ASPECTS MAGICO-SYMBOLIQUES DANS L'IMAGERIE ARTISANALE DU DJURDJURA

Youssef NACIB

Toute culture traduit des valeurs ethico-religieuses et des repères identitaires dans des modalités artistiques plurielles. La littérature orale, populaire et spontanée est, à cet égard, la matrice la plus signifiante parce que « parlante » : les contes, poésies, proverbes, légendes, maximes et autres cristallisations linguistiques construites de la pensée, étant directement porteurs de messages pédagogiques manifestes. Mais d'autres vecteurs expriment les préoccupations idéologiques des groupes pré-scripturaires. C'est le cas des productions artisanales, arts populaires universels. Précisément, ceux-ci ont devancé la création littéraire. Des gravures rupestres du Tassili que la datation au carbone 14 fait remonter au bovidien, à la géométrie du bijou targui, en passant par les figurations des temples pharaoniques, les dessins des tapisseries moyen-orientales, les motifs décoratifs des vases grecs et les lignes des céramiques sigillées de l'art gallo-romain, l'intelligence et la sensibilité humaines ont trouvé autour de la Méditerranée des itérations renouvelées et appuyées pour exprimer une émotion esthétique, des préoccupations magico-religieuses, un art de vivre et une technologie traditionnelle patiemment échafaudée.

Les décorations artisanales sont ainsi des opportunités d'accumulation culturelle. Les sédiments civilisationnels déposés par l'Histoire et les emprunts interculturels accordés par la géographie ont contribué à forger des styles et à immortaliser des messages. Le dessin d'une poterie n'est ni naïf, ni innocent au sens cognitif de ces concepts. Les hommes y ont *imprimé* dans la pleine signification du terme, des constructions idéologiques plus ou moins élaborées mais pertinentes au regard de l'environnement socio-historique dans lequel elles se sont inscrites. Ce dessin peut d'ailleurs constituer à son insu une passerelle-synthèse de siècles nombreux et de cultures diverses en portant en lui-même une idée et son contraire dans la mesure où les systèmes idéologiques qui se succèdent dans une aire et parmi une communauté donnée peuvent être opposés et exclusifs.

Une religion peut en chasser une autre. Un Président peut détrôner un Roi, une vérité d'aujourd'hui est potentiellement l'erreur de demain. Cependant, la mémoire sociale glane et récolte sans cesse au fil des ans pour cristalliser dans l'inconscient collectif les croyances successives, les vérités engrangées même quand elles se fanent, l'armement moral et psychologique qui permet aux peuples de regarder l'avenir en conjurant le sort.

Annuaire de l'Afrique du Nord, tome XXXII, 1993, CNRS Éditions

L'image plurielle matérialisée par les productions artistiques rurales du Djurdjura est porteuse d'une double tendance : capitalisation introvertie d'abord de convictions philosophiques et extériorisation poétique ensuite d'un patrimoine culturel partagé.

La collecte plusieurs fois millénaire de traits de culture paradoxalement caducs et pérennes tout à la fois a versé ceux-ci dans l'anonymat en les rendant *a priori* inintelligibles. Les motifs décoratifs berbères aujourd'hui paraissent désarticulés, inertes parce qu'ils n'expriment plus une sémiologie existentielle du quotidien. Pour décrypter l'ambition signifiante qui fut la leur, il convient donc de les interroger avec le regard anthropologique, mais en les ramenant aussi à l'aune des instruments de mesure des historiens. Car l'artiste d'aujourd'hui ne prend pas toujours conscience du fait que son œuvre n'est pas seulement un objet utilitaire, mais qu'elle véhicule des significations codées. On retiendra cependant que la figuration d'images visuelles pratiquée par les artistes berbères depuis la haute antiquité ne fut pas le fait du hasard. Les paysans et paysannes décorateurs investissaient des idées dans leur art à telle enseigne qu'ils devaient cibler l'osmose du bon, du beau et du vrai, même si aujourd'hui la sémiologie de l'image s'est altérée en perdant sa fonctionnalité.

Jusqu'au VII^e^ siècle, la représentation d'êtres vivants n'a rien de surprenant puisque la Berbérie même chrétienne était massivement demeurée à l'écart de l'iconoclasme de l'Église d'Orient. Mais le massif kabyle est islamisé dès la fin du VII^e^ siècle et les dynasties *amazigh* médiévales régnantes au Maghreb se réclamèrent toutes de l'Islam. Émir ou sultan, le chef politique cumulait alors l'exercice des pouvoirs temporel et spirituel. C'est dire qu'en ce qui concerne la représentation de créatures vivantes en général et, en particulier, de celles qui ont une apparence anthropomorphe, des réticences durent se faire jour dès l'adhésion kabyle généralisée au message mohammédien.

