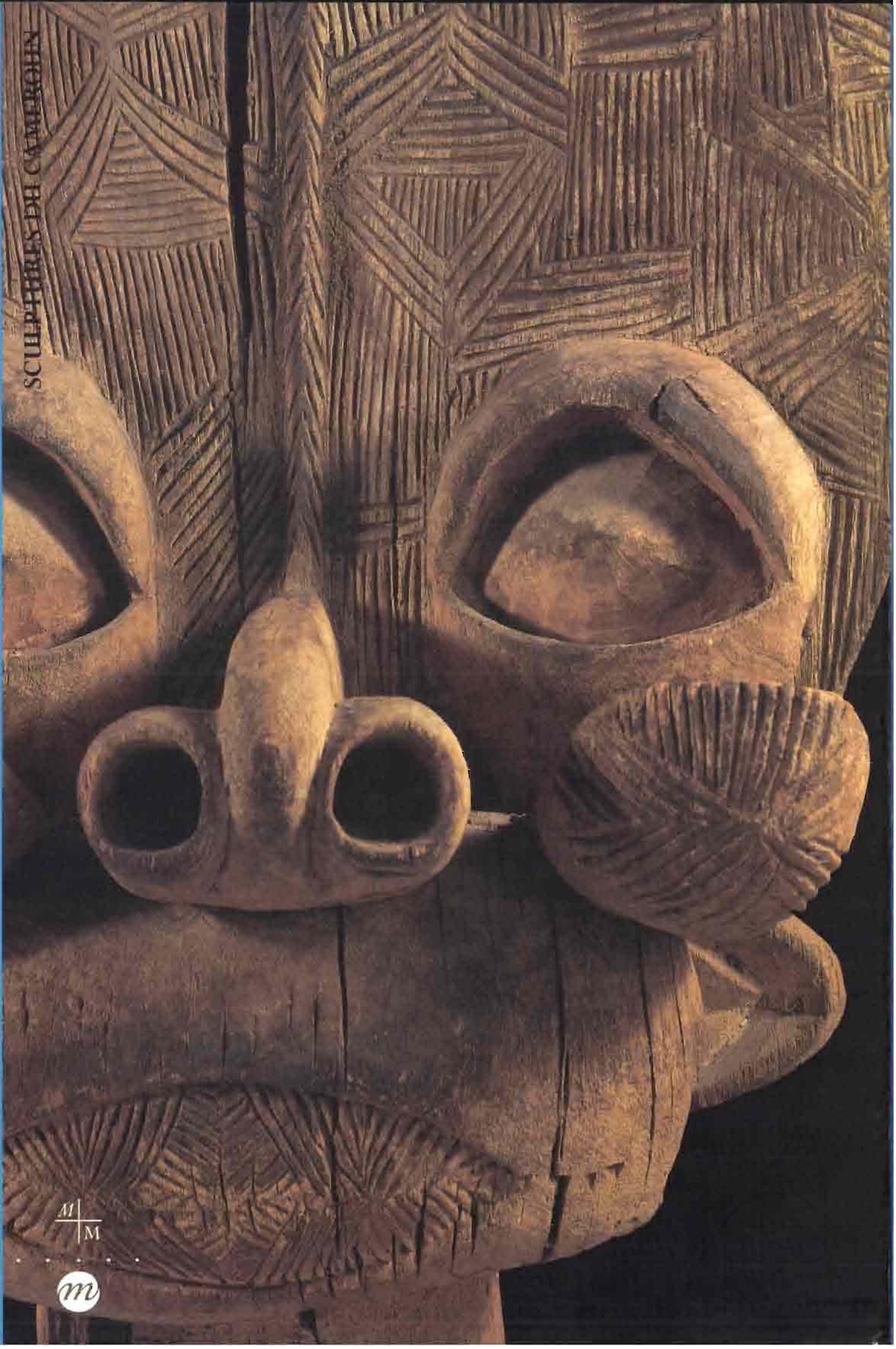


BATICKHAM

SCULPTURES DU CAMEROUN



M | M

m

Batcham

Sculptures du Cameroun

Nouvelles perspectives anthropologiques, par Jean-Paul Notué

Ouvrage réalisé à l'occasion de l'exposition

Batcham. Sculptures du Cameroun

Marseille, musée d'Arts Africains, Océaniens, Amérindiens

Centre de la Vieille Charité

13 novembre 1993-31 janvier 1994

© pour les textes Jean-Paul Notué, 1993

© Musées de Marseille, Réunion des Musées Nationaux

ISBN 2-7118-2974-3

13 novembre 1993-31 janvier 1994

Musée d'Arts Africains, Océaniens, Amérindiens - Centre de la Vieille Charité, Marseille

Batcham

Sculptures du Cameroun

Nouvelles perspectives anthropologiques, par Jean-Paul Notué

COMMISSARIAT

Commissaire général

Bernard Blistène
Directeur des Musées de Marseille.

Commissaire de l'exposition

Alain Nicolas, assisté de Marianne Sourrieu.

Secrétariat

Raymonde Armati.

Administration des Musées

Ginette Bouchet.

Régie des œuvres

Jasmine Grisanti.
Dominique Olmeta.
Suzanne Watel.

Régie des espaces

Alain Franzini.

Constructions et montage

Robert Filippi, chef d'atelier, et Sauveur Frutto,
Robert Allard, Jean-Pierre Bocognano,
Christian Chotel, Arnaud Lafran, Erasme Galli,
Edmond Medioni, René Menitti,
Jean-Claude Rosa, Marcel Savino,
Antoine Toscano, Paul Toscano,
Roger Vander-Eycken.

Presse Communication

Florence Ballongue.
Michel Blancsubé.
Michèle Bouchard.
Aurélie Charles.
Danièle Marsetti.

Relecture des textes

Françoise Gasser

REMERCIEMENTS

Cette exposition n'aurait pu être réalisée sans le soutien des musées, galeries et collectionneurs auxquels nous avons fait appel et qui nous ont généreusement accordé leur concours.

France

Laboratoire d'Ethnologie, Musée de l'Homme, Paris.
Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie, Paris.
Alain et Rosemarie Dufour, Paris.
Jacques Kerchache, Paris.

Belgique

Baron F. Rolin.

Allemagne

Niedersächsisches Landesmuseum, Völkerkunde
Abteilung, Hannover.
Bernd Muhlack, Kiel.

Suisse

Musée d'Ethnographie, Neuchâtel.

Royaume-Uni

The British Museum, Museum of Mankind, London.

Etats-Unis

The Detroit Institute of Arts, Detroit.
The Menil Foundation, Houston.
Fowler Museum of Cultural History, University
of California, Los Angeles.
The Walt Disney Company, Glendale, Los Angeles.
Samuel et Gabrielle Lurie, New York.
William S. Rubin, New York.

Canada

Murray B. Frum, Toronto.

Cameroun

Nji Monluh Seidou Pokam,
Chef supérieur de Bangangté.
Njitack Ngompé Pelé,
Chef supérieur de Bafoussam.
Ngnié Kamga Joseph,
Chef supérieur de Bandjoun.
Tela Nembot Gilbert,
Chef supérieur de Baleng.

Ainsi que tous les prêteurs qui ont préféré garder
l'anonymat.

Nous tenons à remercier plus particulièrement :

Monsieur le professeur Joseph-Marie Bipoun Woum,
ministre de la Culture du Cameroun
Monsieur Mbela Mbela, consul général du Cameroun
à Marseille

Monsieur Vidal, ambassadeur de France au Cameroun
Monsieur Despax, premier conseiller à l'ambassade de
France au Cameroun

Le ministère de la Coopération :

Michel Jannin,
Colette Metayer.

La Mission française de coopération de Yaoundé :

Pierre Jacquemot, chef de mission, et plus
particulièrement Sylviane Salomon, attaché culturel,
Pierre Le Boul, conseiller culturel,
Jean-Marie Langlais, attaché culturel,
et Christian Fioriti, chef du projet Lecture publique.

Vénant Meliga, directeur de la Cinématographie
au ministère de la Culture du Cameroun.

L'O.R.S.T.O.M. Cameroun.

La Direction Régionale des Affaires Culturelles,
Aix-en-Provence.

Messieurs les Chefs supérieurs de Batcham,
Bamendjinda, Bayangam, Baham, Bangwa.

L'Association pour les Musées de Marseille.

L'I.M.E.R.E.C. : Pierre L. Jordan, département
d'Anthropologie visuelle.

Museum für Völkerkunde, Leipzig.

Rietberg Museum, Zurich.

Arman,

Georg Baselitz.

Michèle Auer, Philippe Guimiot, Jay Last,

Hélène Leloup, Viviane Molard, Alain de Monbrison,

Louis Perrois, Paul Tahbou, Alain Renard,

Claude Tardits, Pierre Vaudequin, Germain Viatte,

Ariane Vidal-Naquet.

MARSEILLE ET LES « AU-DELÀ »

L'exposition des masques *batcham* rappelle encore ces liens fondamentaux qui, tout au long de l'histoire, se sont tissés entre le continent africain et la ville de Marseille.

C'est parce que Marseille fut et demeure ce lien, ce carrefour, cette jonction entre les civilisations africaine et occidentale, qu'elle se doit de révéler un patrimoine qui, au-delà des géographies, s'avère d'un apport essentiel pour la compréhension du présent.

Le musée d'Arts Africains, Océaniens, Amérindiens se positionne dans cette démarche au niveau le plus profond, puisqu'il s'agit d'échanges culturels de patrimoines, d'idées et de relations humaines.

Et notre ville, entre l'Europe et les « au-delà »..., retrouve son rôle.

