Qu'est ce qu'une « belle » vannerie au sahara ?

Normes collectives et choix individuels¹

What is a « Beautiful » Piece of Basketery in the Sahara ?

Tatiana Benfoughal

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/tc/4659>

DOI : 10.4000/tc.4659

ISSN : 1952-420X

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 15 août 2009

Pagination : 216-245

ISBN : 978-2-7351-1235-7

ISSN : 0248-6016

Référence électronique

Tatiana Benfoughal, « Qu'est ce qu'une « belle » vannerie au sahara ? », *Techniques & Culture* [En ligne], 51 | 2009, mis en ligne le 15 juin 2011, consulté le 29 septembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/tc/4659> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/tc.4659>

Tatiana BenfoughalMuséum national d'Histoire naturelle
btatiana@mnhn.fr*Techniques & Culture* 51, 2008 : 216-245

QU'EST CE QU'UNE « BELLE » VANNERIE AU SAHARA ?

Normes collectives et choix individuels¹

L'auteur de cet article analyse la démarche complexe de l'embellissement des vanneries, démarche toujours individuelle mais qui s'inscrit dans les codes collectifs régissant l'ensemble des activités techniques et artisanales sahariennes.

Le problème du rapport entre les normes collectives et la liberté individuelle dans les créations artistiques dites « ethniques » fait depuis longtemps l'objet de discussion en ethnologie et en anthropologie de l'art. Le propre de la démarche ethnologique, visant à étudier les sociétés dans leur globalité, est de considérer chaque production artistique comme une forme d'expression collective et un « témoin » d'une culture donnée (P. Rivet, G.-H. Rivière). C'est le caractère communautaire de l'art qui a permis à André Leroi-Gourhan de le définir comme l'expression la « plus intime de la personnalité ethnique » (1967-1968 : 1) et à Christian Bromberger de qualifier l'artiste de « messenger d'un groupe », porteur d'« un code de références commun, institutionnel » (Bromberger 1973 : 264). Concernant le processus de création, Claude Lévi-Strauss a mis également l'accent sur le rôle déterminant de la communauté : « Qu'on le sache ou qu'on l'ignore, on ne chemine jamais seul sur le chantier de la création » (Lévi-Strauss 1979 : 128). Pour réfuter la récente tendance à surévaluer la créativité personnelle, de nombreux ethnologues continuent à affirmer la nécessité de situer l'objet dans son contexte culturel

© T. Benfoughal

Panier à dattes

Oasis de Habla, Touat, Algérie, 1991.

(Fig. 1)

communautaire, qu'il soit ou non considéré comme un objet d'art, notamment parce qu'il fonctionne toujours « à l'intérieur d'un système ramifié de symboles et de valeurs » (Clifford 1996 : 221).

La considération de l'objet comme étant ancré dans un mode de vie et de pensée collectif n'empêche pas les ethnologues de le voir comme le résultat d'une fabrication individuelle, produit par un artisan donné. Arnold Van Gennep, Franz Boas, Raymond Firth, Marcel Griaule ou André Leroi-Gourhan, pour ne citer qu'eux, remettaient déjà en cause la thèse de la soumission totale de l'individu à l'exigence de la tradition. Sally Price rend hommage à ceux qui ont contribué à mettre en valeur les apports individuels des artistes « primitifs ». Elle souligne qu'avec Franz Boas, par exemple, et toute une génération d'ethnologues américains qu'il a formés « on a pu s'apercevoir jusqu'à quel point des artistes non occidentaux peuvent mettre en place des choix esthétiques conscients, parfois très novateurs, à l'intérieur du vaste cadre des traditions artistiques » (Price 1995: 93-94). De son côté, Jean Laude insiste sur la relativité du terme « collectif », notamment dans l'art sculptural de l'Afrique noire. En effet, même si l'artiste travaille « selon les canons de son ethnie », cette fidélité autorise toutes les variations (Laude 1966 : 142-143).

La réflexion sur l'interaction entre la créativité individuelle et les normes collectives amène certains ethnologues à repenser les outils conceptuels. Jean Jamin, par exemple, revient sur la validité du concept d'« objet témoin » qui enfermerait l'objet dans sa fonction de « preuve » et d'« archive matérielle »

des faits sociaux. Le statut de reflet qu'on lui accorde « empêche qu'on se pose à son propos la question du style » donc la prise en considération des variantes internes et individuelles (Jamin 1985). Une publication collective, *Interrogation du style. Anthropologie, technique et esthétique* (Martinelli éd. 2005), livre justement une réflexion sur la notion du style en tant qu'outil d'analyse aussi bien des marqueurs culturels que des écarts, des variations et des innovations, souvent d'apport individuel, qui contribuent à l'évolution du style. Paru dans la même année, un ouvrage collectif, *Les Cultures à l'œuvre. Rencontres en art*, s'interroge aussi sur les processus d'interaction entre les histoires personnelles d'artistes et les identités collectives.

Dans la lignée de ces réflexions sur l'interaction des normes collectives et des apports individuels, nous avons choisi d'analyser l'esthétique des vanneries des oasis sahariennes¹. Nous traiterons en première partie les champs formels par lesquels s'exprime la recherche esthétique et nous consacrerons la deuxième partie à l'analyse des mécanismes d'interaction du collectif et de l'individuel dans la réalisation d'une « belle » vannerie.

Moyens d'embellissement des vanneries

Dans le Sahara maghrébin, la production vannière est assurée surtout par les sédentaires des oasis. C'est dans les familles qui continuent à vivre de la culture du palmier dattier et des produits de leurs jardins, dans une relative autosuffisance et sans grand apport d'argent, que les activités techniques domestiques et plus particulièrement la production vannière se perpétuent encore aujourd'hui. Basée sur la complémentarité indispensable des deux sexes, l'économie domestique implique la répartition des activités de production de vanneries au sein de la famille, selon qu'il s'agit d'objets à usage « féminin » (objets du mobilier et de cuisine) ou « masculins » (objets destinés à l'exercice des activités pastorales, agricoles, commerciales ou de pêche). En règle générale, les couffins et les bissacs (souvent de grandes dimensions, solides et sans le « superflu » décoratif) ainsi que les chapeaux et les sandales, indispensables pour le travail dans la palmeraie, naissent des mains des hommes. En revanche, les plats, les couvre-plats, les vases, les corbeilles, les couscoussiers, etc., servant à la préparation de la nourriture et au service, le plus souvent décorés et en tout cas finement tressés, sont fabriqués par les femmes.

Contrairement à ce que l'on a l'habitude de penser, l'effort d'embellissement des objets ne se limite pas au seul décor. Il opère à tous les autres niveaux de fabrication de l'objet, tels le choix des matières premières, les traitements techniques et l'élaboration des formes fonctionnelles. Les qualités esthétiques des vanneries constituent pour les Sahariens un tout où chaque élément formel a son importance. Une vannerie dite « belle » (*zouina*, *zeyna*, *thla*, *djamil*, *henem*, *amojagh*, etc. en différents dialectes de l'arabe et du berbère²) est non seulement bien décorée, mais elle est aussi

bien tressée, avec des fibres bien apprêtées et une forme bien adaptée à son utilisation. Étant donné que les matières premières utilisées et les formes fonctionnelles des vanneries sont plus ou moins communes à toutes les régions sahariennes, les appréciations esthétiques qui s'y rapportent sont également partagées. Il en est de même de la qualité technique. La vannerie à tressage fin, régulier et solide sera appréciée de tous. Là où les critères de jugement diffèrent d'une région à l'autre et parfois d'une personne à l'autre, c'est dans les variations touchant aux formes et au décor.

Le choix des matières premières

Les effets esthétiques des vanneries sahariennes sont consécutifs, en grande partie, à la nature des matières végétales utilisées, tirées essentiellement du palmier dattier, *Phoenix dactylifera* L, que sont les folioles, les hampes du régime de dattes et la bourre. Même si tout palmier dattier peut être utilisé pour le tressage des vanneries, les choix sont toujours possibles, notamment en fonction des caractéristiques techniques des folioles qui distinguent chaque variété : leur souplesse, leur solidité, la résistance des teintes naturelles dans le temps et aux différentes manipulations techniques, la disposition à la teinture, etc., caractéristiques qui se répercuteront par la suite sur les qualités esthétiques de la vannerie. Le prélèvement des palmes nécessite donc quelques connaissances naturalistes quant au choix d'une variété, à la période propice à la cueillette et à l'âge optimal du palmier. Par exemple, pour avoir des folioles convenant au tressage, on cherchera à prélever les palmes sur des plants âgés de deux à trois ans. Le choix des folioles sur la palme se fait selon des critères techniques (les folioles proches de la base sont impropres au tressage car trop dures) mais aussi selon des critères esthétiques. Ainsi, les vanniers et les vannières savent bien qu'une fois séchées, les folioles prélevées dans la partie inférieure de la palme seront plus foncées (car contenant davantage de chlorophylle) que celles prélevées près de l'extrémité. En les alternant, plus ou moins intentionnellement, pendant le tressage, ils obtiennent des surfaces légèrement vibrantes grâce à ces seules variations

produites par leur tonalité naturelle (Fig. 2) et peuvent même en composer des motifs décoratifs. L'autre possibilité chromatique consiste à teindre les folioles, soit à l'aide de teintures naturelles, végétales (à l'écorce et à la résine d'acacia, aux feuilles de henné, au curcuma, à l'indigo) ou minérales (à l'ocre jaune, à l'antimoine, à la rouille), soit avec des teintures chimiques.

