

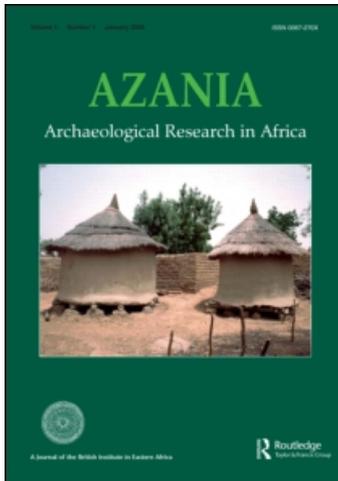
This article was downloaded by: [Gosselain, Olivier P.]

On: 12 April 2011

Access details: Access Details: [subscription number 936291818]

Publisher Routledge

Informa Ltd Registered in England and Wales Registered Number: 1072954 Registered office: Mortimer House, 37-41 Mortimer Street, London W1T 3JH, UK



Azania: Archaeological Research in Africa

Publication details, including instructions for authors and subscription information:

<http://www.informaworld.com/smpp/title~content=t902477532>

Pourquoi le décorer? Quelques observations sur le décor céramique en Afrique

Olivier P. Gosselain^a

^a Université Libre de Bruxelles; GAES, University of the Witwatersrand, Johannesburg

Online publication date: 11 April 2011

To cite this Article Gosselain, Olivier P.(2011) 'Pourquoi le décorer? Quelques observations sur le décor céramique en Afrique', *Azania: Archaeological Research in Africa*, 46: 1, 3 – 19

To link to this Article: DOI: 10.1080/0067270X.2011.553356

URL: <http://dx.doi.org/10.1080/0067270X.2011.553356>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

Full terms and conditions of use: <http://www.informaworld.com/terms-and-conditions-of-access.pdf>

This article may be used for research, teaching and private study purposes. Any substantial or systematic reproduction, re-distribution, re-selling, loan or sub-licensing, systematic supply or distribution in any form to anyone is expressly forbidden.

The publisher does not give any warranty express or implied or make any representation that the contents will be complete or accurate or up to date. The accuracy of any instructions, formulae and drug doses should be independently verified with primary sources. The publisher shall not be liable for any loss, actions, claims, proceedings, demand or costs or damages whatsoever or howsoever caused arising directly or indirectly in connection with or arising out of the use of this material.

Pourquoi le décorer? Quelques observations sur le décor céramique en Afrique

Olivier P. Gosselain*

Université Libre de Bruxelles; GAES, University of the Witwatersrand, Johannesburg

Le décor, c'est l'apparence de surface, abstraction faite de la forme, et plus ou moins en accord avec elle, ou issue d'elle. (Virot 2005, 240).

Depuis le fameux 'Why pots are decorated' (David *et al.* 1988), le décor céramique est passé à l'arrière plan des préoccupations des archéologues africanistes, au profit d'autres aspects comme les techniques de fabrication ou les modes de consommation. À l'époque, l'article sonnait le glas d'un interminable débat sur le style dominé par la question du marquage des frontières sociales. En illustrant la dimension religieuse des pratiques ornementales, David *et al.* (1988) n'ouvraient pas seulement de nouvelles pistes d'interprétation: ils ramenaient également le décor parmi les autres éléments de la chaîne opératoire, dont les dimensions symboliques commençaient alors à être mise en avant par un nombre croissant d'anthropologues. Cette théorie semble aujourd'hui aussi problématique que celle qu'elle visait à remplacer. Le temps est venu de remettre le décor sur la sellette, mais dans une perspective plus large que par le passé. C'est ce que vise cet article, basé sur des observations ethnographiques effectuées à travers le continent. Dans un premier temps, quelques aspects classiques de l'analyse des décors sont évoqués, afin d'illustrer la complexité des pratiques ornementales et les dangers d'interprétations trop univoques. Dans un second temps, de nouvelles perspectives d'interprétation sont illustrées, liées à la spatialisation et aux dynamiques de constitution des mondes sociaux.

Since the publication of 'Why pots are decorated' (David *et al.* 1988), pottery decoration has tended to become a secondary concern for Africanist archaeologists, who now favour other topics such as manufacturing techniques or consumption processes. At the time, the paper spelt the end of an endless debate about style that centred on the question of the marking of social boundaries. By illustrating the religious dimension of ornamental practices, David *et al.* (1988) not only opened new interpretation avenues: they also brought decoration back among other elements of the *chaîne opératoire*, the symbolic dimensions of which were then put forward by a growing number of anthropologists. Today, this theory seems as problematic as the one that it sought to replace. Clearly, the time has come to put décor on the spot again, but favouring a broader perspective than in the past in order to eschew previous pitfalls. This is the aim of this paper, built on ethnographic observations made across the continent. First, some classical aspects of décor analysis are considered, with a view to illustrating the complexity of ornamental practices as well as the dangers of univocal interpretations. Second, new means of interpretation are illustrated that relate to the spatialisation and dynamics of social worlds in the making.

*Email: olivier.gosselain@africamuseum.be

Keywords: pottery; aesthetics; ornamental styles; social interactions; cultural dynamics

Il y a plus de vingt ans paraissait un article au titre aussi provocateur qu'intrigant: 'Why pots are decorated' (David *et al.* 1988). Écrit par trois membres du Mandara Archaeological Project, il prolongeait un débat sur le 'style' et le décor céramique qui faisait rage depuis le milieu des années 1970. D'une certaine façon, il en annonçait aussi la fin, en renvoyant les protagonistes dos-à-dos. Non, disaient les auteurs, le style ornemental ne relève pas d'un marquage délibéré des frontières sociales ou d'un système de communication tourné vers l'extérieur. Il ne découle pas non plus de considérations purement esthétiques ou de choix arbitraires individuels. La décoration est au contraire un support essentiel de l'idéologie, elle est profondément signifiante en tant que réification des visions du monde. Mais plutôt qu'à des acteurs externes, c'est aux membres mêmes de la société qu'elle s'adresse: 'Designs on pottery, far from being «mere decoration,» art for art's sake, or messages consciously emblematic of ethnicity, are low-technology channels through which society implants its values in the individual – every day at mealtimes' (David *et al.* 1988, 379).

Tout en dénonçant le caractère simplificateur des théories 'post-processuelles' (par ex. Hodder 1982), l'article plaçait le débat sur le style dans un registre jusque-là inédit: celui du religieux. Car à en suivre les auteurs, ces 'valeurs' quotidiennement inculquées aux individus à l'heure des repas ne relevaient pas du champ politique ou économique, ni du monde social en train de se faire, mais bien de la cosmologie. C'est là que résidait la principale provocation.

L'idée n'avait rien d'in vraisemblable, pourtant. Pour s'en persuader, il suffisait de considérer la façon dont on commençait alors à envisager les techniques de fabrication des deux côtés de l'Atlantique. Lechtman et son 'style technologique' aux Etats-Unis, ainsi que les héritiers de Leroi-Gourhan et d'Haudricourt en France, défendaient globalement la même idée que David *et al.* (1988): les choix techniques, disaient-ils, sont largement inconscients, répondent à des logiques de divers ordres, au sein desquels la cosmologie occupe une place prépondérante. La contribution de David *et al.* (1988) consistait donc à réintégrer le décor parmi les autres éléments de la chaîne opératoire pour développer une théorie unifiée du style, tout en attirant l'attention sur la dimension éminemment symbolique des comportements.

C'est à ce titre que leur étude marque un tournant dans les débats sur le style. Au cours des années 1990, chez les africanistes du moins, la problématique du décor sera supplantée par celle des modes de production et de consommation, comme l'illustre l'article emblématique de Dietler et Herbich (1994).