Robert P. Vigouroux

Maire de Marseille

Sénateur des Bouches-du-Rhône

Une autre grande exposition du M.A.A.O.A. est aussi l'occasion de mettre au placard quelques vieilles idées reçues des temps coloniaux. Parmi les pillages multiples que l'Occident s'est autorisé au nom d'une civilisation de l'Universel – la nôtre –, il en est un qui a échoué : celui de la créativité. Cette pulsion provocatrice de culture est intacte ; elle s'exprime toujours. Mieux, avec cette exposition, elle est rendue explicite et présente grâce aux œuvres prêtées pour la première fois à un musée occidental. C'est ainsi que nous pouvons voir, dans *Batcham. Sculptures du Cameroun*, une infime partie de la fantastique richesse artistique de ce grand pays qu'est le Cameroun. Mais l'infime, ici, est immense, et nous remercions les autorités camerounaises pour la confiance qu'elles nous ont faite : c'est un bien culturel précieux...

Christian Poitevin

Adjoint au Maire

Délégué à la Culture

Après l'important catalogue de l'exposition consacrée aux sculptures Byéri Fang, coédité l'an passé avec la Réunion des Musées Nationaux, voici un nouvel ouvrage qui vient témoigner de l'intérêt que les Musées de Marseille portent aux arts africains.

A travers cette sélection exceptionnelle de masques *batcham*, révélatrice d'un patrimoine trop peu connu du public français, le musée d'Arts Africains, Océaniens, Amérindiens contribuera, une fois de plus, j'en suis convaincu, à la reconnaissance d'une culture dont les apports nous apparaissent aujourd'hui essentiels.

Jacques Sallois

Directeur des Musées de France

Président de la Réunion des Musées Nationaux

Avec « *Batcham. Sculptures du Cameroun* », le musée des Arts Africains, Océaniens, Amérindiens réalise là sa cinquième exposition depuis son ouverture, il y a un peu plus d'une année. Il n'en faut pas pour autant oublier que, tout au long des mois passés, nombre d'événements n'ont cessé de rythmer la vie de ce nouveau musée : acquisitions et donations majeures, constitution d'un fonds documentaire permettant l'ouverture prochaine d'une médiathèque dont la fonction sera d'offrir au public, par le livre et le film, les éléments nécessaires à une meilleure connaissance des arts des trois continents, échanges, missions et collaborations avec de nombreux pays, mais aussi avec des structures vivantes qui, au sein de Marseille et d'ailleurs, permettent désormais l'alliance des gens de musée que nous sommes et de chercheurs d'horizons différents...

Ainsi le musée des Arts Africains, Océaniens, Amérindiens a-t-il défini ses objectifs non par la seule mise en œuvre d'expositions, mais par un véritable engagement au service des arts « primitifs ».

La présente manifestation se propose de révéler un ensemble jamais vu de masques *batcham* de la société bamiléké. Habitants des Hauts Plateaux du Cameroun, les Bamiléké ont vécu dans des villages fortifiés et autonomes avec, à leur tête, des chefs descendants de héros légendaires au pouvoir sacré qui se voulaient intercesseurs entre le monde naturel et le monde des forces mystérieuses.

Dans cette société à la forte solidarité, où personne ne semblait paria ou isolé, de nombreuses chefferies donnaient vie à un culte des ancêtres complexe auquel participaient les objets ici réunis. Les masques rares à la signification encore mal connue, et qui procurent aux ignorants que nous sommes la sensation de l'apparence humaine alors qu'ils ont avant tout l'aspect d'une apparition propre à faire naître l'angoisse d'une présence magique, sont ici rassemblés pour la première fois.

Grâce soit rendue à Alain Nicolas, conservateur du musée des Arts Africains, Océaniens, Amérindiens, ainsi qu'à Marianne Sourrieu, d'avoir su convaincre ceux qui les possédaient de s'en séparer le temps de cette exposition. Grâce leur soit aussi rendue d'avoir collecté sur le terrain autant d'informations à même de nous faire comprendre ce qui jusqu'alors nous restait *étranger*. Pour mener à bien ce projet, il aura fallu qu'une nouvelle fois le musée des Arts Africains, Océaniens, Amérindiens s'associe à P.O.R.S.T.O.M. et à Jean-Paul Notué. Qu'il en soit vivement remercié ainsi que Georg Baselitz et Arman qui, l'un et l'autre, ont accepté de contribuer au présent ouvrage en nous livrant quelques réflexions sur leur relation à l'art africain.

Enfin, je souhaiterais que cette fois encore, la Fondation Elf, son président, le professeur Henri Mathieu, son directeur des Affaires culturelles, Pierre Provoyeur, et toute l'équipe réunie autour d'eux, trouvent l'expression de notre profonde gratitude.

Sans eux, sans leur complicité et leur attachement au musée des Arts Africains, Océaniens, Amérindiens, cette exposition n'aurait pas été possible. Il faut savoir le souligner.

Bernard Blistène

Directeur des Musées de Marseille

Robert P. Vigouroux, *Maire de Marseille, Sénateur des Bouches-du-Rhône*. p. 8

Christian Poitevin, *Adjoint au Maire, Délégué à la Culture*. p. 9

Jacques Sallois, *Directeur des Musées de France*. p. 10

Bernard Blistène, *Directeur des Musées de Marseille*. p. 11

LE POURQUOI ET LE COMMENT

par Alain Nicolas, *Conservateur du Musée d'Arts Africains, Océaniens, Amérindiens*. p. 15

AVERTISSEMENT

Note sur l'orthographe des mots en langue locale et des noms géographiques. p. 28

Jean-Paul Notué

INTRODUCTION

Cartes. p. 32

L'Afrique en miniature. p. 35

Le Grassland du Sud. p. 35

Les royaumes *gung* bamiléké du Grassland méridional :

- *Survol historique*. p. 38
- *Les langues*. p. 41
- *Institutions et croyances* :
 - Le fo maître du gung*. p. 42
 - Les sociétés à masques mkem*. p. 48
 - Religion et croyances*. p. 62

LA SCULPTURE BAMILEKE

L'extraordinaire richesse d'une production sculpturale exubérante :

- *Traits généraux*. p. 69
- *Présentation des principaux objets d'art*. p. 70
- *Tableaux des motifs symboliques et des objets (ou supports) les plus fréquents*. p. 76

Présentation des styles et des centres de style du Grassland du Sud. p. 78

L'esthétique bamiléké. p. 84

Des œuvres aux sculpteurs :

- *Les sculpteurs et leurs techniques*. p. 86
- *Clientèle, échanges, circulation des objets*. p. 90

40 ŒUVRES D'ART DU CAMEROUN

Les masques *batcham* :

- *Des styles aux œuvres*. p. 97
- *Bandjoun et ses environs*. p. 102
- *Région de Batcham/Bamendjo*. p. 136
- *Le pays Bangwa occidental*. p. 138

Les sculptures bamiléké. p. 141

POSTFACE

Louis Perrois. p. 181

ENTRETIENS

réalisés par Alain Nicolas

Entretien avec Arman. p. 185

Entretien avec Georg Baselitz. p. 195

ANNEXES

Bibliographie. p. 205

Liste des œuvres exposées. p. 211





Le pourquoi et le comment

Pour une nouvelle institution telle que le M.A.A.O.A., une exposition n'est qu'un acte à mettre en perspective dans la durée. Essentiellement, un musée s'inscrit dans un temps social long et propose des regards en séries qui se montent comme un film, sans fin théorique. L'exposition *Batcham. Sculptures du Cameroun* doit donc être regardée comme un plan de cinéma, dans la continuité du scénario proposé par le lieu, les collections et les gens qui animent le musée. Nous n'en sommes pas aux bilans : dix-huit mois d'existence ne permettent pas un examen global ; tout au plus une critique : pourquoi une telle exposition ?

Rappelons d'abord que le M.A.A.O.A. est l'une des dernières – la dernière, en fait, chronologiquement parlant – institutions du paysage muséographique européen dans le domaine des arts dits « primitifs » : elle a reçu un héritage intellectuel d'institutions parfois prestigieuses. Hors de question, par exemple, de refaire « Le Primitivisme dans l'art du XX^e siècle » : un point magistral a été fait par William Rubin et son équipe. Pas question, non plus, de remettre en scène des arts et des cultures parfaitement étudiés et exposés ailleurs, que ce soit aux U.S.A., en Allemagne, en Suisse, en Angleterre ou ailleurs. Ni de toucher à une thématique sur laquelle nous ne sommes pas capables d'apporter un éclairage nouveau – Afrique, Amériques, Océanie... le terrain est assez vaste pour essayer de faire un travail cohérent. Nous devons par conséquent être constamment à l'écoute de ce qui se prépare à travers le monde. Pour ce qui est de Marseille, la chose est tellement nouvelle et les visiteurs de la Vieille Charité ont une telle soif que les possibilités sont à peu près infinies.

Trouver un thème d'exposition, pour un musée tel que le M.A.A.O.A., consacré aux arts, implique aussi d'avoir des affinités avec les gens qui détiennent un savoir, que ces gens soient disponibles et ouverts à la « mise en musée » de ce savoir. Il faut insister un peu sur ce point. Nous faisons partie de ceux qui croient et tentent de démontrer que la muséologie est aussi une science, un savoir ou un art qui ne s'improvisent pas. En l'occurrence, nous avons des exigences de « monstration », comme on dit : on ne montre pas tout de la même façon, de la même manière qu'un griot africain ne tient pas le même langage à des enfants, à des étrangers ou à ses pairs. Ces exigences passent par une mise en formes du savoir, avec toutes les déformations possibles que la démarche peut éventuellement entraîner : seul un travail en bonne harmonie avec le chercheur peut déboucher sur une adéquation de la forme avec le contenu.

