

TECHNIQUE DES POTERIES RIFAINES DU ZERHOUN

Il existe, non loin de Meknès, dans le massif du Zerhoun, un certain nombre d'agglomérations rifaines de la tribu des Beni Touzin; elles se sont installées dans le pays, sous le règne de Sidi Mohammed ben Abderrahman (1859-1879).

Ces déplacements, ces « essaimages », sont fréquents au Maroc; leur histoire est celle de toutes les vicissitudes du pays. Mais lorsqu'une tribu, comme celle des Beni Touzin, habite un pays inexploré, et lorsque des fractions, comme celle du Zerhoun, conservent des relations suivies avec leur pays d'origine, elles nous permettent de connaître des industries ignorées, comme l'essaim nous instruirait sur la ruche-mère, si les abeilles ouvrières avaient des aptitudes spéciales, selon les ruchers.

Les Beni Touzin qui vivent sur les pentes septentrionales du Rif, non loin de Melilla, ont apporté au Zerhoun des techniques qui leur sont personnelles, et que l'on ne trouve chez aucun de leurs nouveaux voisins. Leur étude est instructive en soi; elle permet aussi de collaborer aux études difficiles des explorateurs et d'apporter une contribution à l'étude à peine ébauchée des industries rifaines: c'est pour cela que je réunis ici ces notes, quoique incomplètes, sur la poterie des Beni Touzin du Zerhoun (1).

Les Beni Touzin habitent quelques villages, parmi lesquels Beni Meraz et Bou Mendara sont les plus importants; ce seront aussi les plus visités, car tous deux, et surtout Beni Meraz, sont pittoresquement bâtis dans de grands cirques d'effondrement où les maisons éparses se posent deci-delà, jusqu'à la falaise qui domine les terres

(1) Ce travail a été rédigé d'après des notes recueillies dans le Zerhoun, en 1916. M. Van Gennep, à qui je l'avais communiqué, l'a utilisé dans ses « Recherches sur les Poteries de l'Afrique du Nord (*Harvard African Studies*, vol. II, Cambridge, 1918, pp. 277-278), et a déjà publié quelques-unes des figures qui illustrent cet article.

d'éboulis et dont elles utilisent parfois les anfractuosités. Bou Assel, moins important, d'aspect misérable, est à l'extrémité occidentale de l'arête qui limite, comme un grand mur, le nord de la plaine du Saïs; il domine la piste qui va de Meknès à Mouley-Ydris; il est facilement accessible, ses habitants sont accueillants et ce sont eux surtout que j'ai vus au travail.

Je ne connais la technique des Rifains de Bou Mendara et de Beni Meraz que par ce qu'ils m'en ont dit dans les maisons mêmes où ils l'employaient, et j'ai la certitude qu'elle est exactement semblable à celle de Bou Assel : je les confondrai dans ma description. Il n'y a de réserves à faire que pour le travail d'une maallema de Bou Mendara, originaire des Ait Ouriaghel, tribu voisine des Beni Touzin : j'ouvrirai à son sujet quelques parenthèses.



Les poteries du Zerhoun au point de vue commercial. — On peut juger des procédés, de l'art, du « métier », par l'œuvre, et on trouve toutes les poteries du Zerhoun au marché du samedi, à Mouley Ydris. Il ne semble pas que la vente soit soumise à la loi de la demande: la présence des marchandises est irrégulière; les vendeuses ne viennent que poussées par la nécessité de certains achats. Il s'ensuit que la fabrication n'est pas continue; elle est en rapport avec les besoins du producteur, quelles que soient les raisons qui puissent le conduire à faire monnaie ou échange de son industrie. Il y a cependant une règle à peu près constante, qui ne se vérifie pas seulement chez les Rifains du Zerhoun, mais chez les Beni Mtir et les Beni Mgild; l'ouvrier, aussi bien que l'ouvrière se met au travail l'avant-veille ou la veille du marché, la cuisson ayant lieu la veille ou le jour même, selon l'éloignement du centre de vente.

L'artisan. — Aux villages rifains du Zerhoun, c'est la femme qui travaille la glaise, alors qu'à Mouley Ydris et dans toute la région de Meknès, il n'y a que des potiers : ceux-ci se disent originaires du « Sahara », c'est-à-dire d'une région géographiquement imprécise, située au-delà du Grand Atlas, vers le sud-est du Maroc; ils ont sou-

vent le même type ethnique que les savetiers et les forgerons, dont les professions sont réprouvées (1).