En fait aucun verset coranique ne prohibe cette représentation. Les travaux de sociologues ou d'islamologues comme J. Berque, M. Arkoun, A. Papadopoulo ou H. Lammens sont unanimes là-dessus. C'est le *hadith* qui viendra limiter l'usage de l'image dans la civilisation musulmane. Bien avant l'avènement de l'islam, l'Orient, proche et lointain, avait développé les décorations artisanales multiformes. La Perse, par exemple, avait créé un riche et fabuleux art du tapis. Les premiers dignitaires de l'islam s'accommodèrent d'ailleurs de dessins « décents », dirions-nous. « Dans la période omeyyade, écrit A. Papadopoulo les mosaïques, les peintures murales, voire même les statues, seront nombreuses et orneront les demeures des califes et des princes » (1).

En fait, l'Islam a très tôt mis en garde contre les représentations d'êtres humains, à commencer par les prophètes, pour prévenir le *chirk*. Dieu n'ayant pas d'égal, les croyants ne peuvent pas adorer une créature si sublime fût-elle à la place du Créateur. *A fortiori*, les divinités païennes de l'Arabie anté-islamique furent frappées d'un anathème sans appel. Celles de la Ka'ba, notamment, symbolisent l'impiété et l'infidélité poussées au paroxysme. D'où l'aversion islamique à l'endroit des « *asnam* » et « *tamathil* ». Ce dernier terme dont la

(1) *In* L'islam et l'art musulman, p. 48.

forme verbale «*mathala*» signifie représenter s'applique non seulement aux statues, mais à toutes les autres formes de figuration des êtres animés. L'interdiction s'est, semble-t-il, d'abord appliquée aux temples, puis s'est étendue progressivement à tous les domaines et en tous lieux. En tout état de cause, les hadiths s'y rapportant sont clairs. Boukhari et Mouslem rapportent tous deux ce propos considéré comme authentique : «Les anges n'entrent pas dans une maison où se trouvent un chien ou une image». Dans un autre hadith rapporté par Aïcha, le prophète confirme ainsi la prohibition des images : «Les anges n'entrent pas dans une maison contenant des images». En tout état de cause les Algérois au XVI[e] siècle, selon un témoin de l'époque, n'appréciaient pas les images : «Les Turcs inhumains qui ne souffrent en aucune manière, écrit Braun, de voir ou regarder figures quelconques, images gravées ou peintes, ne voudroyent jamais recevoir cette œuvre, quelque profit qu'elle leur apportât»(2).

Cette interdiction que les nombreuses zaouias kabyles et la confrérie Rahmania n'ont pas manqué d'enseigner et de commenter(3) a dû finir par hanter et la pensée et l'imagination créatrice des artistes. Cela d'autant plus que les mises en garde du Prophète contre la figuration d'êtres vivants sont assorties de précisions sur les châtiments dans l'au-delà encourus par les contrevenants.

On s'explique ainsi l'auto-censure même inconsciente des artistes kabyles et leur hésitation quand il s'agit de dessiner des humains ou des animaux. On observera la rareté des lignes courbes dans les figures ornant les poteries, bijoux et tissages berbères et la profusion des figures géométriques à lignes droites qui typent l'art maghrébin. Il n'est pas jusqu'à la mosquée maghrébo-andalouse, en effet, qui ne comporte un minaret à angles droits orné fréquemment de losanges, à la différence des minarets orientaux cylindriques et élancés. A cet élément déjà se reconnaissent aisément les vieilles mosquées de Tlemcen, Kairouan, Alger, Marrakech, Séville et Cordoue d'un côté et celles du Caire, de Baghdad, de Médine ou d'Ispahan de l'autre. Dans leur ornementation, seuls les versets en arabe rapprochent celles-ci et celles-là.

L'artisanat kabyle : une brève typologie

L'industrie traditionnelle millénaire du Djurdjura offre une typologie instrumentale dont la fonction primitive est d'abord utilitaire avant d'être symbolique. Toutes les productions artisanales, à l'exception peut-être du bijou, visent à satisfaire des besoins sociaux et concrets de premier ordre. Il n'est pas jusqu'au ludique et à l'esthétique qui ne ressortissent à des nécessités culturelles.

Ainsi la poterie n'eut-elle pas pour fonction première d'agrémenter les intérieurs par son décor comme on peut l'observer aujourd'hui, mais d'offrir des objets dont les usages originels furent pluriels et quotidiens. La terre glaise des

(2) Cité par L. MESLEM, El-Djezaïr : formation et évolution de la Médina avant 1830, *in Casbah*, OREF, Alger, 1984.

(3) Y. NACIB, *Chants religieux du Djurdjura*, Sindbad, Paris, 1986.