Cette évocation du travail de David *et al.* (1988) et le clin d'oeil qui y est fait dans le titre ne visent pas à en célébrer la pérennité théorique. Comme beaucoup d'études consacrées aux dimensions symboliques de la culture matérielle (les miennes y compris), les conclusions nous disent peu de choses des processus socio-historiques. On y est confronté à des acteurs génériques, dont les actions et représentations quotidiennes semblent gouvernées par une idéologie qui existe en dehors d'eux-mêmes et échappe aux manipulations. L'historienne Wright (2002) a dénoncé cette conception qui imprègne bon nombre d'études ethnoarchéologiques consacrées à la métallurgie; on en trouvera également une critique dans Gosselain (sous presse).

Si 'Why pots are decorated' reste à mes yeux une contribution importante, c'est pour deux autres raisons. Tout d'abord, l'article illustre la nécessité d'un travail ethnographique méticuleux, seul garant d'une compréhension des phénomènes en jeu. On peut n'être que partiellement convaincu par les conclusions finales des auteurs, celles-ci n'en découlent pas moins d'une analyse de faits empiriques et non de spéculations plus ou moins étayées par des observations. Ensuite, l'article montre bien que l'idéologie religieuse ne s'incarne pas uniquement dans quelques artefacts d'exception, associés à des contextes rituels explicites, mais également dans les humbles marmites à préparer la bouillie ou les bols destinés à la consommer. Ce faisant, David *et al.* (1988) 'démocratisent' l'appréhension du sacré en nous invitant à le débusquer *aussi* dans les objets du quotidien, et notamment dans ces ustensiles en terre cuite que l'apparente simplicité rend pratiquement invisibles.

Une telle démarche rompt avec les conceptions courantes du décor de la poterie en Afrique, tant à l'époque où l'article est sorti qu'aujourd'hui encore. Prenons l'ouvrage récent de Bickford-Berzock (2005) — mais n'importe quel catalogue d'exposition ou revue d'art pourrait faire l'affaire: pour évoquer les aspects esthétiques et symboliques de la poterie, l'auteure se focalise sur des pièces fameuses, qui frappent l'oeil, et dont le décor est à la fois exubérant et figuratif. Dans cet univers où prédominent le 'sens' et la profondeur symbolique, l'humble marmite semble ne pas avoir de place.

Curieux destin, qui mérite que l'on s'y attarde, car il témoigne de l'opposition entre 'art' et 'artisanat' qui continue à orienter notre rapport aux objets céramiques et la façon d'en décrypter le décor.

Art ou artisanat – et pourquoi ne pas choisir

Evoquant la céramique contemporaine d'Afrique du Sud, Steele (2007, 78–79) constate que les différences habituellement perçues dans les processus créatifs et la commercialisation de produits respectivement fabriqués par des artistes urbains ou des potières rurales engendrent une asymétrie complète des catégorisations et des carrières d'objets. Considérés comme 'oeuvres d'art', les premiers trouvent place dans des espaces d'exposition publics nationaux et internationaux, acquérant de la sorte une haute valeur marchande. Objets 'artisanaux', les seconds circulent dans des circuits informels et n'apparaissent qu'exceptionnellement au sein d'expositions publiques. Leur insertion dans de tels contextes nécessite d'ailleurs un cadrage particulier, et ne va pas sans créer le malaise. En témoigne la réaction de quelques céramistes européens lors de l'édition 2002 de la Biennale de la céramique d'Andenne (Belgique), où des centaines de poteries venant d'Afrique étaient présentées au public, parallèlement aux productions d'artistes occidentaux. Dans une lettre¹ adressée aux organisateurs de la manifestation, ces derniers soulignent 'un hiatus entre les deux parties de la Biennale: d'un côté la céramique de tradition (africaine) qui est réalisée par besoin, et de l'autre côté, la céramique de création (occidentale) qui est réalisée par goût personnel'. S'interrogeant sur le sens d'une telle cohabitation, ils estiment que si le but des organisateurs était d'assurer la 'promotion culturelle' de la poterie africaine, alors 'les pièces n'ont pas fait l'objet d'un choix adéquat', celui-ci devant 'être laissé à des personnes compétentes'. Si le but était d'assurer la 'promotion commerciale' des poteries, alors le malaise est encore plus grand, car 'les pots ne sont plus faits pour les besoins propres des Africains mais en

série, pour le marché touristique. Les décors s'appauvrissent et perdent leur sens et leur âme'. Caricaturales à l'excès, ces considérations illustrent bien la façon dont la pensée occidentale distingue 'art' et 'artisanat', 'création' et 'tradition', 'goût' et 'besoin', 'beauté pure' et 'production touristique'. En filigrane apparaît aussi l'idée que les décors élaborés 'pour les besoins propres des Africains' auraient un 'sens' et une 'âme', susceptibles de se perdre une fois sortis du cadre local et informel auquel ils appartiennent.

Faut-il alors rassurer le public, en réifiant l'asymétrie du regard porté sur les producteurs d'objets? C'est ce que fait Jacquinet (1999, 52) lorsqu'il exalte les stages céramiques d'Arthous (France) durant lesquels, écrit-il, des artisans africains 'isolés dans leurs pratiques potières ancestrales' offrent au public européen l'opportunité de 'découvrir à tâtons la simplicité méthodique de leurs gestes invariables'. Faut-il au contraire renverser la perspective, en soulignant tout ce que la démarche artisanale a d'artistique, ou tout ce que la démarche artistique a d'artisanal (par ex. Sennett 2010)? Ou faut-il simplement s'affranchir des oppositions binaires de type 'art' et 'artisanal', inévitablement ethnocentristes et entachées de préjugés, comme nous invite à le faire Steele (2007)? Cette dernière position nous force à considérer avec le sérieux et l'honnêteté qu'ils méritent la myriade de contextes et de figures individuelles que connaît le monde de la poterie, et les activités de production en général.

Quel rapport avec ce qui précède? Et en particulier l'article de David *et al.* (1988)? L'opposition entre 'art' et 'artisanal' nous plonge en fait au coeur même de la problématique du décor, non seulement parce qu'elle nourrit les régimes de présentation des oeuvres, mais également parce qu'elle pèse sur les questionnements scientifiques. Dans ce cas, c'est autour du binôme 'création/tradition' que se dessine l'asymétrie des points de vue. Pourvu qu'il surprenne l'observateur par son caractère atypique ou innovant, le décor 'hors norme' est envisagé comme création personnelle d'un artiste, dont il s'agit de situer la trajectoire dans un contexte social, historique, politique et économique qui 'donne sens' à l'acte créateur (par ex. Volavka 1977; Schildkrout *et al.* 1989). S'il s'agit d'une pratique ornementale envisagée comme manifestation d'une tradition collective, les questionnements portent au contraire sur sa signification en tant qu'expression identitaire, sa structuration formelle et symbolique, ou son usage comme outil de communication intra- et inter-communautaire (voir David et Kramer 2001).

Au final, c'est bien ce que font David *et al.* (1988), puisqu'ils réintègrent le décor des ustensiles de cuisines parmi les autres éléments de la chaîne opératoire et l'envisagent en tant que réification d'une cosmologie partagée par, et rappelée à l'ensemble des membres d'une société. Pourquoi déshistoriser d'emblée cette catégorie de décors? Pourquoi ne pas en explorer la dimension individuelle? L'insertion dans les négociations interpersonnelles? Et pourquoi la réflexivité serait-elle forcément du côté de la création, tandis que la structuration serait de celui de la tradition? Il y a bien sûr des exceptions (par ex., Balfet 1965; Herbich 1987), mais à consulter les travaux qui évoquent le décor céramique ou le mettent en scène depuis une cinquantaine d'années, on a le sentiment d'une réflexion entachée de préjugés et axée sur des questionnements finalement peu féconds. Faut-il alors s'étonner que l'attention des ethnologues et de nombreux archéologues se soit tournée vers d'autres aspects de la chaîne opératoire à partir des années 1990, au point que le décor est pratiquement sorti des discussions théoriques?