Les pratiques rifaines confirment à nouveau la loi que M. Van Gennep a exprimée ainsi (2) : « ...la manufacture et le tour ne se trouvent pas, dans une même région, chez les mêmes catégories de personnes : si la poterie à la main est l'œuvre des femmes..., le tour est l'instrument des hommes. » Les femmes Beni Touzin n'emploient pas le tour, tandis que les Sahariens de Mouley Ydris l'utilisent; il y a donc, dans le Zerhoun, coexistence de deux techniques, et leur spécialisation différente en rapport avec la sexualité.

M. Van Gennep ajoute : « Les premières (les femmes), vivent à la campagne; les seconds (les hommes) de préférence dans les centres commerciaux, lieux de marché, villes. » Il en est ainsi dans la région que j'étudie, et peut-être serait-il possible d'établir, à son endroit, une formule plus étroite : la poterie rifaine, faite à la main, est de fabrication et d'utilisation familiale, portée au marché en vue d'une transaction occasionnelle, tandis que la poterie au tour est tout à fait industrialisée.

Il n'y a pas d'atelier à proprement parler; il n'en est d'ailleurs pas besoin pour un travail aussi discontinu. La fille est à la fois l'élève et la collaboratrice de la mère. A Bou Assel, on compterait, d'après le cheikh, sept à huit familles qui fabriqueraient la poterie; à Beni

(1) Ainsi que me le fait observer M. H. Basset, qui a étudié la céramique berbère dans son cours de 1918 à l'École supérieure de Rabat, le métier de potier est aussi mal vu, dans certaines tribus, que celui de forgeron. « Le potier dit aussi M. E. Laoust, dans ses *Mœurs et Choses berbères* (p. 69) passe pour un être misérable condamné par le destin... Il vit malheureux, retiré et méprisé, puisque toute sa vie se passe à battre et à piétiner notre mère et notre père, la terre ». M. Laoust cherche la cause réelle de cette mésestime dans le fait que le potier « accomplit une besogne qui, chez les Berbères comme chez tous les demi-civilisés, est uniquement réservée aux femmes ». Cette constatation n'est certainement pas étrangère aux sentiments des gens du peuple à l'égard des potiers, mais je doute fort qu'elle en soit la cause originelle. Hommes et femmes font des poteries, selon des techniques si nettement individualisées, qu'il me semble difficile de confondre leurs professions. D'ailleurs les forgerons sont également honnis, sans qu'on puisse dire qu'ils se livrent à un travail réservé aux femmes... La légende qui fait un grief aux potiers de battre la terre, me paraît plus près de la vérité, parce qu'elle attribue une cause magique à la défaveur dont souffrent ces artisans.

(2) A Van Gennep, *Études d'ethnographie algérienne*, tir. à part de la *Revue d'Ethnographie et de Sociologie*, Paris, E. Leroux, 1911, p. 32.

Meraz, toutes les familles seraient aptes à en faire; à Bou Mendara, en l'absence du cheikh, on m'a répondu très évasivement.

Technique. — Accessoires de fabrication. — L'ouvrière rifaine travaille devant la porte de sa maison, mais elle n'est pas assise, comme la potière kabyle représentée dans les *Études d'ethnographie algérienne* de M. Van Gennep (1); elle se tient dans la position accroupie (fig. 1, 2, 3).

Elle a, en face d'elle, un grand plat renversé qui sert de soubassement, de socle à la poterie en fabrication; à sa droite, de l'argile préparée, déposée sur une planche et un récipient rempli d'eau; à sa gauche, un petit tas de cendre. A Bou Assel, l'argile est recueillie non loin du village, le long de la piste de Meknès à Mouley Ydris; elle existe d'ailleurs dans toute la région.

A Bou Assel, à Beni Meraz, on mélange l'argile avec de la brique pilée; on la travaille à la main, l'expose au soleil, la mouille et la conserve dans une pièce de la maison : il est probable qu'on agit de même dans toutes les localités.

Le *récipient d'eau* contient tout l'outillage de l'ouvrière; c'est un morceau de cuir (*zilda*), destiné à mouiller la poterie en fabrication, principalement au niveau de ses bords et à rendre la glaise plus plastique; une *cuillère en bois* (*merarfa*) (fig. 11) ou plus exactement son extrémité creuse, dont les bords, plus ou moins usés, servent au modelage; enfin, un vieux *peigne de bois* (fig. 7), qui a la même destination. L'usure — ou peut-être le couteau — leur a donné des courbures différentes. A Beni Meraz, on emploie le *galet* de préférence à ces instruments. A Bou Mendara, on emploie les uns et les autres, indifféremment.

La *cendre* est destinée à empêcher l'adhérence de l'argile au support.