L'utilisation de deux autres plantes, *Imperata cylindrica* L. et *Scirpus holoschoenus*³ peut aussi être guidée par des considérations d'ordre esthétique. Utilisées normalement pour la confection des nattes, elles sont parfois introduites dans le tressage des plats et des corbeilles. Selon certaines femmes, leurs fines tiges offrent un aspect plus lisse et brillant que celui des folioles et l'alternance des deux peut produire un effet décoratif.

Parmi les matières non végétales concourant à l'embellissement des vanneries, le cuir est le plus anciennement connu. Son utilisation initiale devait être probablement utilitaire, notamment pour protéger la surface de la vannerie contre l'usure ou bien comme un revêtement permettant la fermeture et la suspension de la vannerie à la manière d'un sac. Les sacs à thé, à sucre ou à beurre des Touaregs en sont un bon exemple. Mais le cuir a dû être assez rapidement utilisé comme support de décoration sous la forme de lanières tressées ou de franges. Par exemple, les nattes touaregs en sont largement pourvues, de même que les paniers et les plats des sédentaires de Touat et de Gourara.

Le coton, la laine et la soie sont également utilisés dans le tressage des vanneries sahariennes, sous la forme d'un tissu découpé en fines bandes, pour le premier, et de fils rassemblés en franges ou en pompons, pour la deuxième et la troisième. Tout un éventail de possibilités décoratives est exploité par les vanniers et les vannières, depuis la présence plus ou moins discrète de quelques franges de laine, jusqu'à la surcharge ornementale, les fibres végétales devenant à peine visibles. Vers les années 1950, une toute nouvelle manière de décorer les vanneries *spiralées* avec de la laine a fait son apparition. Les fils de laine ont remplacé les folioles de palmes pour assurer le recouvrement du montant le quel restait en fibres végétales. Cette manière de faire est arrivée de l'Atlas Saharien et du Tell où l'utilisation de la laine

dans les vanneries décoratives était déjà bien établie depuis les années 1920. Au Sahara, elle a coïncidé avec

Spiralé cousu

Détail d'un plat tressé selon la technique du spiralé cousu. On remarque l'alternance des brins de folioles de différentes nuances de la couleur naturelle.

(Fig. 2)

Vannière

Tressant un plat selon
la technique du spirale cousu.
Oasis de Zaafrane, Nefzaoua,
Tunisie, 2003.

(Fig. 3)

© T. Benfoughal

l'introduction de colorants chimiques, ce qui permet aux femmes d'en tirer tous les avantages quant à la conception ornementale de leurs vanneries. La vente dans le commerce de la laine déjà colorée n'a fait qu'accentuer ce phénomène.

L'adoption massive, dès les années 1970, de la matière plastique et du papier aluminium obéit, entre autres, à la même motivation : rechercher des matières de tressage esthétiquement avantageuses. Ces matières sont prélevées de différents produits fabriqués industriellement : petits sacs de polyéthylène issus du commerce de détail, emballages des produits divers (thé, lait, chocolat, etc.) en polyéthylène, grands sacs et nattes tissés industriellement à partir d'étroits rubans de polypropylène, cordes et rubans de polypropylène, fils de polyamide (nylon). Ces matières offrent non seulement de riches possibilités chromatiques (couleurs vives du rouge, du bleu, du jaune, du vert) mais aussi des effets de brillance tant recherchés par les femmes (Fig. 4). Tout autant qu'elles reflètent la nouvelle mode du « clinquant » (Puig 2003 : 256) et l'aspiration à la « modernité » qui gagnent de plus en plus les régions sahariennes⁴, ces matières s'inscrivent dans le système des anciennes pratiques et croyances. Ainsi, il est considéré que l'un des moyens de neutraliser les effets néfastes du mauvais œil est de lui opposer la surface brillante d'une plaque de métal, d'une gemme, d'un morceau de verre ou d'un miroir et, depuis peu, de papier aluminium⁵.

Les techniques de tressage

Autant que les matières, les techniques de tressage constituent le dénominateur stylistique commun des vanneries sahariennes. Que ce soit dans la vallée du Drâa au Maroc, dans le Touat, le Gourara ou le Mزاب en Algérie, ou encore dans le Jerid et le Nefzaoua tunisiens, les femmes et les hommes utilisent les mêmes techniques dont les plus courantes sont le *tissé*, le *spiralé cousu* et le *cordé*. La technique du *tissé* est la même que pour le tissage : les brins (folioles de palme ou tiges de graminées) passent entre les montants (folioles de palmiers ou cordelettes en tout genre) une fois au-dessus et une fois au-dessous sans se tordre. Le principe technique du *spiralé cousu* consiste à monter la vannerie à partir du centre : l'âme est constituée d'un seul montant (faisceau de fines tiges tirées de la hampe du régime de dattes) ; le brin (foliole de palme) entoure le montant par des enroulements successifs et fixe

Couffin

Tressé selon la technique du spiralé cousu. Les lanières du papier aluminium enveloppent entièrement le montant (l'âme de la vannerie) composé de tiges tirées de la hampe du régime de dattes.

La couture des spires entre elles est faite avec du fil de nylon. Oasis de Zaouia Tahtania, Saoura, Algérie.

(Fig. 4)

© T. Benfoughal

© T. Benfoughal

Détail d'un plat

Tressé selon la technique du spirale cousu.
Le décor est basé sur l'alternance
des spires de différentes couleurs.
Deux spires sont décorées au galonage.
Chacune de ces spires comporte trois brins
en tiges de graminées, fendues et teintées
en violet, introduites en quinconce entre
les brins des folioles. Oasis de Charouine,
Gourara, Algérie.

(Fig. 5)

les spires entre elles. Pour les vanneries *cordées*, les brins actifs (lanières de cuir) fixent les montants passifs (tiges de graminées) par un mouvement de torsion en corde. Puisque les récipients de transport et de stockage des récoltes (objets « masculins ») sont habituellement faits avec une tresse confectionnée selon la technique du *tissé* et les ustensiles de cuisine (objets « féminins »), selon le *spirale cousu*, les hommes sont de fait les spécialistes de la première technique et les femmes, de la deuxième⁶.

L'implication des techniques de tressage dans l'embellissement des vanneries apparaît sur deux plans : au niveau des possibilités des traitements décoratifs qu'elles offrent et au niveau de la perfection technique. Ainsi, la technique du *tissé* permet, grâce à la variation des armures (*toile*, *croisé* et *sergé*), la composition du décor en chevrons ou en lignes croisées. Elle permet aussi d'obtenir un effet d'ajour par un simple changement de direction du brin notamment en le pliant sur lui-même. Dans la technique du *spirale cousu*, les possibilités décoratives découlent des différentes manières de poser les brins. Si habituellement, chaque point de couture vient se placer entre les deux brins de la spire précédente, il peut aussi fendiller l'un d'eux en créant un effet de chevron. L'espacement des points de couture permet de plier en zigzag une spire et d'obtenir ainsi un effet d'ajour, sur le bord des paniers et des plats ou encore sur le fond des couscoussiers. L'autre possibilité consiste à varier la longueur des liens de couture qui sont piqués non pas sur la spire voisine mais peuvent couvrir deux, trois et davantage de spires en les chevauchant. Ce procédé décoratif, dont le

but est aussi de renforcer la liaison des spires, est utilisé pour les bordures de plats et de paniers. Le dernier moyen technique qu'offre le *spiralé cousu* est le galonnage (Fig. 5). Il consiste à introduire pendant le tressage, entre les brins et dans le sens de la disposition du montant, un galon de cuir ou de tissu ou encore une fine tige végétale, généralement de graminée. Pour composer un décor en damier particulièrement fin, on introduit plusieurs galons dans la spire. La technique du *cordé* permet, de son côté, l'introduction, entre les montants, de rubans de cuir décoratifs.

Si les choix entre les différentes possibilités décoratives des techniques de tressages, connues par ailleurs dans toutes les oasis sahariennes, dépendent généralement des styles régionaux et relèvent donc des normes collectives, la « perfection » technique, composante indispensable de la qualité de l'objet en général et particulièrement manifeste dans le cas des vanneries, ne se réalise que par une implication individuelle. La recherche esthétique se joue au niveau de la gestion globale de la forme et au niveau de la qualité du tressage. Étant donné que chaque vannerie se construit par paliers, à la manière des poteries au colombin par exemple, pour le cas des vanneries spiralées, il est impératif pour le fabricant de veiller, dès la pose des premières spires, à la symétrie et à l'équilibre de la forme à construire. Cette attention technique permanente est d'autant plus indispensable qu'aucune intervention postérieure n'est envisageable, contrairement à la fabrication des poteries, où la potière peut intervenir, avant l'opération de séchage, pour les éventuelles corrections. Si le vannier et la vannière possèdent une bonne maîtrise technique des formes, les objets qu'ils vont produire se distingueront par une perfection formelle certaine et seront jugés par le groupe comme « belles ».