Pour nous, une exposition a un discours qui lui est propre, avec ses règles, ses limites et la part de créativité de ceux qui en sont responsables : plus qu'une profession de foi, c'est une revendication, au même titre que celle du chercheur, que personne ne songe à mettre en cause. Disons simplement que le musée est le lieu de la muséologie, et qu'une exposition, c'est un espace-temps : espace du lieu, des formes, des lignes, des couleurs, de la lumière ; temps du déplacement du corps du visiteur, temps du lieu, temps du regard, temps de l'objet montré. Puisque nous avons décidé, légitimement, que le cognitif, le sens, doivent participer de cet espace-temps, il nous faut les intégrer avec délicatesse et les gérer avec ceux qui les détiennent ou prétendent les détenir. Une exposition est donc la gestion d'un espace-temps. En cela, elle rejoint quelque peu les arts du spectacle : les données ne sont jamais les mêmes deux fois de suite. Seules constantes : le lieu (il faut apprendre à le connaître et le respecter), le visiteur (mêmes remarques), notre savoir-faire (règles élémentaires de gestion). Ajouter à tout cela un ingrédient basique : l'enthousiasme de tous les gens qui se sont embarqués sur le navire, du menuisier à la personne qui relit les manuscrits, en passant par les comptables, les gardiens, les éclairagistes, les peintres, les socleurs,



Dans la cour du Palais royal de Bandjoun.
Photo : Alain Nicolas.

Un masque batcham, sculpté par Paul Tahbou, avec son costume de danse. Ensemble photographié en juillet 1993, lors d'une reconstitution organisée par le sculpteur.

Photo : Alain Nicolas.



Le Chef supérieur de Bafoussam devant le batcham de son musée.

Photo : Alain Nicolas.



Un batcham sculpté par Paul Tahbou.

Photo : Alain Nicolas.



Une fenêtre du musée du Palais royal de Bafoussam.

Photo : Alain Nicolas.

les régisseurs, les secrétaires, les standardistes (les nôtres sont vraiment formidables). Simple constat que nous devons rappeler chaque fois : comme beaucoup d'entreprises, une exposition est un travail d'équipe, une chaîne de technicités. La Vieille Charité peut se lancer dans des entreprises telles que cette exposition parce que cette équipe est là, et bien là.

Batcham. Sculptures du Cameroun appartient à la catégorie des monographies, car elle traite un sujet limité dans l'espace, comme l'était *Byéri Fang, sculptures d'ancêtres en Afrique*, réalisée en 1992, et comme le sera *Katchinas, poupées des indiens Hopi* en 1994. Mais nous sommes en train de mettre sur pied, avec nos partenaires scientifiques du C.N.R.S., de l'E.H.E.S.S. et de l'O.R.S.T.O.M., des expositions plus ambitieuses sur le plan de la thématique : citons simplement *Le continent Papou*, sur une idée de Pierre L.-Jordan, exposition qui sera pilotée par Maurice Godelier, et *Représentations d'ancêtres dans l'aire austro-mélanésienne*, avec d'autres collaborations. Le rassemblement d'objets est notamment l'occasion de faire un point sur nos jugements esthétiques, en même temps que sur une notion importante sur le plan anthropologique : celle de style artistique. Pourquoi et comment les peuples choisissent-ils de représenter le représentable ? La littérature est abondante dans ce domaine, mais peu d'expositions traitent le sujet. Une vingtaine de masques *batcham* avaient été répertoriés dans le monde connu par nous : ils n'avaient jamais été rassemblés. On ne les rassemblera peut-être plus avant des décennies. Au-delà de cet exercice qui peut paraître simple, il nous faut essayer de tirer le plus d'enseignements possible de ce corpus : les chercheurs nous aident, mais les utilisateurs des masques sont toujours là, en pays bamiléké, et ils ont sûrement des choses à dire. Nous avons essayé de les rencontrer chez eux pour les écouter, avec tout le respect dû à des gens dont nous ne voulons pas dévoiler les secrets. Mais la chose n'est pas si facile...

L'idée de sortir des sentiers battus en demandant des prêts d'objets dans les collections privées camerounaises nous est venue naturellement : les publications font état de musées dans certaines chefferies, et une exposition de l'UNESCO et de la Réunion des Musées Nationaux, en 1966, avait fait sortir certaines pièces importantes du Cameroun et, plus précisément, des chefferies bamiléké. Cette exposition a été montée dans la vague de la négritude des années soixante, préfacée par Senghor, avec un avant-propos de Georges-Henri Rivière. L'introduction du grand intellectuel africain qu'est Engelbert M'Veng se termine ainsi : « L'humanité, inquiète, se demande aujourd'hui si la civilisation matérielle la conduit à la vie ou à la mort. L'Art Nègre, lui, apporte à l'inquiétude de tout homme, le message du triomphe de la Vie sur la Mort. »¹

Nous avons donc eu un premier contact avec le Chef supérieur de Bandjoun qui nous a immédiatement fait part de son accord de principe pour un prêt temporaire. Il a été le premier maillon de la chaîne. Lors de notre mission au Cameroun, en juillet 1993, nous avons eu l'occasion de rencontrer d'autres Chefs supérieurs avec, il faut le reconnaître, beaucoup de chance, car ils sont des gens très occupés à des tâches diverses qui ne sont pas toutes du domaine de la tradition. Comme il y a plus de quatre-vingt-dix chefferies bamiléké, il faut ajouter à la chance l'aléatoire : les six chefferies visitées ne correspondent à aucune systématique. Elles se trouvaient, simplement, sur notre route. Pour Batcham, nous voulions absolument faire une photo du village pour donner une idée, dans le catalogue, du site éponyme. Nous y sommes allés et avons rencontré le Chef supérieur. En partant, la chefferie et le Chef supérieur de Bamendjida étaient sur la route... Malheureusement, pour des raisons que nous ignorons, nous n'avons pu emprunter d'objets dans ces deux chefferies, et nous le regrettons amèrement parce que les contacts avec les Chefs avaient été excellents. Comme le souligne, plus loin, Jean-Paul Notué, le Chef ne détient pas tous les pouvoirs...

Dix objets appartenant à des trésors royaux bamiléké actuels sont, ainsi, exposés à Marseille. Comme nous pouvons le constater, par-delà leurs fonctions sociales, ils sont comparables, esthétiquement, aux

(1) :

L'Art Nègre. Sources. Evolution. Expansion, Dakar, Paris, 1966 ; Paris, édition R.M.N., 1966.

objets des grandes collections occidentales. Leur présence ici est comme un signal annonciateur du Musée National qui est en gestation au Cameroun.

Quant aux masques *batcham* eux-mêmes, le voile n'est pas entièrement levé sur leur rôle dans la société bamiléké. Aucun Occidental n'en a vu *in situ*. Ils n'ont jamais été photographiés, ni filmés en action. Le sculpteur Paul Tabbou, qui est aussi un des grands notables de Bandjoun, nous a cependant montré le costume du masque et la manière traditionnelle de le porter, avec ce très beau costume taillé dans le tissu imprimé blanc sur fond bleu. La photographie montre que le porteur du masque garde l'objet en équilibre sur la tête grâce à deux ficelles qu'il tient dans les mains ; les ficelles sont fixées au masque par des trous percés dans le bois des « oreilles », ce qui semblerait une particularité de ce masque de Bandjoun, puisque les autres *batcham* ne possèdent pas ces perforations.

Il est remarquable de constater qu'aucun des Chefs supérieurs rencontrés lors de nos missions n'a pu nous donner de renseignements convaincants sur le masque « *batcham* », ce qui montre qu'ils n'en n'ont pas un usage privé, et que le savoir est par conséquent détenu par d'autres, comme le signale J.-P. Notué. Remarquable aussi la discrétion des notables rencontrés vis-à-vis de cet objet : nous avons vraiment eu l'impression, au cours de ce bref séjour, que nous étions en présence d'un masque très particulier, entouré de secrets que même des ethnologues confirmés n'ont pu révéler depuis un siècle de présence sur le terrain.

A Baleng, nous avons demandé à voir un masque *katcho*, qui est, d'après les notables, l'objet le plus ancien de la dynastie, et qui devrait être âgé d'au moins deux cents ans. Nous avons été honorés de l'autorisation de pénétrer dans le bois sacré de Baleng, où sont les tombes des rois. Accompagnés d'au moins quatre notables et d'autres personnes autorisées, nous avons pu voir un grand masque en bois, aux joues démesurées, peint en noir et blanc, avec des réparations nombreuses. Il est impossible de dire si un tel objet est le masque originel ou une réplique, mais l'ancienneté relative ne fait guère de doute : il aurait été vu et photographié, pour la première et dernière fois avant nous, en 1947... et ce n'était pas un *batcham*...

Lorsque nous sommes arrivés dans la chefferie de Batcham et que nous avons vu le Chef supérieur, dont l'accueil fut, comme toujours, extrêmement courtois, nous avons cru que, enfin, nous allions voir un *batcham* de Batcham : il nous a assuré qu'il y avait, dans sa chefferie, de nombreux objets ressemblant à la photographie que nous lui avons montrée, et qu'il allait demander à ses notables de les réunir chez lui. Rendez-vous fut pris pour regarder et choisir, mais personne ne vint au rendez-vous... Nous avons attendu le Chef supérieur de Batcham pendant deux jours : le téléphone n'étant pas encore installé dans son village, nous ne savons pas ce qui s'est passé. Cette absence est d'autant plus regrettable que tout semblait marcher : le chef avait convoqué ses notables et leur avait parlé en notre présence, puis nous avait assuré que tout allait bien. Nous avons pris nos dispositions pour la mise en caisse, le transport, les assurances... et l'invitation personnelle pour le Chef, extrêmement flatté du fait que le nom de son village allait être repris en France pour une grande exposition.

Quant à Bamendjida, autre chefferie absente de notre manifestation, les choses se sont passées de manière plus confidentielle, plus feutrée... Il semblerait que le Chef supérieur n'ait pas pu recevoir l'assentiment de ses notables pour un prêt d'objets à l'extérieur.

