

Reçu le 17/07/2025

Accepté le 15/11/2025

**ANALYSE SÉMIOTIQUE DU TAPIS DE BABAR : FORMES,
COULEURS ET STRUCTURES SYMBOLIQUES DANS L'ARTISANAT
AMAZIGH DE KHENCHELA**

**SEMIOTIC ANALYSIS OF THE BABAR CARPET: FORMS, COLORS
AND SYMBOLIC STRUCTURES IN AMAZIGH CRAFTSMANSHIP OF
KHENCHELA**

Kamel BEROUAL*¹, Mayada AICHAOUI²

¹Université Abbes Laghrour Khenchela, Algérie, kamel.beroual@univ-khenchela.dz

²Université Abbes Laghrour Khenchela, Algérie, aichaouimayada@gmail.com

Résumé

Cette recherche propose une analyse sémiotique du tapis traditionnel de Babar (Khenchela), objet patrimonial amazigh porteur d'un système symbolique complexe. Mobilisant les approches de Peirce, Saussure, Barthes et Floch, l'étude révèle comment motifs géométriques, couleurs et compositions visuelles construisent un discours identitaire. L'analyse comparative avec d'autres tapis nord-africains confirme l'inscription du tapis de Babar dans une tradition visuelle amazighe.

Mots-clés : sémiotique visuelle, tapis amazigh, symbolisme, culture berbère, patrimoine

Abstract

This research proposes a semiotic analysis of the traditional Babar carpet (Khenchela), an Amazigh heritage object bearing a complex symbolic system. Using approaches from Peirce, Saussure, Barthes and Floch, the study reveals how geometric patterns, colors and visual compositions construct identity discourse. Comparative analysis with other North African carpets confirms the inscription of Babar carpet in Amazigh visual tradition.

Keywords : visual semiotics, amazigh carpet, symbolism, berber culture, heritage

Introduction :

Dans les sociétés amazighes d'Afrique du Nord, et plus particulièrement dans les régions montagneuses de l'Aurès, le tapis traditionnel transcende largement sa fonction utilitaire pour devenir un véritable système de signes. Le tapis de Babar, originaire de la région de Khenchela dans les Aurès, constitue un exemple emblématique de cette richesse sémiotique

* Corresponding author : kamel.beroual@univ-khenchela.dz

qui caractérise l'artisanat textile amazigh. Tissé à la main par des artisanes dont le savoir-faire se transmet souvent de mère en fille selon une tradition orale pluriséculaire, il s'inscrit dans un univers symbolique particulièrement dense où chaque forme, chaque couleur, chaque répétition obéit à une logique culturelle profonde et codifiée.

À l'heure où les pratiques artisanales traditionnelles sont souvent réduites à leur seule valeur marchande ou folklorisées dans des politiques de patrimonialisation superficielle, il devient nécessaire de repenser ces objets en tant que systèmes sémiotiques à part entière, capables de structurer un discours culturel authentique et de véhiculer des mythes, des valeurs et des représentations collectives ancrées dans l'histoire longue des communautés amazighes. Cette approche s'avère d'autant plus pertinente que le tapis de Babar, comme de nombreux autres artefacts du patrimoine immatériel maghrébin, demeure largement sous-étudié dans sa dimension signifiante, malgré son importance culturelle et sociale reconnue.

Cette recherche interroge donc le tapis de Babar comme système sémiotique à part entière, capable de structurer un discours culturel et de véhiculer des représentations collectives à travers la matérialité du tissage. Comment ce tapis, à travers ses motifs géométriques, ses couleurs et sa composition spatiale, constitue-t-il un langage visuel ancré dans la tradition culturelle amazighe ? En quoi peut-il être lu comme un texte porteur d'un discours identitaire, mythologique et rituel qui dépasse la simple fonction décorative ou utilitaire ?





Figure 1 : Tapis de Babar traditionnel montrant la composition générale avec médaillon central et bordures géométriques

Pour répondre à ces questions complexes, nous mobiliserons une approche sémiotique résolument pluridisciplinaire, articulant les apports fondamentaux de Charles Sanders Peirce, Ferdinand de Saussure, Roland Barthes et Jean-Marie Floch, tout en les actualisant dans une perspective praxématique et dialogique contemporaine (Culioli, 1990 ; Bres et al. 2019). Cette démarche théorique intégrée nous permettra de saisir le tapis non seulement comme un ensemble de signes visuels codés, mais aussi comme un acte d'énonciation situé, inscrit dans des pratiques sociales concrètes et des temporalités mémorielles spécifiques. L'objectif de cette recherche est ainsi double : d'une part, contribuer à une meilleure compréhension du tapis traditionnel comme objet de signification complexe ; d'autre part, participer à la valorisation du patrimoine immatériel amazigh en le reconnaissant comme porteur d'un langage visuel sophistiqué, inscrit dans une mémoire vivante et dialogique.

1. CADRE THÉORIQUE ET ÉPISTÉMOLOGIQUE :

1.1. Approche sémiotique intégrée : convergences et complémentarités :

Notre analyse s'appuie sur l'articulation raisonnée de plusieurs traditions sémiotiques complémentaires, dont la convergence permet d'appréhender la complexité signifiante du tapis de Babar dans toutes ses dimensions. La sémiotique peircienne, avec sa typologie tripartite des signes (icône, indice, symbole), offre un cadre d'analyse particulièrement fécond pour examiner les relations dynamiques entre les motifs du tapis et les objets ou concepts auxquels ils renvoient dans l'univers culturel amazigh. Cette approche triadique présente l'avantage de ne pas figer le sens dans une relation bijective simple, mais de reconnaître qu'un même motif peut cumulativement fonctionner comme icône (par ressemblance formelle avec une entité du monde naturel ou culturel), comme indice (par relation causale ou contextuelle

avec son environnement d'usage), et comme symbole (par convention culturelle stabilisée au sein de la communauté).

