



HAL
open science

L'intime entre corps féminin et corps du métier à tisser

Neila Rhouma

► **To cite this version:**

Neila Rhouma. L'intime entre corps féminin et corps du métier à tisser. Politique et récits du corps, May 2021, Paris, France. hal-03242892

HAL Id: hal-03242892

<https://hal.science/hal-03242892>

Submitted on 31 May 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.

L'intime entre corps féminin et corps du métier à tisser

Neila Rhouma,

Université Aix Marseille, CNRS, IDEMEC, neilarhouma@yahoo.fr.

Résumé :

Le tapis est une entité imprégnée d'une riche histoire qui s'enlaine autour de la vie de la femme amazigh. En effet, l'histoire elle-même tisse de nombreux fils avec la femme, de sorte que son attachement au rituel du tissage demeure d'actualité en Tunisie.

Ce lien fut d'autant plus renforcé suite à la conquête islamique qui retira à la gent féminine de nombreuses libertés. D'où le fait que : « les femmes vivant dans la ségrégation développaient leur propre culture, qui vivait et s'exprimait simultanément dans leur travail, leurs pensées et leurs sentiments » (Ibid. p 84).

C'est ainsi que grâce au tissage, le vécu, les réflexions, les préoccupations, les rêves et les espoirs sont consignés et incarnés ou si je peux me permettre cette facétie « enlainée ». Et à travers le tapis, la femme traite de la problématique du corps, de ses envies, de ses désirs et de ses attentes corporelles.

Il est évident que le tissage détient une place imposante dans le quotidien de ces femmes. Une place si grande que le corps du métier est directement identifié au corps féminin. Ce qui nous mène aux questions suivantes :

Comment la femme amazighe de Chenini traite de ses besoins, de ses désires corporels, de ses mutations corporelles via le médium du tissage ?

En vue de répondre à cette problématique, nous mènerons une étude qualitative sur l'art du tissage amazigh auprès des femmes de Chenini en Tunisie

Mots clefs : Tissage, Corps, Féminin, Sexualité

Abstract:

The carpet is an entity imbued with a rich history that is enlivened around the life of the Amazigh woman. Indeed, the story itself weaves many threads with the woman, so her attachment to the ritual of weaving remains topical in Tunisia. This bond was further strengthened by the Islamic conquest, which deprived women of many freedoms. Hence the fact that: "women living in segregation developed their own culture, which lived and expressed themselves simultaneously in their work, thoughts and feelings" (ibid. p. 84).

This is how, through weaving, experiences, reflections, concerns, dreams and hopes are recorded and embodied, or if I can afford this "enlained" facetiousness. And through the carpet, the woman deals with the problem of the body, her desires, her desires and her expectations.

It is obvious that weaving holds an important place in the daily lives of these women. A place so large that the body of the trade is directly identified with the female body. This leads us to the following questions:

How does the Amazigh woman of Chenini deal with her needs, her body desires, and her bodily mutations through the medium of weaving?

To address this issue, we will conduct a qualitative study on the art of Amazigh weaving among the women of Chenini in Tunisia.

Keywords: Weaving, Body, Female, Sexuality

Introduction

Le tapis est une entité imprégnée d'une riche histoire qui s'enlaine autour de la vie de la femme amazigh. En effet, l'histoire elle-même tisse de nombreux fils avec la femme, de sorte que son attachement au rituel du tissage demeure d'actualité en Tunisie.

Ce lien fut d'autant plus renforcé suite à la conquête islamique qui retira à la gent féminine de nombreuses libertés. D'où le fait que : « les femmes vivant dans la ségrégation développaient leur propre culture, qui vivait et s'exprimait simultanément dans leur travail, leurs pensées et leurs sentiments » (Ibid. p 84).

C'est ainsi que grâce au tissage, le vécu, les réflexions, les préoccupations, les rêves et les espoirs sont consignés et incarnés ou si je peux me permettre cette facétie « enlainée ». Et à travers le tapis, la femme traite de la problématique du corps, de ses envies, de ses désirs et de ses attentes corporelles.

Il est évident que le tissage détient une place imposante dans le quotidien de ces femmes. Une place si grande que le corps du métier est directement identifié au corps féminin. Ce qui nous mène aux questions suivantes :

Comment la femme amazighe de Chenini traite de ses besoins, de ses désires corporels, de ses mutations corporelles via le médium du tissage ?

En vue de répondre à cette problématique, nous mènerons une étude qualitative sur l'art du tissage amazigh auprès des femmes de Chenini en Tunisie

1. A la découverte du village amazigh de Chenini :

Le village de Chenini est caractérisé par les traces de la berbéricité qui y sont conservées. Ce sont ses particularités qui nous ont incitées à explorer cette bourgade.



Figure 1: Image panoramique du village de Chenini. [Source : RHOUMA, N. 2018]

Chenini est situé à 20 km de Tataouine¹, région faisant partie du Sud-Est tunisien.

Ce hameau appartient à la première génération appelée « Ksour de crêtes » ou « les citadelles » apparue avant le XI^e siècle.

¹ Le nom « tataouine » provient du mot amazigh « tit » signifiant « Ine » en arabe, c'est-à-dire l'œil ou la source. Le pluriel de « tit » est « titouine ». Le nom de cette ville est dû au fait qu'historiquement, elle était jonchée de sources d'eau.

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'article de Gabriel Camps, « Chenani » paru dans la revue encyclopédie amazigh : « Demandez, écrit-il, à nos paysans qui ils sont : ils répondent en punique qu'ils sont de Chennai. Cette forme corrompue par cet accent ne correspond-elle pas à chananaeci (cananéen) ? » (CAMPS, 2012, p. 1).

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).

