



HAL
open science

L'influence du tourisme dans la transmutation du tapis berbère en Tunisie

Neila Rhouma, Mohamed Metallaoui

► **To cite this version:**

Neila Rhouma, Mohamed Metallaoui. L'influence du tourisme dans la transmutation du tapis berbère en Tunisie. Les trésors humains vivants et la gestion durable de l'Environnement et des ressources culturelles touristiques: Approches de l'intelligence territoriale pour le développement des oasis et des zones de montages et des espaces ruraux naghébins, africains et euro-méditerranéens, Jun 2019, Ouarzazate, Maroc. hal-02547381

HAL Id: hal-02547381

<https://hal.science/hal-02547381>

Submitted on 20 Apr 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

-RHOUMA Neila, Doctorante, Aix Marseille Univ, CNRS, IDEMEC, Aix-en-Provence, France

-METALLAOUI Mohamed Abdelaziz, Docteur en architecture, urbanisme, paysage et patrimoine, membre associé au laboratoire ICT, Université Sorbonne Paris Cité, France

L'influence du tourisme dans la transmutation du tapis berbère en Tunisie

Résumé :

L'activité touristique est un des piliers de l'économie tunisienne. Depuis les années soixante et soixante-dix, ce secteur était concentré sur les côtes et visait au tourisme de masse. À cette époque d'ailleurs « les entrées touristiques ont connu une croissance rapide et pratiquement continue. Leur total atteignait 52.750 en 1962 et 1.013.850 en 1975... La Tunisie a reçu donc 20 fois plus de touristes en 1975 qu'en 1962. » (Hassouna, 1977, p. 266).

Cette forte évolution a cependant fléchi après la révolution de 2011 et s'est effondrée de 30% à cause des attentats de 2015. Avant la Révolution de Jasmin, cette activité générait en effet 7 % environ du PIB, 13% à 14 % des emplois directs et indirects et représentait un débouché immédiat ou différé pour de nombreux secteurs. La baisse enregistrée était due à la désaffectation des touristes européens. Le ministère du Tourisme a dès lors élaboré et mis en place une nouvelle stratégie d'action : la diversification de l'offre. Jusque-là, il s'agissait d'un tourisme relativement standardisé.

Désormais, la Tunisie table sur un tourisme un petit moins massif en quantité, mais plus intéressant en terme qualitatif. Et pour cela, elle mise sur l'artisanat et la promotion de la culture berbère. La singularité des productions, la véracité des modes de vie, les us et coutumes, la typicité et l'authenticité seront les atouts maîtres de ces politiques.

Ces nouvelles cartes ont été dévoilées lors d'une déclaration du ministre du Tourisme et de l'Artisanat, René Trabelsi, le 22 novembre 2018. Cette nouvelle donne s'intitule « horizon 2020 ». Celle-ci se base sur l'usage de l'artisanat et la promotion de la culture berbère, lors de festivals tels que le festival des Ksour de Tataouine, pour le développement durable du tourisme.

Notre communication permettra de présenter les nouvelles stratégies mises en place pour la valorisation d'un territoire tunisien jusque-là délaissé par le tourisme qui pourrait tout aussi influencer et transformer certaines pratiques berbères telles que celle du tissage. Face à ses risques, il paraît nécessaire d'étudier l'art du tissage berbère pratiqué dans un contexte traditionnel rituel et dans un cadre plus associé au tourisme afin de se rendre compte d'une certaine évolution.

Mots clefs : Tunisie, Tourisme, Artisanat, Entreprise sociale et solidaire.

Introduction :

L'activité touristique est un pilier de l'économie tunisienne. Cela se perçoit par le volume des investissements réalisés, le nombre d'emplois créé et par le montant des devises encaissées. Or, depuis les années soixante, ce secteur était concentré sur les côtes et visait au tourisme de masse. À cette époque d'ailleurs « les entrées touristiques ont connu une croissance rapide et pratiquement continue. Leur total atteignait 52.750 en 1962 et 1.013.850 en 1975 (...) La Tunisie a reçu donc 20 fois plus de touristes en 1975 qu'en 1962. » (Hassouna, 1977, p. 266). Cette forte évolution a cependant fléchi après la révolution de 2011 et s'est effondrée de 30% à cause des attentats de 2015. Avant la Révolution de Jasmin, cette activité générait en effet 7 % environ du PIB, 13% à 14 % des emplois directs et indirects et représentait un débouché immédiat ou différé pour de nombreux secteurs.

La baisse enregistrée était due à la désaffection des touristes européens. Le ministère du Tourisme a dès lors élaboré et mis en place une nouvelle stratégie d'action : la diversification de l'offre. Jusque-là, il s'agissait de venir s'allonger sur les plages et de visiter quelques souks ou monuments au cours d'un séjour d'une semaine à dix jours dans un hôtel en pension semi-complète et de reprendre un avion. Tout ceci était du reste relativement standardisé.

Désormais, la Tunisie table sur un tourisme un petit moins massif en quantité, mais plus intéressant en terme qualitatif. Et pour cela, elle mise sur l'artisanat. La singularité des productions, la véracité des modes de vie, les us et coutumes, la typicité et l'authenticité seront les atouts maîtres de ces politiques.

Ces nouvelles cartes sont dévoilées lors d'une déclaration du ministre du Tourisme et de l'Artisanat, Monsieur René Trabelsi, le 22 novembre 2018. Cette nouvelle donne s'intitule « horizon 2020 ». Celle-ci se base sur l'usage de l'artisanat pour le développement durable du tourisme.

Elle permettra à ce domaine économique trois choses :

- Devenir un levier d'adaptation au changement climatique
- Ne plus être rivé aux conséquences sombres du tourisme de masse.
- Un tourisme culturel et soucieux de l'impact social et écologique.

Orienter le tourisme vers des loisirs respectant l'environnement est devenu vital.

Si l'on prend les exemples de la région du Nord-ouest tunisien et de la Kroumirie, les potentiels naturels, culturels et le patrimoine mis en valeur selon les nouveaux schémas de réflexion et de mise en valeur définis par « Horizon 2020 » deviennent une force. Le réseau associatif est aussi alors mis à contribution et devient lui aussi un acteur majeur de cette nouvelle ère.

Ainsi l'association Kolna Tounes qui œuvre pour l'épanouissement de la citoyenneté tunisienne a décidé de collaborer depuis 2012 avec la société civile et les autorités locales pour promouvoir des projets de développement locaux.

La sphère associative souhaite un tourisme de qualité, souvent culturel et regardant quant à son impact social et écologique. Ce qui amène à la question suivante : Quels sont les objectifs de ces structures et comment contribuent-elles à la valorisation d'une nouvelle ère touristique ?

Et comment son investissement dans le domaine du tourisme culturel influence-t-il l'art du tissage traditionnel berbère ?

En vue de répondre à ces interrogations, nous vous présenterons via une analyse qualitative, les entreprises sociales et solidaires Kolna Hirfa et Dar El Aïn, ainsi que le projet Kersra « Kolna Kesra », tout en dévoilant leur implication dans le tissu social et en particulier dans la promotion d'un nouveau type de tourisme et en définissant son impact sur l'art du tissage traditionnel berbère.

1. Présentation de la société Kolna Hirfa:

Kolna Hirfa fut d'abord un projet, celui de Rania Mechergui. Cette biologiste de formation alors âgée de vingt-quatre ans essaie en 2014 de créer la première entreprise sociale et solidaire (ESS) de Tunisie. Elle a pour objectif de faire fructifier le travail des femmes artisanes rurales de la région du Nord-ouest tunisien.

Kolna hirfa couvre trois gouvernorats : Jendouba, Kef et Siliana. Elle s'investit en particulier dans les zones rurales frontalières de l'Algérie telles que Ain Draham, Fernana et Oued Mliz du gouvernorat de Jendouba ; Kalaa Khasba, Nebeur, Sakiet Sidi Youssef du gouvernorat du Kef et Kesra, Laaroussa, Rouhia affiliés gouvernorat de Siliana.

L'entreprise est initiée par l'ONG Kolna Tounès¹. Son financement est lui multipartenarial. L'Organisation Internationale pour la Migration (OIM), l'Union européenne et l'Office National du Tourisme Tunisien (ONTT) ont en effet contribué à sa naissance. L'association a connu deux phases.

D'abord il a fallu réunir les femmes artisanes via la formule d'entreprise sociale et solidaire puis les former en design produit afin de moderniser leurs confections.

C'est ainsi que Rania tisse des liens entre de jeunes designers comme Maher Arfaoui, Asma Zakrouna et Alexander Rekik et les artisanes. Loin de son domaine de prédilection, elle découvre tout comme les tisseuses le monde du design et ses contraintes. Elle déclare d'ailleurs :

« Je ne connaissais pas beaucoup de choses. C'est en me lançant dans ce projet que j'ai pu apprendre l'art et les contraintes associés au tissage, à la poterie, à la vannerie, et à tout le savoir-faire qui permettent à notre entreprise de proposer un si riche panel de produit ». (Rania, 2018)

Les artisanes de Kolna Hirfa tirent leurs revenus de la vente des produits qu'elles conçoivent. Elles œuvrent dans un projet sous une forme sociale et participative, les sollicitant en tant qu'associées. C'est ainsi que Rania MECHERGUI préside un groupe de vingt-sept femmes, dont deux sœurs Saïda et Rim TOUMI de Sakiet Sidi Youssef âgées de 35 et 40 ans. Ces dernières travaillent à domicile. Pour le reste du groupe, Rania MECHERGUI traite avec deux responsables d'atelier.

