

L'ethno-design à l'ère numérique : *valorisation ou banalisation des signes identitaires berbères*

<Aicha Nairi>

*Laboratoire de recherche Cultures, Technologie et Approches Philosophiques
Philab, Université de Tunis
94, BD du 9 avril 1938, 1007 - Tunis, Tunisie
Sciences et technologies du design Den Den, Université de la Mannouba
2011 Avenue de l'indépendance DenDen, tunis - 2011 Tunis, Tunisie
aicha.nairi@yahoo.fr*

<Résumé>

Du point de vue de ses praticiens, le design représente un champ de réflexion aussi bien qu'une démarche empirique pour susciter de nouveaux usages, créer de nouvelles situations d'être au monde. Cette posture nous amène notamment à questionner la place et le rôle des activités artisanales dans nos sociétés. À la lumière du cas spécifique des tissages berbères, notre contribution vise à questionner la possibilité, l'intérêt et les limites de la notion d'ethno-design pour aborder l'articulation des formes et du savoir-faire, de l'environnement traditionnel et de la culture contemporaine. Au fil de notre démarche, c'est finalement le potentiel communicationnel du produit artisanal et de son actualisation qui sont questionnés.

<Abstract>

From the point of view of his practitioners, the design represents a field of reflection as well as an empirical approach to foster new uses and to help emerge new situations of "being in the world". This posture brings us in particular to the question about the place and the role of craft activities in our societies. In the specific case of Berber weavings, our contribution aims to question the possibility, the interest and the limits of the notion of ethno-design in order to reflect on the articulation of forms and know-how, of the traditional environment and contemporary culture. In the course of our approach, it is finally the communicative potential of the craft product and its actualization that are questioned.

<MOTS-CLÉS >

Ethno-design, textile, signe, berbère, geste, numérique.

<KEYWORDS>

Ethno-design, textile, sign, Berber, gesture, digital.

1. Introduction

Le concept d'ethnicité, tel qu'il est pensé par Françoise Lorcerie (2003, p. 11), désigne « *la production et l'activation de certaines formes d'identité communautaire au cœur des sociétés modernes : très précisément celles qui découlent du fait que les individus croient qu'ils ont en commun avec certains une origine distinctive* ». L'ethnicité représente ainsi un critère mobilisé dans l'élaboration de croyances relatives à l'appartenance à certains groupes humains. Cette appartenance présumée peut se manifester par un ensemble de signes identitaires propres qui reflètent une convention socialement instituée. Chaque groupe social et culturel reconnu comme ethnique peut alors produire ses signes d'identification qu'il partage et valide régulièrement.

Ainsi, les signes de l'ethnicité berbère se retrouvent, réunis dans des compositions présentant une grande valeur esthétique, dans différents domaines. Le tissage compte parmi les sources et supports les plus accessibles dans le processus de production et de transmission de ces signes. La composition fait généralement l'objet d'une attention particulière et mobilise un vocabulaire spécifique de l'artisan berbère, investi d'une dimension sacrée. Dans ce cas, pour les acheteurs potentiels, les décors géométriques propres à ce type de produits se définissent comme un langage qui parlerait en silence.

Le fait de mettre l'accent sur la création de valeur peut représenter, pour les designers, une source d'innovation tout autant qu'un moyen, pour les entreprises, d'obtenir un avantage concurrentiel. Dans cette perspective, les méthodes ethnographiques peuvent être mobilisées pour mener à une compréhension plus profonde des utilisateurs. Elles ont ainsi été massivement mobilisées par le design en tant que discipline. L'ethnographie semble attirer les concepteurs car elle peut permettre de comprendre les conditions d'émergence du sens attribué à

leur conception. Ce type d'approche permettrait *in fine* de créer des solutions plus attrayantes, pourvoyeuses d'une plus-value pour les utilisateurs.

À l'heure de la révolution numérique, le contexte de mobilisation du décor géométrique berbère a subi de profondes mutations. L'image traditionnelle de l'artisan tisseur le situe le plus souvent dans son atelier, derrière son métier à tisser assez modeste, tissant deux ensembles de fils. Au-delà des gestes anciens propres à un métier d'art, cette activité peut nourrir un riche imaginaire. Si, comme l'écrivait André Leroi-Gourhan (1965), « *toute fabrication est un dialogue entre le fabricant et la matière* », le geste de l'artisan traduit les dimensions culturelle et communicationnelle de ses activités. Autrement dit, c'est à la fois avec ses mains et sa créativité culturellement située que le tisseur peut assurer la qualité du tissu produit et exploiter pleinement la richesse des couleurs et motifs. Mais l'introduction de l'outil numérique dans le secteur textile a modifié aussi bien la conception des produits tissés que leurs modes de production. Dans certains cas, l'automatisation des procédés a pu, en quelque sorte, remplacer le geste humain qui s'applique à toutes les choses disponibles dans un environnement commun : corps, objets ou matériaux bruts.