À l'image de leurs ancêtres, les Amazighs nommés (*Jbaliya*) (BRUUN, 1898, pp. 32-115) (hommes de la montagne) demeurent attachés à leur village (*tamourte*). En effet Chenini reste le seul village amazigh du gouvernorat de Tataouine, dont les *Ksour* sont encore habités. Cent-vingt-trois familles autochtones y vivent nonobstant l'exode et l'attraction de la modernité. Ce lien à leur habitat (*les ksour*) incarne une forme d'affirmation ethnique.

Le village de Chenini a néanmoins subi les effets de l'histoire et du temps. Après l'indépendance tunisienne en 1956, le vieux village ksourien de Chenini est dévalorisé. L'état tunisien qualifie ces logements d'habitat animal, dégradant et opposé à la modernité.

Une modernité qui ne parvient, néanmoins, pas à défaire le lien qui lie la tisseuse à son métier. En témoigne par exemple la présence du métier à tisser vertical dans tous les logements.

Une place est en effet attribuée à la chaîne du métier à tisser avant même la construction de la maison (*tiddert/ dar*). Des crochets et des branches d'olivier en formes de pieux sont intégrés aux murs afin de permettre le maintien du cadre (*timdwin/ Waquafet*)².

Le tissage a persisté et les objets de laine ont subsisté à travers leur transmission technique dans des filiations pastorales. Les tisserandes commencent leur apprentissage avec leur parenté dès l'âge de dix à douze ans, soit à partir de leur puberté. Ce travail devient alors pour elles 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 le passé et la mémoire. Cet art 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 transmission de cette compétence séculaire.

Cela sans doute aussi parce qu'elle rend visible et palpable cette part souvent occultée de l'histoire : leur histoire, l'histoire de ces dix-neuf femmes que nous avons rencontrées chez elles, près de leurs métiers.

²Timdwin / Waqafet désigne le cadre de la chaîne. Selon le dictionnaire Mozabite-Français de Jean Delheure, la racine MD du pluriel Timdwin (1984, 115) évoque le sens de pilier ou poteau (amud, immuden) en arabe. Le mot chleuh timdwin désigne la droiture et l'élément vertical et tenant debout.

2. Le tissage amazigh : une production au féminin :

2.1. L'art de l'ourdissage chez les amazigh :

La création d'un tapis commence tout d'abord par l'étape de l'ourdissage cela revient à former la chaîne du tapis. Lors de cette étape, les fils de chaîne sont croisés au niveau du peigne (*tamchot/ mchot*) placé à leur centre. Ce dernier symbolise l'union dualiste donnant vie à la création. La métaphore du peigne est visible à sa forme. En effet, le peigne comporte une croix, signe de croisement et d'union. L'opération de formation des fils de chaîne se répète autant de fois que nécessaire afin d'obtenir la largeur souhaitée du tapis.

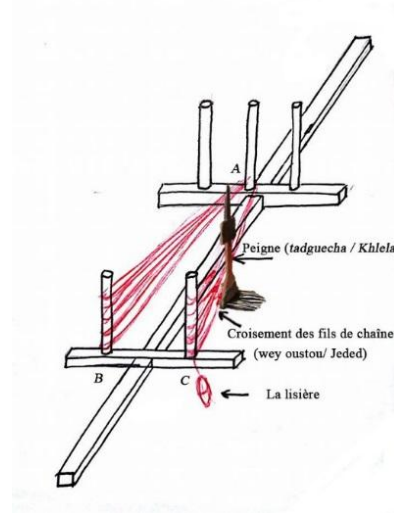


Figure 2 : Elaboration de la chaîne

[Source : RHOUMA, N. 2018]

Une fois la chaîne formée, la tisseuse remplace le peigne (*tamchot/ mchot*) par un roseau en palmier dattier (*Aghanim*)³ en invoquant trois fois : « *bis ullah* », « *au nom de Dieu* » (MHAZRAS, 2018) afin de bénir le début de la formation du corps du tapis. Cette étape ne peut être interrompue étant donné l'importance de ce geste. Le roseau serait dans ce cas identifié au bâton que tient la déesse Tanit⁴. Selon les mythes, ce dernier lui permettrait de canaliser ses forces procréatrices, d'où le caractère sacré associé au roseau et son pouvoir créateur de vie. Le roseau est doté d'une force religieuse et est considéré selon certaines croyances telles un substitut phallique. Il est d'autant plus lié à la sexualité par son association au thème de la fécondité et la natalité.

En effet, l'intégration du roseau au cœur du métier à tisser matérialise la création du fœtus. Cette tendance de personnification du tapis représente un vestige des croyances animistes⁵ présentes chez les Amazighs. Ces derniers pratiquaient un culte aux forces de la nature. Ils adulaient la lune, le soleil, le ciel, les animaux et les plantes. La croyance polythéiste est liée à la Doctrine de Ptahotep.⁶

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 mensonge.

⁴ Tanit est une déesse punique. Aussi connu sous le nom de Tinnit pour le peuple libyque.

⁵ L'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.

⁶ La doctrine de Ptahotep est le plus ancien écrit de sagesse qui nous soit parvenu appelé : enseignement de Ptah hotep ou le Livre des Maximes de Ptah. Il fut élaboré par Ptahhotep (ou Ptah-hotep), vizir de l'Égypte antique (environ -2400) sous le règne du pharaon DjedkarêIséi de la Ve dynastie. Ce texte aborde les concepts d'humilité, de l'art du débat, de la vanité, de la justice, de l'avidité, du refus de la rumeur, du bon usage de la parole, de

La pensée des femmes est nécessairement animiste : les artefacts n'y sont pas des produits inactifs et transmuables par l'industrie, mais des êtres vivants détenant des pouvoirs auxquels l'Homme doit s'accommoder. (BON , 1998, p. 23)

Dans ce cas, les tisseuses considèrent le métier comme un être vivant intimidant et vénérable. Selon elles, il posséderait des pouvoirs magiques surnommé *Nira*, situé au niveau de la ligne mobile du nœud.

