

Olivier P. Gosselain

Poterie, société et histoire chez les Koma Ndera du Cameroun*

L'intérêt que portent à nouveau les anthropologues aux techniques et à la culture matérielle contribue à bouleverser notre conception des objets de la vie quotidienne. Il n'est plus question désormais de les exploiter comme de simples « chromos » destinés à illustrer l'une ou l'autre théorie, mais de leur reconnaître, à part entière, le statut d'élément du discours culturel. Pour qui se livre à une analyse approfondie, il devient manifeste, par exemple, qu'un conditionnement de serviettes hygiéniques (Ginsburg 1996), une façon de piéger les cochons sauvages (Lemonnier 1992) ou une forme de pont (Winner 1986) peut livrer des informations capitales sur les rapports sociaux, l'ethnicité ou la pensée symbolique. L'intérêt est d'autant plus grand que ces renseignements complètent bien souvent ceux que livrent d'autres facettes de la culture, en révélant l'existence d'éventuelles distorsions entre le discours et la pratique sociale. Parce que tout système technique porte sur une somme d'éléments dont la nature et

* Les matériaux exploités tout au long de cet article ont été récoltés dans le département du Faro pendant l'hiver 1995-1996, lors d'une mission effectuée par les membres du « projet céramique et société » (Université libre de Bruxelles) en collaboration avec l'Université de Yaoundé I (Gosselain *et al.* 1996). Pour une présentation des axes de recherche principaux et de la méthodologie d'enquête voir GOSSELAIN & LIVINGSTONE SMITH (1995). Ce projet est financé grâce à la subvention « Actions de recherche concertées » de la direction générale de l'Enseignement supérieur et de la Recherche scientifique (ministère de l'Éducation et de la Recherche), communauté française de Belgique. Je remercie A. Livingstone, H. Wallaert, G. W. Ewe et M. Vander Linden pour leur aide sur le terrain ainsi que P. de Maret, J. Polet, J.-C. Muller, P. Lavachery, P. Petit et J. Gosselain pour leurs remarques et commentaires lors de la rédaction de ce manuscrit.

Près de 200 artisans résidant dans une cinquantaine de villages et appartenant à 12 groupes linguistiques ont été observés à cette occasion, parmi lesquels 13 Koma Ndera originaires des villages de Bogué, Guédé et Djelepo (ce dernier est situé en territoire doayo, sur l'autre rive du Faro). Les données relatives aux trois potières de ce village ont été récoltées par M. Vander Linden. Elles concernent essentiellement les aspects socio-économiques de l'activité.

L'agencement spécifique sont aussi bien le fruit d'emprunts que de manipulations ou d'innovations, chaque geste, chaque objet porte inscrit en lui des fragments de l'histoire humaine, particulièrement du point de vue de l'identité et des processus d'interactions sociales. C'est ce potentiel « historique » de la culture matérielle que je souhaite illustrer dans cet article, en comparant les spécificités des chaînes opératoires de la poterie dans une série de communautés villageoises du Nord-Cameroun. Au-delà de l'intérêt strictement local d'une telle étude ou de la publication de données pour la plupart inédites, il s'agit surtout d'attirer l'attention sur une autre façon d'aborder la technologie. Proche de la linguistique comparative et de certains axes récemment développés en anthropologie des techniques (Lemonnier 1992), la démarche permet, comme nous le verrons, de jeter un regard nouveau sur l'histoire récente des groupements humains.

Les Koma Ndera, peuple matrilineaire du Nord-Cameroun, comptent moins d'un millier d'individus répartis en une douzaine de villages. Montagnards aujourd'hui majoritairement implantés en plaine, ils occupent un territoire de quelque 200 km² bordé au nord par celui des Vere, à l'ouest par les crêtes des monts Alantika, à l'est par le fleuve Faro et au sud par le territoire des Koma Gimnime, ou Kadam, l'un des deux autres groupes koma avec les Gimme. Leur langue, le *ndera*, appartient à la branche Adamawa du groupe Adamawa-Oubangien (Boyd 1989), comme celle de l'ensemble des populations évoquées dans cette étude (fig. 1).

À première vue, cette langue est le seul critère qui permette de les distinguer des autres peuples de la région. Qu'il s'agisse de l'organisation sociale, des modes de subsistance, de l'occupation de l'espace ou de certains rituels, les aspects les plus saillants du « paysage culturel » *ndera* sont partagés par leurs voisins immédiats ou plus éloignés : absence de centralisation du pouvoir, économie essentiellement basée sur la culture du mil — l'élevage du petit bétail est marginal, comme le sont la pêche ou la chasse —, villages constitués de concessions entourées d'une palissade de *séko* et comprenant plusieurs cases rondes à toit de chaume ainsi qu'un à plusieurs greniers en forme de bouteille, calendrier rituel rythmé par les « sacrifices » — libation de bière de mil — rendus aux ancêtres dans des endroits sacrés... Si l'on ajoute à cela que les habitants des plaines sont soumis, depuis près de deux siècles, à l'influence de l'islam, sous la pression des quelques milliers de Fulbe implantés des deux côtés du Faro¹, on comprend mieux que les populations aient été longtemps envisagées en « blocs » et parfois désignées par des termes génériques, Kirdi, Namchi.

1. Tchamba, l'un des importants lamidas de la rive gauche, se situe d'ailleurs sur le territoire actuel des Ndera, dans une zone autrefois peuplée par les Tchamba. Le caractère cosmopolite de cette localité illustre bien l'ampleur du brassage humain qu'a connu la région.

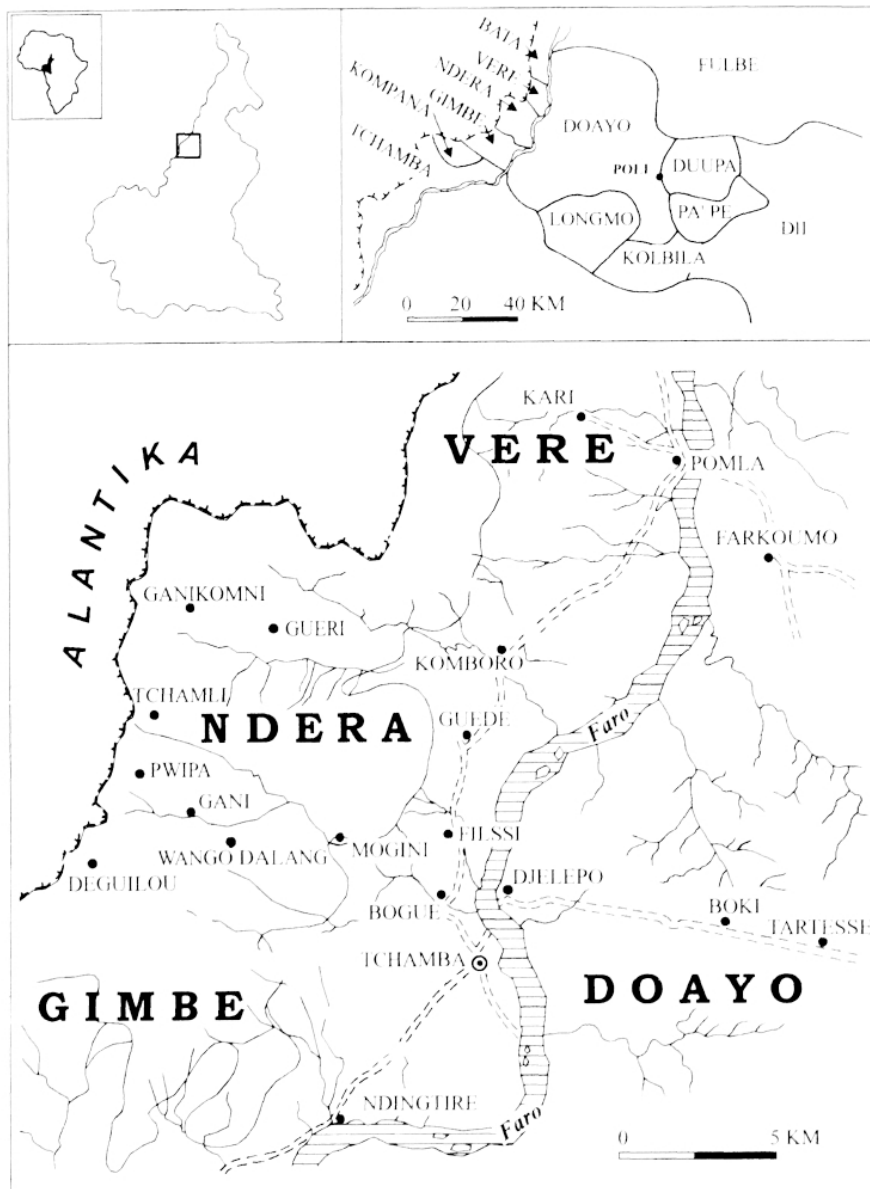


FIG. 1. — Situation du pays Ndera et des populations mentionnées dans le texte (d'après Dieu & Renaud 1983).

Cette homogénéité culturelle semble paradoxale si l'on considère la genèse du peuplement dans la région du Faro. Ainsi, quatre processus distincts justifieraient le découpage actuel (Seignobos 1982), dont les premiers remontent à une époque indéterminée, faute de données archéologiques, et les derniers aux XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles :

- L'implantation de populations agro-pastorales, dont les descendants actuels comptent notamment les Koma, les Vere, les Doayo, les Duupa et les Dii.
- L'arrivée des Tchamba sur la rive gauche du Faro, qui dispersent les populations sur la rive droite et sur les contreforts des Alantika.

- La venue des Bata qui affaiblissent l'hégémonie tchamba par des guerres incessantes.
- L'arrivée des Fulbe qui s'allient aux Tchamba contre les Bata et entreprennent d'islamiser les peuples de la région.

Étant donné l'origine souvent contrastée des populations aujourd'hui en contact ou, au contraire, la longue séparation des groupes partageant la même origine, on devrait s'attendre à observer des différences plus marquées.

Plusieurs études récentes — consacrées tant à l'agriculture ou à l'exploitation des ressources végétales (de Garine 1995 ; Hata 1980 ; Seignobos 1982) qu'à l'architecture (Seignobos 1982), aux mythes d'origine (Muller 1992), aux rites de passage (Barley 1983 ; Muller 1993) ou aux pratiques alimentaires (de Garine 1995, 1996 ; Koppert *et al.* 1996) — indiquent néanmoins que la région n'est pas aussi culturellement homogène qu'elle le paraît. Ainsi d'importants contrastes se font sentir, dès que l'on procède à une analyse plus détaillée, qui permettent le plus souvent d'individualiser les populations et de localiser différentes sphères d'influence. Envisagés dans une perspective générale, c'est toute une page d'histoire que nous révèlent ces éléments, mais également un moyen original d'appréhender des enjeux sociaux différents de ceux que l'on perçoit à la première lecture.

La poterie illustre parfaitement ce phénomène : comme bien d'autres éléments de la culture matérielle, celle-ci témoigne d'une étonnante homogénéité sur les deux rives du Faro, tant en ce qui concerne les techniques de fabrication que les formes ou les décors. De ce point de vue, les frontières culturelles et les circuits de diffusion des connaissances s'en trouvent pratiquement occultés. Ainsi que le démontrent les études évoquées plus haut, cette impression « d'image lisse » ne résiste pas à une analyse plus approfondie, pour peu que l'on mène celle-ci de façon systématique et dans une perspective aussi large que possible. En tenant compte des comportements adoptés à chaque niveau du processus de manufacture et en comparant ces derniers à ceux que l'on observe dans les populations limitrophes ou plus éloignées, il devient possible d'individualiser les communautés d'artisans et de reconstituer certains processus d'interactions sociales.