Pour en revenir aux dix objets appartenant à quatre chefferies bamiléké (Bandjoun, Baleng, Bafoussam, Bangangté), ils viennent, aux côtés de ceux qui nous ont été prêtés par les musées et collectionneurs occidentaux, nous donner une idée plus générale de l'art de cette région et élargir la vision proposée par les seuls masques *batcham*. Ils sont dans un état de conservation étonnamment bon, si l'on se rappelle qu'ils sont présentés au Cameroun sans précautions particulières hormis celles, éventuelles et



Le sculpteur Paul Tabbou, de Bandjoun.
Photo : Alain Nicolas.



La grande salle de Bandjoun, avec les piliers sculptés.
Photo : Alain Nicolas.



Entrée du musée du Palais royal de Bafoussam.
Photo : Alain Nicolas.



Vue partielle de la chefferie de Batcham.
Photo : Alain Nicolas.



Entrée de la chefferie de Bandjoun.
Photo : Alain Nicolas.

non précisées par les intéressés, qui ressortent des techniques traditionnelles de conservation. Il est vrai qu'ils sont restés dans « leur jus », avec des conditions climatiques constantes, mais l'ancienneté supposée de certaines pièces est inhabituelle pour nous, puisque certains objets pourraient avoir plus de deux cents ans...

A l'occasion de l'organisation de cette exposition, et à l'initiative de Pierre L.-Jordan, maître de conférences à l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales et responsable du département d'Anthropologie visuelle de l'I.M.E.R.E.C., nous avons réalisé un film qui montre le travail « sur le terrain » d'un conservateur de musée (moi-même, donc) qui veut établir des contacts sur des bases nouvelles avec les Africains. Ce n'est pas de l'anthropologie, mais c'était une manière, pour nous, de rappeler aux visiteurs qu'il ne s'agit pas toujours de rester sur un fauteuil, le téléphone à la main, pour monter une exposition. Yasha Aginsky et Eric Laporte, les co-réalisateurs, m'ont suivi dans ma mission au Cameroun et ont pu rendre compte des difficultés de ce genre d'entreprise. Les Occidentaux n'ayant pas toujours été respectueux de la culture africaine – c'est évidemment un euphémisme, même pour des périodes très récentes ! –, il nous a fallu convaincre les responsables camerounais, mais aussi les propriétaires d'objets d'art, de notre bonne foi et de notre professionnalisme. Le film montre cela, mais il montre aussi les négociations, les discussions, le choix des objets, leur mise en caisse, leur transport à travers le Cameroun... Nous allons, grâce aux excellentes relations établies avec l'équipe de spécialistes installée à la Vieille Charité, systématiser cette contextualisation des objets exposés par le M.A.A.O.A.

Les masques *batcham* : approche formelle rapide²

En tant qu'objets, en tant que formes, les *batcham* sont extrêmement intéressants et complexes. J'ai demandé à notre photographe, Gérard Bonnet, de réaliser systématiquement des prises de vues en plongées verticales de chaque masque : personne ne voyait où je voulais en venir, mais les planches suivantes nous livrent quelques explications. N'oublions pas que nous n'avons sous les yeux, ici, que la partie en bois du masque, et que son aspect et même son architecture devaient être contre-balançés par le costume et les accessoires au sujet desquels nous ne savons pratiquement rien, en dehors de ce que nous en a montré Paul Tahbou. L'analyse formelle doit, par conséquent, sans arrêt référer à ces manques. N'oublions pas, aussi, que nous ne savons pas si la danse se déroulait de jour ou de nuit, si le masque était fait pour être vu de près ou de loin, etc.

Le travail du bois a été exécuté, ainsi que nous le signalons dans l'interview d'Arman, dans une bille de bois prise dans le sens de la longueur. Ce n'est pas un scoop, mais seule une photographie en plongée nous permettait de le visualiser. Cette technique est donc commune aux différentes écoles ou styles identifiés par J.-P. Notué. Elle a ses contraintes et ses avantages, mais elle permet de travailler plus facilement le cercle dans un plan horizontal et ne présente pas de problème particulier pour les grands plans verticaux. Or, un masque *batcham* s'articule autour d'un plan vertical pénétrant un ou plusieurs plans horizontaux, et se termine sur un cylindre : les photos nous le montrent très bien. Il y a d'abord la grande verticale du front, parfois en surplomb, parfois perpendiculaire à l'horizontale, qui est toujours divisée en deux parties par une arête médiane. Ce plan, que l'on peut assimiler au front d'un visage, porte toujours des incisions assez profondes, soit en ondulations, soit en zig-zag. Il constitue comme une barrière contre quelque chose ou quelqu'un (un chef nous a dit que le masque *batcham* servait, entre autres choses, de bouclier contre les flèches des guerriers ennemis !). Cette masse est significative, semble-t-il, du masque.

(2) :

Un long et remarquable article de Pierre Harter (« Les masques dits batcham. Essai d'individualisation des sculpteurs ou de leurs ateliers d'après quinze masques bamiléké comparables », *Arts d'Afrique Noire*, n° 3, 1972, pages 18-46) a fait le premier point sur cette problématique. Nous ne faisons qu'apporter quelques réflexions supplémentaires.

Le premier cercle horizontal porte les yeux, les pommettes et l'arête supérieure du nez. Le cercle horizontal inférieur, d'un diamètre moindre, porte la bouche, avec des dents faisant penser à des fanons de baleine. Seule exception, le masque (n° 14) dont les pommettes ne sont pas différenciées. On peut aussi remarquer que les pommettes sont en général arrondies, sauf dans quatre masques : M.N.A.O., Lurie, de Menil, Dufour. Le cou, enfin, est un cylindre, souvent orné de cauris sculptés dans la masse. Les passages entre les plans successifs sont exécutés différemment selon les exemplaires, mais les ruptures sont nettes, atténuées cependant par des éléments formels qui sont toujours les mêmes : les yeux servent de passage entre la verticale et le premier cercle horizontal (certains sont dans le plan vertical, d'autres dans le plan horizontal, d'autres sont en ronde-bosse entre les deux plans) ; le nez sert de passage entre le premier et le second cercle, et l'on peut remarquer qu'ils sont quasiment tous (exceptions : Detroit et British Museum) construits de la même manière, dans le plan horizontal : un long cylindre auquel sont accolées deux narines creuses et rondes ; les dents servent de passage entre le second cercle et le cylindre. Certains masques ont de petites oreilles situées dans la verticale. L'exemplaire du Musée Rietberg possède la particularité d'avoir les yeux percés de nombreux petits trous ; nous avons retrouvé cette même particularité dans le masque *batcham* d'une collection privée à Yaoundé...

Les masques *batcham* sont des constructions complexes et savantes qui font appel à un sens de la géométrie dans l'espace peu commun dans l'art africain. Loin du réalisme, ils apparaissent plus comme des architectures que comme des sculptures dont les variations s'organisent autour d'une anatomie précise même si, comme le pensent certains, le masque est une re-présentation d'un visage d'hippopotame. Mis à part le petit masque que nous avons appelé « pré-*batcham* » avec quelques bonnes raisons du point de vue formel (n° 29), rien de connu, dans l'art bamiléké, ne se rapproche du *batcham* : stylistiquement, il est un objet atypique dans la famille bamiléké et, pour aller plus loin, dans l'art du Cameroun.

Atypique et paradoxal. Paradoxal, parce que c'est un objet frontal qui a, sans aucun doute possible, été pensé et exécuté pour être vu de face alors que ses qualités plastiques sont entièrement contenues dans des agencements de volumes. Le dos des masques ne nous livre guère que des informations d'ordre technique sur la manière dont ils étaient portés, ou sur les accessoires potentiels qui leur étaient associés. Les masques de Zurich, de U.C.L.A., de Jay Last, et peut-être le n° 7 sont particuliers de ce point de vue, car ils devaient comporter une sorte de cavité postérieure dont la fonction nous échappe, mais qui fermait, en quelque sorte, l'arrière du masque. Pierre Harter pensait qu'ils avaient été faits par le même sculpteur.

Les profils livrent aussi quelques clés esthétiques. Cette vision n'est pas inintéressante sur le plan de la plastique générale : une verticale, une sphère, un cylindre. Il est vraisemblable, aussi, que le costume du masque ne devait laisser apparaître que la partie faciale. Les profils nous permettent de mieux voir les masses du visage : yeux, nez, pommettes, bouche. Les enchaînements des trois volumes passent mal, parfois, sous cet angle. Le plan vertical, lorsqu'il est vraiment vertical, s'arrête aux pommettes, et a été sculpté soit en arrière du masque (Neuchâtel, n° 7, n° 14, Muhlack, British Museum, M.N.A.O., n° 4, Lurie, Rolin, Walt Disney, De Menil, Rubin, Detroit,), soit plutôt vers l'avant (M.A.A.O.A., Dufour, n° 11, Jay Last) : dans ce cas, la construction n'est pas toujours très réussie, et on a l'impression d'un travail mal maîtrisé.

Mais revenons aux vues de face, que nous avons considérées comme « naturelles ». Une exposition comme celle-ci nous offre la possibilité unique – et, bien sûr, sans aucune pertinence ethnologique, car ces masques n'ont certainement jamais dansé ensemble – de voir et regarder un corpus de formes extraordinaires émanant de sculpteurs africains. Elle nous permet d'évaluer les qualités plastiques des



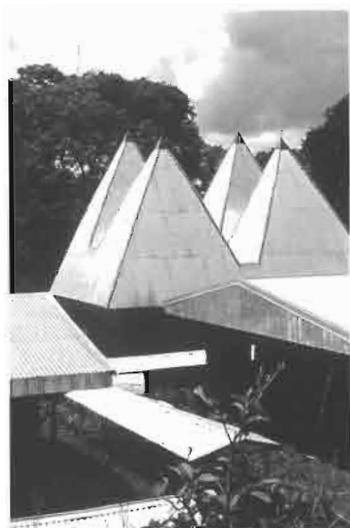
Un bas-relief sculpté par Paul Tabbou à l'entrée de sa maison.

