

le décor céramique Lapita de Nouvelle Calédonie

mémoire de maîtrise 1987

HISTOIRE DE LA POTERIE LAPITA

INTRODUCTION

“Poterie LAPITA” ! Ce mot devient de plus en plus familier à notre oreille, et, pour qui possède quelque intérêt aux régions du Pacifique, sans être pour autant archéologue ou antiquaire, commence à entrevoir un monde lointain qui a trait au passé. Alors! Que représente ce mot ? et que se cache-t-il derrière cette expression? C’est avant tout, une longue histoire qui débute, il y a environ quatre mille ans aux confins de l’Asie du Sud Est et de l’Océan Pacifique. Un peuple s’est retrouvé, en raison de son héritage, ses migrations, ses alliances, possesseur d’une technique de fabrication et de décoration particulière de la céramique.

Après plus de deux millénaires de silence, à la suite d’un cyclone comme en connaissent ces régions du Pacifique, quelques tessons de cette poterie apparaissaient au monde moderne. C’est sur une plage de l’île de Watom en Nouvelle Bretagne que commençât l’Histoire du Lapita, la passionnante aventure d’un peuple de marin. L’étude scientifique des sociétés de l’Océanie, qui succéda à l’esprit de découverte de la fin du XVIII^{me} siècle et à celui de curiosité du XIX^{me} se s’est manifestée, au même moment que l’ethnologie se développait en s’alimentant de cet exotisme.

Au fur et à mesure de l’avancement des recherches ethnologiques, les hypothèses et les théories sur le peuplement de cette partie du monde se diversifièrent et parfois même s’affrontèrent. Il manquait, à l’étude de ces populations à tradition orale, les données archéologiques nécessaires pour fixer la chronologie des événements de ces sociétés.

I LES DÉBUTS DE L'ARCHÉOLOGIE DANS LE PACIFIQUE

LA POLYNÉSIE ORIENTALE

La Nouvelle Zélande - En Océanie, les fouilles archéologiques commencèrent en Nouvelle-Zélande. Elles furent conduites dès 1920 par Skinner et poursuivies plus tard, de 1950 à 1956, par Duff. Ces recherches aboutirent dans le nord de l'île du sud à la mise au jour de sépultures abondamment garnies d'objets. Ce fut Duff qui en fit la description (R.Duff, 1950/1956, pp.L3, pp. 82-89). L'étude des sociétés océaniques par les méthodes de l'archéologie préhistorique était devenue possible : la recherche allait s'étendre à toute l'Océanie et en particulier la Nouvelle Calédonie où les premières fouilles eurent lieu en 1952. Duff poursuivit les fouilles après la deuxième guerre mondiale en Nouvelle Zélande, avec L.Lockerbie dans la province d'Otago, et lui-même dans celle de Canterbury. A partir de 1955. J.Golson fouillât dans la province d'Auckland, et Mlle S.Davis prit la direction des fouilles dans la province de Wellington.

Hawaii - Devant l'importance des résultats, la méthode fut reprise en 1950 à Oahu, aux îles Hawaii, où plusieurs niveaux culturels superposés furent mis au jour dans un abri sous roche à Kuliouou (K.Emory et Y. Sinoto : 1961). Elle permit les premières datations de radiocarbone du pacifique. En 1953 le Bishop Museum établit un programme de recherche sous la direction de K.Emory aidé de Y.Sinoto et W.Bonk sur des sites, au sud de l'île : deux abris et un établissement de pêcheurs. De nombreux échantillons de ^{14}C furent recueillis.

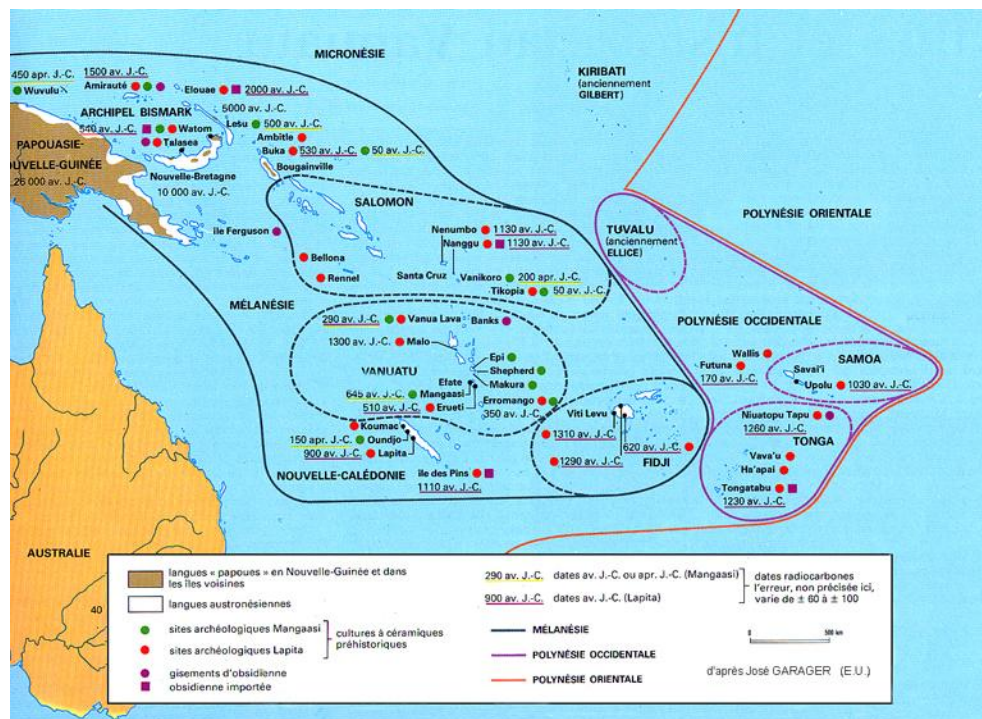
Les Marquises - Les premières fouilles sur les Marquises furent entreprises en 1956 par deux expéditions. D'une part T.Heyerdahl sur des plates-formes cérémonielles à Nukuhiva et à Hivaoa (T.Heyerdahl et E. Ferdon : 1965). D'autre part, H.Shapiro avec l'aide de R.Suggs sur trois abris sous roche et un village. Suggs revint l'année d'après et étudia quatorze sites nouveaux, (R. C. Suggs : 1961).

L'île de Pâques - En 1955 une expédition développât un effort archéologique considérable pour l'époque, pour des fouilles à l'île de Pâques. Conduite par T.Heyerdahl, elle comprenait trois archéologues américains. E.Ferdon. C.Smith, W.Mulloy ; un archéologue norvégien, A.Skjalsvold. et deux archéologues chiliens, G.Figueroa et E.Sanchez. Cet effort fût concentré sur le village d'Orongo, le Ahu de Vinapu et la carrière de Rano Raraku. Plusieurs

échantillons 14C furent prélevés, (T. Heyerdahl et E. Ferdon: 1961). Une autre mission, germano-chilienne, celle là, dirigée par Barthel et R. Vargas, donnât ses meilleurs résultats en anthropologie, (T. Barthel: 1958).

LA POLYNÉSIE OCCIDENTALE

Pour la Polynésie occidentale, la première expédition fût dirigée par J. Golson à Tonga en 1957, et par W. Ambrose à Samoa. Tonga - Dans les années 20, W. McKern se consacra à Tonga, surtout sur les monuments de surface, bien qu'il récoltât un grand nombre de poteries dans ses fouilles, (McKern : 1929, p.115 - 159). Golson, voulut poursuivre le travail de McKern. Avec l'espoir d'établir une chronologie dans l'évolution des cultures, d'après les éléments céramiques et les datations 14C des sites de Nukualofa et de Tongatapu. Mais ce fut T. Birks qui continuât les travaux. Samoa - aucune donnée archéologique ancienne n'existait. La première tâche fût d'établir des éléments de comparaison des monuments visibles, avec ceux de Tonga. Cinq sites furent choisis pour y faire des fouilles, (J. Golson : 1962, p.166-180)

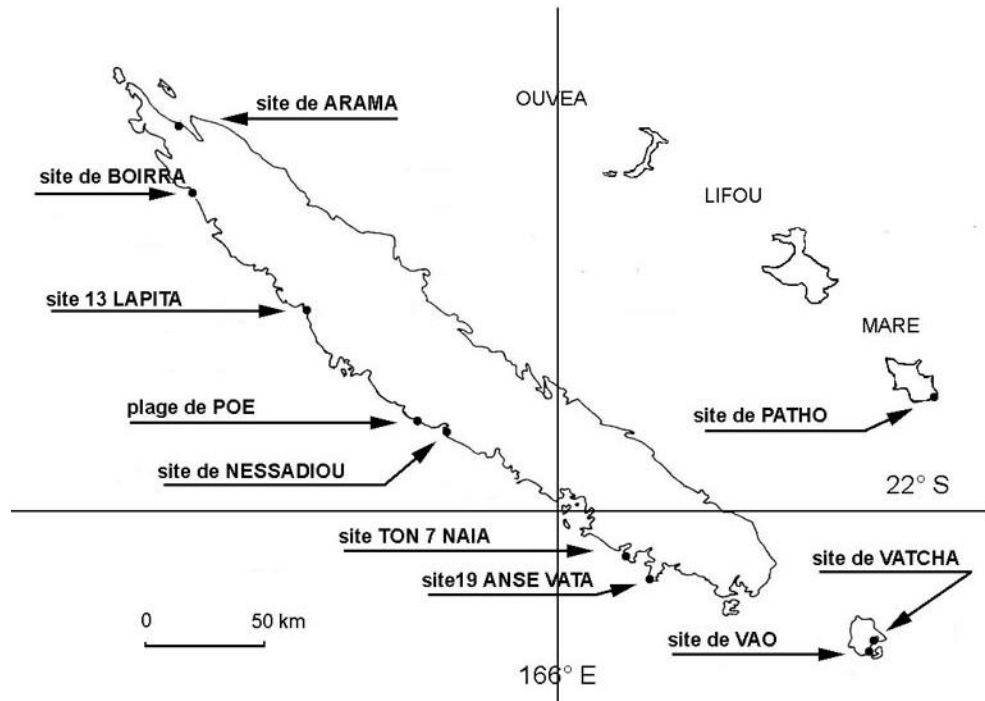


Eventail de la distribution de la poterie en Océanie

LA MÉLANÉSIE LOINTAINE

Fidji - Pour la Mélanésie, c'est E.Gifford qui dès la fin de la guerre, fit avec sa femme une reconnaissance des sites de Viti Levu, décrivant trente huit emplacements dont deux furent fouillés, l'un à Navatu, l'autre à Vunda, qui est selon la tradition le point d'atterrissage des ancêtres des fidjiens actuels. Beaucoup d'échantillons de ¹⁴C importants furent ramenés (E.Gifford: 1951).