Le *support* (fig. 9), *lqaleb* des Kabyles, est un disque plus ou moins grand, selon la poterie à laquelle il est destiné, plus ou moins épais selon la matière qui le compose. A Bou Assel, c'est une sorte de gâteau, épais de 0,04 centim. environ, fait de bouse de vache ou d'ar-

(1) A Van Gennep, *loc. cit.*, fig. 9.

gile; à Bou Mendara, il est constitué par le fond d'un grand plat de terre. Je ne crois pas qu'il ait un nom spécifique. Les gens cherchaient comment ils pourraient le désigner; on a souvent dit *tadokka* (argile); j'ai aussi entendu le mot de *trab* (terre) ou de *garaz* (trépied) (?) Mais il m'a toujours semblé que ces noms étaient attribués à un objet que la langue populaire ne désignait pas.

Confection de la poterie. — Munie de cet outillage rudimentaire, l'ouvrière se met au travail; je me propose de noter sa technique, geste par geste, durant la fabrication de deux modèles de poterie, auxquels se rattachent toutes les formes en usage au Zerhoun, c'est-à-dire :

le vase plat, tel que l'assiette;

le vase à col, tel que la cruche.

Vase plat. — A. L'ouvrière pétrit une boule de glaise et lui donne la forme d'un disque qu'elle applique sur le support poudré de cendre. Avec une deuxième boule, elle fait un boudin de 0,15 à 0,20 cm. sur 0,08 cm., la creuse en son milieu avec le bord cubital de la main, lui donnant ainsi la forme d'un pain fendu, et l'étale en forme de ruban : c'est le futur rebord du plat, ou plutôt l'une de ses parties. Elle le met de champ et le place verticalement autour du disque, qu'elle achève de circonscrire avec un nouveau ruban de forme appropriée (fig. 1). Ce ruban est bien grossier; elle le façonne, le fait exactement adhérer au disque à coups de pouce, l'égale avec quelques morceaux de glaise, tandis que la main gauche déplace progressivement le support ou maintient la poterie.

B. — L'ouvrière prend alors le cuir avec lequel elle lisse le bord libre et la face externe du vase. La main gauche continue son rôle d'aide : mobilisant tantôt la poterie, tantôt servant de soutien, elle permet à la droite d'appuyer sur la glaise, ce qui produit en même temps un amincissement et un exhaussement de la paroi.

A ce moment, le peigne intervient. Appuyé sur la face interne, il permet de transformer le vase à bords droits en un vase largement ouvert, en une sorte d'écuelle très profonde, la *zlâfa*.

Durant ce travail, les deux mains ont été employées selon les apti-

tudes liées à la prééminence de la droiterie; il n'y a qu'une particularité à signaler, parce qu'elle caractérise la technique, celle de la main gauche abandonnant par instants le modelage pour déplacer le support : déplacements minimes et lents, jamais assez rapides, rarement assez étendus pour qu'ils fassent songer au tour.

Vase à goulot : A. B. — L'ouvrière commence la cruche comme un plat; elle fait d'abord un vase tronc-conique à grande ouverture supérieure, puis elle modèle le haut de la cruche qu'elle réunit à la base, lorsque le séchage lui a donné quelque consistance. Je ne serais pas surpris que ce procédé fût le plus courant.

C. — Lorsque l'ouvrière a tenté de modeler, devant moi, un vase d'une seule pièce, elle ne l'a commencé qu'après certaines précautions oratoires. Ce travail comporte des difficultés; la réussite dépend de la plasticité de la terre, c'est-à-dire de l'eau qu'on lui a donnée et de la dessiccation qu'entraînent la chaleur et le vent; proportion difficile à obtenir (étant donné que l'un des termes est indépendant de la volonté), et d'où dépend la résistance ou l'effondrement de la poterie.

Pour transformer le vase évasé en ovoïde, l'ouvrière mouille d'abord la paroi et l'amincit progressivement en la serrant entre ses deux mains. Elle s'aide du peigne, dont la pression est plus régulière, et qui, avec ses courbures, agit comme un calibre. Elle diminue ainsi l'ouverture du vase. Lorsque la paroi a l'épaisseur voulue, elle en nivelle les bords avec de petits boudins de terre, à peine gros comme un doigt, puis elle les élève et les rétrécit par le même moyen. Le boudin est intimement lié au vase par de petits coups de pouce, puis lissé et refoulé par le peigne, tenu de la main droite, tandis que la main gauche soutient la paroi du côté de la cavité. Lorsque l'orifice atteint 0,08 cm. de diamètre environ et que l'ouvrière peut encore y passer la main, elle lisse l'intérieur, soit avec la main, soit avec la cuiller, et la panse de la cruche est achevée.

Le col se fait de même façon, par adjonction successive de boudins, également travaillés avec le peigne ou la cuiller. Au lieu de la main, ce sont deux ou trois doigts de la main gauche (fig. 3), qui font pression à la face interne, tandis que la main droite, externe, tend à comprimer l'argile, et, par cela même, à exhausser le col.