Photo : Alain Nicolas.



Un notable de la chefferie de Baleng.

Photo : Alain Nicolas.



*Un toit de la chefferie de Batcham.
Photo : Alain Nicolas.*

objets, la virtuosité et le génie des sculpteurs : on peut considérer, à juste titre, que certains masques sont moins réussis, plastiquement, que d'autres, mais il n'est pas dans notre propos de dresser un palmarès ou de coller sur certains l'étiquette tant appréciée de « chef-d'œuvre ». Les masques *batcham* présentés ici se signalent par une présence exceptionnelle. Tous ont une personnalité qui leur est propre, et l'on voit partout la main des artistes : nous sommes loin de l'artisanat – pour effleurer une polémique franco-française ou occidental-occidentale.

Alain Nicolas

Conservateur du M.A.A.O.A.



Entrée de la chefferie de Bandjoun.
Photo : Alain Nicolas.



Piliers sculptés de la chefferie de Bandjoun.
Photo : Alain Nicolas.



1



2



3

Masques

« batcham » :

vues de dos

N° 1 : M.N.A.A.O., Paris.

N° 2 : Collection du baron F. Rolin (Belgique).

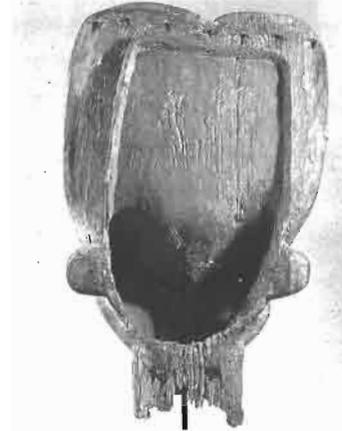
N° 3 : Musée d'Ethnographie, Neuchâtel (Suisse).

N° 4 : Collection particulière (Belgique).

N° 5 : Musée de Bandjoun (Cameroun).



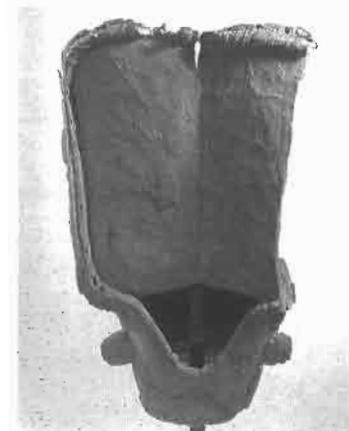
7



9



10



14



15



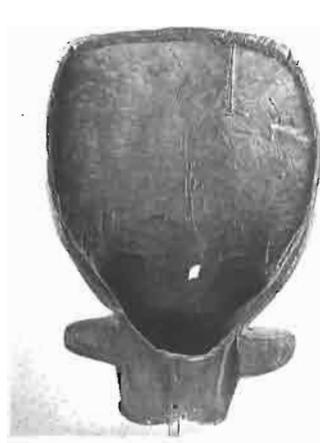
16



4



5



6

N° 6 : Collection William Rubin et Phyllis Hattis, New York (U.S.A.).

N° 7 : Collection particulière.

N° 9 : The Detroit Institute of Arts, Detroit (U.S.A.).

N° 10 : Collection Alain et Rosemarie Dufour, Paris.

N° 11 : Collection particulière.

N° 12 : M.A.A.O.A., Marseille.

N° 13 : Walt Disney Company, Glansdale (U.S.A.).

N° 14 : Collection particulière.

N° 15 : Collection Bernd Muhlack, Kiel (Allemagne).

N° 16 : The Menil Collection, Houston (U.S.A.).

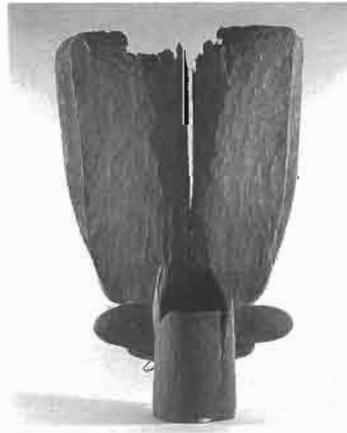
N° 17 : Collection Samuel et Gabrielle Lurie, New York (U.S.A.).

N° 18 : University of California, Los Angeles (U.S.A.).

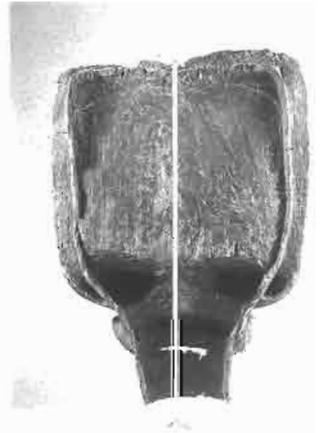
N° 19 : The British Museum, Londres (Grande-Bretagne).



11



12



13



17



18



19



1



2



3

Masques

« batcham » :

vues de profil

N° 1 : M.N.A.A.O., Paris.

N° 2 : Collection du baron
F. Rolin (Belgique).

N° 3 : Musée d'Ethnographie,
Neuchâtel (Suisse).

N° 4 : Collection particulière
(Belgique).

N° 5 : Musée de Bandjoun
(Cameroun).



7



9



10



14



15



16



4



5



6

N° 6 : Collection William Rubin et Phyllis Hattis, New York (U.S.A.).

N° 7 : Collection particulière.

N° 9 : The Detroit Institute of Arts, Detroit (U.S.A.).

N° 10 : Collection Alain et Rosemarie Dufour, Paris.

N° 11 : Collection particulière.

N° 12 : M.A.A.O.A., Marseille.

N° 13 : Walt Disney Company, Glansdale (U.S.A.).

N° 14 : Collection particulière.

N° 15 : Collection Bernd Muhlack, Kiel (Allemagne).

N° 16 : The Menil Collection, Houston (U.S.A.).

N° 17 : Collection Samuel et Gabrielle Lurie, New York (U.S.A.).

N° 18 : University of California, Los Angeles (U.S.A.).

N° 19 : The British Museum, Londres (Grande-Bretagne).



11



12



13



17



18



19

N° 1 : M.N.A.A.O., Paris.

N° 2 : Collection du baron
F. Rolin (Belgique).

N° 3 : Musée d'Ethnographie,
Neuchâtel (Suisse).

N° 4 : Collection particulière
(Belgique).

N° 5 : Musée de Bandjoun
(Cameroun).

N° 7 : Collection particulière.

N° 8 : Collection particulière,
Bruxelles (Belgique).

N° 9 : The Detroit Institute of
Arts, Detroit (U.S.A.).

N° 10 : Collection Alain et
Rosemarie Dufour, Paris.

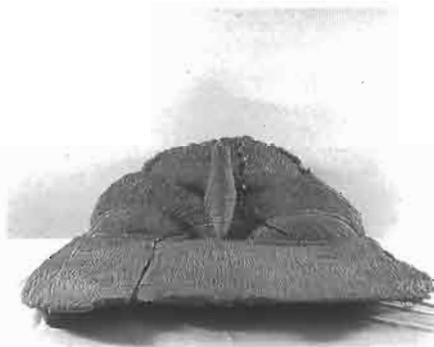
Masques « batcham » : vues de dessus



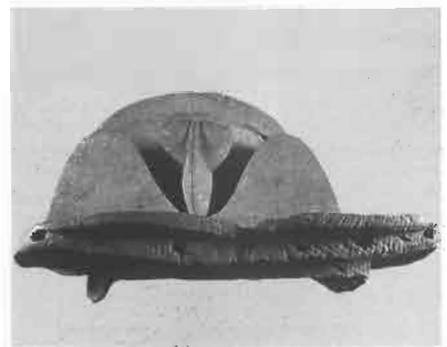
3



4



8



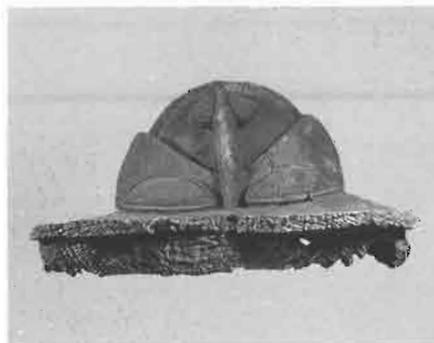
9



12



13



16



17



1



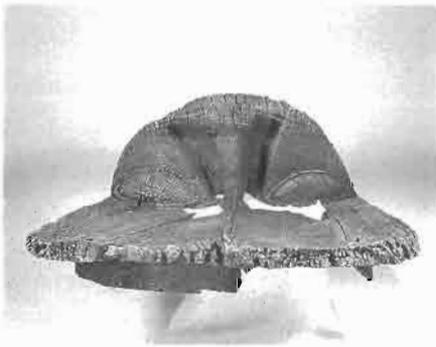
2



5



7



10



11



14



15



18



19

N° 11 : Collection particulière.

N° 12 : M.A.A.O.A., Marseille.

N° 13 : Walt Disney Company,
Glansdale (U.S.A.).

N° 14 : Collection particulière.

N° 15 : Collection Bernd
Muhlack, Kiel (Allemagne).

N° 16 : The Menil Collection,
Houston (U.S.A.).

N° 17 : Collection Samuel et
Gabrielle Lurie, New York
(U.S.A.).

N° 18 : University of California,
Los Angeles (U.S.A.).

N° 19 : The British Museum,
Londres (Grande-Bretagne).