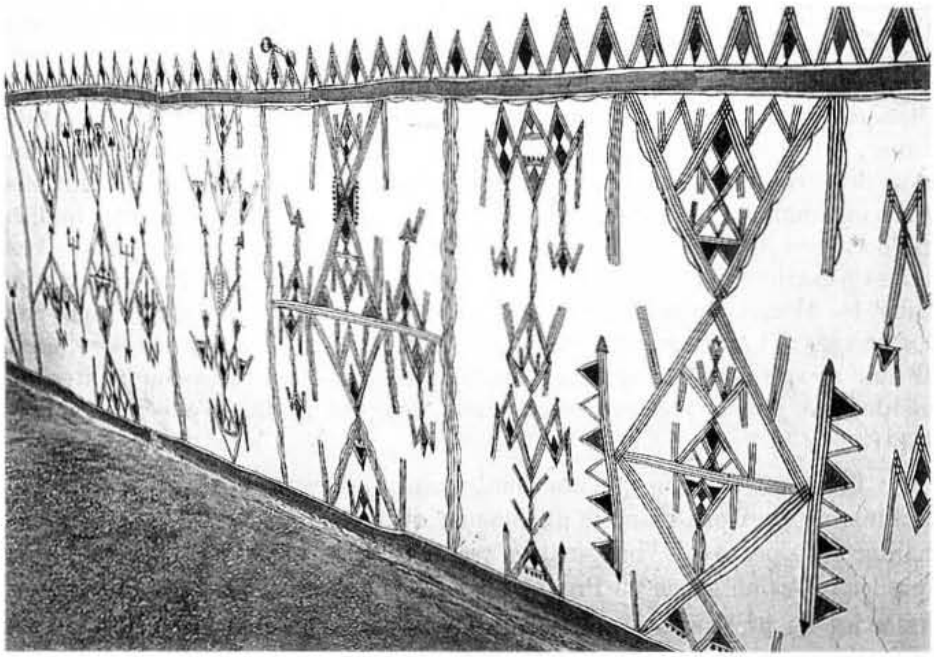


FIG. 1. – Mohand Abouda, Maisons Kabyles, Espace et Fresques murales. 1985, p. 17 (photographie).

minuscules carrières locales à ciel ouvert permit la fabrication des ustensiles de cuisson : tajines, marmites (*tasilin*) et casseroles (*tiqadduhin*) qui ne portent pas d'ornements que la fumée du foyer pourrait occulter. La variété des outils constituant les objets domestiques (la vaisselle de table notamment) est remarquable : assiettes, plats, cruchons, soupières, jarres, pichets, lampes à huile, chandeliers. Seules les poteries qui ne vont pas en feu sont donc décorées.

Le travail artisanal du bois offre, par ailleurs, un créneau esthético-utilitaire qui connut ses heures de gloire. Cependant, là aussi, la fabrication des coffres, des plateaux, des cuillères, des manches pour outils divers (hachette, couteau...), des portes et fenêtres fut d'abord la réponse à une quête existentielle : protéger ses biens, se nourrir, chasser et conforter la convivialité familiale et la demeure. La matière première de cet art plus élaboré qu'on ne l'a pensé, fut naguère de provenance locale : chêne, noyer, frêne des montagnes. Aujourd'hui, tout comme le blé, le lait et le ciment, le bois est largement importé.

La laine fut aussi un produit endogène qui permit autrefois l'essor du tissage. Burnous, tapis et tentures furent conçus avant tout comme des objets pratiques permettant d'affronter les rigueurs hivernales. Toute la technologie traditionnelle initiée et développée par les paysannes, puisque le tissage est une activité féminine, a visé à rendre légères et chaudes des productions encouragées il y a encore un demi-siècle par un élevage ovin intensif dans une zone montagneuse où les villages en altitude pouvaient connaître des températures inférieures en janvier-février à zéro avec des périodes d'enneigement oscillant entre deux et quatre semaines.

FIG. 2. – Mohand Abouda, Maisons Kabyles, Espaces et Fresques murales. 1985, p. 29 (photographie).

Dans le même souci de répondre à des défis naturels par des mesures efficientes, les montagnards firent progresser l'industrie traditionnelle de la vannerie. Des nattes utilisées pour la literie ou comme « meubles » de salon, des « *chouaris* » – sacs doubles chargés sur les baudets pour le transport des grains, des olives ou de matériaux divers – des coufins de toutes dimensions furent autant d'articles en raphia à usage quotidien (Aïn el-Hammam). Les poteries les plus appréciées proviennent de Beni-Douala, Maatkas, Aït-Smaïl, Aït-Kouffi, les Ouadhias. Tizi-Rached est une bourgade réputée pour ses meubles berbères et Beni-Yenni se targue légitimement de produire les plus beaux bijoux traditionnels kabyles.

