

みんなくりポジトリ

国立民族学博物館学術情報リポジトリ National Museum of Ethnology

Problématiques d' une “culture populaire” au Maghreb : Travaux récents sur l' artisanat indigène

メタデータ	言語: fra 出版者: 公開日: 2021-04-28 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: フランソワ, プイヨン メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.15021/00009747

Problématiques d’une “culture populaire” au Maghreb: Travaux récents sur l’artisanat indigène

François Pouillon

Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris

Résumé: Après une mise en perspective théorique et historique de la notion de «culture populaire», on en vient à examiner quelques dossiers récents portant sur des productions artisanales au Maghreb: un catalogue sur la poterie féminine modelée dans l’ensemble de l’espace nord africain; des enquêtes sur l’histoire du tapis marocain depuis le début du protectorat; des analyses sur la céramique en Tunisie. Dans tous les cas, on observe qu’il faut confronter la production locale, dite populaire, avec ses environnements: le marché régional ou international, l’État qui intervient pour sauvegarder ou promouvoir une production, les affirmations identitaires diverses. On conclut qu’une culture populaire ne peut s’affirmer comme culture que quand d’autres qu’elle-même lui ont fait une place, c’est-à-dire, en somme, quand elle a cessé d’être véritablement «populaire».

1. Vous avez dit «populaire»?
2. Sur la poterie féminine au Maghreb
3. L’invention du tapis maghrébin
4. Céramique en Tunisie: la mondialisation de l’art populaire
5. Éléments de conclusion

Mots-clés: Culture populaire, invention de la tradition, poterie, céramique maghrébine, tapis marocain, Maghreb

Pour être solidement inscrite dans la théorie sociale d’aujourd’hui, la notion de culture populaire ne peut certainement pas prétendre à une grande ancienneté. Le prestige qu’elle détient dans les langues de l’Europe du nord, tant l’allemand que l’anglais, atteste d’ailleurs une origine romantique que les langues (et les cultures) latines ont mis du temps à adopter. En témoigne d’ailleurs la note péjorative qui entoure, aujourd’hui encore, sur ce versant-là, la notion de folklore et le qualificatif de «folklorique». Pourtant, l’idée brumeuse d’une affirmation d’une différence collective essentielle, liée au rameau biologique que constituerait un *peuple* – d’où

sort quand même la notion de «populaire» –, et sur quoi fleuriraient toutes sortes de productions singulières, a fini par s'imposer, à l'aube du XIX^e siècle, comme une évidence politique et, finalement, anthropologique.

1. Vous avez dit «populaire»?

Ce ne fut pas sans mal. Il faut rappeler qu'à deux siècles de nous, et bien plus récemment dans la plupart des «aires culturelles» de la planète, la société était perçue comme stratifiée, avec des hiérarchies sophistiquées souvent justifiées par une légende historique évoquant une opération primordiale de conquête. La culture sans qualification était alors à la fois le produit, l'instrument et l'illustration d'une inégalité fondamentale, fondée sur la force mais stabilisée dans la reconnaissance de classes différentes par nature. La notion de «culture populaire» constituait alors une contradiction dans les termes. À une correspondance en forme de questionnaire sur les coutumes locales que lui adressa un philosophe du XVIII^e siècle, un administrateur de quelque possession lointaine de l'Océanie répondit: «Point de mœurs. Coutumes barbares». C'est assez dire que, malgré l'humanisme montant, l'idée d'une dignité égale des cultures repérées de par le monde, mit quelque temps à s'imposer.

Il est significatif que la France n'ait pu développer avec tant de vigueur une charte de l'égalité qu'en l'inscrivant sous l'égide d'une révolution. Car, pendant des siècles d'ancien régime, les historiographes avaient continué d'affirmer que le pays était fait de deux races d'origines différentes: la noblesse se disant héritière d'aristocraties militaires venues de l'est, les «Francs», qui prétendaient volontiers, avec quelque invraisemblance, faire remonter leurs généalogies jusqu'à la légende de la guerre de Troie; et le petit peuple, issu des «indigènes» gaulois (Burguière 2002). Ce n'est qu'au XIX^e siècle, lorsque s'impose dans la société civile la sévère mise en cause des hiérarchies nobiliaires, que se développe l'idée de trouver une origine de la nation dont l'unité ethnique n'était pourtant pas évidente¹⁾. L'affirmation: «Nos ancêtres, les Gaulois» ne s'est construite sur une base politique que dans les années 1860, sous l'impulsion de l'empereur Napoléon III²⁾, avant d'être reprise massivement par les écoles de la III^e république (Figure 1).

C'est sur cette assise bien fragile, celle du nationalisme, ou de sa version croupion, le régionalisme, que s'est construite l'idée que chaque unité qui se proclamait telle devait non seulement pouvoir s'établir sur un territoire, si possible d'un seul tenant, mais s'exprimer par une langue commune et par toutes sortes d'expressions matérielles manifestant un génie propre (Gellner 1983³⁾). L'idée de patrimoine complétait donc nécessairement la démarche et cette pulsion (*conatus*) est partagée avec une égale vigueur par l'ensemble des processus nationaux ou nationalitaires. L'évidence construite en Europe dès le Congrès de Vienne (1815),



Figure 1 Aimé Millet, Statue de Vercingétorix à Alise-Sainte-Reine (Côte-d'Or), 1865.

mais réorganisée constamment à l'occasion des grands redécoupages construits sur la base du «droit des peuples à disposer d'eux-mêmes», va se perpétuer jusqu'au démantèlement des Empires coloniaux⁴.

Face à une telle accumulation d'évidences, mais aussi pour analyser de façon critique comment les choses se sont effectivement passées, les sciences sociales devaient naturellement brandir leurs objections. Inscrites elles aussi dans le politique, elles n'avaient pas manqué quand même, mais avec une plus grande modération, d'illustrer cette politique «des cent fleurs» que le plus totalitaire des monarques contemporains, Mao Zedong, entendait susciter à la base sur ses instructions expresses.

Dans l'ordre de la remise en cause anthropologique, le coup de boutoir le plus vigoureux est sans doute venu de Jack Goody (1919-2015), un anthropologue attentif à embrasser le chatoiement des différentes «aires culturelles» entre lesquelles se divise la planète, et soucieux également d'histoire. Dans un de ses livres de synthèse, il analysait cette fois la cuisine, ou plutôt les cuisines «régionales» qui incarnent bien aujourd'hui ces cultures populaires proches, en principe, d'une production agricole à portée de main, inscrite qu'elles sont dans le cycle des saisons et du calendrier des fêtes locales, autant de raisons de les enraciner dans des traditions «populaires» (Goody 1982). Goody montrait au

contraire que ces cuisines dites «du terroir» ne se sont pas constituées spontanément, en autarcie, sur les productions du petit peuple – ce qui donnait plus communément des plats fort pauvres et peu élaborés: aliments de saison donc de carence et, régulièrement, de famines⁵). Les cuisines régionales supposent non seulement l'existence d'aristocraties capables d'accumuler (et éventuellement de redistribuer) des produits variés et en grande quantité, et surtout d'en faire venir à grands frais de l'extérieur, tant pour certains éléments de base – le riz par exemple, commercialisé depuis la lointaine Asie –, que pour les épices venues parfois de très loin. Il y a donc dans ce domaine une forte hiérarchisation entre une cuisine aristocratique, riche, complexe et raffinée, et une alimentation populaire pauvre et monotone. Ce qui nous ramènerait à ce concept de «culture» au sens restreint, c'est-à-dire liée à un certain raffinement, et à une sécurité matérielle qui permet de se dégager des besoins immédiats de la survie – un *luxe* dont le populaire est précisément privé.

Ce travail exemplaire de Jack Goody n'est qu'une des entreprises de déconstruction de la notion de populaire dans les sciences sociales. En France l'illusion sociologique en a été fortement critiquée dans des entreprises aussi aigües que celles de Michel de Certeau (1974) ou de Claude Grignon et Jean-Claude Passeron (1989) et, bien sûr, du théoricien de la domination, Pierre Bourdieu (1979). Ces coups théoriques qui visent autant la notion de culture (et les *cultural studies*) que celle de «populaire», qui conserve malgré tout une légitimité politique, ascension sociale oblige, conduirait facilement à ruiner le propos même de notre réflexion. Mais si l'on s'attache, comme nous devons le faire, à prendre la notion de culture populaire comme un objet historique en quelque sorte autoproclamé, on peut chercher à avancer dans la démarche critique.