La persistance de ces croyances est ainsi due à la sensibilité au surnaturel, que les tisseuses associent à leurs tapis tout en impliquant un investissement métaphysique et social.

Une vénération de la nature qui se traduit de différente manière tout au long du tissage. Nous pouvons ainsi citer l'étape du déplacement de la chaîne. Lorsque la largeur du fil accumulé correspondait à la largeur souhaitée du tapis, les piquets étaient arrachés du sol sans défaire le fil tendu. Cette action est nommée *aqalab* désignant le fait d'arracher en arabe. Les trous laissés par les piquets sont ensuite 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. la fermentation de l'eau "noire" créer la vie. 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 » (VANDENBROECK, 2000, p. 150).

La formation d'une substance émulsionnée (*irtayan*), ressemble au premier stade à une eau trouble (*aman əddilaynen*), puis à un crachat (*təsuteft*) (VANDENBROECK, 2000, p. 150) évoquant la glaire cervicale. La boue tout comme le mucus cervical joue un rôle important dans la fécondité et représente un signe de fertilité. En effet, la fin de l'ourdissage est pour les tisseuses le moyen d'obtenir la chaîne du tapis. Celle-ci est comparable à l'ovule maternel attendant sa fécondation.

L'ourdissage, une étape cruciale pour les femmes au point d'interdire à toute personne de traverser la chaîne hormis le peigne. Cette prohibition témoigne de la virginité de la chaîne et de son pouvoir de fertilité. Elle est déclenchée par un rituel consistant à remplir les trous laissés par les piquets d'eau.

Dès que la chaîne est obtenue, les tisseuses entament l'étape de la couture de la lisière horizontale de la chaîne (*Jbed/ weyousto*) sur les ensouples supérieure (*afidjajwadday*). Et inférieure (*Afidjajuzennz*). Ce geste est considéré telle l'action la plus critique de l'ourdissage. Alors que la maladresse et l'erreur sont corrigibles lors des étapes précédentes. Dans celle-ci toute faute causerait la reprise de tout le processus depuis son début.

L'importance de cette action ne réside pas seulement dans sa complexité, mais également dans sa symbolique. En effet, la mise en place des fils de chaîne sur le métier à tisser vertical correspond au lien entre ici-bas (la terre) et au-delà (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 » (Ibis. p93).

Aussitôt la couture de la lisière inférieure à l'ensouple (*Afidjajuzennz*) terminée, l'une des tisseuses frappe l'ensouple inférieure (*Afidjajuzennz*) en déclarant : « *bis mellah* », « au nom de Dieu » (MeriamMhazras, ancien Chenini, 28/02/2018). Ce geste a pour objectif d'alléger le métier et de faciliter son élévation.

Dès lors, une étape lourde de sens est entamée, celle de l'entrée à l'intérieur de la maison. La pièce dans laquelle pénètre la chaîne doit être vidée de toute présence à l'instar de la nuit de noces.

Cette action invoque le commencement du tissage comme elle annonce le mariage. Le passage du seuil du foyer est un événement décisif vu qu'il témoigne d'un lien entre les rapports intérieur/extérieur et femme/homme.

Cette analogie 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 sa théorie : Le Dieu Thot équivalent à Hermès, dieu du voyage associe l'homme à l'extérieur. Quant à *Ifru* elle représente une Vesta ou une Hestia amazighe. Elle est la déesse protectrice des foyers et à travers elle se forme une analogie 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 associé au jeu des institutions domestique, mais elle est ancrée dans la nature de la femme et de l'homme.

Le rapport intérieur/extérieur et femme/homme est accompagné 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 déclarant trois fois :

« *t5altlil dar yaatiktar* » ; c'est-à-dire : « *tu rentres dans la maison alors élève-toi* » (MeriamMhazras, ancien Chenini, 28/02/2018).

Ces paroles dévoilent une dimension spirituelle se manifestant à travers la métaphore de l'envol et l'élévation. Elles ont pour objectif d'élever le métier à tisser et de faciliter le travail du tapis. Quant à la présence systématique du nombre trois, elle offre une protection et éloigne tout danger. 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 » (BOURDIEU, 2000, pp. 74-75).

Aussitôt les ensouples (*afidjaj/ mesda*)⁹ placées à l'intérieur de la maison, les tisseuses entament leurs associations aux poteaux (*Timdwin/ wakafet*)¹⁰.

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

⁸Ifru était une déesse solaire et au même titre un dieu des cavernes et protecteur du foyer. Ifru est une sorte de Vesta Amazighe.

Afidjaj/ ifgajenen chelhaet *mesdaen* arabe qualifient l'ensouple du bas et du haut à la fois. Jean Delheure (1984 : 58) évoque que pour les Mزاب un terme identique est utilisé, mais il possède, contrairement à l'appellation Douiri, deux variantes : *Afidjajuzennz* pour indiquer l'ensouple inférieure, du bas et *afidjajwadday* pour celle du haut.

¹⁰*Timdwinen* chelha et *wakafet* en arabe désigne les ensouples ou poteaux verticaux au 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.

Maintenant que les ensouples (*afidjaj/ mesda*) sont placées et que la chaîne est montée, les femmes fixent le cadre debout, perpendiculairement au sol. Elles l'attachent à l'aide de cordes (*mergas*)¹¹ aux crochets (*tercha*) situés sur les murs intérieur et extérieur de la maison.

L'ensouple supérieure (*afidjajwadday*) est attachée par ses extrémités au mur intérieur qui se trouve derrière la tisseuse.