Le rebord est égalisé avec le cuir mouillé, tenu entre le pouce et l'index droits, la main gauche faisant tourner le plateau.

L'anse de la cruche sera confectionnée plus tard, lorsque le séchage au soleil aura mis la cruche en état de la supporter (1). Elle sera rattachée au col par une sorte de moulure ronde, ornée parfois de petites encoches, faites avec un morceau de bois.

Une description, quelque minutieuse qu'elle soit, ne peut montrer l'utilisation simultanée ou successive des deux mains. Qu'elle fit la cruche ou l'assiette, l'ouvrière se servait de sa main gauche tantôt pour modeler l'argile, tantôt pour faire tourner le support. Il lui arrivait parfois d'imprimer à ce dernier des mouvements continus, de façon à lisser les parois du vase, mais le plus souvent, elle s'en servait comme d'une *selle*, qui permet au sculpteur de voir et de modeler son œuvre sur toutes ses faces.

Séchage de la poterie. — La poterie est portée à sécher, sur son support (fig. 4). Il y a autant de supports que de pots fabriqués, et c'est pour cela que l'outillage de la « potière » ne comprend pas le fil à couper la glaise dont se servent les potiers pour détacher la poterie du tour.

Le séchage ne présenterait rien à signaler, si je n'avais à parler ici de la vieille rifaine de Bou Mendara, originaire des Ait Ouriaghel. Le cheikh n'a pas pu ou n'a pas voulu me la faire voir. Son travail est infiniment plus habile que celui du milieu où elle vit. Ses poteries, très finement décorées, sont d'une minceur remarquable. Aussi, la vieille ouvrière ne pourrait-elle travailler en été; le vent « chergui qui brûle tout », compromettrait la plasticité de l'argile et la dessècherait trop rapidement. Avec le soleil et le vent d'août, il ne serait possible que de faire les poteries grossières des Beni-Touzin.

Lissage, fausse engobe. — Avant d'être cuite au four, la poterie subit un travail de lissage, très soigné pour les poteries des Ait Ouriaghel, simplement ébauché chez les Beni Touzin. Il est obtenu, à

(1) Il en est de même pour les goulots latéraux lorsque les cruches en comportent.

Bou Assel, par la friction de la poterie au moyen de coquilles d'escargots, ou encore avec le galet.

M. Van Gennep, à qui j'ai envoyé quelques spécimens de poteries des Beni Touzin, les considère comme revêtues d'une engobe (1). Mon enquête ne m'en avait pas révélé l'existence. Pour en avoir la confirmation, j'ai prié M. Châtelain, directeur des fouilles de Volubilis, de s'en assurer; sa réponse a rendu mon assertion plus formelle.

Je considère les poteries de Zerhoun, comme revêtues d'une « *fausse engobe* », j'entends par là, d'une « couche de revêtement » réalisée par le lissage, qui comprime l'argile superficielle, la rend plus dense et lui donne l'aspect « d'une couche d'argile plus fine, appliquée sur le corps, en pâte plus grossière, de l'objet (2). » Si l'on regarde de près la poterie, on voit que ce que j'appelle la fausse engobe, n'est pas unie, mais formée de longues facettes, en traînées, correspondant au passage de la coquille d'escargot.

Le four. — Le four des femmes Beni Touzin est très rudimentaire; il est établi à proximité de la maison. Il consiste en une légère concavité, creusée dans la terre, ronde et à peine profonde d'un travers de main. Quelques pierres placées sur une seule rangée, et non contiguës, le limitent (fig. 5). Les plats sont entassés verticalement les uns contre les autres, une *gesaa* ou plat à couscous étant au centre et servant d'appui aux autres poteries.

Le combustible employé est le palmier nain, le *doum*. Il recouvre et entoure les poteries. Les pierres qui limitent le four, ne semblent pas destinées à retenir les poteries, mais plutôt à empêcher le *doum* de se répandre. Je les ai vues employées en d'autres localités dans les fours où on utilisait la paille, tandis qu'on n'en mettait point lorsqu'on cuisait les poteries avec des bûches de bois.

La cuisson est de durée variable : A Bou Assel, elle serait de plus d'une heure.

Décoration. — La décoration est d'une technique très rudimen-

(1) A. Van Gennep, *Rech. sur les pot. de l'Af. du Nord...*, etc, p. 278.

(2) A. Van Gennep, *Ét. d'ethn. alg.*, tir. à part; p. 42.

taire. Elle est obtenue par le badigeonnage de la poterie avec le suc des feuilles de *droû*, lentisque, broyées soit au mortier, soit au moyen d'un galet agissant sur une pierre plate; la vieille femme de Bou Mendara, ajouterait à ce liquide un peu de miel.