Nouvelle Calédonie - En 1952 E.Gifford accompagné de sa femme et du couple Shutler arriva en Nouvelle Calédonie pour une mission archéologique. Les travaux durèrent sept mois. En ignorant volontairement les pétroglyphes, les alignements de pierres ainsi que les tumulii, ils concentrèrent leurs efforts sur du matériel permettant d'établir les limites de la préhistoire calédonienne, cinquante trois sites furent décrit et onze fouillés. Là également des prélèvements ¹⁴C furent effectués et notamment sur le site de Lapita à Koné, (Gifford et Shutler : 1956)



Les sites fouillés en Nouvelle Calédonie où la céramique Lapita est présente

II ARCHÉOLOGIE EN NOUVELLE CALÉDONIE

LES OBSERVATIONS

En Nouvelle Calédonie les premières observations sur la poterie remontent à 1895 ; elles sont dues à la perspicacité d'un fonctionnaire de l'administration Pénitentiaire, Gustave Glaumont. Dans un article consacré à l'art du potier de terre chez les Néo-calédoniens, il raconte comment il a vu façonner et cuire des poteries, ce qui constitue un document de grande valeur. Il nous fait part également de ses réflexions personnelles sur l'origine de cet art, et ce commentaire illustre bien la naïveté de certains observateurs qui ne craignaient pas, en accord avec les idées du temps, de formuler des généralisations hâtives et sans fondement scientifique. C'est ainsi que pour cet auteur, l'art du potier néo-calédonien n'a pas été importé. Toutes les étapes de fabrication de la céramique auraient été franchies dans le pays, la première étant le façonnage d'un récipient à partir d'une courge. Puis, par progrès successifs, ils seraient arrivés au façonnage à la main : "c'est là qu'ils se sont arrêtés" et toujours pour lui l'instigateur de cet art est un insecte, la mouche gargoulette. "Les anciens, dit-il, auraient pris leur première leçon de potiers auprès de cette guêpe. Plus tard, il a fallu le hasard pour découvrir que le feu rendait l'ouvrage plus solide à l'occasion de la cuisson d'un nid de guêpes dans l'incendie d'une maison."

En 1909, Maurice Leenhardt, personnalité marquante de cette période, publie sa note "sur la fabrication des marmites canaques" où il décrit toutes les phases de cette fabrication dont il a été le témoin. (M.Leenhardt : 1930, p.31-33)



Guêpe maçonne 'gargoulette'

En 1911, un savant suisse, F.Sarasin, passa onze mois en Nouvelle Calédonie. A la suite de ce voyage il publia une œuvre monumentale. Il fut le premier à décrire des sites archéologiques et à

laisser entrevoir l'existence sur le territoire de populations de potiers employant des motifs décoratifs différents de ceux qui avaient été observés jusqu'alors. (F.Sarasin : 1917. p.)
Peu de temps après, le géologue Maurice Piroutet faisait une découverte capitale sur la presqu'île de Foué près de Koné : il trouvait les premiers tessons de poterie Lapita. (M.Piroutet : 1917)
Cette poterie très différente de celle en usage chez les Mélanésiens contemporains, allait enflammer les imaginations et susciter bien des vocations quand, Maurice Lenormand fit connaître en 1948 la présence d'autres tessons à l'île des Pins. (M.Lenormand : 1948)
La découverte par Lenormand du site Lapita de l'île des Pins coïncidait avec la venue sur le territoire de Jacques Avias chercheur envoyé par l' O.R.S.T.O.M pour établir la carte géologique de la Nouvelle Calédonie. Il a ramassé quantité de tessons de poterie et a dressé les premières cartes de leur répartition. (J.Avias : 1950, p. 111)
Etant également un théoricien, il a développé bon nombre d'hypothèses hardies sur le peuplement de cette région du Pacifique. Ces idées et ses descriptions de céramiques eurent le mérite d'ouvrir la route à la recherche archéologique véritable : le temps des fouilles stratigraphiques était venu.

LES FOUILLES STRATIGRAPHIQUES

La mission archéologique dirigée par les Américains Gifford et Shutler a passé sept mois en Nouvelle Calédonie en 1952. Cette première mission avait de gros moyens et reste à ce jour la plus importante. Les archéologues ont relevé 53 sites répartis sur les côtes Est et Ouest. Onze sites ont été retenus et fouillés. Ils n'eurent pas le temps d'aller à l'île des Pins. Ils inaugurèrent les fouilles stratigraphiques et procédèrent aux premières datations au carbone 14 de nombreux sites à poterie, en particulier celui de Lapita près de Koné. Ils sont les premiers auteurs d'une classification de la céramique néo-calédonienne. (Gifford et Shutler : 1956)
Sur une invitation de la Société des Etudes Mélanésiennes de Nouméa, Jack Golson, archéologue de l'Australian National University, est venu en Nouvelle Calédonie de décembre 1959 à février 1960. Le but de cette mission scientifique était entre autre, de faire des fouilles sur le site Lapita de l'île des Pins.(J.Golson : 1962)
En 1963, Colin Smart, archéologue australien est venu fouiller trois sites de la région de Naïa. Aucune de ces recherches ne furent publiées. A l'exception d'un rapport à diffusion restreinte.
Au cours de ces quinze dernières années. Daniel Frimigacci archéologue au CNRS a découvert un grand nombre de sites tant sur les côtes Est et Ouest qu'à l'île des Pins et dans le Nord du

territoire. Il a ouvert en 1976 et 1979 les sites Lapita de Bourail et de Koumac. (D.Frimigacci et Al: 1978, 1979, 1980. 1984)

Depuis 1980, Jean Christophe Galipaud, archéologue à l'Office Culturel Canaque à repris la recherche en y introduisant la méthode d'analyse des minéraux lourds, et a affiné la typologie de la céramique en Nouvelle Calédonie, (J.C.Galipaud: 1988)

TYPOLOGIE DE LA CÉRAMIQUE CALÉDONIENNE

L'ensemble de la poterie recueillie en Nouvelle-Calédonie, tant dans les chantiers de fouilles qu'en ramassage de surface, n'est pas identique et même présente des caractéristiques bien différentes.

1° - J.Avias dans un article sur la poterie de Nouvelle Calédonie en 1950 p.111-138, proposa à la suite de ses collectes une première classification de la céramique de cet archipel.

A/ - Une poterie canaque classique, en argile jaunâtre avec dégraissant grossier de sable de rivière ou de tuf basaltique, construite au colombin, de forme ronde à oblongue et munie de trous de suspension.

B/ - Une poterie proto où préhistorique

1/ *Une poterie à faciès mélanésien* à décoration incisée de lignes parallèles de différentes directions.

2/ *La poterie de Foué* décrite par M.Piroutet: 1917, p.260. Depuis, site éponyme de la céramique Lapita.

3/ *Le poterie à Pustules* (saillies provoquées par enfoncement de la paroi à partir de l'intérieure avec un bâtonnet à bout rond).

4/ *La poterie à anses rondes*, de forme ovoïde caractérisée par un dégraissant très grossier et une pâte de couleur brunâtre.

5/ *La poterie à anses plates*, à pâte beaucoup plus fine ne différant guère des poteries canaques classiques.

6/ *La poterie à guirlandes*, de forme évasée, à fond plus ou moins plat et parois verticales dont les bords sont décorés de reliefs appliqués.

7/ *La poterie de St François* présentant des affinités avec celle de Watom découverte par le R.P. Otto Meyer.

2°- La typologie établie par D.Frimigacci (1977) considérait sept types de poteries, réparties en trois grandes traditions principales

1/ *La tradition Lapita* (poterie Lapita)

2/ *La tradition du battoir gravé* (poterie à reliefs imprimés côtelés, ou poterie au battoir).

3/ *La tradition des ensembles culturels mélanésiens* (poterie incisée, poterie à anses, poterie à pustules, poterie à chevrons, poterie à guirlandes).

3° - R.C.Green et J.S.Mitchel (1983), en comparant toutes les sources d'information sur les séquences archéologiques de Nouvelle Calédonie présentèrent une nouvelle typologie de la céramique, basée sur le nom des sites fouillés par Gifford et Shutler.

1/ *L'horizon culturel Lapita*

2/ *La poterie imprimée au battoir* dénommée style de Podtanéan

3/ *La poterie incisée* ou style de Oundjo se différenciant peut avant le contact européen en style du nord et style du sud.

4° - L'étude des caractéristiques physico-chimiques, morphologiques et stylistiques de la poterie a permis d'affiner cette typologie.

(Galipaud, C., 1988) La nouvelle classification proposée comprend cinq types de poteries répartis en trois traditions.

1/ *La tradition de Koné* (poterie Lapita et poterie à reliefs imprimés côtelés).

2/ *La tradition d'Oundjo* (poterie incisée).

3/ *La tradition de Naïa I et II* (poterie à anses, poterie à pustules).

Compte tenu de leur apparition chronologique, ces deux périodes ont été considérées.



Poterie à guirlandes. ECM particulier provenant de Moindou

“LES ENSEMBLES CULTURELS MÉLANÉSIENS”

La poterie la plus abondante en Nouvelle Calédonie est sans aucun doute celle qui se rattache à la grande tradition céramique des ensembles culturels mélanésiens. Son apparition est plus tardive que celle des deux autres traditions, mais elle a subsisté jusqu'à la période contemporaine.