Il en est de même de la qualité du tressage. Afin que l'objet soit solide, le fabricant doit s'appliquer à ajuster entre elles les lamelles de foliole lors de la fabrication des vanneries *tissées* et à bien tendre les brins en les enroulant autour du montant dans le cas des vanneries *spiralées*. Pour que les liens et les coutures ne se défassent pas à la première manipulation, il doit veiller aussi à bien immobiliser les extrémités de chaque fragment de brin. Pour les récipients à liquides, afin d'en assurer l'étanchéité, il convient que les brins soient serrés les uns contre les autres. Les effets perceptibles de toutes ces manipulations techniques apparaissent à travers la finesse du tressage, la régularité dans la succession des enroulements et des surfaces sans défaut. Par exemple, les nattes *cordées* exhibent l'alignement des brins de cuir parcourant à distances régulières les montants en tiges végétales. Les couffins, montés avec la tresse de folioles de palme, se distinguent, quand ils sont bien tressés, par le jeu des lames qui se chevauchent et par les renflements continus et parallèles de la couture, traversant horizontalement leurs parois. Les plats *spiralés* offrent au regard leur surface légèrement ondulée par les spires serrées les unes contre les autres.

Mais même si elle est sous-tendue par des facteurs techniques et fonctionnels, la bonne finition relève déjà du souci du fabricant d'obtenir une belle vannerie et se place donc dans le cadre d'une démarche esthétique. L'effort intentionnel de finition dans un but esthétique se remarque surtout

sur les vanneries spiralées, où l'on distingue nettement l'endroit et l'envers de la vannerie. Quant aux jugements des oasiens à propos des vanneries bien faites, ils sont particulièrement valorisants et importants pour les femmes. Dans le milieu oasien, la production vannière fait généralement partie des tâches domestiques et la maîtrise technique du tressage, comme du tissage, compte, dans le code d'honneur traditionnel, parmi les « valeurs » sociales féminines importantes. L'imperfection technique ne peut devenir une qualité qu'aux yeux de l'observateur étranger au groupe, d'un Européen par exemple, parce qu'elle représente pour lui la preuve d'un travail manuel.

L'esthétique fonctionnelle

Après les travaux d'André Leroi-Gourhan sur « l'esthétique fonctionnelle » (1956, 1965), de nombreux auteurs se sont interrogés sur la relation entre la forme fonctionnelle de l'objet et ses qualités esthétiques, ainsi que sur le rôle que jouent les jugements collectifs (P. Lemonnier, C. Bromberger, B. Martinelli). D'après Bruno Martinelli, l'« esthétique fonctionnelle se fonde sur des représentations sociales de l'usage qui peuvent exiger ou susciter un degré de ritualisation. Par leurs formes efficaces, leurs propriétés et valeurs pratiques, les instruments ordinaires du travail ou de la vie domestique donnent une idée simple, banale et éminemment variable de ce qu'est un idéal fonctionnel pour une société ou un groupe » (Martinelli 2005 : 36).

Dans le domaine de la vannerie, les plats, les couffins et les paniers présentent des qualités esthétiques qui dépendent de l'adéquation de leur forme à la fonction, telle qu'elle est perçue et appréciée par l'ensemble des usagers sahariens. Ainsi, pour que le vannage soit commode et efficace, les vans doivent avoir une certaine dimension (40 cm de diamètre environ) et des petites parois à large ouverture. Pour convenir à la cuisson du couscous à la vapeur, les couscoussiers doivent posséder des formes hautes et un certain degré d'inclinaison des parois permettant leur introduction facile, sur quelques centimètres, dans la marmite. Si l'observateur étranger à la société juge souvent le seul résultat esthétique de cette adéquation et a tendance à la surévaluer, le Saharien, lui, ne perd jamais de vue qu'une vannerie doit avoir une fonction utilitaire. Son jugement esthétique se fonde sur l'efficacité fonctionnelle de la forme. Si la forme, aussi belle soit elle, diminue la fonctionnalité de la vannerie, celle-ci subit aussi une dévaluation esthétique. Lors des processus de fabrication des vanneries, la recherche de la rencontre parfaite entre la forme, la formule technique et la fonction (appelée par André Leroi-Gourhan le « moment esthétique ») ne se fait pas individuellement et pour chaque vannerie. Elle représente un effort conjoint de nombreuses générations de fabricants et des utilisateurs, effort qui a abouti au fil des années à la création des vanneries parfaitement adaptées à leurs fonctions et, de ce fait, possédant des caractéristiques plastiques évidentes de symétrie, d'équilibre et de rythme spatial. Les vanniers et les vannières sahariens

ne font que reproduire les formes fonctionnelles expérimentées et approuvées collectivement.

La fonction utilitaire des vanneries sahariennes impose certaines particularités de tressage qui peuvent produire par contrecoup quelques effets décoratifs. Tel est le cas par exemple, des couscoussiers et de leurs couvercles qui doivent permettre le passage de la vapeur d'eau. S'agissant des vanneries *spiralées*, c'est l'espacement des points de couture qui assure leur perméabilité. La vannière (car ce sont les femmes qui tressent les couscoussiers) tire un avantage esthétique de cette contrainte fonctionnelle. Lors du tressage du fond à évidements des couscoussiers, elle donne aux spires des tracés en triangles, trapèzes ou zigzags puis, en les assemblant entre elles, elle réussit à obtenir l'ajour recherché. Il suffit alors d'accompagner cette réalisation d'une intention esthétique, notamment en s'appuyant sur le choix des figures et sur la manière de les agencer, pour obtenir l'effet décoratif désiré (Fig. 6). Comme autre exemple d'effets esthétiques collatéraux, on peut évoquer la fixation des anses sur le corps du couffin.

Pour en assurer la solidité, il est préférable de faire passer les extrémités des anses à travers toute la hauteur des parois et parfois même sous le fond. En jouant simplement sur la longueur de leurs parties visibles et sur leur trajet, le vannier, ou la vannière, réussit ainsi à imprimer une décoration à son couffin.

Pour assurer l'efficacité fonctionnelle de l'objet, on peut procéder aussi, après l'opération de tressage, à un traitement particulier de sa surface. Celui-ci consiste à enduire de goudron végétal⁷ les sceaux de puits ou les bols à boire afin d'imperméabiliser les fibres végétales et de donner un goût parfumé à l'eau. La couleur noirâtre et légèrement brillante de l'enduit n'est pas sans répercussion sur les qualités esthétiques des récipients. Selon les usagers, un bol à boire goudronné serait plus beau que celui qui ne l'est pas⁸. Quant aux différentes façons de protéger la vannerie et notamment ses parties les plus exposées à l'usure – comme le recouvrement des parois de paniers, du centre des plats et du sommet des couvercles ou le renforcement des bords –, à l'aide de morceaux de cuir, de fils de laine ou de fragments de tissus, ce sont là autant de moyens d'embellissement.

© T. Benfouhal

Couscoussier

Couscoussier renversé à fond ajouré. Mzab, Algérie.

(Fig. 6)

L'embellissement de la vannerie grâce à des moyens décoratifs spécifiques : l'enrichissement de la forme et le décor⁹

L'enrichissement de la forme se réalise à travers des variations autour des formes imposées par la fonction. Si ces variations sont minimales pour certains types de vanneries, comme les vans ou les couscoussiers, la forme des couffins, celle des plats de présentation ou des paniers à couvercle en permettent davantage, sans porter atteinte à leur fonction utilitaire. Actuellement, suite aux influences citadines, voir européennes, ces objets endossent des formes de plus en plus diversifiées. Les couffins peuvent devenir circulaires ou recevoir un couvercle. Les plats de présentation acquièrent des parois et des pieds ajourés ou évoluent vers des formes complexes à plusieurs plateaux superposés. Pour les paniers à couvercle et les couvre-plats, la recherche plastique touche aux courbes, aux rapports de surface et de volume. Les paniers peuvent posséder un corps plus ou moins sphérique ou cylindrique alors que leurs couvercles peuvent être coniques, tronconiques ou piriformes, avec un sommet plus ou moins pointu ou arrondi et des parois diversement cambrées. Dans cet effort d'enrichissement de la forme fonctionnelle prévaut déjà la part de l'individuel, car l'artisan cherche à imprimer, dans les limites que lui imposent les valeurs esthétiques communes, sa liberté créatrice.

Par rapport à la forme, le décor offre un champ de créativité beaucoup plus important, d'abord parce que généralement il ne risque pas de compromettre la fonctionnalité de l'objet et ensuite, parce que les moyens pour l'obtenir sont très diversifiés.

Tout d'abord, il y a lieu de souligner que même si une certaine intention esthétique accompagne toujours la fabrication des vanneries, celles-ci ne comportent pas toutes un décor. C'est le cas notamment des objets à usage masculin comme les bissacs, les paniers et les couffins, fabriqués essentiellement par les cultivateurs pour leurs propres besoins et servant, dans les palmeraies et lors des déplacements, à transporter les charges à dos d'âne ou de chameaux, à contenir les réserves de céréales ou de dattes, à puiser l'eau dans les puits ou encore à présenter la marchandise sur les marchés. De la production « masculine », quelques vanneries à usage fonctionnel et ludique, comme les éventails par exemple, ou encore les couffins et les chapeaux destinés à la vente, peuvent néanmoins porter un décor.