Contexte de production

Lorsqu'on les interroge sur l'identité des producteurs de poterie, les Ndera répondent invariablement qu'il s'agit des femmes de la « race forgeron », un groupe endogame dont les membres portent le nom de *laama*. Personne ne connaît l'origine de ces gens, mais beaucoup s'accordent à dire qu'ils côtoient les agriculteurs depuis si longtemps qu'ils en ont adopté la langue et les coutumes. Cela ne les empêche pas d'être tenus relativement à l'écart du reste de la société et de ne pouvoir épouser que les membres

de leur groupe. Cette version, qui est évoquée dans les autres populations de la région — à l'exception des Koma Ginnime et Gimme de la montagne — est corroborée par les artisans eux-mêmes. Certains, comme la doyenne des potières de Guédé, reconnaissent néanmoins qu'il s'agit d'une idéalisation car de nombreuses femmes d'agriculteurs ont aujourd'hui appris le métier afin de disposer d'une source de revenu complémentaire. Questionnées à ce propos, douze potières disent se trouver dans cette situation, soit quatre cinquième des personnes interrogées... En outre, les deux seuls artisans qui se disent « forgerons » — un homme de Guédé et une femme de Djelepo — sont liés aux Vere par la mère ou par le père.

Cette étonnante distorsion entre le discours et la pratique est partagée par les Longmo et, dans une moindre mesure, les Tchamba. Ailleurs, potières et forgerons restent non seulement associés, mais continuent aussi à vivre à l'écart, à jouer un rôle particulier lors de certains rituels et à être considérés avec un mélange de dédain, de crainte et d'admiration. La question est évidemment de savoir si l'absence de telles caractéristiques chez les Ndera est un phénomène récent — comme l'affirment la plupart des potières — ou s'il s'agit d'une différence initiale dans le statut des travailleurs du feu.

Un autre point sur lequel les Ndera se démarquent de leurs voisins est l'absence de connotation sexuelle univoque assignée au travail de la poterie. Les femmes sont considérées comme les plus aptes à pratiquer le métier, mais il n'est pas dégradant pour un homme d'en faire autant et toutes les potières affirment avoir connu des artisans masculins, dont le statut ne différait guère du leur. Parmi les personnes interrogées à Guédé figure d'ailleurs un potier, qui dit appartenir à une famille comptant un nombre égal d'artisans masculins et féminins.

Ces deux aspects mis à part, les Ndera se différencient peu de leurs voisins. De façon très classique, les artisans pratiquent leur métier durant la saison sèche, de décembre à mars, dès la fin des récoltes. C'est à cette époque qu'ils disposent de temps libre, la fabrication de poterie ne constituant qu'une activité secondaire, menée en marge des tâches agricoles et domestiques. Les récipients sont fabriqués de semaine en semaine ou de dix en dix jours, suivant le rythme des marchés et des commandes. Ils sont vendus à domicile, dès la fin de la cuisson, ou acheminés dans les localités voisines — à moins de 10 km du domicile des potières —, pour y être vendus à des femmes d'origine koma, doayo, bata, vere ou fulbe.

Quoique la demande pour les récipients en terre cuite soit importante, et malgré un nombre restreint de spécialistes², les revenus demeurent peu élevés, de sorte qu'aucune potière ne pourrait vivre de ce travail. L'argent gagné permet tout au plus d'acquérir des vêtements, du tabac, certains produits domestiques ou, comme le disent certaines informatrices, « de

2. Dans les villages visités, les personnes capables de fabriquer de la poterie constituent moins de 5 % de la population.

payer leur vin » — la bière de mil, essentiellement consommée lors des fêtes et des marchés. La situation pourrait avoir été différente dans le passé, car plusieurs artisans évoquent une époque où la poterie constituait un produit d'échange plus important et permettait, entre autres, d'obtenir du mil pour faire la soudure ou pallier des difficultés d'approvisionnement³.

Acquisition des savoirs et savoir-faire

Interrogés sur la façon dont on apprend le métier, les artisans — ainsi que les personnes étrangères à l'activité — affirment qu'il en va de même pour d'autres tâches de la vie quotidienne. La formation a lieu durant l'enfance, au sein de la famille nucléaire ou étendue (plus généralement auprès de la mère), par participation aux différentes étapes de collecte et de transformation des matériaux. Ce système reposerait sur un apprentissage « par immersion », durant lequel le jeu, l'observation et l'imitation jouent un rôle prépondérant.

Une enquête plus approfondie montre qu'il s'agit à nouveau d'une idéalisation ou de la description d'un système aujourd'hui obsolète. En effet, plus des deux tiers des personnes interrogées reconnaissent avoir acquis leurs connaissances auprès d'une voisine ou d'une amie, trois femmes seulement évoquant un apprentissage auprès de la mère et une auprès de la grand-mère. Cette situation ne serait pas récente, car elle concerne également la génération des instructrices : pour autant que leurs élèves s'en souviennent, plus de la moitié d'entre elles auraient appris le métier auprès d'une voisine. D'autre part, toutes ces femmes qui ont acquis leurs connaissances en dehors de la sphère familiale disent l'avoir fait à l'âge adulte, bien souvent après s'être mariée et avoir eu un ou plusieurs enfants.

Ce phénomène un peu particulier en Afrique sub-saharienne (Gosselain 1995, 1998) se conçoit mieux si l'on se souvient que les artisans interviewés sont surtout des femmes d'agriculteurs appartenant à une société dans laquelle la poterie est censée être l'apanage du groupe endogame des forgerons. Soucieuses de s'assurer une certaine indépendance financière ou de subvenir partiellement aux besoins de leur famille, ces femmes auraient tout simplement été forcées d'acquérir leur savoir en dehors de la sphère familiale. Comme indiqué plus haut, la principale particularité des Ndera tiendrait, dès lors, dans la souplesse des rapports entretenus entre forgerons et agriculteurs et, par extension, dans la facilité avec laquelle peut s'effectuer le transfert de connaissances spécifiques entre ces deux groupes sociaux. Toutefois, la situation se révèle à nouveau plus

3. Didi Bagaondu, la doyenne des potières de Bogué, raconte avoir pu de la sorte aider sa famille, car sa mère aveugle et son père lépreux ne parviennent pas à subvenir à leurs besoins. Les habitants de son village ou des localités voisines auraient eu l'habitude de venir la trouver avec un peu de mil et de choisir parmi les récipients qu'elle avait fabriqués.

complexe qu'il le paraît. Interrogées sur l'origine de la poterie en pays ndera, quelques personnes racontent que le métier aurait été introduit par les Vere. À l'époque de leurs grands-parents, personne, dit-on, ne fabriquait de poterie chez les Koma : les récipients étaient acquis au marché ou dans les quelques villages habités par les Vere. Pour faire face à ce monopole, plusieurs femmes auraient été envoyées dans ces localités, afin d'y apprendre le métier. Ce sont elles qui auraient transmis leurs connaissances aux « instructrices » des potières actuelles. Mais à la question de savoir si ces personnes étaient des femmes de forgerons — et ne faisaient dès lors qu'obéir aux prescriptions matrimoniales de leur groupe, qui les conduisent fréquemment à épouser des hommes parlant une autre langue mais partageant leur statut (MacEachern 1998) — tant les artisans que les autres informateurs se montrent peu explicites : « Certaines l'étaient, d'autres pas » ; « Ce n'était pas obligatoire ». Curieux phénomène, surtout lorsqu'on compare ces témoignages au discours très souvent corporatiste des artisans vere. Comme nous le verrons plus loin, une série d'éléments semblent pourtant corroborer la notion d'emprunt récent, à tel point que l'on peut se demander si un groupement social tel que celui des « potières-forgerons » a jamais existé en pays ndera, du moins sous la forme que connaissent les Vere, Tchamba, Doayo, Duupa ou Dii. Mais revenons-en à la question des modalités d'apprentissage.

Si les connaissances relatives à la sélection des matières premières et aux procédés de transformation s'acquièrent sur le tas et de façon pratiquement inconsciente, en prenant part au travail d'un artisan confirmé, l'étape de façonnage suppose une interaction plus étroite entre l'instructeur et son apprenti, ainsi qu'un apprentissage pratiquement formalisé. Des témoignages et des observations effectuées sur le terrain, il ressort que l'apprenti est rapidement encouragé à sortir du jeu de l'imitation pour tenter de fabriquer des récipients de petite taille puis de taille moyenne. À ce moment, il travaille aux côtés de son professeur, bénéficie de ses instructions verbales, de ses démonstrations et se voit interrompu chaque fois qu'il fait un geste erroné ou ne parvient pas à donner la forme souhaitée à son ébauche. De nombreux artisans insistent sur cette obligation de se conformer à un schéma gestuel très strict. Ainsi, Emmanuel Naméko de Guédé raconte comment sa mère avait pris l'habitude de corriger ses erreurs : « Elle me giflait ! Elle disait "tu ne vois pas comme je fais ? Il ne faut pas apprendre le mauvais travail dès le début. Ça va partir ainsi jusqu'à la fin ! Je te tape là, ça ne veut pas dire que je ne t'aime pas ! C'est parce que tu dois faire le bon travail". » Maîtrisant peu à peu les opérations les plus difficiles, l'apprenti en arrive à reproduire les gestes et les postures de son instructeur⁴ et à fabriquer des récipients

4. Ce véritable mimétisme des conduites motrices et des postures a pu être observé dans les deux villages, en comparant le travail de deux instructrices avec celui de certaines de leurs anciennes élèves.

de plus en plus grands et de formes de plus en plus complexes. Selon les individus, ce stade serait atteint au bout de deux à quatre saisons de travail.

Aspects symboliques

Dans cette région où l'islamisation a souvent conduit les habitants des piémonts à rejeter leurs coutumes, ou du moins à ne pas les mettre en avant⁵, les Ndera se démarquent par la diversité et l'originalité de leur conceptions symboliques. Exception faite de prescriptions assez classiques, telle que l'interdiction d'avoir des relations sexuelles la veille du prélèvement d'argile, ou de se rendre sur les sites d'extraction et de fabrication en période de menstruation ou de grossesse (deux interdits dont le non-respect peut entraîner des accidents de cuisson et/ou exposer la personne au risque d'attraper la lèpre)⁶, certaines potières font état de conceptions beaucoup moins courantes. À Guédé, par exemple, trois femmes craignent que les enfants en âge de faire leurs dents n'assistent à la fabrication des récipients. Kwouliki Baderewol, la plus âgée d'entre elles, se justifie en expliquant que ceux-ci risquent de causer des accidents de cuisson, car ils sont trop « chauds », en raison des dents « qui leur chauffent les gencives ». Et elle ajoute que ce problème concerne également les femmes menstruées ou enceintes, dont la température est alors beaucoup plus élevée et constitue une menace pour la réussite du travail. Détail intéressant, il est possible de refroidir les gencives de l'enfant en les badigeonnant d'une macération de gousses d'*Acacia nilotica*, liquide rougeâtre à haute teneur en tannin servant aussi à décorer et à enduire les récipients au terme de la cuisson afin, disent les potières, de les « refroidir » et de les « consolider ». Or, cette préparation intervient également lors de la circoncision, ce qui nous vaut un autre parallèle entre le traitement du corps et celui des récipients : « Au moment où le froid arrive, de décembre à mars, on prend les enfants à partir de 7 ans et on les rassemble en brousse. On assied l'enfant au-dessus du trou, on coupe et on enterre la chose. Si maintenant on a mis la marmite au feu et c'est sorti, on met le fruit pour que ça soit sec. C'est de même manière que si on a coupé l'enfant : on met cette eau aux parties coupées pour que ça refroidisse la plaie. Pour que ça sèche comme ça refroidit le canari et ça le sèche »⁷.

5. Le phénomène concerne surtout les groupes des Alantika. On sait par ailleurs la richesse et la complexité de l'univers symbolique des Doayo, une population moins affectée par l'islamisation (BARLEY 1983).

