

***De la représentation sémiotique à l'expression identitaire : quand les motifs du tapis trament la culture algérienne***

***From semiotic representation to expression of identity: when carpet patterns weave Algerian culture***

LAHOUAOU Somia \*

ENSBouzareah Cheikh Moubarak Ben  
Mohamed l'brahimi El Mili El Djazairi  
( Algérie)

Somia.lahouaou@ensb.dz  
Laboratoire SENLOM ,université de Batna

CHAIBI Hassiba

ENSBouzareah Cheikh Moubarak Ben  
Mohamed l'brahimi El Mili El Djazairi  
( Algérie)

Chaibi.hassiba@ensb.dz

**Résumé:**

Cet article explore la dialectique du rapport complexe entre le signe et le réel dans les motifs du tapis traditionnel. En s'appuyant sur une approche sémiotique inspirée de la triade peircienne (icone, indice, symbole) et la sémiotique visuelle, appliquées sur un corpus composé de 31 motifs des tapis du sud algérien, les résultats ont montré que le motif n'est pas une copie mimétique du réel mais une traduction symbolique de croyances, d'expériences vécues, d'un environnement et d'une mémoire collective. L'expression plastique de ce rapport se fait par le biais d'une articulation singulière entre figuration, stylisation et abstraction pour constituer un mode

**informations sur l'article**

Reçu

01/11./2025

Acceptation

16/01/2026

**Mots clés:**

- ✓ Motifs du tapis
- ✓ Sémiotique
- ✓ Modes de représentation

## *De la représentation sémiotique à l'expression identitaire : quand les motifs du tapis trament la culture algérienne*

*de représentation sémiotique révélateur d'une signature graphique et d'un langage identitaire propre à la culture du sud algérien.*

**Abstract :**

*This article examines the intricate dialectic between sign and reality in traditional carpet designs. Adopting a semiotic framework grounded in Peirce's triadic model (icon, index, symbol) and visual semiotics, and applied to a corpus of 31 motifs from southern Algerian carpets, the study reveals that these motifs are not mimetic reproductions of reality but symbolic translations of beliefs, lived experiences, the natural environment, and collective memory.*

*The visual articulation of this relationship emerges through a distinctive interplay between figuration, stylization, and abstraction, forming a semiotic mode of representation that embodies both a graphic signature and a visual language of identity unique to the culture of southern Algeria.*

**Article info**

### **Keywords:**

- ✓ Carpet patterns
- ✓ Semiotics
- ✓ Modes of representation

## **1. INTRODUCTION**

Le tapis traditionnel, expression du sensible et de l'esthétique, se présente comme un véritable espace sémiotique où se cristallisent les structures de pensée et les schèmes de mémoire. Les motifs qui y sont tramés ne sont pas de simples ornements, ils constituent la substance signifiante et le socle du discours, ils transcendent la matérialité de la laine et s'élève à l'échelle de médiateurs entre le monde sensible et l'univers des représentations.

Au sud de l'Algérie, le tissage, fruit d'une ossature sociale et culturelle, est doté d'un idiome figuratif propre agrémenté d'un registre ornemental riche, composé de motifs d'emblée décoratifs mais surtout ancrés dans les traditions séculaires et millénaires du pays. Si nous les examinons d'un point de vue de leur rapport avec le réel, nous réalisons qu'ils manifestent une configuration particulière du lien à l'univers et au monde actualisant la mimésis ou au contraire créant un écart visuel à travers des modes de représentation sémiotique. Dans cette contribution, nous nous attachons donc à comprendre l'expression sémiotique du rapport du signe avec le référent, serait-il mimétique et iconique ou se prête-t-il au symbolisme ? Se pose également la question de savoir comment les modalités de représentation du réel, telles qu'elles se manifestent dans les motifs des tapis du sud algérien, participent-elles à l'affichage d'une double identité visuelle et culturelle.

En abordant cette problématique, notre objectif consiste à modéliser le processus de construction identitaire par le signe en démontrant comment la sémiose convertit les modes

de représentation sémiotique en marqueurs identitaires visuels et culturels, et à contribuer à enrichir le champ de la sémiotique contemporaine en confirmant la pertinence et la fécondité de ses outils aux arts traditionnels souvent marginalisés en faveur des productions médiatiques contemporaines (cinéma, film, publicité, langages formalisés).