Les femmes sont particulièrement sensibles à la richesse décorative des vanneries. Il est vrai que certaines, trop âgées ou pauvres, se satisfont de quelques vanneries pas ou peu décorées, mais les femmes plus jeunes, issues de familles plus aisées, désireuses de contenter leurs maris et d'avoir une réputation de bonne maîtresse de maison, s'appliquent à avoir de « belles » vanneries, en plus grande quantité possible. Il peut s'agir de plusieurs dizaines de plats, de paniers et autres accessoires de présentation, tels les couvre-plats, les dessous-de-plat, les paniers à verres et à sucre, etc. Ces vanneries sont souvent « exposées » à l'intérieur de la maison, comme c'est le cas des paniers à dattes et à pains ou des petits paniers à menus objets¹⁰. Certaines, particulièrement bien travaillées et décorées sont

transmises de mère à fille. C'est notamment le cas des grands paniers et des nattes paravents en usage chez les Touaregs nomades et sédentarisés.

La femme tresse les vanneries décorées pour ses propres besoins mais aussi dans le cadre de dons, de cadeaux, de prestations et de contre-prestations : celles destinées aux mariages, celles que l'on utilise le jour de l'Achoura (essentiellement les parures) et celles que l'on offre à la mosquée (nattes et éventails). Les vanneries de mariage sont préparées à l'avance par les femmes des deux familles qui s'allient. Dans la famille du fiancé, il s'agit surtout de tresser les couffins, dans lesquels seront apportés les cadeaux à la famille de la jeune fille, les plats et les couvre-plats de présentation, qui serviront pendant les repas de mariage, une ou deux nattes et les éventails. Dans la famille de la future mariée, on tresse les vanneries qui font partie du trousseau : un couscoussier, un panier, un couvre-plat, plusieurs vans et plats. Selon les dires des femmes, la belle-mère ne prêtera pas à la nouvelle venue sa propre vaisselle et il faudra que celle-ci se débrouille avec ce qu'elle aura apporté avec elle. Ensuite, il faut tresser les vanneries réservées aux fêtes de mariage : couffins, nattes et éventails. Un soin particulier est apporté au tressage des récipients destinés à contenir les cadeaux de la jeune mariée et qui sont selon les régions, soit des couffins soit des paniers à couvercle. Pour avoir une quantité suffisante de belles vanneries et « ne pas avoir honte » devant les convives et la belle famille, les femmes commencent à préparer ces vanneries parfois plusieurs années avant le mariage.

Comme pour les autres objets traditionnels, l'élaboration du décor est guidée par des intentions esthétiques individuelles ; cependant, les moyens pour y parvenir (le répertoire des motifs, les principes de composition, le choix des couleurs) sont élaborés au sein de la collectivité. De ce fait, l'embellissement de la vannerie, même s'il constitue une motivation individuelle suffisamment importante, ne se fait jamais indépendamment de l'appréciation collective et plus particulièrement du sens que celui-ci accorde aux motifs décoratifs. Ce n'est pas un hasard si, dans de nombreuses régions sahariennes, le décor des vanneries, comme celui des poteries d'ailleurs, se dit *wachm*, *ouchmat*, *sannayu*, *relouchem*, ce qui veut dire, en différents dialectes de l'arabe et du berbère, « tatouage ». De même que lorsqu'il est posé sur le visage des femmes, il sert, en plus de les embellir, à marquer leur statut au sein de la communauté, à les protéger des maladies, à leur assurer une bonne descendance et la *baraka*, le « tatouage » des vanneries remplit une fonction de signe dont le sens, connu et reconnu par tous les membres du groupe, est énoncé clairement par les noms donnés aux motifs.

Nous avons vu que pour élaborer le décor, les vanniers et les vannières sahariens disposent de trois moyens techniques : l'utilisation de fibres végétales de différentes couleurs naturelles ou teintées, la variation des points et des

Figures simples ouvertes

Appellations vernaculaires :

- b : les gens de la paix (*âmeslêdj* – Djanet)
- e : chaîne (*snesel* – vallée de la Saoura, *chereguet* – ksar Menasir dans le Touat), dent (*zroua* – ksar Tsabit dans le Touat), jambes (*kera'in* – ksar Tamentit dans le Touat), montagne (*jbel* – Fom Zgid)
- f : ciseaux (*mkes* – vallée du Drâa)
- g : *garour* ou *bani* – bani (Djanet)
- h : cinq (*khmiset*, *khamisa* ou *khmisa*, nombreux ksour, qui fait vivre (*aiecha* – ksar Tibergamine dans le Touat), souhait, vœux (*daoudaoua* – nombreux ksour de la Saoura), décoration (*zouak* ou *zouaka* – région de Tata), pied d'outarde (*abar n-ti* – Tabelbala) ou pied de chat (*mus n-ti* – Tabelbala)

(Fig. 7)

Figures géométriques simples à contour fermé

Appellations vernaculaires :

a, e, i : pendentif pectoral (*tera* – Djanet), fibule (*hallala* – Tabelbala, *hlelet* – ksar Tsabit dans le Touat, *helal* – ksar Aghil dans le Touat), montagne (*jbel* – ksar Fom Zgid)

c, g, k : boîte à talisman (*hjebet* – ksar Tsabit dans le Touat)

d, h, l : fibule (nombreux ksour du Touat, mêmes appellations vernaculaires que pour le triangle), fenêtre (*taka* – ksar Tsabit dans le Touat), graine (*zrianat* – ksour Tibergamine et Igeston dans le Touat), œil (*mâin* – Fom Zgaid), poterie (*zir* – vallée du Drâa)

(Fig. 8)

Figures unitaires composées

(Fig. 9)

Figures unitaires composées

(Fig. 10)

armures et l'ajout de matières non végétales. Le répertoire des motifs élémentaires ainsi obtenus comporte plusieurs figures géométriques, comme le chevron, la croix, le triangle, le losange, le rectangle, l'hexagone ou encore les lignes simples (Fig. 7 et 8). Compte tenu des contraintes de tissage, le tracé des figures basé sur les lignes verticales et horizontales peut se faire en pointillé ou en continu alors que celui basé sur les lignes obliques vient en escalier.

Chaque motif peut aussi participer à la construction de figures unitaires composées. Ce sont des triangles et des losanges diversement combinés (emboîtés, opposés ou alignés), des chevrons emboîtés ou relevés au-dessus d'un triangle ou d'un losange, etc. (Fig. 9 et 10). L'association des losanges et des triangles inscrits dans un grand chevron (Fig. 11) se rencontre très fréquemment dans les vanneries sahariennes. Une autre figure composée (Fig. 12) se présente en un ensemble de traits horizontaux (en fibres teintées ou en lanières de cuir) disposés en un double escalier plus ou moins étiré et incliné sur chaque côté. Les lignes courbes sont surtout visibles sur les plats. Elles peuvent se présenter en hélice, avec des variantes quant au nombre de rayons et à leur longueur, mais elles peuvent aussi servir à composer des chevrons, des losanges et des hexagones à côtés incurvés ou encore des pétales de fleur agencés diversement.

Lors de nos enquêtes de terrain, nous avons constaté que dans les oasis de l'Ouest, du Centre-Ouest et du Sud du Sahara maghrébin (au Maroc ainsi qu'en Algérie : Saoura, Touat, Tidikelt, Tassili n'Ajjer et Ahaggar), presque tous les motifs sont nommés. Par contre, dans les oasis du Centre-Est et de l'Est (Mzab, Ouargla, El-Goléa, Souf, en Algérie, et dans les oasis tunisiennes), ils n'ont pas de noms spécifiques et sont qualifiés le plus souvent d'un terme générique « décoration » (*azouak'*) ou « tatouage ». Dans les régions où les interprétations des motifs n'ont pas encore disparu de la mémoire collective, le lien étroit

entre le motif et le sens apparaît à travers ces appellations interprétatives qui vont au-delà de la simple désignation de figures géométriques, comme le « triangle », le « losange » etc. Ces appellations sont nombreuses et se rapportent aux différentes images du monde environnant. Parfois, les mêmes appellations, associées aux mêmes motifs, sont présentes dans plusieurs régions et parfois elles varient d'une région à l'autre. Il arrive aussi que telle ou telle interprétation se rencontre dans une seule oasis, comme il n'est pas rare que, dans un même lieu, le même motif puisse avoir plusieurs appellations différentes. En règle générale, le motif garde le nom qui lui est associé indépendamment des combinaisons décoratives dans lesquelles il apparaît¹¹. La liste des appellations que j'ai pu relever (cf. légendes des dessins), même si elle n'est pas exhaustive, donne une idée de la grande diversité polysémique, dépendant, comme nous le verrons, de références culturelles communes¹².

L'analyse des appellations vernaculaires de toutes les formes signifiantes nous a permis de les regrouper en neuf catégories relatives à divers registres de la culture matérielle :

1. Objets du quotidien (poterie, carreaux de faïence, ciseaux)
2. Bijoux et talismans (collier, fibule, chaîne, boîte à amulette)
3. Accessoires vestimentaires (ceinture)
4. Corps humain (figure masculine, jambes, dent, œil, main, doigts)
5. Environnement naturel géographique (montagne)
6. Habitat (fenêtre, tente, bouche de ksar)
7. Plantes (carré de culture, arbre, rose)
8. Animaux (pied de chat, pied d'outarde)
9. Marques de propriété

Ces désignations associent une forme géométrique et une image de l'environnement naturel et matériel, dans une relation de type analogique reconnaissable par tous.

Motif d'un grand chevron comportant des chevrons plus petits

Mêmes appellations vernaculaires que pour le triangle et le losange : *hallala*, *hlelet*, *helal* (fibule).