Mme sihem BEN AISSA âgée de 47 ans dirige l'atelier de kesra dans le gouvernorat de siliana. Ce dernier est animé par cinq femmes. Quant à Mme Nabihha ARFAOUI, elle a 50 ans et gère les dix artisanes de l'atelier de l'association les artisanes de Kroumirie dont le portrait sera ultérieurement dessiné.

Via cette nouvelle formule entrepreneuriale, elles arrivent à accéder aux marchés et aux foires comme le salon national « *Zarbia* ». Cette foire du tapis et des tissages est organisée par l'office national de l'artisanat pour la promotion des tissages ras et des fibres végétales.

Dans ce nouveau contexte, les tapis berbères se retrouvent destinés à l'échelle nationale comme internationale. Ils sont surtout vendus à une clientèle tunisienne, mais aussi étrangère le plus souvent italienne et française. Les productions des artisanes sont proposées dans un point de vente tel que le show-room de Kolna Hirfa. Elles sont également destinées à une large commercialisation voire une exportation via l'élaboration d'un site e-commerce.

Le projet vient d'être intégré à un circuit de tourisme alternatif afin d'en faciliter la commercialisation. Cela prend la forme de visite chez les artisanes pour présenter leurs travaux et leurs modes de vie au plus près comme de randonnées ou du camping en pleine nature.

La culture dans son acception la plus large ainsi que son aura méliorative et positive sont des points essentiels à la médiatisation et la promotion des objets conçus. Évidemment cela va avec

¹ Kolna Tounis est un mouvement associatif citoyen qui réfléchit et agit dans le champ politique. Il a pour objectif de permettre l'élaboration de projets en interaction avec toutes les catégories sociales.

la mise en scène du savoir-faire. « Le traitement des objets par leurs détenteurs passe par la connaissance au moins empirique des procédés de fabrication des dits objets : mais il ne s'agit pas tant de connaître véritablement l'objet par la maîtrise de sa genèse que de le doter d'un statut dans lequel entrent en jeu des notions esthétiques, identitaires et techniques. Un des modes de valorisation de l'objet passe par l'accent mis, dans la narration de son procès de fabrication, sur les gestes évoquant l'artisanat voire l'art, plutôt que sur la maîtrise technique et l'efficacité industrielle. » (BONNOT, 2002, p. 58)

En droit fil, Rania MECHERGUI organise des visites chez les productrices. Celles-ci ont pour but de rapprocher le consommateur du produit et des travailleuses dans leur milieu. Ces deux éléments répondent à l'envie d'authenticité désirée par ce genre de touriste.

Rencontrer les tisseuses dans leur atelier et dans leur village parmi leurs tapis permet de concrétiser le fait qu'elles sont détentrices d'une histoire et d'un vécu. Ce dernier est en effet traduit par le geste de sa créatrice. Le génie gestuel est prédominant dans l'exposition de la méthode de fabrication des tapis.

C'est ce talent du geste qui est mis en avant dans la boutique sociale et solidaire proposant les confections de cinquante femmes de la région de Jendouba, Siliana et Kef.

Ces nouvelles perspectives attirent une nouvelle catégorie de public tant locale qu'internationale. Celle-ci intéressée par la culture et le patrimoine s'investit souvent aussi dans l'écologie. L'artisanat et le tourisme dit vert et culturel ou slow s'inscrivent dans une stratégie au long cours, plus globale destinée à se faire connaître à l'extérieur.

Si l'objectif premier de cette démarche est la visibilité d'un savoir ancestral de femmes rurales de surcroît, un autre objectif est d'inviter les jeunes diplômés de ces régions à se pencher sur les arts et connaissances anciens. Ceci pour les transformer en source de création et de richesse. Comme l'affirme Rania dans son interview sur *Mubadirat*² :

"J'encourage les jeunes femmes à innover, à faire leurs projets (...) Si tu es une femme, tu as plusieurs avantages à faire ton propre projet, il y a de nombreux encouragements de la part de l'État, il y a des bailleurs de fonds qui encouragent l'entrepreneuriat de la femme..."

Ces rapprochements visent à coordonner les artisanes et les diplômés dans un parcours formellement économiques via la création d'entreprises solidaires et sociales.

Ces investissements pourront faire fructifier le patrimoine matériel et immatériel de ces régions, aujourd'hui associées à la pauvreté et au terrorisme.

Suite à tous ces objectifs visionnaires, un certain nombre de changements ont été recensés à Ain Drahem. Ainsi trois entreprises sociales et solidaires ont été créées, générant à leur tour quarante-cinq emplois. Deux points de vente et d'animation culturelle et artistique ont également été ouverts aux publics, dont l'un se situe à Tabarka. Cet investissement tant financier que personnel a permis de remporter en 2017 le deuxième prix UTICA pour l'innovation sociale qui a été décerné au cours d'une cérémonie organisée au siège de l'Union tunisienne de l'industrie.

La réussite du projet *kolna Hirfa* dans l'intégration des artisanes au circuit touristique et à la génération d'emplois a encouragé l'association *Kolna Tounis* à poursuivre son projet. C'est ainsi qu'elle poursuit la mise en place des composantes de son nouveau projet *Kolna Kesra*.

² Mubadirat est un projet multimédia dont l'objectif est la promotion de femmes entrepreneurs. Par la valorisation de projets et de femmes entrepreneurs, la création de contenus et le partage d'information utile, Mubadirat espère inspirer plus de femmes à donner vie à leurs idées.

2. Présentation du projet *Kolna Kesra*:

Kolna Kesra est un projet initié par *Kolna Tounis* en partenariat avec l'Union européenne. 827 millions de dinars sont investis pour mener à bien ce programme. Une nouvelle entreprise sociale et solidaire s'implante à *Kesra*.

Kesra est un petit village berbère situé au nord-ouest de la Tunisie. À une distance de 160 km de Tunis et 120 km de Kairouan, ce village de 2500 habitants est rattaché au gouvernorat de Siliana. Ce hameau antiquement appelé « CHUSIRA » représentait l'une des provinces la plus urbanisée du royaume de Massinissa (roi de Numidie 238 – 148 av jc). Elle est considérée comme étant le village le plus haut de la Tunisie et s'élève à 1100 mètres d'altitude. Cette cité Berbère-Numide a été traversée par de nombreuses civilisations telles que les Romains, les Vandales, les Byzantins et enfin Arabo-musulmane.

Malgré tout, elle est restée assez conservée et garde son originalité urbanistique, architecturale et artisanale. Ainsi, elle propose un éventail de richesses patrimoniales de différentes sortes de manière à satisfaire tous les visiteurs. Ainsi, elle représente une délégation riche en termes de patrimoine naturel et culturel avec d'énormes potentialités de développement et une forte volonté de participation de la population.



Figure 01 : Image panoramique de Kesra [Source : (Village de Kesra, 2018)]

Néanmoins, la délégation de Kesra est l'une des plus défavorisées du gouvernorat de Siliana, avec un taux d'urbanisation s'élevant à 14% et un taux d'analphabétisme supérieur à 40% pour un total de 17 500 habitants.

D'où le choix de *Kolna Tounes* de mettre en place le projet *Kolna Kesra*. L'association met en place le projet en collaborant avec la délégation de l'Union européenne en Tunisie. Cette dernière finance à 80% le programme de *Kolna Kesra* qui s'inscrit dans un axe dédié à l'économie sociale et solidaire afin d'accompagner des jeunes de KESRA dans la construction de leurs structures sociales.

L'attention de l'association *Kolna Tounis* est de préserver et promouvoir le patrimoine matériel et immatériel de Kesra via plusieurs secteurs. Ipso facto, elle a soutenu cinq projets en faisant appel à l'équipe SHANTI afin d'accompagner 21 porteurs de projets dans l'élaboration de leurs potentielles organisations.

Au bout de cet accompagnement, cinq projets ont été sélectionnés afin de bénéficier d'une subvention ainsi que d'un nouvel accompagnement technique post incubation.

Le premier vise l'architecture. Ainsi de nombreux édifices ont été restaurés selon les modes de constructions traditionnels et ont été transformés en complexes touristiques tels que la maison d'hôtes Dar Halima. Cet espace fait également office de hub communautaire catalyseur de toutes les initiatives entrepreneuriales de KESRA.

Le second projet concerne le terroir culinaire et le troisième propose des randonnées et autres événements sportifs permettant la découverte de Kesra.

La quatrième proposition touche la valorisation des produits du terroir tels que la confiture de figue.