Naturellement, le bijou d'argent est le fleuron, le produit noble par excellence de cet artisanat. Les villages d'Aït Yenni ont, en effet, acquis une solide réputation de fins orfèvres même s'ils n'ont pas eu à travailler l'or. A la différence des autres productions artisanales, le bijou est l'art pour l'art. Il n'a pas d'autres

FIG. 3. – Mohand Abouda, Maisons Kabyles, Espaces et Fresques Murales, 1985, p. 51 (photographie).

fonctions essentielles que celle d'embellir ou de mettre en exergue la beauté. D'où l'adaptation des parures aux différentes parties du corps. Couronnes frontales, boucles d'oreilles, colliers, chaînes, pendentifs, fibules, bracelets de poignets (*xelxal*), bracelets de chevilles (*ameclux*). Si tous les arts populaires évoqués brièvement ici sont fonctionnels, ils ont surtout en dénominateur commun le style et les motifs de leur décoration.

La décoration : tons et motifs

La décoration des artisans kabyles présente un nombre réduit d'invariants. Le premier, le plus fréquent, est, comme on l'a vu déjà, la figure géométrique. Qu'il s'agisse de la fibule, de la cruche, du tapis ou du coffre berbère, l'on retrouve invariablement les triangles, les losanges, les frises, les étoiles, les flèches, les chevrons, les médaillons, les croix, les cercles et les lignes droites. Les surfaces nues ou monochromes alternent avec d'autres plus chargées, traversées par des motifs en chaînes reliées ou discontinues. Quant aux couleurs favorites des artistes, le jaune, le rouge et le noir sont les trois teintes les plus employées. Cela pour deux raisons. D'abord, la disponibilité des colorants naturels, « argiles blanches en kaolin, argiles ocre-rouge teintés par des oxydes de fer, pierre noire d'oxyde ferro-manganique, décoction de lentisques, de centaurées, de genévrier » (4), était limitée. Les minéraux entrant dans

(4) *A la rencontre de la poterie modelée en Algérie*, ouvrage publié par le ministère de l'Agriculture et de la Révolution Agraire, Alger, 1982, p. 29.

la composition des palettes des potières sont généralement ramassés dans les torrents. Le vernissage qui affecte aux céramiques la teinte jaune-or et la brillance est obtenue par l'imposition à chaud de résines modelées sous forme de galettes et extraites d'essences locales (*aseljaj*). La coloration des tissages s'obtient par la disposition étudiée des fils de trame auxquels les teinturiers donnent les couleurs recherchées, notamment le rouge, le jaune, et le noir.

Cependant, on ne manquera pas d'avoir l'attention attirée par la ressemblance de certains motifs décoratifs qui ornent tissages, bijoux et poteries avec les caractères de l'alphabet *tifinagh* encore en usage chez les Touaregs. Ces lettres sont principalement des lignes géométriques : angles, points, lignes droites, cercles, arcs de cercles, ovales. Nous avons pu observer directement sur les céramiques, bijoux, tissages et coffres *amazigh* la parenté de l'alphabet *tifinagh* avec les ornementations des artistes. Cependant, nous retiendrons cinq publications (5) contenant des motifs décoratifs pour établir un parallèle entre graphie et décorations berbères.

Le symbolisme ornemental

La civilisation *amazigh* s'étant épanouie sans avoir généralisé l'usage de l'écriture, la voie royale d'accès vers ses premiers messages demeure l'art populaire. L'ethnologie européenne avant l'Indépendance ne s'est pas souciée, comme le pense Moreau, de décrypter « le message ancestral, spirituel et culturel, contenu dans l'art berbère... Il n'y a pas une fibre de l'art traditionnel qui ne soit imprégnée de philosophie et de sacré ».

Le recours aux caractères *tifinagh* ne fut pas seulement chez les artistes kabyles une option d'esthète, il traduit aussi l'affectation de sens plus ou moins ésotérique à des signes de l'alphabet. On a évidemment perdu la précision absolue de ces lointaines correspondances. Cependant, Mohand Abouda croit déceler des significations liées à des motifs donnés. L'imagerie populaire, ainsi, ne serait pas si soumise aux aléas, mais comprendrait un message clair, « l'image me permettant au moins, écrit M. Abouda, de diriger vers nous un regard porteur d'espoir que je pourrai partager » (*Axxam*, 1985). La lettre signifierait, pour lui, liberté, lutte, espoir. Est-ce parce qu'elle entre dans le mot *Imazighen* et que celui-ci signifie « les hommes libres » ? Car en l'occurrence, on ne saurait parler de figuration du personnage « liberté », comme est représentée la clé par un objet qui en a la forme ou le bélier par des cornes. Un concept aussi immatériel que la liberté n'est pas aisément représentable.