En prenant pour point de départ la mobilisation spécifique dont les signes berbères ont pu faire l'objet, cet article vise tout d'abord à présenter et à situer le concept d'*ethno-design*. Après avoir montré comment la préservation d'un geste traditionnel peut contribuer à la mise en valeur des signes porteurs d'une identité berbère, nous questionnerons la légitimité de l'adaptation, par les designers, de ce geste culturel dans leur conception « ethnique » à l'heure du numérique.

2. Signes, symboles et représentations berbères

Les pratiques telles que le tissage mobilisent des signes et notamment des symboles fondés sur une convention de signification liée à l'ethnicité, pour faciliter l'attribution d'un sens aux produits qui en sont issus. Les objets matériels d'une part, les concepts d'autre part et, enfin, les signes, sont les éléments fondamentaux de cette attribution assimilable à un processus de communication. Plus spécifiquement, la relation entre « choses », concepts et signes se trouve ainsi au cœur de la

production de sens dans la construction sociale de l'identité d'un groupe. Nous qualifions de « représentation » le processus qui relie ces trois éléments. En fait, les signes, les symboles mobilisés, doivent passer par un long processus d'appropriation avant de potentiellement devenir des marqueurs qui puissent être associés à une identité culturelle. Ce processus visant à produire un signifiant passe ainsi par une production tangible, puis par l'échange de sens entre les communautés. La proximité des interprétations fournies par différents individus peut alors être attribuée au fait qu'ils partageraient une même « carte conceptuelle », une même grille d'interprétation. À ce stade, comme le déclare Stuart Hall (1997), les gens se considèrent comme appartenant au même groupe et peuvent se positionner en termes d'appartenance à une culture commune.

Dans le processus de communication que nous évoquons, des sons, des mots, des images, des vêtements, des gestes, et d'autres formes prennent le statut de signe, voire de symbole, mais la signification qui leur est attribuée dépend de la communauté dans laquelle ils circulent et sont interprétés. En d'autres termes, le concepteur d'un support peut mobiliser des signes pour représenter les concepts, idées et sentiments partagés par un groupe de manière à permettre à un observateur de « lire », décoder ou interpréter leur signification à peu près de la même manière que la communauté le fait.

Dans le cadre de ses travaux fondateurs, Stuart Hall (1993) s'attachait à expliquer comment notre communication pourrait être affectée par le degré de symétrie des représentations mobilisées par les producteurs et destinataires de messages. Selon lui, une puissance inégale dans le processus de codage et de décodage, de production de formes et d'interprétation de celles-ci, pouvait affecter la circulation des messages, en particulier lorsque les codes de codage (ce qui signifie pour le producteur) et de décodage (ce qui signifie pour le récepteur) sont asymétriques. Le degré de « compréhension », de « distorsion » et de « malentendu » dans l'échange et, *in fine*, la qualité de ce dernier, dépendraient donc du degré de symétrie ou d'asymétrie observable entre les positions du codeur-producteur et du décodeur-récepteur.

Cette réflexion sur l'asymétrie nous amène à remarquer que la distinction entre un « nous » et un « eux », résultat d'un processus mental de quête de soi en termes d'appartenance et de la construction de frontières entre son propre groupe et celui de l'autre, implique la représentation de signes, de symboles, dans un langage, dont la mobilisation sera interprétée à l'aune d'une culture, comprise ici avec Ward Goodenough comme « *tout ce qu'il faut savoir pour appartenir* » (1957, p. 167). C'est à travers ces signes et symboles que les êtres humains sont capables d'envoyer et de recevoir des messages, de communiquer et d'établir une relation entre des individus qui aboutissent finalement à des groupements humains différents et à une construction culturelle précise. Ainsi, « *l'identité se forme au cours d'un échange avec notre environnement humain* » (Bénichou, 2006, p. 13), dans l'action ou plutôt dans l'interaction, dans le processus d'échange de messages que nous envoyons, recevons et interprétons jusqu'à l'obtention d'une image générale relativement cohérente. C'est dans le cadre de ces interactions que l'identité personnelle, celle de son groupe, ainsi que celle d'un partenaire se forment, se définissent et s'expriment...