AVERTISSEMENT (J. P. Notué)

Note sur l'orthographe des mots en langue locale et des noms géographiques*

La transcription des mots en langue locale – il s'agit ici du *ghomala'*, langue bantou du Grassfield-Bamiléké – se conforme à l'alphabet général des langues camerounaises, qui, d'ailleurs, puise la plupart de ses signes dans l'alphabet français, quelques-uns dans l'alphabet phonétique international.

D'autres mots conservent néanmoins leur transcription originale dans d'autres langues du Grassfield différentes du *ghomala'* bien apparentées, lorsque nous l'avons jugé nécessaire.

Si nous nous sommes parfois écartés de la stricte transcription phonétique, c'est par souci de simplification du texte. On trouvera ci-dessous : d'abord les tableaux des voyelles et des consonnes employées ainsi que quelques indications de prononciation ; ensuite, les simplifications effectuées.

1. Voyelles

	avant	centrale	arrière
Fermée	i	ɯ	u
Moyenne	e	ɔ̃	o
Ouverte	ɛ	a	c

ɯ se prononce avec les lèvres légèrement arrondies (u), entre le ü (pur) et le i (lit)

u se prononce - ou (*poudre*)

e se prononce - é (*été*)

ɔ̃ se prononce - e (*mange*)

ɛ se prononce - è (*achète*)

c se prononce - o (*porte*)

o se prononce - au (*paume*)

a se prononce - a (*tas*)

2. Consonnes

		labiales	apicales	dentales	palatales	vélaires	glottales
Occlusives	Sourdes	P	t	ts	tsh	K	–
	Sonores	b	d	dz	j	–	–
	Nasales	m	n	–	ny	–	–
Fricatives	Sourdes	f	s	–	sh	–	h
	Sonores	v	z	–	–	gh	–
	Continues	–	L	–	–	w	–

n se prononce - ng (*sing* en anglais)

j se prononce - dj (*John* en anglais)

sh se prononce - ch (*chat*)

gh se prononce - gu (*aqua* en espagnol intervocalique)

g se prononce - g (*gain*)

tsh se prononce - th (*tchadien*)

ny se prononce - ngn (*peigne*)

Le signe d'apostrophe (') représente la glottale finale de certains mots.

* J.-P. Notué et L. Perrois, 1984, p. 1.

3. Les simplifications

Le but de cette opération est de faciliter la transcription et la lecture des mots en langue locale ainsi que la compréhension globale du texte. En outre, nous nous sommes limités à des simplifications qui ne causent pas de grosses erreurs sémantiques.

- Les tons, bien qu'ils soient pertinents dans cette langue, ne sont pas indiqués.
- Certains signes phonétiques pour les voyelles et les consonnes ont été remplacés par d'autres, ou par des lettres en usage en français et qui se prononcent comme évoqué en haut.

Ainsi :

ð est remplacé par e (mangé)

e est remplacé par é (été)

ɛ est remplacé par è (achète)

ŋ est remplacé par ng (sing en anglais)

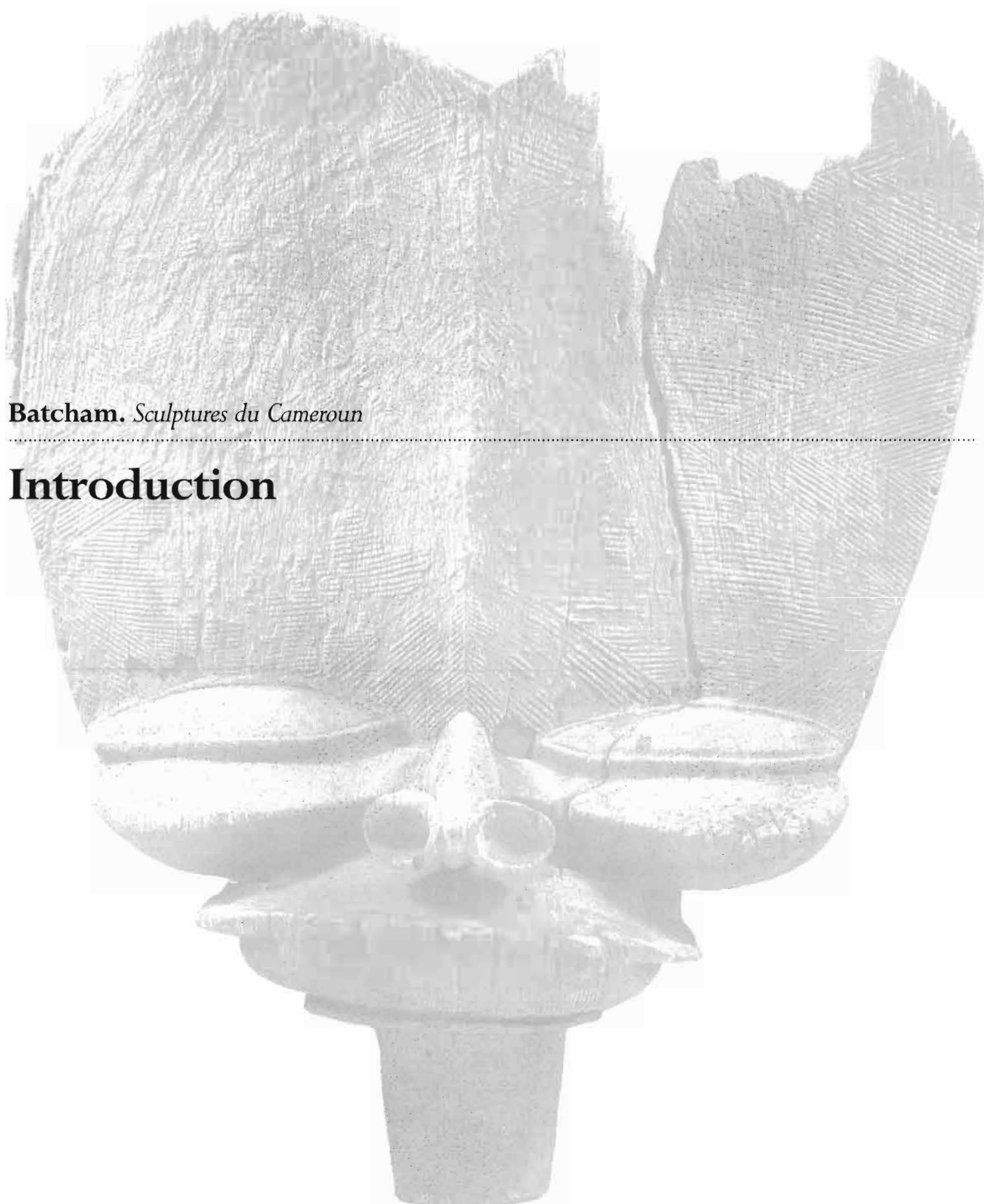
Nous n'avons pas fait de différence entre « o » et « o » ouvert, de même entre u et u.

– Les noms géographiques sont orthographiés suivant l'usage courant dans les ouvrages de référence et les cartes de différents instituts géographiques (cette orthographe varie suivant les auteurs, nous l'avons à chaque fois respectée dans les citations).

– Les noms de personnes et de peuples sont orthographiés suivant l'usage courant dans les actes d'état civil et les documents officiels.

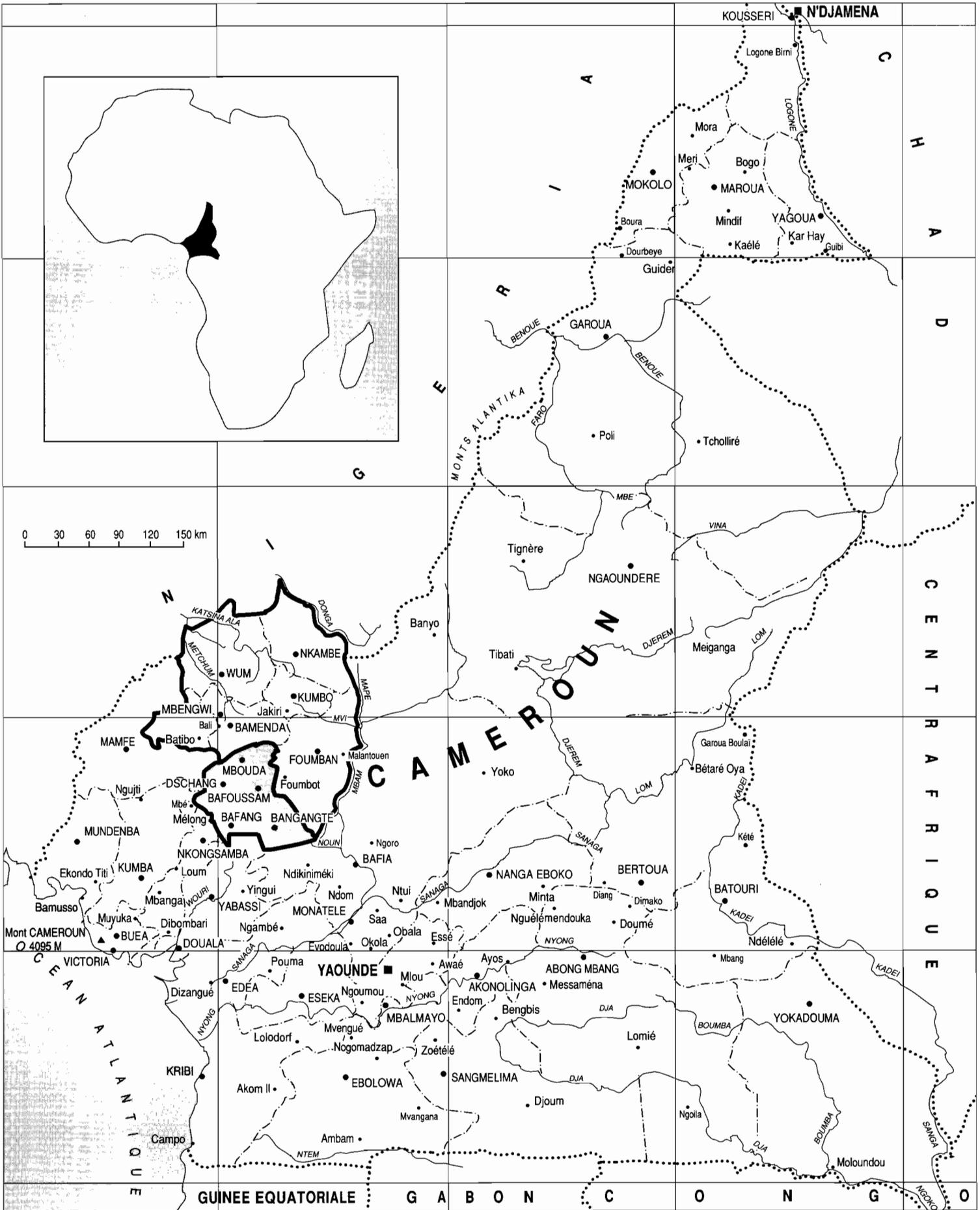
– Enfin, nous avons mis entre parenthèses la transcription phonétique de certains noms pour faciliter leur prononciation et leur identification.