Les ancêtres proches des autochtones néo-calédoniens fabriquaient cette poterie. Elle se divise en quatre types, celle dite de mangaasi ou poterie à décor en chevron et profondément incisé, la poterie à pustules" ou décor repoussé par l'intérieur. Ces deux types se retrouvent sur l'ensemble de la Mélanésie, et deux types particuliers, définis par leur mode de préhension : la poterie à anses dite de *Naïa*, et celle à trous dite de *Ounjo*, qui se rencontrent respectivement au Nord et au Sud de la Nouvelle Calédonie. C'est une poterie fabriquée avec une argile jaune simplement débarrassée des plus grosses impuretés ; confectionnée au colombin, elle était cuite sur un feu d'herbe, de feuilles de cocotier et de bambou.

"LA TRADITION DE KONÉ"

- Cette tradition est très ancienne sur le territoire, elle comporte deux types de poteries différentes : la poterie Lapita et la poterie décorée de reliefs imprimés côtelés. Ces deux styles céramiques coexistent dans les sites anciens. La tradition de reliefs côtelés est également présente dans d'autres niveaux anciens non Lapita.

"RELIEFS IMPRIMÉS AU BATTOIR"

Cette poterie est fabriquée par les potiers néo-calédoniens depuis la période la plus reculée de leur histoire jusqu'à la plus récente. "Les analyses minéralogiques effectuées sur ces deux types (Lapita et Battoir) à Koné et à Bourail, ont montré qu'un même dégraissant et parfois même une terre identique avaient été utilisés. Cette constatation ne peut être fortuite, elle dépasse largement le cadre de l'emprunt technologique et sous-tend une corrélation culturelle. La caractéristique principale de cette poterie est son décor, réalisé à l'aide d'un battoir gravé de petites stries parallèles ou parfois entrecroisées. Cette poterie fine et dure, de couleur foncée est de forme hémisphérique ou ovoïde. (J.C.Galipaud : 1988)

"LE COMPLEXE LAPITA"

Cette tradition de poterie se retrouve partout, depuis la Nouvelle Bretagne jusqu'au confins de la Polynésie orientale en donnant des datations de plus en plus récentes au fur et à mesure que l'on se rapproche de l'orient. Jusqu'à preuve du contraire les hommes du

Lapita étant des marins, ils n'ont fréquenté apparemment que les régions côtières. Les vestiges mis au jour de cette occupation nous ont fait reconnaître sur l'ensemble de son aire de répartition, une uniformité . quant aux formes et aux décors de cette tradition. L'étude des décors Lapita permet, de définir un style occidental (Mélanésie proche), opposé à un style oriental îles Fidji, Tonga et Samoa (Donovan, 1973), et de distinguer trois périodes: une ancienne avec abondance de formes et de décors ; une autre, plus récente avec des formes simples se prolongeant en une période de poterie non décorée. (Green, 1974)

LES SITES FOUILLÉS LAPITA

Afin d'harmoniser les noms des sites archéologiques anciens et de donner aux suivants une solide base d'inventaire, un code de dénomination des sites archéologiques, couvrant l'ensemble de la Nouvelle Calédonie a été mis au point. (Frimigacci - Maître, 1975. Galipaud - Siorat, 1989).

LE SITE WKO 013 LAPITA A KONÉ.

Site éponyme de la céramique décorée pointillée.

Piroutet découvrit ce site en 1910 et fit la première description de ce genre de poterie (M.Piroutet : 1917, p220).

En 1952 Gifford et Shutler fouillèrent ce site, en y faisant deux sondages 13 et 13a. Le 13a se situe sur une plage de la presqu'île de Foué, il est recouvert actuellement par le marais et complètement remanié par le chemin qui conduit à l'embarcadère.

Le site 13 n'a pu être localisé et devait se situer suivant la description. à quatre cents mètres du site 13a, sur la presqu'île elle même. Le matériel récolté se composait essentiellement de tessons de poterie: six cent cinquante tessons dont cent vingt-six décorés en pointillé furent recueillis. Il n'a pas été dénombré de fragments de décor imprimé côtelé, la majorité des tessons étaient situés entre 18 et 36 inches (45 et 90 cm).

Le site 13a fût fouillé en sept sondages rectangulaires, alignés sur 20 mètres vers l'intérieur des terres, avec le premier sondage implant, à 15 mètres en arrière de la plage. Le matériel récolté fût très important: quatre mille six cent cinquante six tessons non décorés, deux mille soixante dix tessons décorés en majorité de motifs pointillés, et peu de tessons décorés de reliefs imprimés côtelés. La plus grande partie du matériel céramique fût recueilli entre 0 et - 50cm. Les datations 14C donnèrent entre -60 et -75cm, 2800 ± 350

BP, et entre -75 et -90cm, 2435 ± 350 BP.(Gifford et Shutler : 1956)
datation inversée par un remaniement naturel du terrain.
En 1971 D.Frimigacci relevât une coupe de ce site, et deux datations
furent effectuées par J.Coudray sur du matériel coquiller, au cours de
travaux sur l'étude des fondations récifales (J.Coudray et
G.Delibrias: 1972).

LE SITE KVO 005 DE VATCHA A L'ÎLE DES PINS

C'est en 1947 que le R.P.Boutin signala à M.Lenormand la présence
de tessons de poterie sur la plage de St François près de Vao.
En 1948, lors d'un court séjour à l'île des pins, M. Le normand aidé
de M.M. Arnould et Avias, récoltèrent une centaine de tessons dans
le talus de cette plage. J.Avias souligna une identité de style entre
cette poterie et celle de Watom (M.Lenormand :1948, p.56.
J.Avias:1950, p131).



Tesson de l'île des pins collecté par M.Lenormand en 1948

En 1960, sur invitation des Etudes Mélanésiennes, une expédition, sous la direction de J.Golson et accompagné de W.Ambrose, de L.Groube, et de C.Smart, vint faire des fouilles sur l'île des Pins, dans le but de récupérer d'importantes collections de poteries et dans la perspective de découvrir les données stratigraphiques du site. La fouille du site a été gênée par la présence de la végétation ainsi que par d'anciennes carrières de sable de corail. Un carré de 2,70m et trois de 2,40m furent creusés sur 124m de plage ; un carré de 2,40m et un rectangle de 3,30 par 2,40 le furent perpendiculairement à la plage et positionnés respectivement à 28,80 et 67,80m de celle-ci. Les excavations en bord de mer donnèrent les mêmes proportions de matériaux ; ceux de l'intérieur se révélèrent nettement moins prolifiques, et même pratiquement vide pour le dernier.

La stratigraphie relevée présente une couche d'humus sur 15 à 20 cm environ suivi d'un horizon anthropique variable de 30 à 60 cm. La fragmentation plus importante des niveaux supérieurs confirme l'idée du bouleversement apporté par les travaux agricoles anciens. Les tessons de poterie y sont abondants et semblables à ceux du site 13 de Gifford - Shutler

Quelques fragments de bracelets de coquillage mais pas l'outillage de pierre polie à section quadrangulaire que J.Golson espérait. (J.Golson : 1962).

C'est en 1970, que D.Frimigacci procéda à une grande étude sur cette plage. Huit sondages furent effectués en lisière de côte, sept relevés stratigraphiques permirent d'établir une coupe théorique sur 100 m de talus du littoral, une surface de 30 m² fût ouverte et fouillée en stratigraphie. Elle laissa apparaître deux niveaux à poterie dont le dernier repose sur un sol de sable concrétionné surélevé. Huit cent vingt deux tessons sont extraits de cette fouille et analysés.

(D.Frimigacci: 1974, pp. 38-70). Les analyses I4C réalisées sur des coquilles de *Placostylus Sénilis Grassies* ont donné 4010 ± 130 B.P. Mais ces datations sont contestées.

LE SITE NKM 001 DE BOIRA A KOUMAC.

En 1976 des sondages effectués par D.Frimigacci laissèrent entrevoir l'importance capitale de ce site : l'ensemble des traditions céramique se retrouvait associé dans les niveaux récents. Cette partie de la baie devant être aménagée en terrain de camping, une fouille de sauvetage fût entreprise sur ce site. Les ondulations de terrain, indiquant les parties non remaniées de l'occupation ancienne du sol, se trouvaient en plein milieu du périmètre affecté au camping.

Le chantier A pour origine le sommet d'une de ces buttes qui avait fait l'objet d'un sondage en 1976. Plusieurs chantiers furent successivement ouverts de 1978 à 1982 afin de permettre des recoupements et des vérifications pour définir si cette édification était due à l'homme ou à la nature, et préciser son environnement. En 1978, mise en évidence de cinq niveaux archéologiques se succédant, depuis le niveau hydrostatique au pied de la butte jusqu'à son sommet. Le Lapita est présent à tous les niveaux avec la même industrie lithique. Le mangaasi apparaît dès le niveau 2. Les datations 14C s'échelonnent de -500 av. J.C à ± 210 de notre ère pour la céramique de la tradition de Koné.

1980-1981, On découvre que les fossés entourant la butte sont bordés de grès de plage, que la poterie Lapita apparaît dès la surface dans le chantier G, et qu'elle est associée à la poterie de Ounjo dans le niveau le plus bas du chantier F. Le matériel lithique sur éclat a été trouvé en abondance dans les fossés, ainsi que quelques fragments d'herminette sur phtanites.

1982, Confirmation des fosses fermées. Celles du chantier G, est bordée d'un grès de plage continu, dans lequel, parallèlement à son bord un caniveau a été creusé. Le centre de la fosse repose sur un niveau terrigène fluviatile noyé dans le niveau hydrostatique. Le matériel coquillé (hameçons et bracelets décorés) est associé au Lapita en surface (-5-10 cm), et concentré en un bombement séparant les chantiers A et G. Cela pourrait être les déblais des fosses creusées dans les niveaux 4 et 5 par les occupants du niveau 3. Après cette dernière fouille, l'ensemble du chantier fût remblayé et remis à la disposition du terrain de camping.