L'ouvrière des Beni Touzin fait, en général, son pinceau avec un simple morceau de bois effilé, ou avec une touffe de poils, qu'elle tient à la main; il arrive même, dit-on, qu'elle peigne avec le doigt. Par suite, le décor qu'elle trace est à larges traits; travail grossier qui ne peut être comparé à celui des Ait Ouriaghel dont les poteries sont ornées de dessins ténus, délicats, parce que l'ouvrière prend pour pinceau tantôt une plume d'oiseau, tantôt un petit faisceau de poils de chèvre (fig. 8), noués ensemble.

Je ne saurais dire comment les enfants apprennent à faire la poterie; je crois, pour l'avoir vu, que l'instinct d'imitation les pousse à pétrir la terre et à faire des pots à l'âge où ils jouent à la poupée. Le dessin est d'une technique plus délicate; il nécessite un apprentissage; l'habileté s'acquiert sans doute, par la pratique et l'exécution de dessins de plus en plus difficiles, mais j'ai vu aussi, à Bou Mendara, dans la maison même du Cheikh, un certain nombre de poteries recouvertes de dessins à la fois compliqués et maladroits, faits par des enfants « qui s'étaient exercés ».

Deuxième cuisson. — Pour que la décoration se conserve, il est nécessaire de faire passer à nouveau la poterie au feu; mais cette fois, une seule flambée suffit et le suc translucide du *droû* devient d'un beau noir brillant, encre de Chine.

Formes des poteries; leur nom; leur usage. — Les poteries fabriquées par les Beni Touzin ne sont pas très variées et servent toutes à l'usage domestique. Sauf le réchaud, elles dérivent toutes, au point de vue de leur facture, du vase tronc-conique ou de l'ovoïde.

Parmi les premières, on trouve :

D'abord la *zlâfa*, plate ou à pied, ressemblant à l'écuelle ou à un compotier trapu (fig. 23, 27, 28). L'écuelle a sur ses bords une sorte d'oreille percée qui permet de la suspendre (fig. 24).

Le grand plat de 0,40 cm. de diamètre environ, à rebords hauts

de 0,10 cm., munis de quatre appendices à l'extrémité des deux diamètres perpendiculaires (1).

Le plat couvert, haut de 0,15 à 0,20 cm., lourd d'apparence, sorte de plat à *tajin*, avec son couvert muni d'une petite anse médiane (fig. 15).

Les vases creux à anses latérales (fig. 13, 19), appelés *haleb*, utilisés pour mettre l'eau, le beurre, le miel, et souvent portés au moyen d'une petite corde de doum réunissant les deux anses.

La *gesaa* pour le couscous, grand vase, exactement tronc-conique, à fond plat percé de grands trous, ornés d'une moulure ronde avec encoche.

Parmi les vases à goulot, on trouve les types *berrâda* et *g dra*.

La *berrâda* à une ou deux anses symétriques, est un récipient pour liquides, de quelque nature qu'ils soient (fig. 25).

La *g dra* (pl. *gdoûr*) est une cruche basse, à fond large, trapue, munie presque toujours de deux anses, et quelquefois d'oreilles creuses, faites pour être saisies avec l'extrémité des doigts; elle porte parfois un goulot latéral, sur le plan perpendiculaire à celui des anses (fig. 17).

On porte cette cruche sur le dos pour aller chercher l'eau à la fontaine et on la fixe ainsi : l'extrémité d'une corde passe par l'anse antérieure, et forme deux chefs qui prennent point d'appui sur l'épaule gauche et retombent sur le devant de la poitrine où la main gauche les saisit; l'un des deux chefs partant de cette main et repassant sur cette même épaule, traverse l'anse postérieure, suit obliquement de haut en bas la panse de la cruche, l'applique contre le dos tout en la soutenant, et s'engage sous l'aisselle droite, pour être reprise par la main gauche (fig. 6). Ce mode d'arrimage a pour effet de ménager les anses d'une poterie mal cuite, et par cela même peu résistante.

Je dois encore signaler une petite cruche, à peine haute de 0,12 cm., à large ouverture, et munie de deux anses opposées, dont l'une est établie dans l'angle d'un goulot latéral (fig 10).

Le *mejâmâr* des Beni Touzin a une forme très spéciale; il ressemble

(1) C'est un plat de ce genre qui sert de soubassement au support et qui est représenté dans les fig. 1, 2, 3.

à un grand entonnoir auquel on aurait adapté une base très évasée (fig. 29, 31). Il diffère totalement du mejmâr des potiers de Mouley Ydris, qui est composé d'un vase cylindrique, à parois verticales, muni d'un pied. Ainsi survivent, côte à côte, deux modèles de poterie, d'un art très inégal et que la tradition conserve, chez des groupes ethniques d'origine différente, mais devenus voisins.