6. Voir BARLEY (1994), DROST (1964) et GOSSELAIN (1995) pour des exemples similaires dans d'autres zones du continent.

7. Témoignage recueilli auprès de la potière Kwouliki Badéréwol (environ 70 ans), native du village de Guédé. Si on peut s'étonner qu'une femme en sache autant sur la circoncision (et divulgue aussi aisément ses connaissances), son témoignage

Ces deux exemples sont à plus d'un titre remarquables. Tout d'abord, ils illustrent cette association fréquente entre le pot et l'être humain (Barley 1994 ; David *et al.* 1988 ; Gosselain 1995), un phénomène justifiant, par exemple, le parallélisme fréquent entre les décors et les scarifications ou l'utilisation de termes identiques pour désigner les parties du corps et celles du profil des récipients. D'autre part, ils montrent qu'une chaîne opératoire impliquant plusieurs changements d'état de la matière (mou/dur ; humide/sec ; chaud/froid ; sourd/aigu) peut être associée, de façon métaphorique et pratique, à d'autres processus de transformation, tant naturels (menstruation, grossesse, apparition des dents chez les nouveau-nés) que culturels (circoncision) (Barley 1984, 1994). Enfin, ces témoignages paraissent confirmer l'existence, en Afrique sub-saharienne, d'un contrôle symbolique de la chaleur durant certaines activités, une conception initialement mise en valeur par De Heusch (1982) et ayant permis de justifier l'essentiel des prescriptions relatives à la métallurgie (de Maret à paraître) ou à la poterie (Gosselain 1995). Selon ce modèle, le « souci rituel [est] de maintenir l'univers et l'action des hommes à une température basse constante en combattant toutes les formes d'échauffement » (De Heusch 1982 : 375). On comprend qu'il soit dès lors préférable d'éviter une activité aussi « chaude » que faire l'amour lorsque débute le processus de manufacture, ou que la transgression d'un interdit puisse être sanctionnée par une maladie telle que la lèpre, dont l'aspect évoque une brûlure⁸. Toutefois, peu d'exemples sont aussi explicites que celui des dents des nouveau-nés et des femmes menstruées ou enceintes : c'est parce que ces personnes sont momentanément en état de « surchauffe » qu'elles doivent être écartées, sous peine d'entraîner un déséquilibre thermique et, par là, de fâcheux accidents de cuisson. Même s'il est prématuré — et probablement erroné — de chercher à généraliser l'usage de cette grille de lecture, on trouve ici confirmation d'une construction symbolique initialement dégagée chez quelques populations bantu d'Afrique australe (Jacobson-Widding 1989 ; Junod 1910) et pressentie chez de nombreux autres groupes de l'Afrique sub-saharienne (Gosselain 1995).

Processus de manufacture

En règle générale, les artisans travaillent seuls, dans la cour centrale de leur concession ou dans une case. La cuisson est la seule étape qui fasse fréquemment l'objet d'associations entre amies ou potières d'un même

rejoint les observations faites par BARLEY (1983, 1984) chez les Doayo. Dans ce cas, les cérémonies de circoncision se terminent par un simulacre de cuisson — le « trou » dont parle Kwouliki ne serait-il pas comparable à ces dépressions dans lesquelles sont cuits les récipients ? — tandis que l'extrémité du pénis est badigeonnée à l'aide du même enduit que celui dont se servent les potières.

8. À ce sujet, voir notamment DE HEUSCH (1972 : 271).

quartier. C'est également à cette occasion que l'on voit apparaître des emplacements fixes, les autres opérations du processus de manufacture pouvant être menées n'importe où et ne requérant aucune infrastructure particulière.

De façon très classique, la chaîne opératoire débute par le prélèvement de l'argile. Il s'agit d'un travail effectué à plusieurs reprises durant la période où se pratique l'activité, car aucune potière ne constitue de réserve lui permettant de travailler toute la saison sèche.

Extraction et préparation des matières premières

Les sites d'extraction, distants de 500 à 2 000 m, sont accessibles à tous, indépendamment de leur localisation ou de la personne qui les a découverts. Il s'agit de fossés peu profonds (50 à 80 cm) creusés au pied des escarpements ou à flanc de colline, souvent à faible distance des zones de culture. Deux gisements étaient respectivement exploités dans les villages de Bogué et Guédé au moment de mes observations, mais les artisans m'ont assuré qu'il en existait d'autres, situés à plus grande distance des lieux d'habitation.

Si la plupart des personnes interrogées se sont fait indiquer leur gisement au moment de l'apprentissage ou, après s'être installées dans le village, par les potières ou les habitants de l'endroit, certaines disent avoir découvert leurs propres sites. Les circonstances en sont alors accidentelles : par exemple, Didi Bagaondu de Bogué raconte qu'elle travaillait dans son champ lorsqu'elle mit au jour une couche de terre plus fine, à quelques dizaines de centimètres de la surface. Intriguée par ce matériau, elle en humidifia une petite quantité avec de la salive et s'aperçut « que ça glissait bien comme l'argile ». Elle en ramena alors quelques poignées chez elle, la traita suivant sa méthode habituelle et obtint, après cuisson, un récipient dont la qualité lui parut excellente. Comme cette source était plus proche que celle qui lui avait été indiquée à son arrivée dans le village, elle décida de s'y approvisionner désormais et conseilla à ses voisins d'en faire autant.

Quel que soit l'emplacement du site, l'argile est toujours extraite, à l'aide d'une petite houe (fig. 2 : 9), sous forme de mottes sèches que la potière entasse au fur et à mesure dans une hotte. Ramenée sur le lieu de manufacture, une partie du matériau est réservée tandis que le reste est déversé dans une ou plusieurs jarres, imbibé d'eau et laissé à reposer durant une nuit au moins (rarement plus de trois à quatre jours, car, disent les potières, l'argile perd alors de sa « force »)⁹. Pour éviter un dessèche-

9. Ce procédé de trempage permet tout au plus d'humidifier le matériau de façon homogène, le liquide pénétrant graduellement au sein des particules et des pores. Il ne s'agit en aucun cas d'un « pourrissage », car l'action des bactéries et des

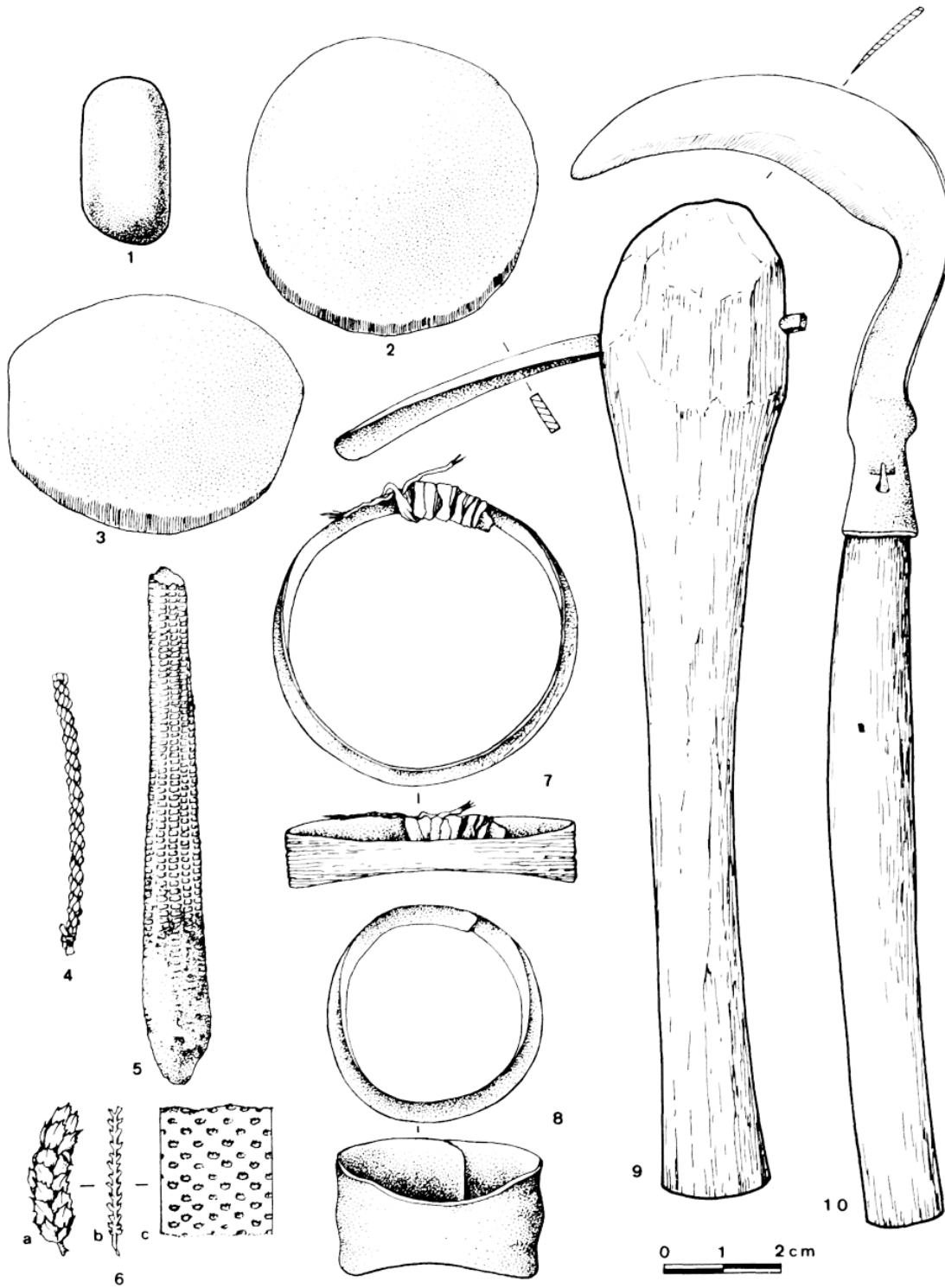


FIG. 2. — Outils utilisés lors des différentes étapes de la chaîne opératoire. (1) Galet de quartz ; (2, 3) fragments de calabasse ; (4) cordelette (*Twisted String Roulette*) ; (5) raffle de maïs ; (6) [b] tige centrale d'un [a] épis de *Blepharis ciliaris* et [c] motif résultant de son impression ; (7) cercle d'écorce de rônier ; (8) bracelet en fer ; (9) herminette ; (10) faucille.

ment prématuré, les jarres sont obturées au moyen de feuilles d'*Afzelia africana*, celles-là même qui constituent le seul costume des femmes koma de la montagne et sont, dès lors, très nettement associées aux « choses féminines » comme l'argile, l'eau ou les jarres dans lesquelles le mélange est entreposé. Si toutes les personnes interrogées affirment qu'il s'agit d'un hasard, on ne peut s'empêcher de voir ici une association fondée sur la même logique que les prescriptions évoquées plus haut¹⁰.

Peu avant d'entreprendre son travail, la potière ramasse l'équivalent d'une petite bassine de sable en bordure de piste ou dans le lit d'un cours d'eau asséché. Elle prélève ensuite quelques poignées d'argile sèche et entreprend de concasser puis de broyer ce matériau à l'aide d'une molette. L'opération peut être effectuée sur une simple pierre ou sur un affleurement rocheux, mais l'artisan se sert en général d'une des meules de la case-cuisine ou d'un instrument usagé. Obtenant de la sorte un mélange de poussière et de nodules, il en déverse la majeure partie sur le sol et prélève, dans une des jarres d'entreposage, la quantité d'argile nécessaire à la fabrication d'un récipient.

Le traitement consiste alors à saupoudrer le matériau de sable et à le pétrir sur la couche d'argile broyée afin d'y incorporer progressivement les deux éléments. Assise à même le sol, les jambes écartées, la potière s'interrompt de temps à autre pour rajouter du sable, de la poussière ou de l'eau, jusqu'à obtenir un matériau dont la texture et la consistance paraissent optimales. On notera qu'il n'existe aucun dosage des éléments ajoutés. Les artisans expliquent qu'il suffit simplement d'écraser un peu d'argile entre les doigts pour en vérifier la qualité — et il n'est pas rare de voir l'un d'eux ajouter un peu d'argile sèche ou de sable en cours de façonnage, afin de corriger la plasticité du matériau. Ils précisent que le sable permet de consolider les récipients pour éviter qu'ils se détériorent en cours de séchage, de cuisson ou d'utilisation, tandis que la partie poudreuse sert uniquement à moduler la maniabilité de l'argile et assurer ainsi un comportement idéal lors des manipulations relatives au façonnage.