Hameçon et bracelet de nacre

LE SITE WBR 001 DE NESSADIOU A BOURAIL

En 1980, ce site fit également l'objet d'une fouille de sauvetage. Menacé par une exploitation de sable de carrière, une partie fût délimitée et réservée pour la recherche. L'engagement ne fût pas respecté et toute la partie archéologique servît de remblais, ne

laissant subsister que des traces d'habitat et des fosses à détrit. Ces fosses furent fouillées minutieusement. Deux d'entre elles dépassaient 1,80m de profondeur et livrèrent une quantité importante de tessons Lapita de grande taille, des déchets de cuisine constitués par des coquilles, des os de mammifères marins et de poissons. Le relevé des structures d'habitat fit apparaître trois ensembles cohérents de trous pouvant déterminer trois constructions ovales et des traces de foyers. Ce chantier s'est terminé par l'exploitation complète du sol en carrière de sable de plage. Les datations 14C donnèrent, pour le niveau 3, 925 avant J.C. + 115.

LE SITE NAR 098 DE ARAMA

Le site de Arama fut ouvert en 1983 dans le cadre des fouilles de sauvetage en Nouvelle Calédonie par J.Monnin et J.C.Galipaud. Elle révéla une occupation du site à une période très peu différente de celle du site de Koumac NKM001. Aux quatre chantiers ouverts en 1983 sur un axe NW-SE, trois autres chantiers vinrent s'ajouter en 1984 sur un axe perpendiculaire au premier, à cinq cents mètres derrière la maison du propriétaire du terrain. Seuls dix tessons décorés pointillé ont été mis au jour. Ils proviennent de la base de la couche A, dans les sondages 5 et 8, et au niveau B1 dans les sondages 2 et 4.

C'est toute la céramique de ces sites, de tradition Koné de style Lapita qui a servi à cette étude, à l'exception des tessons récoltés en 1952 par Gifford et Shutler sur le site 13 et 13A de Koné, (ils n'ont pu être retrouvés) et ceux de J.Golson qui ne sont pas encore de retour sur le territoire de Nouvelle Calédonie. Cette poterie se trouve présente sur l'archipel calédonien depuis environ 1600 avant J.C. (Île des Pins, site de Vatcha), et d'une façon continue, jusque vers 210 de notre ère (Koumac, site de Boira).

C'est sur l'ensemble de cette période, et sur cette aire géographique que la méthode d'analyse proposée vient s'appuyer.

CHAPITRE II

LES MOTIVATIONS ET LES RECHERCHES

L'étude que nous avons entreprise et qui fait l'objet de ce mémoire sur le décor céramique Lapita a débuté en 1971, par une simple approche à l'occasion de nos premières collaborations avec Daniel Frimigacci. Elle s'est rapidement au fil des travaux, transformée en un intérêt croissant qui nous a permis de nous concentrer sur la recherche de l'outillage utilisé pour ces décors. Le travail de photographie de l'ensemble du matériel de Vatcha, réalisé pour l'illustration de la thèse de doctorat de Daniel Frimigacci, nous mis en présence d'un large éventail de tessons céramique comportant un mode de décor "ponctiforme" (D.Frimigacci: 1974, p.42). Cette appellation ne nous convenait pas, les traces étant trop régulières, cela nous obligeât à parfaire nos observations pour une plus juste dénomination. Ce n'est qu'avec les fouilles de Koumac et de Nessadiou que nous avons eu la chance de travailler avec une importante quantité de matériel décoré. Le nettoyage, le classement, le dessin nous ont permis d'augmenter nos connaissances et nos observations et d'acquérir le réflexe et la mémorisation des positions des décors.

Une année de présence au département Océanie du Musée de l'Homme à Paris, nous a permis également d'observer et d'étudier la poterie Lapita de Watom, ramenée par le Révérend Père O'Reilly, d'y apprécier son travail de description et d'apporter un complément de restauration et de remontage à cet ensemble précieux découvert par le père O.Meyer en 1909. (O.Meyer : 1910).



Tessons provenant de Watom (collection dépt. Océanie du M.H.)

Certains de ces tessons auraient très bien pu sortir des fosses de WBR001 de Nessadiou, les thèmes, les formes, sont identiques. C'est alors que nous avons pu comprendre l'importance que pouvait avoir l'élément simple d'estampage dans la description et la différenciation des mêmes éléments du décor Lapita.

I - OBSERVATION DU MATÉRIEL CÉRAMIQUE

Lorsque nous examinons un fragment, aussi petit soit-il, de poterie décorée "Lapita" nous constatons que son mode de décoration est constitué d'un ensemble très varié de lignes en pointillé. Il existe également une autre forme de décor appelé "géométrique incisé" (D.Frimigacci : 1974, p 43), qui reprend à peu près les mêmes motifs, mais qui n'est pas élaborée avec la même technique, elle n'entre donc pas dans cette étude.

COMPRÉHENSION DU DÉCOR

Cet ensemble laisse une impression de grand équilibre. Elle est donnée par une composition très recherchée, basée sur une succession de frises circulaires, à motifs pointillés, alternant avec des espaces non décorés. Les frises sont la plus part du temps, limitées par deux lignes continues de points rapprochés. En examinant une frise, Nous nous rendons compte qu'elle est formée par une répétition constante de motifs simples, soit courbes, soit en portions de droites.

Depuis plus de quinze ans que nous nous penchons sur l'étude de cette décoration; beaucoup de théories sont venues s'opposer les unes aux autres. Les travaux de l'époque voulaient que ces décors soient réalisés à partir d'un seul poinçon, par succession de piquetages rapprochés.

Nous nous sommes bien vite aperçu que cette technique n'était pas fondée certaines traces et ensembles de points, visibles à l'œil nu, revenaient régulièrement, avec la même forme ou les mêmes espacements tout au long d'un même décor. En regardant de plus près un de ces motifs, nous y observons toujours la même régularité:

- 1° dans l'espacement des points
- 2° dans la constante de la courbe ou de la droite
- 3° c'est toujours la même partie du motif qui est un peu plus enfoncée
- 4° c'est la même trace que laisse le contact de deux motifs

5°c'est parfois aussi la répétition permanente d'un accident, (trou bouché, ligne décalée, griffure..)



observation de le répétition de l'espacement des dents

Ces observations nous permettaient déjà de penser qu'un objet laissant des traces composites était utilisé pour décorer par estampage, les parois fraîches d'une poterie, et un premier travail de classement était effectué. (JP. Siorat :1984)

L'OBJET D'ESTAMPAGE

Nous nous sommes toujours posé la question, de savoir quel pouvait bien être cet objet ?

Sur l'ensemble des quatre mille tessons décorés et étudiés que nous possédons, nous n'avons, jamais retrouvé, à part une seule fois, les mêmes empreintes sur des tessons n'appartenant pas à la même poterie, (WBR001 Bourail - B3 slc - C3 slc). Alors, si une poterie possède des éléments d'estampage unique, le potier ou la potière vu l'ensemble de sa production devait être possesseur d'une quantité incroyable de poinçons, ou bien encore, pouvait se les procurer facilement dans la nature.

Deux possibilités s'offrait à la recherche.

NATUREL : Avec cette éventualité, nous aurions dû trouver dans notre environnement, des objets laissant des traces similaires. Bien du temps s'est écoulé sur ce bord de mer à observer, les coquilles vides, les fragments de corail, les végétaux, les racines, les structures fibreuses, tel ou tel matériau pouvant laisser de

semblables empreintes ; ce fut un échec. Certaines poteries, pourtant, dans l'ensemble de la Mélanésie sont décorées en partie, par estampage avec des lèvres de coquilles marines (Arcidée, Lucines, Patelles), mais les caractéristiques de ces traces ne correspondaient pas à celles de nos décors. La démarche entreprise était la seule manière de pouvoir expliquer cette très large variété d'estampage. Aucun indice ne nous a permis de continuer dans ce sens.

FAÇONNE: Nous nous sommes donc penchés sur le domaine de l'outillage façonné, et nous avons essayé de réaliser des outils à partir de lames de coquilles (Conus Litératus).



Certains de ces coquillages sont utilisés depuis la présence de l'homme dans le pacifique et peuvent atteindre plus de 18 cm de long. Au cours de nos fouilles nous en avons trouvé dans des sites, associés à de la poterie à plus de trois mètres de profondeur. Ils



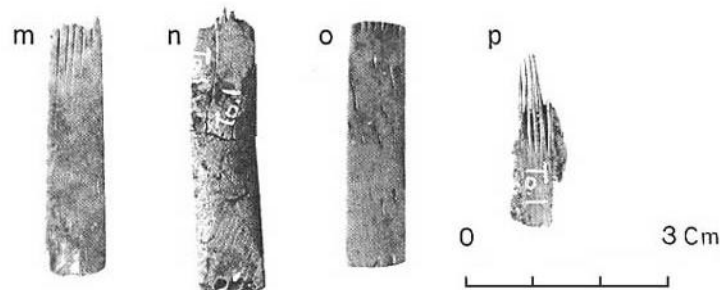
Façonnage d'une lame en coquillage avec un fragment de grès.

étaient utilisés à des fins ornementales, bracelet incisé ou à des fins culinaires, certaines concentrations de déchets de cuisine pouvaient atteindre plus d'un mètre d'épaisseur.

L'abondance du matériau coquillé trouvé en fouille nous permet de multiplier les essais, mais l'altération du matériau le rendait fragile, et c'est sur des coquilles fraîches que nous avons pu réaliser des empreintes approchant au mieux les dessins anciens.

Les os longs devaient être également un excellent matériau, car ils présentent, dans leur section, cette courbe hyperbolique si caractéristique des arcs "Lapita", mais les os anciens présentent le même inconvénient que les coquilles archéologiques, ils sont très altérés et rendent la fabrication d'une denture fine impossible. Il est difficile encore à l'heure actuelle de préciser la matière de cet outillage, et seule une découverte en fouille de ces objets pourrait nous assurer de leur matière et de leur forme.