Le temps est sans doute venu de l'y ramener et l'on ne peut que se réjouir qu'un journal comme *Azania: Archaeological Research in Africa* lui consacre un numéro thématique. Mais comment réengager le débat? Mes objectifs sont ici très modestes. Je souhaite surtout partager des observations glanées sur le terrain ou dans la littérature, afin d'illustrer les multiples dimensions du décor céramique (voir également Virot 2005, 240–242) et les potentialités qu'offre son étude. La réflexion se développe en deux parties. La première – 'Hésitations' – revient sur quelques thèmes classiques de l'analyse du décor, en montrant que les données de terrain révèlent souvent des situations équivoques. Cette partie n'est pas destinée à nous replonger dans l'ère des 'cautionary tales' (David et Kramer 2001, 14–18), mais à faire émerger des éléments qui seront examinés plus en détail dans la seconde partie: 'Redirections'. Celle-ci met l'accent sur le rôle des interactions sociales et montre que le décor livre des informations importantes sur les producteurs et les utilisateurs, à condition de mettre les pratiques ornementales en rapport avec d'autres éléments du monde social.

Axé sur des exemples ethnographiques, l'ensemble aura sans doute un caractère décousu; je m'en excuse d'emblée auprès des lecteurs. Il me paraît néanmoins plus intéressant, à ce stade, de relancer le débat par une présentation de données concrètes que de l'emprisonner dans une nouvelle théorie générale du décor. Je laisse à d'autres ou à plus tard le soin de porter la réflexion à un niveau plus conceptuel.

Hésitations

Que l'on souscrive à une conception du décor comme expression délibérée de l'appartenance ethnique (par ex. Hodder 1982) ou comme réification de l'idéologie religieuse, les premiers contacts avec l'univers de la poterie entraînent une certaine désillusion. J'en fais fréquemment l'expérience, lorsque des étudiants novices s'inquiètent de ne collecter au sujet du décor que des considérations triviales, peu à même d'en révéler le 'sens profond'. Le discours des fabricants a en effet de quoi surprendre. Lorsque les motifs ornementaux ne sont pas tout simplement interprétés en termes fonctionnels ('éviter que le récipient ne glisse des mains', par ex. Manessi 1960; Bredwa-Mensah 1996; Cruz 2003), ils sont souvent considérés comme 'Un simple embellissement', 'Juste pour faire joli', 'Exactement comme la coiffure!' Une bagatelle, en somme, qui dans le cas de l'analogie avec la coiffure serait justifiée par le fait que les traitements capillaires embellissent le corps de la femme et attirent les regards sur elle, de la même façon que le décor embellit le récipient et facilite sa vente.

Corps et décors

Ce parallèle avec la coiffure a quelque chose d'intrigant. Ne renverrait-il pas en fait à l'analogie classique entre le pot et le corps humain que David *et al.* (1988) prennent comme ligne conductrice de leur raisonnement? Si les exemples de recouvrements explicites entre coiffure et ornementation de la poterie restent peu nombreux en contexte ethnographique (par ex. Barley 1997), les parallèles entre motifs ornementaux et scarifications sont courants. Armstrong *et al.* (2008) l'ont récemment illustré dans un article consacré aux récipients à bière du KwaZulu-Natal, Afrique du Sud. Épousant la démarche de David *et al.* (1988), ils soutiennent que la production et l'usage de ces récipients participe pleinement de la cosmologie Zulu. À travers

l'exemple des motifs en relief *amasumpa*, ils montrent aussi que les notions de genre, d'âge et de statut transparaissent dans le décor, du fait d'une homologie avec les marques corporelles. Cette individuation des récipients, disent-ils, ne viserait pas à en restreindre l'usage à certaines personnes, mais à rappeler l'ordre social par la matérialisation de ses éléments constitutifs. Leurs observations révèlent néanmoins que les décors évoluent dans le temps et l'espace, même s'ils convoient toujours les mêmes valeurs. On voit apparaître des motifs écrits ou des représentations d'objets – fusils mitrailleurs, sabliers – qui traduisent non seulement l'évolution des compétences des potières, mais se rapportent également à leurs trajectoires de vie. Les façons de faire individuelles seraient également orientées vers une 'excellence esthétique' (Armstrong *et al.* 2008, 545), en raison du respect dû aux ancêtres, dont le rapport avec les vivants est médiatisé par la poterie durant les cérémonies de consommation de bière.

Malgré des liens explicites avec la cosmologie, les pratiques ornementales zulu laissent ainsi prise à la créativité personnelle, aux fluctuations de goûts et se révèlent sensibles aux changements sociaux, politiques et économique, comme l'illustrent aussi bien Armstrong *et al.* (2008) que Fowler (2008).

Lorsque les artisans décrivent le décor comme un 'simple embellissement', ils n'en écartent donc pas d'emblée l'éventuelle portée symbolique, mais soulignent une autre dimension essentielle: l'adéquation à des valeurs esthétiques. On ne s'étonnera pas, dès lors, que les lettres de l'alphabet qui ornent aujourd'hui le front des jeunes filles de la région de Niamey (Niger) et constituent un élément saillant de leur esthétique corporelle (Lo Sardo 2010) figurent bien souvent sur le décor des jarres à eau, particulièrement investies du point de vue de l'apparence. Une lecture strictement symbolique nous écarterait sans doute du sens que les acteurs confèrent à cette pratique.

Affaire de goût, affaire de mode

L'exemple des lettres de l'alphabet illustre une seconde conception courante chez les fabricants: celle de *mode*. Les producteurs font fréquemment état des fluctuations de goût de la clientèle ou de ruptures générationnelles. A Dia, dans le Delta intérieur du Niger (Mali), les potières Bozo-Somono distinguent ainsi un 'style ancien', caractérisé par l'usage d'impressions au poinçon, la variabilité des motifs et l'organisation en multiples registres, et un 'style moderne', dominé par les motifs peints et les applications (Da Silva Gaspar *et al.* 2005). Apparue il y a moins de 50 ans (Da Silva Gaspar *et al.* 2005, 337) et devenue extrêmement populaire dans la région (voir également Gallay *et al.* 1998), ce 'style moderne' témoigne de la capacité des potières à faire face aux changements qui affectent les contextes de consommation des produits. Une réponse consiste à en moduler l'apparence suivant qu'ils sont destinés à des mariages, des baptêmes, des remises de diplôme ou des compétitions sportives. L'adaptation aux goûts de la clientèle est également relevée par Sall (2005) et Gelbert (2003) dans différentes régions du Sénégal. Elle constitue alors le principal moteur des emprunts en matière d'outils et de techniques.

De tels comportements ont évidemment une dimension économique: s'adapter à la demande, c'est protéger ses débouchés. Mais on aurait tort de s'en tenir à cette seule explication. Bon nombre d'artisans témoignent aussi d'un engouement pour ce qui est 'neuf', au point que 'beauté' et 'nouveau' se confondent parfois. Au sud du

Niger, par exemple, telle potière substitue une roulette de fibres plates pliées à l'épi de *Blepharis linariifolia* dont elle se sert habituellement, telle autre abandonne ce dernier au profit de la peinture minérale, car, expliquent-elles, 'Le travail a évolué. On ne fait plus maintenant ce que l'on faisait par le passé'. Autre exemple observé au Cameroun: une potière Gbaya de Meiganga a remplacé sa roulette de fibres plates nouées par un bracelet encoché, vu en usage chez sa mère après son mariage. Elle dit l'avoir adopté en raison de son caractère moderne et de la régularité des empreintes qu'il permet de réaliser. L'insertion d'objets manufacturés dans les trousseaux à outils est également documentée à Bamessing (Cameroun), où une façon d'exprimer l'ouverture à la modernité passe par l'emploi de limes et de stylos à bille (Argenti 1999) qui permettent de créer des motifs d'aspect neuf, exogène et industriel (du fait de leur régularité).