Aussi bien les traitements que leur justification sont courants dans la région. On relève en effet des pratiques similaires dans les autres groupes koma, chez les Vere ou chez les Tehamba. Ailleurs, les artisans peuvent remplacer la poussière d'argile et/ou le sable par une autre argile préalablement broyée, par de la chamotte, de la cendre, du crottin finement haché, une sorte de micaschiste écrasé ou encore un mélange de deux ou

acides ne se fait sentir qu'au-delà de plusieurs jours, pour autant d'ailleurs que la composition chimique de l'argile ou les conditions d'entreposage le permettent (GLICK 1936).

10. D'autres feuilles pourraient être utilisées, ou des matériaux tout aussi appropriés (chiffons, calebasses, tessons...). Le choix spécifique d'un matériau à connotation féminine est d'ailleurs partagé par les Tehamba, qui se servent à cet effet de feuilles prélevées sur les représentants « femelles » de l'arbuste *pe'e sènkena* (identification en cours).

plusieurs de ces éléments. Or, de tels matériaux ne sont exploités que par les populations peuplant la rive droite du Faro (Doayo, Longmo, Kolbila, Duupa, Dii), une distribution indiquant que nous sommes plus vraisemblablement en présence de traditions techniques que d'adaptations forcées. Le fait que ces matériaux soient disponibles partout (à l'exception peut-être du crottin d'âne ou de cheval) et que les argiles sélectionnées sur les deux rives aient une composition et un comportement physique comparables tend à confirmer la portée culturelle des comportements — même si les « recettes » correspondent plus souvent à des familles ou des villages qu'à des groupes tout entiers.

Façonnage

Les opérations d'ébauchage et de préformage débutent dès le moment où l'argile a acquis la consistance souhaitée. L'artisan pose sur le sol, entre ses cuisses ou à ses pieds¹¹, le tesson qui servira de support tout au long du façonnage. Il prend ensuite plusieurs poignées d'argile et les malaxe entre les mains, constituant de la sorte un petit « pain » qu'il finit par rouler et tapoter sur le tesson, jusqu'à obtenir un cylindre de 15 à 20 cm de haut et de 10 à 15 cm de diamètre. Équilibrant celui-ci au centre du tesson, il en percute le sommet avec l'extrémité du poing droit¹², tout en faisant pivoter le support de la main gauche dans le sens des aiguilles d'une montre. Cette opération permet de réaliser une dépression conique de quelques centimètres de profondeur. Pour en accroître la taille, l'artisan se sert de l'extrémité des doigts, qu'il enfonce au centre du cylindre et ramène aussitôt en les recroquevillant de façon à déplacer l'argile vers le bord. Combiné à une rotation du support, ce mouvement de creusement et d'étirement hélicoïdal permet, en quelques instants, d'augmenter la hauteur et la largeur du cylindre de plusieurs centimètres. Il se poursuit de la sorte jusqu'à ce que le volume initial ait pratiquement doublé.

L'étape suivante consiste à régulariser et évaser l'ébauche, avant d'en accroître la taille par adjonction de colombins. Quelques variantes sont observées à ce stade : certaines potières débutent par un raclage de la surface externe, à l'aide de l'index et du majeur droits. Le mouvement est tour à tour vertical (de l'extrémité des doigts) et oblique (de la face latérale de l'index) avec de fréquentes interruptions pour faire pivoter l'ébauche. Elles procèdent ensuite à un raclage de la paroi interne, en se servant cette fois d'un fragment dealebasse arrondi (fig. 2 : 2-3). Ici, le mouvement est initialement oblique mais devient horizontal lorsque l'outil se rapproche du bord. Quant au déplacement de matière, il est minimal, le but de l'opération étant surtout d'évaser la paroi. Cela fait, un nouveau

11. S'il est assis ou accroupi, comme c'est le plus souvent le cas.

12. À Bogué, Didi Bagaonou utilise l'extrémité des doigts ramenés contre le pouce.

raclage externe est effectué, à l'aide d'une raffle de maïs (fig. 2 : 5) que l'artisan déplace verticalement tout en soutenant la paroi de la main gauche. Il s'agit de régulariser la surface et de corriger certaines imperfections du profil.

D'autres potières débutent par un raclage externe à la raffle de maïs et passent ensuite à celui de la paroi interne, avec le fragment de calebasse. D'autres encore se servent de ce dernier outil pour traiter les deux côtés de la paroi ou débutent par le raclage interne. Le résultat est toujours le même, cependant, l'ébauche acquérant au bout du compte la forme d'un tronc de cône.

La potière confectionne alors des colombins d'environ 3 cm de diamètre et de 15 à 20 cm de long, en roulant des poignées d'argile contre les paumes. Elle les joint au fur et à mesure par écrasement interne et rotation simultanée du poignet, tandis que la paume gauche soutient l'ébauche à la même hauteur. Les colombins chevauchent ainsi la paroi sur à peu près la moitié de leur hauteur et sont à la fois étirés et aplatis. Deux à quatre d'entre eux sont nécessaires pour compléter une circonférence, la jonction s'effectuant sur une longueur de 1 à 2 cm. Certains artisans procèdent ensuite à un raclage superficiel de la paroi, de l'extrémité des doigts, en commençant par la surface interne et en poursuivant du côté externe. Le but est de masquer la zone de jointure des colombins et d'en assurer l'adhérence. Comme les autres, ils attendent cependant d'avoir ajouté cinq à six circonférences avant d'effectuer un véritable raclage, à l'aide de la raffle de maïs et du fragment de calebasse. En fonction de la forme et de la taille du récipient qu'ils souhaitent fabriquer, ils peuvent alors poursuivre l'adjonction de colombins — en resserrant éventuellement les circonférences pour amorcer le galbe de l'épaule — ou passer directement aux opérations de préformage.

La première de ces opérations consiste à profiler le col et la lèvre. L'artisan se sert à cet effet d'un morceau de carton humidifié qu'il pose à cheval sur le bord de l'ébauche et déplace rapidement en exerçant une pression continue. Dans un premier temps, le carton est pincé entre le pouce (à l'extérieur) et la face latérale de l'index et du majeur : tout en faisant légèrement basculer la main vers lui, l'artisan fait pivoter le support de la main gauche dans le sens des aiguilles d'une montre. Dans un second temps, il pince le carton entre le pouce (à l'intérieur) et l'extrémité des doigts, puis fait pivoter le support dans le sens inverse des aiguilles d'une montre. Répétées à plusieurs reprises, ces deux opérations permettent d'infléchir la partie supérieure de la paroi vers l'extérieur tout en arrondissant et en affinant le bord.

L'artisan entreprend ensuite de donner à l'ébauche sa forme définitive, par lissage horizontal de la surface interne à l'aide du fragment de calebasse. S'interrompant au fur et à mesure pour faire pivoter le support dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, il module la pression exercée sur l'outil afin de faire gonfler la panse jusqu'à obtenir le profil

souhaité. Enfin, il lisse la surface externe à l'aide de la rafle de maïs — de manière à masquer les fentes dues à la dilatation de la paroi — puis avec les paumes humidifiées, ce qui permet d'éliminer les dernières aspérités de la surface. Le récipient peut à présent être décoré.

Envisagées d'un point de vue intra-ethnique, les techniques mises en œuvre durant l'étape de façonnage témoignent d'une étonnante homogénéité. S'il est courant, en effet, d'observer une certaine uniformité au niveau de l'ébauchage des récipients (Arnold 1981 ; Gallay *et al.* 1994 ; Gosselain 1995, 1998 ; May & Tuckson 1982 ; Reina & Hill 1978), les opérations de préformage (mise en forme des parties du profil et traitement des surfaces) correspondent le plus souvent à des variantes locales, familiales, voire individuelles (Gosselain 1995). Or, à l'exception des quelques différences relevées lors du premier raclage de la paroi et du masquage des colombins, tant la succession des opérations que les gestes, les postures ou les outils se révèlent identiques d'un individu et d'un village à l'autre. On comprendrait ce phénomène si l'ensemble des artisans ndera participaient du même réseau d'apprentissage¹³, mais quatre filières ont été identifiées sur le terrain, qui remontent à trois générations au moins et se perdent dans diverses localités de la montagne. L'hypothèse d'une origine commune des connaissances se trouverait ainsi renforcée, tant il est vrai que l'utilisation d'outils et de techniques similaires a, dans ce contexte, peu de chance d'être le fruit du hasard ou d'une adaptation forcée.

Si l'on adopte une perspective plus large, l'homogénéité dans les méthodes de préformage fait place à une grande diversité, certains artisans issus de populations riveraines ou plus distantes se servant des mêmes outils, mais avec d'autres gestes ou dans un ordre différent, ou se singularisant par l'utilisation de coquilles de fruit ou de bivalve, de lattes en bois, de diverses feuilles, de morceaux de tissu ou de cuir... Par contre, la technique d'ébauchage demeure identique, tant sur la rive gauche du Faro (Tchamba, Koma Gimnime et Gimme, Vere) que sur la rive droite (Longmo, Doayo, Kolena, Duupa, Dii), une situation qui ne simplifie évidemment pas la tâche lorsque l'on s'interroge sur l'origine des procédés observés en pays ndera : pour autant qu'il s'agisse bien de traditions exogènes, chaque peuple de la région pourrait être responsable de leur introduction.

Décoration

Qu'il s'agisse des outils ou des motifs décoratifs, l'uniformité est tout aussi frappante que le façonnage. Ainsi, chez les Ndera comme dans la plupart des groupes de la région, le décor sur pâte crue se limite-t-il le

13. C'est-à-dire, s'ils avaient acquis leurs connaissances auprès de la même personne ou de personnes liées par une relation d'apprentissage.

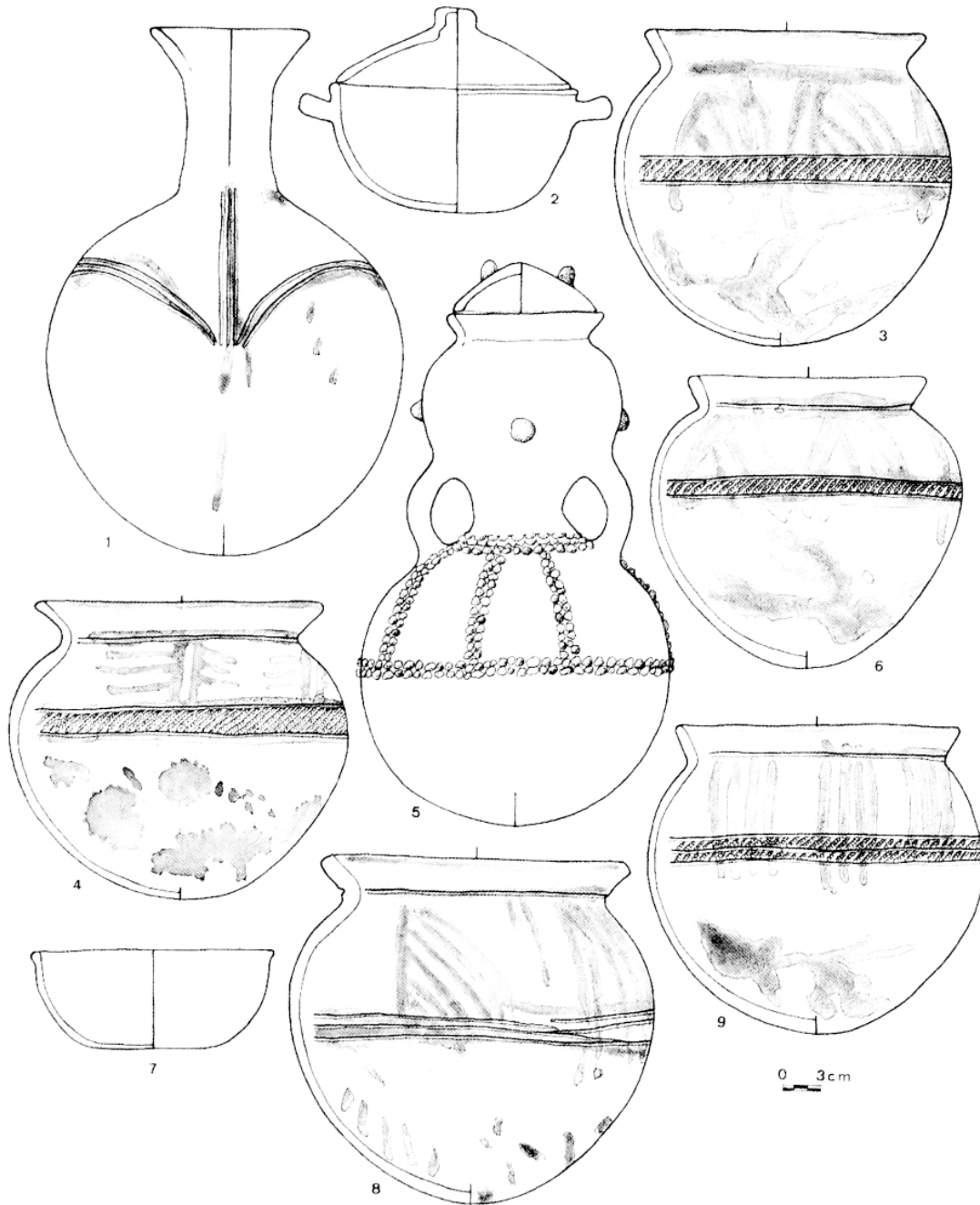


FIG. 3. — Quelques exemples de récipients fabriqués dans les villages de Guédé et Bogué en janvier 1996.