Ainsi l'ensouple est associée à la notion d'intérieur. Cette dernière est tenue à l'aide de bandelettes de chiffon (*Tijebadin*)¹². Une distance de 60 cm est laissée entre le mur intérieur et le métier (*mensej*). Cette zone concorde avec l'espace conforme à la circulation d'une personne.

Quant aux poteaux (*Timdwin/ wakafet*), ils sont attachés par leurs extrémités supérieures à un crochet (*tercha*) situé sur le mur extérieur. Ceci évoque donc le concept d'extérieur.

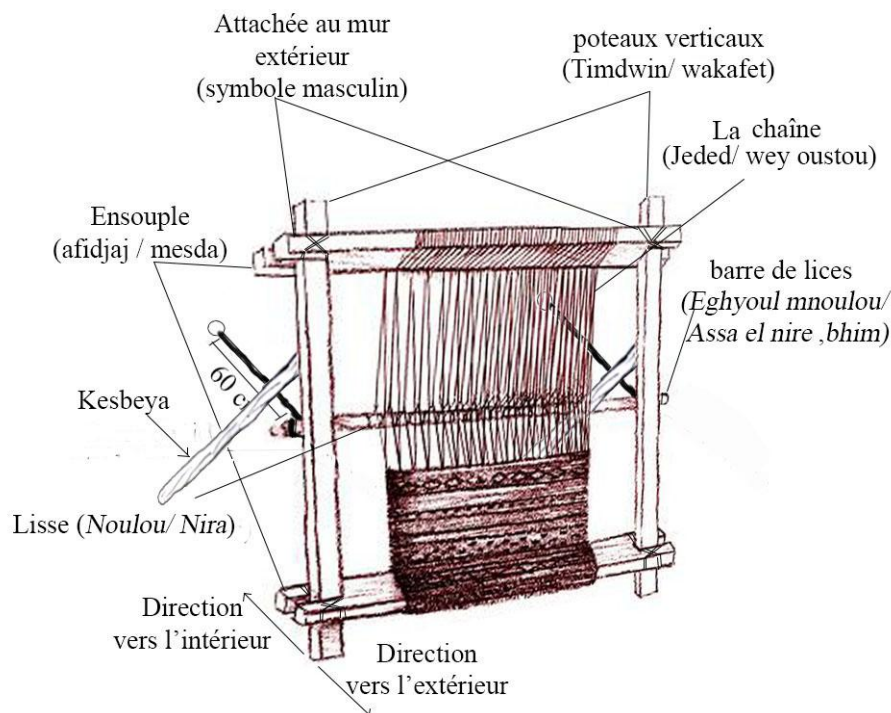


Figure 2 : Image du métier à tisser assember

[Source : SAMAMA, Y. *Op.cit.* p 10]

La dualité homme/ femme, extérieur/ intérieur se dévoile, maintenant, sous la forme verticale/ horizontale. En effet, les poteaux verticaux (*Timdwin/ wakafet*) sont associés à l'homme de montagne (*jbelya*) dont la droiture évoque un caractère d'appartenance culturelle. L'homme de Chenini se définit comme droit : c'est-à-dire que c'est un homme de parole et de principe. (PARDO, 2003, p. 232) Cette constatation est d'autant plus confirmée par le fait que les poteaux sont attachés au mur extérieur, extérieur évoquant l'homme. Quant aux ensouples (*afidjaj/ mesda*), elles représentent la femme assise.

¹¹*Mergas* est un mot chelha, masculin indique les cordes qui permettent d'attacher les poteaux à des crochets situés dans le mur.

¹²*Tijebadin* en chelha et *tijebadat* en arabe représentent les lanières de chiffons qui permettent d'attacher les barres de lices au mur sur lequel s'adosse la tisseuse. Ce mot est issu de la racine JBD indiquant de tirer, de tendre. Le (t) qui lui est associé évoque un petit objet jouant un second rôle.

La position assise peut désigner l'accouchement. Les ensouples tout comme la femme sont liées à l'intérieur de la maison, ce qui affirme l'analogie présente entre elles.

Le lien entre la verticalité des poteaux (*Timdwin/ wakafet*) et l'horizontalité des ensouples (*afidjaj/ mesda*) compose un équilibre nécessaire à la création du tapis à l'instar de l'équilibre entre le rapport homme/ femme fondamental à la conception d'un enfant. Les colonnes en bois (*Timdwin/ wakafet*) supportent les ensouples (*afidjaj/ mesda*) et ces dernières maintiennent les poutres (*Timdwin/ wakafet*) debout.

Ainsi, « les unes et les autres symbolisent la collaboration de l'homme et de la femme au sein du foyer » (VANDENBROECK, 2000, p. 179). Cette union matérialise le mariage d'une manière abstraite, symbolique habitant tout autant la poïétique du tissage ci-dessous analysée.

2.2. La poïétique du tissage amazigh :

Parler de tissage amazigh revient à évoquer le principe de dualité déjà évoqué précédemment. Fondement qui se manifeste de diverses manières. En effet, ce savoir faire exclusivement féminin mobilise deux femmes de la parenté de deux générations différentes, soit une mère et sa fille, des cousines, tante et nièce.

Le dualisme prend également sens dans le geste appliqué par ces femmes, tel que la l'acte même de tisser, en appliquant la technique de la conception de la duite¹³ partielle aussi appelée technique du *Klim*. L'usage de la duite d'origine tribale a été inventé pour pouvoir alterner les couleurs et intégrer les motifs.

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).

Des gestes partant 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 cette alliance entre le fil de chaîne (la femme) et les fils de trame (l'homme). Ces opérations sont considérées comme 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 compacte à l'aide du roseau préalablement intégré au métier, entourant les fils pairs et séparant des fils impairs de la chaîne. Le roseau intégré dès le début de l'ourdissage symbolise la vie produite de l'union charnelle du fil de chaîne (*weyoustou/ jeded*) et de trame (*weyoulmen/ tooma*). 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*)¹⁴. Les femmes de Chenini usent du peigne (*Khlela*) pour tasser que lorsque le roseau est rabaissé.