Peirce (1931-1958, vol. 2, p. 228) définit le signe comme « quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre ». Cette définition triadique éclaire parfaitement le fonctionnement du losange dans le tapis de Babar : il tient lieu (représentamen) de la protection féminine (objet) pour la communauté amazighe (interprétant) sous le rapport de la croyance apotropaïque (fondement du signe). Cette multiplicité interprétative n'est pas une faiblesse analytique, mais au contraire une richesse constitutive du langage visuel traditionnel, qui autorise des lectures situées et contextualisées sans pour autant sombrer dans l'arbitraire herméneutique.

La sémiologie saussurienne, fondée sur l'articulation structurale du signifiant et du signifié, vient compléter utilement cette approche en éclairant les processus de codification conventionnelle des formes et couleurs dans la culture amazighe locale. Cette perspective structurale permet d'interroger la manière dont les formes tissées - losanges, chevrons, croix stylisées, triangles orientés - renvoient à des concepts culturels non pas par une nécessité naturelle ou mimétique, mais par l'effet d'une convention sociale partagée et transmise au sein de la communauté. Ainsi, l'association d'un triangle inversé à la féminité ou à l'élément aquatique ne repose pas sur une ressemblance objective, mais sur un code culturel appris et réactualisé dans chaque acte de tissage et de réception.

L'approche saussurienne (Saussure, 1916) s'avère également précieuse pour comprendre le fonctionnement systémique et structural du tapis comme ensemble signifiant : la répétition, la symétrie, la segmentation visuelle obéissent à des règles implicites qui transforment le tapis en une sorte de texte non verbal, organisé selon une syntaxe propre. Pour Saussure (1916, p. 99), « dans la langue il n'y a que des différences sans termes positifs ». Cette conception s'applique parfaitement au tapis où chaque forme constitue un signe qui ne prend sa valeur que par différence et opposition avec les autres éléments du système. Ainsi, un losange centré et un losange périphérique ne produisent pas les mêmes effets de sens, leur valeur sémiotique variant selon leur position dans la chaîne visuelle.

1.2. Le mythe visuel selon Roland Barthes : idéologie et naturalisation :

L'apport de Roland Barthes (1957) enrichit considérablement cette lecture par sa conception novatrice du mythe visuel, qui permet de saisir comment les objets du quotidien peuvent être investis d'une signification idéologique profonde, devenant des systèmes secondaires de signification qui véhiculent des représentations collectives sous couvert de naturalité et d'évidence. Dans le cas du tapis de Babar, cette approche barthésienne révèle comment un artefact traditionnel apparemment anodin peut être porteur d'un discours amazigh profond, inscrit discrètement mais efficacement dans les formes, les couleurs et leur organisation spatiale.

Le concept barthésien de connotation s'avère particulièrement opérant pour analyser la manière dont le tapis de Babar fonctionne comme support mythologique. Au niveau dénotatif, nous observons simplement des formes géométriques colorées agencées selon une composition symétrique ; au niveau connotatif, ces mêmes formes deviennent les véhicules d'un discours sur l'identité amazighe, la mémoire ancestrale, la cosmogonie locale et les rapports de genre. Cette transformation du signe premier en signe second s'opère selon un

processus de mythification qui efface l'histoire et la convention culturelle derrière l'apparente naturalité des formes (Barthes, 1957).

Selon Barthes (1957, p. 193), « le mythe est une parole choisie par l'histoire », et le tapis de Babar illustre parfaitement cette conception : il transforme des signes culturels amazighs en discours naturalisé sur l'identité. Le tapis ne revendique pas explicitement une identité culturelle ; il la tisse dans l'ordinaire, créant ce que Barthes appelle « l'innocence du naturel » qui masque la construction idéologique du sens.

1.3. La sémiotique de l'image selon Jean-Marie Floch : valorisation et typologie :

La contribution de Jean-Marie Floch à la sémiotique visuelle apporte une dimension supplémentaire à notre cadre d'analyse en proposant des outils spécifiquement adaptés à la compréhension des objets visuels dans leur fonctionnement social et leur réception différentielle. La distinction flochienne entre niveau de l'expression (matière visible : formes, couleurs, textures, composition) et niveau du contenu (significations évoquées, récits mobilisés, valeurs associées) permet d'articuler rigoureusement l'analyse formelle et l'interprétation culturelle sans les confondre ni les opposer artificiellement.

La typologie des quatre régimes de valorisation proposée par Floch (pratique, esthétique, ludique, utopique) s'avère particulièrement féconde pour comprendre la pluralité des regards et des usages dont peut faire l'objet le tapis de Babar selon les contextes et les acteurs. Dans le régime pratique, le tapis est valorisé pour son utilité directe : recouvrir le sol, réchauffer, servir de couverture, protéger de l'humidité. Dans le régime esthétique, il devient une composition graphique appréciée pour son harmonie visuelle, ses équilibres chromatiques, sa sophistication formelle. Le régime ludique engage une dimension sensorielle et émotionnelle : fascination pour les motifs, plaisir tactile de la laine, attachement affectif à l'objet transmis. Enfin, le régime utopique transforme le tapis en symbole identitaire, en manifeste silencieux d'une mémoire collective, en signe de résistance culturelle.

Cette approche multifonctionnelle permet d'éviter la réduction de l'objet à un seul usage ou à une seule lecture, tout en reconnaissant que ces différents régimes peuvent coexister chez un même individu ou varier selon les situations sociales. Un tapis de Babar peut ainsi être simultanément apprécié pour sa fonction pratique dans l'espace domestique, pour ses qualités esthétiques par un amateur d'art, et pour sa charge symbolique identitaire par un membre de la communauté amazighe.

1.4. Perspective praxématique et dialogique : le signe en action

L'actualisation de ces approches classiques dans une perspective praxématique et dialogique contemporaine permet de dépasser une vision statique du signe pour l'envisager comme acte de signification situé, inscrit dans des pratiques sociales concrètes et des rapports intersubjectifs. La praxématique, développée dans le sillage de la linguistique énonciative, conçoit les signes non comme des entités abstraites, mais comme des activités signifiantes produites par des sujets situés dans des contextes spécifiques.