plus souvent à une bande d'impressions effectuées sur l'épaule (ou sous le bord des récipients sans col) à l'aide d'une torsade de fibres (fig. 2 : 4)¹⁴. Cette zone est bordée de part et d'autre — et généralement divisée — par un sillon horizontal (fig. 3 : 3-4, 6, 9), que la potière trace en appuyant l'extrémité d'une brindille ou d'un bâtonnet contre la paroi et en faisant simultanément pivoter le support dans le sens contraire des aiguilles d'une montre. Présent sur les deux rives du Faro, un tel motif se retrouve dans bon nombre de populations adamawa-oubangiennes, des Tula et Mumuye du Nigeria (Leith-Ross 1970 ; Strybol 1985) aux Gbaya du Cameroun et de Centrafrique (Gosselain 1995 ; Tessmann 1934). Toutefois, il est alors répété à plusieurs reprises sur la paroi ou combiné à d'autres motifs.

La torsade de fibre peut être remplacée par la tige centrale d'un épi de *Blepharis ciliaris* (fig. 2 : 6) — une *Acanthaceae* également utilisée par les Tchamba ou les Doayo — mais l'usage de roulettes en bois et de bandes de rônier pliées ou tressées¹⁵ semble inconnu de ce côté du Faro. Ces outils n'ont en tout cas été observés que chez les Doayo, les Longmo, les Kobila, les Duupa et les Dii. Par contre, les potières de Bogué peuvent, comme certaines de leurs homologues Doayo, se passer de la bande d'impressions et ne tracer que deux ou trois sillons parallèles sur l'épaule du récipient (fig. 3 : 8).

Dans ce contexte, Emmanuel Naméko — le potier de Guédé — fait presque figure d'exception. D'une part, il est le seul à ne pas orner ses récipients d'impressions à la torsade de fibres et à affirmer ne s'être jamais servi d'un tel outil. D'autre part, il a l'habitude de rehausser les sillons et/ou de dessiner des motifs sur l'épaule des récipients avec une sorte d'ocre rouge diluée dans l'eau et appliquée sur pâte fraîche — une technique « à la fresque » inédite dans la région et, pour autant que je sache, dans le reste de l'Afrique sub-saharienne. Il dit également réaliser des décors anthropomorphes sur commande, par application de petites figurines préalablement modelées. Ceux-ci ne pourraient être effectués que par les hommes, les enfants ou les femmes ménopausées et seraient réservés aux « bouteilles du sacrifice », c'est-à-dire aux récipients destinés à contenir ou servir la bière de mil lors de différents rituels. À en juger par sa démonstration¹⁶, leur style s'apparenterait plus à celui des figures ornant

14. *Twisted String Roulette* (TGR) dans la classification de SOPER (1985).

15. La première ressemble à la *Knotted Strip Roulette* de SOPER (1985), mais ne comporte que trois faces et est réalisée par simple pliage ; la seconde correspond à l'*Accordion Pleat Strip Roulette* de ce même auteur.

16. Il refuse en effet de fabriquer un tel récipient devant moi, expliquant — comme de nombreuses potières interrogées dans les autres groupes — qu'il faut en recevoir l'ordre (ou la permission) du doyen du village et que sa fabrication, entreprise à l'abri des regards, est entourée d'une série de rites. Pour sa part, peu lui importe de respecter ces prescriptions dans la mesure où il s'est converti à l'islam, mais il craint de mettre sa réputation en jeu par un tel comportement

les jarres à bière de cérémonie des Mambila du Cameroun et du Nigeria (Gosselain 1995 ; Leith Ross 1970) qu'à celui des applications géométriques et filiformes des Tchamba ou des récipients anthropomorphes fabriqués par les Koma de la montagne et d'autres populations de langue adamawa vivant au Nigeria (Berns 1989). Quant à l'interdiction faite aux femmes sexuellement actives de réaliser cette forme de décor, elle est assez courante en Afrique sub-saharienne (Barley 1994 ; Berns 1993), mais elle n'a été confirmée par aucun autre informateur koma.

Enfin, dernière différence dans ce contexte où le décor est unanimement considéré comme un embellissement destiné à attirer le regard des acheteurs, Emmanuel Naméko attribue une signification à certains motifs — et plus particulièrement aux applications non figuratives ornant les jarres du sacrifice. Il interprète le décor d'une bouteille constituée de deux éléments superposés et reliés entre eux (fig. 3 : 5)¹⁷ de la manière suivante :

- Les deux protubérances au sommet du couvercle évoquent les cornes de la chèvre que l'on égorge en début de sacrifice.
- Deux des boutons appliqués sur la panse du récipient supérieur correspondent aux yeux de la bouteille, les deux autres aux oreilles.
- Les anses joignant les deux éléments figurent les bras.
- Les doubles rangées de boutons ceinturant le récipient inférieur et divisant le haut de la panse en six quartiers symbolisent le crocodile, « un animal puissant car il bouffe tout ce qu'il trouve sur son passage ».

L'ensemble évoquerait la « force » des outils du sacrifice, leur capacité à prémunir la communauté de la sorcellerie et leur rôle de médiateur entre le monde des humains et celui des ancêtres ou des esprits.

Emmanuel Naméko dit imiter les décors que réalisait sa mère, une femme vere originaire du Nigeria, à quelque 100 km au nord-ouest de Guédé. Toutefois, si cette origine exogène justifie qu'il puisse à ce point se démarquer des autres artisans ndera, l'attribution de son style reste problématique. Les Vere résidant au Cameroun ornent les jarres ou les bouteilles du sacrifice d'applications évoquant diverses parties du corps ou le contexte dans lequel ces conteneurs sont utilisés¹⁸, mais tant le style des motifs que celui des récipients diffèrent de celui du potier de Guédé. Pour qu'un rapprochement soit envisageable, il faut se tourner vers les Anga, les Tula ou les Tangale du Nigeria, des populations résidant à quelque 300 à 500 km plus à l'ouest et dont les jarres de sacrifice ou de cérémonie ressemblent étrangement à celles que fabrique Emmanuel

et de ne plus recevoir de commandes. Au moment de l'interview, il se borne à modeler une petite figure humaine et à la placer devant l'épaule d'une bouteille.

17. Ce récipient est utilisé par les notables du village lors de la célébration de la récolte du premier champ de mil, au début de la saison sèche. Les hommes se réunissent dans un enclos à l'écart du village, enduisent d'ocre rouge le récipient et les objets en fer sortis pour l'occasion, sacrifient une chèvre et consomment la nourriture sur place en buvant de la bière de mil.

18. Wallaert, communication personnelle.

Naméko (Leith Ross 1970). Pour autant que notre homme soit effectivement l'héritier de traditions proprement vere, et sans préjuger des précisions que pourraient apporter de nouvelles enquêtes, une distinction semble donc devoir être établie entre le style ornemental des Vere du Cameroun et celui de Vere du Nigeria — distinction qui n'apparaît pas de façon aussi marquée dans les quelques exemples illustrés par Leith Ross (1970 : 143-144).

Quoique ces observations ne nous aident guère à retracer l'origine des traditions relevées en pays ndera, elles révèlent l'existence d'une certaine tolérance par rapport aux variations ornementales, de même que l'absence de normes strictes dans la réalisation de récipients aussi importants que les jarres du sacrifice. En d'autres termes, l'homogénéité observée chez les autres artisans du groupe ne serait pas le fruit d'une quelconque prescription sociale, mais du partage — par le biais des filières d'apprentissage et des interactions postérieures — d'un répertoire de motifs plus restreint.

Finition, séchage et traitement pré-cuisson

Après quelques heures ou une nuit de séchage, lorsque le haut du récipient est suffisamment rigide, l'artisan entreprend d'en régulariser la partie inférieure à l'aide d'un cercle d'écorce de rônier (fig. 2 : 7), d'un bracelet en fer (fig. 2 : 8) ou d'un couteau. Il détache le récipient de son support, le pose à l'envers sur une natte ou sur ses genoux et commence par éliminer le bourrelet d'argile qui entoure le fond : déplaçant l'outil en biais ou horizontalement, il élimine de larges squames d'argile et sculpte ainsi littéralement le bas de la paroi. Lorsque cette zone a acquis une forme arrondie, l'opération se transforme en raclage, le tranchant de l'outil étant à présent déplacé sur la surface afin d'en faire disparaître toute aspérité. Enfin, après avoir régularisé la courbure du fond en le tapotant avec un tessou, il lisse soigneusement la paroi à l'aide de la paume des mains humidifiées puis d'un galet de quartz (fig. 2 : 1).

À ce stade, les récipients sont posés à l'envers dans une case. Ils y demeurent trois jours environ. L'eau s'étant ainsi graduellement évaporée, ils peuvent être disposés en plein soleil pour une durée équivalente, ce qui permet d'assurer un séchage complet. Aucun endroit n'est réservé à l'opération ; l'artisan choisit simplement une zone de la cour bien exposée et située à l'écart des lieux de passage ou d'activités.

La veille ou le jour de la cuisson une dernière opération est effectuée qui consiste à colorer et polir certaines zones de la paroi. La potière se sert à cet effet d'une sorte d'ocre rouge, un matériau qu'elle peut collecter dans le lit d'un cours d'eau voisin ou se procurer au marché. Elle en dilue quelques pincées dans de l'eau et l'applique, à l'aide de l'index, sur la face interne du col. Cela fait, elle polit soigneusement la zone avec le galet de quartz, jusqu'à rendre la surface parfaitement lisse et brillante.

L'opération est répétée sur la lèvre et la face externe du col et, le cas échéant, sur l'épaule.

Cette pratique est extrêmement courante dans la région, puisqu'elle est observée sur les deux rives du Faro, avec pour seules variantes l'extension de la couche d'ocre à certaines zones du décor (Tchamba, Vere, Koma Ginnime) ou, chez les populations de la rive droite, l'utilisation d'un chapelet de graines de baobab (*Adansonia sp.*) ou de fromager (*Ceiba pentandra*) pour effectuer le polissage. De façon très classique, les artisans affirment que l'opération vise simplement à embellir les pièces ou, en ce qui concerne la face interne du col, à permettre « que la cuillère glisse bien quand on tourne la sauce ». Étant donné le phénomène « d'anthropomorphisation » des récipients évoqué plus haut, on ne peut pourtant s'empêcher d'établir un lien entre cette application d'ocre sur la poterie et l'utilisation, généralisée dans la région, du même matériau pour couvrir diverses parties du corps lors des fêtes, des rites de passage et des sacrifices. Comme c'est le cas de l'enduit à base de gousses d'*Acacia nilotica*, l'ocre est typiquement associé à la fertilité (David *et al.* 1988 ; De Heusch 1982 : 430-435) et utilisé, entre autres, au moment de la naissance, de l'initiation et du traitement de certaines affections, afin de « purifier » et de « fortifier » les individus qui subissent un changement d'état. Or, c'est bien à un changement d'état que sont soumis les récipients durant la cuisson, en sorte qu'il est tentant d'interpréter l'application d'ocre comme un geste à caractère essentiellement symbolique, une ultime manipulation visant à assurer la réussite du processus de manufacture et l'obtention de produits de bonne qualité.