L'attrait pour la nouveauté ne touche pas que les outils. Au sud du Niger, l'apparence même des récipients est entièrement repensée par une génération de potières soucieuses de se démarquer 'de ce que faisaient les mamans'. La place croissante de la vaisselle émaillée et des bibelots en verre dans la décoration des chambres de femmes (Gosselain *et al.* 2008) entraîne un engouement pour ce qui est lisse, coloré et brillant. Les décors plastiques sont alors abandonnés au profit de décors peints polychromes ou de simples traitements de surface (engobage et polissage), la quintessence du beau pouvant être l'absence complète de ce que nous considérons comme 'décor'.

Marques et signatures

La dimension individuelle du décor est classiquement abordée à travers les 'signatures'. Ce sont elles qui conduisent les antiquistes à parler 'd'artistes peintre' dans le cas des vases grecs. Leurs équivalents africains seraient les 'marques de potière': motifs géométriques tracés ou appliqués sur la panse, l'épaule ou le col des récipients, qui constituent parfois l'unique décor (par ex. Brown 1972). Mais s'agit-il vraiment d'une signature, au sens où on l'entend pour les vases grecs? Plus qu'une expression de l'individualité des artisans, ces marques pourraient témoigner d'affiliations familiales ou claniques. C'est ce que montre Frank (2007) à propos des potières Dyula de la région de Fologa, au sud du Mali. Les 'signatures' constituent un héritage transmis de mère en fille et l'un des seuls liens qui unit encore les femmes de Fologa à leurs lointaines parentes résidant dans d'autres régions du Mali, en Côte d'Ivoire ou au Burkina Faso. Une situation similaire est relevée chez les Bozo-Somono de Dia (Mali), où certaines femmes affirment que ce sont les forgerons qui marquaient initialement leurs outils et leurs produits, les potières ayant non seulement imité cette pratique mais également emprunté certains signes, propres à leur famille (Da Silva Gaspar *et al.* 2005, 324). Au Kenya, en Pays Kamba, il s'agit de marques claniques, transmises de génération à génération (Brown 1972). Si celles-ci ont été empruntées à une personne étrangère ou si une potière se marie dans une autre famille, elles sont légèrement modifiées. Une de leurs fonctions est aussi de se prémunir de la malchance, au point qu'une femme qui subit des accidents répétés, altère les marques jusqu'à ne plus rencontrer de problèmes. Comme à Dia, celles-ci permettent parallèlement aux acheteurs de connaître l'identité des fabricantes.

Cette finalité fonctionnelle de la marque est extrêmement courante. En règle générale, les signatures servent en effet à reconnaître les propriétaires des récipients

lors de cuissons collectives, ou à répartir les gains lors de ventes menées par des intermédiaire au marché (par ex. Linares de Sapir 1969; Arua et Oyeoku 1982; Thiam 1991). Un exemple frappant a été relevé au début des années 2000 dans certains centres de production Hausa de la région de Maradi (Niger), où des spécialistes masculins produisent quotidiennement des centaines de bouteilles identiques. Hormis une couche d'engobe rouge, le décor consiste en une simple bande d'impressions effectuée sur l'épaule à la roulette sur âme: tige de paille ou de métal autour de laquelle est enroulé un fil de cuivre torsadé. Chaque potier constitue une torsade différente, dont l'empreinte, véritable signature, permet de distinguer les productions individuelles lors des cuissons et facilite la comptabilité des marchands itinérants. En d'autres termes, ce qui relève ailleurs d'un décor à part entière est ramené ici à une marque personnelle, dont la fonction n'est pas très éloignée de celle des signes apposés sur les briques romaines ou les pierres des constructions médiévales (Sennett 2010, 185–187).

Marque d'appartenance, marque de reconnaissance, marque comptable, marque protectrice: ce à quoi nous sommes confrontés, en définitive, ce n'est pas l'expression d'une *individualité*, mais d'une '*présence*', au sens où l'entend Sennett (2010, 186), ce qui n'exclut en rien l'anonymat. L'individualité n'est pourtant pas absente du décor. Elle s'exprime simplement à d'autres niveaux, comme le rappelle l'expression 'à chacun sa main', sans cesse entendue sur le terrain. La finesse d'un trait, les caractéristiques de l'empreinte d'un outil, le soin apporté dans la structuration ou l'exécution d'un décor, le choix des motifs, la tonalité des pigments; tous ces éléments permettent aux artisans de débusquer les idiosyncrasies ornementales, quel que soit le degré de standardisation des décors. C'est là, sans doute, que se construit et se négocie le 'Je' ornemental.

Polysémie

Un problème classique dans l'analyse des décors est le caractère polysémique des motifs: une même figure peut avoir de multiples significations aux yeux de ceux qui la réalisent ou la contemplent. Les céramiques berbères, par exemple, dont le décor peint attire l'œil des amateurs depuis des lustres, ont donné lieu à une profusion d'interprétations. L'obsession occidentale pour l'occulte nous vaut des analyses dignes du *Code Da Vinci*, mais les enquêtes de terrain montrent bien que le 'sens' ne préexiste pas: il se construit dans la pratique, en situation, et varie donc sans cesse d'un individu, d'un lieu et d'une époque à l'autre. Comment s'étonner, alors, que les potières berbères peinent à apporter des réponses précises lorsqu'on les interroge, se contredisent l'une l'autre et produisent au final des discours asymétriques, qui intègrent aussi les notions de 'simple embellissement', de 'personnalisation' et 'd'attractivité commerciale' (Balfet 1965; Gruner 1973)?

Un aspect fascinant des motifs berbères est leur remarquable ancienneté. Les sources archéologiques disponibles indiquent qu'ils étaient déjà en usage dans les derniers siècles avant notre ère à travers le Maghreb, mais également au sud de l'Espagne et en Sicile. Certains (voir Bazzana *et al.* 2003) font d'ailleurs remonter ce système ornemental à un vieux fond commun méditerranéen, déjà présent vers le second ou le dernier millénaires avant notre ère. Mais il n'est pas question d'y voir la trace d'une identité ethnique ou culturelle qui se serait maintenue 'à travers les âges', n'en déplaise à certains idéaux romantiques ou nationalistes. Ce à quoi nous sommes

confrontés, est une sorte de ‘jeu de cartes’ dont les éléments traversent l’espace et le temps, et sont constamment rebattus au gré des modes et des interactions interpersonnelles. On en arrive alors à une situation paradoxale, comme le souligne Balfet (1965, 169), où les détails de la production témoignent d’un formidable processus d’individualisation alors que les décors s’inscrivent dans un univers stylistique stable et largement répandu à travers le Maghreb. C’est dans cette perspective qu’il faudrait sans doute reconsidérer l’étude pessimiste qu’Adams (1979) a consacré à l’évolution des formes et des décors de la céramique médiévale de Nubie.

Matérialisation des frontières

Nous arrivons ainsi à un autre ‘serpent de mer’ archéologique: la reconnaissance des frontières sociales. Dans une étude consacrée à une douzaine de populations du Nord Ghana, Priddy (1971, 74) remarquait naguère: ‘there is a distinctive style within an area and this equivalence of pottery with language, which varies on only two occasions is a phenomenon for which I can offer no explanation at present’. Hodder (1982), qui affirmait observer le même phénomène dans la région du Lac Baringo, au Kenya, n’avait pas tant de retenue en matière d’explication. Pour lui, la forme et l’ornementation des produits signalent délibérément l’identité des artisans, car il s’agit de moyens de communication peu coûteux et efficaces. Très vite attaquée, cette théorie est aujourd’hui sortie de l’agenda archéologique. Si l’on peut rencontrer ça et là des exemples de réflexivité ou d’usage identitaire du décor (par ex. Gosselain 2008), il faut bien reconnaître que cet élément entretient des relations ambiguës avec les frontières sociales.