Toutes les poteries du Zerhoun sont d'usage courant; il faut faire une exception pour celles que modèle la vieille femme des Ait Ouriaghel et qui semblent d'un emploi plus restreint. Le haleb reproduit par la figure 13, était posé sur une étagère, et bien qu'il eût un an d'existence, n'avait servi qu'une fois, pour offrir de l'eau à un cadi en visite (1).

★★

En résumé, les poteries rifaines du Zerhoun sont, au point de vue de la technique, très voisines des poteries kabyles, qui ont pour caractères « 1° d'être faites à la main; 2° par des femmes; 3° d'être cuites en plein air; de servir aux usages domestiques locaux... (2) ».

M. Van Gennep ajoute que les poteries kabyles sont « tantôt nues, tantôt peintes d'un dessin rectilinéaire ». Les poteries rifaines sont, ou peu ornées ou très ornées, et leur décor est généralement rectilinéaire, mais on y trouve aussi quelques lignes courbes, et à Bou Mendara même (et cette fois, il ne s'agit plus du travail de la vieille des Ait Ouriaghel), j'ai vu des poteries ornées de dessins empruntés au règne végétal (fig. 18, 21) (3).

(1) Cette constatation n'a qu'une valeur purement locale; il se peut que dans la tribu même des Ait Ouriaghel, ces poteries, ne soient pas comme à Bou Mendara, des produits exceptionnels, et qu'elles servent par suite aux usages courants.

(2) Cf. la note 2, p. 243.

(3) On pourrait, très schématiquement d'ailleurs, classer ainsi, au point de vue du décor, les poteries rifaines du Zerhoun :

- a) poteries sans décor;
- b) poteries ornées de simples points (fig. 30);
- c) poteries aux rebords et aux arêtes soulignées par des lignes noires, flanquées parfois de petits traits perpendiculaires (fig. 15, 17).
- d) poteries parcourues de lignes noires, avec hachures perpendiculaires, ou obliques (en arête de poisson) formant de grands dessins, simples, (fig. 20, 22), avec parfois quelques figures magiques surajoutées (fig. 23);
- e) poteries très ornementées, à dessins plus ou moins complexes, mais rectilinéaires,

Il y a encore, au point de vue de la technique, une différence entre les poteries rifaines et les kabyles; elle réside dans l'emploi du support.

Le tour est en soi « une machine sur laquelle on dispose des pièces auxquelles on imprime des mouvements, pendant qu'on les travaille ». Cette définition est aussi bonne pour le tour mécanique que pour le tour du potier; [elle établit] que l'outil nommé *lqaleb* par les Kabyles, mû par les pieds, est le dérivé ou le prototype du *tour*, tandis que le support des Beni Touzin est l'équivalent de la *selle* des sculpteurs. L'emploi si différent des deux accessoires de fabrication, pourtant identiques dans les deux tribus, en a fait deux outils de signification différente.