Mais peut-être est-ce pousser trop loin la lecture de ce geste technique auquel les premiers intéressés attribuent surtout une fonction esthétique. Après tout, les vieilles femmes koma parlent aussi « d'embellissement » lorsqu'elles s'enduisent les cheveux d'ocre pour se rendre au marché ou assister à certaines fêtes.

Cuisson

Les aires de cuisson — deux à trois par village¹⁹ — se situent à proximité des habitations, dans les champs de mil ou sur des terrains en friche. Il s'agit de dépressions ovales ou circulaires, larges de 150 à 300 cm et profondes de 20 à 30 cm. Les artisans interrogés disent n'avoir pas spécifiquement creusé le sol à cet endroit, mais s'être contentés de « travailler » la surface à la houe afin de la niveler. Raclant systématiquement les cendres avant d'entreprendre une cuisson et les repoussant sur le côté pour éviter qu'elles ne forment un tas du haut duquel les récipients

19. Les femmes d'un même quartier ou les amies ont l'habitude de réaliser l'opération en commun.

pourraient rouler, ils sont passés progressivement d'une aire de cuisson plane ou légèrement concave à une dépression.

De telles structures permettent de cuire jusqu'à 30 ou 40 récipients à la fois, la taille du foyer étant modulée en fonction du nombre de pièces disponibles. Pour constituer ce dernier, l'artisan dispose d'abord une couche d'écorce de *Parkia biglobosa*, de bouse ou encore de débris de palissade²⁰ ou de toiture au centre d'une zone quadrangulaire délimitée par quelques branches de *Parkia*. Il place ensuite les récipients en cercle sur un ou deux niveaux — en les couchant sur le côté, l'ouverture orientée vers l'extérieur ou dans une même direction — et recouvre l'ensemble de plusieurs brassées de paille collectée aux alentours, jusqu'à constituer une sorte de dôme d'environ un mètre de haut. Le matériau peut être préalablement humidifié, pour éviter une combustion trop rapide, mais il s'agit là d'une pratique suivie avec beaucoup moins de zèle que chez les Vere ou les Tchamba²¹. L'allumage s'effectue au moyen de touffes d'herbe enflammées que l'artisan introduit en plusieurs points au bas de la structure. L'embrasement est immédiat ; après quelques minutes, on ne distingue plus qu'un amoncellement de paille et de cendres rougeoyantes.

Des mesures effectuées lors de deux cuissons, à l'aide de 7 et 9 thermocouples, montrent que les températures maximales au contact des parois sont de l'ordre de 500 à 850°, avec des écarts de 100 à 200° d'un point à l'autre du foyer. La température monte d'abord de façon brutale (60 à 75°/min. en moyenne), pour s'infléchir après 5 à 6 minutes et connaître une période de relative stabilisation durant 15 à 20 minutes. Quelque 25 à 45 minutes après l'allumage, au moment où les valeurs commencent à décroître, l'artisan écarte les cendres et extrait les récipients rougeoyants à l'aide d'une faucille (fig. 2 : 10).

Interrogées sur la façon de déterminer le moment où la cuisson peut être interrompue, la plupart des potières disent attendre que tout le combustible soit réduit en cendres²². Il s'agit donc d'en moduler la quantité suivant le nombre et la taille des récipients, mais également de sélectionner de bons matériaux. L'écorce et les branches de *Parkia biglobosa* seraient particulièrement appropriées à cet égard, car celles-ci brûlent facilement, « sans faire de morceaux ». Toutefois, lorsqu'on ne peut s'en procurer à faible distance du lieu de cuisson — cet arbre est moins fréquent en plaine que dans la montagne, où il fait partie du parc sélectionné au sein du

20. Les *seko*, faits de touffes de graminées tressées et remplacées durant la saison sèche si le besoin s'en fait sentir.

21. Dans ce cas, c'est généralement le mari de la potière ou le « premier » forgeron du village qui se charge de l'opération, en crachant de l'eau sur le combustible. Il s'occupe également de l'entretien du feu, jusqu'à ce que la potière commence à extraire les récipients.

22. Emmanuel Naméko dit attendre plutôt que les récipients soient « rouges comme le fer » (portés à incandescence), un critère fréquemment évoqué dans d'autres populations.

village (Seignobos 1982 : 153) — la bouse ou les fragments de toit et de palissade constituent de bons substituts. Pour la couche supérieure, en revanche, l'herbe sèche est le seul matériau exploitable, en raison de sa légèreté et de sa rapidité à s'enflammer. Bien qu'abondants à cette époque de l'année et susceptibles d'offrir les mêmes avantages, les déchets de mil sont volontairement dédaignés car, disent certains, ils ont tendance « à exploser » en se consumant, entraînant de la sorte des accidents de cuisson. On retrouve ici une conception découlant de l'association métaphorique de certains sons — et plus particulièrement les sons qui évoquent la chaleur — dont seules certaines Tchamba font état ou, beaucoup plus au sud, certaines Mambila, Eton ou Sanaga (Gosselain 1995 : 320).

Avec cette habitude de ne pas humidifier la couche de combustible supérieure avant l'allumage et de sélectionner des matériaux aussi spécifiques que le *Parkia*, une telle conception constitue la principale originalité des Ndera en matière de cuisson.

Traitement post-cuisson

Juste avant la cuisson (mais parfois plusieurs heures avant ou même la veille), l'artisan prépare l'enduit avec lequel il va orner et badigeonner certaines zones des récipients. Il se sert à cet effet de gousses fraîches ou desséchées d'*Acacia nilotica* (un arbuste courant dans la région), qu'il écrase superficiellement sur une meule²³ et fait ensuite macérer dans de l'eau fraîche. Épais et de couleur rougeâtre, le liquide est appliqué à l'aide d'un épis de sorgho dès l'instant où les récipients sont extraits du feu. Se caramélisant au contact de la paroi brûlante, il colore la surface d'une teinte noire et brillante.

Les potières commencent en général par rehausser les bords de la zone d'un ou plusieurs traits ; elles ornent ensuite l'épaule de diverses figures géométriques répétées horizontalement à quatre, six ou sept reprises et achèvent cette ultime étape de décoration en colorant la lèvre et le bas du col (fig. 3 : 3/4, 6, 8/9). À l'aide du même outil, elles badigeonnent enfin le bas de la paroi, sans plus se soucier d'y dessiner des figures ou d'obtenir un recouvrement homogène : il s'agit, disent-elles, de « faire sécher » et de « refroidir » le récipient afin de le consolider.

Emmanuel Naméko se démarque à nouveau, puisqu'il affirme ne jamais tracer de motifs avec l'enduit, ni même en asperger les récipients. Il s'en sert uniquement pour masquer les défauts apparus durant la cuisson, mêlant le liquide à de l'argile et appliquant le mélange sur la paroi brûlante. Son apprenti, un garçon originaire du village, aime par contre rehausser

23. La meule dont se sert Didi Bagaondu de Bogué serait réservée à cette opération. Elle est enchâssée dans un terre-plein aux côtés de deux autres meules dont Didi se sert pour moudre les aliments. Les autres artisans utilisent simplement les meules destinées aux aliments.

certains décors d'un large trait noir (fig. 3 : 1) : il le laisse faire, pour autant qu'il ne s'agisse pas des récipients de cérémonie qu'il est le seul à pouvoir manipuler.

Si l'application d'un enduit organique — ou tout au moins le traitement des surfaces au terme de la cuisson²⁴ — est une pratique courante dans la région et dans le reste de l'Afrique sub-saharienne (Drost 1967 ; Gosselain 1995), les Ndera se démarquent à bien des égards de leurs voisins. Tout d'abord, ils sont les seuls, avec les Vere de Katchala Voma²⁵, à se servir systématiquement de l'enduit pour peindre des motifs et rehausser certaines parties des décors tracés et imprimés. Chez les Tchamba de Balgou Lesdi ou les Koma Gimnime et Gimme de Karlai, Djaoul ou Bimlirou-bas, quelques potières ornent parfois leurs récipients de la sorte, mais on ne peut guère parler de « marque de fabrique » et plusieurs reconnaissent d'ailleurs chercher à imiter le style des Vere « pour mieux attirer l'œil des acheteurs ».

D'autre part, le traitement de la partie inférieure des récipients consiste à barbouiller la surface de quelques coulées et gouttelettes (fig. 3 : 3/4, 6, 8/9), comme si le geste importait plus que le résultat. Les potières du Nord-Cameroun prennent, il est vrai, beaucoup moins de soin à enduire les récipients que leurs homologues du sud (Gosselain 1995), et rares sont celles qui cherchent à obtenir un revêtement homogène. Toutefois, la quantité de liquide aspergé sur la surface est généralement plus importante que chez les Ndera, de nombreux artisans traitant d'ailleurs les deux côtés de la paroi.

Autre différence majeure, les Ndera sont pratiquement les seuls de la région à confectionner un enduit à base de gousses d'*Acacia nilotica*²⁶ : ailleurs, les potières se servent d'écorces fraîches de *Bridelia ferruginea* (Tchamba, Vere, Koma Gimme, Dii), d'écorces ou de gousses de *Parkia biglobosa* (Koma Gimnime), de fruits mûrs de *Diospyros mespiliformis* (Tchamba, Koma Gimme, Koma Gimnime), d'écorce d'*Acacia albida* (Koma Gimme), de farine de mil (Duupa) ou d'écorces de l'arbre *voobé* ou *voob*²⁷ (Tchamba, Koma Gimnime). L'usage restreint de ce matériau se justifierait si la répartition des essences était telle que l'artisan puisse être confronté à des problèmes d'approvisionnement. Toutefois, cela ne

24. Chez les Longmo, les Doayo et les Pape, les bols sont fréquemment « noircis » par enfouissement dans un tas de feuilles de *Ficus* fraîches ou humides.

25. Compte tenu du témoignage d'Emmanuel Naméko, une nouvelle distinction semblerait donc devoir être faite entre les Vere installés au Cameroun et ceux du Nigeria. Toutefois, les récipients illustrés par LEITH ROSS (1970 : 143-144) comportent un décor peint à l'enduit de *makuba* (*Parkia biglobosa* ou *Parkia filicoidea*) identique à celui des potières de Katchala Voma.

26. C'est également le cas de deux potières Koma Gimnime du village de Nagimalo, dans la montagne. Toutefois, ces dernières exploitent aussi bien les gousses que l'écorce de l'arbre.

27. Espèce non encore identifiée. Les autres déterminations ont été faites par H. Doutrelepon (section de Préhistoire, musée royal de l'Afrique centrale).

semble pas être le cas dans la zone considérée : d'une part le *Bridelia*, le *Parkia*, le *Diospyros* et l'*Acacia albida* poussent aux abords ou au sein même des villages visités, d'autre part l'*Acacia nilotica* est bien représenté sur les deux rives du Faro, offrant ainsi un potentiel d'exploitation aux populations voisines. Le choix de cet arbre pourrait alors s'expliquer par une méconnaissance des autres espèces et/ou de leurs propriétés, mais il s'agit là d'une justification aussi peu satisfaisante que la précédente : les Ndera confectionnent un condiment avec les graines du *Parkia* (et se servent du bois et des écorces comme combustible), donnent les gousses fraîches de l'*Acacia albida* au petit bétail comme « vitamine » et disent, pour certains, connaître les propriétés colorantes de l'écorce du *Bridelia*. Inversement, les gousses d'*Acacia nilotica* sont décrites dans la majorité des autres groupes comme « celles qui servent à colorer le cuir » et certains en font d'ailleurs le commerce.