¹³ Il s'agit d'une technique ancestrale qui permet l'obtention d'une trame ou duite perpendiculaire à chaîne et produit un tissage à double face. (BEN MANSOUR, 1999, p. 109)

¹⁴ La *Khlela* évoque le peigne qui tasse la trame. *Daggaga*, peigne à tisser est retrouvé dans de nombreux dialectes amazighs. Il possède une analogie avec le mot arabe *dakka* désignant d'enfoncer quelque chose. Le verbe *khalla* désigne le fait de « pénétrer dans ». D'où il évoque la notion de procréation. Cette symbolique est due au geste appliqué lors du tissage pendant lequel les dents du peigne pénètrent les fils de chaîne pour tasser la trame.

Le peigne en fer a pour fonction technique de tasser les duites 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 des opposés et des complémentaires.

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/ horizontal et extérieur/intérieur se manifeste maintenant sous un aspect recto/verso. 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 à travers le concept dualiste appliqué à la technique, l'idéologie de ses habitants. Celle-ci se manifeste dans le partage et la complémentarité des opposés masculin/féminin, horizontal/vertical, intérieur/extérieur et 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 entant 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 dans le principe d'union. Par cette alliance, la tisseuse file l'âme (*rouh*) de sa progéniture à la suite du mariage des ensouples (*afidjaj / mesda*) et des poteaux (*Timdwin/ wakafet*) de son métier à tisser.

Ce croisement des fils évoque pour elle la fécondation à l'instar de la rencontre du spermatozoïde et de l'ovule. Pour l'artisane, les cellules du tapis se forment à l'image des deux nappes de fils de trame. Il est clair à travers la définition de tout le processus créatif du tissage que le tapis est 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 fil de trame représenterait la source de vie du tapis et la nourriture de son âme (*rouh*).

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 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. Cela permet la multiplication cellulaire d'entités vivant hors de la matérialité qui empruntent différentes formes. 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 fil 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 dans le tapis une mutation et maturation permettant la formation du corps de l'œuvre à l'image de la formation du corps du fœtus dans le ventre maternel.

Dès que l'ouvrage est terminé, les tisseuses commencent par vider la pièce de toute présence masculine. Cette attitude est comparable à l'accouchement de la femme qui se produit à huis clos.

Munie d'un couteau, la tisseuse la plus expérimenté sectionne le fil de la lisse (*noulou/ nira*) symbolisant l'âme du tapis. Le couteau nommé *harba* symbolise le cours de la vie. Ainsi, la section du fil mène à une double action. D'une part, il interrompt le cours de la 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 ici visible à travers un rituel. Après la découpe du fil, les tisserandes rabattent trois fois le tapis sur l'ensouple inférieure (*Afidjajuzennz*) 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 Amazighs de Tunisie, un linge en laine brute, blanche 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 (*Afidjajuzennz*). Il est clair qu'à travers ce geste les tisseuses évoquent la mort du métier; métier qui sera plus tard défait.

Ensuite, les tisserandes s'empressent de vite démonter le métier et de nettoyer, d'éponger le sol sur lequel était posé ce dernier, avant l'arrivée des hommes. Un rituel qui 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 possible de considérer la section du fil de chaîne (*weyoustou/ jeded*) tel un geste associé à l'accouchement du métier (mère) de son enfant (le tapis). Cette association métier à tisser / 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 (*noulou/ nira*) symbolise la mort qui mènera vers une nouvelle vie. La section forme trois, six ou sept ouvertures qui représentent un portail vers un autre monde. Les brèches permettront au tapis son transfert du monde suprasensible vers le monde sensible et tangible, à l'instar de la naissance des premiers Hommes. L'arrivée au monde du tapis 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 amazighs, l'univers est composé d'un monde humain fertile et d'un autre monde englouti et stérile, 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 inter-universel. Le geste de section du fil provoque ainsi deux événements : il crée un passage, « un intervalle spatio-temporel [...] considéré comme l'espace originel, la matrice, d'où nous venons et vers où nous retournons, ou selon une autre image comme le chaudron où les graines germent, mûrissent, meurent et renaissent » (CLAUDOT-HAWAD, 1996, p. 223). Le passage à travers ce portail inter-universel provoque la mort du tapis et sa renaissance. Le rite appliqué au tapis représente une analogie du rituel de (*ejəbjan*) intermédiaire entre rites féminins qui engendrent l'enfant et les rites sacrificiels signant sa mort.

Cette association de la mort et de la vie à travers la natalité et la sexualité peut être considérée telle une figure du dualisme d'Éros¹⁵ et de Thanatos¹⁶. C'est ainsi que le tissage amazigh 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).

L'association entre la vie et la mort est d'autant plus appliquée au tapis qu'aux nouveau-nés. En effet, lors du septième jour après la naissance de l'enfant le rite d'*aqiqa*¹⁷ est appliqué.

Ce dernier permet de rompre les liens entre le nouveau-né et le monde foetal, coupure nécessaire pour son intégration sociale. Comme pour l'enfant, le même geste est aussi appliqué au tapis (enfant) le détachant ainsi du métier (mère) et permettant son intégration dans le monde matériel de la société humaine. Cette étape finale de la section et de la dissociation du tapis au métier à tisser représente l'étape la plus critique et douloureuse. Les femmes aboutissant au terme de leur ouvrage déclarent que « la fin du tissage est ambiguë. Elle est toujours souffrance : « *Je suis triste quand le tissage est terminé, car c'est comme un être humain, il est lié à mon cœur et lorsqu'on le coupe c'est comme si on le tuait* » » (SAMAMA, 2000, p. 74).

