



HAL
open science

Le tissage berbère : un héritage au féminin

Neila Rhouma

► **To cite this version:**

Neila Rhouma. Le tissage berbère : un héritage au féminin. Women of the Mediterranean. Women and Memory, Jun 2019, Sorrento, Italie. hal-03195647

HAL Id: hal-03195647

<https://hal.science/hal-03195647>

Submitted on 12 Apr 2021

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.



Le tissage berbère : un héritage au féminin

Neila Rhouma

► **To cite this version:**

Neila Rhouma. Le tissage berbère : un héritage au féminin. Women of the Mediterranean. Women and Memory, Jun 2019, Sorrento, Italie. hal-03195647

HAL Id: hal-03195647

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03195647>

Submitted on 12 Apr 2021

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.

Le tissage berbère au fil du temps

Résumé :

La mémoire peut être assimilée au patrimoine culturel matériel et immatériel utile à la construction des identités et des imaginaires collectifs. D'après les actuelles définitions établies par l'UNESCO sur le patrimoine culturel, ce dernier « comprend également les traditions ou les expressions vivantes héritées de nos ancêtres et transmises à nos descendants, comme les traditions orales, les arts du spectacle, les pratiques sociales, rituels et événements festifs, les connaissances et pratiques concernant la nature et l'univers ou les connaissances et le savoir-faire nécessaires à l'artisanat traditionnel » (Anonyme, 2017). D'où il paraît nécessaire de figer ces vestiges par des expressions humaines telles que le cinéma, la photographie et la peinture.

La conservation de cette mémoire est d'autant plus l'apanage des femmes dont certaines n'ont pas eu accès à ces médiums et ont en créer d'autres, à l'image des femmes berbères, qui ont été inventives et ont ainsi imaginé un viatique original : le tissage !

Elles ont donc créé un système d'expression complètement inscrit dans leur environnement et leur quotidien. Le tapis, principale création tissée, transmute par conséquent en tableau, la trame de fil qui le constitue devient page blanche, les motifs personnages, les coloris le stylet qui encrera l'histoire et la mémoire. Chaque motif du tapis chaque symbole chaque forme a un sens. C'est une sorte d'expression, de code de langue. Le tapis passe du statut d'élément précieux du quotidien à celui de médium. Il transmet ainsi son message dans l'espace le temps et à toutes celles capables de le déchiffrer.

Grâce à lui, le vécu, les réflexions, les préoccupations, les rêves et les espoirs sont consignés et incarnés ou si je peux me permettre cette facétie « enlignée ». Ceci marque la mémoire des générations suivantes. « 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...) » (VANDENBROECK, 2000, p. 85).

Et à travers lui, la femme âgée initie les jeunes filles à une manière de vivre. Manière de faire permettant ainsi les secrets de l'art du tissage berbère.

C'est en réponse à ces questionnements qu'est présenté l'article suivant.

Mots clefs :

Tissage, berbère, Tunisie, poïétique, transmission, pédagogie.

Introduction :

Le pourtour méditerranéen a depuis toujours été marqué par ses femmes de diverses origines telles que les Berbères. Habitantes du nord de l'Afrique, elles sont localisées dans « l'espace de la Tamaghza qui s'étend des îles Canaries à l'oasis de Siwa, sur des milliers de kilomètres... » (GAY-PERRET Gérard & COLARDELLE Michel & CHAKER Salem & JACOTIN Mireille. , 2008, p. 33). À l'instaurer de quasi toutes ses consœurs partout sur Terre, la femme berbère a dû et continue de batailler pour être considérée comme une actrice à part entière de l'histoire officielle. Et toujours comme toutes ses consœurs, elle a dû et continue de batailler pour transmettre l'histoire, celle que l'on qualifie de grande comme de petite.

Pour cela, les femmes berbères ont en quelque sorte étaient obligées de ruser. En effet, la perpétuation d'une histoire se fait le plus souvent dans nos esprits de deux façons : la première par l'oral et la seconde par l'écrit.

Les femmes berbères, cependant, comme nombre de leurs pareilles, ont eu très rarement accès à l'étude et à l'écriture telle que nous l'entendons, jusqu'à il y peut. Alors pour se raconter, elles ont été inventives et ont ainsi imaginé un viatique original : le tissage !

Elles ont donc créé un système d'expression complètement inscrit dans leur environnement et leur quotidien. Le tissage étant en outre un apanage féminin, c'est une garantie pour elles de ne pas être entravées dans leur œuvre d'une quelconque manière, de ne pas avoir à fournir d'explication ou de justification, de ne pas avoir à passer sous les éventuelles fourches caudines de quiconque de genre masculin.

Le tapis, principale création tissée, transmute par conséquent en livre, la trame de fil qui le constitue devient page blanche, les coloris personnages, les motifs péripéties, les nœuds récit et la navette le stylet qui encrera l'histoire. Chaque motif du tapis chaque symbole chaque forme a un sens. C'est une sorte d'alphabet de code de langue. Le tapis passe du statut d'élément précieux du quotidien à celui de médium. Il transmet ainsi son message dans l'espace le temps et à toutes celles capables de le déchiffrer.