Quant à analyser les processus sociaux à l'œuvre dans le champ culturel, on se contentera d'analyses descriptives. Pour en rester à celle de Goody, elle suggère que les choses se passeraient tout à l'inverse de ce que l'on en dit dans la culture populaire: que celle-ci ne se diffuse pas de façon ascendante, entre une basse et une haute culture, mais tout le contraire. C'est la thèse que développe le grand médiéviste Georges Duby (1919–1996), se plaçant à l'aube de la civilisation occidentale, sortie même de sa fange des siècles obscurs du Moyen-Âge, à propos de la notion de généalogie, mais aussi de tous les apanages et codes aristocratiques: il va parler alors de «vulgarisation des modèles culturels» (1966). Par le jeu de l'imitation des manières des «gens de qualité» (comme dit Molière dans *Le bourgeois gentilhomme*), les classes intermédiaires copieraient les façons de faire de l'aristocratie. Celles-ci, en quelque sorte, se «vulgarisent», et ainsi à vau-l'eau jusqu'à arriver à donner forme aux manières du petit peuple. Des pratiques se diffusent ainsi de la société de cour vers les aristocraties, les bourgeoisies et même vers les classes populaires qui se constituent en peuples. Et

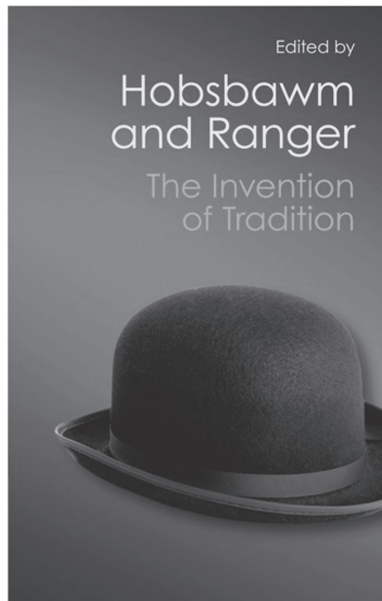


Figure 2 Eric Hobsbawm and Terence Ranger (eds.), *The Invention of tradition*, Cambridge University Press, 2012 (1st ed. 1983)

c'est de là que viendrait la créativité, le moteur des procès conduisant à transformer, fût-ce marginalement, et avec des écarts (le «snobisme»), la société à la base⁶).

On pourrait taxer cette perspective de légèrement «réactionnaire» si le plus terrible coup qu'avait jamais pris la notion de culture populaire n'était venue d'un théoricien marxiste, le grand Eric Hobsbawm (1917–2012), dans un ouvrage qui fit date sur «l'invention de la tradition» (Hobsbawm and Ranger eds. 1983) (Figure 2). L'idée «qu'une tradition communautaire que l'on pensait immémoriale n'est en fait qu'une création récente liée aux enjeux d'un passé proche et aux stratégies de tel ou tel groupe social» (2006) fit quelques remous dans le Landernau anthropologique trop enclin à se délimiter un pré-carré culturel dans le village où l'on était conduit à enquêter. Dans ce recueil, l'étude de Hugh Trevor-Roper sur le kilt écossais⁷ fut particulièrement exemplaire. Montrant le rôle décisif de Water Scott (1771–1832) dans l'exaltation culturelle d'une nation écossaise irrédente, l'étude conduisait à montrer qu'il n'y avait pas là invention pure et simple, et pour ainsi dire *ex nihilo*, mais un effort pour systématiser, codifier, généraliser, reconstruire, ce que les généalogies, quand il s'agit de rendre compte d'une société tribale en place, s'attachaient à faire par le truchement d'intellectuels collectifs soucieux de mettre au clair l'architectonique des groupes sur une large échelle (Peters 1960).

La myopie historique de l'anthropologie était ici prise sur le fait, avec l'excuse cependant que des témoignages diachroniques fiables faisaient cruellement défaut. C'était bien là ce qui avait permis à des mémorialistes trop pressés, à des créateurs de *revivals* ou à de simples faussaires de remplacer des pièces manquantes. Nombre d'intellectuels peu scrupuleux, et pas toujours inscrits dans le terroir, se sont lancés de la sorte dans la fabrication de grandes odes nationales dont on n'a jamais retrouvé les originaux (Traimond 2000). Ces pastiches, plus vrais que nature mais évidemment anachroniques, ont volontiers accompagné la mise en place des cultures populaires. L'essentiel était qu'il y eût, mais ce ne fut pas toujours le cas, quelque substrat, en l'absence de quoi on compterait au nombre de ces impostures les recueils de contes artistiquement produits par Perrault ou par les frères Grimm⁸), et même finalement l'épopée homérique dont il est attesté que l'on n'a pas retrouvé l'original...

Ce bilan critique à la hache, sur une documentation déjà datée, et d'ailleurs essentiellement française et anthropologique (Amselle 2008), nous laisse en plan concernant la question de la culture populaire, une marge assez grande, de quoi observer en toute liberté, dans une aire donnée, la mise en route de processus sociaux, cela avec le souci de prendre en compte une dimension temporelle réelle dans laquelle ils s'inscrivent – dimension dont on a vu qu'elle était aussi bien susceptible de créer des objets historiques pertinents que de les transformer comme par un coup de baguette magique, en objet immémoriaux.

★
★★

En explorant des variations de l'immense champ ainsi délimité et sans prétendre trancher sur le fond, un certain nombre de travaux monographiques récents (ou récemment relus) consacrés aux pratiques artisanales au Maghreb vont nous servir de terrain d'investigation. Ils portent sur les productions désignées comme indiscutablement «populaires», la poterie (et la céramique) et le tissage de tapis. Ils vont nous aider à reconsidérer de façon critique le néo-patrimonialisme qui encadre politiquement ces productions, et la dynamique très forte qui existe entre différents pôles dans un jeu de forces contradictoires: ainsi le rapport entre la production locale et le marché, l'État, ou les formes diverses de globalisation qui l'encadrent.

Sur ce point, l'historiographie indigène au Maghreb, qui repose sur l'idée d'une conquête arabe, ainsi que sur une architecture anthropologique découlant d'une révélation religieuse diffusée à partir de la péninsule arabique, interprétée par des savants lettrés (les ulémas), qui ne se distingue d'ailleurs guère de celle d'une Europe féodale, avec sa société divisée en ordres. L'opposition entre «notables» et les «gens du commun» (*'amma* et *khassa*) dans les sociétés maghrébines fait écho à l'opposition entre classes nobles et petit peuple. D'un côté la richesse, le raffinement, la culture, de l'autre un dénuement dans tous ces registres.

L'émergence d'États nationaux au Maghreb n'a pas été cependant sans introduire une autre instance et une autre perspective, assez proche de celle que nous avons soulignée ci-dessus à propos de la France et de l'Europe. L'intérêt cependant des enquêtes dont le Maghreb rural a été l'objet tient à ce que les transformations dont on connaît les grandes articulations se produisent pour ainsi dire sous nos yeux, permettant certaines observations fines de l'articulation des choses. Nous nous trouvons donc à cet égard dans la position épistémologique confortable, formulée en d'autres temps par Thucydide (*Histoire de la guerre du Péloponnèse*, I, 6), à savoir que «les Grecs d'autrefois vivaient comme les Barbares d'aujourd'hui».