Peter Bellwood, présente, un outillage non-céramique "d'affinité Lapita" provenant de Tongatapu, les éléments m-n-o-p sont présentés comme des ciseaux de tatouage en os. (P.Bellwood : 1979, fig. 9.18, p.254) Il peut y avoir similitude entre ces deux genres d'outillage, car rien ne pourrait différencier un ciseau à tatouer la peau humaine, d'une gouge à tatouer "la peau" fraîche d'une céramique, surtout si celle-ci est rituelle.



è
Ciseaux de tatouage provenant de Tongatapu (trouvés en fouilles)

QUANTITE: Un point reste tout de même obscur. Ces poinçons étant fabriqués, (nous avons trouvé dans une fouille de WBR009 (Ilot Vert) une lame de grès parfaitement adaptée à la main, sa partie inférieure aiguisée en biseau, servait de lime). Il faut, même avec du matériel adapté, un certain temps pour réaliser ces outils, il devient difficile d'expliquer pour quelles raisons le potier n'utilise pas ces outils sur une autre ou sur plusieurs autres poteries ?

Nous pourrions émettre l'hypothèse qu'ils sont, soit :

1°Cérémoniels ou rituels ; les outils sont brisés après chaque utilisation, car la poterie est elle même cérémonielle ou rituelle.
(J.C.Galipaud: 1988)

2°Commerciaux, abandon de l'outillage pour donner plus de valeur à la céramique

3°Le potier possédait une grande variété dans le choix de son outillage : soit sélectionner les outils déjà utilisés, (on devrait retrouver, par moment des traces identiques sur d'autres tessons). soit trouver dans la nature des éléments pratiques qu'il n'avait pas besoin de travailler. (position déjà étudiée).

4°La quantité de poterie décorée n'est pas aussi importante qu'on le pense, ou provient d'horizons différents, ou bien encore, il pouvait y avoir beaucoup de décorateurs.

5°Les Observations faites à l'œil nu ne sont pas suffisantes et ne peuvent déceler les indices pertinent, nécessaires à une différenciation approfondie de l'outillage.

Quoiqu'il en soit, ce n'est qu'avec la découverte d'autres sites et l'accumulation des connaissances que nous pourrions répondre correctement à cette question.



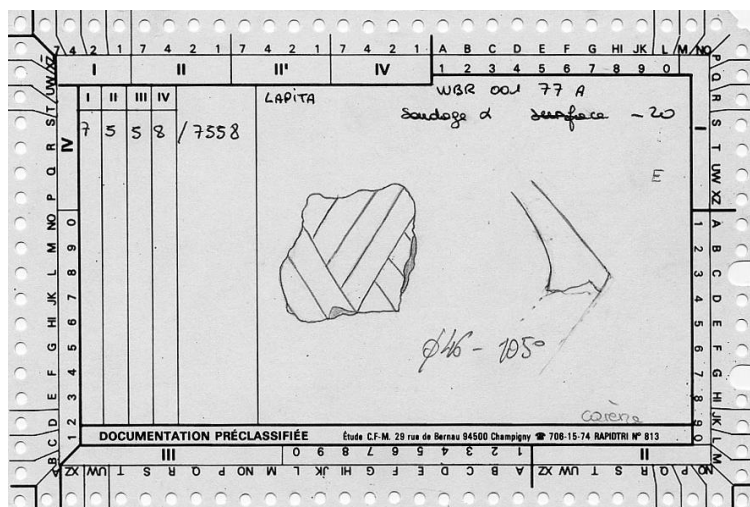
Résultats pratiquement similaires aux estempages des outils Lapita

II - RECHERCHE SUR LES DÉCORS

Après ces observations minutieuses sur une sélection de plus de huit mille tessons décorés, provenant de l'île des Pins (VATCHA), du Musée de l'Homme (WATOM), de Wallis (MALAMATAGATA), de Nouvelle Calédonie (BOURAIL. KOUMAC, FOUE), nous pouvons désormais assurer que l'ensemble (étudié) de la décoration de la poterie Lapita est réalisé à partir d'un outillage précis.

Cette observation s'est concrétisée tout d'abord par le dessin sur fiche, de tout le matériel céramique des sites de Vatcha de Koumac

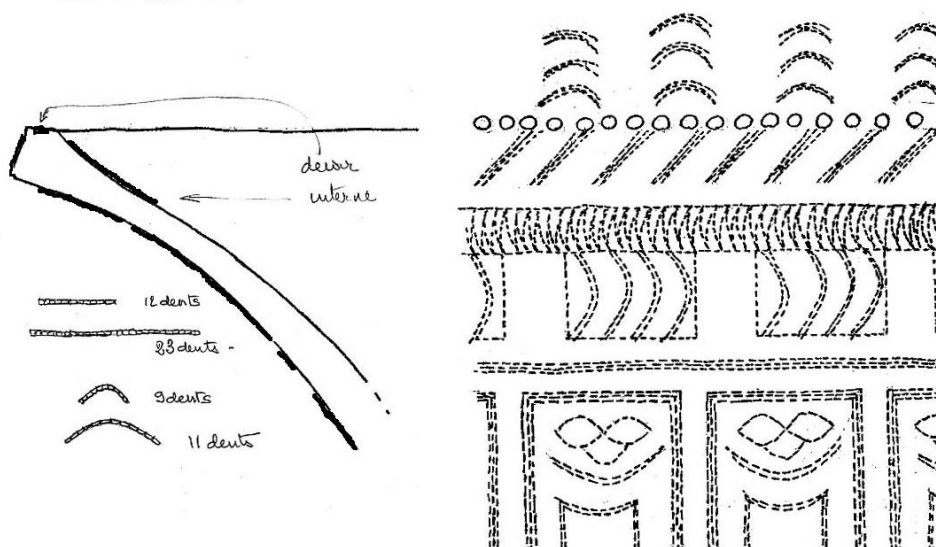
et de Nessadiou ainsi que de la surveillance et du contrôle de l'élaboration de ces fiches.



Ensuite par la notation des éléments importants du décor, avec la réalisation de grandes fiches d'identification basées sur un premier choix objectif de ces thèmes.

FICHES - BORDS

WBR 001-79/E 1617



Ces fiches se composent :

1° d'une restitution en aplat de la totalité du décor grandeur nature.

2° de la coupe du tesson en position anatomique.

3° de l'indication des diamètres apparents, des bords, des carènes, quant il est possible de les déterminer.

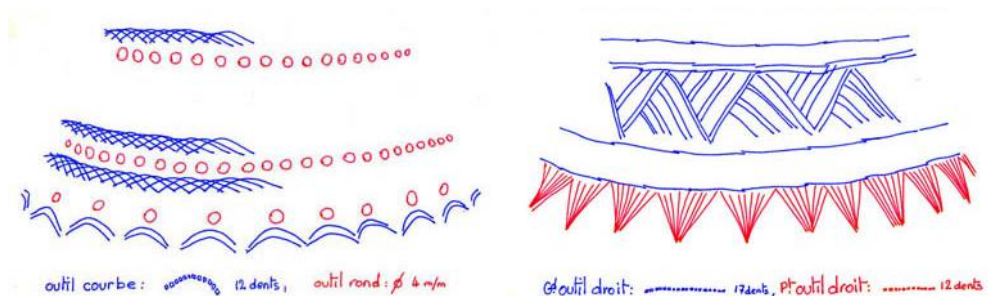
4° des caractéristique des formes d'estampage et leur nombre de dents.

Ces caractéristiques nous ont amené à étudier les estampages par superposition, à la même échelle, de macrophotographies tirées respectivement sur papier et sur films transparents. Le but était de retrouver les correspondances entre ces traces et de pouvoir définir quelle partie du décor utilisait le même estampage et quelles étaient les formes de ces éléments primaires.



Tesson possédant une décoration complète de la carène au bord.

Ces expériences ont été réalisées systématiquement pour tous les genres de décor et pour toutes les provenances. A chaque fois le recouvrement des empreintes en creux des dents de l'élément étudié s'effectuait parfaitement, laissant les mêmes espaces et les mêmes formes entre les dents.



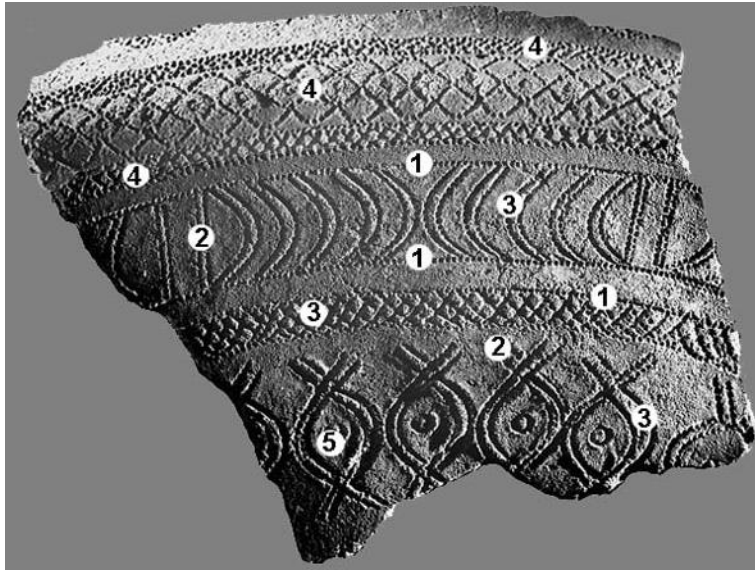
Calques définissant l'utilisation du même outil, superposables à la photo ci dessus, mais réduits de 1/2

III – SYNTHÈSE DU MATÉRIEL

Les outils (ciseaux, gouges, burins, poinçons) suivant les différentes appellations que l'on peut leur donner, sont de trois formes distinctes: les droits, les courbes, les ronds (circulaires). Dans ces trois formes il existe des variations de taille, nous aurons pour chacune des formes, un grand et un petit outil.