Enfin, la cinquième offre (Kusira) est une initiative pour encourager l'art du tissage. Celle-ci est soutenue par l'ambassade suisse en Tunisie et par le Centre technique du tapis et de tissage. Elle a pour objectif de prime abord de former vingt femmes à la teinture naturelle et à la réalisation de nouveau modèle de tapis Klim qui valorise les techniques et motifs ancestraux de la région. Ces tapis se dénotent via le label.



Figure 02 : Portrait des tisseuses de Kesra [Source : *Kolna Kesra*. (2018, novembre 05)]

Cet investissement des infrastructures étatiques, entrepreneuriats associatifs et des tisserandes engendre une collaboration avec les designers. Ces derniers proposent aux artisanes de nombreuses formations afin de moderniser quelque peu leur production. Suite à cet accord, il est possible de relever une évolution du tissage traditionnel amazigh.

3. Confrontation du tissage traditionnel et du tissage fonctionnel

3.1 L'art du tissage traditionnel berbère à Chenini :

Le tissage pratiqué par les femmes de Chenini est habité par un nombre de gestes rituels formant ainsi son être et affirmant sa particularité. Cependant, la préparation de la laine (*tadzoufti/souf*) commence d'abord, par son extraction effectuée par les hommes. La laine provient majoritairement d'une race ovine nommée barbarine en référence aux Berbères. Elle est composée de kératine ou de la protéine soufrée qui la rend imperméable. Homère et Hérodote y font référence.

La nature de la laine (*tadzouft*) employée pour les tapis est de deux sortes. Elle peut être récupérée sur des peaux de bêtes mortes. Elle est alors arrachée après la macération des peaux dans des produits chimiques ou par une méthode thermique nommée : sudation.

La deuxième sorte de laine, elle résulte de la tonte. Dans ce cas, elle est qualifiée de " vierge ". Ce qui est un grand gage de qualité. La tonte (*zez*) est pratiquée par les hommes du village, au printemps, entre avril et juin, à l'aide de ciseaux traditionnels en fer. La tonte est un moment important et ritualisé. L'on y entend des chants, des paroles sont scandées, les gestes sont méticuleux et les attitudes codifiées. La (*zez*) est entourée de multiples usages qui lui offrent une bénédiction divine. Elle se déroule soit dans l'ancien village ksourien, soit dans les cours des maisons.

Une fois la laine tondue, les femmes entrent en action. Elles se réunissent pour la laver, la carder et la filer. Chaque participante apporte ses propres outils et contribue à la production du fil.

3.1.1. Le cardage et le filage :

Le cardage et le filage se caractérisent par des rites qui invitent à l'usage d'outils tels que le peigne (*Tamchot / mocht*), le peigne à carder (*Tadguecha / kardech*), le fuseau (*maghzel*), la quenouille (*ligata*) et le panier.

Le fuseau représente également pour les fileuses un outil magique possédant le pouvoir de changer la laine en fil solide. Par l'investissement de ses croyances religieuses, la laine se transforme en symbole prophylactique et fertilisant. Cet ustensile permet à la fileuse de la métamorphoser en un fil de trame nommé (*tooma / wey oulmen*), symbolisant la vie. Le nom (*tooma/ wey oulmen*) est issu de la racine (ta/aa/ma) signifiant nourrir. D'où il est loisible de considérer le fil de trame comme une nourriture, une source de vie.

Il est évident que tous les ustensiles utilisés pour le filage comme pour le tissage renferment une symbolique liée aux attributs féminins. « Ses symboles apparaissent sur d'innombrables poids du métier à tisser dès la néolithique » (Paul VANDENBROECK. 2000. p91) faisant de cette activité un héritage ancestral incarnant le concept de filiation.

Dès que le fil de chaîne (*wey oustou/ jeded*) et le fil de trame (*tooma / wey oulmen*) sont prêts, les tisseuses peuvent entamer l'étape de la coloration.



Figure 03 : Le peigne
(*Tamchot / mocht*)

Source : Yvonne SAMAMA, *Le tissage dans l'atlas marocain, Miroir de la terre et de la vie*, Paris, Ed Ibis Press, 2000. P 18



Figure 04 : Image d'une
broche à bas-verticille
Azdi/ maghzel jeded
[Source : N. RHOUMA.
Maison d'une artisane. 2018]



Figure 05 : Fuseau
(*Tizdit/maghzel*), [Source :
Yvonne SAMAMA, *Op. cit.*
p19]

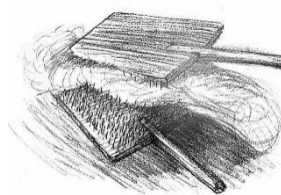


Figure 06 : Le peigne à carder
(*Tadguecha/kardech*)
[Source : Yvonne SAMAMA,
Ibid.]

3.1.2. La coloration de la laine :

Le secret de la teinture est bien gardé par les femmes de Chenini. Ces dernières transmettent leur savoir-faire de génération en génération. Les couleurs des tapis traditionnels de Chenini proviennent de trois sources : des produits végétaux, des minéraux ou encore produits chimiques.

Contrairement aux habits traditionnels (*bakhnoug*, *ketfya*, *houlya/ mélya*) fabriqués avec de la laine brute, non traitée seront colorées pendant la semaine des noces. Par contre, la laine utilisée dans la fabrication du *klim margoum* est teintée en amont.

La teinture par des produits naturels est très codifiée. La femme commence par faire bouillir de l'eau dans laquelle elle ajoute du sel. Ce qui a pour fonction technique de fixer la coloration naturelle et pour fonction symbolique d'évoquer la naissance. L'eau de mer possède une signification phallique de création. Celle-ci est abordée dans la mythologie berbère étroitement liée à la mythologie grecque. D'où, elle apparaît dans l'Iliade : « Oceanus [...] l'origine des dieux [...] (XIV, 201), [...] qui a été à l'origine de tout et de tous [...] (XIV, 246). ».

Puis la tisseuse plonge la laine dans la marmite et la laisse mijoter. Cela jusqu'à ce que la couleur de l'eau éclaircisse. C'est-à-dire que la laine a absorbé la totalité de la teinture.

De nombreuses plantes et minéraux servent à la coloration. Citons la centaurée (*ârijagnou*), les écorces de grenades (*kchour el rommen*), le henné (*henna*), les feuilles d'aloès (*sabbâra*), la plante nommée (*tgoufet*), la mauve (*khobisa*), le safran (*zaafrane*), le romarin (*klil*), le curcuma (*korkom*), le *terthouth*, la betterave, la fleur de cactus, la Nila et la garance (*fouâa*). Leurs cueillettes et leurs séchages doivent respecter des normes de luminosité et d'humidité pour garder une puissance tinctoriale maximale.

Les couleurs rouge, jaune, bleu, orange, marron et vert sont captées de nombreuses plantes et à chaque couleur ses propres colorants végétaux.

La gamme de carmin au brun-roux provient de la garance (*fouâa*). C'est ainsi que la teinte de la *chechia*, du *klim* sont obtenues.

Pour le jaune moutarde (*awreg / asfar*), les artisans utilisent le curcuma (*kurkum*). Pour le jaune citron : du safran (*zaafrane*).

Le henné (*henna*) donne des tonalités de beige. Les écorces de grenades offrent des tons taupes, rouilles et marrons.

Le vert typique de l'artisanat traditionnel tunisien est d'une plante nommée *tgoufet*. Le vert pistache est issu de la mauve sauvage (*khobisa*) et le vert militaire est tiré d'un mélange entre la mauve sauvage (*khobisa*) et le romarin (*klil*).

Le bleu naît quant à lui de la *Nila* issue de l'indigotier donnant une couleur indigo. La coloration mauve est produite par les fleurs de cactus et la couleur aubergine par la betterave ou d'une plante du Sahara appelée *Terfef*.

La teinture achevée, la femme peut entamer l'ourdissage du tapis.

3.1.3. L'ourdissage :

L'ourdissage conciste en une série d'opérations unifiées. Il commence par la distribution d'un met (*la bsissa*) et finit par le montage du métier à tisser. Cette activité est menée par un groupe de femmes berbères qui se rassemble pour l'événement. Les femmes de Chenini déclarent :

« Nsidi ili ji y tghavi » que l'on peut traduire par: « j'ourdi celui qui participe se nourri ».

Ce proverbe prouve l'importance de l'association féminine lors de l'ourdissage. Ce dernier dure environ 4h. Elles commencent à 9h et terminent à 12/13h.

Autrefois, tout ceci était généralement effectué le mardi ou le samedi, sauf ceux qui précèdent l'*Ayd el Kebir* et *Achoura*. Il est par ailleurs interdit d'ourdir le mercredi et le dimanche. Cette prescription est retrouvée chez d'autres tribus berbères, les Ghardaïa, dans les Mزاب : « *tisedan wel effilent ass n lirbEa: del fal. Yenna-y-asten eNNebi: Awal ffalet ass n lirbea, amayer azetta yettwaker/Les femmes n'ourdissent jamais un mercredi: on en tire augure. Le prophète leur a dit : N'ourdissez pas les mercredis, sinon le tissage sera volé (endommagé).* » (Jille DELHEURE, 1979 p 18- 19).