2. Sur la poterie féminine au Maghreb

S'il est une production susceptible d'illustrer ce qu'est une «culture populaire», c'est bien la poterie modelée du Maghreb. Non seulement elle est des plus ancienne et, à première vue, elle ne met pas en œuvre des procédures techniques complexes. Elle ne fait même pas appel au tour et au four, procédés pourtant attestés dans la région depuis le néolithique. La matière première et les instruments de travail et de décoration sont à portée de main, avec des pigments facilement extractibles: noir, rouge, terre de Sienne. On touche donc bien là à une production dominée, et de multiples manières. Travail rustique, assez peu sophistiqué, il s'agit d'une production locale placée en principe hors des réseaux marchands, et s'attachant à produire des objets utilitaires d'usage direct: assiettes, plats, gargoulettes, chandeliers. Non moins utilitaires sont les objets de culte, soupçonnés d'être locaux également, donc peu catholiques. Surtout, de bout en bout, le processus est entre les mains des femmes, ce qui l'inscrit dans le secret du harem, part cachée de la vie domestique.

Par la main des femmes, tel est précisément le titre de la somme rassemblée par Pierre Guichard dans un ouvrage sur la «poterie modelée au Maghreb» (2015), catalogue élaboré dans le cadre de la Maison de l'Orient avec l'appui du musée des Confluences, à Lyon (Figure 3). Bien qu'elle puisse s'appuyer sur des études anciennes, elle innove considérablement en proposant une perspective panoramique sur ces productions. Celles-ci étaient connues et collectionnées, elles avaient été souvent mises en musées. Elles avaient donné lieu précocement à des enquêtes ethnographiques comme celles du Dr Gobert en Tunisie, ou de Van Gennep en Algérie, d'où une documentation imagée, avec relevés de motifs dessinés, gravures et, dès que cela a été possible, photographies. Mais si celles de Kabylie étaient déjà réputées et célébrées dans des tableaux de caractère ethnographique⁹ donnant des indications précises en ce qui concerne le chromatisme, c'étaient le plus souvent dans le cadre de monographies et, pour ainsi dire, de filières. Un

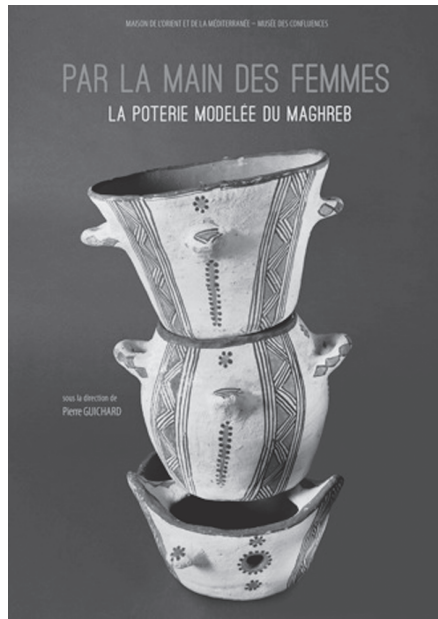


Figure 3 Pierre Guichard (dir.), *Par la main des femmes. La poterie modelée du Maghreb*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée & Musée des Confluences, 2015

inventaire plus large et, comme celui-ci, quasi exhaustif¹⁰), montre que ces productions, jusque-là toujours enclavées dans un terroir, sont étonnamment apparentées, dans leurs formes et dans leurs techniques de fabrication, cela d'un bout à l'autre du Maghreb. Ce dossier devrait donc nous permettre de faire avancer utilement la réflexion sur la notion de culture populaire. Et d'abord pour ce qui concerne cette capacité remarquable à exister sur de larges espaces, comme la langue, par récurrence et variations locales, plutôt que par imposition par le haut, ce qui serait le mode de diffusion de la culture tout court. D'ailleurs, se diffuse-t-elle cette poterie? Ou bien, est-ce qu'elle bégaye entre ces foyers, largement endogames, où les productrices qui ne circulent qu'exceptionnellement au-delà des bornes du terroir, des points d'eaux où elles s'approvisionnent et du marché périodique le plus proche, et qui se cantonnent dans un entre soi?

Le présentation technique assez complète que Jean Couranjou donne de cette production dans ce catalogue, met en lumière les raffinements technologiques qu'elle véhicule malgré tout: élaboration de la matière première soigneusement malaxée et mixée; procédés de montage des poteries à partir de la technique du «boudinage», mise en place savante de pièces décisives comme les becs verseurs ou les anses; lissages des surfaces, à l'intérieur comme à l'extérieur, avec des outils qui doivent respecter les contraintes d'étanchéité et l'harmonie de formes;

récolte et sélection des teintures; applications soignées des ornements avec des pinceaux rustiques; réalisation efficace du lissage et du brillant; cuisson enfin dans des espaces de chauffe qui contribuent à la teinte sans la défigurer. Toutes ces étapes manifestent un savoir accumulé qui, pour être «rudimentaire», n'en triomphe pas moins de multiples contraintes. C'est la partie positive de la contribution de Jean Couranjou.

Nous n'en dirons pas autant de la mise en perspective historique opérée à propos de cette production à l'échelle du Maghreb. Si des produits étrangement ressemblants surgissent bien «de la main des femmes», du Rif au Mogods, renvoyant à quelques forts îlots «berbères» des montagnes rurales, on n'en peut pas limiter l'expansion à la carte des régions berbérophones, ni même tirer des hypothèses sur la diffusion des techniques et des modèles d'une montagne à l'autre. Plus problématique encore est la question des fonctionnalités: Productions utilitaires de la vie rurale s'il en est, ces produits locaux vont vite être concurrencés sur leur terrain par des produits industriels importés, proposés à des prix dérisoires, utilisant des métaux divers ou du plastique, moins élégants sans doute mais incassables, faciles à nettoyer et d'une longévité incomparable.

Dès lors, les fonctions secondaires (ou dérivées) de ces poteries traditionnelles, prennent progressivement le dessus. Car l'élément décoratif, sur lequel les produits importés les concurrencent difficilement, a toujours eu une place importante dans la production – qui nierait chez les primitifs le sens esthétique? De même leur dimension religieuse, ou plutôt rituelle, qui apparaît dans les lampes à huile ou les chandeliers anciens. S'y fait jour quelque survivance préislamique avec la présence, dont il faudrait savoir l'ancienneté¹¹⁾, de représentations d'êtres animés, figurés symboliquement ou parfois de façon fort réaliste: oiseaux, poissons, lions, animaux divers dont l'islam n'autorise que difficilement la reproduction et qui, du coup, se diffusent impunément dans le secret des foyers et le saint des saints du harem.

Il est intéressant de prendre la mesure de la révolution que constitue l'ouverture d'un marché visant l'artisanat par le biais d'une vente aux touristes, avec une présence des femmes sur le bord des routes, alors qu'elles n'ont pas véritablement accès au marché des villes où des «antiquaires» et des centres d'artisanat diffusent une production bédouine. Couranjou stigmatise après d'autres cette ouverture, cause d'une «décadence» pour une production donnée pour traditionnelle, avec un certain relâchement concernant la solidité d'objets à visée désormais essentiellement décorative, mais aussi d'autres suggestions concernant les motifs produits avec la multiplication de figurines et motifs animaliers, car la demande du marché ou le succès de certains motifs, stimulant la créativité, contribuent à des productions originales inédites.

S'agit-il de l'ultime agression d'une globalisation qui détruit tout? Une enquête

conduite dans les années 1910 par un ethnologue remarquablement précis, Arnold Van Gennep (1873–1957), montre que dès cette époque, la bimbeloterie industrielle avait atteint les profondeurs du monde rural (1918). Alors qu’il avait tenté de rejoindre les coins les plus inaccessibles du pays pour y trouver les reliques d’une technique originale, il souligne des processus d’intégration tout à fait réjouissants: par exemple que les femmes vont solliciter l’aide d’une Européenne installée sur place, cela pour exécuter les trames sur lesquelles elles dessinent leurs décorations propres et qu’elles orientent déjà leur production vers le marché – circuit dont elles ont d’ailleurs le contrôle économique complet –, ce qui va vite les conduire à laisser de côté les dimensions utilitaires au bénéfice de leur créativité plastique.

C’est le marché, toujours lui, qui va progressivement produire l’idée nouvelle, signe partout de l’accession à un «grand» art, celle d’*auteur*, c’est-à-dire de créateur remarquable et identifié, affublé bientôt du statut de grand artiste, car on passe là de l’artisanat à l’art, à la reconnaissance locale, régionale (ou nationale) et même bientôt universelle. C’est ce qui suit la révolution mercantile, celle qui blackboulaît une tradition où ces choses ne se vendaient ni ne s’achetaient, mais se trouvaient exclusivement produites dans l’espace domestique, avec l’agression du marché où l’on a vu à la manœuvre la bimbeloterie de Taïwan et les récipients en plastique ou métaux produits ou recyclés.