L'explication la plus plausible, à ce stade, est liée aux propriétés médicinales de cet ingrédient et à son exploitation dans d'autres contextes que celui de la poterie. On se rappellera, en effet, que la macération de gousses d'*Acacia nilotica* est utilisée par les Ndera pour « refroidir » les gencives au moment où apparaissent les premières dents et pour « faire sécher et refroidir » le pénis au terme de la circoncision. Or, l'existence d'un contrôle symbolique de la chaleur, ainsi que les rapports établis entre le pot et le corps humain ou entre les étapes de la chaîne opératoire et certains processus de transformation naturels et culturels, donnent à penser que l'*Acacia nilotica* est, entre toutes les espèces exploitables, la plus appropriée pour traiter la poterie au terme de la cuisson. Ce ne serait pas la première fois qu'une motivation d'ordre essentiellement symbolique est mise en valeur en Afrique sub-saharienne (Barley 1994 ; David *et al.* 1988 ; Gosselain 1995, 1998 ; Welbourn 1989) et l'on trouve d'ailleurs confirmation partielle de ce scénario chez les Tchamba, puisque ces derniers se servent aussi bien du *Bridelia ferruginea* ou du *Diospyros mespiliformis* pour traiter la poterie que pour guérir certaines maladies ou soulager les maux de dents. En outre, aucune des personnes interrogées dans les autres groupes au sujet des rites de naissance et d'initiation ou du traitement de certaines affections n'évoque l'usage de l'*Acacia nilotica*, à quelque fin que ce soit.

On le voit, cette étape de la chaîne opératoire rarement évoquée dans les comptes rendus ethnographiques — et dont les artisans eux-mêmes minimisent l'importance — témoigne d'une remarquable originalité et, selon toute vraisemblance, d'un investissement symbolique sans commune mesure avec celui que connaissent d'autres étapes du processus de manufacture.

Au terme de cette description du système de production de poterie en pays ndera, on ne peut qu'être frappé par l'opposition constante entre la trivialité de certains comportements et l'apparente originalité d'une série d'autres. Ainsi, les techniques utilisées lors de la préparation des matières premières, du façonnage, de la décoration, des traitements pré-cuisson et de la cuisson sont-elles communes à l'ensemble ou à une bonne partie des groupes considérés. À l'inverse, seul un petit nombre d'individus ou de populations partagent les mêmes traitements post-cuisson ou certaines conceptions relatives au statut des travailleurs du feu, aux filières d'apprentissage ou aux manipulations symboliques. Il n'en reste pas moins que la seule manière de distinguer les artisans ndera de leurs voisins est de considérer l'activité dans son ensemble, c'est-à-dire la façon particulière dont s'agencent les aspects matériels, sociaux et symboliques.

Si cette situation prouve, une fois encore, que la spécificité d'un système technique tient bien plus à la façon dont s'agencent les éléments qui le constituent qu'à l'existence de traits particuliers, elle suggère également que la somme des savoirs et savoir-faire en jeu ne constitue pas un bloc immuable mais une construction originale, intimement liée à l'histoire des sociétés. C'est là tout l'intérêt de la démarche adoptée ici : en comparant chaque facette de la chaîne opératoire dans une perspective suffisamment large, il devient envisageable de distinguer les éléments endogènes des éléments exogènes et, par là, de reconstituer la façon dont s'est opérée leur imbrication. De la même façon que la linguistique comparative permet de reconstruire les phénomènes d'acculturation et de diffusion, cette « technologie comparée » donne accès à l'histoire récente ou plus ancienne des groupements d'artisans (Frank 1993 ; Gallay 1994 ; Pinçon & Ngoïe-Ngalla 1990).

Considérons d'abord les constituants les moins originaux de la chaîne opératoire. La technique servant à ébaucher les récipients, nous l'avons vu, est partagée par l'ensemble des artisans visités sur les deux rives du Faro, c'est-à-dire par quelque 200 potières et potiers résidant dans une cinquantaine de villages et appartenant à une douzaine de groupes limitrophes. Comme cette étape se révèle homogène dans ses moindres détails — y compris au niveau des modes d'adjonction de matière, pourtant sujets à de très nombreuses variations (Gosselain 1995) — il est peu probable que ce partage soit le fruit du hasard. Deux explications sont alors envisageables, soit il est récent et découle d'une interaction entre les groupes qui peuplent aujourd'hui la région, soit il est beaucoup plus ancien et correspond à un fonds culturel commun. Quoique parfaitement plausible, la seconde hypothèse me paraît moins appropriée que la première dans le cas présent, en raison, une fois encore, de ce recoupement à tous les niveaux du processus d'ébauchage. Il semble en effet que les techniques utilisées lors de cette étape de la fabrication puissent connaître une certaine « dérive » à travers le temps, de sorte que les affiliations initiales ne demeurent perceptibles qu'au niveau de procédés génériques (creusement/

étirement d'une motte, par exemple), soumis à des variations plus ou moins importantes (Gosselain 1998). Toutefois, si nous sommes en présence d'un emprunt récent, il reste à en préciser le moment et les modalités.

Les modes de cuisson, autre élément remarquablement homogène à travers toute la région, ne nous sont pas d'un grand secours à cet égard. Tout au plus peut-on s'étonner qu'une étape habituellement soumise à des variations d'ordre régional, communautaire ou individuel, soit à ce point uniforme. Mais est-ce dû à une origine commune des connaissances, à une absence d'interaction avec les tenants d'autres traditions ou, au contraire, à une homogénéisation par contacts répétés avec d'autres univers culturels ? Ce ne sont pas les variations relatives à la préparation des pâtes qui peuvent nous aider à trancher la question, quoique celles-ci révèlent l'existence d'une « frontière » entre la rive gauche du Faro (adjonction de sable et d'argile sèche broyée) et la rive droite (mélange d'argiles ou adjonction d'une série de matériaux contrastés). Ici, il semblerait que les populations des Alantika et de leurs piémonts constituent un univers plus fermé aux influences étrangères ou en tout cas moins dynamique que les populations de la rive droite, une impression qui se renforce lorsque l'on aborde la question du décor et du traitement des surfaces avant la cuisson. Contrairement au Tchamba, aux différents groupes koma et aux Vere — chez qui techniques et motifs ornementaux témoignent d'une relative pauvreté et d'une grande uniformité —, les Doayo, les Duupa, les Dii, et dans une moindre mesure les Longmo et les Kolbila, se démarquent en effet par la diversité de leurs décors et l'utilisation d'une série de procédés inconnus ou inusités sur la rive gauche. Sans qu'il soit possible d'en préciser les modalités, ce phénomène paraît découler d'une exposition à un plus large faisceau d'influences²⁸ — chez les Doayo, par exemple, le système ornemental combine des motifs inédits et des motifs propres à la rive gauche ou aux populations limitrophes — plutôt que d'un plus grand investissement symbolique ou esthétique. Toutefois, nous ne sommes guère avancés du point de vue de l'origine des traditions observées sur le terrain.

Les premiers éléments de réponse apparaissent lorsque l'on considère les aspects plus originaux du système de production. En ce qui concerne les outils et les gestes associés à l'étape du préformage des récipients, par exemple, on se souviendra qu'aucun artisan ne se démarque vraiment des autres chez les Ndera, contrairement à ce qui se passe dans les groupes voisins. Or, étant donné les innombrables possibilités de variation à ce niveau, l'aisance avec laquelle certains procédés peuvent être modifiés et le caractère très ponctuel des instruments en jeu, cette homogénéité me porte à croire que les comportements ont une seule et même origine et

28. On notera, à ce propos, que si les récipients fabriqués par les populations des Alantika sont fréquemment diffusés de l'autre côté du Faro — en pays voko, kolbila et doayo — l'inverse n'est pas vrai (VANDER LINDEN 1997). La rive gauche vivrait ainsi en « autarcie stylistique », tandis que la rive droite constituerait, via les filières commerciales, un réceptacle d'influences étrangères.

qu'ils n'ont été que très récemment adoptés en pays ndera (trois à quatre générations au plus, si l'on en juge par les témoignages relatifs aux filières d'apprentissage). Toutefois, la comparaison avec les techniques utilisées dans les autres groupes ne permet pas d'établir de filiation précise, même si les traditions ndera paraissent plus proches, à ce niveau, de celles des Vere²⁹ ou de certains autres Koma.

Parmi les aspects moins répandus — voire même spécifiquement « ndera » — comptent également le statut des artisans, les conceptions symboliques et les traitements post-cuisson. Du point de vue du statut, on se souviendra que sur un total de quatorze personnes interrogées, deux seulement affirment appartenir au groupe endogame des forgerons. La première étant d'origine vere par la mère, la seconde par le père, tout semble indiquer que l'association potière-forgeron est étrangère aux ndera, du moins à l'heure actuelle. Cette situation prévaut également dans les deux autres groupes koma, chez les Longmo, les Kolbila et, dans une moindre mesure, chez les Tchamba ; par contre, le travail reste l'apanage des femmes de forgeron chez les Vere, les Doayo, les Duupa et les Dii. Si le cas des Tchamba et des Kolbila demande à être plus amplement analysé, il paraît vraisemblable que ni les Koma ni les Longmo aient jamais connu l'existence d'une classe artisanale telle que celle des « potières-forgerons ». Et, en ce qui concerne les premiers, on peut même se demander s'ils ont jamais pratiqué la métallurgie (Wente-Lukas 1977). Dès lors, le fait que l'activité soit génériquement attribuée aux femmes de forgeron par les Koma ou les Longmo qui résident en plaine peut être interprété comme une « labelisation » plutôt que comme la trace d'un système aujourd'hui disparu ou en perte de vitesse. Dans ce contexte où la poterie est traditionnellement aux mains des « forgeronnes », les femmes nouvellement initiées au métier auraient tendance à se revendiquer d'un groupement social dont la qualité des produits est bien connue. Et l'on comprendrait, en ce cas, pourquoi les potières koma de la montagne qui produisent essentiellement pour leur propre consommation, et celle de leurs proches (Vander Linden 1997), n'affirment que très exceptionnellement appartenir au groupe des forgerons.

Le raisonnement inverse s'appliquerait par contre aux conceptions symboliques et aux traitements post-cuisson. Ici en effet, on assisterait à une « ndera-isation » de l'activité, par insertion de concepts propres à cette société et dès lors compatibles avec la vision du monde de ses membres. Pour que la fabrication de poterie trouve sa place auprès des autres activités de production et de transformation et pour qu'elle « fasse sens » (Lemonnier 1992) aux yeux des acteurs techniques et du reste de la société, certaines manipulations s'imposeraient, qui consisteraient, entre autres, à y associer des prescriptions et des procédés empruntés à d'autres domaines et métaphoriquement compatibles. De là l'existence de conceptions et de

29. Wallaert, communication personnelle.

recettes très spécifiques, comme celles qui touchent à la présence d'enfants en âge de faire leurs dents ou au refroidissement des récipients et du pénis des nouveaux circoncis par application d'une solution d'*Acacia nilotica*.

Si nous confrontons à présent l'ensemble des données issues de la comparaison, il est possible de proposer le scénario suivant pour expliquer les spécificités du système de production de poterie en pays ndera. Jusqu'à la fin du siècle passé, et peut-être plus tard encore, aucune femme ne fabriquait de poterie dans ce groupe, ni sans doute chez les autres Koma ou chez les Longmo. Les récipients en terre cuite étaient acquis auprès d'une ou de plusieurs populations riveraines, mais il n'est pas exclu que des potières étrangères aient eu également l'habitude de s'installer temporairement dans les villages de la région, comme c'est le cas aujourd'hui chez les Bata, voisins septentrionaux des Ndera. Dans un cas comme dans l'autre, tout porte à croire que les spécialistes étaient peu nombreuses et appartenaient au groupe endogame des forgerons. Quant à leur identité, elle demeure imprécise, mais tant les éléments de comparaison disponibles que le témoignage de certains informateurs donnent à penser qu'il s'agissait de Vere.

