i>q.</i> dans le langage des tisseuses de Cajamarca, l'ensemble des fils qui ne sont pas retenus par les lames.
bayeta	<i>esp.</i> étoffe faite de fils à un brin* de laine de mouton, avec une armure* toile et un compte* égal en chaîne* et en trame*. Elle est d'origine hispanique et se tisse sur un métier* à marche.
bajar el cruce	<i>esp.</i> dans le langage des tisseuses, expression qui se réfère à la séquence de descendre l'encroix*.
cabildo	<i>esp.</i> conseil municipal (corps et séance).
cabuya	<i>esp.</i> agave (<i>Agave americana</i>); fibre textile obtenue de cette plante.
cargadora	<i>esp.</i> dans le langage des tisseuses de Chota, la ceinture rhomboïde du métier autochtone.
coco	<i>esp.</i> ornement en forme de losange.
cordoncillo	<i>esp.</i> côte d'une étoffe.
corriente	<i>esp.</i> courant, commun.

cungallpus	? dans le langage des tisseuses de Chota, l'ensoupleet la poitrinière du métier autochtone.
curiosa peut	<i>esp.</i> curieuse; dans le langage des tisseuses de Chota, désigner les femmes particulièrement habiles.
chamba	? la corde qui permet d'assujettir l'ensouple du métier à ceinture dorsale à un point fixe, pour tisser.
encargo	<i>esp.</i> commande.
encomienda	<i>esp.</i> concession qu'en Amérique hispanique coloniale le roi attribuait à un concessionnaire.
escoger	<i>esp.</i> choisir, trier.
escogida	<i>esp.</i> dans le langage des tisseuses de Chota, activité de sélection des fils pour former le motif.
escogido	<i>esp.</i> "choisi"; dans le langage des tisseuses de Chota, se dit d'un motif formé par des flottés* de fils sélectionnés à chaque foule*. Ce terme s'oppose à <i>illawado</i> .
estrella	<i>esp.</i> étoile
fino	<i>esp.</i> fin, délicat, excellent en son genre.
florcita	<i>esp.</i> petite fleur.
golpear	<i>esp.</i> frapper; dans le langage des tisseuses de Chota, tasser la trame.
hilo de cono	<i>esp.</i> fil de cône; désigne, dans le langage des tisseuses, une des sortes de matières d'oeuvre utilisées.
hombreira	<i>esp.</i> épaulette; partie centrale de l' <i>alforja</i> qui permet de la porter en équilibrant les charges des deux poches.
illawa	<i>q.</i> lame*, dispositif qui permet de lever ensemble tous les fils d'un même jeu.
illawada	<i>q. / esp.</i> dans le langage des tisseuses de Chota, activité de montage des fils d'un même jeu sur une lame (<i>illawa</i>).
illawado	<i>q. / esp.</i> "rentré"; se dit d'un motif formé par des flottés* de fils qui sont montés sur des lames; dans cette acception, ce terme s'oppose à <i>escogido</i> .
ishcambar	<i>q. / esp.</i> joindre par deux les brins filés, pour les retordre.

kengos	? ornement en forme de chevron.
labor	<i>esp.</i> désigne, dans le langage des tisseuses de Chota, à la fois l'armure* textile, les motifs ornementaux individuels et l'ensemble du décor d'une pièce textile.
laborista	<i>esp.</i> désigne, dans le langage des paysannes de la vallée de Chota, une tisserande capable de créer de nouveaux motifs.
llano, llanito	<i>esp.</i> plat, uni; sans ornement, sans recherche.
macizo	<i>esp.</i> massif, solide, compact.
maestra	<i>esp.</i> maîtresse, femme qui enseigne; désigne, dans le langage des tisseuses de Chota, celles qui maîtrisent toutes les phases du proces-sus de fabrication textile.
muestra	<i>esp.</i> échantillon; modèle à copier ou à imiter.
negociante	<i>esp.</i> négociant, commerçant.
nombre	<i>esp.</i> nom.
ñaqcha	<i>q.</i> peigne; ornement en forme de peigne.
obra	<i>esp.</i> travail d'un artisan; ouvrage, résultat d'un travail.
obraje	<i>esp.</i> fabrique, manufacture coloniale de drap et autres tissus.
ovillar	<i>esp.</i> enrouler du fil en pelotes.
palo escogedor	<i>esp.</i> bâton, baguette pour choisir.
pasar trama	<i>esp.</i> dans le langage des tisseuses de Chota, le passage de la trame dans la foule.
pútig	? dans le langage des tisseuses de Chota, désigne la barre d'écartement* du métier à ceinture dorsale.
quipe	<i>q.</i> pièce de tissu nouée sur la poitrine, avec laquelle se portent des charges dans le dos.
ramita	<i>esp.</i> petite branche.
reducción	<i>esp.</i> agglomération coloniale rassemblant une population indienne convertie au catholicisme.
tejida	<i>esp.</i> dans le langage des tisseuses de Chota, tissage, action de tisser.

tejido	<i>esp.</i> tissu.
temple	<i>esp.</i> templet*; dispositif qui se fixe sous l'étoffe pendant son tissage et aide à maintenir sa largeur constante.
urdida	<i>esp.</i> ourdissage*.
urdido	<i>esp.</i> chaîne* ourdie.
urdir	<i>esp.</i> ourdir*.
vara	<i>esp.</i> mesure de longueur correspondant à 83,5 centimètres.