Grâce à lui, le vécu, les réflexions, les préoccupations, les rêves et les espoirs sont consignés et incarnés ou si je peux me permettre cette facétie « enlainée ». Ceci marque la mémoire des générations suivantes. « 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...) » (GAY-PERRET Gérard & COLARDELLE Michel & CHAKER Salem & JACOTIN Mireille. , 2008, p. 33).

Ce qui nous amène à nous poser les questions suivantes : de quelle manière a été préservé le secret de l'art du tissage berbère et que cela dévoile-t-il ?

1. Présentation du village de Chenini :

Parmi les peuples qui ont traversé la Tunisie, les Berbères représentent la civilisation centrale. « Épousant la structure et la couleur du relief, ils ont taillé leurs maisons dans le flanc de la montagne...Les Berbères ont développé une civilisation qui marque encore la Tunisie rurale. » (BETTAIEB, 2010, p. 179).

D'ailleurs, le tissage évoque un témoignage figuratif de cette civilisation. Un art dit (primitif) qui demeure d'usage dans de nombreuses régions tunisiennes telles que Chenini, Tataouine.

Chenini est situé à 20 km de Tataouine. Ce hameau appartient à la première génération appelée « Ksour de crêtes » ou « les citadelles » apparut avant le XI^e siècle.

La présence des Chenini dans cette région est en partie révélée par le récit de saint Augustin datant du IV^e siècle cité dans l'ouvrage de Gabriel Camps, *Berbères aux marges de l'Histoire* : « Demandez, écrit-il, à nos paysans qui ils sont : ils répondent en punique qu'ils sont de chenani. Cette forme corrompue par cet accent ne correspond-elle pas à chananaeci (cananéen) ? »

Déjà au V^{ème} siècle, la région était occupée par un ensemble de nomades et de Zénètes « échelonnés aux confins des plateaux, depuis la Tripolitaine jusqu'au Djbel Amour en Algérie, partageant leur temps entre la vie pastorale et une agriculture occasionnelle » (LOUIS, 1972, p. 110). Des tribus qui sont particulièrement réputées pour leur maîtrise du tissage, rites transmis de génération en génération.

2. L'initiation au tissage dans le village berbère de Chenini :

Le tissage a persisté via une transmission technique dans des filiations pastorales. Les tisserandes commencent leur apprentissage dès l'âge de dix à douze ans. Ce travail devient une seconde nature. Il demeure du reste si ancré dans les mémoires et si prégnant qu'il résiste à l'influence citadine.

Dès lors, l'acte de tisser matérialise la mémoire du passé. Il est de plus l'apanage du féminin, car les œuvres sont exclusivement exécutées par des femmes. Celles-ci se sont d'ailleurs beaucoup battues pour la protection de cette compétence séculaire. Sans doute parce qu'elle rend visible et palpable cette part souvent occultée de l'histoire, leur histoire, l'histoire de ces dix-neuf femmes rencontrées chez elles, près de leurs métiers. Des femmes illettrées maîtrisent parfaitement l'art complexe du tissage.

Ce fait paraît énigmatique, étant donné que tout le processus du tissage est régi par des formules mathématiques. C'est tout aussi intrigant sachant que les vieilles tisseuses n'ayant pas suivi de scolarité maîtrisent mieux le tissage que la jeune génération instruite. Ce phénomène ésotérique est identifié dans différentes cultures et disciplines. À l'instar des tisseuses berbères, les Eskimos, les Indiens Salish de Colombie-Britannique et bien d'autres sociétés pratiquent les jeux de ficelles purement basés sur les équations mathématiques sans pour autant avoir bénéficié d'une instruction scolaire.

Ainsi, une opposition entre savoir pratique et savoir théorique se dévoile en faveur de la pratique, car celle-ci paraît finalement pédagogiquement plus efficace. Il serait pertinent d'associer pratique et théorie pour préserver l'art du tissage ou toute autre création culturelle. L'efficacité de cette alliance est de plus révélée dans l'ouvrage de Jean-Marie Barbier intitulé « *Savoirs théoriques et savoirs d'action* » édités en 2011.

L'apport performatif de l'apprentissage pratique est dévoilé par nos vieilles tisserandes. Elles conçoivent leurs ouvrages de mémoire, alors que les jeunes générations lettrées se basent sur des modèles dessinés dans leurs cahiers. « Littéralement, le *ragm* est le chiffre, c'est-à-dire le signe primordial par excellence, susceptible d'être combiné selon des ordonnances infinies, quasi mathématiques. Telle est la genèse du décor *des klims*...

C'est la diversité des combinaisons qui dessine des styles régionaux bien reconnaissables » (BEN MANSOUR, 1999, p. 8).

Il est notable de révéler que les entretiens se sont tous déroulés avec une assemblée de tisseuses, excluant toute présence masculine. Même si les hommes se trouvaient dans la maison, ils n'avaient pas le droit de participer à la conversation et de connaître le secret du rituel du tissage. Lors de mon entretien avec madame Aycha Msehel et sa fille Sarra, son fils a été prié de quitter la pièce. Élément révélateur de l'exclusion masculine dans le monde du tissage.