Parallèlement aux bouleversements sociaux et économiques qui ont accompagné l'implantation fulbe et la colonisation, le monopole artisanal s'est peu à peu désagrégé, un nombre croissant de femmes ndera devenant capables de fabriquer leur propre poterie et commençant même à la commercialiser. Ce processus a pu s'opérer de diverses manières : acquisition délibérée des connaissances au contact d'artisans temporairement installés dans le village ou suite à un séjour effectué dans une communauté voisine, comme le racontent certains informateurs, extension des filières d'apprentissage par relations matrimoniales (c'est le cas du potier de Guédé, fils d'une femme vere), installation définitive de spécialistes étrangers ultérieurement assimilés... Une chose semble sûre, cependant : les compétences relatives à plusieurs étapes de la chaîne opératoire ont une origine réduite, voire unique, comme le révèle l'étonnante homogénéité de certains gestes. D'autre part, le transfert des compétences techniques s'est accompagné de manipulations originales dans le domaine des prescriptions symboliques et des traitements post-cuisson. C'est à ce « prix », sans doute, que la poterie a pu trouver sa place parmi les autres activités de production et de transformation. Ni « ndera », ni totalement étrangère, c'est aujourd'hui d'une technologie hybride dont se servent les potières, témoin de toute la complexité du passé de la région.

Le scénario qui précède ne constitue bien sûr qu'une première tentative. À ce titre, il laisse de nombreuses questions en suspens et repose encore sur une bonne part de spéculation. Mais si l'apport de données nouvelles risque d'en imposer la révision, l'intérêt de la démarche ne doit pas pour autant être mis en question. De même que la linguistique comparative ou la technique « des mots et des choses » (Vansina 1990), la « technologie

comparée » apparaît en effet comme un moyen original d'approcher l'histoire des groupements humains. Qu'elle se rapporte à la poterie, à la métallurgie ou à toute autre activité de production, l'ethnographie des techniques gagne ainsi une autre dimension. À l'avenir, elle pourrait progressivement s'imposer comme une nouvelle orientation de la recherche anthropologique, plus susceptible de séduire ethnologues et historiens que l'ethno-archéologie.

Université libre de Bruxelles.

BIBLIOGRAPHIE

ARNOLD, D. E.

1981 « A Model for the Identification of non-local Ceramic Distribution : View from the Present », in H. HOWARD & E. MORRIS, eds, *Production and Distribution : a Ceramic Viewpoint*, Oxford, BAR International Series 120 : 31-44.

BARLEY, N.

1983 *Symbolic Structures. An Exploration of the Culture of the Dowayos*, Cambridge, Cambridge University Press.

1984 « Placing the West African Potter », in J. PICTON, ed., *Earthenware in Asia and Africa*, London, Percival David Foundation : 93-105.

1994 *Smashing Pots. Feats of Clay from Africa*, London, the British Museum Press.

BERNS, M.-C.

1989 « Ceramic Clues : Art History in the Gongola Valley », *African Arts*, 22 (2) : 48-59.

1993 « Art, History, and Gender : Women and Clay in West Africa », *African Archaeological Review*, 11 : 129-148.

BOYD, R.

1989 « Adamawa-Ubangi », in J. BENDOR-SAMUEL, ed., *The Niger-Congo Languages*, Lanham, University Press of America : 178-215.

DAVID, N., STERNER, J. & GAVUA, K.

1988 « Why Pots are Decorated », *Current Anthropology*, 29 (3) : 365-389.

DE HEUSCH, L.

1972 *Le roi ivre, ou, l'origine de l'État*, Paris, Gallimard.

1982 *Rois nés d'un cœur de vache*, Paris, Gallimard.

DIEU, M. & RENAUD, P.

1983 *Situation linguistique en Afrique centrale. Inventaire préliminaire. Le Cameroun*. Yaoundé, Agence de coopération culturelle et technique/Centre régional de recherche et de documentation sur les traditions orales et pour le développement des langues africaines.

DROST, D.

1964 « Besondere Verhaltensweisen in Verbindung mit der Töpferhandwerk in Afrika », in E. HABERLAND, M. SCHUSTER & H. STAUBE, eds, *Festschrift für A. E. Janssen*, München, Klaus Renner Verlag : 103-111.

1967 *Töpferei in Afrika : Technologie*, Berlin, Akademie Verlag.

FRANK, B. E.

1993 « Reconstructing the History of an African Ceramic Tradition. Technology, Slavery and Agency in the Region of Kadiolo (Mali) », *Cahiers d'Études africaines*, XXXIII (3), 131 : 381-401.

GALLAY, A.

1994 « Sociétés englobées et traditions céramiques. Le cas du Pays dogon (Mali) depuis le XIII^e siècle », in F. AUDOUZE & D. BINDER, eds, *Terre cuite et société. La céramique, document technique, économique, culturel*, Juan-les-Pins, Éditions Association pour la promotion et la diffusion des connaissances archéologiques : 435-457.

GALLAY, A., HUYSECOM, E., & MAYOR, A.

1994 *Peuples et céramiques du delta intérieur du Niger*, Genève, Département d'anthropologie et d'écologie.

GARINE, E. DE

1995 *Le mil et la bière. Le système agraire des Duupa du massif de Poli (nord Cameroun)*, thèse de doctorat, Université Paris X.

1996 « Organisation saisonnière du système de subsistance des Duupa du massif de Poli (Nord-Cameroun) », in A. FROMENT, I. DE GARINE *et al.*, eds, *Bien manger et bien vivre. Anthropologie alimentaire et développement en Afrique intertropicale : du biologique au social*, Paris, L'Harmattan-Orstom : 211-222.

GINSBURG, R.

1996 « "Don't tell Dear". The Material Culture of Tampons and Napkins », *Journal of Material Culture*, I (3) : 365-375.

GLICK, D. P.

1936 « The Microbiology of Aging Clays », *Journal of the American Ceramic Society*, XIX (3) : 169-175.

GOSSELAIN, O. P.

1995 *Identités techniques. Le travail de la poterie au Cameroun méridional*, thèse de doctorat, Université libre de Bruxelles.

- 1998 « Social and Technical Identity in a Clay Crystal Ball », in M. STARK, ed., *The Archaeology of Social Boundaries*, Washington, D.C., Smithsonian Institution Press : 78-106.
- GOSSELAIN, O. P. & LIVINGSTONE SMITH, A.
- 1995 « “The Ceramic and Society Project” : an Ethnographical and Experimental Approach to Technological Choices », in A. LINDHAL & O. STILBORG, eds, *The Aim of Laboratory Analyses of Ceramics in Archaeology*, Stockholm, Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien Konferenser, 34 : 147-160.
- GOSSELAIN, O. P., LIVINGSTONE SMITH, A. *et al.*
- 1996 « Preliminary Results of Fieldwork Done by the “Ceramic and Society Project” in Cameroon, December 1995-March 1996 », *Nyame Akuma*, 46 : 11-17.
- HATA, N.
- 1980 « The Agriculture Complex and Ethnic Identity of the Duru », *Senri Ethnological Studies*, 6 : 161-195.
- JACOBSON-WIDDING, A.
- 1989 « Notion of Heat and Fever Among the Manyika of Zimbabwe », in A. JACOBSON-WIDDING & D. WESTERLUND, eds, *Culture, Experience and Pluralism. Essays on African Ideas of Illness and Healing*, Uppsala, Centraltryckeriet : 27-44.
- JUNOD, H. A.
- 1910 « Les conceptions physiologiques des Bantous sud-africains et leurs tabous », *Revue d'ethnographie et de sociologie*, 1 : 126-169.
- KOPPERT, G. J. A., RIKONG ADIÉ, H. *et al.*
- 1996 « La consommation alimentaire dans différentes zones écologiques et économiques du Cameroun », in A. FROMENT, I. DE GARINE *et al.*, eds, *Bien manger et bien vivre, op. cit.* : 236-254.
- LEITH ROSS, S.
- 1970 *Nigerian Pottery*, Lagos, Ibadan University Press.
- LEMONNIER, P.
- 1992 *Elements for an Anthropology of Technology*, Ann Arbor, Museum of Anthropology-University of Michigan.
- MACÉACHERN, S.
- 1998 « Scale, Style, and Cultural Variations : Technological Traditions in the Northern Mandara Mountains », in M. STARK, ed., *The Archaeology of Social Boundaries*, Washington D. C., Smithsonian Institution Press : 107-131.
- MARET, P. DE
- À paraître « Metallurgies, Metamorphoses and Metaphores », in A. F. ROBERT, W. J. DEWEY & C. ROY, eds, *Iron, Master of Them All*, Iowa, Iowa Studies in African Art.

MAY, P. & TUCKSON, M.

1982 *The Traditional Pottery of Papua New Guinea*, Sydney, Bay Books.

MULLER, J.-C.

1992 « Les aventuriers du mil perdu. Mythe, histoire et politique chez les Dïi de Mbé (Nord-Cameroun) », *Culture*, XII (2) : 3-16.

1993 « Les deux fois circoncis et les presque excisées. Le cas des Dïi de l'Adamaoua (Nord-Cameroun) », *Cahiers d'Études africaines*, XXXIII (4), 132 : 531-544.

PINÇON, B. & NGOÏE-NGALLA, D.

1990 « L'unité culturelle kongo à la fin du XIX^e siècle. L'apport des études céramologiques », *Cahiers d'Études africaines*, XXX (2), 118 : 157-178.

REINA, R. E. & HILL, R. M.

1978 *The Traditionnal Pottery of Guatemala*, Austin, University of Texas Press.

SEIGNOBOS, C.

1982 *Nord Cameroun. Montagnes et hautes terres*, Roquevaire, Éditions Parenthèses.

SOPER, R.

1985 « Roulette Decoration on African Pottery : Technical Considerations, Dating and Distribution », *African Archaeological Review*, 3 : 29-51.

STRYBOL, J.

1985 « Poterie domestique et poterie sacrée en pays Mumuye », *Africa-Tervuren*, 31 (1-4) : 39-59.

TESSMANN, G.

1934 *Die Baja. Ein Negerstamm in Mittleren Sudan*, Stuttgart, Strecker und Schröder.

VANDER LINDEN, M.

1997 *Essai d'ethnomarketing à usage archéologique. La céramique du Faro (Nord-Cameroun)*, Mémoire de licence, Université libre de Bruxelles.

VANSINA, J.

1990 *Paths in the Rainforests. Toward an History of Political Tradition in Equatorial Africa*, London, James Currey.

WELBOURN, A.

1989 « Endo », in J. BARBOUR & S. WANDIBBA, eds, *Kenyan Pots and Potters*, Nairobi, Oxford University Press : 59-64.

WENTE-LUKAS, R.

1977 « Fer et forgeron au sud du lac Tchad (Cameroun, Nigeria) », *Journal des Africanistes*, 47 (2) : 107-22.

WINNER, L.

1986 « Do Artefacts have Politics ? », in I. WINNER, ed., *The Whale and the Reactor : A Search for Limits in an Age of High Technology*, Chicago, University of Chicago Press : 19-39.

RÉSUMÉ

Une étude du système de production de poterie en Pays Ndera permet de jeter un regard nouveau sur le statut et l'histoire de cet art du feu dans la région du Faro, Nord-Cameroun. Alors que les traits les plus saillants de l'activité suggèrent l'existence d'une grande homogénéité au sein des groupes qui peuplent les deux rives du fleuve, une analyse plus détaillée montre tout ce que cette « image lisse » a de superficiel. Comme bien d'autres éléments de la culture matérielle et de la pratique sociale, en effet, la poterie porte inscrite en elle le témoignage de multiples facettes de l'ethnicité et d'incessantes interactions entre les groupements humains. Quoique l'article se focalise sur la comparaison de données limitées dans l'espace et le temps, l'objectif est de montrer, de façon plus générale, que la technologie constitue un excellent outil pour qui cherche à reconstituer l'histoire d'une société ou à mieux cerner l'identité de ses membres.

ABSTRACT

Pottery, Society and History among the Koma Ndera (Cameroon). — Studying the system for making pottery among the Ndera sets in a new light the status and history of this art of using fire in the Faro region (northern Cameroon). Whereas this activity's most striking characteristics suggest a high degree of homogeneity among the groups dwelling on the riverbanks, a more detailed analysis shows how superficial such a "smoothed over" description is. Like other aspects of material culture and social practices, pottery bears many marks of ethnic identities and ceaseless interactions among human groups. Although this article compares data relevant to a specific place and time, it intends to show how, in general, technology constitutes an excellent means for whoever is trying to reconstruct a society's history or describe the identity of its members.

Mots-clés/Keywords : Cameroun, histoire, Koma, poterie, technologie/Cameroon, history, Koma, pottery, technology.