Pour se faire, nous avons constitué un corpus, sous forme d'images, comprenant 31 motifs de tapis issus des principales régions de production au sud algérien: M'zab, Djebel Amour, Timimoun (Touat, Gourara, Goléa, Tasfaout) choisis pour la diversité de leurs structures formelles et de leurs univers symboliques. L'analyse porte essentiellement sur la forme puisque la couleur ou la dimension sont souvent déterminées par les contraintes techniques et les ressources matérielles disponibles. Certains motifs photographiés ont été collectés au niveau du musée national d'antiquité à Alger à partir des fiches techniques livrées le : 20 Juin 2025, d'autres ont été récupérés des tapis affichés sur les pages facebook : adeafa Timimoun, le pays des Ouled-Nail et le site de : [www.atmzab.net](http://www.atmzab.net) .

L'approche adoptée, pour cette étude, s'inscrit dans le champ de la sémiotique, articulée principalement autour de la théorie du signe de Peirce et complétée par une analyse du degré d'iconicité développée dans la sémiotique visuelle. La théorie triadique de Peirce permet d'examiner la nature du lien entre le motif et le réel selon trois modes distincts (icône, symbole, indice). L'étude du degré d'iconicité permet de situer les motifs sur une échelle allant de la figuration à la stylisation. Cette hiérarchie dans la représentation éclaire comment le motif passe du monde visible à la configuration culturelle.

Par ailleurs, la recherche s'enrichit par les travaux d'auteurs ayant exploré les modes de représentation dans l'art berbère notamment ceux de: Jacques Fontanille (1998), Paul Vandebroek (2000), Nadia Kajjou (2001), Salima Nadji (2009).

## ***2. Le statut sémiotique du motif : symbole, icône ou indice ?***

Le motif du tapis issu d'un patrimoine ancestral évoque conjointement le monde vécu, le système de pensée collectif et la créativité de la tisseuse. En effet, ces entités visuelles entretiennent une relation complexe avec le référent qui se décline en éléments de la nature ou du quotidien comme il reproduit des conceptions spirituelles et cosmologiques. De ce fait, l'étude du motif ne se limite pas à la dimension esthétique, elle s'interroge également sur le type de relation qui se noue entre l'entité figurée, l'expérience humaine qu'elle signifie et la nature des processus sémiotiques à l'œuvre. C'est à ce point de tension que la conception peircienne du signe se montre féconde et appréhende le lien à travers la triade : icône, indice et symbole.

L'icône renvoie à son objet par ressemblance, tandis que l'indice le représente par un lien de causalité et de contiguïté. Le symbole de son côté, évoque le référent en le rapportant à la convention culturelle partagée.

## *De la représentation sémiotique à l'expression identitaire : quand les motifs du tapis trament la culture algérienne*

### *2.1. Le motif du tapis, une iconicité complexe*

Le motif fonctionne comme une icône au sens peircien du terme dans la mesure où le signifiant ressemble à son objet, l'analogie et l'évocation passent par « l'imitation de traits caractéristiques » (Pascal Vaillant, 1999, 29) de cet objet, c'est une sorte d'imitation de la nature de l'objet évoqué au niveau de la production des signes.

Au niveau de la réception, les signes doivent être reconnaissables en référence à une « ontologie locale qui sélectionne, des caractères visibles, ceux qui permettent de distinguer l'espèce de l'objet des espèces adjacentes » (ibid.,30) en d'autres termes, l'identification se fait dans un cadre de référence précis qui détermine les traits et les détails distinctifs du signe par rapport aux espèces ou aux objets similaires.

Cependant, dans le tapis traditionnel du sud algérien, cette similarité n'est pas univoque. La diversité des motifs invite à convoquer la notion de degré d'iconicité définie comme une échelle de lisibilité qui permet de mesurer l'écart entre le signe et le réel qu'on dépeint. Elle s'articule en deux strates qui cartographient le passage du monde perceptible à l'univers formel du système visuel en question, il s'agit de la figuration et la stylisation.