Berns (1989, 2000) en apporte une illustration à travers l’étude du style et de la fonction des poteries rituelles de la région de la Gongola, à l’est du Nigeria. Les objets concernés témoignent aussi bien de transferts stylistiques, techniques ou idéels entre la multitude de petites populations qui cohabitent dans la région, que du maintien d’identités linguistiques et religieuses propres. Les processus historiques qui ont marqué la région au cours des deux derniers siècles semblent ainsi se traduire *à la fois* par une assimilation de certains traits et par une construction ou un maintien, via d’autres traits, des frontières sociales. Rien de bien étonnant par rapport aux conceptions contemporaines de l’identité, mais une sérieuse remise en question du paradigme ‘une tribu/un style’ qui a empoisonné l’histoire de l’art africain durant le vingtième siècle. On en trouve une autre illustration au sud du Niger, dans le vaste domaine Hausa, où les variations formelles et ornementales constituent un formidable défi du point de vue des interprétations socio-historiques. Urvoy (1955) préférait d’ailleurs parler ‘d’écoles régionales’ plutôt que de se livrer à d’incertaines spéculations sur les rapports entre les styles et les multiples subdivisions identitaires du monde Hausa.

Autre exemple, la production par certaines potières Ana Ife et Wudu du Sud Togo, de récipients rigoureusement identiques (Livingstone Smith, com. pers.). Alors que ces communautés riveraines parlent des langues différentes qui appartiennent respectivement aux familles Défoïde et Kwa, on ne peut tracer de frontière entre elles sur base de la seule apparence des récipients. Par contre, leurs techniques de façonnage sont différentes, ce qui montre bien qu’une identification des frontières sociales impose que l’on tienne compte de l’ensemble des paramètres constitutifs d’une poterie (pour une application archéologique, voir van Doosselaere 2005). Lyon

et Freeman (2009) évoquent une situation identique dans la région du Tigray, en Ethiopie, où les différences en termes de statut social et socioprofessionnel se marquent plus au niveau du traitement des pâtes et de l'ébauchage que du décor.

Redirections

Ce qui précède ne signifie pas que le décor n'a ni sens ni importance, ou que son interprétation est irrémédiablement hors de portée. Prolongeant une des réflexions amorcées en introduction de cet article, il s'agit de rappeler à quel point les potiers et les consommateurs africains sont peu différents de leurs homologues européens. Les individus ne cherchent pas nécessairement à se démarquer ethniquement ou à collectiviser leurs pratiques pour se fondre dans le groupe, pas plus qu'ils ne s'efforcent de reproduire à l'identique des décors dont la charge culturelle et symbolique les dépasserait complètement. Ils sont aussi – surtout? – engagés dans des démarches esthétiques, commerciales et même personnelles. On en trouve un bel écho dans l'étude que Schneider (1990) consacre aux Lobi de la Province du Poni (Burkina Faso). L'ornementation des jarres à eau y témoigne, comme dans d'autres régions d'Afrique de l'Ouest, d'une grande variabilité et d'un investissement esthétique particulier. Mais ici, la diversité ornementale est renforcée par la volonté des potières de s'individualiser et de produire des décors qui leur permettent d'établir une réputation auprès des acheteurs. Les plus prisées sont capables de réaliser 'des pièces de forme et de taille équilibrées, sans maladresse d'exécution, finement polies, de teinte uniforme, au décor élaboré, qui sonnent bien et sont fonctionnelles' (Schneider 1990, 49). Où se situe encore la limite entre art et artisanat?

Si la décoration ne nous est pas d'un grand secours pour approcher les frontières 'ethniques' et si la polysémie des motifs ainsi que l'origine cognitive des métaphores sur lesquelles se fonde la symbolique de la poterie rendent celle-ci peu à même de nous informer sur l'histoire culturelle des populations (Gosselain, sous presse), d'autres aspects, tout aussi importants, pourraient par contre être abordés. Prenons l'exemple des 'modes ornementales', phénomène trivial de prime abord. Les études de terrain permettent d'identifier des espaces au sein desquels ces modes se propagent. Elles permettent aussi d'évaluer le rythme et les modalités de la propagation, ainsi que les vecteurs sur lesquels elle repose. S'agit-il de personnes? Dans ce cas, quels types de relations entretiennent-elles? Les modes sont-elles au contraire médiatisées par des produits finis? Quelles sont alors les conditions d'introduction et de réception des objets? L'étude détaillée des techniques et des styles ornementaux peut *a priori* nous dire beaucoup des interactions quotidiennes entre les individus et la culture matérielle.

En voici deux exemples, qui contrastent non seulement du point de vue des échelles spatiales et temporelles, mais également de la nature des interactions. Le premier est documenté par Herbich (1987) au sein de communautés Luo du Kenya. Elle y observe que les micro-styles ornementaux correspondent à des unités domestiques dispersées dans l'espace et qu'ils sont perpétués, paradoxalement, par des femmes originaires d'autres unités et soumises à un processus de resocialisation post-maritale. L'évolution du rapport individuel à ces micro-styles (maintien, rejet, emprunt, modification) dépend toutefois de la trajectoire de vie des potières et des liens affectifs noués après leur mariage. La dynamique des styles s'inscrit dès lors dans les interactions qui se développent au sein d'espaces restreints comme les

sources d'argiles ou les marchés. L'auteure en conclut que 'the referent group for [...] expression of group or individual identity as occurs in ceramic style is other potters within the networks of interaction which define the potter community; and it is at this base level of potter interaction that explanations of at least the gradual type of stylistic change must converge' (Herbich 1987, 202).

Le second exemple concerne la propagation de l'impression roulée, sans doute l'une des plus grandes 'success story' dans l'histoire du décor céramique africain (Haour *et al.* 2010). La distribution spatiale actuelle de la technique montre que cette propagation s'est faite de proche en proche, indépendamment des frontières culturelles. Il s'agirait d'un phénomène de mode qui s'est lentement diffusé à travers le continent. Livingstone Smith (2007) en a reconstitué les principales étapes: apparues dans la région frontalière entre la Mauritanie et le Mali vers 4000 BP, les roulettes en fibre se propagent lentement vers l'Est et le Sud, jusqu'à atteindre la zone interlacustre au tournant du premier millénaire de notre ère. Les roulettes en bois apparaissent après 3000 BP au confluent de la Benue et du Niger et se propagent d'abord vers le sud-est, puis vers l'ouest, atteignant la côte atlantique et la zone interlacustre vers 1000 BP. Cette diffusion repose vraisemblablement sur des relations intercommunautaires locales, dont l'accumulation au fil du temps a engendré la distribution actuelle, unissant, par la pratique partagée d'une technique ornementale, des communautés qui n'ont entre elles aucun lien historique. Livingstone Smith (2007, 205–206) souligne l'importance des 'effets de frontière' dans ce processus, car ceux-ci attestent de contacts ou de barrières entre les communautés à différentes époques. Comment expliquer, par exemple, que l'impression à la roulette demeure aux portes de l'Afrique centrale pendant 2500 ans, avant que la 'digue' ne cède enfin?

Qu'il s'agisse de frontières ou de modalités d'emprunt, nous voici à nouveau confrontés à la question des interactions sociales. Cet aspect mérite quelques éclaircissements.

Cadre et structure

Dans le cas du décor à la roulette, le phénomène de propagation n'implique pas seulement l'adoption d'un style ornemental – caractérisé par une 'texturation' des surfaces – mais également celle d'outils particuliers. Certains sont aisément réalisables, sans même disposer du modèle d'origine. Une empreinte de cordelette, par exemple, peut être correctement interprétée sur base de l'observation d'un objet et reproduite sans autre information. D'autres roulettes ont une structure plus complexe ou sont issues de contextes de fabrication spécialisés (Livingstone Smith 2007; Livingstone Smith *et al.* 2010). Leur reproduction nécessite dès lors un plus haut niveau d'information, généralement atteint par contact entre les personnes. La roulette de fibres plates tressées sur âme continue (Livingstone Smith *et al.* 2010, 70–74) – particulièrement complexe – en est une bonne illustration, puisque son utilisation se limite essentiellement aux membres de l'ensemble linguistique Gur (voir également Mayor 2005). Dans ce cas, la distribution de l'outil matérialise un espace au sein duquel ont intensément circulé personnes et connaissances. Lorsque la circulation ne concerne que des 'objets non accompagnés', l'adoption d'une nouvelle technique nécessite une part plus ou moins grande de réinvention: ainsi cette potière Doayo du Nord Cameroun qui reproduit par traçage au bâtonnet des motifs vus sur un récipient décoré à la roulette en bois.