Afin de mieux comprendre le processus de construction identitaire et le rôle joué par les signes dans ce dernier, nous proposons d'insister à la fois sur les concepts d'émission, que nous aborderons en termes de conception, et celui de réception, entendu au sens d'une interprétation des formes, voire d'un message. Dans le processus de médiation que nous considérons aujourd'hui, la médiation symbolique est pourtant centrale. Appartenir à un groupe signifie en effet avoir la clé permettant une interprétation des signes mobilisés, qui facilitent indirectement la communication. Dans le cadre de cet article, nous nous concentrons particulièrement sur les signes ethniques, notamment berbères, lesquels occupent une place importante dans les processus identitaires.

Dans le cas particulier qui nous occupe, l'usage des signes, que nous appelons aujourd'hui et pour les besoins de ce texte, des signes berbères, semble très ancien. Il remonte à l'art animalier des civilisations présentes dans cette aire géographique, quinze mille ans avant notre ère. « *Les décors géométriques sont aussi anciens, et leurs premiers usages ont été situés dans les chronologies des civilisations préhistoriques après les premières manifestations de l'art animalier* » (Gast, Assie, 1993, p. 24).

En Afrique du Nord, c'est vers l'an huit mille av J.C. qu'est apparu l'art géométrique. Les premières manifestations artistiques se sont surtout distinguées sur des objets en pierre, notamment des stèles, et des fragments de coquilles d'œufs d'autruche. Les signes ethniques berbères s'inscrivent dans cette tradition.

Les groupes ethniques berbères mobilisent également les textiles pour porter leur système de signes. Parmi ces produits, nous pouvons mentionner un premier modèle beaucoup plus récent, présenté ci-dessous, datant de la fin du XIX^e siècle et provenant de la délégation de Jebeniana (gouvernorat de Sfax). Il présente un détail d'un coussin de tête appelé « ÜSÄDA », de couleurs rouge, noir, blanc, égayé d'orange et de vert, d'une dimension de 1.05 m X 0.75 m.

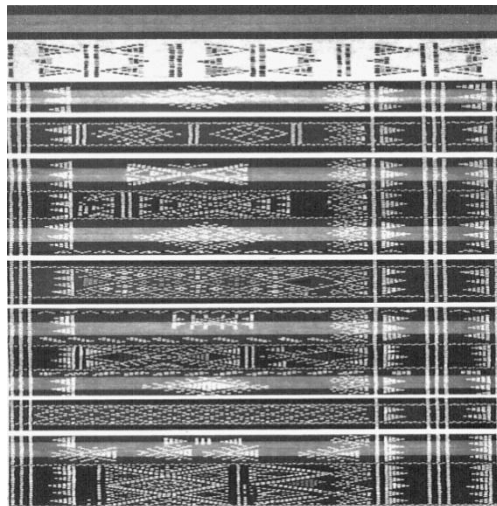


Figure 1. Détail d'ÜSÄDA de la délégation Jebeniana (Tunisie)

Un deuxième modèle significatif remonte à la même époque que le précédent. Il présente lui-même un fragment d'un ÜSÄDA de la région d'El Djem (gouvernorat de Mahdia) de couleur rouge cochenille (fond de l'étoffe), avec un décor géométrique blanc et noir égayé par quelques taches jaunes et vertes.

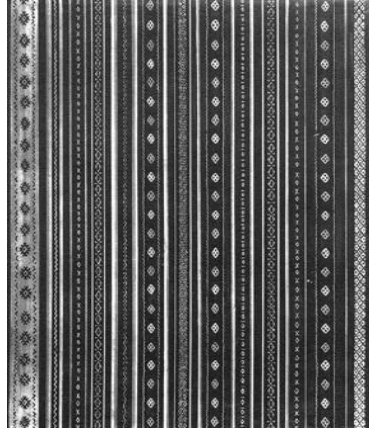


Figure 2. ÜSÄDA, fragment de la délégation d'El Djem (Tunisie)

Un troisième modèle (Figure 3) fait partie du même corpus d'ameublement : un tapis « kilim », utilisé comme tapis de sol, de selle et de décoration murale. Il s'agit d'une pièce datant des années 1940, composée de plusieurs bandes horizontales, de couleurs qui varient entre le rouge cochenille, le noir et le blanc, ornementée en jaune, orangé, vert et bleu indigo, avec une dominance du rouge.



Figure 3. Tapis de la délégation d'El Djem

Les trois exemples que nous présentons ici sont particulièrement anciens si on tient compte des contraintes de conservation des textiles et sont ornés de motifs tissés considérés, dans le cadre culturel dont ils sont issus, comme un moyen de communication avec l'environnement, que celui-ci soit considéré aussi bien au plan naturel, qu'au plan humain. Parmi les berbérophones, on trouve la croyance en un pouvoir de l'invisible. À travers la représentation de signes faisant référence à la nature vivante, ils expriment et transcrivent leurs rituels.