L'OUTILLAGE LAPITA

- 1- L'Outil droit long. - la trace que laisse cet outil n'est pas rigoureusement droite. Sa longueur moyenne est d'environ une vingtaine de dents, on la trouve plus particulièrement, seule, en bordure et en limitation des bandeaux. Elle est également associée à d'autres outils dans d'autres décors. Cette non rectitude peut être expliquée par le fait, que l'outil lui même n'est pas droit, que la main du potier imprime un balancement l'outil, et le fait aussi que les deux éléments peuvent se conjuguer. Pour cette raison, les traces ne sont pas toujours "apparemment" semblables, seule l'empreinte des dents est à considérer.
- 2- L'Outil droit court. - Beaucoup plus fréquent, sa longueur est très variable, de 7 à 12 dents. Cet outil est utilisé dans un grand nombre de motifs, soit seul soit associé aux autres outils.
- 3- L'Outil courbe large. - la trace de cet outil n'est pas circulaire mais présente, soit trois parties courbes non symétriques, se rapprochant d'une hyperbole dont l'une des branches serait plus courte (peut-être ossements), soit une portion de spirale (coquille).
- 4- L'Outil courbe réduit. - les observations sont les mêmes que pour le précédent. Ces outils ne peuvent être différenciés qu'à l'intérieur du décor d'une poterie, car cette différence est très nette, et jusqu'à présent il n'a été relevé que deux variations de courbes dans un décor (la taille d'un petit outil courbe dans le thème d'une poterie pourrait très bien être celle d'un grand outil courbe dans le thème d'une autre poterie).
- 5- L'Outil rond grand ou petit. - C'est le seul à ne pas être denté, son diamètre est assez constant, il a environ 3 mm, assez rarement il peut y avoir un autre rond associé, il présente alors un diamètre de 5 mm. Il peut s'insérer dans une frise, mais on le retrouve plus souvent dans le décor des bandeaux principaux.



Tesson présentant dans son décor les cinq formes d'outils recensé

Tous ces outils s'associent parfaitement et peuvent créer une variété infinie de motifs caractérisant la décoration Lapita. Toutefois, on peut remarquer une fréquence plus grande de l'utilisation de certains d'entre eux conduisant ainsi à créer des types de décors particuliers en fonction de leur position sur la poterie.

IV – SYNTHÈSE DE L'ÉTUDE SUR LES DÉCORS

ÉTAGEMENT ET SUPERPOSITION DE L'ESTAMPAGE

Nous avons pu déterminer le mode et le rythme de déplacement de ces outils. Dans tous les cas où un fragment de poterie le permet (bord, col, épaulement ou carène) nous avons observé que l'étagement des motifs se faisait en partant du haut, que les traces laissées par l'outil du motif inférieur chevauchait toujours les traces de l'outil précédent quand le motif ne nécessitait pas un espace volontaire. Le chevauchement de ces traces nous permettait donc de déterminer la position anatomique du tesson quand d'autres critères ne pouvaient intervenir.

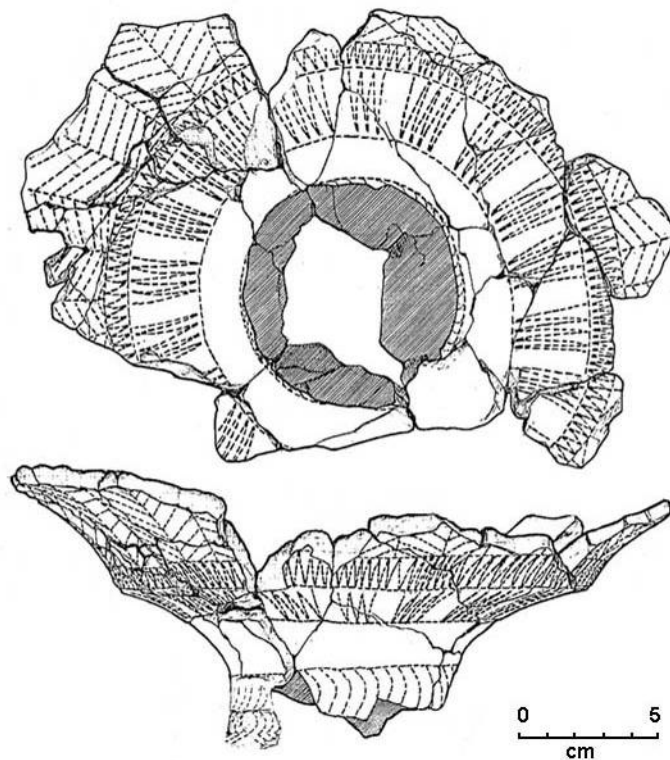
De même à l'intérieur du motif, nous remarquons que la trace d'un outil est toujours superposée par celle venant à sa droite. Il en résulte que la décoration d'une poterie se fait toujours à partir du haut et de gauche vers la droite. Lorsque l'intérieur du bord, ou d'une poterie ouverte, est décoré, il en est de même et cela donne un sens de déplacement opposé. Le potier, au lieu de tenir sa poterie

horizontale sur ses genoux, est obligé de la maintenir debout, sa main se trouvant à l'intérieur décorant toujours de gauche à droite. Seul parfois, le dernier motif du haut de carène lorsqu'il est bordé par une ligne pointillée continue est commencé par le bas, la poterie est retournée de façon à présenter son angle de carène en haut; le déplacement de l'outil se faisant toujours de gauche vers la droite. Il serait même possible dans ces conditions de savoir si le potier est gaucher ou droitier. Si l'habitude, voulant que les femmes s'expriment préférentiellement de l'extérieur vers l'intérieur et inversement pour les hommes, était reconnue dans le Pacifique nous pourrions déterminer le sexe du décorateur dans la mesure où celui-ci est droitier.

PARTITION DES DÉCORS

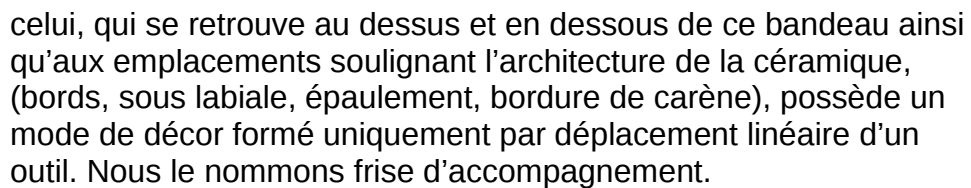
La mise au jour de grands tessons de poteries, ainsi que la possibilité de reconstituer par assemblage la totalité d'une

ÉTAGEMENT DU BANDEAU ET DES FRISES



décoration, depuis le bord jusqu'à la carène nous a permis de définir deux genres de thèmes:

RECONSTITUTION DE L'ENSEMBLE DU DECOR D'UNE COUPE



CHAPITRE III

MÉTHODES D'ANALYSES ET DE RESTITUTIONS

I - LES MÉTHODES D'ANALYSES EXISTANTES

Dans l'intervalle des années cinquante à soixante-dix, la préoccupation de l'archéologie était davantage basée sur la collecte des données concernant le matériel mis au jour, leur position stratigraphique ainsi que leur localisation afin d'étudier et de déterminer des datations, que sur la description des formes des bords et des décors ou que sur la structure des matériaux.

En 1967, Golson fût le premier à tenter la comparaison des dessins des tessons Lapita, des différents sites de Tonga, de Samoa et de Nouvelle Calédonie. Mais les termes de description n'étaient pas encore très bien arrêtés et progressivement après une meilleure observation, le nom de "roulette" est remplacé par "dentate" et "stamped", pour faire place actuellement au terme de "pointillé". Golson reconnaît un "complexe" comprenant non seulement des décors pointillés en bandes, des bords entaillés, mais également des décors incisés (Géométrique), et même des pots non décorés. Cette forme de céramique avait semblé être oubliée au profit d'une focalisation sur le pointillé au point de lui consacrer une grande partie de la recherche.

Green pense qu'au départ, l'étendue technologique de ce mode de décoration était limitée, et que c'est davantage sur l'unité d'un style cohérent qui a résisté pendant une longue période de l'histoire, que sur l'évolution de cette technologie céramique, qu'il faut s'appuyer. En 1967, Poulsen met au point un système de description (J.Poulsen : 1972. p.7), à partir du matériel archéologique de six sites de Tongatapu, avec l'idée de concevoir et d'expérimenter un code de description de ce matériel, et de s'en servir pour traiter les données sur ordinateur. Son système est basé sur la mise en place d'un code d'analyse sophistiqué qui prend en compte les bords, les tessons et les décors. Pour les décors le code tient compte de la sorte du tesson, de son décor, de sa position sur le tesson, et sa distribution, savoir s'il est rectiligne ou curviligne, s'il est dans une zone horizontale ou dans une zone de bord : il reconnaît que ces zones sont remplies différemment. Il crée un système de catégories arbitraires aussi exhaustives que possible, numérotées de A à Q dans lesquelles il introduit les variations de ces motifs.

Malgré ses grandes possibilités, la méthode de J.Poulsen n'a pas été utilisée en dehors des fouilles de Tonga.