(Fig. 11)

Motif en double escalier

Appellations vernaculaires : doigts (*hetmat* – ksar Aghil dans le Touat, *idedaoua* – Djanet, *igdadon* – Tabelbala, *sbaa* – ksour Tsabit et Habla dans le Touat et nombreux ksour de la Saoura), arbre (*sejra* – ksar Tamtert dans la Saoura), bouche du ksar (*foum l'ksar* – ksar Anfide, Saoura), tente (*heima* – Tagounit, Beni Sbih et autres ksour dans la vallée du Drâa)

(Fig. 12)

Appellations vernaculaires :

a : carreaux de faïence (*zelij* – Tata dans le Djebel Bani)
b : étoile (*nedjma*, *chora* ou *raïa* – nombreux ksour), fleur ou rose (*ouarda* – nombreux ksour)

(Fig. 13)

Ainsi, le losange est associé, selon les régions, tantôt à l'œil, tantôt à la poterie, tantôt à la boîte à amulette. Le motif à plusieurs traits horizontaux superposés évoque la tente, la montagne, la porte du ksar ou encore les doigts. Le triangle et le cercle sont perçus par les femmes comme une fibule ou une ceinture. Les rectangles agencés en damiers représentent les « carreaux de faïence » (Fig. 13a).

Une analyse plus poussée des appellations des motifs démontre, qu'au-delà de cette analogie directe avec les objets familiers, elles renvoient, du moins pour certaines d'entre elles, à des significations d'ordre socioculturel. C'est notamment le cas des noms empruntés aux bijoux : « fibule », « collier », « boîte à talisman », « pendentif pectoral » ou « chaîne ». Le contour du bijou tracé sur un plat ou un couffin est perçu par les usagers comme une marque de propriété féminine, un signe de richesse (rarement effective mais toujours souhaitée), un symbole de réussite sociale et un moyen de protection contre les forces maléfiques. Au Maghreb et au Sahara, comme ailleurs dans le monde, le bijou est un moyen d'embellissement, certes, mais aussi et surtout un moyen d'affirmation de la place de la femme au sein de la société, une valeur-refuge et un rempart efficace contre les mauvais esprits, *jnuns*. Dans le répertoire des bijoux, la figuration de la main tient une place particulière¹³. Sur les vanneries, elle est représentée par quelques points de brins teints. Cette figuration évoque les traces imprimées par les bouts des doigts sur le sable et qu'elles soient au nombre de trois, de quatre ou plus, symboliquement il s'agit toujours des *khamsa*, les cinq doigts protecteurs. C'est en rapport avec son pouvoir surnaturel, tant maléfique que bénéfique, comme il en est de toute force magique, que l'œil lui-même, *āin* (en arabe), *n-tit* (en berbère), est représenté, en forme de losange, sur les vanneries, comme sur les autres objets maghrébins et sahariens. La fonction magique de l'œil et de la main est signifiée par d'autres appellations qui leur sont données, comme *aiecha* (ar.), « qui fait vivre ».

À la même famille de symboles protecteurs appartient le motif en double escalier, nommé « doigts » (*hetmat*, etc.) dans la majeure partie des oasis sahariennes. Il se rapporte, lui aussi, à la fonction prophylactique de la main, renforcée ici par un rapprochement avec les sillons tracés par les doigts sur le sable lors de la séance de divination. Ce motif en double escalier est appelé dans d'autres villages *foum l'ksar*, « bouche du ksar », expression qui désigne la porte ou l'accès au village. Au-delà de la simple ressemblance avec les portes sahariennes, fabriquées traditionnellement avec des stipes entiers ou des planches de palmier dattier agencés côte à côte parallèlement, ce motif a la même signification symbolique que la porte. Dans sa comparaison avec la bouche, la porte apparaît comme une grande force symbolique et une synthèse de forces opposées : maléfiques, lorsqu'elle laisse passer le mal, mais surtout bénéfiques, lorsqu'elle permet de s'alimenter.

L'autre référence culturelle importante est la ceinture féminine figurée sur les plats et les paniers par un cercle et sur les nattes par une simple ligne¹⁴. Puisqu'elle est portée sur la taille et le ventre, la ceinture symbolise le principe féminin et la fécondité (Benfoughal & Fontanès 1996).

Puisqu'elle se noue, elle permet d'opérer une action magique sur le corps : en « l'enfermant » pour protéger la virginité, en « l'ouvrant » pour assurer la consommation du mariage, en lui « attachant » maléfices ou bienfaits pour le rendre stérile ou fécond. Enfin, puisqu'elle est longue comme une corde, elle relie la femme à la maison, à l'époux, à son enfant. Elle est aussi un lien avec l'invisible et le sacré et remplit de ce fait le rôle de réceptacle des forces cachées de par sa capacité d'imprégnation. C'est en rapport avec son rôle protecteur et propitiatoire, que la ceinture peut être figurée sur les plats qui font notamment partie du trousseau de la jeune mariée et sont réservés aux repas de fête.

Du point de vue de la composition, parmi toutes les vanneries sahariennes, ce sont les vanneries *spiralées cousues* qui m'ont paru les plus intéressantes à étudier, à la fois parce qu'elles sont souvent richement décorées et parce qu'elles offrent une très grande possibilité de variations ornementales. Dans la grande diversité des formules décoratives, il est néanmoins possible de dégager deux modèles d'agencement des motifs que l'on retrouve d'un bout à l'autre du Sahara maghrébin. Le premier est basé sur la présence de motifs isolés dont chacun, bien que faisant partie de l'ensemble, peut se lire séparément des autres. Dans le cas le plus simple, le plat est décoré d'un ou de deux motifs, le plus souvent du motif « cinq ». Si les motifs élémentaires sont au nombre de trois et plus, différentes formules de construction sont possibles. Le décor peut être centripète ou centrifuge ou encore couvrir uniformément toute la surface de la vannerie. L'exemple le plus fréquent est celui des trois chevrons situés en frise autour du bord et parfois complété par de petits motifs en damiers. Le même motif multiplié ou des motifs différents peuvent être répartis de manière homogène sur toute la surface, avec des degrés variables de densité. L'ordonnement des motifs élémentaires peut s'effectuer plus nettement en registres concentriques : le plus souvent en deux, celui du centre du plat et celui des parois. Le remplissage des registres peut se faire avec un seul motif, avec le même motif démultiplié ou avec des motifs différents. Indépendamment de la formule choisie, la construction du décor se fait toujours selon un rythme basé sur la régularité des intervalles entre les éléments constitutifs.

Selon le second principe, le décor se présente en une composition où chaque motif élémentaire constitue une partie intégrante d'un tout. Ainsi, les chevrons, regroupés au centre du plat par leurs parties ouvertes, composent une étoile à nombre variable de branches. Si les chevrons ont des côtés légèrement convexes, le motif central prend l'aspect d'une fleur. Pouvant figurer seule sur la vannerie, la fleur est souvent complétée par d'autres éléments dont nous présentons (Fig. 14) plusieurs développements possibles. Le motif complémentaire le plus fréquent est le chevron qui surmonte chacun des pétales (b et d). Si les chevrons se prolongent jusqu'au bord du plat en se rejoignant par leurs extrémités, quatre autres pétales se forment autour de la fleur centrale et celle-ci apparaît alors inscrite dans une autre fleur, plus grande (c). Si les chevrons ne se rejoignent pas, en laissant entre eux des compartiments hexagonaux (d), ces derniers

Variantes de la composition
décorative
(Fig. 14)

reçoivent, entre les pétales de la fleur centrale, d'autres chevrons, plus petits, aux côtés droits ou courbes (e). Les sommets de ceux-ci peuvent, en plus, être réunis aux extrémités des chevrons du bord par des lignes courbes supplémentaires (f). Le décor le plus abouti de cette construction progressive, que l'on dirait presque tracée au compas, est une fleur à plusieurs rangées de pétales entrecroisés dont le nombre augmente et se multiplie vers la périphérie en formant un réseau à complexité croissante avec un effet de kaléidoscope.

Variantes de la composition
décorative

Fig. 15

Un même principe de construction progressive du décor organise les variations autour de motifs géométriques élémentaires disposés près du bord de la vannerie et qui peuvent évoluer vers des motifs floraux centraux (Fig. 15). Ainsi, les chevrons, habituellement au nombre de trois ou quatre (a), s'agrandissent sur certains plats, en se rapprochant entre eux (b), pour donner au final une fleur centrale (c). Il en est de même pour les losanges et les hexagones aux côtés inférieurs incurvés (d et g) qui, au profit de leur agrandissement progressif (e et n), s'organisent en un seul motif complexe : fleur centrale inscrite dans une autre fleur plus grande (f) et fleur centrale à pétales surmontés de chevrons (i).

Si l'existence isolée de chacune des deux formules décoratives n'est pas rare, le plus souvent elles coexistent et permettent, en plus des variations autour du nombre et de la nature des motifs élémentaires, de varier les constructions décoratives.

À ces deux principes de construction du décor se superposent différentes solutions chromatiques. Le cas le plus fréquent est celui du dessin composé à partir de fibres teintées, monochromes ou polychromes, se détachant nettement du fond de couleur naturelle. Mais il arrive aussi que

© T. Benfoughal

Fibres teintées et naturelles

Les motifs décoratifs de ce plat sont tressés en fibres de couleur naturelle qui se détachent du fond constitué de brins teints en rose. Village de Saïd Otba, région de Ouargla, Algérie.