**-La figuration** désigne une représentation sous une forme visible où l'icône présente un lien de forte ressemblance avec son référent. Dans le cas du motif du tapis, nous pouvons reconnaître sans grande difficulté une silhouette humaine, une forme végétale ou zoomorphe. C'est le degré d'iconicité le plus élevé où l'intention de la tisseuse est mimétique même si la représentation peut être une interprétation subjective voire déformée du réel.

Dans le tapis du sud algérien, nous pouvons trouver :

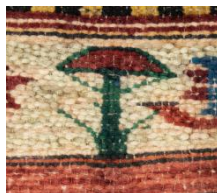
- *Des représentations anthropomorphes, zoomorphes et de la floresur le tapis dromadaire de Timimoun:*



**Figure 01 :**  
*Dromadaire*



**Figure 02 :**  
*Silhouette humaine*



**Figure 03 :**  
*Arbre*

- *Des objets de la vie quotidienne :*



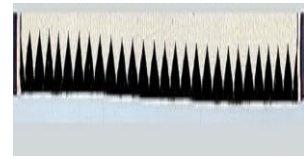
**Figure 04:**  
*Chandelier (M'zab)*



**Figure 05:**  
*Peigne à tisser (M'zab)*



**Figure 06:**  
*Clé (M'zab)*



**Figure 07 :**  
*Dents de scie (Fatis)*

Il faut noter que sur les tapis du sud algérien, la tisseuse cherche à animer la surface dans une tentative de naturalisation du fond, c'est-à-dire une «attribution de propriétés spatiales et dynamiques, rendue possible par la prise de position d'une instance de discours » (Fontanille, 2018,04). Autrement dit, le motif n'est pas une simple ornementation posée sur un support passif où le fond (espace vide, l'arrière-plan ou la trame) acquiert une animité et des propriétés spatiales et dynamiques qui évoquent le monde naturel. Il s'agit de la « verticalité et gravité, profondeur, atmosphère et distance visuelle, mouvement relatif, etc. » (Fontanille, ibid.). L'arrière-plan n'est donc pas un vide, mais un « milieu » à travers lequel les motifs se déploient, nous pouvons identifier: la terre, le ciel, l'air, l'eau. De ce fait, la naturalisation mène à une reconnaissance figurative (iconisation) des motifs.

Le fond du tapis de Timimoun (Dromadaire), est beige-ocre traversé par des bandes rouges, brunes et noires évoquant un milieu naturel : l'oasis. La large bande horizontale sombre au bas du tapis renvoie à la terre humide gorgée d'eau. Les lignes de triangles ou de zigzags qui peuvent refléter un serpent, des éclairs reçoivent une interprétation figurative grâce à l'espace naturalisé pour évoquer des canaux d'irrigation (*Séguias*). Leur dynamique est celle d'un flux qui parcourt l'espace du tapis.

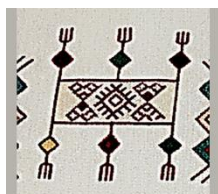
**-La stylisation :** le mot « stylisation » en art renvoie à « *toute démarche réductrice ou simplificatrice de la forme en fonction de critères fort variables : tantôt le traitement simplificateur est imposé par le formalisme conceptuel de l'idéogramme ou du schéma, tantôt il est le résultat d'une recherche esthétique de type linéaire* » (<https://www.universalis.fr/encyclopedie/stylisation-art/>)

Dans le tapis du sud algérien, la stylisation prédomine et représente une échelle intermédiaire d'iconicité où les motifs sont moins aisément déchiffrables. Certes, le motif garde une certaine analogie formelle avec le référent néanmoins il le simplifie, l'épure ou le schématise en vertu des impératifs graphiques dictés par la tradition ou imposés par la technique textile. Bien qu'il soit reconnaissable par les initiés, il n'est plus du domaine de la stricte ressemblance. En effet, les tisserandes transcrivent le réel en le stylisant ; elles ne reproduisent pas les objets, la faune et la flore tels qu'ils se trouvent dans la nature, elles les transforment en lignes de base et en figures géométriques de façon à répondre aux principes de l'économie et de la substitution.