En se basant sur une étude faite précédemment sur l'art polynésien, présent dans les styles des vêtements, dans les tapas, dans la forme et dans les ligatures des manches d'herminette et de chasse mouches cérémoniels, ainsi que dans leurs décors sculptés, S.M.Mead met au point un système d'analyse des décors Lapita. Influencé par une analyse iconologique des fers à marquer les bestiaux de Watt's en 1967, il définit 34 éléments simples, plus un ensemble de variations. A partir de ces éléments, de la comparaison de leurs associations et de leurs répartitions, il détermine des regroupements qu'il nomme : Proto-Est Polynésien, Proto Polynésien, Proto-Est Mélanésien, Proto Austronésien (Mead 1972). A la suite des fouilles de Birks à Yucana d'E.Shaw à Natunuku et du matériel céramique important provenant des deux sites de Sigatoka ainsi que de l'identification de quelques-uns de ses 34 éléments dans le décor de la poterie Lapita, Mead met au point une méthode différente de celle de Poulsen, bâtie sur une approche structurelle du rythme et des règles gérant les décors et non plus basée sur un inventaire des décors (S.M.Mead, L.Birks, E.Shaw, : 1973). L'importance de cette recherche est de changer la base de comparaison des tessons, d'une recherche technologique à une organisation de ce qui est semblable et de ce qui est différent. Il utilise trois modes de classement: Un premier qui est visuel, un second qui est un inventaire des éléments et des motifs, un troisième qui définit l'ensemble des règles constituant les dessins. Cette méthode appliquée à tout le matériel céramique de Fidji ainsi que celui de Poulsen n'a apporté que vingt cinq motifs supplémentaires mais pas plus de règles et d'éléments. La comparaison avec l'ensemble des sites Lapita, n'a pas augmenté le nombre des éléments et des dessins mais seulement l'étendue géographique des possibilités de la méthode. Le système proposé par S.M.Mead est actuellement utilisé par une majorité de chercheurs anglo-saxons et particulièrement ceux de l'université d'Auckland. Il a servi de base à toutes les recherches sur le Lapita des sites de Reef / Santa Cruz. R.Green, professeur à cette université a démontré le pouvoir interprétatif de la méthode et de la procédure du système en identifiant et en séparant les motifs des groupes Est (Fidji, Tonga, Samoa) et Ouest (Santa Cruz et Mélanésie). (R.C.Green : 1979) L.Donovan, séduit par les possibilités qu'offrait cette méthode, applique la procédure dans une étude sur les décors de la poterie Lapita des îles Reef /Santa Cruz, 115 motifs sont ajoutés mais pas d'autres zones de décors. (L.Donovan : 1973). D'autres extensions du système de Mead : l'association des formes de pots et leurs relations avec les décors (V.N.Parker : 1981), la

prise en compte des variances des alloformes (D.Anson : 1983), contribuèrent à rendre les règles plus compliquées, et amenèrent 389 motifs supplémentaires, mais ne permirent pas de préciser les règles d'assemblage des motifs (R.Green : 1989).

II - NOUVELLE MÉTHODE D'ANALYSE

ANALYSE DES FRISES D'ACCOMPAGNEMENT

Afin de pouvoir répertorier et analyser tous ces motifs, nous avons mis au point une systématique de classement. Elle est basée sur le principe même de la technique employée par le potier pour décorer sa céramique, en fonction, de l'OUTIL choisit, de la POSITION de cet outil dans la main, du NOMBRE d'impacts, du MODE de déplacement, du RYTHME qu'il lui impose, de la NATURE de ce rythme, et l'ORDRE dans lequel ce rythme se déplace, frise après frise et du col vers la carène.

TABLEAU DE REPARTITION DES OUTILS

N°	Outils	Position	Nombre	Mode	Rythme	Nature	Ordre
1	Gr. Drt	Horz Ht	Simple	Linéaire	Juxtapo	Continu	Simple
2	Pt.Drt	Horz Bs	Double	Eventa	Espacé	Discont	Double
3	Gr.Crb	Vert Drt	Triple	Alterne	Serré	Décalé	Multiple
4	Pt.Crb	Vert Gch	Multiple	Croisé	Large	Vertical	Oppose
5	Pt.Rond	Obli Drt		Opposé	Parallèle	Inversé	Super
6		Obli Gc		Inversé	Chevoch	Alterné	Bords
7		Autre		Carré	Décalé	Raccord	Inter
8						Inséré	Creux

En faisant varier chaque outil dans ces paramètres on peut obtenir les thèmes suivants:

OUTIL GRAND DROIT ou PETIT DROIT HORIZONTAL

OUTIL PETIT DROIT VERTICAL

OUTIL PETIT DROIT OBLIQUE, DROIT ou GAUCHE

OUTILS COURBES VERTICAUX, DROITS ou GAUCHES

OUTILS COURBES HORIZONTAUX, HAUTS ou BAS

OUTIL ROND HORIZONTAL

TABLEAU DES VARIATIONS DES OUTILS

OUTIL DROIT HORIZONTAL

	linéair juxtapo continu simple
	linéair espacé continu simple
	linéair juxtapo continu simple
	linéair espacé continu simple
	linéair décalé continu simple

OUTIL DROIT VERTICAL

	linéair juxtapo continu simple
	linéair juxtapo discont simple
	linéair espacé continu simple
	linéair espacé discont simple
	linéair espacé continu simple
	linéair espacé discont simple
	linéair décalé continu simple

OUTIL DROIT OBLIQUE

	linéair juxtapo continu simple
	linéair juxtapo discont simple
	linéair espacé continu simple
	linéair espacé discont simple
	linéair espacé continu simple
	linéair espacé discont simple
	linéair décalé continu simple
	linéair juxtapo discont opposé
	linéair parallèle vertical simple
	alternatif serré continu simple
	alternatif serré discont simple
	alternatif large continu simple
	alternatif large discont simple
	alternatif large continu simple
	alternatif large discont simple
	alternatif parall alterne simple
	éventail juxtapo continu bord
	croisé juxtapo continu simple
	éventail juxtapo altern simple
	éventail juxtapo contin simple
	éventail juxtapo invers simple
	éventail espacé altern simple

OUTIL ROND HORIZONTAL

	linéair espacé continu simple
	linéair espacé inséré bords
	linéair espacé inséré interne

OUTIL COURBE VERTICAL

	linéair juxtapo continu simple
	linéair juxtapo discont simple
	linéair espacé continu simple
	linéair espacé discont simple
	linéair espacé continu simple
	linéair espacé discont simple
	éventail juxtapo continu simple
	éventail juxtapo altern simple
	alternatif serré continu simple
	alternatif serré discont simple
	alternatif espacé continu simple
	alternatif espacé discont simple
	alternatif large continu simple

	inversé juxtapo continu simple
	inversé juxtapo discont simple
	inversé espacé continu simple
	inversé espacé discont simple
	inversé espacé continu simple
	inversé espacé discont simple

	opposé juxtapo continu simple
	opposé juxtapo discont simple
	opposé espacé continu simple
	opposé espacé discont simple
	opposé juxtapo continu simple
	opposé juxtapo discont simple
	opposé espacé continu simple
	opposé espacé discont simple

OUTIL COURBE HORIZONTAL

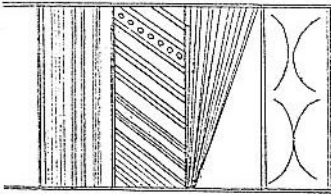
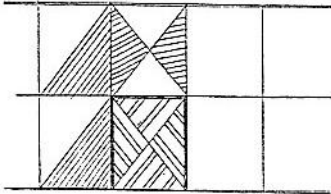
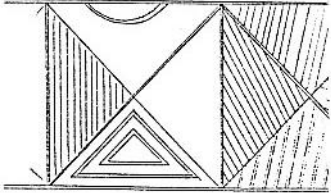
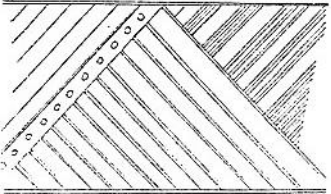
	linéair cheval continu simple
	linéair juxtapo continu simple
	linéair juxtapo discont simple
	linéair espacé continu simple
	linéair espacé discont simple
	linéair juxtapo continu superpo
	linéair juxtapo continu simple
	linéair juxtapo décalé interne
	linéair juxtapo raccordé bord
	linéair juxtapo décalé superpo
	linéair juxtapo décalé superpo

ANALYSE DES BANDEAUX PRINCIPAUX

La systématique utilisée pour définir les frises d'accompagnement ne peut être appliquée aux bandeaux, leur mode de décoration n'est pas régi de la même manière. Si pour une frise, le mode de décor est le motif que forme le déplacement continu d'un outil sur la même largeur de la circonférence, associé ou non à un autre outil, celui d'un bandeau est déterminé par le déplacement d'un outil ou d'une association d'outils dans plusieurs directions, afin de créer un motif qui, lui, se répétera tout au long de la circonférence de la poterie. Le bandeau qui contient ce décor reste toujours proportionnellement à la taille des pots, plus large que les frises. Il se trouve sur la partie la plus visible, c'est à dire l'encolure. Il existe également un bandeau plus petit sur le haut de carène.

Nous avons pu mettre en évidence plusieurs modes de partitions de la surface du bandeau. Il a été possible de reclasser tous ces motifs dans trois grandes familles: les motifs LINEAIRES, les motifs COURBES, et les motifs COMPOSITES.

LES MOTIFS LINEAIRES, (tableau n°1)

MOTIF LINEAIRE	
Partition VERTICALE Remplissage: VERTICAL OBLIQUE COURBE	
MOTIF LINEAIRE	
Partition DAMIER Remplissage: OBLIQUE CROISE AUTRE	
MOTIF LINEAIRE	
Partition DIAGONALE Remplissage: VERTICAL COURBE AUTRE	
MOTIF LINEAIRE	
Partition OBLIQUE Remplissage: OBLIQUE COURBE AUTRE	

Nous avons pris en compte le mode de partition de la surface du bandeau comme pour *un blason*.

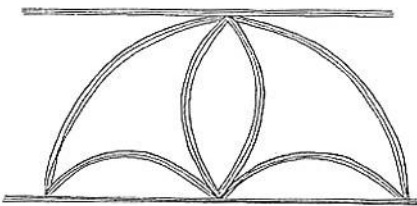
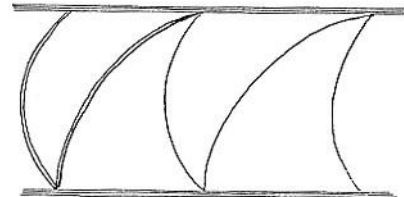
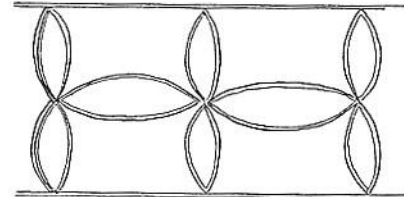
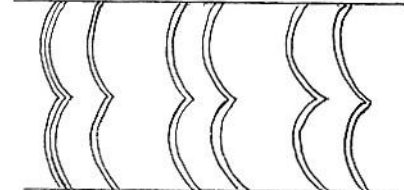
La première partition est VERTICALE, les lignes peuvent être multiples, et fractionnent le bandeau en pals. L'intérieur de ces pals comporte un remplissage qui peut être horizontal, vertical, oblique ou courbe.