Mais il y a eu comme un contrecoup: ce qui devait conduire à une élimination radicale et définitive d’une production, est contrecarré, sur le terrain du marché précisément, par un recyclage de la tradition rustique, réorientée comme décoration créative, avec incitation à la diversification et bientôt à la création artistique. Plutôt que d’opposer une tradition immobile perpétuée jusqu’à la monétarisation contemporaine, il est de bons sens de penser que cette «tradition» n’a pu se maintenir et subsister dans un passé proche ou lointain qu’au prix de multiples reconversions. Au-delà de cette capacité de promotion par l’économie (car ces revenus monétaires permettent aussi à des unités rurales de survivre), au-delà d’une mise en réserve, à tous les sens du terme, par la muséographie et le collectionnisme, il faut compter avec une intégration politique par la réappropriation de ces poteries dans le cadre de mouvements identitaires divers: mouvements berbères ou *amazighs* cherchant à se construire un patrimoine; sensibilités féministes aussi, dans une espace où s’affirme un art de faire qui appartient en propre aux femmes, ou qui concerne la maîtrise d’une filière qui va éventuellement jusqu’à la commercialisation. On a un témoignage sur l’ancienneté de ces processus avec l’enquête déjà citée qu’Arnold Van Gennep mena en 1911 et 1912 en Kabylie (Van Gennep 1911, 1913; Pouillon 2018). Celle-ci n’atteste pas seulement l’importance d’ouvertures sur l’extérieur avec l’amorce d’une intégration au marché sous le contrôle exclusif des femmes: on peut y lire aussi l’émergence d’un art personnalisé, faisant de ces paysannes des artistes à part entière. C’est ce

qui apparaît dans le dialogue de l'ethnologue avec une potière dont il veut acquérir un produit et qui refuse parce que celui-ci est cassé, ce qui, dit-elle, pourrait ternir sa réputation.

«Ça, elle ne le cédera pas; ça ne vaut rien; c'est cassé; tout le monde se moquerait d'elle; elle serait déshonorée si on savait, non seulement qu'elle a vendu des pots à un homme, mais à un homme étranger, et encore des pots pas intacts, inutilisables!»

(Van Gennep 1914: 92).

Pour ce qui n'est ici lisible qu'à l'état d'amorce, on peut voir l'accomplissement dans des publications contemporaines concernant les potières de Sejnane dans les Mogods, petit massif tunisien au sud-est de Bizerte. Un marché de bord de route s'est institué, avec des femmes qui viennent vendre leurs petites productions d'abord aux «coopérants» étrangers et aux touristes européens passant en voiture dans la région; désormais, aux Tunisiens amateurs d'artisanat «national». Une reconversion manifeste s'en est suivie vers des plats à usage décoratifs et bientôt, sur un mode ludique, vers des figurines, à commencer par celles reprenant le motif traditionnel du poisson, pour former un braséro (*kanoun*) ou le goulot d'un vase, puis des figures de chiens – animal impur en Islam –, de chats, de chameaux, dans un registre qui répond indiscutablement à la demande et du moins au succès de certaines innovations.

Plus importante est sans doute la notoriété acquise par certaines potières, plus inventives que d'autres, et qui se mettent à signer les œuvres. Avec leurs foulards noués serrés sur leur tête, leurs tatouages, leur présentation évidemment paysanne, Jemâa, Hniya, Borkena (Sekik et Louichi 2007: 4-7), Sabiha surtout (Sekik et Louichi 2007: 4-7; et enfin sous son nom entier dans Guichard dir. 2015: 202-3) sont devenues des artistes à part entière (Figure 4). On confine au processus souligné par Christiane Klapisch-Zuber à propos des noms de peintre dans les *Vies des artistes* de Giorgio Vasari.

On voit donc notre idée d'une culture populaire toute locale et indigène, transmise intacte d'âge en âge «depuis des millénaires», passablement chamboulée. Sans doute y a-t-il des permanences: les lieux et nombre de techniques de production, les productrices aussi. Mais celles-ci font montre d'innovation autant que de constance dans la perpétuation des techniques. De capacités inégales aussi car l'habileté n'est pas si bien partagée et il en est de même du talent. Comme en art, il y a des novateurs et des suiveurs – convient-il de mettre ces mots au féminin? – Il y a surtout, comme on l'a vu, le changement de destination fonctionnelle, de l'utilitaire au décoratif; le changement aussi de destination sociale, du domestique et du villageois au marché urbain et bientôt international. Une innovation – ou détérioration de techniques comme on voudra –,

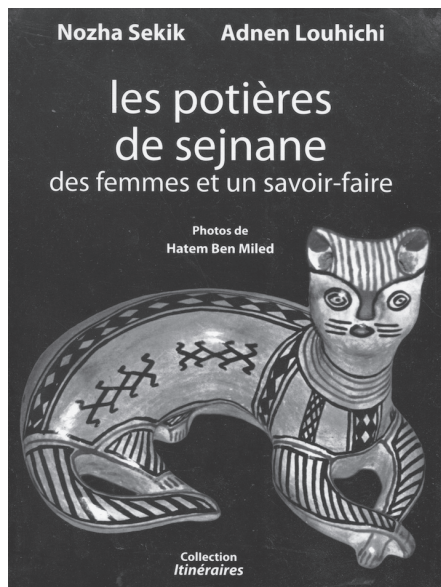


Figure 4 Nozha Sekik et Adnen Louhichi, *Les potières de Sejnane. Des femmes et un savoir-faire*, Finzi édition, Tunis, 2007.

avec l'apparition de couleurs chimiques et de vernis, et la fabrication d'objets et figurines en forme de jouets plus que d'objets de cultes et de chandeliers. Le marché, la demande, stimulent alors l'initiative locale et c'est le rapport du local et du global qui se trouve alors tourneboulé. Ces processus d'interférence et de redéfinition, on les retrouvera dans d'autres secteurs.

3. L'invention du tapis maghrébin

Concernant le tapis marocain, on peut s'appuyer sur les travaux conduits depuis plusieurs années par Alain de Pommereau (2011). Ethnologue de terrain à la base, mais soucieux d'histoire et intéressé par le processus de muséographie, c'est toute la chaîne de production qu'il a analysée avec ses transformations au cours de l'histoire. Là encore, on est dans le rustique et le fonctionnel, le tribal même, puisqu'il est courant de qualifier un « type » par le groupe d'où il serait originaire: production identitaire donc, déjà pensée comme patrimoniale. On ne s'étonnera pas qu'il en soit de ces assignations si parfaitement typées et reproduites sur tout le périmètre du groupe comme des kilts après que les vertus irrédentes du clan écossais eurent été magnifiées par le grand Walter Scott.

Alain de Pommereau explique que la renaissance du tapis marocain tient à la confrontation de deux situations coloniales. Celle de l'Algérie d'abord, où la pénétration du territoire par une longue guerre de guérilla et une répression

appliquant une stratégie de terre brûlée, a conduit à une grave dépopulation – suite notamment à une importante émigration vers l’Orient et à quelques crises climatiques – et à un démantèlement de la société. Un exode rural massif a fini par laisser une économie fondée sur l’agro-pastoralisme exsangue. C’est au point que, une fois la situation stabilisée c’est-à-dire à la fin du siècle, et qu’il apparut clairement que l’on n’allait pas procéder à l’élimination quasi totale de la société indigène¹²), la colonie se satisfait d’une société duelle, hiérarchisée quand elle était imbriquée, mais laissant de larges espaces de terres «tribales», au Sud et dans les zones peu propices à la colonisation. Il revint alors à un gouverneur général de l’Algérie, Célestin Jonnart (1857-1927) de s’atteler, au tournant du siècle, à la tâche que l’on peut dire humanitaire et qui consiste tout simplement à redonner vie à une économie rurale en ruine.