Les spécificités intrinsèques des techniques ornementales forment ainsi un premier cadre au sein duquel se noue la dynamique des styles ornementaux. Notons que celui-ci n'a pas seulement un effet inhibiteur. Une fois que la roulette se met à rouler entre les mains des artisans, tout objet cylindrique comportant une surface en relief peut entrer dans les répertoires: vertèbres de poisson, épis de céréale, bigoudis, ressorts, etc. (Livingstone Smith *et al.* 2010, 50–53).

Les 'grammaires' ornementales (par ex. Gallin 2007; Huffman 2007) constituent un autre cadre susceptible d'affecter l'évolution des styles. Alors que les motifs et les outils semblent fluctuer aisément sous l'effet des modes, l'organisation même du décor paraît beaucoup plus stable. Dans l'exemple des jarres à eau de Dia, au Mali, plus de quarante motifs sont documentés et les témoignages recueillis valorisent clairement la liberté et la créativité en ce domaine (Da Silva Gaspar 2005). Leur positionnement obéit toutefois à des règles strictes, qu'aucune potière ne remet en question.

Toute innovation n'est donc pas envisageable en matière de décor, ce qui confère à celui-ci des registres de signification différents. Les grammaires pourraient alors refléter des identités ou des idéologies collectives (David *et al.* 1988; Huffman 2007), tandis que les éléments constitutifs témoigneraient d'autres préoccupations ou de facettes plus situationnelles de l'identité.

Un autre cadre découle de l'environnement esthétique dans lequel évoluent les artisans. Au sud du Niger, par exemple, on ne peut qu'être frappé par la transformation actuelle du décor céramique. Alors que les oppositions de texture, la monochromie et les applications dominaient par le passé, la mode valorise actuellement les surfaces lisse, brillantes et polychromes, ce qui entraîne un rejet des anciennes techniques au profit de la peinture minérale et l'utilisation occasionnelle de couleurs et vernis synthétiques. Or, ce basculement vers d'autres repères esthétiques ne concerne pas seulement la poterie. Le corps est également affecté (remplacement des scarifications par des tatouages), de même que l'architecture (engouement pour les peintures murales) et la décoration intérieure (Gosselain *et al.* 2008). Une telle situation n'a rien d'exceptionnel en Afrique où, outre un parallèle avec la décoration du corps, les motifs qui ornent les récipients peuvent aussi apparaître sur des objets de la vie quotidienne, des éléments d'architecture et des parures (par ex. Hauenstein 1964; David *et al.* 1988; Armstrong *et al.* 2008). Il nous faut donc garder à l'esprit que l'environnement esthétique global a un effet structurant, susceptible aussi bien de ralentir l'évolution des décors que de la précipiter, comme c'est le cas aujourd'hui au Niger.

Intentionalités

Dans sa théorie de l'art, Gell (1998) considère les objets comme des 'moyens d'action', dont le pouvoir et la fascination qu'ils exercent dépendraient de leur capacité à exprimer les intentions de ceux qui les ont fabriqués et utilisés. 'L'intentionnalité des agents' est ainsi envisagée comme une ressource essentielle de la création, ce qui souligne le rôle indirect, mais crucial, de ceux auxquels – ou ce à quoi – s'adressent les artistes. Songeons à ces potières berbères qui investissent particulièrement le décor d'une cruche qu'elles savent destinée à une petite fille qui part pour la première fois puiser l'eau avec ses aînées (Balfet 1965, 170) ou à ces potières nigériennes de la région du fleuve, qui rivalisent d'inventivité et de minutie dans la peinture de leurs récipients pour capturer le regard des clients sur les marchés

et contrebalancer, par l'estime qu'on leur porte, une position sociale plutôt défavorable. Une cliente constate à ce propos: 'Quand tu vois le canari là, tu comprends qu'elles ne prennent pas ça à la légère'.

Forni (2007) a mis à profit la théorie de Gell dans l'étude qu'elle consacre aux potières de Babessi (Cameroun). Elle montre que le pouvoir des récipients utilisés en contextes rituel ou cérémoniel ne s'incarne pas dans la reproduction de motifs dont la symbolique serait reconnue et univoque, mais dans la capacité des objets à incorporer une force qui affecte la vie d'autrui. Il faut pour cela qu'ils soient '*mebime*', qu'ils provoquent la stupeur – un effet que les potières obtiennent par le choix, la structuration et la facture des motifs ornementaux: 'A pot identified as *mebime* generally displays an almost mesmerizing decoration, whose design and texture are likely to inspire in the viewer awe and an immediate sense of respect' (Forni 2007, 47).

Ce pouvoir d'action ne concerne pas seulement le monde des vivants, ce qui nous force à envisager d'autres types d'intentionnalités. Dans le cas des récipients Zulu évoqués plus haut, la couleur noire brillante de la surface ne tient pas du hasard. D'une part, elle honore celui qui consomme la bière, convive ou ancêtre. D'autre part, elle est associée à l'univers des ancêtres, qui oeuvrent dans des endroits sombres et froids. L'aspect des récipients est donc délibérément modulé pour s'attirer les faveurs de ces derniers et les pousser à accepter les libations de bière lors des rites collectifs (Reusch 1998). C'est à ce titre que le récipient permet d'agir à la fois sur le monde des vivants et des morts.

Géographie des contacts

Nous le voyons, les pratiques ornementales sont cadrées par des référents internes et externes, ainsi que par les réseaux d'intentionnalités qui se développent autour d'elles. Mais ces éléments ne suffisent pas à en expliquer la dynamique. Il faut aussi considérer la spatialisation des contacts interpersonnels, car c'est elle qui offre des possibilités concrètes en matière de changement.

Considérons les transformations que subit aujourd'hui le décor de la poterie au sud du Niger. Les motifs imprimés sont en perte de vitesse et déjà abandonnés dans plusieurs régions, particulièrement le long des voies de communication et autour des centres urbains. A quelques exceptions près, l'usage de roulettes en fibres ne subsiste plus que dans les endroits enclavés, là où la mode des surfaces lisses, brillantes et colorées n'a pas encore pénétré. Il s'agit bien d'un 'effet de frontière' (cfr. Livingstone Smith 2007), qui montre que l'intensité des flux de personnes et de produits – et donc de connaissances – retentit sur la propagation des styles ornementaux.

Dans une étude consacrée aux communautés Hausa de la région de l'Arewa, au Niger, Corniquet (sous presse) illustre deux autres traits essentiels de la géographie des contacts: l'ancrage spatial et l'orientation des flux de connaissances. En bref, le décor des jarres à eau se caractérisait, une génération plus tôt, par la présence d'un cordon encoché sous le col et d'une bande d'impressions à la cordelette ou à l'épis de *Blepharis linariifolia* sur l'épaule. Dans une série de villages situés au sud de la région, des lignes verticales et des croissillons peints au kaolin ornaient également la panse et le col, avec abandon éventuel de la bande d'impressions à la roulette. Mais les jarres comportaient toujours un col haut et étroit, évoquant celui des récipients Zarma. Au milieu des années 2000, l'usage combiné des impressions et des applications n'est plus en vigueur que dans une poignée de villages. L'usage de la peinture au kaolin s'est

par ailleurs déplacé vers le nord-est. Au centre de la région, deux ensembles de villages distants d'une trentaine de kilomètres produisent des jarres dont la surface est uniformément lisse et brillante; bon nombre de récipients ont également une panse globulaire et un col court. Enfin, quelques autres villages produisent soit des jarres de forme ancienne ornées uniquement d'un cordon encoché, soit des jarres globulaires à col court, ornées d'une bande d'impressions à l'épis de *Blepharis linariifolia*. Lorsque ces variations stylistiques forment des aires homogènes incluant plusieurs centres producteurs, on voit qu'elles sont également associées à un marché, fréquenté par l'ensemble des potières concernées. C'est donc autour de cet espace de socialisation particulier que semblent s'être cristallisées et propagées les modes ornementales (voir également Herbich 1987). Détail important: l'engouement pour les récipients globulaires à col court et sans décor se développe dans les zones qui entretiennent des liens économiques avec des régions distantes, où ce style est en vigueur.