J. HERBER.

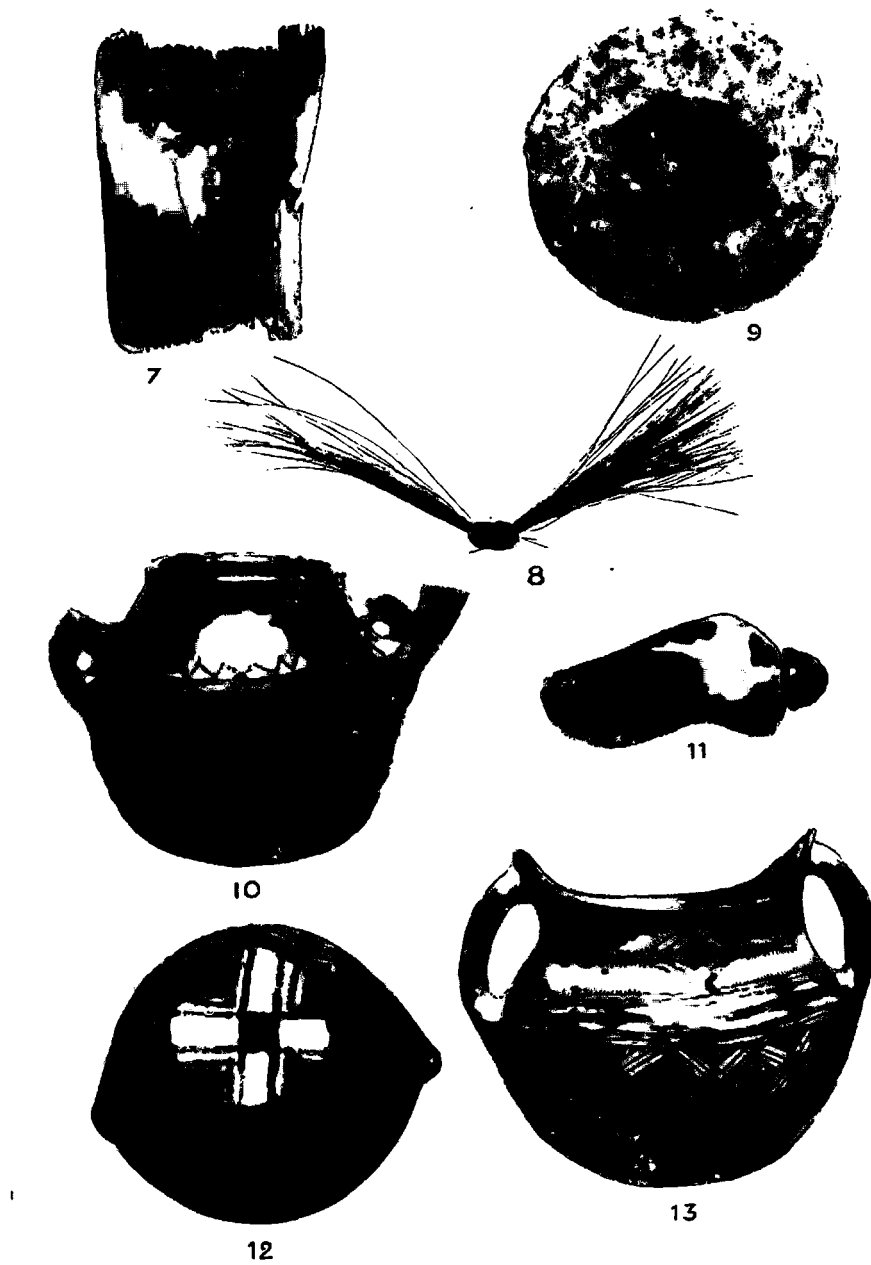
tels que le damier, les chevrons simples ou ornés de hachures, les triangles, les quadrilages, les zigzags, etc... (fig. 24, 26, 27, 28);

d) poteries des types précédents où apparaît le décor *curviligne*, formé de lignes ondulées entrelacées (fig. 29, 31) ou d'arcs de cercle sécants, opposés par leur concavité, et limitant de petites surfaces fusiformes (fig. 14, 16);

e) poteries à *dessins naturalistes* dont la cruche (fig. 18, 21) offre l'exemple le plus typique. On trouve une ébauche de dessins de ce genre dans le mejnâr des Aït Ouria-gheï, sous la forme d'une fleur ou d'un oril stylisé.

Je n'ai rien pu savoir sur l'origine de ces derniers décors et je reste encore surpris d'avoir trouvé dans la maison du Cheikh qui me donna la cruche dont il vient d'être question, un ensemble de motifs d'ornementation, qu'en Europe on n'aurait pas manqué de considérer comme étant d'un *modern styl* maladroit.