L'ourdissage se décompose en quatre étapes successives et juxtaposées exclusivement effectuée par les femmes et seulement exécutée dans la cour intérieure de la maison. C'est un minimum de trois femmes de la famille, amies ou voisinages qui est requis. La présence masculine est prohibée.

Ces phases sont distinguées par des changements de l'ambiance de travail (relâchement, plaisanterie, accélération de la cadence...) et du lieu.

La première étape consiste en la création de la chaîne. C'est la phase la plus longue et compte 9 opérations.

La première opération est la distribution d'un plat nommé *bsissa*. Cet aliment rituel composé de blé, d'orge, lentilles, de pois chiches et de peaux d'orange séchées ressemble à une farine. Offert au début de l'ourdissage, il conditionne l'ouverture des opérations techniques. La *bsissa* est également distribué pendant les premiers jours des noces, sept jours après une naissance et lors d'une circoncision. Une analogie peut se lire entre les prémisses de l'ourdissage, le tissage et le mariage. Elle permet de dévoiler une relation institutionnelle et cérémoniale entre le mariage et le tissage. Il est permis d'imaginer un rapport entre la consommation de la *bsissa* et l'idée de création traduisant l'union charnelle de l'homme et de la femme ou de l'enfantement, thématiques étroitement liées au tissage.

Une fois le plat partagé, et pendant tout le processus de l'ourdissage, la femme s'abstient de toute nourriture sèche pour que les fils de chaîne restent souples et ne se brisent pas.

Elle entreprend ainsi l'étape de la mesure et commence à dérouler le fils de laine (*Tdouft/souf*) qu'elle mesure à la coudée (*bil vree*). Elle marque chaque coudée à l'aide de charbon et la dépose sur le sol.

Dès que la laine est prête, elle commence à mettre en place le dispositif nécessaire à la réalisation de la chaîne du métier à tisser. L'expression associée à cette activité est *n'dirou el mensej/nsidou*, littéralement le fait de faire passer le fil d'un piquet à l'autre.

Autrefois, la femme creusait trois ou cinq trous dans le sol dans la cour de la maison, dans lesquels elle plantait des piquets en bois (*imesmaran/msamer*) à l'aide d'une pierre et d'un pilon. Le nombre trois qui se répète tout au long du processus du tissage rappelle l'acte de création et procréation. « En outre, l'ancienne image mythique "intuitive" de la procréation est triadique » (Paul Vandebroek.2000. P 170)

Avant d'enfoncer les piquets, la femme déposait des graines d'orges et du sel sur ses derniers puis elle tapait sur le pieu avec une pierre. Ensuite, elle saupoudrait le sol de *bsissa* et faisait brûler de l'encens. L'orge et la *bsissa* confèrent des pouvoirs de fertilité ; quant à l'encens et sel, ils servent à protéger la future chaîne (*jeded/ wey oustou*). Les trois piquets sont disposés en triangle.

Aujourd'hui une partie de ses gestes a disparu. Étant donné que les cours des maisons ne sont plus en terre battue, les femmes n'enfoncent plus les pieux et n'appliquent plus les rites associés à ce geste. Elles utilisent un dispositif pour la mise en place de la chaîne (*sedeyet*).

Une fois les piquets ou la *sedéya* installés, deux femmes commencent par concevoir les lisières inférieures et supérieures du tapis. Chacune d'elle prend le fil de chaîne (*wey oustou/ jeded*) placé dans un tamis en palme, entouré de grains d'orge. L'orge parsemée sur la laine promet fertilité et fécondité. Ensuite, chacune d'elles enroule le fil autour d'un piquet de manière à concevoir une boucle épaisse. Dès qu'elles commencent à concevoir la trame du métier les femmes prononcent trois fois « bis mellah », c'est-à-dire « au nom de Dieu » afin de bénir l'ouvrage.

Dès que les deux lisières verticales sont formées, la tisseuse mobile dépose un peigne (*tadgetcha/Khlela*) entre les fils de la trame. Les mêmes gestes se répètent à l'exception du croisement des fils entre le peigne (*tadgetcha/Khlela*). Ce dernier est comme l'allégorie de l'union dualiste donnant vie à la création. La métaphore du peigne est visible à sa forme. Le peigne comporte en effet une croix, signe de croisement et d'union. L'opération de formation des fils de chaîne se répète autant de fois que nécessaire en vue d'obtenir la largeur souhaitée.

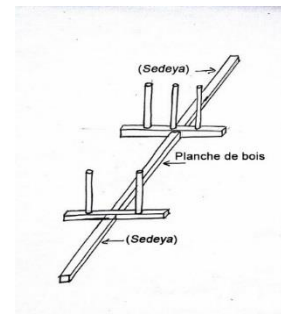


Figure 07 :
Image de la *sedeya*
[Source : Neila RHOUMA. Chez Meriam Mhazras. 2018]

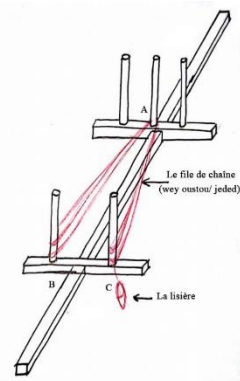


Figure 08 :
formation de la lisière verticale
[Source : Ibid]

Aussitôt, la chaîne terminée, les femmes entament la couture de la lisière (*sefeha*) qu'elles nouent à la fin.

La tisseuse remplace maintenant le peigne (*tadgetcha/Kardech*) par un roseau de la palme du dattier (*Aghanim*)³ en invoquant trois fois « *bis mellah* », « *au nom de Dieu* », toujours pour bénir le début de la formation de l'âme du tapis. Cette étape ne doit pas être interrompue, étant donné l'importance de ce geste. Le roseau serait dans ce cas identifié au bâton que tient la déesse Tanet.⁴ Il lui permettait de canaliser ses forces procréatrices. Ainsi se concrétisent le caractère sacré lié au roseau et son pouvoir insufflateur de vie. Il est doté d'une force religieuse et est considéré par certaines croyances comme un substitut phallique. Il est d'autant plus relié à la sexualité par son association au thème de la fécondité et la natalité.

L'intégration du roseau au cœur du métier à tisser est comparable au souffle divin qui insuffle l'âme dans le fœtus trois mois après sa conception. Cette personnification du tapis est un vestige des croyances animistes⁵ berbères. Leur persistance est due à la sensibilité au surnaturel. « *Cette attitude désigne la tendance (période « naturelle ») à attribuer une âme à tout objet et leur donner une vie, une parole, une pensée.* » (BON Denis.1998, p 23).

Deux autres roseaux sont ensuite placés entre le peigne et l'un des piquets. Les tisseuses retirent maintenant les fils de chaîne des piquets en veillant à ne pas retirer les trois roseaux, qu'elles assemblent en enroulant la chaîne autour d'eux.

Auparavant, lorsque la largeur du fils accumulée correspondait à la largeur du tapis souhaitée, les piquets étaient arrachés du sol sans défaire le fil tendu. Cette action nommée *aqalab* désigne l'action d'arracher, en arabe. Les trous laissés par les piquets sont alors remplis d'eau. « *L'eau stagnante se mélange à la boue et aux feuilles, et fermente. Après quelque temps, elle contient des êtres qui n'existaient pas auparavant dans l'eau courante.*¹⁵⁹ *la fermentation de l'eau "noire" crée la vie*¹⁶⁰. *C'est ce qui se produit lors de la grossesse. L'"eau" "blanche", "pure" de l'homme est recueillie et salie : c'est seulement ainsi qu'elle peut créer une nouvelle vie.* » (Paul VANDENBROECK. 2000.p150). La formation d'une substance émulsionnée (*irtayan*), ressemble au premier stade à une eau trouble

(*aman əddilaynen*), ensuite à un crachat (*təsuteft*) évoque la formation de la glaire cervicale⁶. La boue tout comme le mucus cervical jouent un rôle important dans la fécondité et représentent un signe de fertilité. La fin de l'ourdissage est pour les tisseuses le moyen d'obtenir la chaîne du tapis.

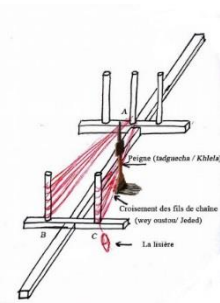


Figure 09 :
Élaboration de la chaîne
[Source : Ibid]



Figure 10 :
conception de la lisière
[Source : Ibid]



Figure 11 :
placement des roseaux
[Source : Ibid]

³*Aganim* est le roseau d'écartement qui traverse les fils de chaîne. Il tient son appellation de l'espèce végétale dont il provient. Il représente également un élément externe du métier.

⁴ Tanet ou Tanit est une déesse d'origine phénicienne et faisant également partie de la mythologie berbère.

⁵L'animisme est la croyance que les êtres humains, mais aussi les animaux, les objets possèdent (au moins) une âme. Selon cette croyance, le monde foisonne d'un grand nombre de forces représentées sous la forme de créatures.