Quant aux changements, ils procèderaient de ruptures générationnelles délibérées. Qu'il s'agisse des productrices elles-mêmes ou de celles auxquelles sont destinés leurs produits, 'les gens veulent la modernité', dit-on, 'plus les choses que faisaient les mamans'. Cette 'modernité' se nourrit toutefois d'éléments disparates dont la présence est liée à la géographie des contacts: traits saillants de 'l'ancien style', modulés ou rebattus dans les zones où d'autres catégories de produits n'ont pas encore pénétré; traits saillant d'une production exogène, là où de nouveaux contacts ont été établis.

Questions de sens

Je finirai par un autre exemple observé au Niger, qui synthétise plusieurs des éléments évoqués plus haut, mais montre aussi que les réseaux d'interaction ne correspondent pas à un système de plomberie au sein duquel les innovations circuleraient comme de l'eau un fois le robinet ouvert. Fondés sur la géographie des contacts, de tels réseaux offrent simplement une *potentialité*, dont la concrétisation reste tributaire des caractéristiques du monde social de l'activité.

Dans la région du fleuve, au Niger, la poterie peinte polychrome est aujourd'hui la plus appréciée. Produite surtout sur la rive Est par d'anciennes esclaves Bella, elle est commercialisée des deux côtés du fleuve, en pays Zarma et Songhay. Chez ces derniers, les potières estiment en général que les récipients Bella sont plus beaux que les leurs. On les retrouve d'ailleurs dans de nombreuses habitations, où elles ont une fonction ornementale. Lorsqu'on demande à ces potières pourquoi elles n'imitent pas le style des Bella, elles répondent que 'chacun a le sien' et qu'elles reproduisent ce qu'elles ont appris. En approfondissant, on s'aperçoit pourtant que si elles refusent d'adopter le style polychrome, c'est pour maintenir une distance avec les esclaves Bella; objectif d'autant plus important qu'elles appartiennent elles-mêmes au groupe socialement stigmatisé des forgerons.

Une autre situation prévaut dans le Zarmaganda, de l'autre côté du fleuve. Le style ornemental local évoque celui des Bella, mais dans une version dépourvue de la multiplication de registres et de figures qui en ont fait la réputation. Depuis une vingtaine d'années, les migrants saisonniers du Zarmaganda fréquentent les pôles maraîchers qui se sont développés dans la vallée du fleuve (Gosselain 2008). Leurs déplacements, combinés à une circulation d'objets, ont entraîné une familiarité avec le style des Bella et un engouement comparable à celui qui prévaut en pays Songhay. Mais contrairement à ce qui se passe là-bas, les potières Zarma copient volontiers les

décors du fleuve. Deux raisons au moins le justifient. D'une part, le travail de la poterie est une activité ouverte à tous et dépourvue de stigmatisation dans le Zarmaganda. Sa pratique n'est pas constitutive de l'identité des potières, mais envisagée avant tout comme une source de revenus. D'autre part, la région du fleuve est perçue comme un 'pays de cocagne', en raison de son dynamisme économique actuel: les produits et les pratiques qui en proviennent acquièrent donc une valeur supplémentaire aux yeux des habitants du Zarmaganda.

Un aspect intéressant du transfert stylistique tient en ce qu'il repose sur une imitation des produits finis et non un apprentissage (Gosselain 2008, 172). Les potières zarma se servent de techniques et d'outils qui leur sont familiers et non de lames de couteau pour la peinture à la goutte ou de recettes permettant de donner de l'éclat aux pigments-deux caractéristiques majeures de la poterie Bella. L'examen des façons de faire permet ainsi de reconnaître une frontière sociale au sein d'une région engagée dans un processus d'homogénéisation stylistique et de voir que celui-ci a été médiatisé par des objets et non des personnes.

Comme annoncé, ce dernier exemple résume les principales pistes évoquées ici. D'une part, la dynamique des décors découle d'interactions sociales qui se développent à différentes échelles et dans différents cadres de pratiques. D'autre part, la géographie des contacts, liée ou non à l'activité de la poterie, sous-tend ces interactions et assure une offre plus ou moins large en matière de pratiques ornementales. Mais elle n'induit pas de changement pour autant. Les multiples intentionalités des artisans, intimement liées à leur monde social, constituent un filtre puissant, qui conduit notamment les potières Songhay à refuser d'adopter le style de leurs voisines Bella et leurs homologues Zarma à s'efforcer de le faire. Enfin, les conditions mêmes de l'emprunt et les compétences techniques des potières introduisent un filtre supplémentaire, qui contribue ici au maintien d'identités distinctes. C'est dans cette articulation de facteurs multiples que se joue la signification et la dynamique des décors céramiques, bien plus que dans des préoccupations religieuses ou strictement identitaires.

Note

1. Lettre dactylographiée datée du 4 septembre 2002 et co-signée par V. Beague, B. Dizier, V. Kempnaers, T. Lebrun, A. Leclercq, J. Loly et B. Thiran.

Note biographique

Olivier P. Gosselain is professor in the Departments of History, Art and Archaeology and Social Science at the Université Libre de Bruxelles, Belgium, and Honorary Research Fellow at the GAES, University of the Witwatersrand, Johannesburg, South Africa. Since 2002, he has been conducting fieldwork among Nigerien potters, as part of the project 'Atlas des traditions céramiques du Niger'.

References

- Adams, W.Y. 1979. On the argument from ceramics to history: A challenge based on evidence from Medieval Nubia. *Current Anthropology* 20: 727–744.