La mort du tapis est symbolique. Elle est comparable au processus informe qui se produit dans le ventre de la femme enceinte et qui rappelle la mort, « mais cet aspect légal porte en soi la vie nouvelle. [...] Quelque chose commence à se dessiner (*fasl*) à rétrécir, à se contracter (*jm'*). Azraël, l'ange de la mort repend dans l'utérus un peu de terre de la tombe de la personne en devenir. Cette terre déclenche la formation issue de l'informe » (VANDENBROECK, 2000, p. 153).

¹⁵Chez 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, 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.

¹⁶Thanatos est la figure grecque, la personnification de la mort.

¹⁷ Selon l'article de F. AUBAILE-SALLENAVE de (1999) dédié aux rituels de naissance dans le monde musulman : Le terme *aqiqa* dérive du verbe *aqqa* signifiant « fendre, déchirer, découper, couper ». Par conséquent, *aqiqa* désigne une « fente verticale », « canyon » ou « ravin », tandis qu' *aqqa* désigne les « cheveux du nouveau-né », ceux qui ont fendu la peau du crâne au sein du ventre maternel.

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 » (Ibid. 260). Ce principe cyclique se matérialise par la formation du nœud. En effet, le nœud symbolise à la fois la mort et la naissance. La mort du tapis est évoquée par le geste de la section du fil source de vie. Quant à la symbolique de la naissance, elle est provoquée par une analogie avec le cordon ombilical d'un nouveau-né. Ce geste renvoie à l'acceptation du non-contrôle, de la vie après elle, en laisser un être en devenir. « C'est une transposition symbolique de l'enfantement, le « lâchage » le plus fondamental de la nouvelle vie, reflété dans l'achèvement de l'œuvre d'art » (Ibid. 262).

L'action de nouer indique l'achèvement d'un cycle induisant la mort symbolique du tapis et sa naissance. Cette approche cyclique remonte aux croyances cosmogoniques nomades. Elle est perçue de manière dynamique, intégrant la fonction fondamentale de la médiation entre les deux mondes :

« Selon la vision nomade de l'univers, tous les éléments qui composent celui-ci sont perçus dans leur aspect dynamique, c'est-à-dire en mouvement, lancé dans un parcours cyclique dont l'aboutissement marque le début d'un nouveau parcours. L'itinéraire que suit chaque chose, chaque élément, chaque être est vu comme un déplacement à la fois circulaire et ascensionnel, où le franchissement des étapes successives remodèle chaque fois les frontières du connu et de l'inconnu, de l'intérieur et de l'extérieur, de l'identique et de l'exotique » (CLAUDOT-HAWARD, 1996, p. 224).

Cette perception remémore les paroles de Federico Fellini :

« Il n'y a pas de fin. Il n'y a pas de début. Il y a que la passion infinie de la vie ».

Par son geste, la tisseuse ne provoque pas la mort du tapis, mais plutôt sa résurrection « de la même manière que le grain mis en terre "meurt" pour se reproduire et se démultiplier dans l'épi. La semence ou le grain qui demeure intact est stérile ; il doit se "sacrifier" pour engendrer la vie. Il n'y a donc pas de contradiction entre la vie et la mort. Ce ne sont pas des mondes séparés, mais deux manifestations d'une même réalité » (VANDENBROECK, 2000, p. 70).

Une analogie entre l'accouchement de la femme, la récolte et le tissage se dévoile. C'est ainsi que nous comprenons que par le tissage, les femmes matérialisent les étapes du cycle de croissance fœtale aboutissant à sa naissance. Croissance fœtale, formation et multiplication cellulaire qui prend la forme de noeudosités dans le tissage. Ainsi, le nœud est perçu tel le fief de la vie, mais il est également considéré tel que le témoin de la mort.

Le principe cyclique est d'autant plus perceptible dans l'aspect formel du nœud. En effet, sa forme de boucle évoque parfaitement le principe de cycle universel.

Cette représentation cyclique correspond au vestige d'une croyance païenne en la Déesse libyenne Neith ou Tinnit, précédant Tanit et homologue à Athéna, mais portant une peau de chèvre. Elle est plus tard retrouvée dans la mythologie égyptienne. La croyance en cette divinité 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, pp. 64-65).

Depuis les sociétés néolithiques, seul le pouvoir créateur mater-féminin compte. Un fanatisme qui s'intègre dans le système religieux et économique de cette ère. « Même si la sacralité maternelle et féminine était connue du paléolithique, la découverte de l'agriculture dut en augmenter sensiblement la puissance » (BADINTER, 1986, p. 77).

tissage permet à la femme d'évoquer tous les événements cruciaux de sa vie et ses préoccupations.

En effet, les artisanes de Chenini tissent et nouent selon une trajectoire bien définie. Le tapis est travaillé du bas vers le haut. « Dans la pensée maghrébine, les connotations « aller de bas en haut » et « tendre vers » possèdent une dimension érotique incontestable » (VANDENBROECK, 2000, p. 210).

Ce choix de trajectoire permet également d'établir une analogie avec la chronologie événementielle de la vie féminine. De ce fait, l'objet de laine lui offre l'occasion de relater chronologiquement les étapes cruciales de sa vie de femme. Elle noue sur le tapis les soucis de son existence.

Le nœud appliqué au tissu est associé aux problèmes (*moushkila*). La symbolique est formulée via la maïeutique permettant à la tisseuse de se confier à son tapis. Le tissage possède ainsi une vertu lénifiante. C'est à travers son corps que l'artiste-artisane essaie d'obtenir un équilibre psychique à l'aide de rites de transe thérapeutique. La transe représente une catatonie instantanée, une totale perte de conscience induite par la pratique de rituels spécifiques. Cet état provoque une fusion avec son soi, une rupture de toute dissemblance que l'Homme entrevoit intérieurement. Cette mouvance annule le morcellement, l'aliénation comme l'aboutissement consubstantiel de l'intégration de l'humanité.