(Fig. 16)

ce soit le contraire : le fond uni est en fibres teintées et les motifs, en fibres naturelles (Fig. 16). Selon la troisième formule chromatique, les fibres de différentes couleurs couvrent toute la surface de la vannerie, sans qu'il y ait de distinction entre le fond et le dessin.

Dans le répertoire décrit plus haut, c'est sur le plan régional qu'on observe le premier palier de choix de motifs et de leurs compositions en ensembles. Selon les cas, c'est dans les limites de plusieurs vallées, d'une seule vallée, d'une agglomération d'oasis et parfois même d'une oasis ou d'un village, que se partagent les mêmes critères esthétiques, élaborés collectivement par des générations successives de fabricants et d'utilisateurs.

Ainsi, dans les oasis de la vallée du Drâa, de la vallée du Dadès et du Tafilalt, au Maroc, comme dans la Basse Saoura et le Touat algériens voisins, la formule esthétique qui l'emporte est composée de motifs géométriques monochromes ou bichromes, avec une dominante brune, disposés d'une manière aérée et détachés nettement du fond en fibres naturelles. Dans la région du Gourara, en Algérie, l'oasis de Charouine se distingue par la présence d'un style particulier. Ici, les vanneries comportent un décor polychrome à couleurs très vives (bleu foncé, violet, rose, vert, jaune) qui se présente en spires, en larges bandes obliques pleines et en triangles à remplissage en damier. Un autre exemple d'un style particulier est celui

Plastique

Plat tressé en matière plastique.
Oasis de Charouine, Touat, Algérie.
(Fig. 17)

© T. Benfoughal

des vanneries d'Ouargla où les motifs géométriques sont presque toujours en folioles teintées de plusieurs couleurs, avec une nette préférence pour le rose, le bleu et l'orange, et des compositions très touffues, reproduisant souvent des motifs de tapisserie, comme les figurations stylisées de fleurs par exemple. Les vanneries des Monts de Matmata et du Djebel Demer, dans le Sud tunisien, se distinguent, elles, par l'absence du décor en folioles teintées, remplacé par une décoration abondante et vivement colorée en fils de laine ou bandes de tissu, avec une nette dominance du rouge.

L'introduction des matières plastiques a eu des répercussions importantes sur le plan du traitement décoratif des vanneries. Les couleurs vives, jusque-là inconnues dans la palette des teintes traditionnelles, ont fait leur apparition : le noir, le blanc, le bleu, le vert et le rouge. Les motifs, parfois géométriques purs, parfois figuratifs réalistes, les inscriptions diverses, les oppositions chromatiques contrastées, les associations des matières et de textures différentes, bousculent l'esthétique traditionnelle. Les sachets d'emballage de divers produits, avec leurs dessins et inscriptions publicitaires, même coupés, tordus et pliés, participent aussi à la création des décors nouveaux. Les innovations semblent être moins importantes dans la recherche des formes. Ce sont toujours des plats, des paniers et des couffins que les vannières continuent à tresser. Néanmoins quelques formes nouvelles et assez surprenantes, inspirées notamment d'objets d'importation et de la culture citadine, ont vu le jour. Ce sont des imitations de vases, de coffrets, de services à thé et de fleurs que les femmes affectionnent particulièrement.

Entre emprise des normes collectives et créativité individuelle

D'après nos observations, il existerait deux formes de liberté créatrice individuelle dans la fabrication des vanneries. La première forme consiste à recourir à des choix de formules décoratives à l'intérieur d'un répertoire traditionnel. Au Sahara, toute personne qui fabrique une vannerie décorée, use de cette liberté en optant pour telle ou telle formule décorative selon ses propres aspirations et préférences. La deuxième forme, qui fait figure d'exception, suppose des écarts par rapport aux normes admises. Cette liberté demande une imagination particulière, une capacité d'invention et une certaine dose de non-conformisme permettant de se détacher de ce que Leroi-Gourhan nommait « la sécurité de l'esthétique de son groupe » (Leroi-Gourhan 1965 : 94). Ces deux formes de liberté soulèvent un certain nombre de problèmes comme celui des mécanismes du processus créatif et celui de l'interaction entre les écarts et les conventions (Bromberger 1973).

C'est surtout auprès des femmes, qui font, plus que les hommes, preuve de créativité, que nous avons pu observer le rapport entre la liberté créatrice individuelle et l'emprise des normes collectives. Tout d'abord, les normes collectives ne sont pas perçues par les vannières comme une entrave à leur créativité ou comme une obligation contraignante. Au contraire, pour elles, c'est un vaste répertoire de figures, de couleurs et de compositions où elles peuvent puiser à volonté. Le sentiment de liberté, exprimé souvent par cette phrase : « je fais comme je veux »¹⁵, s'explique en grande partie par le fait que la vannière ne travaille pas avec un modèle sous les yeux, que ce soit un dessin ou un objet. À quelques exceptions près (notamment en ce qui concerne les fillettes et les jeunes filles en apprentissage), la vannière

ne copie pas. Elle garde tout simplement en mémoire les répertoires et les schémas de composition, qu'elle applique plus ou moins librement. Chaque vannerie décorée apparaît alors comme une réalisation individualisée, différente de celles qu'elle a produites auparavant. Mais l'absence de modèle ne garantit pas encore la création d'une vannerie chaque fois exceptionnelle. Il est fréquent que les femmes décorent leurs vanneries, surtout celles destinées à la vente, de motifs simples qu'elles agencent selon des schémas habituels.

La part du collectif et de l'individuel varie selon les types de vanneries et leurs éléments esthétiques constitutifs. Le premier sera dominant pour les matières, les techniques de tressage, les formes fonctionnelles et les gammes chromatiques, alors que le second prévaudra dans le choix des motifs élémentaires et surtout dans les compositions décoratives. Effectivement, les formes n'admettent que de légères variations, minimales, comme nous l'avons dit, pour les plats et les corbeilles, tout en étant un peu plus conséquentes pour les paniers à couvercles. Par ailleurs, les femmes semblent assez peu enclines, notamment pour les vanneries en palmier dattier, à rechercher d'autres teintes que celles admises traditionnellement. Quant aux motifs élémentaires, elles considèrent que leur répertoire est suffisamment riche et donc favorable à l'expression de leur créativité. Les styles des oasis, dont les vanneries se distinguent par un répertoire chromatique et figuratif particulièrement diversifié, offrent bien évidemment plus de variations. Les régions qui se détachent le plus sont celles de Ouargla et de Djanet, où nous avons rencontré un nombre impressionnant de variantes décoratives individuelles. Il faut néanmoins souligner que plus l'« offre » des normes collectives est grande, plus nombreuses sont les variations et donc la possibilité de personnalisation, que celle-ci se situe sur le plan régional ou individuel. Ainsi, par exemple, en ce qui concerne les matières, le nombre limité de végétaux traditionnellement utilisés dans les oasis sahariennes (palmier dattier et quelques graminées) restreint les choix. En revanche, la récente introduction des matières plastiques augmente la possibilité des variations parce que les industries modernes proposent des produits de plus en plus nombreux et diversifiés. Ces variations se situent plutôt sur le plan national et régional, parce que chacun des trois pays concernés (Maroc, Algérie et Tunisie) a désormais ses industries du plastique et ses réseaux commerciaux. Ainsi, les femmes algériennes utilisent surtout les différents sacs du commerce de détail et les sachets d'emballage. Les femmes marocaines prélèvent leur plastique à partir de grands sacs de semoule, des nattes industrielles et des sachets à lait. Les femmes tunisiennes ajoutent aux sacs habituels du commerce de détail, différents rubans pour paquets cadeaux et les tissés proposés par les industries locales.

Parmi les jugements que les femmes expriment sur les qualités esthétiques de leurs vanneries, notons que la conformité aux normes collectives et la liberté individuelle ont chacune leur importance. Normalement, une vannerie jugée « belle » sera à la fois conforme aux canons artistiques locaux, donc reconnaissable comme venant de « chez nous », et suffisamment originale pour se détacher du lot et susciter l'admiration. Dans cet équilibre entre

la tradition et la créativité personnelle, valorisé par l'opinion collective, la part de la tradition sera, comme nous l'avons déjà souligné, plus importante au niveau des formes fonctionnelles alors que l'apport personnel sera plus conséquent au niveau du décor. Tel panier à dattes fait à Touat par exemple, est apprécié parce qu'il répond aux deux attentes ; il présente une forme bien bombée et un couvercle haut suffisamment incurvé, conforme à l'usage, et il possède un décor qui, bien que basé sur les motifs élémentaires traditionnels, se distingue par une composition particulièrement originale et harmonieuse. Tel autre plat fait par une femme de Djanet est considéré comme « beau » d'une part parce que son décor est conforme aux normes chromatiques et au répertoire de motifs admis et d'autre part parce que sa composition est inhabituellement complexe. C'est seulement, avec l'introduction des matières plastiques que l'équilibre entre les normes esthétiques collectives et la liberté individuelle commence à être compromis. Tout se passe comme si les matières végétales, issues du palmier dattier, qui fait partie intégrante du milieu culturel traditionnel, « n'autorisent » pas de grandes libertés dans l'expression, alors que la matière plastique, par son origine et sa texture « étrangère », permet de se soustraire aux normes collectives. Cet affranchissement de la tradition a été rendu possible également du fait, que sur le plan individuel, les agents les plus actifs de l'introduction de l'innovation se trouvaient parmi les jeunes femmes et les filles, plus ouvertes et plus réceptives à la nouveauté que leurs aînées.