N.B. : la transcription des mots en langue locale a été faite avec l'aide d'une équipe de chercheurs du département de linguistique du Centre de recherches et d'études anthropologiques de l'Institut des sciences humaines de Yaoundé : MM. Engelbert Domché, Gabriel Mba et Etienne Sadembouo.



Batcham. *Sculptures du Cameroun*

Introduction





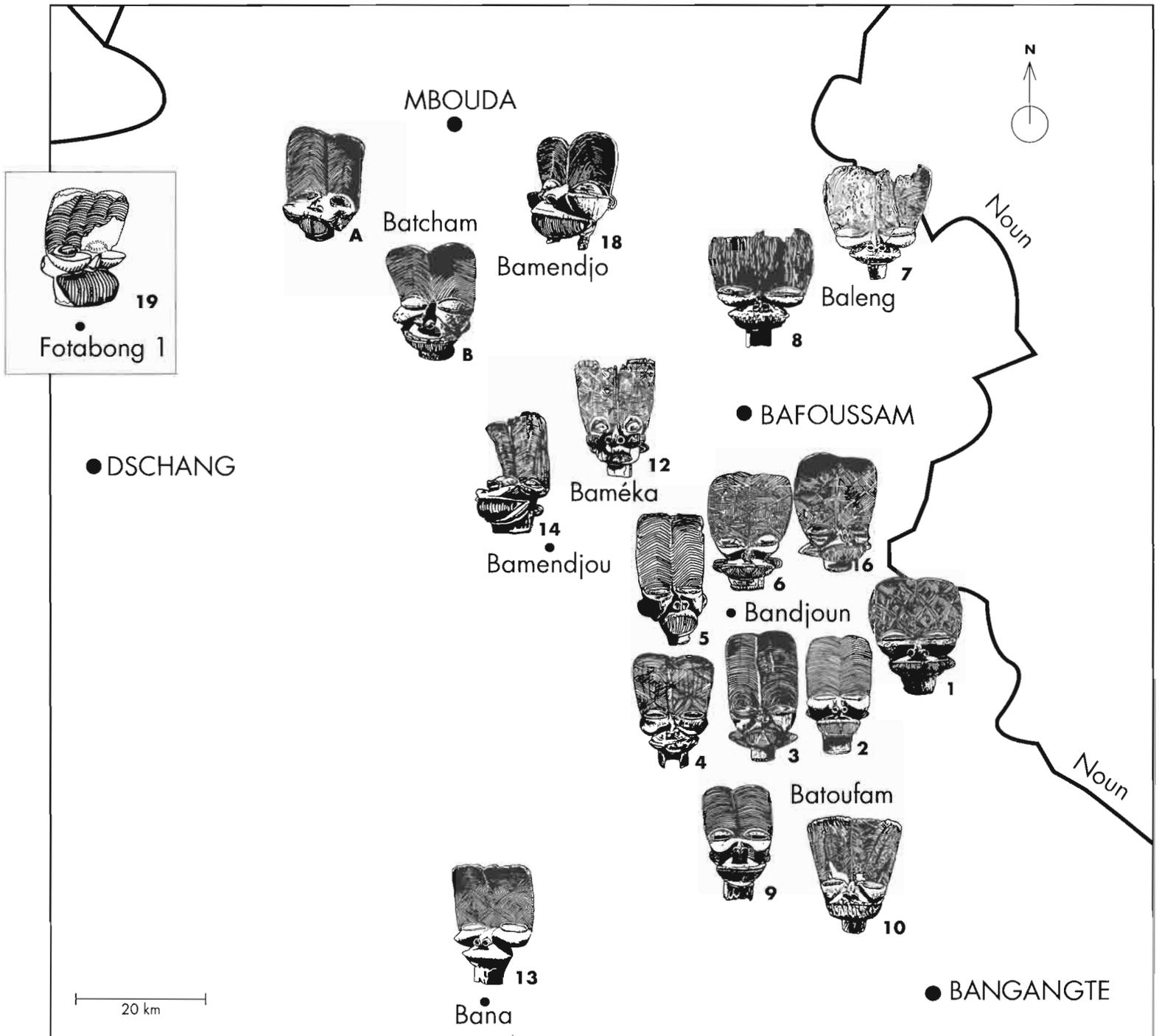
Page ci-contre :
**Le Grassland au Cameroun
 et en Afrique**

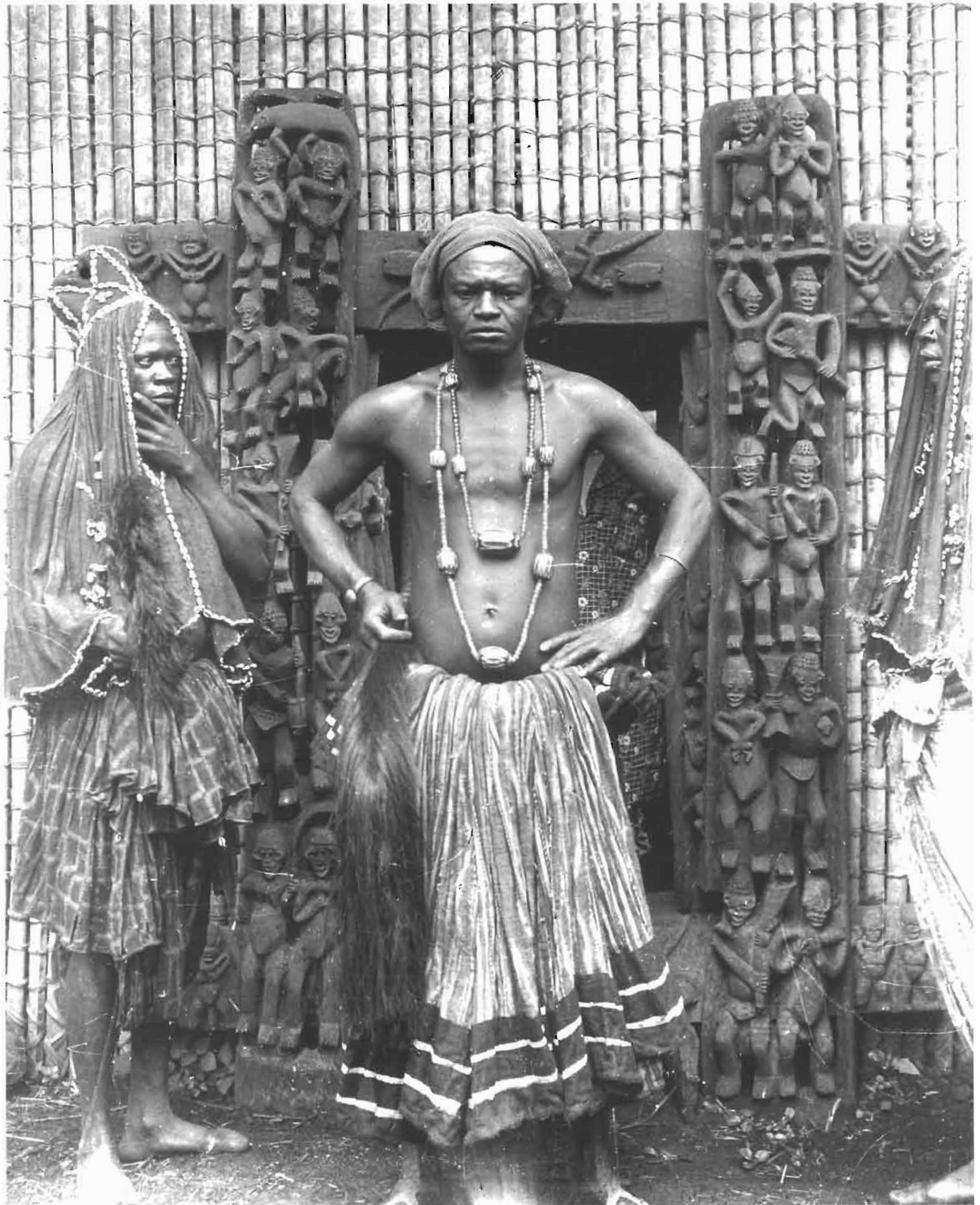
Ci-contre :
Le pays Bamiléké

Ci-dessous :
**Répartition stylistique des masques
 « batcham »**

Les numéros indiqués correspondent aux
 œuvres exposées, sauf A (Leipzig) et B
 (musée Rietberg).

Ne figurent sur cette carte que les masques
 localisés avec précision.