Les femmes reprennent des éléments de leur environnement, de leur culture et de leurs croyances à l'instar de :



## *De la représentation sémiotique à l'expression identitaire : quand les motifs du tapis trament la culture algérienne*



**Figure 08**

*Lit de la mariée  
(M'zab)*



**Figure 09**

*Trepied+ couscoussier  
(Megdoud, Timimoun)*



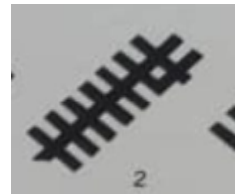
**Figure 10**

*Echelle  
(Fatis)*



**Figure 11**

*Tête de bélier  
(Djebel Amour)*



**Figure 12**

*Main avec cinq doigts  
(Djebel Amour)*

Prenons l'exemple du motif de la « Khamssa » dite « main de Fatma » qui est toujours stylisée sur les tapis. Au lieu d'une main réaliste dans la forme figurée, elle est simplifiée en cinq traits ou cinq lignes. De cette façon, « la stylisation débouche sur la formation d'un métalangage visuel » (Fontanille, 2018,03). Etant donné qu'elle transforme des représentations figuratives en un système de signes autonome et porteur de sens. Ce passage de l'image au signe crée un autre nouveau langage où les signes stylisés fonctionnent comme des « mots » de base pour ce langage, on en se combinant à d'autres signes, ils contribuent dans la création de signes complexes ou l'instauration de nouveaux concepts, c'est le cas du motif de la « main de Fatma », qui en se répétant pour créer une bordure, il signifie une protection continue.

**2.2. Le motif dans sa dimension symbolique :** chez Peirce, le symbole est un signe qui entretient une relation conventionnelle et arbitraire avec son objet en absence de tout lien causal. Le motif transcende sa matérialité et devient un pont entre le visible et l'invisible. Il est dépouillé de sa forme concrète pour devenir symbole dont l'interprétation interpelle des connaissances sur la culture cible. Les motifs représentent des concepts culturels, spirituels, des croyances, des mythes ou des valeurs. C'est dans cette catégorie que réside la plus grande profondeur des motifs du sud algérien. En revanche, le symbole convoque simultanément les deux registres de représentation à savoir : la stylisation et l'abstraction.

**-La stylisation :** à travers la réduction des détails et la simplification, la stylisation joue un rôle essentiel dans le passage de la forme figurée à la valeur symbolique qui se déploie dans l'écart entre la forme visible et le référent. Le motif stylisé ne renvoie pas uniquement à l'objet mais à une idée culturelle ou cosmologique. Il conduit le regard du visible vers l'invisible opérant la conversion de la figuration en symbole. On en trouve l'illustration dans les motifs ci-après :

- **Le ciseau :** A l'instar des instruments tranchants telle la charrue ou la hache, le ciseau symbolise le principe actif masculin qui pénètre et féconde le principe réceptif féminin dans une dynamique de complémentarité.

Dans un autre sens, les ciseaux constituent l'attribut d'Atropos, figure mythologique des Parques, chargée de trancher le fil de la vie. (J.Chevalier et A.Gheerbrant, 2004, 260). Cet instrument incarne la soudaineté de la fin brutale telle que la rupture avec le bien-aimé illustrée sur les tapis ci-après :



**Figure 13**  
*Djebel Amour*



**Figure 14**  
*Djebel Amour*



**Figure 15**  
*M'zab*

- **Le serpent** est omniprésent dans toutes les régions, il est le symbole de la virilité absolue, de la fécondité, de la protection et du renouvellement de la vie. « Issue de l'eau génératrice, le serpent de la tradition archaïque est symbole de résurrection des morts et de la terre laquelle il est lié par ses mues : les ondulations de ses anneaux évoquent le perpétuel retour à la vie » (Moreau, 2000,106)



**Figure 16**  
*Djebel Amour*



**Figure 17**  
*Djebel Amour*



**Figure 18**  
*M'zab*

- **La tresse de palmier** (Fatis) exprime la fertilité, la générosité de la vie dans un milieu hostile parce qu'au sud algérien le palmier est considéré comme l'arbre de vie. Elle symbolise aussi la cohésion et la robustesse.