A travers le recours à des signes littéraux ou à des lettres sémiologiques, la potière, la tisseuse, le sculpteur sur bois ou le bijoutier fait sourdre des résurgences antiques. L'alphabet *tifinagh*, on le sait, était pratiqué avant l'avènement de l'Empire romain en *Ifriqiyya*. Mais la résurgence est également médiévale. L'ornement géométrique des tapis, des mosquées, de la miniature et de maints objets fut pour les articles des dynasties berbères du Moyen-Âge le moyen de porter haut le message d'une spiritualité élevée par son message et

(5) Voir Bibliographie, en fin d'article.

son universalité. Enfin, le motif géométrique dut posséder d'autres vertus, notamment celle d'offrir à une société analphabète une pédagogie de la transmission du message culturel : la géométrie permet des régularités constantes ; celle aussi d'exprimer – sans être explicite – tout l'univers féminin inaccessible aux hommes.

La fertilité : un *leitmotiv* culturel

Pourtant la notion non moins théorique qu'est la fécondité est représentée en des modalités diverses par les artistes kabyles. On la trouve d'abord sous forme d'une poitrine féminine portant deux points noirs tantôt au-dessus, tantôt au-dessous des seins. Un point isolé entouré d'un cercle (lettre S *tifinagh*) exprime aussi la vie portée et donnée par la femme. Y a-t-il ici une implicite référence au terme « *tadist* » qui signifie la grossesse ? Ou plus simplement, le cercle et son noyau figurent-ils le schéma anatomique du sein ? Quoi qu'il en soit, un potier a expliqué aussi que le triangle noir entouré d'une frange blanche ou blanc bordé d'un bandeau noir signifiait également la fécondité. Peut-on percevoir ici une naïve vision cosmogonique du monde où la terre (le centre) se marie au ciel (périphérie) pour donner la vie ? C'est ce que suggère en tout cas un autre motif, celui du croissant de lune surmonté de gouttes de pluie (M.A.R.A., p. 74). La quête de la pluie fut d'ailleurs de tous temps une des préoccupations majeures de la société agro-pastorale kabyle. Le rite superstitieux d'*Anzar* en est une antique modalité toujours pratiquée par les villageois, bien que relayée parfois par la prière de la pluie, (*salat l'istiqa'*) expression religieuse votive du déficit hydraulique. Quant à la tête de bovin que l'on devine sur des poteries, elle est un des invariants et universaux de la culture auxquels recourent de nombreuses civilisations. Celle que les hommes du Tassili nous ont laissé sur les fresques pariétales du Grand Sud Algérien n'a pas manqué d'intriguer Henri Lhote. Elle figure un bovin passant sous une arche de palmes. Hampaté Ba a expliqué à Lhote qu'il s'agissait du rite de la vache sacrée dont le chant rituel est encore exécuté au printemps par les paysans du Mali septentrional (6).

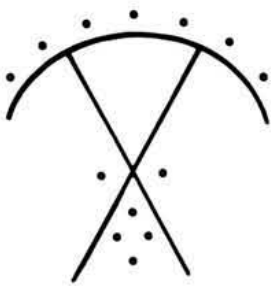
Or, le calendrier agraire kabyle ancien fête *tibbura u-suggwas* (les portes de l'année) comme le retour cyclique attendu de la fertilité. Potières et tisseuses exprimaient à travers l'image les contraintes sociologiques du groupe. Celui-ci désirait enfanter des enfants mâles pour renforcer les rangs de ses producteurs et de ses défenseurs. Une incertaine économie agro-pastorale de montagne et une insécurité chronique fragilisaient la société kabyle. C'est pourquoi la venue au monde d'un garçon était saluée comme une réduction potentielle des défis et des périls. Aussi, la femme stérile était-elle marginalisée par la communauté. Pour corriger cette tare, les superstitions féminines ont développé des moyens allant jusqu'aux sortilèges macabres (7). C'est dire que la femme artiste a exprimé par le dessin son vécu biologique et sa condition sociale. Pas seulement

(6) Sur les rites néolithiques de la fertilité du Tassili, voir H. Lhote, *A la découverte des fresques du Tassili*, Arthaud, Paris, 1958, notamment planches II et III.

(7) Voir H. Genevois, *Superstition, recours des femmes kabyles*, FDB, n° 97, 1968, t. 1.

par le dessin, d'ailleurs. Comme l'observe Jean Servier, la forme d'une poterie peut être investie d'une fonction magique et superstitieuse. C'est le cas de la lampe à huile qui « peut représenter l'ancêtre ou les ancêtres fondateurs du village et leurs épouses. Autrefois, chez les Aït-Yenni, et sans doute dans toute la confédération des Aït-Aïsi, elle évoquait par sa forme, des lampes dites *symplegmata* par les archéologues, représentant un accouplement humain très stylisé. Dans ce cas, la partie essentielle de la lampe représente une femme debout relevant ses jupes ; la partie renflée du corps de la lampe est le ventre de la femme... » (8). On le voit, la fécondité demeure chez les artistes kabyles d'autrefois un souci renouvelé.