Appliquée au tapis de Babar, cette perspective praxématique (Culioli, 1990 ; Bres et al., 2019) conduit à analyser non seulement la structure des motifs, mais aussi les conditions de leur production (gestes du tissage, savoirs transmis, contraintes matérielles), de leur circulation (échanges économiques, dons rituels, héritages familiaux) et de leur réception (interprétations

communautaires, regards extérieurs, réappropriations contemporaines). Le sens ne réside pas dans l'objet en soi, mais dans l'interaction dynamique entre l'artefact, ses producteurs, ses usagers et ses interprètes.

L'approche dialogique, héritée des travaux de Mikhaïl Bakhtine (1984), enrichit cette lecture en montrant comment tout énoncé - y compris visuel - est traversé par la pluralité des voix sociales et s'inscrit dans une chaîne d'énonciations antérieures et anticipées. Bakhtine (1984, p. 102) affirme que « tout énoncé est un maillon dans la chaîne très complexe d'autres énoncés ». Cette conception dialogique éclaire la manière dont le tapis de Babar s'inscrit dans une tradition textile amazighe tout en portant la marque singulière de chaque tisseuse. Chaque motif répond à d'autres motifs, chaque couleur dialogue avec la mémoire des tapis antérieurs.

2. MÉTHODOLOGIE ET CONSTITUTION DU CORPUS :

2.1. Approche qualitative et corpus raisonné :

La recherche repose sur une méthodologie qualitative et interprétative, particulièrement adaptée à l'étude d'objets culturels complexes comme le tapis traditionnel. Cette approche privilégie la compréhension en profondeur des significations portées par les formes, les couleurs et les agencements visuels, plutôt que la quantification d'occurrences ou la recherche de régularités statistiques. L'objectif n'est pas de produire des généralisations extensives, mais de révéler les logiques symboliques et culturelles qui structurent un type d'artefact spécifique dans son contexte d'origine.

Le corpus a été constitué de manière raisonnée autour de six tapis authentiques de Babar, sélectionnés selon des critères précis : authenticité de fabrication (métier à tisser vertical, laine filée à la main, teintures naturelles), lisibilité sémiotique (richesse formelle et variété des motifs), représentativité stylistique (illustration des principales caractéristiques visuelles du tissage local), et disponibilité de données contextuelles (possibilité de documenter l'origine, l'usage et les circonstances de production). Cette limitation volontaire du corpus permet une analyse fine et détaillée de chaque pièce, en évitant la dispersion qu'entraînerait un échantillonnage trop large.

Les tapis retenus ont été documentés par photographie haute définition, sous éclairage naturel constant, permettant de préserver la fidélité chromatique et la précision des détails. Les prises de vue ont été réalisées en plan d'ensemble puis en plans rapprochés, afin de saisir à la fois la composition globale et les spécificités locales des motifs. Cette documentation visuelle constitue la base empirique de l'analyse sémiotique proprement dite.

2.2. Collecte ethnographique et triangulation des sources :

Les données visuelles ont été systématiquement enrichies par un travail ethnographique de terrain, mené selon une approche respectueuse des savoirs autochtones et des dynamiques communautaires locales. Des entretiens qualitatifs semi-directifs ont été conduits avec des artisanes tisseuses de Babar, ainsi qu'avec des membres anciens de la communauté (responsables de coopératives, porteurs de mémoire, connaisseurs de la tradition). Ces entretiens visaient à recueillir les interprétations locales des motifs, les récits de transmission du savoir-faire, les usages rituels et sociaux des tapis, ainsi que les évolutions récentes de la pratique.

Une attention particulière a été accordée à la dimension dialogique de ces échanges : plutôt que de chercher à extraire des informations objectives, l'objectif était de créer un espace de co-interprétation où les savoirs académiques et les savoirs traditionnels puissent entrer en dialogue fécond. Geertz (1973, p. 5) définit la culture comme « un système de conceptions héritées exprimées dans des formes symboliques ». Le tapis de Babar illustre parfaitement cette définition : il matérialise les conceptions amazighes de l'espace, du sacré et de la protection à travers un langage de formes géométriques transmises de génération en génération.

La validation des données repose sur un dispositif de triangulation (Denzin, 1978 ; Miles, Huberman, 2003) croisant constamment trois types de sources : les données visuelles (photographies des tapis), les témoignages oraux (entretiens avec les acteurs locaux), et les données textuelles (littérature anthropologique et ethnographique sur l'art amazigh). Cette triangulation permet de réduire les biais d'interprétation et d'ancrer les résultats dans une réalité à la fois empirique, théorique et communautaire. Aucune interprétation n'a été retenue si elle ne pouvait être soit corroborée par un témoignage local, soit justifiée par une logique sémiotique vérifiable sur plusieurs objets du corpus.

2.3. Grilles d'analyse et procédure interprétative :

L'analyse proprement dite s'appuie sur des grilles d'observation sémiotique construites à partir du cadre théorique exposé précédemment. Ces grilles permettent de décomposer chaque tapis en unités visuelles significatives (motifs élémentaires, combinaisons de formes, séquences chromatiques, structures compositionnelles) et de les analyser selon plusieurs dimensions complémentaires : fonction sémiotique dominante selon Peirce (iconique, indicielle, symbolique), articulation signifiant-signifié selon Saussure, régime de valorisation selon Floch, inscription dialogique et praxématique dans les pratiques sociales.

La procédure d'analyse se déroule en quatre étapes articulées. La description formelle documente précisément la structure visuelle de chaque tapis : organisation spatiale, motifs récurrents, palette chromatique, effets de symétrie ou d'asymétrie. L'identification des structures récurrentes procède par comparaison systématique pour dégager les éléments formels qui apparaissent de manière régulière dans le corpus : formes géométriques dominantes, schémas de composition, séquences de couleurs. L'interprétation contextuelle mobilise les données ethnographiques pour éclairer la signification culturelle des éléments identifiés, en croisant forme visuelle, position dans la composition, valeur symbolique attestée localement, et régime de valorisation. Enfin, la mise en relation dialogique replace les formes dans une dynamique d'interaction, pensant les motifs comme des prises de parole graphiques qui répondent à d'autres formes, à d'autres tapis, à des traditions ou à des innovations.