Néanmoins, tout au long de l'enquête, il était tout de même nécessaire de traiter d'abord avec les hommes pour pouvoir échanger avec les femmes du village.

Des entretiens qui nous ont démontré que le tissage est aussi considéré comme un outil de sociabilisation féminine. Il représente également un moyen de reconnaissance sociale.

Par exemple, le trousseau de la mariée exclusivement composé d'objets de laine (tapis, couverture et vêtements) lui permet de marquer son territoire (la maison).

Le tapis n'est pas un voile ou une toile vouée à dissimuler les femmes en les confinant dans leur foyer, mais il représente une fenêtre ouverte vers le monde leur procurant un ex-voto.

C'est ainsi que le rôle de protectrice des coutumes et du patrimoine immatériel berbère leur est attribué. Cette responsabilité allouée à la femme est attestée par les propos de Khadija Benyeder:

« Je me sens directement impliquer dans la préservation du tissage qui représente un héritage de ma mère. Ce combat doit être mené par les femmes par le biais de l'éducation et de l'initiation. C'est pour cela que j'enseigne l'art du tissage à l'institut supérieur des arts et métiers de Tataouine » (BENYEDER, 2018)

Il est clair que les tisseuses manifestent une puissance et une détermination dans leur combat de préservation patrimoniale. À travers son art, "la Berbère" s'investit dans la transmission d'une compétence artisanale et préserve ainsi son patrimoine culturel. Par ces vestiges, elle démontre l'évolution des civilisations.

Le tissage, critère essentiel, permet aux femmes d'assurer une union maritale.

Chez les Amazighs, il représente un moyen d'apprentissage offrant l'occasion d'étudier les mathématiques et la logique par le biais du calcul des points nécessaire à la reproduction du graphisme. La future mariée acquit alors des compétences l'aidant à la gestion de son foyer.

Le statut que l'art du tissage détient au sein des communautés berbères est d'autant plus visible à travers la place centrale que possède le tapis dans le trousseau de la mariée. La pièce maîtresse de son trousseau correspond à la couverture de ses noces. Ce bien féminin servira à les protéger du malheur par ses ornements symboliques. Elle est conçue à l'aide de fil de lices sous forme de spirale qui lui procure des vertus fertilisantes. Elle est tissée selon une poïétique bien déterminé.

Il est intéressant à présent de s'arrêter sur les étapes du processus créatif du tissage afin de répondre aux questions suivantes :

Comment la poïétique du tissage berbère peut-elle représenter une forme d'initiation et à quoi forme-t-elle ?

3.1 La poïétique du tissage berbère :

3.1.1 La récolte de la laine et son traitement (nettoyage, filage, cadrage):

Le cycle du tissage commence dès les premiers jours de l'automne et se poursuit pendant l'hiver marquant un temps de pause à la première nuit de l'année solaire nommée (*Ennayer*). Elles correspondent aux saisons humides. Il est également interrompu lors de trois événements : *Aid el Kebir* et *Achoura*, deux fêtes d'origine berbère ou lors d'un décès.

La préparation de la laine (*tadzouft/ souf*) commence, par son extraction. Elle provient majoritairement d'une race ovine nommée barbadine en référence à berbère. Elle comporte de la Kératine ou de la protéine soufrée qui la rend imperméable (BEN MANSOUR, 1999, p. 93).

La laine, *tadzouft* est soit obtenue d'une récupération à partir des peaux de bêtes mortes ou, elle résulte de la tonte. Dans le premier cas, un procédé d'arrachage est effectué suite à la fermentation de la peau à l'aide de produits chimiques ou par une méthode thermique nommée sudation. Dans le second, elle est dite "vierge" et symbolise un gage de qualité.

La tonte (*zez*) est pratiquée à l'aide de ciseaux traditionnels en fer par les hommes. Elle se déroule au printemps, entre avril et juin. Durant cet événement, des chants sont scandés, des gestes méticuleux et des attitudes codifiées sont appliqués. La tonte est entourée de multiples usages qui lui offrent une bénédiction divine. Ce rite a lieu soit dans l'ancien village Ksourien, soit dans les cours des maisons.

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

Il est clair que « le rapport techno-économique de l'homme et de la femme sont d'étroite complémentarité » (BADINTER, 1986, p. 28) chez les peuples berbères, ses rapports semblent d'« étroite spécialisation » (LEROI-GOURHAN, 1970, p. 214). La distinction sexuelle des activités n'exclut en rien le caractère complémentaire. C'est à partir de ce moment que la gente féminine entre en action. Action qui se poursuit dans l'ourdissage.

3.1.2 La technique de l'ourdissage :

L'ourdissage représente une série d'opérations unifiées. Il commence par la distribution d'un mets (*la baissa*) et aboutit au montage du métier à tisser. Lors de l'ourdissage, l'activité incite un rassemblement féminin. Les femmes de Chenini déclarent :

« Nsidi ili ji y tghavi » c'est-à-dire : « *j'ourdis celui qui participe se nourri* ». (Naziha, Proverbe, 2018)

L'ourdissage se déroule le mardi ou le samedi et dure environ quatre heures. Il est interdit le mercredi et le dimanche. Cette prescription est retrouvée chez d'autres tribus berbères telles que les Ghardaïa, dans les Mzab (DELHEUR, 1979, pp. 18-19). Aujourd'hui, beaucoup de tisseuses ne se restreignent plus à ses croyances se révélant être une forme de paganisme.