Le type de contrôle et les conditions de son exercice par la communauté sur la création individuelle sont liés à la nature même de la production, essentiellement domestique et majoritairement féminine. Chaque femme se considère comme une spécialiste et de ce fait a le droit et surtout la capacité de contrôler les ouvrages de ses pairs, non seulement quant aux formes et aux motifs mais aussi quant aux techniques, au choix des matières et à la finition. Ce contrôle s'effectue d'autant plus facilement que les femmes tressent souvent leurs vanneries en groupe, donc en s'exposant au regard des autres, et qu'elles les exhibent lors des fêtes familiales et communautaires. Les écarts trop grands par rapport à la tradition sont mal vus et au bout du compte rejetés, alors que la conformité stricte à la tradition rend anonymes aussi bien les vanneries ainsi fabriquées que leurs auteurs. Finalement, seules les vannières réussissant le difficile équilibre entre créativité personnelle et normes traditionnelles acquièrent la renommée. Elles sont reconnues par tous et leur production force l'admiration. C'est seulement avec l'introduction récente de la matière plastique dans le tressage des vanneries que les innovations individuelles ont commencé à prendre le pas sur les normes décoratives collectives.

Lors du déroulement du processus opératoire, la création artistique individuelle commence à partir du moment où la vannière entrevoit des variations possibles autour de la forme fonctionnelle et procède aux choix des motifs et des compositions décoratives dans les limites que lui imposent les valeurs esthétiques communes. Ayant toujours à l'esprit le souci de ne pas compromettre la fonctionnalité de l'objet et en s'appliquant à l'exécution technique la plus parfaite possible, la vannière se concentre sur

les problèmes d'ordre plastique et décoratif. Elle joue notamment, quand la forme le permet, sur les proportions et les cambrures de la vannerie. Pour ce qui concerne le décor, dès le début du tressage, les contraintes techniques de sa construction obligent la vannière à l'imaginer d'emblée dans sa totalité d'où la nécessité de gérer mentalement et techniquement l'espace de la vannerie en devenir. Ayant déjà en tête la formule décorative

© T. Benfoughal

Raté

Rare exemple d'une vannerie à décor « raté ». La vannière n'a pas réussi à donner le tracé régulier aux chevrons et a mal exécuté leur remplissage. Celui-ci devait reproduire l'un des schémas figurés sur la figure 11. Oasis de Beni Abbas, Saoura, Algérie.

(Fig. 18)

à réaliser, la vannière s'applique à agencer les motifs de base choisis dans ce tout qu'elle jugera beau. Les vanneries « ratées » du point de vue esthétique sont souvent la conséquence non seulement d'une maîtrise technique insuffisante, mais aussi et surtout de la combinaison peu harmonieuse des divers motifs entre eux ainsi que d'un mauvais calcul de l'ensemble et des sous-ensembles du dessin par rapport à l'espace (Fig. 11).

La vannière qui n'a pas réussi le décor d'un plat ou d'un panier, n'exhibe jamais ces derniers, pour éviter les critiques et les moqueries des autres femmes, et leur réserve un usage strictement domestique, loin des regards extérieurs.

Ce qui ressort de l'étude des objets mais aussi et surtout de l'observation du travail des vanniers et des vannières, c'est la présence des éléments qui fondent la démarche artistique individuelle : le plaisir esthétique et l'intention artistique que Leroi-Gourhan a définis comme la « recherche réfléchie des formes, des valeurs et des rythmes ». Cette démarche, sensorielle et émotionnelle, donc toujours individuelle, commence par le souci d'atteindre la perfection technique de la vannerie, mais trouve son plein accomplissement dans la décoration et plus particulièrement dans le choix des motifs et dans leur agencement. Étant donné que la vannerie saharienne fait partie des productions artisanales dites « traditionnelles », les moyens d'embellissement de chaque pièce s'inscrivent dans les codes collectifs, qui régissent d'ailleurs l'ensemble des activités techniques et artisanales sahariennes. L'analyse des interactions entre le collectif et l'individuel a démontré que ces normes constituent pour chaque vannier et vannière une sorte de schéma abstrait, sans que celui-ci existe sous la forme d'un objet concret et encore moins sous forme d'une image dans un catalogue. Néanmoins, cette soumission à la tradition n'empêche pas la liberté des choix et d'ailleurs c'est la créativité personnelle qui est mise en avant dans les commentaires des uns et des autres.

Il faut aussi souligner, à l'issue de cette étude, la complexité du terme « collectif » dont nous n'avons pu traiter ici que quelques aspects. Ainsi, nous avons vu que du point de vue régional, les normes concernant le choix des matières et des traitements techniques des vanneries sont plutôt de caractère pan-saharien, alors que les styles du décor sont le plus souvent propres à chaque région, parfois à chaque village. Au Sahara, il y a des endroits où la vannerie est dite « belle » quand elle est entièrement couverte de brins teints. Ailleurs, elle l'est grâce aux motifs géométriques posés sur un fond de couleur naturelle. Ici, les femmes privilégient un décor parfaitement rectiligne. Là, elles choisissent les courbes. De même, les symboles et leurs significations, élaborés par le groupe dans le cadre d'un système commun de références et qui apparaissent dans le décor des vanneries au travers d'un certain nombre de signifiants, peuvent être caractéristiques de tout le Sahara, comme ils peuvent, pour certains, être liés à des espaces plus circonscrits. Par ailleurs, nous avons pu constater que plus les normes ont une diffusion régionale large (comme c'est le cas des matières, des techniques et des formes fonctionnelles), moins elles sont « attaquables » par les libertés individuelles. Seul le concours des facteurs environnementaux, économiques, sociaux et culturels peut conduire à leur altération, comme c'était le cas notamment pour l'introduction de la matière plastique, véritable phénomène de mode dans les dernières décennies.

Un autre champ du « collectif » qui interfère dans la construction des normes esthétiques des vanneries concerne l'appartenance des producteurs aux différentes classes d'âge. La jeune génération des oasiens, scolarisée et initiée aux nouveaux moyens de communication, n'a pas la même perception du rôle des traditions et se sent plus libre dans les différentes formes d'expression artistique, artisanales ou non. Le décor de la vannerie en matière plastique, prise plus particulièrement par les jeunes femmes et les filles,

en est un bon exemple. Ce sont justement les vanneries en plastique qui portent souvent, en guise de motifs décoratifs, des inscriptions que nous pouvons considérer comme des préfigurations des signatures d'auteur et qui témoignent du désir de s'affranchir de la tradition. Par ailleurs, les appartenances de genre influent aussi sur la construction des normes esthétiques. Dans les oasis sahariennes, ce sont surtout les femmes qui s'appliquent à apporter un riche décor aux vanneries. Mis à part l'usage essentiellement féminin des pièces décorées, cette « spécialisation » s'explique par le fait que les femmes consacrent souvent leurs loisirs au tressage et ont donc plus que les hommes le temps nécessaire pour les décorer.

Bien évidemment, l'analyse que nous avons proposée ne couvre pas la totalité des facteurs qui entrent dans le jeu du collectif et de l'individuel lors de la fabrication d'une « belle » vannerie. Il serait intéressant d'examiner, par exemple, le rôle des appartenances ethniques et statutaires dans la construction des normes esthétiques collectives. Nous avons évoqué le fait que les vanneries sont fabriquées par les cultivateurs des oasis. Cependant, il faut savoir que ces derniers ont des statuts identitaires différents (arabe, berbère, sub-saharien, « libre » ou « dépendant »), ce qui influe forcément sur leur perception de l'esthétique. Il aurait fallu aussi se pencher plus précisément sur les problèmes d'anonymat et de « copie » dans la production vannière saharienne, impliquant directement le rapport entre le collectif et l'individuel. Ce sont autant de pistes pour les analyses futures.