La deuxième est en DAMIER, les pals sont ici fractionnés par une ou plusieurs lignes horizontales qui déterminent ainsi un ensemble de cases. Elles comportent elles aussi un remplissage varié.

La troisième est en DIAGONALE. Ne pas confondre avec les damiers. Ici la largeur est plus ou moins égale à la hauteur. Les diagonales vont de haut en bas et déterminent des remplissages triangulaires opposés.

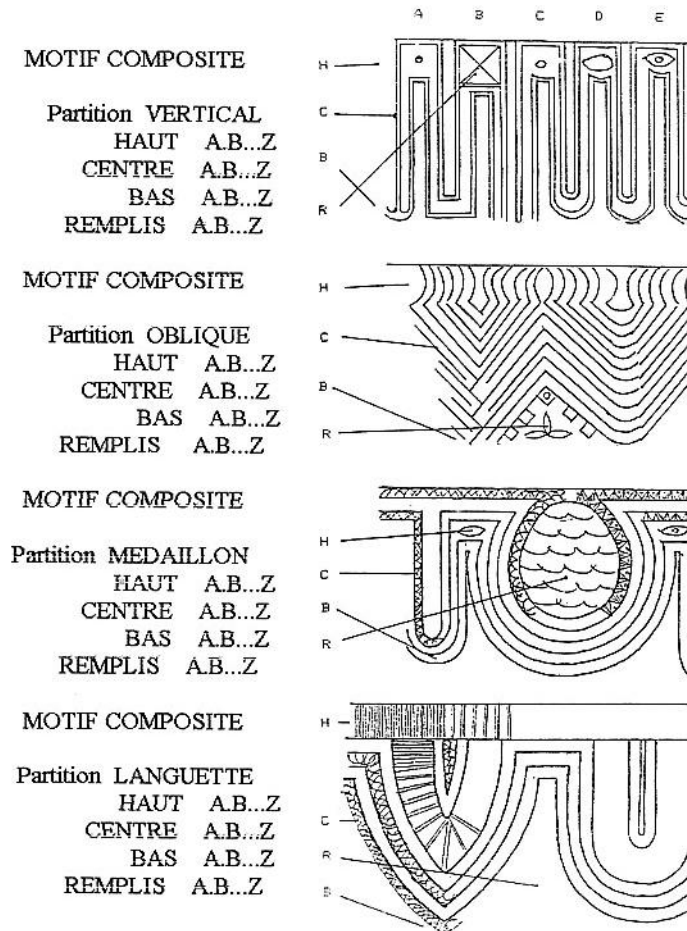
La quatrième est OBLIQUE. Les droites partent des lisières en s'opposant et déterminent ainsi des remplissages triangulaires successivement inversés.

LES MOTIFS COURBES, (tableau n°2)

MOTIF COURBE	
Partition AILE	
Remplissage:	
SIMPLE	
DOUBLE	
MULTIPLE	
MOTIF COURBE	
Partition..ZIGZAG	
Remplissage:	
SIMPLE	
DOUBLE	
MULTIPLE	
MOTIF COURBE	
Partition TREFLE	
Remplissage	
SIMPLE	
DOUBLE	
MULTIPLE	
MOTIF COURBE	
Partition PAPILLON	
Remplissage:	
SIMPLE	
DOUBLE	
MULTIPLE	

Bien que ce mode de détermination ne soit pas très intéressant, il a fallu les nommer : motifs en AILES, en ZIG-ZAG, en TREFLE et PAPILLON. Ce sont les seuls motifs dans le thème qui ont été relevés sur les tessons des fouilles que nous avons effectuées, il doit sans doute exister d'autres motifs, et c'est pour cette raison que le système reste ouvert à l'apport d'autres définitions. Ces motifs sont composés d'une ou plusieurs lignes pointillées parallèles.

LES MOTIFS COMPOSITES, (tableau n°3)



Ils forment un ensemble d'une parfaite homogénéité, nous pouvons les diviser en trois thèmes : les linéaires, les festonnés, et les sinueux. Ils pourraient même être la marque de passage de l'évolution des décors. Ces trois thèmes sont eux-mêmes divisés, pour les linéaires, en obliques et en verticaux ; pour les festonnés, en médaillons et en languettes. Les sinueux n'ont été étudiés, que sur des documents et du matériel extérieur à nos fouilles.

LES COMPOSITES LINEAIRES VERTICAUX. Ils ne possèdent que très peu de courbes, dans les parties basses ou les remplissages, et encore, pas systématiquement. Les variations qu'ils présentent en dehors des proportions, dues à la taille de la poterie, sont de quatre ordres: la variation haute (H), définissant la délimitation de l'espace situé au sommet des verticales; la variation remplissage (R) qui comprend les différents motifs contenus dans la variation haute; la variation centrale (C) qui considère les lignes verticales, qui peuvent être simples, doubles ou multiples; la variation basse (B) qui prend en compte la liaison des lignes verticales entre elles.

LES COMPOSITES LINEAIRES OBLIQUES. plus communément appelé labyrinthe, Les courbes de départ de ce thème pourraient être analysées comme une frise, elles déterminent la suite du décor, suivant le nombre de courbes opposées, c'est la variation haute (H) ; la variation centrale (C) comprend toutes les possibilités d'exécution de ce labyrinthe ; la variation basse (B) considère les motifs venant décorer la dernière ligne du thème central. La variation remplissage (R) prend en compte les motifs venant s'insérer dans le triangle formé par les pointes du thème oblique, il reste bien souvent vide.

LES COMPOSITES FESTONNES MEDAILLON. thème rappelant celui du composite vertical, dans lequel s'insère un médaillon ovale. La variation haute (H) tient compte du motif général composé entre deux lignes parallèles séparées par un espace sans décor; la variation centrale est le motif développé dans le médaillon ovale (C); la variation basse ici n'est pas pertinente (B), elle est toujours identique: la variation remplissage (R) est comme pour le thème vertical, le motif contenu dans l'espace situé au sommet des lignes verticales.

POUR LES COMPOSITES FESTONNES LANGUETTE, la variation haute est le motif de la bordure principale (H), il se répète à l'intérieur de la languette; la variation centrale est le motif général (C) compris entre des lignes parallèles séparées par des espaces non décorés; la variation basse définit la forme de la languette (B); la variation remplissage comprend les différentes possibilités de motifs pouvant s'insérer entre les languettes (R).

Afin de définir les variations hautes, centrales, basses et de remplissage dans les thèmes des composites, nous pensons les nommer A.B.C... suivant les différents modèles que nous avons pu dégager, et ceci dans chacune des variations de chaque thème. Les chercheurs pourraient ainsi les classer suivant leurs propres définitions.

LES MOTIFS SINUEUX, si pour les autres décors composites les motifs respectaient l'architecture du pot et même en tirait parti, pour ceux-ci le décor s'enrichit; devenant exubérant, ne se souciant plus des limites du bandeau. L'aspect général n'est plus la répétition d'un

motif comme pour les autres thèmes, mais celle d'un ensemble composé d'un motif central et de motifs d'accompagnement enveloppants. Cet ensemble paraît se répéter de trois à quatre fois à l'intérieur de la surface délimitée par le bandeau, liés entre eux par des frises rappelant les décors des motifs de l'ensemble. Le peu de matériel disponible ne nous a pas permis d'aller plus avant dans la systématique.

CONCLUSION

Cette méthode d'analyse des décors de la poterie Lapita est née du besoin de prendre en compte, autrement que par le dessin, l'ensemble des motifs de cette décoration.

Bien que demandant des moyens de restitution différents, la logique de l'analyse reste la même. Elle est basée sur l'idée d'outils façonnés se déplaçant sur la surface de la poterie et créant, par estampage, des motifs de décor.

Pour les frises, c'est l'outil seul qui se déplace en donnant ainsi un motif.

Pour les bandeaux, c'est le motif qui se déplace formant un thème. Dans les décors sinueux, c'est le thème qui se déplace.

Basée sur ces déplacements logiques, il devient possible à tout un chacun de pouvoir décrire les décors de n'importe quelle poterie. La difficulté résidant davantage dans la lecture du tesson, que dans sa restitution; les dimensions d'un tesson ne permettant pas toujours d'apprécier avec justesse l'appartenance du décor.

Cette méthode a aussi l'avantage de pouvoir se compléter à l'infini dans chaque niveau, sans pour cela, être obligé d'étudier tout le matériel à l'avance. La restitution sous forme de code permet également de l'analyser par traitement informatique.

Elle ne tient pas compte en revanche des variations dues au fait que c'est une main d'homme qui exécute ce travail de déplacement et qu'elle n'est pas investie de la rigueur mécanique. La méthode

Mead, prend en compte ces variations sous le nom d'alloformes.

Bien sur nous ne pouvons prétendre pour l'instant décrire et reproduire fidèlement ces décors. Il nous faudrait pour cela pénétrer dans l'identification profonde de l'outil, c'est à dire. le rapport de ses formes et de ses dimensions, son nombre de dents, leur largeur et leurs intervalles. Ce travail n'est pas pris en compte ici mais reste extrêmement intéressant car il nous permettrait d'identifier exactement les différents outils et pourrait éventuellement apporter des précisions sur la circulation de ces poteries, en retrouvant et en comparant des tessons comportants des décors réalisés avec le même outillage.

Il serait extraordinaire de rencontrer et de prouver que c'est le même outil qui a laissé ses empreintes sur un plat de Watom et sur un pot de Nouvelle Calédonie.