Dans la poterie kabyle, le taureau symbolise la reproduction biologique. Géniteur par excellence chez des éleveurs de bovins, cet animal est au centre d'un vieux mythe montagnard selon lequel le monde reposerait sur la corne d'un bœuf. Le séisme ne serait alors que le transfert de cette lourde charge de la corne fatiguée sur l'autre. Sur une céramique de Maatkas étudiée par Moreau (p. 19) le bovin est associé à la lune, expression elle-même de la féminité et de la nuit, par opposition à la virilité du soleil et du jour. Ainsi, le dessin ornant la poterie en question se présente-t-il ainsi :



On associe aisément la lune ceinte d'étoiles à la tête de taureau s'achevant latéralement sur ses cornes, comme si les petites planètes éteintes pesaient, le motif faisant écho au mythe, sur les cornes du bovidé. Mais on observera surtout que la face taurine revêt la forme graphique du signe *tifinagh* qui commence et finit les substantifs féminins : x. Une lecture machinale des trois lettres *tifinagh* figurant par ailleurs le bovin (.x.) permettrait la traduction phonétique : « *a ta* ? » C'est-à-dire, sous la forme interrogative : « ô celle-là, toi ? », comme si le locuteur apostrophait une femme. Or, cette créature féminine interpellée est concomitamment le plus masculin des êtres vivants : un taureau. Cette fusion intime des pôles biologiques de la nature qu'inscrit l'ornement *amazigh* primitif dans ses catégories structurelles est reconduite naïvement par les potières kabyles sur la fin du XX^e^ siècle. En conséquence, le mâle archétypique n'est-il pas inconsciemment représenté par l'artiste comme dialectiquement tributaire de la féminité, tout comme celle-ci dépend de la virilité

(8) J. SERVIER, *Les portes de l'année*, Éd. du Rocher, Monaco, 1985, p. 45.

pour assurer la reproduction? Le couple taureau-lune fait pendant à un autre, celui du ciel et la terre que l'on retrouve abondamment dans les motifs décoratifs berbères en tant que signalisation cosmique de la fécondité. Cette relation terre-ciel se retrouve aussi dans la figuration des oiseaux, relais et messagers entre deux principes vitaux essentiels : l'air et la glèbe. Le calendrier agraire ancien est tout imprégné, comme on l'a déjà suggéré, de cette réconciliation fertilisante qui est le retour du printemps ponctué par les pluies du ciel qui permettent la germination.

Un ornement zoomorphe sacralisé?

Le taureau n'est pas le seul animal qui orne les productions artisanales kabyles. Le bélier, autre transmetteur de vie, apparaît sur les céramiques : sur une poterie de Maakas, on devine deux croissants de lune figurant les cornes et encadrant l'épi phallique. Là aussi, l'association de la lune, symbole de beauté et de mystère, et de l'organe mâle, le tout représentant le bélier, traduit bien l'obsession vieille comme le monde de la fécondité (9). Il n'est pas jusqu'aux couleurs, selon Moreau, qui ne figurent une complémentarité sexuelle : « la tradition berbère compare le mariage au tissage et, en même temps, aux labours et semailles que figurent deux losanges accouplés : l'un au décor noir (couleur masculine), l'autre au décor rouge (couleur féminine), noir et rouge indiquant également chaleur et humidité » (p. 61). Cette symbolique de l'union fondatrice du monde se retrouve aussi d'ailleurs dans la représentation de losanges figurant le soc de charrue pénétrant la glèbe et dans le fil de trame épousant la chaîne.

Le serpent est un élément chargé de signification dans le décor artisanal kabyle. Il type le péril, l'angoisse, la mort. Il symbolise aussi l'emblème masculin arrogant dressé face à la fragilité féminine. Là, on peut se demander s'il n'y a pas résurgence d'un catéchisme antique même élémentaire, ressortissant à l'époque de l'Église impériale et du donatisme. Les enseignements religieux d'alors portant sur la genèse n'ont-ils pas déposé dans le subconscient collectif rural de l'*amazighité* ancestrale des images représentant Ève et le Malin empruntant les formes du maléfique reptile? Ces notions bibliques ne sont plus conscientes aujourd'hui chez les potières et tisseuses kabyles. Cependant, tout comme le signe + peut aussi être un référent à la croix oubliée, le dessin originel du serpent est potentiellement l'archange déchu. Dans la faune du Djurdjura, le serpent «*izrem*», est le plus souvent une inoffensive couleuvre. Mais il est surprenant que les montagnards marquent une grande défiance à l'endroit de tout ophidien. Les proverbes kabyles sont à cet égard significatifs (10). Le serpent type dans la culture locale toute une série de tares et de maléfices. «*Issegme-d izrem s iri*» (il a fait croître un serpent), «*Yettawed izrem s axwjid*» (il va chercher le serpent dans son trou). Slimane Azem, le grand poète kabyle du XX^e^ siècle, a traduit le sentiment collectif en ces vers :

(9) *Cf.* M.A.A.R.A., *op. cit.*, p. 74.
(10) *Cf.* Y. Nacib, *Proverbes et dictons kabyles*, Éditions Andalouses, Alger, 1992.