D'après les travaux ethnographiques (Camp, 1980 ; Makilam, 2005 ; Akli-Haddadou, 1993) qui ont pu être consacrés à ces signes spécifiques, la réunion de deux sexes est la base du système graphique mobilisé sur ces textiles. Toutes les figures géométriques seraient inspirées des formes et des fonctions sexuelles de l'homme. Elles seraient mises en rapport direct avec la représentation de la féminité et notamment de la métamorphose du corps de la femme au cours de son existence, motif qui évoquerait la pérennité du monde. Dans le cadre des rites ancestraux de ce peuple, l'acte sexuel est ainsi le symbole de la survie de la terre et de la nature. « *L'acte sexuel n'est pas compris uniquement comme un acte d'assemblage physique mais comme un véritable rite mystique qui déborde sur la totalité de leur environnement. Les époux sont des incarnations divines de tous les règnes de la nature. Car leur communion sacrée dans l'acte sexuel est comprise comme le fondement de la vie humaine et, à la fois, de toutes les créations naturelles* » (Makilam, 2005, p. 32). Dans le cadre de ce système de représentations, la femme est par nature féconde, semblable à la terre, elle est la responsable de la survie du monde. Mais, notre démarche nous pousse à insister sur le fait que toute fabrication d'un produit à partir d'une matière première provenant de la nature se voit attribuer, dans ce contexte culturel spécifique, la même signification que celle engendrée par un acte sexuel. « *Toute production à partir de la matière de la terre et de la laine se définit pour elles comme une création similaire à l'union sexuelle des humains suivant les mystères de leur propre création* » (Makilam, 2005, p. 32).

Sur la base de ces éléments de cadrage indispensables à l'interprétation des motifs mobilisés, nous pouvons dire, en premier lieu, que le message majeur suggéré par ces signes est construit autour des

notions de fécondité, de prophylaxie et de sauvegarde. Dans leur ensemble, ces dessins géométriques produits dans un cadre culturel marqué par la dimension rituelle, sont constitutifs de la mise en scène d'une protection. Ils sont mobilisés pour permettre à la femme d'empêcher ou de contrecarrer le « mauvais œil », pour qu'elle puisse conserver son bonheur conjugal et environnemental. Ils se voient ainsi attribuer une signification spécifique liée à un imaginaire, à une fonction de garde, de préservation, profondément liée à la fécondité de la femme et la fertilité de la terre.

« [...] à trop insister sur la mondialisation, on prend en effet le risque d'appauvrir la diversité des expressions identitaires observables et, surtout, de les réduire à un vulgaire avatar des dynamiques du "dehors", au détriment des processus sociopolitiques endogènes, déterminants. De ce point de vue, l'ethnicité ne renvoie pas à l'ordre de la tradition, fût-elle réinventée, mais ressortit à la modernité car elle est un instrument pour dire le changement social, le formuler, lui donner un sens »¹. Les universitaires (historiens, chercheurs en sciences sociales...) ont pu prédire une forme de recul de l'ethnicité ou du sentiment d'identité ethnique sous l'effet des forces de l'assimilation, de la modernisation et de la mondialisation. Cependant, « au contraire, l'ethnicité s'inscrit dans la modernité dont elle est dorénavant indissociable » (Juteau, 1999) ; l'allégeance à l'identité ethnique s'est renforcée au fil du temps dans de nombreuses régions, contrairement à ce qui aurait pu être pensé. De nos jours, ce concept est devenu la question centrale dans l'arène sociale et politique, et le concept est passé dans le discours quotidien du monde universitaire. En fait, c'est dans les années 1960 que le débat théorique sur l'ethnicité est devenu un sujet important dans le monde universitaire ; le concept, la définition, la caractéristique, le contenu des groupes ethniques, l'identité ethnique et les questions liées à l'ethnicité ont été et sont des thèmes débattus voire polémiques.

¹ Otayek René, « L'Afrique au prisme de l'ethnicité : perception française et actualité du débat », *Revue internationale et stratégique - Les relations internationales illicites*, n° 43, 2001, Armand Colin, p. 137. Voir l'URL : <https://www.cairn.info/revue-internationale-et-strategique-2001-3-page-129.htm> (consulté le 25 juillet 2018).