⁶La glaire cervicale (également appelée mucus cervical) est une substance visqueuse sécrétée par les glandes du col de l'utérus. Constituée de filaments disposés en réseau, elle forme une sorte de maille. Lorsqu'elle est très abondante et qu'elle se mêle aux sécrétions vaginales, ce sont les fameuses pertes blanches. Stagnant au niveau du col de l'utérus, porte d'entrée entre le vagin et l'utérus, sa fonction principale est de faire barrage aux bactéries et aux germes qui pourraient remonter dans l'utérus. Au moment de l'ovulation, elle joue un rôle important dans la fécondation.

Celle-ci est pour ces dernières comparable à l'ovule attendant sa fécondation. Ce fait est d'autant plus certain qu'il est étayé par un interdit.

En effet, tout au long de l'étape de l'ourdissage, rien ni personne n'a le droit de traverser la chaîne. Ce tabou témoigne de la virginité de la chaîne et de son pouvoir de fertilité. Cette dernière est déclenchée par le rituel de remplissage d'eau des trous laissés par les piquets.

Les piquets dans les mains, les femmes disposent les roseaux sur le sol et tendent la chaîne (*Jbed/ wey ousto*). Elles commencent à coudre la lisière horizontale inférieure à l'ensouple inférieure (*Afidjaj uzennz*). C'est l'étape la plus critique de l'ourdissage. Alors que la maladresse et l'erreur sont corrigibles lors des phases précédentes. Dans celle-ci toute faute causerait la reprise de tout le processus.

L'importance de cette action ne réside pas seulement dans sa difficulté, mais également dans sa symbolique. La mise en place des fils de chaîne sur le métier à tisser vertical correspond au lien entre le bas (la terre) et le haut (le ciel). Cette action est « *analogue à la défloration qui précède la fécondation. La pose de la chaîne précède la création de l'âme "croisée", la gestation.* » (Paul VANDENBROECK. 2000.p93).

Aussitôt la couture de la lisière inférieure à l'ensouple (*Afidjaj uzennz*) terminée, l'une des tisseuses frappe l'ensouple inférieure (*Afidjaj uzennz*) en déclarant : « *bis mellah* ». Ce geste a pour objectif d'alléger le métier et de faciliter son élévation.

Les tisserandes tirent par la suite, vers elles, le roseau sur lequel est enroulée la chaîne. Puis, elles attachent le roseau à l'ensouple supérieure (*afidjaj wadday*). Enfin, elles enroulent de nouveau la chaîne autour de l'ensouple supérieure (*afidjaj wadday*) de manière à réunir les deux ensouples (*afidjaj*) pour tout placer à l'intérieur de la maison.

C'est ainsi, qu'une nouvelle étape critique débute à l'entrée des ensouples en bois dans la maison. La pièce dans laquelle pénètre la chaîne doit être vide de toute présence à l'instar de celle qui accueille la nuit de noces. Cette action suggère le commencement du tissage comme elle annonce le mariage.

Le passage du seuil du foyer est un événement décisif. Il témoigne d'un lien entre les rapports intérieurs/extérieur et femme/homme. Ce parallèle entre dedans/dehors et femme/homme correspond à des traces de croyances mythologiques en Thot⁷ et Ifru⁸.

Jean-Pierre Vernant est le premier à dévoiler une équivalence entre le caractère spatial et l'appartenance sexuelle. Selon cette théorie : Le Dieu Thot serait Hermès, dieu du voyage associe donc l'homme à l'extérieur. Quant à *Ifru* elle serait une Vesta ou une Hestia berbère. Elle est la déesse protectrice des foyers et à travers elle naît une similitude entre la femme et l'intérieur. Il est clair que la polarité de (l'extérieur/l'intérieur) ° et du (mobile/fixe) n'est pas seulement liée au jeu des institutions domestiques, mais elle est ancrée dans la nature de la femme et de l'homme.

Cette action liant le rapport intérieur/extérieur et femme/homme est accompagnée par des gestes et des paroles spécifiques : c'est ainsi, qu'avant d'intégrer l'intérieur de la maison destinée au tissage comme au mariage, les femmes portant les ensouples frappent trois fois de suite leurs extrémités inférieures à l'entrée de la porte en disant trois fois : « *t5alt lil dar yaatik tayar* »; « *tu rentres dans la maison alors élève-toi* ». Ces paroles portent une dimension spirituelle se manifestant à travers la métaphore de l'envol et l'élévation. Leur objectif est d'élever le métier à tisser et de faciliter le travail du tapis. Quant à la présence systématique du nombre trois, c'est une protection contre tout danger.

⁷ Le Dieu *Thot* (*Thoout, Thoth*) est le nom qui avait donné par les Grecs au dieu Djehouti (Zahouiti, Dhouit) et qu'ils avaient identifié à Hermès à cause de leurs fonctions et attributions semblables.

⁸ *Ifru* était une déesse solaire et en même titre un dieu des cavernes et protecteurs du foyer. *Ifru* est une sorte de Vesta Berbère.

Il est loisible de considérer que « la plupart des actions techniques et rituelles qui incombent à la femme sont orientées à l'intention de faire de sa maison [...] le réceptacle de la prospérité qui lui advient du dehors, le ventre qui comme la terre, accueille la semence et, inversement, de contrecarrer l'action de toutes les forces centrifuges capables de posséder la maison du dépôt qui lui a été confié » (Pierre BOURDIEU.2000, p74-75)

Aussitôt les ensouples en bois (*afidjaj/mesda*)⁹ placées à l'intérieur de la maison, les tisseuses les assemblent aux poteaux en bois (*Timdwin/ wakafet*)¹⁰ pour fabriquer un cadre. Dès que ces dernières sont fixées verticalement, l'une des tisseuses verse un peu d'eau de chaque côté de l'ensouple supérieur (*afidjaj wadday*) et cite « bism ellah », afin de bénir de nouveau le métier. L'eau est ensuite jetée à l'extérieur de la pièce. La fertilité véhiculée par le biais de l'eau est toujours présente. Les tisseuses couvrent ensuite l'ensouple supérieure (*afidjaj wadday*) d'un foulard de tête. Le même dont on couvre le visage de la mariée lorsqu'elle rentre dans sa nouvelle demeure. Les femmes habillent leur protégé d'amulettes avant de commencer tout ouvrage. « Fumigation d'encens, prière et chants de travail entourent ainsi le métier à tisser qu'on orne toujours des figures de chance. » (Habib BEN MANSOUR.1999, p 117). De ce fait, elles le couvrent de signes protecteurs (poissons, main de Fatma) pour attirer le bonheur. Ces coutumes qui accompagnent tout le processus du tissage ne se perçoivent pas dans le travail final. Ils représentent néanmoins des éléments nécessaires à la formation du tapis. Ces actes insufflent à l'objet son âme, son aura et son sens.



Figure 12 : Métier à tisser en bois

[Source : « Archives des savoirs artisanaux de la méditerranée », <http://www.mediterraneancraftsarchive.it/fr/contenuti-regioni/strumento-di-lavoro/m%C3%A9tier-%C3%A0-tisser-vertical-hautes-lisses>. 2018]

⁹*Afidjaj/ifgajen* en chelha et *mesda* en arabe qualifie l'ensouple du bas et du haut à la fois. Jean Dalheure (1984 : 58) évoque que pour les Mزاب un terme identique est utilisé, mais il possède contrairement à l'appellation Douiri deux variantes :

Afidjaj uzennz pour indiquer l'ensouple inférieure, du bas et *afidjaj wadday* pour celle du haut.

¹⁰*Timdwin* en chelha et *wakhafet* en arabe désigne les ensouples ou poteaux verticaux du cadre de chaîne. Selon le dictionnaire Mozabite- Français de Jean Dalheure, la racine MD du pluriel *timdwin* (1984 : 115) évoque le sens de pilier ou poteau (*ammud*, *immuden*) en arabe. Le mot chleuh *timdwin*, de nature féminine et désigne la droiture, le vertical et la position debout.

3.1.4 Le tapis traditionnel berbère à Chenini :

Dès que le métier en bois (mensej) est en place, les femmes de la famille peuvent entamer l'étape du tissage. Elles commencent tout d'abord par la conception de la cordeline. Elle représentant la bordure, armure simple nommée *chef*¹¹ jouxtant l'ensouple inférieure. Les femmes passent à ce moment le fil de trame à l'intérieur des fils de chaîne (*Jbed/ wey ousto*). L'artisane entreprend ensuite le tissage. Elle alterne plusieurs bandes colorées et décorées de figures géométriques, dans le cas du *klim margoum*.

C'est un rituel bercé par le concept de dualité qui se manifeste dans cette technique. À Chenini, le tissage est exécuté par deux femmes de la parenté. Ce tissage à quatre mains caractérise le tapis tissé de Chenini nommé *Klim*. Ce dernier fait appel à la technique de la duite partielle aussi appelé technique du *klim*.

Cet usage de la duite d'origine tribale a été inventé pour pouvoir alterner les couleurs et intégrer des motifs. À Chenini, ce procédé appelé technique de la duite partielle ou du *klim* est pourtant tout autant utilisé dans la fabrication d'ouvrages monochromes.