L’agent efficace de cette campagne a un nom qui mérite d’être reconnu: il s’agit de Prosper Ricard (1874-1952. cf. Pommereau 2012). Issu de l’enseignement artistique mais connaissant les langues du pays, il se spécialise assez vite sur des questions d’artisanat indigène en Algérie¹³). C’est au Maroc cependant qu’il va donner toute sa mesure. Il y est appelé par le général Lyautey, qui entend ne pas refaire, dans la nouvelle conquête, les erreurs destructrices commises en Algérie et sauvegarder de ce côté une production traditionnelle et un tissu urbain ancien, allant de pair avec une inévitable entreprise de modernisation.

L’action de Ricard n’est pas seulement l’inventaire d’une activité productive assez recroquevillée sur les régions. Il va suivre les avatars d’une société rurale qui a été elle aussi pas mal bousculée par l’histoire, afin de dynamiser une production artisanale encore en place. Les tisserands indigènes, des femmes ici aussi, ont un savoir-faire et, comme on l’a vu pour la poterie, leur production peut intéresser un marché au-delà de la simple consommation domestique. Tous ceux-là sont susceptibles de prendre en charge une production qui réponde à la demande de bourgeoisies, tant françaises que marocaines, qui se préoccupent de décorer convenablement leurs intérieurs. Malgré des prix plus élevés, en dépit du faible coût de la main d’œuvre, elles offrent un cachet particulier que la production industrielle peine à copier. Un débouché international leur est ouvert et l’impulsion vient notamment, à la fin de la première Guerre Mondiale, du succès inespéré d’une exposition d’arts marocains à Paris. L’engouement pour un petit tapis marocain assez rustique va promouvoir la production que Prosper Ricard s’attache à organiser dans des ateliers d’artisanat. S’attaquant de face à un marché international du tapis, on est passé du stade de la production domestique à celui de la manufacture.

Ainsi les lourdes productions rurales d’abord marginalisées par rapport aux savants tapis orientaux importés, ou largement ruinées par l’arrivée de tapis industriels, sont redynamisées (Figure 5). C’est à condition qu’on les encadre par



Figure 5 Tapis du Moyen-Atlas (Beni Ouarain, milieu XXe siècle)

un label qui en garantit la qualité, ce qui conduit assez vite à construire des grandes catégories de tapis dits «de Rabat», ou «du moyen-Atlas», classés à l'exportation comme «tapis marocains». Les réseaux de rabatteurs, de commerçants se mettent en place qui interviennent en retour sur la production. De façon assez fantaisiste, se créent des «types» codifiés par la magie des livres ethnologiques et «d'art» qui contribuent à stabiliser les choses. La muséographie achève le processus, avec le centre d'artisanat des Oudaïas à Rabat qui devient pour un temps ce «musée Prosper Ricard», musée dont Alain de Pommereau a étudié la genèse.

Après l'indépendance, cet affichage colonial va être bien sûr gommé. Mais l'institution demeure et les publications de Ricard seront bientôt reprises dans des rééditions luxueuses. Plus qu'à des spécificités locales ou «tribales» attestées, elles renvoient comme on l'a vu à un patrimoine marocain plus large. En outre, à une époque plus contemporaine qui voit le réveil d'un mouvement «amazigh» – forme politiquement correcte pour désigner les Berbères –, la catégorie assez floue de «tapis berbère» revêt une dimension identitaire. Si on retrouve ici une relation forte entre le niveau domestique et l'environnement du marché, on voit aussi l'émergence d'un encadrement scientifique par l'ethnologie qui, avec son génie particulier, classe et fixe les catégories leur donnant structure et logique sociale. On voit aussi, de façon a priori surprenante, l'irruption de l'agent colonial qui, parallèlement à l'ouverture sauvage à l'économie monétaire qu'il introduit et aux destructions sociales qui s'ensuivent, s'attache à protéger, réorganiser, défendre et,

finalement, sauvegarder dans une autre logique et avec d'autres débouchés, une production domestique. Sans doute cette sauvegarde est-elle partielle. Mais on ne peut pas en nier l'efficacité dans le cadre de réorganisations socio-économiques qui auraient pu être beaucoup plus brutales, beaucoup plus dramatiques. On pourra sans doute parler ici de cynisme et d'accompagnement social destiné à éviter des chocs aux conséquences politiques préjudiciables à la colonisation. Mais, outre que ces chocs ont eu lieu avec la décolonisation, la sincérité d'un homme comme Prosper Ricard, voire celle du projet lyautéen, ne peut pas être mise en doute, et force est de constater qu'au bout du compte, ils ont laissé un pays libéré du joug extérieur en bien meilleur état culturel et, disons même, anthropologique, que l'Algérie voisine.

Pour sortir de l'espace marocain peut-on invoquer, en complément et en comparaison, un exemple tunisien? Il nous éclaire sur les processus à l'œuvre après l'indépendance. La production rurale traditionnelle n'a pas ici non plus été épargnée par les évolutions économiques. Elle a été relancée à l'indépendance sous l'égide d'un Office de l'Artisanat, organisme clairement mis en place pour promouvoir un marché touristique appelé à constituer un des grands secteurs de l'économie nationale. Il s'ensuit des effets variés qui ne vont pas dans le même sens. Le tourisme, c'est bien connu a plutôt pour effet une baisse de qualité du travail, pour des produits stéréotypées, débités qu'ils sont au plus vite et au moins cher, dans le cadre de ce que l'on appelle un «art d'aéroport» (Cauvin Verner 2006). Le danger d'une telle dégradation est réel, et c'en est sans doute à terme le résultat inexorable. Mais il faut compter avec quelques rebondissements qui prolongent de façon intéressante une tradition et qui constituent des ressorts inattendus avec des innovations esthétiques que l'on voit surgir à la base de toute perpétuation de la tradition la plus vénérable.

Sans ouvrir plus largement la comparaison à l'exemple égyptien, avec l'extraordinaire pépinière artistique qu'y a constitué, l'*Art center* de tissage créé après 1951 par Ramsès Wissa-Wassef (1911-1974), on trouve néanmoins en Tunisie d'intéressantes innovations artistiques. Cela découle de l'ouverture chromatique qu'autorise l'utilisation de couleurs industrielles, appréciées autant pour leur durabilité que pour la gamme qu'elles offrent à l'imagination créatrice des maîtres d'œuvre. On a pu observer cela par exemple dans les centres de l'artisanat tunisien, avec le regain des tapis dits «de Gafsa», organisés en une série de carrés aux motifs chaque fois différents. La façon de colorer chacune de ces cases illustre la variété assez limitée de ces tapis très particuliers. Les teintures chimiques de même que le tissage industriel, qui permettait d'introduire la verticale dans les motifs, ont été les instruments de cette remarquable réussite esthétique.

On n'observe pas cette fois une individualisation de la création allant jusqu'à

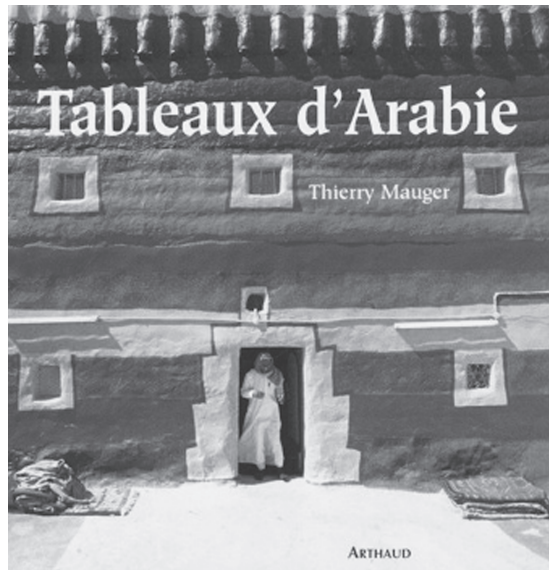


Figure 6 Thierry Mauger, *Tableaux d'Arabie*, Paris, Arthaud, 1996.

la signature des œuvres, telle qu'on l'a observée ailleurs. Mais cela tient sans doute au caractère quasi mécanique de la production. Dans un tout autre registre plastique, celui des façades de maisons peintes du sud de l'Arabie saoudite, avec une tâche encore une fois exécutée par des femmes, on trouve une intéressante libération chromatique avec l'ouverture aux couleurs industrielles. C'est ce qui ressort du remarquable relevé qu'en a donné Thierry Mauger dans le très riche inventaire qu'il en a fait (Mauger 1996; 1999) (Figure 6). Les femmes se révèlent alors comme de grandes artistes-décoratrices, exposant leur créativité sur les façades que leur offraient les maisons en pisé qu'elles s'attachaient à personnaliser. On observe ici aussi le remarquable effet du livre: il contribua à en faire des artistes respectées dans le pays, comme Thierry Mauger put l'observer lors de visites ultérieures, à l'invitation de quelques notables locaux. Non seulement les femmes auteurs des façades les plus remarquables avaient été l'objet de reportages, mais on allait leur organiser des ateliers de dessin pour jeunes filles, lesquels furent l'occasion de reprendre et de coloriser des motifs canoniques. Avec la patrimonialisation de ces œuvres, une codification s'instituait, avec des sortes d'exercices de coloriage sur un fond local.