Ufi izrem d gw-brid	J'ai trouvé sur mon chemin un serpent
Yerza t u-semmid	brisé par le froid
I ad iy'ar d as kemle	j'ai eu pitié de lui
Mm e arri t id a' lgib	Je l'ai mis donc dans ma poche
Nekk ille d ahbib	Faisant de lui un ami
ille d Ixir is xedme	Et pensant avoir bien fait
Asm'id yuki yetjellib	Une fois revigoré
Yeqqar iy'ard akqse	Il a juré de me piquer

Précisément, les artistes traditionnels emploient les vices du serpent comme on administre un sérum ou un vaccin. Comme un autre proverbe dit : « *Times tehbes times* » (le feu arrête le feu), le reptile est dessiné afin de conjurer le malheur. D'où la fréquence de ses apparitions sur les plats (Moreau, p. 60, Devulder, p. 15) ou des vases (M.A.R.A., p. 81 et 83). Certaines frises expriment manifestement l'idée de reptile. Moreau, pense même que le peigne à tisser kabyle doit sa forme à celle du serpent qui hanta les représentations collectives : « L'axe central du peigne est ceint de deux rangées de croissants lunaires qui semblent les ondulations d'un serpent enroulé en caducée » (p. 56).

Les oiseaux interviennent, pour leur part, dans l'imagerie artisanale, comme objets de vénération. Ce sont particulièrement l'hirondelle et la perdrix qui remplissent cet office. La première est sanctifiée eu égard aux légendes qui en font un oiseau aimé du Prophète. Une berceuse, ne dit-elle pas, en faisant allusion à la tunique mohammedienne :

Ti ak tifierellast	Je me transforme en hirondelle
Ddurij ak talaba	Et m'abrite derrière le manteau ?

La perdrix symbolise la grâce, la fragilité et l'amour maternel. Dans la littérature orale kabyle (contes, poésie, proverbes, maximes) elle est comparée à la poule pour en souligner, par contraste, les nombreuses vertus. L'une est racée, l'autre grossière. La perdrix est intelligente, élégante, belle... La poule est sotte, maladroite, sans charme. Le motif décoratif pose en fait le problème des relations conjugales dans lesquelles la potière investit ses rêves et ses appréhensions. La poule est le modèle de la femme sans personnalité et plus ou moins stupide. Quant à la perdrix, elle symbolise l'archétype de l'épouse idéale : gracieuse, avenante, aimante, voire soumise. C'est la poterie donc qui est le support privilégié de la représentation du gallinacé et du passereau. La perdrix est figurée fréquemment par un motif en losanges polychromes (Devulder, p. 17).

La représentation de l'araignée par les potières kabyles est à mettre directement en relation avec l'enseignement de la tradition islamique transmise par des montagnards analphabètes. Cet insecte, dit-on, tandis que le Prophète était poursuivi un jour par ses ennemis, a tissé une toile sur l'entrée de la grotte de Hira et, du même coup, a soustrait son illustre visiteur aux sarcasmes et à l'agressivité de l'impiété *djahilienne*. Les superstitions dans le Djudjura interdisent de tuer ou de faire souffrir une hirondelle ou une araignée.

Les potières représentent plus volontiers la toile que l'insecte, celui-ci n'offrant pas la structure géométrique de celle-là, ou plus simplement par une croix à quatre ou six branches (Moreau, p. 84). L'art populaire kabyle représente d'autres animaux tels que le lézard ou le poisson, des insectes comme l'abeille, l'escargot, ou le scorpion. D'autres motifs agrémentent les poteries plus particulièrement : faucille symbolisant le croissant de lune, étoiles, bijoux, rameaux d'oliviers, os d'animaux (« *i es ides* », disent les potières : l'os de côté).