NOTES

1. Cette étude concerne la production vannière des sédentaires des oasis, dans les limites des trois pays du Maghreb : Maroc, Algérie et Tunisie. Je m'appuie sur les données de mes enquêtes de terrain effectuées, pour l'Algérie, entre 1988 et 1993, dans la Saoura, le Gourara, le Tidikelt, le Mzab, la région d'Ouargla, l'Oued R'ir, le Souf et le Tassili n'Ajjer ; pour le Maroc, en 2002 et 2005, dans les oasis du Drâa moyen, du Dadès, du Djebel Bani, du Djebel Sarhro et du Tafilalt, et pour la Tunisie, en 2003, dans les oasis de Gabès, du Nefzaoua et du Jerid.
2. Ces termes désignent, plus généralement, un bel objet et une belle personne. Dans son étude sur les artisans touaregs du Mali, Catherine Hincker a analysé le lien étroit qui existe entre les termes désignant la valeur esthétique de l'objet et les qualités idéales attendues des membres de la société (Hincker 2005)
3. *Imperata cylindrica* L. est une espèce de graminée méditerranéenne et tropicale, connue sous l'appellation arabe *diss*. *Scirpus holoschoenus* est une plante herbacée de la famille des cypéracées, parfois confondue avec le jonc et désignée localement par le terme arabe *s'mar*.
4. Signe de la modernité et de la culture citadine, la production de la vannerie en matières plastiques est perçue par les femmes sahariennes comme un moyen d'accession à la modernité. Ces nouvelles vanneries sont appelées *'asri* (en arabe), « modernes », par opposition aux vanneries en matières végétales, *taqlidiyat* (en arabe), « traditionnelles » (voir Benfoughal 1996).
5. Cette attirance vers les matières plastiques, à cause de leurs couleurs rutilantes, n'est pas propre aux oasis car on la trouve un peu partout dans le monde. M. Jeudi-Ballini (1999), qui l'a relevé chez les Sulka en Papouasie-Nouvelle-Guinée, et M. Mauzé (1999), chez les Amérindiens de la côte Nord-Ouest, soulignent que les qualités esthétiques de ces nouvelles matières, exprimées localement en termes d'éclat, de brillance et de clarté, correspondent à la conception locale de la beauté, en lien étroit avec les notions esthétiques de « frais », de « récent » et de « neuf ».
6. Cf. pour plus de détails sur les techniques de tissage Benfoughal 2006
7. Le goudron végétal est obtenu par distillation dans des chaudières rudimentaires de certaines essences du bois tel le sapin, le cèdre, le genévrier ou encore le genêt. Les habitants des oasis se le procurent auprès des nomades de l'Atlas.
8. La valorisation esthétique de cet enduit « fonctionnel » est à rapprocher du jugement de valeur porté sur les ustensiles en cuivre et en laiton étamés en usage au Maghreb, comme cela était le cas des ustensiles en cuivre en Europe. La couleur argentée de l'étain couvrant l'intérieur des récipients, même si sa fonction première est d'empêcher l'oxydation, tranche avec la couleur rouge du cuivre et le jaune du laiton, en produisant ainsi, selon les usagers, un « bel » effet.
9. Cette partie reprend partiellement l'article publié en 2005 : « Décoration de las cesterias saharianas. Medios técnicos y preferencias estéticas » in *El Pajar, Cuadernos de Ethnografía Canaria*, n° 20, août, p. 165-174.
10. Comme tous les autres objets utilitaires esthétiquement attrayants, les vanneries accrochées aux murs, posées sur une étagère ou exhibées lors des repas collectifs participent à l'embellissement de la maison et donnent aux femmes l'occasion de démontrer aux visiteurs leur dextérité, leur goût et leur créativité.
11. Franz Boas a souligné cette particularité sémantique dans l'art décoratif d'Afrique où, contrairement à l'Amérique ou à la Mélanésie, les dessins complexes n'ont pas d'interprétations globales et sont considérés comme une combinaison d'éléments portant chacun un nom (Boas 2003 : 141-142)
12. Nous avons intégré dans cette liste quelques appellations relevées à Tabelbala par D. Champault (1969).
13. Appelée *khamsa*, cinq, au Maghreb et au Sahara, la main y est considérée, de même que dans le reste du monde musulman, comme un moyen efficace de se protéger contre le mauvais œil. En tant que bijou-talisman, la main est figurée le plus souvent de manière assez réaliste : ouverte, la paume présentée de face, les cinq doigts bien distincts et reconnaissables. Mais parfois, elle est très stylisée et seul le chiffre cinq y fait allusion.
14. Quand elle court tout le long d'une spire sur des plats, cette ligne circulaire s'appelle le plus souvent « ceinture » : *l'hazem* à Tabelbala, *hazam* ou *hzam* dans la vallée de la Saoura et la vallée du Drâa, *timenteka* à Djanet. Ailleurs elle porte le nom de « collier » : *gleda* dans le ksar d'Aghil dans le Touat, *mhenga* dans les ksours de Tiberghamine et d'Igeston, dans le Touat.
15. M. Gaudry a relevé dans les Aurès, en Algérie, la même perception de la création. Les femmes lui commentaient ainsi le décor de leur tapis : « C'est un dessin que j'ai pris dans ma tête » ou « qui sort de mon cœur » (Gaudry 1929 : 194).

RÉFÉRENCES

- Balfet, Hélène, 1952, « La vannerie. Essai de classification », *L'Anthropologie* 56: 259-279.
- Benfoughal, Tatiana, 1996, « Du palmier dattier à la matière plastique. Tradition et mode dans la fabrication des vanneries sahariennes », in *Touaregs et autres Sahariens entre plusieurs mondes*, numéro spécial des *Cahiers de l'IREMAM*: 57-78.
- Benfoughal, Tatiana, 2006, « De la matière première à l'objet tressé. La vannerie dans les oasis du Sahara maghrébin », *Journal des Africanistes* 76, *Sahara: identités et mutations sociales en objets*: 141-164.
- Benfoughal, Tatiana & Fontanès (de), Monique, 1996, « Symbolique de la ceinture et du tablier féminins au Maghreb et en Europe, in Y.E. Broutin (éd.), *Se vêtir pour dire*, numéro spécial des *Cahiers de linguistique sociale* de l'Université de Rouen: 175-209.
- Boas, Franz, 2003, *L'Art primitif*. Paris, Adam Biro.
- Bromberger, Christian, 1973, « Ethnologie, linguistique, esthétique. Note sur le « style ethnique », in *L'Homme, hier et aujourd'hui. Recueil d'études en hommage à André Leroi-Gourhan*. Paris, Cujas: 263-279.
- Champault, Dominique, 1969, *Une oasis du Sahara nord-occidental, Tabelbala*. Paris, Éditions du CNRS.
- Clifford, James, 1996, *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XX^e siècle*. Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts.
- Gaudry, Mathéa, 1929, *La Femme chaouia de l'Aurès*. Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner.
- Jamin, Jean, 1985, « Les objets ethnographiques sont-ils des choses perdues? », in J. Hainard & R. Raehr (eds), *Temps perdu, temps retrouvé*. Neuchâtel, Musée d'ethnographie: 51-73.
- Jeudi-Ballini Monique, 1999, « Dédommager le désir. Le prix de l'émotion en Nouvelle-Bretagne (Papouasie-Nouvelle-Guinée) », *Terrain* 32, *Le beau*: 5-20.
- Laude, J., 1966, *Les Arts de l'Afrique noire*. Paris, Librairie Générale Française.
- Leroi-Gourhan, A. 1956, « La vie esthétique » et « Les domaines de l'esthétique », in *L'Homme, races et mœurs*. Paris, Encyclopédie Clartés, fasc. 4860-4870.
- Leroi-Gourhan, André, 1965, *Le Geste et la parole*, vol. II. *La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel.
- Leroi-Gourhan, André, 1967-1968, *L'Art sans l'écriture*. Paris, Faculté des lettres et sciences humaines de l'université de Paris/Institut d'ethnologie (multigraphié).
- Levi-Strauss, Claude, 1979, *La Voie des masques*. Paris, Plon.
- Martinelli, Bruno (éd.), 2005, *L'Interrogation du style. Anthropologie, technique et esthétique*. Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence.
- Martinelli, Bruno, 2005, « Style, technique et esthétique en anthropologie », in Martinelli éd., *L'interrogation du style. Anthropologie, technique et esthétique*. Publications de l'université de Provence: 19-48.
- Mauzé, Marie, 1999, « De la conception du beau dans les sociétés de la côte Nord-Ouest », *Terrain* 32, *Le beau*: 83-98.
- Price, Sally, 1995, *Arts primitifs: regards civilisés*. Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts.
- Puig, Nicolas, 2003, *Bédouins sédentarisés et société citadine à Tozeur (Sud-Ouest tunisien)*. Tunis-Paris, IRMC-Karthala.

RÉSUMÉ

Qu'est-ce qu'une « belle » vannerie au Sahara ? Comme tant d'autres objets fabriqués dans les sociétés dites traditionnelles, en même temps qu'elles répondent aux besoins multiples dans la vie quotidienne, les vanneries sahariennes sont destinées aussi à provoquer un plaisir esthétique chez ceux qui les fabriquent et chez ceux qui les utilisent. Néanmoins, force est de constater que, contrairement à de nombreuses autres productions africaines, telles les poteries, les tissages ou encore les parures, la vannerie a rarement fait l'objet d'étude de la part des anthropologues de l'art ou des ethnologues. Dans ce texte, nous nous proposons d'analyser les différents champs formels par lesquels s'exprime la recherche esthétique dans les vanneries sahariennes. Nous analyserons aussi la démarche complexe de l'embellissement des vanneries, démarche toujours individuelle mais qui s'inscrit dans les codes collectifs régissant l'ensemble des activités techniques et artisanales sahariennes.

ABSTRACT

What is a « Beautiful » Piece of Basketry in the Sahara ? Like so many objects made in the societies qualified as traditional, saharan basketry fulfil the numerous needs of daily-life and, in the same time, they are intended to bring an aesthetic pleasure to those who make them and those who use them. However, we must note that, unlike numerous other african productions such as pieces of pottery, weaving or even jewelry, basketry has rarely been studied by specialists of art anthropology or ethnology.

In this text, we intend analysing the different aspects concerning the technicity about basketry through which aesthetic research appears in saharan basketry. We will analyse, too, the complex approach of embellishment of basketry artifacts, which is always an individual approach but which also fits into collective standards that govern the whole technical and craft activities in Sahara.

MOTS CLÉS

Vannerie, Sahara, esthétique, norme collective, liberté créatrice.

KEYWORDS

Basketry, Sahara, aesthetics, collective standards, creative aptitude and liberty.