3. ANALYSE SÉMIOTIQUE APPROFONDIE DU TAPIS DE BABAR :

3.1. Architecture formelle et grammaire visuelle :

Le tapis de Babar présente une architecture formelle rigoureusement structurée qui obéit à une véritable grammaire visuelle, comparable dans sa logique organisationnelle aux systèmes linguistiques analysés par la linguistique structurale (Saussure, 1916 ; Barthes, 1964). Cette organisation repose sur une hiérarchisation claire des espaces et une distribution codifiée des

motifs selon leur fonction symbolique et leur statut dans l'économie générale de la composition.

La structure de base s'articule autour d'un principe tripartite particulièrement stable : un champ central (ou médaillon) qui concentre les motifs les plus significatifs, des zones intermédiaires de transition qui assurent la médiation visuelle entre centre et périphérie, et des bordures périphériques qui encadrent et délimitent l'espace symbolique du tapis. Cette organisation n'est pas simplement décorative : elle traduit une conception cosmologique où le centre représente l'ordre sacré ou domestique (le foyer, la famille, la communauté), tandis que les marges fonctionnent comme zones de protection et de transition vers l'extérieur potentiellement chaotique (Chafik, 2012 ; Halbwachs, 1950).



Figure 2 : Détail des motifs géométriques centraux montrant les losanges crénelés et triangles

Le médaillon central, généralement de forme losangique ou octogonale, constitue le point focal de la composition et concentre la charge symbolique la plus dense. Sa forme géométrique pure contraste avec la complexité ornementale des zones environnantes, créant un effet de centralité qui attire et fixe le regard. Ce médaillon peut être unique ou double, selon les variantes locales, mais il conserve toujours sa fonction de "cœur" symbolique du tapis, comparable à l'ombilic cosmique dans certaines traditions mythologiques.

Les zones intermédiaires sont généralement occupées par des motifs répétitifs de plus petite dimension : triangles, chevrons, petites rosaces, formes stellaires. Ces motifs secondaires ne sont pas de simples éléments de remplissage, mais participent à la construction du sens global en créant des effets de rythmisation, de circulation du regard, et de médiation symbolique entre le centre sacré et la périphérie protectrice.

3.2. Système des formes géométriques : iconographie et symbolisme :

L'iconographie du tapis de Babar repose sur un lexique géométrique relativement restreint mais extrêmement riche dans ses combinaisons et ses variations. Les formes de base - losange, triangle, croix, chevron, étoile - constituent les éléments d'un véritable alphabet visuel dont la maîtrise permet aux tisseuses de composer des messages complexes et nuancés (Peirce, 1931-1958 ; Floch, 1995). Floch (1995, p. 120) souligne que « l'image n'est jamais un simple décalque du réel, mais toujours une construction signifiante ». Cette perspective s'applique pleinement au tapis de Babar qui ne reproduit pas mécaniquement des formes naturelles, mais construit un univers symbolique cohérent à travers l'agencement de motifs géométriques abstraits.

Le losange, forme géométrique centrale et récurrente, présente une polysémie particulièrement riche qui illustre la complexité des systèmes symboliques traditionnels. Dans sa fonction iconique, il évoque selon les contextes un œil (protection contre le mauvais œil), un diamant (richesse et durabilité), un champ cultivé vu d'en haut (fertilité agricole), ou encore un sexe féminin stylisé (fécondité) selon les interprétations traditionnelles (Merradi, 2025 ; Chafik, 2012). Cette multiplicité référentielle n'est pas contradictoire mais cumulative : le losange fonctionne comme un concentré symbolique qui active simultanément plusieurs registres de signification selon le contexte d'interprétation et la compétence culturelle du récepteur (Peirce, 1931-1958).

Dans sa dimension indicielle, le losange central signale par sa position et sa taille l'importance hiérarchique dans l'organisation visuelle du tapis. Il fonctionne comme un marqueur spatial qui structure la lecture de l'ensemble et oriente l'interprétation des autres éléments. Sa présence au centre géométrique du tapis n'est jamais fortuite : elle traduit une conception centrée de l'espace symbolique, où le point focal concentre et irradie les valeurs essentielles de la communauté.

Enfin, dans sa fonction symbolique proprement dite, le losange renvoie selon la tradition amazighe locale à un ensemble de concepts liés à la protection féminine, à la fertilité, et plus largement à l'équilibre cosmique. Cette signification symbolique, transmise oralement de génération en génération, fait du losange un signe culturel au sens strict : sa valeur ne provient pas d'une ressemblance naturelle, mais d'une convention apprise et partagée au sein de la communauté.

Le triangle présente une richesse sémantique comparable, avec des variations de sens liées à son orientation. Le triangle orienté vers le haut (Δ) active généralement des connotations masculines et ignées : il évoque la montagne, la flamme, l'aspiration vers le ciel, le principe actif et fécondant selon les cosmogonies amazighes (Merradi, 2025). À l'inverse, le triangle orienté vers le bas (∇) mobilise des associations féminines et aquatiques : il suggère la réceptivité, la matrice, la descendance terrestre des eaux célestes, le principe passif et fécondable. Cette polarité genrée n'est pas rigide mais contextuelle : elle peut être neutralisée ou complexifiée selon les combinaisons dans lesquelles le triangle s'inscrit.

Les motifs en chevron, formés par l'assemblage de triangles opposés, constituent l'un des dispositifs les plus sophistiqués de cette grammaire visuelle. Ils réalisent visuellement la synthèse des contraires en unissant dans une même forme les principes masculin et féminin,

ascendant et descendant, céleste et terrestre (Barthes, 1957). Selon Chafik (2012, p. 87), « l'art berbère traduit une vision du monde où l'harmonie naît de l'équilibre des contraires ». Cette philosophie se manifeste clairement dans les motifs en chevron du tapis de Babar, qui unissent visuellement les principes masculin et féminin, ascendant et descendant, dans une synthèse graphique élégante.