14



15



16



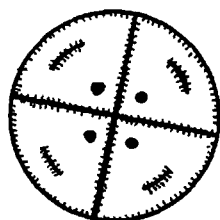
17



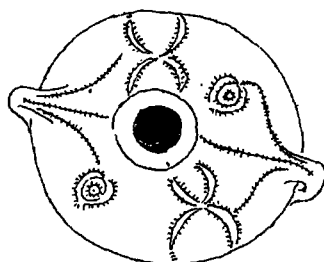
19



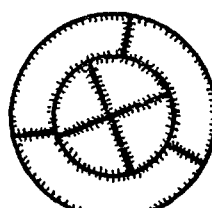
18



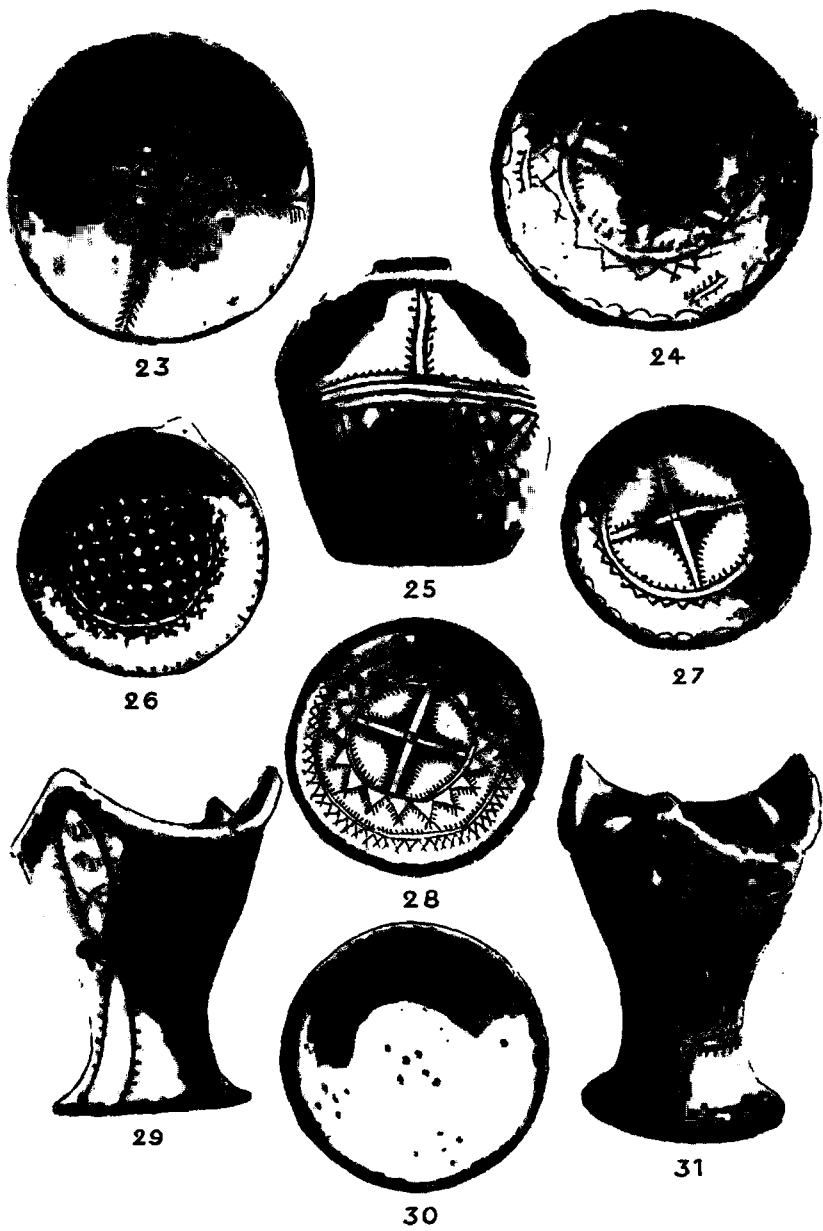
20



21



22.



LÉGENDES DES FIGURES

- FIG. 1, 2, 3. — Confection de la poterie par l'ouvrière de Bou Assel. On voit à sa droite le petit plancher de bois sur lequel se trouve la glaise, et le récipient d'eau où elle imbibe le morceau de cuir. Le petit tas de cendre, blanc comme le sol, n'est pas visible sur ces photographies. •
- FIG. 4. — Séchage des poteries; les assiettes reposent sur des supports.
- FIG. 5. — Le four : quelques pierres irrégulièrement disposées marquent l'emplacement du four où les poteries viennent d'être cuites.
- FIG. 6. — Arrimage de la cruche sur le dos d'une femme de Bou Assel.
- FIG. 7. — Vieux peigne servant de calibre ou d'ébauchoir à l'ouvrière de Bou Assel.
- FIG. 8. — Pinceau en poil de chèvre, utilisé par la maallema des Aït Ouriaghel.
- FIG. 9. — « Support » fait de glaise et de boue, dont on voit l'utilisation fig. 1, 2, 3, 4.
- FIG. 10. — Petit pot à goulot latéral de 0^m,10 de haut (Bou Assel).
- FIG. 11. — Extrémité d'une cuillère servant, ainsi que le peigne, de calibre et d'ébauchoir.
- FIG. 12, 13. — Haleb modelé et décoré par la maallema des Aït Ouriaghel. La fig. 12 est destinée à montrer le dessin qui orne la base de ce haleb.
- FIG. 14, 16. — Mejmar modelé et décoré par la même maallema.
- FIG. 15. — Plat à taji de Bou Assel.
- FIG. 17. — Grande g[~]dra de Bou Assel.
- FIG. 18. — Cruche de Bou Mendara, ornée de dessins à demi-effacés, qui ont été reproduits sur la fig. 21.
- FIG. 19. — Haleb de Bou Assel.
- FIG. 20, 22. — Zlâfa de Bou Assel.
- FIG. 21. — Voir la légende de la figure 18.
- FIG. 23, 24. — Zlâfa de Beni Meraz.
- FIG. 25. — Berrâda de Bou Assel.
- FIG. 26. — Zlâfa de Bou Mendara.
- FIG. 27, 28. — Zlâfa de Bou Assel.
- FIG. 29. — Mejmâr de Bou Assel.
- FIG. 30. — Zlâfa de Khendeg (autre agglomération rifaine du Zerhoun).
-