Ce procédé provoque un mouvement alterné de la duite, appliqué à travers la chaîne (*Jbed/ wey ousto*). Le mouvement de cette dernière est interrompu lors de l'intégration d'une nouvelle couleur. Il est alors inversé. Chaque femme recouvre une zone de l'espace de la trame. Cette partie du tissage est nommée *Idis*. Ce qui signifie également la manifestation du point de vue personnel. La racine « D-S renvoie donc aux apports personnels, qu'ils soient physiques ou mentaux. » Ainsi chaque tisseuse inscrit ses sentiments dans le tapis qu'elle conçoit au fil des jours de sa vie. Ces tapis à l'esthétique particulière sont analysés, un peu plus loin.

¹¹Le chef est une technique qui empêche la trame et les nœuds de se défaire.

Le klim présenté dans cet exemple est un klim nouiri. Il est très proche du *klim trabelsi*. « Tissé par les tribus Beni Zid et *Nefzaoua* dont les territoires se trouvent dans le sud, il rayonne sur une vaste région allant de Matmata et son village troglodyte à Tataouine et ses *ksours* perchés à flanc de montagne.

Existant aussi bien dans la variante klim que rnergoum, le nouiri se caractérise par de larges bandes verticales reliées par des rayures verticales multicolores. » (Habib BEN MANSOUR, 1999.p 67). Le tapis qui figure ci-joint a été conçu à Chenini. Il représente l'héritage d'une tisseuse du village, reçu de sa grand-mère. Il a plus de cent ans d'âge. « C'était la femme âgée (tamghart), la grand-mère, qui telle la dépositaire d'un trésor, transmettait cette culture aux jeunes générations : à travers des contes, des techniques (tissage, poterie cuisine, tatouage...), à travers la magie, la médecine et l'obstétrique » (Paul VANDENBROECK. 2000.p 85)

Unificatrice, elle consacre sa vie à la transmission d'une philosophie et de significations qui résument ce monde sous des formes matérielles abstraites et géométriques.

Cette œuvre de laine mesure deux mètres vingt de longueur sur soixante centimètres de largeur. Il est peint de nombreuses couleurs, obtenues de manière naturelle. Nous voyons du bleu, de l'orange, du beige, du rouge, du jaune, du rose et violet. Les sept couleurs de l'arc en ciel sont associées aux croyances Gnaoua selon lesquelles « l'âme va de la vie à la mort pour revenir à la vie (la résurrection) en passant par les sept couleurs de l'univers. » (MADE IN ESSAOUIRA. Consulté le 25/05/2018)

. Le tapis est ainsi un métalangage qui revêt les couleurs se succédant selon la règle absolue de la cosmogonie. Les sept couleurs sont le bariolé, le blanc, le noir, le bleu, le rouge, le vert et le jaune. Toutes ces teintes reliées de bandes multicolores, superposées tel un arc-en-ciel fait référence à la fusion des souffles vitaux.

Quant à la composition de ce tissage est régie par une alternance de bandes unies et colorées. Les bandes noir, orange, taupe, bornent les deux extrémités supérieures et inférieures de l'ouvrage. Ensuite une bande rouge carmin ornée de symboles apparait. Pour plus tard redécouvrir des bandes unies bleu et rose.



Figure 13 : Tapis
[Source : N.RHOUMA
Khadija Benyec



Toute la stylistique du tapis repose ainsi sur une juxtaposition de bandes colorées de différentes teintes, purement chromatiques ou décorées par des symboles représentés en blanc. Toutes ces dernières possèdent la même longueur, mais divergent au niveau de la largeur.

Elles sont ornées de signes ayant l'air de se reproduire par symétrie axiale verticale et horizontale. Les bandes colorées d'une finesse arachnéenne alternent avec deux autres masses de bandes unies. Le tout forme le fond blanc, bleu ou grenade et compose ainsi la densité du dessin par l'usage du vide. L'association de ces dernières répartit le tapis en cinq zones distinctes.

Le tapis donne l'impression d'être soumis au principe de symétrie. Mais ce n'est qu'une illusion, car cette symétrie est inexacte.

Chaque œuvre comporte des particularités et des détails qui déstructurent la symétrie. Dans notre cas, les tisseuses ont intégré un symbole nommé *degaga*, qu'elles ne reproduisent nulle part ailleurs. Le mot *degaga* tire sa racine de *da-ga* qui signifie trace. Ainsi, les femmes appliquent volontairement une marque créant alors une imperfection, afin de déstructurer la symétrie. Cette pseudo-symétrie est à l'image du corps humain qui paraît de prime abord régulier mais qui ne l'est pas quand on y regarde de plus près.

Les tisserandes envisagent le corps du tapis comme un corps humain tatoué d'une infinité de symboles.

Le tapis traditionnel berbère de Chenini est en effet riche d'un grand nombre de signes. Nous les présenterons ultérieurement.

Cette lecture analytique commencera par les signes, que par commodité de langage nous appellerons parfois pictogrammes, situés sur les bordures. Nous les lirons de droite à gauche.

*Le premier signe identifié se nomme (*tamchot*) en chelha et (*mchot*) en arabe.

Ce graphisme de forme triangulaire s'assimile au peigne ou (*khlella*).

Le verbe (*khalla*) signifie « pénétrer dans ». Ceci dit, le peigne est aussi un outil consacré à l'embellissement de la femme et la rendre séduisante. Les deux notions sous-tendent procréation et fertilité.

* Le second pictogramme est celui du ver de terre ou serpent. Il est nommé (*takitcha*) en chelha et (*douda/efaa*) en arabe.

Le serpent figure la totalité des lunaisons des douze mois de l'année.

La fertilité et l'abondance sont une requête à un nouveau cycle de saison entièrement bénéfique. Cycle traduit par les ondulations pleines de promesses du serpent agraire, dont les mues, sont assimilées à celles des champs.

*Le poisson en troisième position est nommé (*hout*) en arabe et (*tahout*) en chelha.

Etant un animal qui pond des œufs en grand nombre, c'est tout naturellement qu'il symbolise la fertilité et la fécondité.

Figure 14 : Zoom Tapis de Chenini [Source : Ibid]



Figure 15 : Zoom Tapis de Chenini [Source : Ibid]



Figure 16 : Zoom Tapis de Chenini [Source : Ibid]



Figure 17 : Zoom Tapis de Chenini [Source : Ibid]



Figure 18 : Zoom Tapis de Chenini [Source : Ibid]

* Le quatrième graphisme représenté est la moitié du signe papillon. Le motif du papillon (*tous lift/faracha*) évoque la métamorphose. Il désigne l'évolution fœtale dans l'utérus féminin.

La lecture des signes localisés sur la bande centrale du tapis se fera comme l'impose la tradition : de bas en haut.

*Le premier ornement identifié est celui du ventre appelé (*bouzil hami/boukirch*). Il est composé d'un losange dont l'intérieur est farci d'autres signes tels que : points, losanges et triangles. Précision cruciale : le triangle est la marque du féminin et le point celui de la graine. Nous pouvons donc aisément conclure que le losange agrémenté d'un point est le symbole de la gestation. Le losange étant la matrice utérine et le point l'embryon. Ce motif aussi appelé fève est l'idéogramme de la déesse enceinte. Comme il est celui de la fécondité et la création.

*Le second graphisme que nous voyons est :(*bouzil/louha*). La planche de forme carrée est constituée de losange, triangle et autres formes caractéristiques du *klim margoum* des villages berbères de Tataouine (Chenini, Douiret, Guermessa). Cette composition c'est la création vitale.

* Le troisième signe est une représentation identique du signe de la planche. Il a pour nom (*esal bouzel/ frach ellouh*) et est positionné de chaque côté de la planche. Il revêt la même symbolique que cette dernière.

* Le quatrième et dernier embellissement est (*tamchot/ mchot*) dont la symbolique a déjà été explicitée.

Ce tapis narre ainsi l'histoire de la femme enceinte illustrée par le signe du ventre *bouzil hami/boukirch*. Son enfant est ici sujet à des mutations et des transformations permettant sa création vitale. Cette étape est représentée par le symbole de la planche *bouzil/louha*. Le symbole suivant nommé *tamchot/mchot* est le signe d'une union, d'une fusion entre l'enfant et sa maman. Tous ces graphèmes localisés au centre du tapis sont bornés par d'autres symboles dont la symbolique évoque majoritairement la fertilité. Parmi ces derniers, nous citons le poisson *tahout/hout* et le serpent ou le ver *takitcha/douda, efaa*.

Il est évident que tous les motifs que nous découvrons sur ce tapis gravitent autour du thème de la natalité. La procréation, la fertilité, la fécondité, la grossesse, la déesse enceinte et la création vitale sont tous des sujets en rapport direct avec le thème de la naissance. Cette dernière est omniprésente. Cela non seulement dans l'esthétique du tapis, mais aussi dans la poésie du tissage.

Ces deux éléments épicentres de l'art du tissage sont néanmoins soumis à bien de facteurs menaçant leur pérennité. Le tourisme en représente un exemple concret.

La question qui se pose est : comment le tourisme provoque -t- il des mutations esthétiques et poétiques du tissage traditionnel berbère ?