3.3. Chromatique symbolique et palette signifiante :

La dimension chromatique du tapis de Babar révèle un système symbolique d'une grande sophistication, où chaque couleur porte des valeurs culturelles précises tout en participant à des effets d'ensemble qui dépassent la somme des significations particulières. La palette relativement restreinte du tapis traditionnel - dominée par les blancs, les bruns, les noirs, avec des touches discrètes de rouge et d'ocre - ne traduit pas une pauvreté expressive, mais au contraire une conception hiérarchisée de la couleur où chaque teinte occupe une fonction symbolique spécifique et nécessaire.





Figure 3 : Tapis montrant la palette chromatique traditionnelle avec détails des couleurs et leur répartition

Le blanc, couleur dominante du fond, fonctionne comme l'espace cosmique primordial sur lequel viennent s'inscrire les autres signes. Il évoque la pureté originelle, la lumière primordiale, l'espace du sacré non encore différencié (Chafik, 2012). Dans la tradition amazighe, le blanc est associé à la baraka (bénédiction divine), à la paix intérieure, à la clarté spirituelle. Son usage comme couleur de fond n'est donc pas neutre : il transforme l'espace du tapis en territoire sacré, purifié et préparé pour recevoir les messages symboliques portés par les autres couleurs.

Le noir et les bruns foncés assument une fonction structurante et protectrice. Ils dessinent les contours des motifs, leur donnent une force visuelle et une présence graphique. Loin d'évoquer uniquement la négativité ou la mort, le noir revêt dans le contexte amazigh des connotations de force, de mystère créateur, de protection ancestrale (Merradi, 2025). Il est la couleur de la terre fertile, de l'humus nourricier, de la nuit protectrice qui permet la régénération. Les bruns, nuances intermédiaires entre le noir et l'ocre, évoquent l'ancrage tellurique, la stabilité de la terre natale, l'attachement au territoire.

Le rouge, bien que discret quantitativement, joue un rôle symbolique capital dans l'économie chromatique du tapis. Couleur du sang et de la vie, il porte toute la charge vitale et énergétique de la composition. Comme l'observe Merradi (2025, p. 45), « les Amazighs anciens considéraient le rouge comme un fortifiant magique symbolisant la vie, la vitalité, le sang et la force », l'utilisant rituellement pour éloigner les mauvais esprits et protéger les

vivants. Sa présence, même modérée, suffit à "charger" symboliquement l'ensemble du tapis d'une énergie protectrice et vivifiante.

L'ocre et les jaunes terreux, souvent présents par petites touches dans les motifs de détail, apportent une dimension solaire et aurifère à la palette. Ils évoquent la lumière du soleil, la richesse des moissons, l'or inaltérable des minéraux précieux. Ces couleurs chaudes créent des points de lumière et de chaleur qui animent la composition et rappellent la présence bienveillante des forces cosmiques positives.

3.4. Composition spatiale et cosmogonie :

L'organisation spatiale du tapis de Babar traduit une véritable cosmogonie visuelle qui reproduit en miniature la structure de l'univers selon la conception amazighe traditionnelle (Chafik, 2012 ; Halbwachs, 1950). Cette cosmogonie textile ne se contente pas de représenter le cosmos : elle le re-présente, c'est-à-dire qu'elle le rend présent et actif dans l'espace domestique par la médiation de l'objet tissé.

La centralité du médaillon reproduit le modèle cosmologique de l'axis mundi, l'axe du monde qui relie les différents niveaux de l'être et autour duquel s'organise la totalité du réel. Ce centre n'est pas seulement géométrique : il est symbolique, énergétique, spirituel. Il fonctionne comme le point de convergence et d'irradiation des forces bénéfiques, le lieu où s'actualise la présence du sacré dans l'espace profane du quotidien.

Les zones concentriques qui entourent le médaillon reproduisent les cercles cosmiques traditionnels : zone du proche (la famille, la maison, la communauté villageoise), zone du lointain (les autres tribus, les territoires inconnus), zone du limite (les confins du monde habité, l'interface avec l'au-delà). Cette géographie symbolique transforme le tapis en microcosme, en représentation miniaturisée mais complète de la totalité spatiale.

Les bordures assument une fonction particulièrement importante dans cette cosmogonie : elles ne se contentent pas de délimiter visuellement l'espace du tapis, mais le protègent symboliquement contre les intrusions maléfiques venues de l'extérieur. Les motifs répétitifs qui ornent ces bordures - triangles, chevrons, rosaces - fonctionnent comme autant de sentinelles symboliques, créant une barrière apotropaïque qui preserve l'intégrité de l'espace sacré central.

Cette conception protectrice des bordures s'enracine dans des croyances anciennes relatives à la vulnérabilité des espaces de transition. Dans la pensée amazighe traditionnelle, les seuils, les marges, les limites constituent des zones de danger potentiel où peuvent s'infiltrer les forces chaotiques ou malveillantes (Chafik, 2012). Le tapis, en tant qu'objet de médiation entre le sol nu et le corps humain, reproduit cette problématique spatiale et y apporte une réponse symbolique par l'organisation de ses motifs périphériques.

4. DIMENSION PRAXÉMATIQUE ET USAGES SOCIAUX :

4.1. Le tapis comme acte d'énonciation visuelle :

Culioli (1990, p. 23) souligne que « toute activité de langage s'inscrit dans une situation d'énonciation ». Cette perspective praxématique s'applique parfaitement au tissage : chaque tapis constitue un acte d'énonciation visuelle situé, produit dans des conditions sociales, temporelles et matérielles spécifiques qui influent sur sa signification finale. Cette approche praxématique permet de dépasser une vision statique du signe pour l'envisager comme une activité signifiante inscrite dans des pratiques sociales concrètes et des rapports intersubjectifs complexes.

Le processus de tissage lui-même constitue un acte sémiotique au sens plein du terme. Chaque geste de la tisseuse - choix d'un motif, sélection d'une couleur, décision d'une répétition ou d'une variation - s'inscrit dans une chaîne de micro-décisions qui construisent progressivement le sens global de l'œuvre. Ces décisions ne sont jamais purement techniques : elles engagent des savoirs culturels transmis, des préférences esthétiques personnelles, des intentions symboliques conscientes ou inconscientes, des contraintes matérielles et temporelles.