3. L'ethno-design textile : définition et fonction

3.1 Qu'entend-on par ethno-design ?

Nous proposons de définir la notion d'ethno-design en tant que projection idéo-plastique des caractéristiques d'un groupe ethnique spécifique, notamment de ses conceptions mythologiques. Des artefacts porteurs d'un riche contenu symbolique et sémantique deviennent la base de création d'un article, par exemple vestimentaire, dont le style est qualifié d' « ethnique ». Selon ce mode de conception, les formes associées à l'ethnicité, qu'il s'agisse d'images ou même seulement de couleurs, sont mobilisées dans un contexte étranger à celui de leur création, elles sont actualisées. Ces formes peuvent alors gagner une seconde vie dans le cadre de leur mise en relation avec d'autres cultures, avec d'autres époques tout en permettant d'attirer le regard sur leur contexte d'origine, sur le geste et la sagesse des ancêtres, lesquels ont, dans le cas des motifs berbères, ressenti et expérimenté l'univers en tant qu'organisme unique. Ces images et couleurs « ethniques » sont étroitement liées aux représentations traditionnelles développées dans différentes cultures à propos de l'environnement des peuples concernés et plus largement de l'univers.

3.2 La fonction et le symbolisme de l'ethno-design textile

Le sociologue et philosophe français Jean Baudrillard souligne que :

« Cette hypothèse, qui se soutient de l'évidence vécue, assigne aux objets un statut fonctionnel, celui d'ustensile lié à des opérations techniques sur le monde, et par là même celui de médiation aux besoins anthropologiques "naturels" de l'individu. Dans cette perspective, les objets sont d'abord fonction des besoins et prennent leur sens dans la relation économique de l'homme à l'environnement. Cette hypothèse empiriste est fautive. Loin que le statut primaire de l'objet soit un statut pragmatique que viendrait surdéterminer par la suite une valeur sociale de signe, c'est la valeur d'échange du signe qui est fondamentale, la valeur d'usage n'en étant souvent que la caution pratique (voire même une rationalisation pure et simple) telle est, sous sa forme paradoxale, la seule hypothèse sociologique correcte. » (Jean Baudrillard, 1972, p. 7)

Dans le cadre de l'ethno-conception, il est particulièrement intéressant de remarquer que les fonctions utilitaires, rituelles, décoratives et symboliques sont fusionnées au regard de représentations traditionnelles. On peut dire qu'au-delà de la fonction première d'un objet textile, celui issu d'une conception « ethnique » assure la reproduction de l'identité collective. À la valeur d'usage s'ajoute donc une valeur communicationnelle. Les articles vestimentaires issus d'une démarche ethno-design parlent en silence en dévoilant une valeur sémantique et une fonction rituelle tout en gardant la valeur esthétique des étoffes. Ils peuvent ainsi être appréhendés au regard d'une articulation particulière entre fonction utilitaire et valeur symbolique.

Le tissage berbère, tout comme la poterie, le tatouage, etc., s'inscrit dans le cadre de pratiques socioculturelles et rituelles ancestrales. De manière plus générale, les ornements et les motifs des objets « ethniques » sont des images métaphoriques de l'univers tel qu'il a été imaginé par les ancêtres. La forme, le système de proportions et le choix des matériaux sont ainsi constitutifs d'images ethnoculturelles créées en lien avec une pensée mythologique. Les objets ethniques sont alors vus comme porteurs des propriétés suivantes : figurer un message marqué par la subjectivité de l'artisan, devenir une projection symbolique de la cosmogonie, donner des pouvoirs spéciaux et des connaissances au détenteur de l'objet.

À cet égard, les produits issus d'une démarche ethno-design sont fortement marqués par une mobilisation particulière de la fonction symbolique. Plusieurs designers textiles tels que Yassine Morabet et Sofia El Arabi ont ainsi mobilisé ce concept dans leurs conceptions récentes. Les signes ethniques sont inclus dans la matière textile afin d'aider à « se souvenir » des savoir-faire traditionnels (le tissage artisanal) en faisant appel aux archétypes, qui permettent l'attribution de ces formes géométriques à la culture berbère.



Figure 4. Ensemble des vestes réalisées par le designer Yassine Morabite²



Figure 5. Sac pochette réalisé par le designer Sofia El Arabi³

² Voir l'URL : <https://www.pinterest.fr/NastyNaas/outfit/?lp=true>(consulté le 01 août 2018).

³ Voir l'URL : <https://www.pinterest.fr/migs142/sofia-el-arabi/?lp=true> (consultée le 01 août 2018).

Si depuis la révolution industrielle, le secteur textile est associé aux innovations technologiques dans le champ de la production de masse, les profondes mutations liées à l'essor du numérique ont également impacté l'activité des designers textiles. Ces derniers peuvent en effet s'appuyer sur des procédés où le numérique occupe une place importante, par exemple lorsqu'est réalisée une impression par laser. Il est alors intéressant de remarquer que cette technologie est mobilisée dans le cadre de la conception et de la production de produits textiles dont la dimension ethnique est liée à l'impression des motifs spécifiques que nous avons liés à l'identité berbère.