- Argenti, N. 1999. *Is this how I looked when I first got here? Pottery and practice in the Cameroon Grassfields*. London: British Museum Occasional Paper 132.
- Armstrong, J., G. Whitelaw, et D. Reusch. 2008. Pots that talk. *Izinkamba Ezikhulumayo. Southern African Humanities* 20: 513–548.
- Arua, I., et O.K. Oyeoku, 1982. Clays and Afikpo pottery in south-eastern Nigeria. *Nigerian Field* 47: 27–38.
- Balfet, H. 1965. Ethnographical observations in North Africa and archaeological interpretation: The pottery of the Maghreb. Dans *Ceramics and Man*, ed. F. Matson, 162–177. Chicago: Aldine Publishing.
- Barley, N. 1997. Traditional rural potting in West Africa. Dans *Pottery in the making. World ceramic traditions*, ed. I. Freestone et D. Gaimster, 140–155. London: British Museum Press.
- Bazzana, A., R. Elhraiki, et Y. Montmessin. 2003. *La mémoire du geste. La poterie domestique et féminine du Rif marocain*. Paris: Maisonneuve et Larose.
- Berns, M.C. 1989. Ceramic arts in Africa. *African Arts* 22: 32–36.
- Berns, M.C. 2000. Containing power: Ceramic and ritual practice in northeastern Nigeria. Dans *Clay and fire: Pottery in Africa*, ed. C. Roy, 53–76. Iowa City: The University of Iowa.
- Bickford-Berzock, C. 2005. *For Earth and altar. African ceramics from the Keith Achepohl collection*. New Haven: Yale University Press.
- Bredwa-Mensah, Y. 1996. The production and use patterns of Ga pottery in the Lower Densu Valley, Western Accra Plains, Ghana. *Papers from the Institute of Archaeology* 7: 47–58.
- Brown, J. 1972. Potting in Ukambani: Method and tradition. *Kenya Past and Present* 1: 22–28.
- Corniquet, C. Sous presse. Cadres de pratiques et circulation des connaissances chez les potières de l'Arewa (Niger). *Cahiers d'Etudes Africaines*.
- Cruz, M.D. 2003. Shaping quotidian worlds: ceramic production and consumption in Banda, Ghana c. 1780–1994. PhD diss., State University of New York, Binghamton.
- Da Silva Gaspar, L., O.P. Gosselain, A. Livingstone Smith, et N. Elhady. 2005. Potières et poteries de Dia. Dans *Recherches archéologiques à Dia dans le Delta intérieur du Niger (Mali): Bilan des saisons de fouilles 1998–2003*, ed. R.M.A. Bedaux, J. Polet, K. Sanogo et A. Schmidt, 315–349. [1] Leiden: CNWS Publications
- David, N., et C. Kramer. 2001. *Ethnoarchaeology in action*. Cambridge: Cambridge University Press.
- David, N., J. Sterner, et K. Gavua. 1988. Why pots are decorated. *Current Anthropology* 29: 365–389.
- Dietler, M., et I. Herbich, 1994. Ceramics and ethnic identity: Ethnoarchaeological observations on the distribution of pottery styles and the relationship between the social contexts of production and consumption. Dans *Terre cuite et société. La céramique, document technique, économique, culturel*, ed. F. Audouze et D. Binder, 459–472. Juan-les-Pins: Editions APDCA.
- Forni, S. 2007. Containers of life. Pottery and social relations in the Grassfields (Cameroon). *African Arts* 40: 42–53.
- Fowler, K.D. 2008. Zulu pottery production in the Lower Thukela Basin, KwaZulu-Natal, South Africa. *Southern African Humanities* 20: 477–511.
- Frank, B.E. 2007. Marks of identity. Potters of the Folona (Mali) and their 'mothers'. *African Arts* 40: 30–41.
- Gallay, A., E. Huysecom, et A. Mayor. 1998. *Peuples et céramiques du Delta intérieur du Niger (Mali): Un bilan de cinq années de mission (1988–1993)*. Mainz: Verlag Philipp von Zabern.
- Gallin, A. 2007. Les styles céramiques de Kobadi (Néolithique récent, Sahel malien). Analyse comparative et implications chrono-culturelles. PhD diss., Université de Provence.
- Gelbert, A. 2003. *Traditions céramiques et emprunts techniques: Etude ethnoarchéologique dans les haute et moyenne vallées du fleuve Sénégal*. Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- Gell, A. 1998. *Art and agency: An anthropological theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Gosselain, O.P. 2008. Mother Bella was not a Bella. Inherited and transformed traditions in Southwestern Niger. In *Cultural transmission and material culture: Breaking down boundaries*, ed. M. Stark, B.J. Bowser et L. Horne, 150–177. Tucson, AZ: University of Arizona Press.

- Gosselain, O.P. Sous presse. Technology. Dans *Oxford handbook of the archaeology of religions and rituals*, T. Insoll, ed. Oxford: Oxford University Press.
- Gosselain, O.P., R. Zeebroek, et J.-M. Decroly. 2008. Les tribulations d'une casserole chinoise au Niger. *Techniques et Culture* 51: 18–49.
- Gruner, D. 1973. *Die Berber-Keramik am Beispiel der Orte Afir, Merkalla, Taher, Tiberguent und Roknia*. Wiesbaden: Franz Steiner.
- Haour, A., K. Manning, N. Arazi, O.P. Gosselain, S. Guèye, D. Keita, A. Livingstone Smith, K.C. MacDonald, A. Mayor, S. McIntosh et R. Vernet, eds., 2010. *African pottery roulettes past and present: Techniques, identification, and distribution*. Oxford: Oxbow Books.
- Hauenstein, A. 1964. La poterie chez les Ovimbundu (Angola). *Acta Tropica* XXI/1: 48–81.
- Herbich, I. 1987. Learning patterns, potter interaction and ceramic style among the Luo of Kenya. *African Archaeological Review* 5: 193–204.
- Hodder, I. 1982. *Symbols in action: Ethnoarchaeological studies of material culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Huffman, T.N. 2007. *Handbook to the Iron Age: The archaeology of pre-colonial farming societies in southern Africa*. Pietermaritzburg: University of KwaZulu-Natal Press.
- Jacquinet, J. 1999. Arthous. Rencontre avec les potières du Rif marocain. *Revue de la Céramique et du Verre* 108: 52–53.
- Linares de Sapir, O. 1969. Diola pottery of the Fogy and the Kasa. *Expedition* 11: 2–11.
- Livingstone Smith, A. 2007. Histoire du décor à la roulette en Afrique subsaharienne. *Journal of African Archaeology* 5: 189–216.
- Livingstone Smith, A., O.P. Gosselain, A. Mayor, et N.S. Guèye. 2010. Modern roulettes in Sub-Saharan Africa. Dans *African pottery roulettes past and present: Techniques, identification, and distribution*, ed. A. Haour, K. Manning, N. Arazi, O.P. Gosselain, S. Guèye, D. Keita, A. Livingstone Smith, K.C. MacDonald, A. Mayor, S. McIntosh et R. Vernet, 42–120. Oxford: Oxbow Books.
- Lo Sardo, S. 2010. S'identifier, se matérialiser et se penser Hausa. Anthropologie des dynamiques urbaines et islamiques au Niger. PhD diss., Université Libre de Bruxelles.
- Lyon, D., et A. Freeman. 2009. 'I'm not evil': Materialising identities of marginalised potters in Tigray Region, Ethiopia. *Azania: Archaeological Research in Africa* 44: 75–93.
- Manessi, G. 1960. *Tâches quotidiennes et travaux saisonniers en pays bwa*. Dakar: Université de Dakar, Publications de la Section de Langue et Littérature No. 5.
- Mayor, A. 2005. Traditions céramiques et histoire du peuplement dans la Boucle du Niger (Mali) au temps des empires précoloniaux. PhD diss., Université de Genève.
- Priddy, B. 1971. Some modern Ghanaian pottery. Dans *Papers presented to the 4th Meeting of West African Archaeology: Jos, 1971*, ed. A. Fagg, 72–81. Jos: Federal Department of Antiquities.
- Reusch, D. 1998. *Imbiza kayibill' ingenambheki: The social life of pots*. Dans *Ubumba: Aspects of indigenous ceramics in KwaZulu-Natal*, ed. B. Bell et I. Calder, 19–40. Pietermaritzburg: Tatham Art Gallery.
- Sall, M. 2005. *Traditions céramiques, identités et peuplement en Sénégalie. Ethnographie comparée et essai de reconstitution historique*. Oxford: Archaeopress.
- Schildkrout, E., J. Hellman, et C. Keim 1989. Mangbetu pottery: Tradition and innovation in northeast Zaïre. *African Arts* 22: 38–47.
- Schneider, K. 1990. *Handwerk und materialisierte Kultur der Lobi in Burkina Faso*. Stuttgart: Franz Steiner.
- Sennett, R. 2010. *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat*. Paris: Albin Michel.
- Steele, J. 2007. Rural potters in the Eastern Cape, South Africa: What next? *South African Journal of Art History* 22: 79–97.
- Thiam, M. 1991. *La céramique au Sénégal: Archéologie et histoire*. PhD diss., Université de Paris I.
- Urvoy, Y. 1955. *L'art dans le territoire du Niger*. Dakar: IFAN.
- van Doosselaere, B. 2005. Technologie céramique et histoire à Kumbi Saleh: Premiers résultats, premiers enjeux. *Afrique, Archéologie, Art* 3: 63–80.
- Virost, C. 2005. *La poterie africaine*. La Rochegiron: Argile Editions.
- Volavka, Z. 1977. Voania Muba: Contribution to the history of Central African pottery. *African Arts* 10: 59–66.
- Wright, M. 2002. Life and technology in everyday life reflections on the career of Mzee Stefano, master smelter in Ufipa, Tanzania. *Journal of African Cultural Studies* 15 (1): 17–34.