Conclusion :

Il est évident que le langage corporel donne vie à une production faisant appel aux cinq sens de la tisseuse. Un code corporel qui est appréhendé d'une manière synesthésique. La voie sensorielle et intuitive se traduit à travers l'œuvre tissée, création dont la poïétique gestuelle gravitant autour de la thématique la création implique les concepts de procréation, de la natalité, de fécondité et de fertilité. Création à travers laquelle l'acte de tisser est associé à l'acte sexuel comme au processus de maturation fœtale dans l'utérus maternel. A l'image du tapis associé au fœtus, le métier à tisser lui-même évoque l'utérus féminin, utérus ou source de création et de procréation ; tant de thématiques chères à la gente féminine et traduites via un savoir-faire séculaire. Une poïétique à la symbolique dont la performance représente une fugace expérimentation qui définit l'unité, souvent associée à une image de réduction (phallique). Il serait plus judicieux de l'associer à l'accomplissement et la plénitude induite par une expérience qui erre entre le vide rédempteur et la cohésion bénéfique.

Cette œuvre en laine offre donc à la femme la possibilité de s'apaiser en renouant avec son for intérieur et en se libérant de ses démons. La transe est pour la tisseuse un moment d'auto guérison et d'auto régénération. Le symbolisme de la renaissance gravitant autour du rituel de transe dévoile un rapport implicite avec le sens matriciel du processus.

La femme pratique ici par le biais du tissage une croyance amazighe évoquant une transmigration thérapeutique. Le tapis fait office de médiateur entre le monde terrestre et le monde sacré lié à son moi intérieur.

Ainsi, le tapis est pour la tisseuse un outil nécessaire dans la quête du soi menant à la quête de l'autre divin. Car le divin ne peut se manifester qu'à travers le soi et la compréhension de son moi intérieur.

En vue d'effleurer l'aspect spirituel et magique de cette activité matérielle, il est nécessaire de juger l'œuvre dans sa qualité d'ensemble. Cette magie est associée à l'unité de l'espace/temps et à la place que détient l'être humain dans son univers naturel.

La pratique rituelle représente l'outil d'alliance de l'homme à son environnement cosmique. Cela permet d'identifier l'esprit de la créatrice. Ce dernier considère la dimension espace-temps sous une unité absolue.

Le raisonnement est d'autant plus perceptible à travers l'acte de section des fils du tapis, symbolisant le passage entre les deux mondes par l'ouverture de portails inter-universels. En effet, cet instant magique représente un moment fusionnel de la dimension spatio-temporelle, permettant le passage vers une dimension parallèle.

« La dimension magique de leur vie concrète, vécue et rituelle se manifeste dans le quotidien, tout au long de leur existence. Elle est à définir comme une spiritualité concernant l'unité de la vie des humains dans le macrocosme » (MAKILAM., 1999, p. 23).

Cette conception spirituelle de la vie démontre l'importance et la primauté du rituel de réalisation par rapport au produit lui-même. Le moyen est aussi important que la fin.

La matérialité issue des pratiques rituelles donne lieu à une production d'objets permettant une transcendance vers un immatériel et satisfaisant les besoins spirituels de l'âme.

Cette élévation s'effectue par le biais de plusieurs facteurs ; le rythme en est un exemple. La mouvance perçue dans l'articulation des gestes et la rythmique représentent un caractère fondateur de l'œuvre. Mauss et Leroi-Gourhan ont démontré la place que possède le rythme dans les réalisations artistiques humaines. En effet, « l'art n'est ni contemplation ni finalité sans fin ni ravissement, mais se fonde sur la perception de la création de valeur et de rythme qui reposent sur les caractéristiques psychologiques de notre organisme » (MOLINO, 2009, p. 143).

L'activité répétitive et mécanique maîtrisée se transforme, via le rythme en activité organique. Alors, il procure à la femme du bonheur (GRAF DÜRCKHEIM, 1971, p. 51).

La joie insufflée par le rythme correspond au stade le plus primitif de l'élévation de l'être. Un cheminement de développement spirituel s'effectue lors de la transformation organique des procédés mécaniques.

La maîtrise parfaite du geste technique repousse l'attention de l'artiste-artisane qui se libère de toutes les tensions. Cet aboutissement à la perfection technique permet l'épanouissement corporel et spirituel de l'Homme. Cela dévoile la qualité lumineuse de l'être. La femme se sent spirituellement élevée et son activité acquiert une valeur intérieure.

Ainsi, « nous sommes en présence d'un continuum esprit-matière. Toute opération technique est aussi opération sur le plan des symboles unis à une œuvre magique si l'on veut » (SERVIER, 1993, pp. 46-47).

Ce procédé permet également de développer des attitudes préservant la liberté intérieure de la femme. Elle se dévoile à travers la préoccupation de sa fertilité. Ce fait épicentre de la femme se manifeste par les signes qu'elle applique au tapis. Ainsi, la dimension sémantique est également visible grâce à ces symboles. Ils insufflent à chaque tapis un sens. Il est vrai que ces signes ont permis non seulement de prouver l'existence de la femme, mais aussi de témoigner de sa culture. Grâce à ces signes :

« L'objet procure en lui-même une sorte d'élévation comme l'attestent les transports de l'imaginaire et les interrogations existentielles suscités par sa présence, il se voit encore reconnaître la faculté de pousser son détenteur à l'action par l'énergie qu'il lui communique. Bref, l'objet fait à la fois rêver, réfléchir et agir » (DERLON Brigitte et JEUDY-BALLINI Monique , 2008, p. 87).