L'ourdissage est exécuté dans la cour intérieure de la maison. Cette étape empreinte de symbolique donne place au tissage.

3.1.3 Le tissage du tapis de laine à Chenini :

Dès que le métier est mis en place, les femmes de la famille peuvent entamer l'étape du tissage. Elles commencent par la conception de la cordeline représentant la bordure, armure simple nommée (*chef*) jouxtant l'ensouple inférieure. Les femmes passent à ce moment le fil de trame (*wey oulmen/ tooma*) à l'intérieur des fils de chaîne (*Jbed/ wey ousto*). Ensuite, l'artisane entreprend le tissage alternant plusieurs bandes colorées et décorées de figures géométriques dans le cas du *kilim margoum*.

Un rituel bercé par le concept de dualité se manifeste dans cette technique. À Chenini, le tissage est exécuté par deux femmes de la parenté. Un tissage à quatre mains qui caractérise le tapis de Chenini nommé (*Kilim*). Le travail intergénérationnel permet le legs de cet art. Ce savoir-faire sollicite la technique de la duite partielle aussi appelée technique du *kilim*.

L'usage de la duite a été inventé pour pouvoir alterner les couleurs et intégrer les motifs. À Chenini, ce procédé est tout autant utilisé dans la fabrication d'ouvrages monochromes.

Selon la tradition, deux tisserandes s'asseyent côte à côte. Elles soulèvent tout d'abord le roseau situé entre la lisse et l'ensouple supérieures. Ce mouvement permet d'avancer les fils de chaînes (*mneyara*) associés à la lisse. Puis, les tisseuses introduisent le fil d'un côté de la chaîne en poussant à l'aide de ses doigts. L'acte de pousser (*bizzo*) est en analogie avec les rapports sexuels et la pénétration masculine. « Tous ces concepts ont en commun un mouvement qui part d'un pôle vers une destination » (VANDENBROECK, 2000, p. 228).

Lors de cette action, les artisanes effectuent plusieurs va-et-vient successifs, répétés et partiels jusqu'à ce que toute la largeur soit remplie. Des gestes partants de la droite vers la gauche et dans une direction inversée sont appliqués.

Ce choix d'itinéraire permet d'amplifier le pouvoir de *la baraka*, la bénédiction de l'alliance entre le fil de chaîne (la femme) et le fil de trame (l'homme).

Ces opérations sont considérées tel un moyen de capter les forces bénéfiques, à savoir la fécondité et la vie, principes essentiels du concept de création.

Une fois toute la largeur obtenue, la femme passe ses doigts entre les fils de chaînes afin de tasser les fils de trame. Enfin, elle les compacte à l'aide du roseau préalablement intégré au métier, entourant les fils pairs et séparant des fils impairs de la chaîne.

Ce dernier intégré dès le début de l'ourdissage symbolise la vie produite de l'union charnelle du fil de chaîne et de trame. Il accentue de ce fait la notion d'union avec l'altérité.

Dans son geste, la tisseuse peut également utiliser des ustensiles tels que le peigne (*Khlela*).

Le peigne en fer a pour fonction technique de tasser les duites de rangs de nœuds et pour fonction symbolique et spirituelle d'assurer l'union. Le verbe *khala* désigne le fait de (pénétrer dans) accentuant ce principe d'association. Ces ustensiles magiques transmis de génération en génération amplifient d'autant plus la notion et le pouvoir d'union intergénérationnelle et le partage. Un partage, omniprésent, dans la manière de tisser à Chenini. Elle permet aux femmes de s'unir tant dans la temporalité, dans la matérialité du support que dans la philosophie de l'échanger de leur savoir-faire. Le vivre ensemble, ici sur terre, est associé indissolublement au tissage. Selon Marcel Mauss, c'est ce caractère de cohésion qui fait naître l'art du tissage tel un fait social total, car il se lie avec bien d'autres activités sociales et permet de nouer des liens entre les générations. Les femmes qui partagent leur métier sont généralement originaires d'une même famille à savoir mère/fille, cousine, sœurs, tante/niece et dans certains cas amis. Elles doivent impérativement faire preuve d'un certain lien pour pouvoir partager leurs intimités. La notion de partage se manifeste, également, autrement dans le tissage berbère de Chenini.

En effet, la méthode du tissage ras ou tissage à dents de scie issue de l'union dualiste produit un tapis à deux faces. Le recto du tapis est dirigé vers l'extérieur, alors que le verso est orienté vers l'intérieur. La dualité homme/ femme, vertical/ horizontale et extérieur/intérieur se manifeste maintenant sous un aspect recto/ verso. En effet, le recto associé à l'extérieur symbolise l'homme et est dévoilé aux yeux du monde. Quant au verso du tapis lié à l'intérieur désigne le monde caché et secret de la femme. La tisseuse fait face à son monde (le verso) et ne voit pas le monde extérieur masculin, visible aux yeux de la société.