4. Céramique en Tunisie: la mondialisation de l'art populaire

Pour faire une transition avec le dossier suivant, on peut prendre l'exemple de peintres de formation académique qui, en Tunisie, s'inscrivent résolument dans une

tradition populaire. On trouve là sans doute, une peinture néo-naïve, s'efforçant de redessiner des rituels, des «scènes et types» récemment disparus et que l'on s'attache à reconstituer pour ainsi dire de mémoire. Zoubeyr Turki (1924-2009) est le représentant quasi-officiel de cet art moyen, une orientation qui a toujours été présente dans le groupe que l'on rattache à l'école dite «de Tunis». Plus intéressante dans notre perspective est l'œuvre de son quasi-contemporain, Ali Bellagha (1924-2006), qui s'est attaché à intégrer dans son œuvre les motifs et objets d'un art populaire. Il l'a fait non moins méthodiquement comme collectionneur et antiquaire, et aussi comme décorateur de demeures anciennes réhabilitées, cela depuis sa galerie «Les Métiers» ouverte non loin de la médina de Tunis. Selon un processus sur lequel nous allons revenir, c'était là en quelque sorte le grand art qui s'inclinait devant l'art populaire.

Il existe encore aujourd'hui en Tunisie, à Nabeul et autour, un artisanat très actif de la céramique. La production de cette ville côtière d'origine antique¹⁴⁾ qui consiste en une vaisselle utilitaire (plats, assiettes, bols, gargoulettes) pourrait laisser penser que les choses se sont perpétuées ici paisiblement depuis des temps anciens. Encore que l'on en voie des déclinaisons bourgeoises ou du moins citadines, avec la production des carrelages décoratifs, caractérisés par des dessins, des coloris et des émaux assez sophistiqués, faits pour agrémenter les intérieurs ou les façades des constructions résidentielles: décoratives, faciles à nettoyer, maintenant une agréable fraîcheur à l'intérieur, celles-ci perpétuent un certain art de vivre que l'on trouve dans les palais ou les mosquées. Pourtant, à y regarder de plus près, l'histoire d'une telle «tradition» paraît beaucoup plus mouvementée, c'est-à-dire moins continue (et moins proprement indigène) qu'une telle présentation pourrait le laisser entendre.

Un travail conduit sur les potiers de Nabeul et un autre sur une famille d'artisans juifs de la banlieue de Tunis soulignent au contraire la décadence terrible qui a frappé la filière au XIX^e siècle, dans une Tunisie connaissant un grand marasme financier et déjà placée en situation de dépendance par rapport à l'étranger. La rupture radicale est venue alors de l'importation d'une vaisselle industrielle d'Europe, moins chère, plus solide, plus homogène que la production locale, ce qui a conduit à la ruine d'un secteur artisanal qui avait survécu jusque-là.

Une étude spécifique sur les potiers de Nabeul (Hongrois 2011) explique que cette poterie allait renaître après l'établissement du Protectorat, stimulée qu'elle fut par l'arrivée sur place de petits colons industriels venus de Limoges, ville française spécialisée dans la fabrication de la porcelaine, et également grâce à l'appui d'un administrateur militaire français. Ces protagonistes introduisent dans la filière certaines techniques de production, mais ont aussi le souci de profiter d'un savoir-faire local et donc de le perpétuer, de reprendre aussi des motifs anciens ainsi

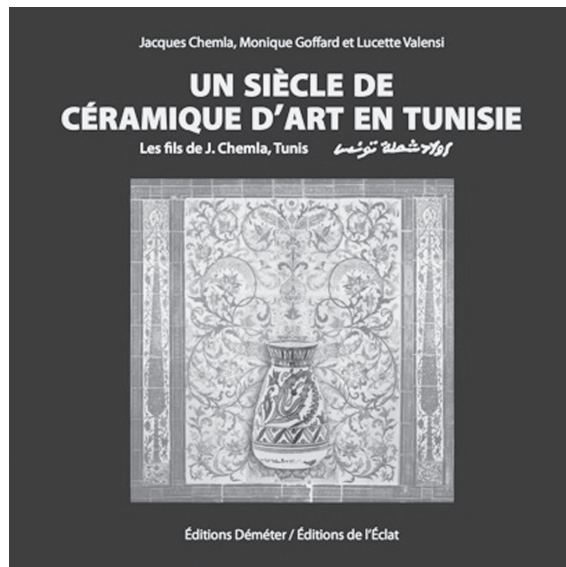


Figure 7 Jacques Chemla, Monique Goffard, et Lucette Valensi, *Un siècle de céramique d'art en Tunisie. Les fils de J. Chemla, Tunis*, Tunis/Paris, Déméter & Éd. de l'Éclat, 2015.

rendus à la créativité des artisans. C'est donc véritablement une démarche «orientaliste» qui a guidé cette curiosité, et conduit à une synthèse créative originale. Il s'ensuit ici aussi une redynamisation d'un artisanat d'où découle, largement pour le marché intérieur mais aussi pour la bourgeoisie cultivée, le tourisme et bientôt l'exportation, un produit original, à la fois spécifique et nouveau.

Cela s'inscrit évidemment, au départ du moins, dans une structure de production coloniale fortement hiérarchisée, avec des entrepreneurs étrangers, des maîtres d'ateliers qualifiés, immigrés souvent de fraîche date, et des ouvriers «indigènes» plus ou moins enfermés dans les tâches de manutention. Mais, petit à petit, dans une économie d'atelier à petite échelle, les uns et les autres se professionnalisent, et se montrent capables de lancer leurs propres entreprises. En outre, ils impriment leur marque individuelle, jusqu'à se mettre à signer leurs œuvres. On assistera bientôt à une «tunisification» progressive de la production d'où il suit que les indépendances et le départ progressif des étrangers, se feront dans le secteur sans provoquer de ruptures importantes.

C'est ce type de dynamique que l'on peut retrouver avec l'analyse de trois générations de céramistes juifs, dans la banlieue de Tunis, par Lucette Valensi, elle-même issue de cette lignée (Chemla et al. 2015) (Figure 7). À l'origine du processus, on a un ancêtre fondateur en charge de récolter de impôts pour le Bey au souk des potiers. Il était alors souvent payé en nature, et c'est comme cela qu'il



Figure 8 Jacob Chemla en 1924 (Jacques Chemla, Monique Goffard, et Lucette Valensi, *Un siècle de céramique d'art en Tunisie. Les fils de J. Chemla*, Tunis, Tunis/Paris, Déméter & Éd. de l'Éclat, 2015)

en vint à ouvrir boutique et reprendre lui-même un atelier de production. Le passage à la création véritable fut le fait de la deuxième génération avec Jacob Chemla (1858–1938), une très forte personnalité, venue d'ailleurs du journalisme, qui comprit qu'il fallait promouvoir un artisanat artistique centré sur la décoration (Figure 8). Il allait donc s'attacher à fournir les maisons patriciennes de la bourgeoisie tunisoise (et bientôt algérienne) de murs somptueux en céramique. En fait d'arme secrète, il parvint à retrouver (et faire breveter) un procédé de production du bleu, quelque chose qui avait été oublié avec la décadence de la production locale. Cette réhabilitation des techniques et des savoir-faire, la maîtrise décorative et la qualité des produits l'imposaient sur un marché où l'ostentation fait la mode. Il va même être mobilisé, tout Juif qu'il était, pour restaurer les surfaces carrelées de la mosquée de Kairouan.