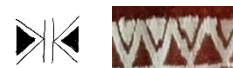


Figure 19 :
Zoom Tapis de
Chenini
[Source : Ibid]



Figure 20 :
Zoom Tapis de
Chenini
Source : Ibid



Figure 21 :
Zoom Tapis de
Chenini
Source : Ibid



Figure 22 :
Zoom Tapis de
Chenini
[Source : Ibid]



Figure 23 :
Zoom Tapis de
Chenini
[Source : Ibid]

3.2 Le tissage artisanal fonctionnel :

Le tourisme est une activité ayant pour but de promouvoir le patrimoine matériel et immatériel de chaque pays et région. Ainsi, il suscite l'intérêt des étrangers pour les arts et l'artisanat local tels que le tissage. C'est ainsi que le savoir ancestral du tissage prend la place d'une composante majeure du folklore tunisien. En effet, selon les revendeurs de tapis, leur clientèle est généralement d'origines étrangères. Elle se compose essentiellement de français résidant en Tunisie, de Franco-Tunisien ou de touristes français. Dans le but de conserver cette clientèle, les vendeurs de tapis ont mis en place un mode de paiement international et une livraison à domicile. Ils mettent ainsi à leur disposition des tapis manufacturés dans des ateliers de tissage. Cette ferveur va provoquer une inflation de la consommation des œuvres tissées et peut par conséquent causer une mutation de la création elle-même. Mais comment se traduit la mutation du tissage berbère provoqué par le tourisme et que concerne -t-elle ?

3.2.1 L'ourdissage artisanal à Ain Drahem ou à Kesra:

Selon notre hypothèse, l'implication du tourisme dans l'artisanat local influencerait de prime abord sur la poétique du tissage. Parmi les changements, nous constatons que le tissage s'effectue aujourd'hui hors de la maison, dans un espace où les métiers à tisser (*noule*¹²) demeurent fixes, alignés les uns derrière les autres sans aucune conformité rituelle. Leurs emplacements sont uniquement régis par une volonté de gain d'espace. Les artisanes sont ainsi placées l'une face à l'autre dans leur espace de travail (*naouala*¹³).

Hormis le tissage, les femmes ne travaillent plus elles-mêmes la laine, mais se la procurent en l'achetant. Elles utilisent aussi bien de la laine naturelle qu'artificielle ou encore du coton. Le tout est néanmoins plus tard commercialisé sous les slogans de tapis traditionnels et authentiques, en laine 100% naturelle. Les artisanes travaillent le tapis sur un métier en métal sur lequel elles montent directement la chaîne du tapis.

Chaque femme exécute seule son ouvrage. Par contre, une production massive nécessite un travail collectif. Chacune d'elles enroule le fil de coton autour des bars horizontales du métier en métal, exécute des vas et viens et accroche chaque fil de chaîne à des dents de fer. Ces dernières permettent d'obtenir une chaîne homogènement répartie.

Une fois la chaîne obtenue, la tisseuse peut entamer l'étape du tissage. Elles métrisent tout autant le tissage de basse lisse que le tissage de haute lisse. Le tissage à basse lisse correspond à la technique de la duite partielle aussi appelé technique du *klim*. Quant au tissage de haute lisse, elle fait appel au procédé du nouage et comporte 10.000 nœuds au mètre carré. Une autre méthode est pratiquée dans cette région, appelé tissage de Kroumirie. Ce type de tissage est de haute lisse, mais plus dense. Il comporte 40.000 nœuds au mètre carré et permet d'obtenir un tapis plus épais et plus lourd, adapté aux climats froids.

Suite à l'émergence de la tendance ethnique, le tissage berbère est désormais soumis à une grande demande du consommateur étranger. Il



Figure 24 : Atelier de tissage de Ain Drahem

[Source : N. RHOUMA. Association les artisanes de Kroumirie. 2018]

¹² Noule signifie métier à tisser selon le berbère utilisé dans le nord de la Tunisie.

¹³ Naouala correspond à la pièce dans laquelle se trouve le métier à tisser.

change donc de nature. Il passe du statut de rituel et d'objet quasi mystique à celui de simple production technique.

Les femmes travaillant de manière semi-industrielle, c'est-à-dire quasi en série, ne considèrent plus leurs œuvres de la même manière et n'effectuent plus les mêmes gestes. La nouvelle génération d'artisane qui tisse dans le cadre d'une production artisanale destinée aux touristes ne connaît plus que les gestes techniques associés à la fabrication de l'objet.

D'abord, la laine utilisée est industrielle, vendue sur le marché. Les étapes de la tonte, du filage, du cardage et de la coloration n'ont dorénavant plus lieu d'être, dans ce cadre. L'ourdissage est aussi d'une certaine façon sabordée.

Des métiers en métal au lieu de métiers traditionnels en bois sont employés. Ces derniers ne sont plus continuellement assemblés et désassemblés, il n'y a par conséquent plus de raison de maintenir le cérémonial. Ainsi, tous les rituels corollaires à chacune des étapes sont abandonnés et disparaissent.

Dans ce nouveau contexte, le tissage n'est plus un moment de partage pendant lequel deux artistes-artisanes d'une même parenté s'expriment à travers leur œuvre. Tisser devient une profession ordinaire et comme tant d'autres une activité individuelle. Activité durant laquelle la travailleuse applique une technique.

C'est ainsi que cette création perd toute sa symbolique et que le tissage perd tout son aura. Le tapis auparavant œuvre testamentaire et presque magique devient un simple objet de décoration. L'acte du tissage lui-même est altéré. A l'instar de tout le processus, il a été vidé de toute sa spiritualité, qui se concrétisait par des protocoles spécifiques.

Outre sa poétique, d'autres volets du tissage tel que l'esthétique subissent des mutations.

Cela est visible à travers le type de tapis fortement commercialisés et ultérieurement analysés.

3.2.2 À la rencontre du tapis de Ain Drahem et Kesra :

Le tissage est un artisanat localisé sur tout le territoire tunisien du Nord au Sud. Les modèles de tapis les plus travaillés et les plus vendus en Tunisie et plus spécifiquement à Ain Drahem sont généralement des klims, soit des tapis de basse lisse, léger et facile au transport. Le choix de la légèreté est non seulement un critère recherché par la clientèle, mais également imposé par le revendeur. Ainsi, le touriste recherche un tapis léger à acheminer dans son pays et non encombrant, tout comme le revendeur qui tente d'alléger ses frais de transport en cas d'envoi du colis.

Le consommateur n'influe pas uniquement sur le type de tapis, mais également sur l'esthétique des produits qui se dévoilent sous leurs couleurs naturelles, soit blanche et grise. Ils sont ornés de très peu de graphismes et possèdent une stylistique épurée. Cette dernière est souvent soumise aux règles basiques de composition. Les symboles qu'ils contiennent ne possèdent aucune signification ni pour ces artisanes, ni pour le revendeur et encore moins pour le consommateur. Les tisseuses ayant elles-mêmes appris leurs savoir-faire dans des centres de formation aux prés de bonne-sœurs n'ont la moindre idée de la symbolique des motifs qu'elles reproduisent. Ces derniers ont été repris par ses religieuses à partir de tatouage d'anciennes femmes de la région. Seule la technique du tissage et le graphisme du symbole ont été transmis transformant ainsi ses signes berbères en graphèmes ou symbole représentant une appartenance berbère fictive.

Ces faits sont remarquables à travers cet échantillon de tapis. Il a été conçu par les femmes de Aïn Drahem et mesure 75 cm de longueur sur 40 cm de largeur. Il comporte cinq zones de graphisme superposées aléatoirement. Ce dernier est coloré par des valeurs blanche et grise. Le graphisme dominant est celui du chevron, pictogramme représentant le ver de terre ou serpent. Il est appelé (*takitcha*) en chelha et (*douda/efaa*) en arabe.

Le serpent évoque initialement la fertilité et l'abondance, mais dans ce cas il est simplement perçu telle une forme géométrique attribuant un folklore ethnique au tapis.

Le second motif est celui des franges (*hawfi*) induisant originellement la sensibilité matricielle, alors qu'en l'occurrence il devient un simple moyen de rompre la répétition et la superposition des chevrons.

Il est évident que le tissage et le tapis berbère évoluent lentement mais sûrement et se transforment au niveau poétique du tissage, esthétique, et la sémiotique du tapis.

L'évolution esthétique du tissage concerne plusieurs aspects du tapis. Parmi ces derniers, nous repérons un changement des tonalités chromatiques.

Les couleurs pastel évoluent vers des valeurs noires, blanc et gris. Cela est dû au changement des demande du marché induisant par conséquent une perte de la technique de coloration. Un passage des teintes produites naturellement aux teintés industrielles est remarquable.

Idem pour la composition du tapis. Il devient soumis à des normes internationales de composition. Cette évolution ôte au tapis toute fantaisie et toute trace d'humanité. Elle fait de lui un objet soumis aux normes imposées par la société de consommation.

En plus des métamorphoses esthétiques, le tapis berbère connaît des altérations au niveau sémiotique.