L'analyse praxématique révèle ainsi que le tapis porte la trace de son énonciation : les irrégularités du tissage, les variations chromatiques dues aux teintures naturelles, les adaptations personnelles des motifs traditionnels constituent autant d'indices de la subjectivité créatrice qui s'exprime à travers les contraintes du code culturel. Le tapis de Babar n'est jamais la simple reproduction mécanique d'un modèle figé, mais toujours la performance singulière d'une tisseuse particulière qui actualise sa compétence culturelle dans un acte créateur personnel.

Cette dimension performative du tissage rapproche l'activité des tisseuses de ce que les linguistes appellent la "parole" par opposition à la "langue" : si les motifs traditionnels constituent le système de la langue visuelle amazighe (répertoire codifié et transmis), chaque tapis constitue un acte de parole spécifique qui mobilise ce système pour produire un message particulier dans une situation donnée.

4.2. Fonctions rituelles et intégration sociale :

Le tapis de Babar s'inscrit dans un système complexe de pratiques rituelles et sociales qui dépassent largement sa fonction utilitaire immédiate. Cette intégration dans les rites de passage et les cérémonies communautaires transforme l'objet en acteur social à part entière, doté d'une agentivité symbolique qui influe sur le déroulement des événements sociaux importants.

Dans le contexte des rituels de mariage, le tapis fonctionne comme support matériel et symbolique de la transition statutaire. Offert en dot ou exposé lors de la cérémonie, il matérialise les vœux de prospérité adressés au nouveau couple tout en marquant l'inscription de l'union dans la continuité des générations. Les motifs de fertilité (losanges, triangles féminins, symboles végétaux) ne sont pas de simples ornements : ils constituent une forme de discours performatif qui "dit" la fécondité souhaitée et contribue symboliquement à sa réalisation.



Figure 4: Logo officiel "Zarbiyet Babar" montrant la synthèse des éléments symboliques dans l'identité graphique contemporaine.

Les rituels de naissance mobilisent également le tapis selon des modalités spécifiques. L'enfant nouveau-né peut être déposé sur un tapis aux motifs protecteurs, créant un contact symbolique entre le nouvel arrivant et les forces bénéfiques concentrées dans l'objet textile. Cette pratique actualise la fonction apotropaïque du tapis et l'inscrit dans les stratégies traditionnelles de protection de l'enfance.

Dans certaines circonstances, le tapis peut également jouer un rôle dans les rituels funéraires, non pas comme linceul mais comme support mémoriel qui préserve et transmet la mémoire du défunt. Les motifs tissés deviennent alors des aide-mémoires visuels qui permettent aux vivants de maintenir un lien symbolique avec les ancêtres disparus.

4.3. Transmission intergénérationnelle et reproduction culturelle :

L'un des aspects les plus significatifs du tapis de Babar dans sa dimension praxématique concerne son rôle dans les processus de transmission intergénérationnelle et de reproduction culturelle. Le tissage traditionnel ne se transmet pas seulement comme technique artisanale, mais comme véritable École de la culture amazighe, où s'apprennent simultanément les gestes, les savoirs, les valeurs et les récits qui fondent l'identité communautaire.

Halbwachs (1950, p. 78) observe que « la mémoire collective ne conserve du passé que ce qui est encore vivant ». Le tapis de Babar incarne cette mémoire sélective : il perpétue les motifs qui gardent leur pertinence symbolique tout en laissant disparaître ceux qui ne correspondent plus aux besoins contemporains de la communauté. La jeune fille commence par observer sa mère ou sa grand-mère au travail, puis participe aux tâches préparatoires (préparation de la laine, mise en place du métier), avant de prendre progressivement en charge des portions de plus en plus complexes du tissage proprement dit.

Cette progression pédagogique ne concerne pas seulement l'acquisition d'une compétence technique, mais l'intériorisation d'un univers symbolique complet. En apprenant à tisser tel motif, l'apprentie tisseuse apprend simultanément sa signification culturelle, les récits qui s'y rattachent, les contextes d'usage appropriés, les variations possibles selon les circonstances. Le tissage fonctionne ainsi comme une forme de catéchisme visuel qui transmet la weltanschauung amazighe à travers la pratique artisanale.

Cette transmission n'est pas unidirectionnelle : elle s'effectue selon une logique dialogique (Bakhtine, 1984 ; Bres et al. 2019) où les jeunes générations peuvent introduire des innovations, des adaptations, des créations personnelles qui enrichissent et renouvellent le patrimoine reçu. Cette dynamique créatrice explique la vitalité continue de la tradition textile amazighe, capable d'évoluer sans perdre son ancrage identitaire.

5. ANALYSE COMPARATIVE ET HORIZONS RÉGIONAUX :

5.1. Convergences maghrébines et invariants symboliques :

L'inscription du tapis de Babar dans un contexte comparatif maghrébin révèle l'existence de convergences symboliques remarquables qui témoignent de l'unité profonde de l'espace culturel amazigh, par-delà les particularismes locaux et les évolutions historiques différentielles. Cette analyse comparative permet de distinguer ce qui relève de l'universel amazigh et ce qui constitue la spécificité chaouie dans l'expression textile.

Les motifs géométriques fondamentaux - losange, triangle, croix, étoile - se retrouvent avec une constance remarquable dans l'ensemble des productions textiles berbères, du Rif marocain aux oasis libyennes, en passant par les montagnes kabyles et les plateaux sahariens. Cette diffusion géographique extensive ne peut s'expliquer par de simples phénomènes de diffusion ou d'emprunt : elle révèle l'existence d'un substrat symbolique commun, probablement très ancien, qui constitue le fonds culturel partagé de l'amazighité.

Le losange protecteur, par exemple, se retrouve dans les tapis marocains du Haut Atlas, les kilims tunisiens, les tissages kabyles, les nattes touarègues, avec des variations stylistiques qui n'altèrent pas la fonction symbolique fondamentale. Cette persistance transfrontalière du motif témoigne de l'enracinement profond de la croyance au mauvais œil et de la nécessité de s'en

protéger par des dispositifs apotropaïques, comme l'ont montré les études anthropologiques comparatives (Bouillaguet, Dufour, 2005).