Figure 6. Un tee-shirt en technique d'impression réalisé par la marque La petite Kabyle⁴

Bien que le processus de production soit différent de celui qui a été éprouvé au cours des siècles, cette technique pourra offrir au concepteur de produits « ethniques » un rendu très qualitatif des couleurs pour transmettre sans altération les signes identitaires berbères. Toutefois, une question majeure s'impose alors : dans quelle mesure cette technologie numérique peut-elle remplacer le geste de l'artisan dans le cadre d'une valorisation de l'identité berbère ?

⁴ Voir l'URL : <https://lapetitekabyle.com/produit/tee-shirt-symboles-berberes/> (consultée le 06 août 2018).

4. Interroger le geste de l'artisan

Notre démarche rend nécessaire une définition de cette notion de geste. Il est tout d'abord possible de l'appréhender au sens le plus concret, comme un « *Mouvement du corps (principalement des bras, des mains, de la tête) volontaire ou involontaire, révélant un état psychologique, ou visant à exprimer, à exécuter quelque chose. [...] Simple mouvement expressif ou caractéristique. [...] Acte, action.* »⁵ Mais selon une acception plus abstraite, le geste est également expressif, il est un acte symbolique, une composante essentielle des rapports humains et représente une alternative à la parole en situation de communication.

Dans l'univers du tissage artisanal, ce sont principalement les jambes de l'artisan qui actionnent le métier à tisser en coordination avec le regard et le geste des doigts. Le geste de l'artisan ne semble alors pouvoir être appréhendé que dans l'articulation du toucher et du regard. Ce geste artisanal équivaldrait finalement à « avoir les yeux aux bouts des doigts ». Dans ce contexte spécifique de production, la matière est aussi bien destinée à être transformée qu'à être contemplée. Toute fibre, tout fil est contemplé pour devenir la pièce maîtresse d'un projet de production textile. L'impératif de coordination œil-main dans le geste artisanal appelle donc une perception des matières travaillées dans leur diversité, leurs spécificités, ce qui représente en soi le début d'une expérience à la fois physique et affective.

Dans le cadre de ce processus de conception, nous qualifions d'affectivité ce qui pourrait être assimilé au fait de dépasser la dimension technique du geste pour sonder la profondeur de la créativité, sa fusion avec l'esprit en une symbiose originale. De ce point de vue, l'artisan possède le don de laisser s'affirmer son esprit à travers les doigts et c'est sans doute cette alliance qui donne lieu à une rencontre entre le monde physique et le monde symbolique de la pièce tissée. Le geste de l'artisan, et plus particulièrement du tisserand, est un geste qui implique l'acquisition d'un savoir-faire plus ou moins élaboré et complexe mais aussi d'une maîtrise du champ symbolique, libre de toute contrainte.

⁵ Définition du *Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2000.

Devant son métier à tisser, le tisserand n'est donc pas uniquement à l'œuvre pour parvenir à un produit fonctionnel, il est aussi devant la matérialisation, la cristallisation d'un imaginaire personnel fait, d'une part, de valeurs et d'attitudes, et, d'autre part, des liens symboliques et durables constitutifs d'un imaginaire collectif, d'une culture. De cette association du tangible (la main) et de l'intangible (l'imaginaire) qui vise à produire un produit fortement signifiant naît le geste ostensif qui « *doit attirer l'attention du destinataire sur la nécessité de l'interpréter autrement que les mouvements ordinaires* » (Livet, 1994, p. 228). Du fait de son mode de production, l'objet artisanal serait donc porteur, non pas seulement d'un message, mais d'une forme de mode d'emploi, d'une suggestion de grille de lecture relative à sa signification au sein d'un contexte culturel donné.

5. Une marginalisation du geste traditionnel, le numérique en question

Depuis l'essor du numérique, une part de l'activité du designer mobilise une dimension technique nouvelle, liée à l'outil informatique. Tout comme il a pu s'adapter aux possibilités offertes par de nouveaux matériaux et procédés de fabrication, il se fait pour une part ingénieur ou informaticien quand le clavier devient une interface de sa créativité.

Son corps ne traduit plus matériellement les tensions propres à une vision personnelle mais ses doigts parcourent le clavier, ses mains posent tel dessin en tel codage à l'écran avant que le motif ne soit commandé aux crochets du métier Jacquard électronique. Une part du travail de conception est ainsi le produit d'une équation, d'un algorithme. Celui-ci est programmé par l'artiste dans le cadre, mais aussi sous la contrainte, d'un programme. Les commandes sont actionnées par des touches et enclenchent une succession d'actions, introduisant ainsi une médiation supplémentaire entre le créateur textile et sa création.