Le principe de dualité se perçoit également dans le mouvement régulier de va-et-vient donnant lieu à des dessins partiellement réguliers sur les deux faces. Il permet à la chaîne de croiser le fil de trame.

Ainsi, le tissage de Chenini explicite par le concept dualiste appliqué à la technique l'idéologie de ses habitants se manifestant dans le partage et la complémentarité de l'altérité à l'instar du masculin / féminin, de l'horizontal / vertical, de l'intérieur / extérieur et du recto/ verso se dévoilant tout au long du rituel. La binarité est universelle, « tout sera distribué en deux et affecté à un sexe et à l'autre selon deux pôles qui seront aménagés en opposés, » (SULLEROT, 1978, p. 400) et en complémentarité.

Le concept de dualité émerge grâce à des conditions de vie féminine favorables à la distanciation entre les sexes et à leur complémentarité. Cette vision binaire a été implantée par la croyance animiste à travers laquelle le monde animal se présente à l'homme sous une répartition de genres complémentaire. L'humanité binaire s'enchevêtre ainsi pour former une unité par le biais de la collaboration. D'où il est loisible de considérer le concept de dualité en tant que produit d'une science comportementale. En effet, « l'« Autre » était ici au centre des préoccupations. La responsabilité de l'individu commençait avec la grossesse et les processus mentaux qui l'accompagnaient » (VANDENBROECK, 2000, p. 223).

L'émergence de la thématique de la procréation et de la création se reflète ainsi dans le principe d'union. Union qui produit un tapis, perçu tel un petit être en perpétuelle évolution.

Il est habituel d'entendre les femmes dire :

« C'est un enfant et si je le laisse une journée, c'est comme si je ne lui avais pas donné à manger. Même si je travaille le lendemain, il aura eu faim le jour où je l'ai oublié. C'est un être vivant qui ne parle pas, qui n'a pas de sang, mais qui possède une âme. » (SAMAMA, 2000, p. 67)

Le fils de trame représenterait la source de vie du tapis et la nourriture de son âme.

Cette analogie entre le fil et la vie ou encore le tissage et l'acte de création est présente dans l'Ancien Testament qui dit en hébreu au verset 15 du psaume 139 : « *Je fus fait, brodé (r-q-m), dans le secret.* »

Dans le tissage se manifestent le métier, la tisseuse et le forgeron par le biais de l'usage du peigne qui capte les âmes. C'est ainsi qu'une âme se lie à chaque interstice de fil de chaîne et de trame permettant la multiplication cellulaire d'entité vivante hors de la matérialité empruntant différentes formes. Elle se manifeste dans tout ce qui nous entoure telle une étincelle divine, une force vitale cosmique.

Dans le tapis, l'âme se forme au niveau du nœud résultant du croisement et de la rencontre des deux fils. « Dans l'organisation "chaotique" de l'ancienne société maghrébine, le pouvoir se situe aux points d'intersection des différents groupes ou segments » (VANDENBROECK, 2000, p. 147). Le fils de trame qui pénètre continuellement la chaîne du métier tout en se croisant est considéré par l'artiste-artisane comme la formation des cellules donnant vie à son tapis. Cet art du nœud produit l'œuvre en évoquant la multiplication cellulaire par la prolifération de ses nodosités. Dans ce cas, la multiplication des nœuds sur le tapis est comparable au décuplement des cellules lors de la mutation fœtale. Un processus métamorphique se déclenche et prend la forme d'une œuvre d'art textile. Il provoque chez le tapis une mutation et maturation permettant la formation du corps de l'œuvre.

Lorsque les femmes approchent du terme de leur ouvrage, elles n'entament la dernière frise qu'à condition de la terminer en totalité d'ici la nuit. Elles ne peuvent pas abandonner l'ouvrage avec une frise à moitié conçue, car il pourrait provoquer la mort de la tisseuse et de son tapis.

Une fois l'ouvrage terminé, les tisseuses commencent par vider la pièce de toute présence masculine. Cette attitude s'analogue à l'accouchement de la femme qui se produit à huis clos. Muni d'un couteau, la tisseuse sectionne le fil de la lisse symbolisant l'âme du tapis. Le couteau nommé *harba* symbolise le cours de la vie. Par la section du fil procède une double action. D'une part, il interrompt le cours de vie lors de la coupe de lisse et d'autre part il symbolise la section du cordon ombilical lorsqu'elles découpent les fils de chaînes.

La mort est ainsi mise en scène. Après la découpe du fil, les tisserandes rabattent trois fois le tapis sur l'ensouple inférieure en psalmodiant :

« *starnek fil denya. ostorna fil ekhra* », c'est-à-dire : « *Nous t'avons protégé sur terre. Protège-nous dans l'au-delà.* » (MSEHEL, Paroles, 2018)

Chez les Berbères de Tunisie, un linge en laine brute, blanc nommé « *ouizra* » est fabriqué par la tisseuse pour l'envelopper lors de ses funérailles. Ainsi, le linge en laine enveloppe le mort comme il enveloppe l'ensouple inférieure. Il est clair qu'à travers ce geste les tisseuses évoquent la mort du métier, métier qui sera plus tard défait.