Conclusion

On a cru les arts traditionnels caducs et en péril dès lors que la technologie moderne a supplanté par ses gadgets plus vite acquis et, somme toute, plus confortables, les usages auxquels étaient quotidiennement destinés les objets d'art. C'était oublier leur fonction magico-religieuse réconfortant non plus le corps mais l'âme des ruraux. Le langage symbolique des œuvres de l'artisanat kabyle a ainsi contribué à faire franchir les siècles à une antique culture. Par-delà l'émotion esthétique offerte par là-même aux hommes et femmes des villages par les bijoux et les ornements des objets courants comme la céramique, le tapis, le coffre etc., c'est tout un code de normes sociales et de valeurs éthiques qu'ont dessiné les créatrices anonymes du Djurdjura. Une fibule ne se porte pas seulement pour sa beauté : elle peut contenir un talisman protecteur ou signifier que celle qui la porte est une jeune fille promise. Les motifs décoratifs sont porteurs de foisonnantes idées, de représentations philosophiques du monde, de la vie, de la mort, du travail, de l'espérance. Le labeur raffiné des potières kabyles confirme cette parole de R. Joly : « Le dessin visualise les utopies » (11). Mais n'est-ce pas Proudhon, penseur passionné d'anthropologie culturelle s'il en fut, qui écrivait : « L'art n'a pas seulement pour objet de nous faire admirer les choses belles de forme... Notre vie morale se compose de bien d'autres choses que de cette superficielle et stérile contemplation. Il y a l'immense variété des actions et passions humaines, les préjugés et les croyances, les conditions et les castes, la famille, la cité, la comédie domestique et la religion » ? L'art berbère traditionnel de Kabylie est une confirmation que l'inquiétude spirituelle et le culte du sublime sont le propre du genre humain.

La question qui se pose aujourd'hui est celle du devenir des arts populaires. Les ruraux massivement attirés par la ville et le salariat tendent à délaisser des activités au demeurant peu lucratives. Les potières ont bien tenté de travailler pour le tourisme, quitte à innover dans la conception morphologique des nouvelles poteries ; par exemple, elles ont non plus seulement dessiné mais modelé des perdrix, des serpents, et d'autres animaux ; cependant le vrai touriste, acheteur potentiel, c'est-à-dire l'étranger, se détourne de l'Algérie. Le dernier bijoutier traditionnel de Beni-Yenni est septuagénaire. Ses enfants marquent une désaffection significative à l'endroit de la bijouterie. D'autres bijoutiers, plus ou moins artisans (plutôt moins que plus) se contentent de

(11) R. JOLY, *La ville et la civilisation urbaine*, Messidor, Paris, 1985, p. 37.

vendre d'anciennes productions très onéreuses et des produits récents aux teintes frelatées. La scolarisation féminine quasi générale et l'introduction de la télévision algérienne et étrangère dans les foyers induisent une évolution des mentalités qui détache les créatrices kabyles de la dense sémiologie culturelle charriée par leurs œuvres.

Seule une action résolue des pouvoirs publics peut aujourd'hui sauver l'artisanat. La création de coopératives, l'approvisionnement régulier en matière première, l'intéressement des artistes-artisans, l'ouverture de débouchés, la sensibilisation à la dimension identitaire de l'œuvre d'art traditionnel peuvent être des stimulants salutaires.

BIBLIOGRAPHIE

ABOUDA M., 1985, *Axxam, Maisons kabyles, espaces et fresques murales*, Alger.

BALOUT L., 1955, *Histoire de l'Afrique du Nord*, Paris, AMG.

CAMPS H., Corpus des poteries modelées des monuments protohistoriques d'Afrique du Nord, *Libyca*, Alger, GRAPE.

CHANTEREAUX G., 1942, La poterie berbère du Chenoua, *Revue Africaine*.

DEVULDER M., Peintures murales et pratiques magiques dans la tribu des Ouadhias, *in Revue Africaine*.

DOUTTE E., 1909, *Magie et religion en Afrique du Nord*, Alger, Jourdan.

GENEVOIS H., 1968, Superstition, recours des femmes kabyles, FDB., Fort-National, (2 vol.).

JOLY R., 1985, *La Ville et la civilisation urbaine*, Paris, Messidor.

LOUNI A., 1993, Un langage symbolique-magique et esthétique *in*, Alger, *El-Moudjahid*.

MAUNIVER R., 1962, *La construction collective de la maison kabyle*, Paris, Institut d'Ethnologie.

MINISTÈRE DE L'AGRICULTURE ET DE LA RÉVOLUTION AGRAIRE, 1982, *A la rencontre de la poterie modelée en Algérie*, vol. II : *Arts populaires ruraux*, Rouiba, ANEP.

MINESTERIO DE CULTURA, 1988, *Ceramica y cambio cultural*, Madrid, Valenu.

MOREAU J.B., 1976, *Les grands symboles méditerranéens de la poterie kabyle*, Alger, SNED.

NACIB Y., 1987, *Chants religieux du Djurdjura*, Paris, Sindbad.

NACIB Y., 1992, *Proverbes et dictons kabyles*, Alger, Éd. Andalous.

PAPADOPOULO A., 1976, *L'islam et l'art musulman*, Paris, L. Mazenod.

PICARD P., 1921, Poteries berbères à décors de personnages, *Hespéris*.

REMON M., 1932, Au cœur du pays kabyle, Alger, Baconnier.

SAYAD A. et BASAGNA R., 1974, Habitat traditionnel et situations familiales en Kabylie, *in* Mém. GRAPE, Alger, SNED.

DE VINVENNES Sir L., 1971, *Vie et travaux des potières aux Aït-Smaël du Djurdjura*, FDB, Fort-National.