En effet, d'un point de vue technique, cette médiation numérique possède l'immense avantage de permettre l'enchaînement rapide de nombreuses et diverses actions proposées par la machine : un simple clic déclenche une série innombrable de faits et de micro-événements. Mais l'on est bien loin de l'acte artistique dont la spécificité peut être

décrite comme reposant sur deux éléments essentiels : la capacité expressive et la dimension homothétique⁶. Le style de l'artisan tisserand, la force de son empreinte, sont à envisager au regard d'une singularité du geste artistique exprimé sur l'étoffe mais parfois difficile à retrouver dans les productions numériques. L'autre exemption introduite, ou du moins accentuée par la numérisation des procédés, est celle de l'homothétie de l'acte créateur. Selon une approche classique de la création artistique, il existe ou doit exister un rapport direct entre la forme créée et l'acte qui l'informe. Chaque proportion traversant l'étoffe révèle une main humaine qui a accompagné ce mouvement pour laisser son empreinte et cela, quelle que soit la vitesse d'exécution. Selon cette approche, le résultat équivaldrait à l'acte créateur. L'étoffe est alors la marque d'un geste générateur, le « *moule en creux de l'action humaine* » (Vingt, 1958, p. 481). Les mains du tisserand conforment le tissu. La médiation technologique introduite par le numérique peut en ce sens être envisagée comme une rupture du lien existentiel entre le créateur dans son savoir-faire et le tissu en sa forme.

Il ne serait donc plus question pour l'artisan de faire corps avec sa création, mais cette évolution accentuée le risque que la valeur culturelle de celle-ci en pâtisse. En fait, dans un contexte technologique profondément redéfini, le tissu pourrait perdre une part de sa valeur expressive, notamment en ce qui concerne l'expression de la subjectivité du tisseur lui-même, de sa façon particulière de mettre en place des motifs signifiants et des couleurs. Pouvant être comparé à un artiste en performance, dont le corps est en quête d'improvisation, le corps en acte du tisserand est aussi pour une part le devenir-créateur du corps avant toute création. L'inconscient du corps est créatif. Cet inconscient fait surface au moment où le corps s'exprime en dehors de la surveillance de l'esprit. « *La création, c'est l'élaboration des idées pendant le geste de faire. [...] Les mains sont créatives seulement si elles sont obligées d'élaborer de nouvelles idées, des prototypes, pendant leur lutte contre un matériau brut qu'elles viennent d'entendre.* » (Flusser, 1999, p. 176). Ces

⁶ « Le geste technologique, bien que toujours le même, produit une panoplie incalculable d'actions proposées par la machine : c'est le geste de cliquer ou d'appuyer sur un bouton – qui commande une série innombrable de faits et de micro-événements. Il n'a plus rien d'artistique. Il en a perdu deux éléments essentiels : son idiotisme et son homothétie. » (Krajewski Pascal, 2012, p. 49).

réflexions nous amènent à insister sur l'absence de langage préexistant et commun entre les gestes du corps et ceux de la technique automatisée. Le tisserand offre un mouvement personnel, instinctif, en rapport étroit avec le contexte (temporel, culturel, spatial, relatif aux habitudes ou aux normes) afin que son geste puisse acquérir une signification. Les gestes susceptibles d'activer les machines automatisées jouent un rôle de transmission qui doit être questionné : l'utilisateur doit pouvoir donner un ordre précis à travers un geste standardisé, et de là se manifeste toute la différence avec le geste artisanal, tel qu'il a pu nous être transmis.

6. Conclusion

La question de l'identité berbère trouve aujourd'hui une matérialisation à l'échelle internationale dans les créations de designers textiles qui voient une source d'inspiration dans les motifs et couleurs propres à cette culture.

Cette mobilisation de signes porteurs d'une culture traditionnelle, est constitutive d'un champ spécifique que nous qualifions d'ethno-design. En étudiant les caractéristiques d'un groupe ethnique et en les remobilisant dans le processus de conception et de production d'un produit, cette démarche conduit à présenter l'ensemble des signes à travers lesquels des individus se reconnaissent comme appartenant à ce groupe. Cette reconnaissance se traduit par exemple dans l'utilisation des signes et techniques historiques utilisées par les berbérophones. Le vêtement ainsi conçu peut alors bénéficier d'une forte valeur symbolique, voire devenir un outil de transmission des croyances ancestrales.