De même, la polarité genrée des triangles (masculin/féminin selon l'orientation) se manifeste dans l'ensemble de l'aire berbère avec des nuances locales qui enrichissent plutôt qu'elles ne contredisent le schéma de base. Cette convergence révèle l'universalité de certaines structures anthropologiques fondamentales (opposition/complémentarité des genres, cosmologie spatiale orientée) qui trouvent dans l'art textile une expression privilégiée, comme l'ont montré les études anthropologiques comparatives (Geertz, 1973 ; Bouillaguet, Dufour, 2005).

5.2. Spécificités chaouies et innovations locales :

Malgré ces convergences structurelles, le tapis de Babar présente des spécificités qui le distinguent des autres traditions textiles amazighes et révèlent l'originalité de la culture chaouie dans l'expression de l'amazighité commune. Ces particularités ne constituent pas des écarts par rapport à une norme, mais des modalités spécifiques d'actualisation des potentialités symboliques de la tradition.

La composition à médaillon central, caractéristique du style de Babar, constitue l'une des originalités les plus marquantes par rapport aux traditions textiles berbères occidentales (Maroc, ouest algérien) qui privilégient souvent des compositions en bandes horizontales ou des semis décoratifs sans centre focal marqué. Cette centralité peut révéler des influences orientales (ottomanes, persanes) liées à la position géographique de la région de Khenchela, aux confins de l'Algérie et à proximité des axes de circulation transsahariens.

La sobriété chromatique du tapis de Babar, dominé par les tons naturels avec des touches discrètes de couleurs vives, contraste avec l'exubérance coloriste de certains tapis marocains contemporains. Cette retenue peut traduire un conservatisme esthétique spécifique à la région, mais aussi une adaptation aux ressources locales en matière de teintures naturelles et une esthétique particulière valorisant la discrétion et l'élégance sur l'ostentation.

5.3. Dialogues interculturels et syncrétismes :

L'analyse comparative révèle également que le tapis de Babar ne peut être compris indépendamment des dialogues interculturels qui ont marqué l'histoire de la région. La culture chaouie s'est construite au carrefour d'influences diverses - amazighe autochtone, arabe, ottomane, africaine subsaharienne - qui ont laissé des traces dans l'expression textile sans altérer l'identité fondamentale de la tradition.

L'influence islamique se manifeste notamment dans la géométrisation systématique des motifs et l'absence de représentations figuratives explicites (Barthes, 1964). Cette adaptation à l'esthétique islamique ne constitue pas une aliénation culturelle, mais une forme de syncrétisme créateur qui permet l'expression de l'identité amazighe dans un langage compatible avec les exigences religieuses dominantes.

Les influences ottomanes, perceptibles dans certains éléments de composition et dans l'usage de motifs stellaires complexes, témoignent de l'intégration de la région dans l'espace politique et culturel ottoman pendant plusieurs siècles. Ces emprunts ont été "amazighisés", c'est-à-dire réinterprétés et intégrés dans la logique symbolique locale.

6. ENJEUX CONTEMPORAINS ET PATRIMONIALISATION :

6.1. Mutations socio-économiques et évolutions stylistiques :

Le tapis de Babar contemporain s'inscrit dans un contexte socio-économique profondément transformé qui influe sur les conditions de production, de circulation et de réception de l'objet traditionnel. Ces mutations ne sont pas sans conséquences sur l'évolution stylistique et sémiotique du tapis, qui doit s'adapter aux nouvelles demandes tout en préservant son authenticité culturelle.

L'émergence d'un marché touristique et artisanal national et international a créé de nouveaux circuits de diffusion pour le tapis de Babar, mais aussi de nouvelles contraintes esthétiques et commerciales. La demande urbaine et touristique privilégie souvent des formats standardisés, des couleurs vives supposées plus attractives, des motifs simplifiés pour réduire les coûts de production. Cette évolution commerciale peut conduire à une folklorisation de la tradition qui en altère la substance symbolique.

Parallèlement, les transformations du mode de vie rural (urbanisation, scolarisation des filles, transformation de l'habitat traditionnel) modifient les conditions sociales de transmission du savoir-faire. La pratique du tissage tend à se concentrer dans des ateliers coopératifs semi-professionnels, ce qui peut favoriser la standardisation technique au détriment de la créativité individuelle et de l'ancrage familial de la transmission.

6.2. Politiques patrimoniales et labellisation :

Face à ces défis, diverses initiatives de sauvegarde et de valorisation ont été développées par les autorités publiques et les organisations internationales. La création récente d'un label "Zarbiyet Babar" dans le cadre d'un projet INAPI/WIPO illustre ces efforts de patrimonialisation institutionnelle qui visent à protéger l'authenticité du produit tout en facilitant sa commercialisation.

Le logo officiel adopté pour cette labellisation constitue lui-même un objet sémiotique intéressant qui condense et synthétise les principales valeurs symboliques du tapis traditionnel. Le cercle central évoque la fertilité et la féminité créatrice, le losange environnant rappelle la fonction protectrice et structurante, les extensions crénelées vers les quatre directions cosmiques signalent la vocation apotropaïque, tandis que la stylisation du "crochet de lion" actualise la mémoire du lion de l'Atlas et la symbolique de la force souveraine.

Cette transposition des codes visuels traditionnels dans le langage contemporain de l'identité graphique révèle les possibilités d'adaptation créatrice de la tradition amazighe aux exigences de la modernité, sans perte de substance symbolique.

6.3. Défis de l'authenticité et perspectives d'avenir :

L'avenir du tapis de Babar comme objet culturel vivant dépend largement de la capacité des acteurs locaux à négocier les tensions entre préservation de l'authenticité et adaptation aux mutations contemporaines. Cette négociation ne peut être menée de manière externe par les seules institutions patrimoniales, mais doit s'appuyer sur la dynamique créatrice des communautés productrices elles-mêmes.