**Figure 19** (*tresse de palmier, Fatis*)



**Figure 20** (*Tarentule, tasfaout*)

- **Tarentule stylisée** (Tasfaout) remplit une fonction de protection magique (Radigue, 2017, 98) pour faire fuir le mal en le nommant.

**-L'abstraction géométrique :** l'abstraction se manifeste par des formes, des couleurs, des mouvements et des lignes qui s'éloignent et se détachent des formes visibles et figurées en ayant pour objectif de transmettre des idées purement conceptuelles ou des émotions.

Dans le tissage du sud algérien, des séries de losanges emboîtés, des lignes brisées, des triangles, des carrés ou des combinaisons complexes de ces formes structurent le champ

## *De la représentation sémiotique à l'expression identitaire : quand les motifs du tapis trament la culture algérienne*

visuel. Dans ce sens Lockak (1982) affirme que la géométrisation est « l'une des manières les plus notables de s'élever du concret vers l'abstrait et la première manière de trouver des résultats précis sur des êtres qu'en réalité nous avons inventés ».

Parmi les formes géométriques abstraites, nous repérons :

- **Le triangle** pointé vers le haut renvoie au concept de masculinité tandis que celui pointé vers le bas incarne la féminité.

Leur combinaison représente l'union des contraires et la fertilité, idée source, d'où jaillirent les civilisations, nées d'Adam et Ève.



**Figure 21 : Djebel Amour**

- **L'étoile à six branches** : sur les tapis de M'zab et Tasfaout de Timimoun, c'est un hexagramme à six branches appelé également bouclier de David (Radigue, 2017, 99). Elle est un symbole du judaïsme, qui a été intégré par les artisanes vu que les communautés juives ont vécu pendant des siècles dans le M'zab, Touat et Gourara et on a transmis ces motifs aux tisserandes soit oralement ou visuellement.



**Figure 22 : Tasfaout**



**Figure 23 : M'zab**



**Figure 24 : M'zab**

Toutefois ce motif remonte à des traditions antiques, étant formée par deux triangles entrelacés, il représente l'union des forces opposées. Il a été utilisé comme signe apotropaïque pour repousser le mal et préserver l'équilibre.

- **M W (Tasfaout)** : selon Barbatti : « les formes en M ou W, provenant de la juxtaposition de deux chevrons, sont en réalité deux abstractions de formes anatomiques humaines, le W représentant les linéaments de la poitrine et le M ceux des cuisses et des aines de la femme » (2006)

Dans le contexte du Sahara :

Le M stylisé peut représenter la femme mère ou la fertilité du désert, souvent liée à la rareté de l'eau précieuse.

Le w, en inversion, complète le cycle, et incarne la terre réceptive ou la pluie nourricière.





Figure 25: M'zab



Figure 26 : Djebel Amour

- **Le losange** est l'un des motifs abstraits les plus récurrents dans le tapis du sud algérien : le losange est un symbole féminin qui représente la vulve, matrice de la vie. Quand il y a « une croix centrale en X signifie la virginité » (Moreau, 2000 ,64), (voir Figure27). Cette symbolique remonte à la préhistoire comme en atteste les travaux d'André le roi-Gourhan et de l'Abbé Breuil.

Représentant à la fois la vulve et l'utérus, il serait l'image du ventre de la mère (Bouilloc et all., 2000, 13).

-**Losange avec un point au milieu** (Figure29: Dromadaire, Timimoun): représente l'œil et symbolise la protection.

-**Losanges aux cotés ciliés ou pectinés** (Figure28 : Djebel Amour) s'appellent les griffes 'Mekhleb' et empêchent l'infiltration des Djinns depuis le sol (Zenadi Chikh et al., 2003, 110).