Jusque-là, la tisseuse comme l'usager du tapis connaissaient la symbolique des signes qui enjolivaient les tapis. Ceci est dû au fait que le tissage fait partie d'un « cycle court » de communication. (Jean MOLINO. 2009. p21.) Cela sous-entend que la plupart des membres de la microsociété sont à la fois producteur et consommateur du produit. Ils sont du reste directement imprégnés par le patrimoine local. Ils connaissent donc le sens de chaque signe.



Figure 25 : Tapis berbère de Ain Drahem
[Source : N. RHOUMA. Association les artisanes de Kroumirie. 2018]



Figure 26 : Zoom Tapis d'Ain Drahem
[Source : Ibid]



Figure 27 : Zoom Tapis d'Ain Drahem
[Source : Ibid]

Aujourd'hui, les tisseuses n'étant plus forcément d'origine berbère, elles ne connaissent pas la signification des signes qu'elles dessinent. Elles ne font que reproduire des motifs. De plus le tissage est dans ce cas soumis au « circuit long » de communication imposé par les sociétés étatiques et industrielles. Ce nouveau mode de communication introduit la participation de nombreux acteurs dans tout le processus de production et de commercialisation. « Il y a donc une cassure, » discrétante » [...] entre le poétique et l'esthétique. » (Jean MOLINO. 2009. p21.) De nos jours, producteurs et consommateurs méconnaissant la symbolique des signes des tapis, ces graphismes passent du statut de symboles à celui de simples graphèmes.

Pour conclure, nous dirons que comme sur presque tout, le tourisme et la société de consommation ont influé sur le tapis et le tissage berbère tunisiens. Ces évolutions se remarquent tant dans la façon de faire le tapis et cela à chaque étape de sa création ou plutôt toutes les étapes de sa création que dans sa forme.

Ces mutations qui semblent inéluctables touchent aussi à sa cession et à sa réception. Étapes elles aussi enveloppées, auparavant, de mystère et de sacré. Notions qui ont aujourd'hui pratiquement disparu.

Conclusion :

L'insertion du patrimoine immatériel au tourisme, sa gestion, sa protection et sa valorisation sont perçues tel un investissement social, économique et culturel. Elles permettent l'accroissement et l'enrichissement des zones territoriales les plus précaires. Le tourisme n'est pas synonyme d'idéal dans la sauvegarde de la mémoire artisanale. Il est vrai que les autorités se mobilisent dans la valorisation patrimoniale de nombreuses villes tunisiennes, mais elles ne possèdent pas de méthodologie pour mener à bien ce projet. Ainsi dans la récente situation du tourisme concurrentiel, le patrimoine culturel, se voit attribuer une empreinte mercantile. Il devient un produit de commercialisation qui doit être impérativement valorisé économiquement. Ce qui représente une contribution nécessaire à l'expansion des régions cibles et à l'attractivité touristique. Ainsi, l'intégration du patrimoine dans un circuit touristique doit impérativement se soucier du respect de l'authenticité de l'identité au péril d'une transformation patrimoniale : « Le tourisme est comme le feu, il peut cuire ta soupe ou brûler ta maison » (Furt et Michel, 2006). L'assurance de l'authenticité lutte contre la destruction, et la substitution des tapis originels par des objets grossiers de mutation (Ientile, Bellanca et Naretto, 2008).

Il est évident que la conservation du patrimoine dépend de la manipulation des autochtones. Mais, elle fait également appel aux acteurs publics et privés qui doivent assimiler les enjeux intrinsèques à l'investissement dans le secteur de l'artisanat et de garantir la pérennité de ce savoir-faire ancestral et sa transmission à des générations à venir. L'articulation entre le patrimoine et le développement touristique impose une gestion permettant le respect des intérêts communautaires locaux investi dans l'accroissement du secteur touristique, tout en garantissant un usage pérenne de cette richesse patrimoniale (Garat, Gravari-Barbas et Veschambre, 2008). L'objectif est de faire du tourisme un outil de sensibilisation sur la valeur patrimoniale sans pour autant se diriger vers une normalisation et une banalisation donnant lieu à une « folklorisations » de ce patrimoine. Et ce, afin de satisfaire les attentes des touristes (Babadzan, 2001). D'où notre responsabilité morale de transmettre le patrimoine immatériel dont nous-mêmes avons hérité aux générations futures. La Tunisie est encore native par rapport à ces articulations entre acteurs locaux et politique publique qu'elle tente de résoudre à travers ces problématiques.

Conclusion :

Il est évident que les structures et les engagements établis par Kolna Tounis contribuent au développement d'un secteur économique en adéquation avec le développement durable. Il se base sur l'intégration de la population locale à travers leur participation dans les activités écotouristiques génératrices de revenus. Cela permet également la valorisation des savoir-faire et des produits du terroir.

Ces nouvelles perspectives permettent d'attirer une catégorie de clientèle tant locale qu'internationale intéressée par la culture, le patrimoine tout en respectant l'écologie.

Ce nouveau concept touristique se médiatise par l'intégration de villes du nord, du centre et du Sud tunisien dans des circuits touristiques culturels. Pour accroître le développement de ce secteur, nous proposons de mettre en place une forme de jumelage entre certaines villes tunisiennes et étrangères. Cela permettrait de comparer et d'exposer des similarités culturelles et patrimoniales entre les formes de PCI tout en invitant les associés à visiter le pays. Des colloques, séminaires et expositions sur les patrimoines issus d'influences communes pourront être organisés sous la forme d'échange afin de promouvoir les richesses des deux pays.

Bibliographie :

- Abid, Z. (2018, novembre 04). *Le projet «Kolna Hirfa» fait escale au village de Kesra*. Récupéré sur Kapitalis: http://www.kapitalis.com/culture/26170-le-projet-kolna-hirfa-fait-escale-au-village-de-kesra.html?fbclid=IwAR35C2Czd0I5ONeabHuDvHvdhE_fLnkdI-2jc518SfEI3RUZoIjexp51RG0
- Anonyme. (2017). Le secteur du tourisme en Tunisie. *Ambassade de France en Tunisie, service économique régional*, 1-2.
- BABADZAN Alain, (2001). « Les usages sociaux du patrimoine », *Revue électronique du Cerce*, n 2,.
- BAKLOUTI Naceur, SETHOM Samira, TRIKI Samir. (1995). *Tradition et métiers d'art en Tunisie*. Tunis: Ed ministre du Tourisme de L'Artisanat.
- BARRÈRE, Christian; BARTHÉLEMY, Denis; NIEDDU, Martino; VIVIEN, Franck-Dominique., (2005). *Réinventer le patrimoine. De la culture à l'économie, une nouvelle pensée du patrimoine ?* Paris: l'Harmattan.
- BEN MANSOUR, H. (1999). *Tapis et Tissages en Tunisie. Histoire et Légendes*. Tunis: SIMPACT.
- BON Denis. (1998). *L'animisme, l'âme du monde et le culte des esprits*. Paris. Ed Vecchi. Février « Spiritualités du monde ».
- BONNOT, T. (2002). *La vie des objets*. Paris: La maison des sciences de l'homme.
- BOURDIEU Pierre. (2000). *Esquisse d'Une Théorie de La Pratique : Précédé de trois études d'ethnologie kabyle*. France. Ed Seuil. Février. « POINTS ESSAI ».
- DELHEURE Jille, (1979). « Le travail de la laine à Ghardaïa », *Revue de l'occident musulman et de la méditerranée*, N° 27.
- FURT Jean-Marie et MICHEL Franck, (2006). *Tourismes et identités*, coll. "Tourismes et sociétés", L'Harmattan,
- GARAT Isabelle, GRAVARI-BARBAS Maria et Vincent Veschambre, (3 mars 2008). « Préservation du patrimoine bâti et développement durable : une tautologie ? Les cas de Nantes et Angers », *Développement durable et territoires*. Récupérée sur : [<http://developpementdurable.revues.org/4913>].
- Hassouna, M. (1977). Le tourisme en Tunisie. *Internationales Jahrbuch für Geschichts- und Geographie-Unterricht*, 266-270.
- IENTILE Rosalba, BELLANCA Calogero et NARETTO Monica, (2008). « Authenticité et sauvegarde de l'architecture vernaculaire, quel esprit du lieu », contribution au *16th Icomos General Assembly and International Symposium*, Québec.
- MADE IN ESSAOUIRA, (25/05/2018.) « Bariolées, blanches, bleues ou vertes : les couleurs des Gnaoua », récupérées sur: <https://essaouira.madeinmedina.com/fr/article-bariolees-blanches-bleues-ou-vertes-les-couleurs-des-gnaoua-4818.html>.
- MOLINO Jean, (2009). *Le singe musicien : Sémiologie et anthropologie de la musique*, France. Actes Sud, octobre. « Musique ».
- VANDENBROECK Paul, (2000). *Azetta : l'art des femmes berbères*. Néerlandais. Ed Ludion. « Flammarion ».
- *Village de Kesra*. (2018, novembre 05). Récupéré sur kolna kesra: <http://kolnakesra.tn/kesra/>