L'enjeu principal consiste à maintenir la dimension praxématique et dialogique du tapis - sa fonction de support d'énonciation culturelle et de transmission identitaire - tout en l'adaptant aux nouveaux contextes de production et de réception. Cela suppose de préserver les conditions sociales de la transmission (apprentissage intergénérationnel, ancrage communautaire) tout en développant de nouveaux espaces de créativité et d'innovation.

Les initiatives de formation des jeunes tisseuses, de documentation des savoirs traditionnels, de création de débouchés économiques durables constituent autant de voies possibles pour assurer la pérennité de cette tradition textile remarquable. L'objectif n'est pas de figer le tapis de Babar dans une authenticité muséale, mais de lui permettre de continuer à évoluer en tant que langage visuel vivant de l'identité amazighe contemporaine.

Conclusion

Cette analyse sémiotique approfondie du tapis de Babar confirme la richesse et la complexité d'un objet culturel qui transcende largement sa fonction utilitaire immédiate pour constituer un véritable système de signification. L'approche théorique pluridisciplinaire adoptée - articulant sémiotique peircienne, structuralisme saussurien, sémiologie barthésienne et praxématique contemporaine - a permis de révéler les multiples niveaux de sens qui s'articulent dans cet artefact textile remarquable.

L'analyse formelle a mis en évidence l'existence d'une grammaire visuelle sophistiquée, organisée autour d'un lexique géométrique restreint mais expressif (losanges, triangles, chevrons, étoiles) et d'une syntaxe spatiale rigoureuse (centralité, symétrie, hiérarchisation des espaces). Cette grammaire ne constitue pas un simple code décoratif, mais un véritable langage symbolique capable d'exprimer des concepts complexes relatifs à la cosmologie, à l'identité genrée, à la protection magique, à l'harmonie sociale.

La dimension chromatique révèle un système symbolique non moins élaboré, où chaque couleur porte des valeurs culturelles précises tout en participant à des effets d'ensemble qui dépassent la somme des significations particulières. La palette traditionnelle du tapis de Babar - dominée par les blancs, bruns et noirs, avec des touches de rouge et d'ocre - traduit une esthétique de la sobriété qui n'exclut pas la richesse sémantique.

L'approche praxématique a permis de dépasser une vision statique du signe pour révéler le tapis comme acte d'énonciation visuelle, inscrit dans des pratiques sociales concrètes et des rapports intersubjectifs. Le tissage apparaît ainsi comme une forme de performance culturelle qui actualise et transmet l'identité amazighe à travers la matérialité de l'objet textile.

L'analyse comparative a situé le tapis de Babar dans l'ensemble plus vaste des traditions textiles amazighes, révélant à la fois les invariants symboliques qui témoignent de l'unité profonde de l'espace culturel berbère et les spécificités locales qui expriment la créativité particulière de la culture chaouie.

Enfin, l'étude des enjeux contemporains a montré comment cet objet traditionnel s'adapte aux mutations socio-économiques actuelles tout en préservant sa substance symbolique, notamment à travers les initiatives de patrimonialisation et de labellisation qui visent à protéger son authenticité.

Cette recherche ouvre plusieurs perspectives pour l'étude des arts traditionnels amazighs et plus largement des systèmes sémiotiques non verbaux. Elle confirme la fécondité d'une approche sémiotique intégrée pour l'analyse des objets culturels complexes et plaide pour une reconnaissance académique accrue des savoirs traditionnels comme systèmes de connaissance à part entière.

Au-delà de sa contribution scientifique, cette étude participe à la valorisation du patrimoine immatériel amazigh et à la reconnaissance de la créativité culturelle des femmes tisseuses, trop souvent reléguées dans l'ombre de l'histoire officielle. Elle contribue ainsi à une décolonisation épistémologique qui reconnaît la dignité théorique des savoirs autochtones et leur capacité à enrichir notre compréhension des phénomènes culturels contemporains.

Bibliographie :

- BARTHES Roland, 1957, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 247 p.
- BARTHES Roland, 1964, *Éléments de sémiologie*, Paris, Éditions du Seuil, 92 p.
- BAKHTINE Mikhaïl, 1984, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 400 p.
- BOUILLAGUET Annick, DUFOUR Catherine, 2005, *L'analyse du discours : approches, concepts, études de cas*, Paris, Armand Colin, 256 p.
- BRES Jacques, NOWAKOWSKA Aleksandra, VÉRINE Bertrand, 2019, *Petite grammaire alphabétique du dialogisme*, Paris, Éditions Lambert-Lucas, 288 p.
- CHAFIK Mohamed, 2012, *L'art berbère entre mythe et réalité*, Casablanca, Afrique Orient, 195 p.
- CULIOLI Antoine, 1990, *Pour une linguistique de l'énonciation : opérations et représentations*, Paris, Ophrys, 225 p.
- DENZIN Norman K., 1978, *The Research Act: A Theoretical Introduction to Sociological Methods*, New York, McGraw-Hill, 370 p.
- DERRIDA Jacques, 1995, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Éditions Galilée, 154 p.
- FLOCH Jean-Marie, 1990, *Sémiotique, marketing et communication : sous les signes, les stratégies*, Paris, Presses Universitaires de France, 233 p.
- FLOCH Jean-Marie, 1995, *Identités visuelles*, Paris, Presses Universitaires de France, 220 p.
- GEERTZ Clifford, 1973, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 470 p.
- HALBWACHS Maurice, 1950, *La mémoire collective*, Paris, Presses Universitaires de France, 295 p.
- MERRADI Massika, 2025, « The symbolism of Amazigh symbols (animal, objects, tattoo) », *الباحث*, vol. 17, n° 1, p. 39-57. Disponible sur <https://asjp.cerist.dz/en/article/266125> [consulté le 15/01/2025].
- MILES Matthew B., HUBERMAN Michael A., 2003, *Analyse des données qualitatives*, Bruxelles, De Boeck Université, 626 p.

PEIRCE Charles Sanders, 1931-1958, Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Cambridge, Harvard University Press, 8 vol.

SAUSSURE Ferdinand de, 1916, Cours de linguistique générale, Paris, Payot, 331 p.