Figure27: Djebel Amour



Figure28: Djebel Amour

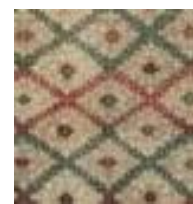


Figure29: Timimoun

- **Le rectangle en motif central** : motif central du tapis Megdoud (Figure 30) qui symbolise la chambre nuptiale ou la porte du mariage(de la nuit de noces) suggérant le mariage et la procréation (Radigue, 2017, 82)

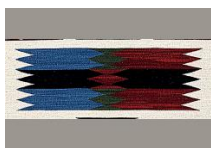


Figure30: rectangle de Timimoun



Figure31: croix de Djebel Amour

- **La croix** indique les quatre points cardinaux. Elle symbolise l'orientation dans l'espace, une des exigences vitales de la subsistance des nomades.

Elle représente un talisman entre le mauvais œil qui le divise dans l'air en quatre directions. La figure31 qui renvoie à la croix sur un ancien tapis de Djebel Amour.

L'abstraction dans les tapis du sud est profondément ancrée dans la culture et les croyances des tisserandes où les motifs deviennent des idéogrammes dépositaires d'une

## *De la représentation sémiotique à l'expression identitaire : quand les motifs du tapis trament la culture algérienne*

symbolique riche et profonde, condensant une expérience humaine : la nature, la femme, la protection, le cosmos, la fertilité.

De là, l'abstraction ne se cantonne pas dans la dimension esthétique mais transcende le visible et ouvre des canons vers le langage symbolique.

Il convient de souligner que les motifs dans le tissage du sud algérien sont polysémiques et leur interprétation est inhérente au contexte combinatoire où ils sont inscrits et « la manière dont la tisseuse a choisi de les relier entre eux que les signes prennent toute leur force et leur signification » (Radigue, 2017, 105)

### **3. Synthèse et interprétation des résultats**

Après l'examen des tapis du sud algérien appartenant à : M'zab, Timimoun et Djebel Amour, nous avons relevé que le style graphique des tisserandes suit des directions particulières et très probablement fort anciennes avec une prédominance du style berbère abstrait notamment sur le tapis de Djebel Amour. Ce style se caractérise par un fond symbolique venant du néolithique avec quelques empreintes du métissage culturel issu de cultures ayant embrassé les régions, citons : la culture juive présente à travers l'étoile de David dans le tapis de M'zab et de Tasfaout de Timimoun, les motifs du « stanbuli » et « Khaznaji » d'origine othomane à Djebel amour, la représentation très schématique des figures humaines et la structuration rythmée qui rappellent les tissus africains à l'image du bogolan.

Ce brassage s'explique par le fait que le Sahara a toujours été un carrefour de civilisations : arabe, berbère, juive, touarègue et subsaharienne. De surcroît, nous avons pu identifier un répertoire visuel partagé à dominante géométrique ; on a repéré la quasi-permanence de : la ligne brisée ou zigzag, le losange, l'étoile, le rectangle, la croix, la chaîne, l'échelle.

Les motifs tramés présentent une unité remarquable sur le plan esthétique et symbolique traduisant un système visuel enraciné dans les cultures du sud. Le tapis devient donc un espace de rencontre de cultures et un carrefour d'influences (précitées) qui ont été réinterprétées selon le fond autochtone (notamment les combinaisons des motifs) ce qui lui confère une singularité graphique symbolique voire une identité visuelle.

Selon son rapport avec le réel, le motif se décline en icône et symbole suivant la typologie peircienne avec un fonctionnement particulier: il s'agit d'un signe pluriel qui est d'emblée iconique (figuré, stylisé) ou abstrait (majoritairement) mais s'inscrit souvent dans un système symbolique où le sens n'est pas strictement livré par la forme mais aussi et surtout par la culture et la mémoire collective. Vu le nombre réduit de motifs iconiques, nous pouvons avancer que les tisseuses ne prétendaient pas une reproduction du réel mais plutôt

une réinvention et une réinterprétation de ce dernier selon le code culturel et les contraintes techniques du tissage.