Les tisserandes s'empressent de vite démonter le métier et de nettoyer, d'éponger le sol sur lequel était posé le dernier, avant l'arrivée des hommes. Cette attitude se produit également à la suite d'un décès ou d'un accouchement. En effet après l'accouchement d'une femme, les personnes qui l'entourent s'empressent de nettoyer l'emplacement où se tenait la nouvelle maman, avant l'arrivée de son mari. Il est donc loisible de considérer la section du fil de chaîne tel un geste associé à l'accouchement du métier (mère) de son enfant (le tapis).

Cette considération du métier à tisser en tant que mère est évoquée dans le verset 13 du psaume 139 de l'Ancien Testament qui déclare : « *Oui, tu m'as tissé (sh-k-k) au ventre de ma mère* ».

Ainsi, la découpe du fil de la lisse symbolise la mort qui mènera vers une nouvelle vie. Cette action est « considérée comme une épreuve, un effort incessant qui exige beaucoup de courage et de conviction » (VANDENBROECK, 2000, p. 226). Ce geste paraît semblable à un deuil. La section forme trois, six ou sept ouvertures qui représentent un portail vers un autre monde. Ces brèches permettront au tapis son transfert du monde suprasensible vers le monde sensible et tangible des Hommes, à l'instar de la naissance des premiers Hommes. L'arriver au monde du tapis considéré tel un enfant évoque nécessairement à l'Homme la question primordiale des origines de l'être et de son existence métaphysique qui renvoie aux composantes immatérielles de la personne et à sa destinée lors de son passage terrestre. Selon les mythes cosmogoniques berbères, l'univers est composé d'un monde humain fertile et d'un autre monde englouti et stérilité, antithèse du monde des hommes. Dans ce dernier sont nés les premières femmes et hommes ensuite passés dans le monde terrestre par le biais de portails.

Le tapis tout comme « l'enfant est toujours considéré comme un arrivant de l'Autre Monde. La conception de ce dernier présente de nombreuses constantes qui le définissent comme un monde parallèle ou double dans lequel évoluent les puissances invisibles à l'image, souvent inversée, de la communauté des vivants » (WALENTOWITZ Saskia, 2003, p. 191).

Le passage de ce nouvel être dans le monde terrestre se ferait par le biais d'un geste appliqué à la fin du tissage. Ce dernier ouvrirait ainsi un portail interuniversel permettant la communication avec d'autres créatures mythiques.

Les génies (*Jnun*), les géants, les ogres et les nains pourraient communiquer par le biais du tissage avec le monde des Hommes. Ces créatures détiennent de pouvoirs bénéfiques et maléfiques à l'égard des Hommes qui entretiennent avec eux des liens continuels au moyen de pratiques spirituelles et rituelles telles que le tissage. Cette pratique use de nombreux rituels susceptibles de les repousser ou, au contraire, les attirer, en vue de préserver la pérennité de la vie intrinsèquement associée à la mort.

Les croyances évoquant la communication avec des créatures extraterrestres sont attestées par des cantines chantées par les femmes du village de Chenini à leurs enfants. Une berceuse raconte l'histoire d'« une femme, le soir, tissait en chantant des berceuses pour son bébé. Elle trouvait que ses Kilims avançaient exceptionnellement vite et elle se demandait si quelqu'un ne tissait pas pour elle. Un jour dans la demi-pénombre des lampes à pétrole, en entrant, elle vit une femme aux yeux rouges et cheveux rouges qui tissait sur son métier. Elle voyait souvent cette femme assise à côté d'elle, qui tissait et ses kilims avançaient. Elle en parla à son fils aîné qui ne la crût pas car chaque fois qu'il entra, il ne voyait que sa mère. Elle inventa donc une petite chanson en chelha et ils s'entendirent sur le fait que lorsqu'elle chanterait, il essaierait d'apercevoir, de loin, la fameuse femme. Ce qu'ils firent et le fils dut se rendre à l'évidence » (PARDO, 2003, p. 228).

La femme aux cheveux rouges et yeux rouges évoquée dans cette berceuse est un génie. Ce qui démontre que le tissage représente un processus permettant la liaison des deux mondes. Ce passage est ainsi protégé par l'ensemble des rituels appliqués par la femme et précédemment cités.

La traversée de ce portail interuniverselle provoque la mort du tapis et sa renaissance. Le rite appliqué au tapis est en analogie avec le rituel de (*ejəbjan*) intermédiaire entre rites féminins qui engendrent l'enfant et les rites sacrificiels signant sa mort.

Cette association de la mort et la vie à travers la natalité et la sexualité peut être considérée telle une figure du dualisme d'Érosⁱ et de Thanatosⁱⁱ.

ⁱ Chez les Grecs anciens, Éros était le dieu de l'amour. Il est perçu telle l'une des puissances créatrices du cosmos.

Éros évoquant littéralement l'amour sexuel et la reproduction, d'où l'adjectif « érotique ». Il désigne ainsi la pulsion sexuelle animée par la recherche du plaisir procuré par l'union de l'homme et de la femme. Dans ce cas,

C'est ainsi que le tissage berbère manifeste une sensibilité devant la vie et la mort nommée « l'art du bien mourir ». Les Amazighs se veulent « à la recherche du bien vivre à la lumière du bien mourir » (TENETI, 1997, p. 62).