Appuyé par ses trois fils, qui auront vite leur signature personnelle – c'est une innovation ici aussi –, il se lance sur un marché international en participant méthodiquement aux expositions coloniales comme représentant de la «céramique tunisienne». L'appauvrissement du marché qui suit la crise de 1929 le conduit même à élargir le cercle. Il propose sa production jusqu'en Amérique, où ces carrelages sont fort appréciés, cela par une sorte de connivence qui n'a rien à voir avec une quelconque communauté culturelle mais relève d'une mode «néo-hacienda» qui fleurit en Californie et en Floride. Il en viendra même à décorer la façade d'un centre culturel à Harlem. C'est donc en attaquant la globalisation pour

ainsi dire par le bas, que la famille Chemla parvient à maintenir une production qui reste résolument artisanale: le moulage, le dessin, la décoration, l'application des couleurs, les procédés de cuisson restent un travail à la main et chaque pièce est unique, réponse à une commande calibrée. D'ailleurs, une tentative de passer à une production industrielle devait échouer lamentablement.

Cet exemple nous montre l'avènement et la consécration possibles, et d'ailleurs nécessaires, d'une tradition «populaire», c'est-à-dire artisanale, locale et utilitaire, revitalisée par la mise au jour de sa dimension artistique, et sa diffusion sur un marché plus large, tant aristocratique et urbain qu'étranger. Ici, à l'inverse du processus dominant, on voit donc la globalisation créer de la diversité. Mais c'est au prix d'une reconversion, car le marché de la cuisine utilitaire commune a été définitivement gagné par les batteries de récipients industriels, en métal ou en plastique de la bimbeloterie venue d'Asie: qui imaginerait désormais confectionner un thé au fin fond du Sahara, avec un rituel qui semble sorti du fond des âges, dans un autre récipient que cette petite théière émaillée bleu marine, blanche à l'intérieur, la légendaire *barad* qui n'a pourtant ici que quelques décennies d'ancienneté? Comme l'avait noté en son temps le grand T.-E. Lawrence:

«Si parmi nous on croit communément les bédouins aussi invariables que leur désert, en réalité ils se montrent le plus souvent dotés d'une réceptivité singulière et très accessible aux innovations utiles. Leur intérêt s'attachant à peu d'objets, ils trouveront tout simple de changer de procédés, même cela étant, c'est avec une facilité pour nous étonnante qu'ils sont disposés à adopter des inventions bien assorties à leur existence. Le café, la poudre à canon, le coton de Manchester, sont chez eux choses nouvelles; or elles ont pris une allure si indigène que nous ne pourrions guère nous représenter sans elles la vie des bédouins du désert.» (Préface à Doughty 1990: 20)¹⁵.

5. Éléments de conclusion

Ces différentes analyses permettent de mettre en lumière des processus chaque fois partiels mais qui s'articulent dans une sorte de tressage, de bas en haut – car l'ascension se fait par étapes. Leur intérêt est précisément qu'ils ne sont pas suspects de schématisme et de dérive idéologique dans un domaine qui en est si souvent perturbé sur ce point. Ils démontrent chacun à leur manière que, s'il y a un substrat, une base rustique et domestique, une orientation utilitaire marquée dans le cadre d'économies d'autosubsistance (Meillassoux 1960), celle-ci ne reste pas longtemps engoncée dans cette logique. On peut même dire alors que le concept de culture populaire, véritable contradiction dans les termes, ne prend son sens que rapporté à des éléments de globalisation: confrontation avec une culture aristocratique, majoritaire, urbaine; intégration étatique, domination et à travers tout cela monétarisation de la production et intégration au marché. Celles-ci

interviennent de façon paradoxale puisqu'il existe évidemment des effets destructeurs de la diffusion large de produits que les métropoles industrielles diffusent et imposent aux périphéries rurales, mais qui sont aussi ceux d'une mondialisation sud-sud, résultat des migrations, des exodes, de l'émigration proprement dite et des grandes crises climatiques.

Comme on l'a vu au départ, dans le glissement du sens du terme de peuple et de son dérivé, «populaire», tout en somme est dans le glissement sémantique. Le sens premier fut bien celui du monde d'en bas, commun, vulgaire, grossier, vil (d'où «vilain»), plébéien, populacier, roturier, canaille et racaille. Le contexte change quand on désigne non plus le statut, mais la différence, l'ethnie (en latin *gens*, «tribu», ce qui a donné «les gens»), sans hiérarchie affirmée. La troupe (le troupeau), la masse, la peuplade, devient alors une entité à part. Les distinctions horizontales, stratifiées, se sont transformées en divisions verticales, juxtaposées. Tout cela cache bien des choses car les peuples passent aussi leur temps à se penser meilleurs en se disant autres, différents. Et c'est dans ce jeu que la culture populaire est devenue une culture à part entière, adoptée qu'elle a été (et pour ainsi dire affinée), par les aristocraties qui cultivent leurs différences en se prétendant inscrites de façon immémoriale dans des terroirs donnés, mais plutôt conquis. En fait, la culture *du peuple* ne devient «populaire» que quand elle a cessé de l'être. Il a quand même fallu, à titre d'alibi, qu'elle conserve quelque chose de son extraction.

Alors, considérant les produits du terroir, les nouvelles élites peuvent penser dans les termes de cette délicieuse aristocrate du XVII^e siècle, Madame de Sévigné, regardant ses gens exécuter les durs travaux des champs, comme s'il s'agissait d'un simple jeu – ce qu'elle raconte dans une lettre célèbre, du 22 juillet 1671:

«Savez-vous ce que c'est que faner? Il faut que je vous l'explique: faner est la plus jolie chose du monde, c'est retourner du foin en batifolant dans une prairie; dès qu'on en sait tant, on sait faner.»
(Sévigné 1976: 127).

Notes

- 1) *La Guerre des Gaules* de Jules César commence par l'affirmation que la Gaule est divisée en trois peuples qui «diffèrent entre eux par le langage, les coutumes et les lois» («*omnes lingua, institutis, legibus inter se differunt*»). Malgré la grande entreprise d'unification culturelle conduite par l'école à l'époque contemporaine et le *melting pot* longtemps pratiqué dans la fonction publique, les Basques, les Bretons (Celts), les différents Occitans, sans parler des Corses ni des Belges, ont continué d'affirmer à l'occasion une identité anthropologique (dans la langue, les coutumes et les lois) radicalement différente.