C'est ainsi que la culture se manifeste par le corps. Une esthétique et une éthique s'exposent à travers le corps puis le transcendent pour donner corps à l'œuvre. Tout au long du tissage, la femme fait littéralement corps avec son métier qu'elle manie jour après jour. Cette fusion permet à la tisseuse d'atteindre l'éveil spirituel. En effet, l'activité du tissage n'est plus considérée comme une activité professionnelle répondant à des besoins matériels, mais elle se transforme en une activité spirituelle ; une prière pour laquelle se donne la femme dans l'attention d'une élévation de l'être et d'un accès à un monde parallèle. Il existe comme une forme de tradition du pur, du tissage pur, qui est associé à un souhait d'assainissement.

La vie pratique et rituelle dévoile une dimension invisible et unitaire du monde magique qui nous entoure dans son ensemble visible. Le tapis devient un médiateur spirituel, une passerelle vers un monde transcendantal, une manifestation matérielle d'une dimension immatérielle. Un médiateur qui ne peut prendre sens qu'en étant directement associé et identifié au corps féminin.

C'est pour cela que le nœud appliqué au tapis est considéré comme un purificateur de l'âme. Le rôle qu'il exerce est tout d'abord explicité par la fonction du nœud. Pour la femme l'acte de nouer lui permet de nouer son mal, ses pêchés, ses soucis et les transférer au tapis. Lors de cet acte créateur, la femme de Chenini évoque essentiellement le sujet du mariage, de l'enfantement et de la procréation qui représentent les préoccupations essentielles de sa vie. Plus la tisseuse noue, plus son âme se libère de ses maux, se purifie et parallèlement la teinte du tapis s'éclaircit.

Le tapis débute par des teintes sombres et s'éclaire graduellement. Il passe de l'ombre à la lumière à l'instar de l'âme de la tisseuse qui se purifie.

À travers ses nœuds la femme transfère son mal-être, ses pêchés et ses soucis, ce qui lui permet la purification de son âme comme elle le ferait dans sa prière.

Cette pratique remonte à une ancienne tradition libyque consistant à nouer des branches de *targos*, une plante aux vertus magiques. Cela permettait de se défaire de ses maux corporels et spirituels.

« Il s'agit d'un phénomène physique, mais transcorporel qui a une fin psychique et permet à l'individu de dépasser ses limites pour entrer en contact avec un autre monde » (VANDENBROECK, 2000, p. 89). L'implication, l'investissement du corps de la tisseuse dans l'élaboration de son ouvrage représente un outil pour la guérison de l'âme. à son œuvre pieds nus. Le tapis est déjà un objet omniprésent lors des rituels religieux. La tisseuse exprime ses croyances à travers des cultes familiaux, et ce par le biais d'une pratique définit de « sacré traditionnel ». Elles confectionnent des tapis selon un rituel de gestes et de pratiques ancestrales, transmises à travers les générations.

Bibliographie

- BOURDIEU, P. (1980). *Le sens pratique*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- BADINTER, E. (1986). *L'un est l'autre : Des relations entre hommes et femmes*. Paris: Odile JACOB.
- BASSET, H. (1922). Les rites du travail de la laine à Rabat. *Hespéris*, n° 2 , 139-160.
- BEN DRIDI, I. (2018, Avril 28). *Dossier : Sexe et sexualités au Maghreb. Essais d'ethnographies contemporaines*. Récupéré sur L'Année du Maghreb: <https://journals.openedition.org/anneemaghreb/826>
- BEN MANSOUR, H. (1999). *Tapis et Tissages en Tunisie. Histoire et Légendes*. Tunis: SIMPACT.
- 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. (2012, Mars 01). Encyclopédie berbère. *Chenani* , p. 1.
- CLAUDOT-HAWAD, H. (1996). Identité et altérité d'un point de vue touareg. *Éperonner le monde. Nomadisme, cosmos et politique chez les Touaregs* , 141-150.
- DERLON Brigitte et JEUDY-BALLINI Monique . (2008). *La passion de l'art primitif enquête sur les collectionneurs* . Paris: Gallimard.
- ELIADE, M. (1983). *Traité d'histoire des religions*. Lausanne: Payot.
- FOREST, G. (1942). Coutumes des populations de la circonscription de tataouine. *Mémoire du GHEAM*. N° 573 , p12.
- FRUTIGER Adrian. (2004). *L'homme et ses signes, signe, symboles, signaux, traduction*. France: Atelier Perrousseaux.
- GAY-PERRET Gérard & COLARDELLE Michel & CHAKER Salem & JACOTIN Mireille. (2008). *Berbères de rives en rêves*,. Paris: l'Harmattan.
- GRAF DÜRCKHEIM, K. (1971). *La percée de l'être ou les étapes de la maturité*. Paris: Le courrier du Livre.
- HANS, G. E. (1971). Sehnsucht nach Ägypten. in *Aacherner Kunstblätter*, N°41 .
- LE BOEUF, J. (1909). *Les confins de la Tunisie et de la Tripolitaine*. Paris: Berger-Levault.
- LEFEBURE, C. (2010). Linguistique et technologie culturelle : L'exemple du métier à tisser vertical. *Techniques & Culture* , pp. 116-135.
- 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.
- MAZANO, M. (2007). *Dictionnaire du corps*. Paris: Puf.
- MERNISSI, F. (2004). *Les Sindbads Marocains*. Rabat: Marsam.
- MOLINO, J. (2009). *Le singe musicien: sémiologie et anthropologie de la musique*. France: ACTES SUD.
- MSEHEL, A. (2018, Février 27). Paroles. (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.

SERVIER, J. (1993). *La magie*. France: PUF, collection « Que sais-je ? »,.

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.

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.