Comme le déclare SPINOZA « L'homme libre ne pense à rien moins qu'à la mort, et sa sagesse est une motivation, non de la mort, mais de la vie. » (VANDENBROECK, 2000, p. 260). C'est ce souci de la mort tout autant que de la vie qui engendre une création permettant à la femme de contourner la mort, pour devenir immortelle. Le décès évoque ainsi son passage du milieu métaphysique dans lequel il faisait office de médiateur spirituel vers un monde concret où il représentera la matérialisation de la mémoire et des souvenirs passés. La mort et la naissance symboliques du tapis témoignent d'une vision cyclique. « La fin d'un voyage / mouvement est le début d'un autre, dans une spirale ascendante qui mène finalement à la fusion, au vide et au néant » (BADINTER, 1986, pp. 64-65).

Cette représentation cyclique correspond au vestige d'une croyance païenne en la Déesse libyenne Neith, précédant Tanit et homologue à Athéna, mais portant une peau de chèvre. Elle est plus tard retrouvée dans la mythologie égyptienne. Cette croyance remonte au néolithique. Elle est le produit de transformations du mode de vie humain. Transformation qui est due à la découverte féminine de l'agriculture changeant ainsi le quotidien humain et redéfinissant le statut social de la femme (BADINTER, 1986, p. 77). Depuis les sociétés néolithiques, seul le pouvoir créateur mater-féminin compte. Un fanatisme qui s'intègre dans le système religieux et économique de cet air. « Même si la sacralité maternelle et féminine était connue du paléolithique, la découverte de l'agriculture dut en augmenter sensiblement la puissance » (VANDENBROECK, 2000, p. 70). Depuis, la fertilité terrestre a été associée à la fécondité féminine. Ainsi, la femme détentrice du mystère de la création devient responsable de l'abondance des récoltes. La puissance fécondatrice associée à l'agriculture valorise la femme. De ce fait, la société s'approprie la figure féminine et l'érige au statut de déesse-mère/ Mère Nature. Selon les écrits de Plutarque, cette dernière était la source de l'essence universelle. Son pouvoir « régissait tout : la vie et la mort ; la croissance et le dépérissement, les forces qui se cachent derrière ces phénomènes » (MIRCEA, 1983, p. 53). En effet, la mort de certaines créatures permet la survie des autres, d'où ce rapport entre la vie et la mort régie par Neith. Elle représente ainsi la mère du monde. Elle est considérée comme source de vie autogénératrice. Elle désigne à elle seule l'unité universelle, ainsi que la cohésion entre la vie et la mort liées comme les deux faces d'une même pièce. Elle est envisagée comme étant à l'origine la cosmogonie berbère et représente, ainsi, l'éternel mystère de la naissance, de la mort et du cycle existentiel, c'est-à-dire du tout de la création. « À l'origine des temps, Neith prit la navette, tendit le ciel sur son métier comme des fils de chaîne et tissa le monde. La déesse-tisseuse était en même temps une déesse créatrice, " utérine ". »

Il est clair que le système culturel agricole met en place « une religion cosmique »ⁱⁱⁱ s'inspirant et puisant ses origines d'une croyance en " la Déesse Neith " dont le principe gravite autour de la thématique de la création féminine ; principe, nécessairement, initié via le tissage.

la jouissance sexuelle se transforme en but, alors qu'elle était une finalité facilitant la procréation. Cela provient d'une pulsion vitale poussant toute espèce à transmettre son patrimoine génétique et à pérenniser son existence.

ⁱⁱ Thanatos est la figure grecque, la personnification de la mort.

Conclusion :

La pratique populaire du tissage berbère exposé dans cet article n'est pas une simple forme de revendication ou de manifestation culturelle répondant à un besoin matériel, mais elle représente une façon d'assurer une cohésion sociale et de transmettre des notions primaires orbitant autour de la figure féminine telle que le mariage, la natalité, la fertilité et la maternité. C'est ainsi que la vieille tisseuse initie la jeune femme aux mathématiques, à la logique, à la sexualité et à tous les principes élémentaires composant le cycle de la vie. Elle lui dévoile les pénibilités de l'existence tout en lui offrant les moyens de les affronter.