Cependant, l'introduction du concept d'ethno-design dans un contexte marqué par l'essor du numérique est complexe. Cette mobilisation de signes « ethniques » a en effet lieu dans un contexte productif qui gagne à mobiliser des techniques efficaces et une prise en compte fine des conditions de diffusion et d'attractivité des produits concernés. Mais, ce travail, séduisant au premier regard, peut également causer une banalisation et finalement une dévalorisation des signes identitaires qui sont mobilisés en tant qu'icônes au cœur de ce type de

projets, nuisant ainsi à une démarche que nous envisageons sous son angle potentiellement communicationnel.

Le rôle joué par la technologie, notamment numérique, dans le processus de conception et de production textile peut tout à fait être expliqué par les gains de productivité ainsi réalisés mais cette évolution s'accompagne d'une perte de signification, dans la mesure où les signes mobilisés se trouvent partiellement déconnectés du geste de l'artisan qui les légitimait. Plusieurs designers ont opté pour une mobilisation de compositions ancestrales dans la mise en place de projets d'ethno-design textile pour affirmer, revendiquer ou renforcer une identité berbère. Toutefois, le poids de la médiation technologique sur les effets de sens à l'œuvre dans le processus de production ne peut nous conduire qu'à évoquer dans ce cas un produit agrémenté d'une touche ancestrale, plutôt qu'un ethno-design qui s'appuierait sur une démarche communicationnelle plus complexe. Cet ethno-design devrait-il alors envisager l'exploitation des techniques berbères, notamment en ce qui concerne le tissage, pour que toute authentification en termes « ethniques » puisse avoir un sens ?

Bibliographie

- Alain (1962). *Vingt leçons sur les beaux-arts*, Gallimard, Paris.
- Baudrillard Jean (1972). *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Gallimard, Paris.
- Bénichou Meidad (2006). *Le multiculturalisme*, Bréal, coll. « Thèmes et débats », Paris.
- Camps Gabriel (1980). *Berbères aux marges de l'histoire*, Édition Hespérides, Paris.
- DeCerteau Michel (1993). *La culture au pluriel*, Christian Bourgois, Paris.
- Du Frenne Mikel (1976). *Esthétique et philosophie : tome 2*, Édition Klincksneck, Paris.
- Flusser Vilem (1999). *Les Gestes*, Éditions D'ARTS / Éditions HC [édité par Marc Partouche ; postface de Louis Bec]. Nouvelle édition augmentée, 2014.
- Gast Marceau, Assie Yvette (1993). *Des coffres puniques aux coffres Kabyles*, Éditions CNRS, Paris.

- Goodenough Ward H. (1957). « Cultural anthropology and linguistics ». In *Report of the Seventh Annual Round Table Meeting on Linguistics and Language Study*, pp. 167-173, Georgetown University Press, Washington D.C.
- Haddadou Mohand-Akli (1993). *Le guide de la culture berbère*, Édition Paris Méditerranée, CNRS.
- Hall Stuart (1993). « Encoding/decoding ». In S. During (dir.), *The Cultural Studies Readers*, pp. 90-103, Routledge, New York.
- Hall Stuart (1997). *Representation : Cultural representations and signifying practices*, SAGE Publications, London.
- Juteau Danielle (1999). *L'ethnicité et ses frontières*, Les Presses de l'Université, Montréal.
- Krajewski Pascal (2012). *L'art au risque de la technologie*, Thèse en science de l'art, Université Aix-Marseille.
- Leroi-Gourhan André (1965). *Le Geste et la Parole, tome II*. Albin Michel, Paris.
- Livet Pierre (1994). *La communauté virtuelle action et communication*, Éditions de l'Éclat, Paris.
- Lorcerie Françoise (2003). *L'école et le défi ethnique : éducation et intégration*, ESF éditeur, Paris.
- Makilam (2005). *Signes et rituels magiques des femmes kabyles*, Karthala, Paris.
- Otayek René (2001). *L'Afrique au prisme de l'ethnicité : perception française et actualité du débat*, URL : <https://www.cairn.info/revue-internationale-et-strategique-2001-3-page-129.htm>
- Samrakandi Mohamed-Habib (1994). *Mes tissages : création et tradition dans les arts textiles populaires en Méditerranée*, Print Book, Maroc, Espagne, France.
- Vial Stéphane (2012). *La structure de la révolution numérique : philosophie de la technologie*, Thèse en philosophie, Université Paris Descartes, Paris.
- Vial Stéphane (2013). *L'être et l'écran : Comment le numérique change la perception*, Presses Universitaires de France, Paris.

Webographie

<https://lapetitekabyle.com>

<https://www.pinterest.fr/NastyNaas>

<https://www.pinterest.fr/migs142/sofia-el-arabi>