La particularité de la représentation dans ces motifs est qu'elle s'apparente à plusieurs registres à la fois ; la tisseuse superpose les styles en filant une fois des motifs figuratifs clairement identifiables (sur quelques tapis de Timimoun et M'zab) et une autre fois des motifs stylisés ou abstraits reconnaissables après interprétation des lignes, des figures stylisées et des formes géométriques et les connecter aux croyances de la tribu en question. Dans certaines situations, elle fait appel à des motifs polyvalents et polysémiques dont la signification est tributaire de leur place dans le tapis et du réseau des relations qu'ils nouent avec les autres motifs. De ce fait, la tisseuse manie les nœuds dans un double mouvement : tantôt pour révéler et tantôt pour suggérer et évoquer.

Le recours simultané à plusieurs modes de représentation s'explique par la fonction mémorielle et expressive du tapis où les motifs représentent une forme d'écriture visuelle qui condense à la fois une réalité vécue, une fonction protectrice et un signe spirituel. Dès lors, chaque tisseuse appartenant à une région ou à une tribu donnée exprime sa vision du monde, ses coutumes et son histoire par le biais de schèmes graphiques qui matérialisent un univers sémiotique où la féminité, la vie quotidienne (tissage, relations, mariage, accouchement), la cosmologie (croyances superstitieuses, magie, protection) et l'environnement (désert, oasis, Ksars) se transcrivent dans la trame du décor.

Les résultats ont montré aussi que les tapis du sud algérien se rejoignent par leur système de signes abstraits et symboliques, ceci est justifié par le fait que ces modes de représentation constituent le langage le plus adapté pour exprimer une vision sacrée du monde, respecter les interdits et assurer la transmission d'un héritage oral.

La structuration et le fonctionnement des motifs, leur nature et les modes de représentation propres à ces zones du sud algérien contribuent à la construction d'une signature esthétique et visuelle baignée dans une culture plurielle conjuguée à l'histoire de la région.

## **5. Conclusion**

Notre article s'est attaché à analyser les différents modes de représentations sémiotiques à la lumière de la théorie sémiotique (Peirce, sémiotique visuelle). Les résultats ont révélé que le tapis est un palimpseste identitaire où chaque motif (icône ou symbole) tissé se présente comme vecteur de mémoire et d'identité. Les différents modes de représentation (figuration, abstraction, stylisation) jouent un rôle re-descriptif et re-structurant des situations quotidiennes, des objets, de la nature environnante, des croyances selon les codes esthétiques et culturels hérités.

L'apport de cette étude réside dans l'application des outils de la sémiotique visuelle à un corpus traditionnel encore peu exploré et à ouvrir la voie à de nouvelles recherches qui pourront explorer la dynamique de signification dans d'autres formes d'expression

## *De la représentation sémiotique à l'expression identitaire : quand les motifs du tapis trament la culture algérienne*

populaire (poterie, tatouage, peinture murale, objets en bois) et dégager les invariants formels et thématiques permettant de mettre en évidence un idiome culturel partagé.

### **6. Liste Bibliographique:**

- Bruno Barbatti (2015), Tapis berbères du Maroc, la symbolique origines et significations, ACR Edition, Courbevoie.
- Christine Bouilloc (2000), Maroc, tapis de tribus, Edisud, Marseille.
- Jacques Fontanille (1998), “Décoratif, iconicité et écriture. Geste, rythme et figurativité : à propos de la poterie berbère”, dans Visio, numéro spécial Histoire de l’art et sémiotique, vol. 3, 2, p.25, Québec.
- Jean Chevalier et Alain Gheerbrant (2004), Dictionnaire des symboles, Robert Laffont, Paris.
- Jean-Bernard Moreau (2000), Les Grands symboles méditerranéens dans la poterie algérienne, livre ouvert, Alger.
- Lucien Golvin (1953), Les arts populaires en Algérie 2 : Les tapis algériens, La typoLitho et J. Carbonel, Alger.
- Marie-Claire Radigue (2017), Tigurarar : tapis et tapisserie d'art de Timimoun et du Gourara. Un langage secret, Dalimen, Alger.
- Pascal Vaillant (1999), sémiotique des langages d’icônes, Slatkine, Genève.
- R.P. Giacobetti (1932), les tapis et tissages de Djebel Amour, Ernest Leroux, Pais
- Samia Zenadi Chikh et al. (2003), Au fil du temps, Apic, Alger.
- <https://www.universalis.fr/encyclopedie/stylisation-art>