Bibliographie

- AKLI HADDADOU, M. (2000). *Guide de la culture berbère*. Paris: Paris-Méditerranée.
- ALOU, M. (2018, Mars 02). Effet du tissage. (R. Neila, Intervieweur)
- Anonyme. (2017, 09 28). *Patrimoine culturel immatériel*. Récupéré sur UNESCO: <https://ich.unesco.org/fr/qu-est-ce-que-le-patrimoine-culturel-immateriel-00003>
- BADINTER, E. (1986). *L'un est l'autre : Des relations entre hommes et femmes*. Paris: Odile JACOB.
- BARDY Jean. (2000). *La création et l'art : Chemins vers la création*. Paris: l'Harmattan.
- BEN MANSOUR, H. (1999). *Tapis et Tissages en Tunisie. Histoire et Légendes*. Tunis: SIMPACT.
- BENYEDER, K. (2018, Mars 01). La découverte du tissage berbère ancestrale. (N. Rhouma, Intervieweur)
- BENYEDER, K. (2018, Mars 01). Le tissage berbère de Chenini. (R. Neila, Intervieweur)
- BETTAIEB, V. (2010). *La Tunisie vue du ciel*. Tunisie: Alif.
- BON, D. (1998). *L'animisme, l'âme du monde et le culte des esprits*. Paris: Vecchi.
- BOURDIEU, P. (2000). *Esquisse d'Une Théorie de La Pratique : Précédé de Trois études d'ethnologie Kabyle*. France: Seuil.
- BRUUN, D. (1898). *The cave dwellers of southern Tunisia, recollection of a sojourn with the khalifa of matmata*. Londres: W. Thacker and Co.
- CAMPS, G. (1998). *Encyclopédie berbère : 19 Filage – Gastel*. Aix-en Provence: Edisud.
- CLAUDOT-HAWARD, H. (1996). Identité et altérité d'un point de vue touareg. *Éperonner le monde. Nomadisme, cosmos et politique chez les Touaregs*, 141-150.
- Collectif. (2004). *Encyclopédie de la mythologie*. Toulouse: Parragon.
- DELHEUR, J. (1979). Le travail de la laine à Ghardaïa. *Revue de l'occident musulman et de la méditerranée*, N° 27, 18- 19.
- FOREST, G. (1942). Coutumes des populations de la circonscription de tataouine. *Mémoire du GHEAM*. N° 573, p12.

- GAY-PERRET Gérard & COLARDELLE Michel & CHAKER Salem & JACOTIN Mireille. (2008). *Berbères de rives en rêves*,. Paris: l'Harmattan.
- GAY-PERRET Gérard & COLARDELLE Michel & CHAKER Salem & JACOTIN Mireille. . (2008). *Berbères de rives en rêves*. Paris: Harmattan. .
- HANS, G. E. (1971). Sehnsucht nach Ägypten. in *Aacherner Kunstblätter*, N°41.
- KLEIN, J.-P. (1997). *L'Art-thérapie*. Paris: Puf, collection Que sais-je.
- LE BOEUF, J. (1909). *Les confins de la Tunisie et de la Tripolitaine*. Paris: Berger-Levault.
- LEROI-GOURHAN, A. (1970). *Le Geste et la Parole, tome 1 : Technique et Langage*. Paris : Albin Michel.
- LOUIS, A. (1972). Le monde berbère de l'extrême sud tunisien . *Revue de l'occident musulman et de la méditerranée*, N°1, 107-125.
- MAKILAM. (1999). *Signes et Rituels magiques des femmes Kabyles*. Aix-en-Provence : Edisud.
- MHAZRAS, M. (2018, Février 28). les interjections. (R. Neila, Intervieweur)
- MICHEL, A. (2018, Octobre 22). *ARTS POÉTIQUES*. Récupéré sur Encyclopædia Universalis: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/arts-poetiques/>
- MIRCEA, E. (1983). *Traité d'histoire des religions*. Lausanne: Payot.
- MSEHEL, A. (2018, Février 27). Paroles. (R. Neila, Intervieweur)
- Naziha. (2018, Février 26). Proverbe. (N. RHOUMA, Intervieweur)
- Naziha. (2018, Février 26). Témoignage de la valeur du tissage en laine . (R. Neila, Intervieweur)
- PARDO, V. (2003). *Tisser les relations sociales : Dans les rites et la matière, représentations de l'ordre social, des valeurs et de l'appartenance à Douiret, village berbérophone du sud-est tunisien*. Aix-Marseille 1: Thèse de doctorat en Anthropologie. Sous la direction de MARTINELLI Bruno.
- SAMAMA, Y. (2000). *Le tissage dans l'atlas marocain, Miroir de la terre et de la vie*. Paris: Ibis Press.
- SULLEROT, E. (1978). *Le fait féminin: Qu'est-ce qu'une femme*. France: Fayard.
- TENETI, A. (1997). *Il senso della morte e l'amore della vita Rinascimento*. Torino: Giulio Einaudi.
- TORRE, S. (2018, Mai 03). *L'art thérapie* . Récupéré sur Psychologie: <http://www.psychologies.com/Therapies/Toutes-les-therapies/Therapies-brevs/Articles-et-Dossiers/L-art-therapie>
- VANDENBROECK, P. (2000). *AZETTA. L'Art des femmes berbères*. Amsterdam: Flammarion.
- WALENTOWITZ Saskia. (2003). « *Enfant de Soi, enfant de l'Autre* » : *La construction symbolique et sociale des identités à travers une étude anthropologique de la naissance chez les Touaregs (Kel Eghlal et Aytawari de l'Azawagh, Niger*. Paris:

Thèse de doctorat en Anthropologie sociale et ethnologie. Sous la direction de
BONTE Pierre. Ecole des hautes études en sciences sociales.

Zezya. (2018, Mars 02). Les effets du tissage . (R. Neila, Intervieweur)