- 2) Avec l'érection en 1866 d'une statue à un leader vaincu, Vercingétorix, sur le site retrouvé d'Alésia, à Alise-Sainte-Reine en Bourgogne (Olivier 2019).
- 3) Citant plaisamment le célèbre roman policier de James Hadley Chase, *Pas d'orchidées pour Miss Blandish*, où l'on trouve l'aphorisme: «toute fille devrait avoir un mari et si possible le sien», Gellner précise: «toute culture a besoin d'un État» (Gellner 1989: 79 – texte anglais: «Every high culture wants a state and preferably its own», Gellner 1983: 49).
- 4) L'assemblée générale des Nations-Unies est ainsi passée de 51 membres fondateurs en 1945, à 193 membres aujourd'hui.
- 5) Celle-ci ouvrant la voie aux grandes épidémies qui, régulièrement, décimaient les populations au point d'appeler, à terme, migrations et conquêtes, sources finalement de mixités culinaires!
- 6) On en trouverait la perpétuation active dans le succès de magazines «*people*» qui sont les médiateurs entre les «étoiles» (*stars*) du firmament et les gens d'en bas...
- 7) «La tradition des Highlands» (Hobsbawm et Ranger 2006: 27-54).
- 8) et dans un genre interculturel, les *Mille et une nuits* recueillies et traduites par Antoine Galland.
- 9) Cf. ceux de Jules Migonney (p.27, musée de Bourc en Bresse) ou d'Yvonne Kleiss-Herzig (1896-1968).
- 10) Pour le Maghreb du moins, car Arnold Van Gennep poursuivait ses recherches à une échelle planétaire.
- 11) Gellner note justement qu'au Maghreb, «tout ce qui n'est pas islamique n'est pas nécessairement préislamique» (Gellner et Michaud 1972: 11).
- 12) Sur le modèle de ce qui s'était produit en Amérique avec les guerres indiennes - sans doute les prescriptions de l'Islam retenaient-elles la population de sombrer dans l'addiction à l'«eau de feu»...
- 13) C'est dans ce cadre qu'il va reconnaître et promouvoir l'un des premiers peintres professionnels issu de l'Algérie musulmane, Mohamed Racim (1896-1975), précisément en lui suggérant de passer à un registre plus ambitieux: l'art de l'ornementation de livre et bientôt la miniature (Pouillon 2017: 171-2).
- 14) Nabeul est, comme Naples ou Naplouse (au Liban), une des dérivations méditerranéennes de *Néapolis* (Νεάπολις, la «ville nouvelle»).
- 15) Traduction Marty – texte original: «Common rumour makes them as unchanging as the desert in which they live; but more often they show themselves singularly receptive, very open to useful innovations. Their few vested interest makes it simple for them to change their ways; but even so it is astonishing to find how wholeheartedly they adopt an invention fitted to their life. Coffee, gunpowder, Manchester cotton are all new things, and yet appear so native that without them one can hardly imagine their desert life.» (Lawrence in Doughty, 1921, vol. 1, p. 25).

Références bibliographiques

Amselle, Jean-Loup

2008 Retour sur «l'invention de la tradition». *L'Homme* 185-186: 187-194.

- Bourdieu, Pierre
 1979 *La Distinction: Critique sociale du jugement*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Burguière, André
 2002 Fables de la mémoire: des généalogies nationales aux généalogies familiales. In François Pouillon (dir.) *Lucette Valensi à l'œuvre: Une histoire anthropologique de l'Islam méditerranéen*, pp. 73–89. Saint-Denis: Editions Bouchène.
- Cauvin Verner, Corinne
 2006 Les objets du tourisme, entre tradition et folklore: l'impasse des catégories. *Journal des Africanistes* 76(1): 187–201 (n° spécial «Sahara: identités et mutations sociales en objets»).
- Certeau, Michel de –
 1974 *La culture au pluriel*. Paris: Seuil.
- Chemla, Jacques, Monique Goffrard, et Lucette Valensi
 2015 *Un siècle de céramique d'art en Tunisie: Les fils de J. Chemla, Tunis*. Tunis: Éditions Déméter, Paris: Éditions de l'Éclat.
- Doughty, Charles Montague
 1990[1921] *Arabia deserta*. Paris: Payot. (Préface de T. E. Lawrence; éd. en anglais: London, Medici Press and Jonathan Cape, 1921)
- Duby, Georges
 1966 La vulgarisation des modèles culturels dans la société féodale. *Niveaux de culture et groupes sociaux. Colloque ENS*. (Repris in 1973 *Hommes et structures du Moyen-Âge*), pp. 299–308. Paris-La Haye: Mouton.
- Gellner, Ernest
 1983 *Nations and Nationalism*. Oxford: Blackwell. (tr. fr. 1989 *Nations et nationalisme*. Paris: Payot.)
- Gellner, Ernest et Charles Micaud (éds.)
 1972 *Arabs and Berbers: From Tribe to Nation in North Africa*. Lexington, MA: Lexington Books.
- Goody, Jack
 1982 *Cooking, Cuisine and Class: A Study in Comparative Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press. (tr. fr. 1986 *Cuisines, Cuisine et Classes*. Paris: Centre Pompidou.)
- Grignon, Claude et Jean-Claude Passeron
 1989 *Le savant et le populaire: Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*. Paris: Seuil.
- Guichard, Pierre (dir.)
 2015 *Par la main des femmes: La poterie modelée du Maghreb*. Lyon: Maison de l'Orient et de la Méditerranée et Musée des Confluences.
- Hobsbawm, Eric et Terence Ranger (éds.)
 1983 *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press. (tr. fr. 2006 *L'invention de la tradition*. Amsterdam: Éditions Amsterdam. Sa préface, 1995 *Inventer les traditions. Enquêtes 2.*)

- Hongrois, Christian
- 2011 De la porcelaine de Limoges à la céramique tunisienne: Les maîtres potiers de Nabeul. In François Pouillon et Jean-Claude Vatin (dir.) *Après l'orientalisme: L'Orient créé par l'Orient*, pp. 507–515. Paris: Karthala.
- Klapisch-Zuber, Christiane
- 2019 *Se faire un nom: Une anthropologie de la célébrité à la Renaissance*. Paris: Éditions Arkhê.
- Mauger, Thierry
- 1996 *Tableaux d'Arabie*. Paris: Arthaud.
- 1999 Synthèse descriptive et interprétative de l'architecture et l'art mural vernaculaires du 'Asir (Province méridionale de l'Arabie saoudite). Thèse d'Anthropologie, EHESS.
- Meillassoux, Claude
- 1960 Essai d'interprétation du phénomène économique dans les sociétés traditionnelles d'auto-subsistance. *Cahiers d'Études Africaines* 4: 38–67.
- Olivier, Laurent
- 2019 *César contre Vercingétorix*. Paris: Belin.
- Peters, Emerys L.
- 1960 The Proliferation of Segments in the Lineage of the Bedouin of Cyrenaica. *Journal of the Royal Anthropological Institute* 89: 29–53. (Repris in 1990 *The Bedouin of Cyrenaica. Studies in Personal and Corporate Power*) Cambridge: Cambridge University Press.
- Pommereau, Alain de –
- 2011 L'invention du tapis marocain (1850–1930). In François Pouillon et Jean-Claude Vatin (dir.) *Après l'orientalisme: L'Orient créé par l'Orient*, pp. 517–532. Paris: Karthala.
- 2012 Prosper Ricard. In François Pouillon (dir.) *Dictionnaire des orientalistes de langue française*, pp. 826–827. Paris: IISMM/Karthala (3^e édition).
- Pouillon, François
- 2017 *Exotisme et intelligibilité: Itinéraires d'Orient*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- 2018 En Algérie: Le détour exotique d'Arnold Van Gennep. In Daniel Fabre, Christine Laurière, et Annick Arnaud (éds.) *Arnold Van Gennep, du folklore à l'ethnographie*, pp. 133–166. Paris: Éditions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques.
- Pouillon, François (dir.)
- 2002 *Lucette Valensi à l'œuvre*. Saint-Denis: Bouchène.
- 2012 *Dictionnaire des orientalistes de langue française*. Paris: IISMM/Karthala (3^e édition).
- Pouillon, François et Jean-Claude Vatin (dir.)
- 2011 *Après l'orientalisme: L'Orient créé par l'Orient*. Paris: Karthala.
- 2014 *After Orientalism: Critical Perspectives on Western Agency and Eastern Re-appropriations*. Leiden: Brill.

Sekik, Nozha et Adnen Louhichi

2007 *Les potières de Sejnane. Des femmes et un savoir-faire*. Tunis: Finzi édition.

Sévigné, Marie de Rabutin Chantal, dite Mme de –

1976 *Lettres*. Paris: Garnier-Flammarion (édition Bernard Rafalli).

Traimond, Bernard

2000 *Vérités en quête d'auteurs: Essai sur la critique des sources en anthropologie*.

Bordeaux: William Blake & Co.

Van Gennep, Arnold

1911 Les poteries kabyles. *Revue d'ethnographie et de sociologie* 2: 277-331.

1913 À la chasse des pots. *Mercure de France* 388 (16 août): 717-729.

1914 *En Algérie*. Paris: Mercure de France.

1918 Recherche sur les poteries peintes de l'Afrique du Nord (Tunisie, Algérie, Maroc).

Harvard African Studies II: 235-297.