Cameroun : l'Afrique en miniature

Avec douze millions d'habitants, le Cameroun, pays de grand art africain, s'étend sur un territoire représentant les trois quarts de la superficie de la France. Il offre toute la gamme des climats intertropicaux, entre le 12° et le 2° degré de latitude nord. Terre peuplée depuis la préhistoire (les trouvailles archéologiques l'attestent), il est aussi une confluence de grands courants de migration qui ont conditionné son peuplement moderne.

Le Cameroun peut être considéré comme une Afrique en miniature tant au niveau de la diversité des paysages que de celles des climats, des langues, des modes de vie et des sociétés. Synthèse de l'Afrique noire, à la fois soudanaise et sahélienne au nord et bantou au sud avec toutes les formes intermédiaires des hauts plateaux de l'Ouest et du Nord-Ouest, ce pays peut s'enorgueillir d'avoir des arts dont certains, encore très vivants, reflètent les multiples facettes de ces cultures juxtaposées.

On peut retenir trois grandes régions stylistiques correspondant à des zones écologiques spécifiques et à des aires culturelles superficiellement homogènes : Le Nord et Moyen-Cameroun (du lac Tchad à l'Adamaoua) ; le Grassland, à l'ouest ; la zone forestière (du sud-ouest – côte atlantique / Cross River et du sud – la grande forêt ombrophile des confins du Gabon et du Congo). Bien entendu, il existe des zones de transition entre ces régions et des subdivisions nombreuses à l'intérieur de ces grands ensembles.¹

Le Grassland du Sud

Un important foyer de l'art africain

La région des hautes terres de l'Ouest Cameroun, dénommée « Grassland » (le pays des prairies), Grassfields ou « savane » camerounaise, renfermant plus de 25 % de la population totale du Cameroun, occupée par l'homme de façon continue depuis plus de vingt millénaires, est l'un des plus grands foyers d'art et de culture de l'Afrique noire. Ses expressions artistiques sont célèbres et sa sculpture, une des plus belles de ce continent, est sans doute la plus vigoureuse de toute l'Afrique tribale.² Plusieurs études reconnaissent à juste titre la forte parenté de toutes les sociétés de cette partie du Cameroun, d'autant plus que leurs arts sont animés par un même souci esthétique aboutissant à des qualités stylistiques communes.

Le sud du Grassland a conservé jusqu'à nos jours une très vivante civilisation, celle des Bamiléké. Ceux-ci constituent une des communautés de l'Afrique noire et du Cameroun les plus célèbres, tant pour leur dynamisme économique que pour la vigueur encore réelle de leur culture. Signalons que le terme « bamiléké » est un vocable administratif fabriqué à l'époque coloniale allemande à partir de la déformation de l'expression « *mbalekeo* » qui signifie en langue bali « les gens d'en bas ». Ainsi, un des explorateurs allemands, impressionné par le paysage humanisé qu'il avait aperçu des hauteurs des monts Bambouto, demanda à son guide-interprète, venu de Bali-Nyonga, comment on appelait les gens de cette région.³ Le guide lui répondit, selon l'habitude des habitants du Grassland de nommer leurs voisins par rapport à leur position en altitude, « gens d'en haut », « gens d'en bas » : « *mbalekeo* » – ce sont les « gens d'en bas » – puisque le pays désigné était en contrebas de Bali. Le terme « *mbalekeo* », devenu bamiléké, désigna au début du XX^e siècle non seulement la population des monts Bambouto, mais aussi

Page ci-contre :

Le fo (roi) Kamwa Max devant un cadre de porte, Baham. Il est debout entouré de deux ministres-prêtres, les ngwala
(Collection musée de l'Homme : cliché CHRISTOL, 1930/37)

(1) :

PERROIS (L.) et NOTUE (J.-P.), « Contribution à l'étude des arts plastiques du Cameroun », in *Muntu*, Libreville, 1986, n° 4-5, pp. 165-222.

(2) :

FAGG (W.), *L'art de l'Afrique occidentale*, UNESCO, Paris, 1967, p. 22.

(3) :

DONGMO (J.-L.), *Le dynamisme bamiléké (Cameroun)*, thèse d'état, Paris, 1981, tome 1, p. 57.

celle occupant toute la région comprise entre les fleuves Nkam et Noun, les détachant arbitrairement des sociétés apparentées du nord et de l'est du Grassland. Il a d'ailleurs acquis un statut officiel d'ethnonyme.

Les productions du sud du Grassland sont fort prisées au Cameroun et à l'extérieur du pays. Certaines pièces bamiléké, collectées à l'époque coloniale, et ayant appartenu à des collections prestigieuses, sont des chefs-d'œuvre de l'art africain, et quelques-unes sont très cotées sur le marché de l'art. Ainsi, à propos d'un spécimen d'étonnantes réalisations plastiques bamiléké figurant des masques dits « batcham », W. Fagg écrit : « Ce grand masque est de toutes les créations, la plus marquante et témoigne sans conteste d'une des plus imaginatives conceptions sculpturales de toute l'Afrique. »⁴ D'ailleurs, un masque *batcham*, de la collection Franklin de Los Angeles (n° 1), vendu aux enchères publiques à New York en 1990, fut adjugé 310 000 dollars (plus de 1 800 000 francs français) à la Direction des Musées de France.⁵ En outre, une statuette bamiléké (Bangwa occidentale, royaume de Foréké Chacha), collectée par Conrau entre 1897 et 1899, figurant une reine dansant, fut cédée à 3 410 000 dollars (plus de 20 millions de francs français) par Sotheby's New York en avril 1990. C'est encore aujourd'hui le record mondial des ventes d'art dit « primitif ».⁶

Ni le christianisme, ni la culture occidentale n'ont sérieusement bouleversé les traditions, les structures sociales et les croyances des Bamiléké ; ce qui explique le maintien jusqu'à nos jours des foyers d'art actifs et originaux. Malgré un souci d'adaptation au progrès et une réelle volonté de renouvellement, cette communauté reste fidèle aux valeurs ancestrales. Il existe dans cette région une vie spirituelle et religieuse autochtone très intense, attestée par la présence de nombreuses œuvres d'art sacré encore en fonction et des rites entretenant d'anciennes traditions locales.

Devant la diversité et parfois la qualité rare des objets d'art bamiléké toujours présents dans les royaumes *gung* comme supports et expressions de l'autorité et de la puissance des rois *fo* et des sociétés secrètes *mkem* (à l'image des masques *batcham*), on éprouve immédiatement l'impression d'une symbolique et d'une spiritualité complexes. L'extraordinaire représentation de certains hommes et animaux, les combinaisons, l'abstraction, le réalisme, les formes géométriques des figures sculptées, tressées, peintes ou ciselées, tout démontre que l'art est l'activité essentielle de cette civilisation. Les questions se pressent alors : qui sont les hommes parvenus à une telle extériorisation plastique des sentiments et des idées ? Quels sont les éléments du milieu qui peuvent avoir contribué à la naissance de telles formes ? A quelles sources spirituelles se nourrit cette volonté de représentation ? Pourquoi cet attachement plus que religieux à certains objets d'art qui peuvent paraître désuets ?

(4) :

FAGG (W.), *Sculptures africaines, les univers artistiques des tribus d'Afrique noire*, Fernand Hazan éditeur, Paris, 1965, p. 31.

(5) :

Cf. *Art d'Afrique Noire*, n° 75, Automne 1990, p. 8.

(6) :

FELGINE (O.), « Marché de l'art au bonheur des collectionneurs », in *Jeune Afrique Economie*, 1991, n° 147, pp. 142-147.

(7) :

La quasi-totalité de ces émigrés bamiléké nés ou vivants hors du sud du Grassland participe aux activités de leur royaume, *gung* d'origine.

Des hautes terres densément peuplées

Le sud du Grassland qui correspond au pays bamiléké est situé entre le 5° et le 6° degré de latitude nord. Il couvre près de 7000 km² (région de Fontem comprise) et compte plus de 1,3 million d'habitants (ce chiffre est inférieur à celui des Bamiléké vivant dans d'autres régions du Cameroun,⁷ soit 40 % de la population du Grassland. Cette accumulation humaine qui, dans certains royaumes – Baham, Bahouang – atteint 400 h/km², compte parmi les plus fortes densités des campagnes africaines. Cette région volcanique peut se diviser en deux principales zones d'inégale superficie.

La première zone, peu étendue, est constituée de deux plaines périphériques : la plaine du Noun (1100 m d'altitude), qui est le prolongement du plateau bamoum, et la plaine des Mbo (850 m d'altitude moyenne), qui s'articule avec le plateau sud-camerounais. Les terres fertiles sont faiblement peuplées. On y pratique à la fois l'agriculture et la chasse.

La deuxième zone, le haut-plateau (1400 m d'altitude moyenne) est la pièce maîtresse du relief du pays bamiléké et occupe la plus grande partie de la superficie. Ce secteur est modelé en collines aux sommets arrondis entre lesquelles les cours d'eau ont creusé un réseau de vallées souvent larges, à fond marécageux, où prolifèrent les palmiers-raphias. Ce plateau est dominé par des massifs volcaniques : les Bambouto (2740 m d'altitude), le Fotouni (1800 m), le Bangou (1900 m), le Bana (2000 m), le Batié (1900 m), etc.

On distingue du nord au sud :

– le plateau du nord (pays Bangwa occidental, Mifi, Bambouto, Ménoua) qui renferme les chefferies les plus peuplées, les plus vastes, les plus prospères et les plus productrices d'objets d'art. Le sol volcanique y est très fertile dans l'ensemble et aucune parcelle ne reste inutilisée ; la culture dominante est le café arabica, mais les cultures maraîchères, la kola, le tabac occupent une place non négligeable.

– le plateau méridional (Ndé, Haut-Nkam), s'étendant sur un socle. Le relief y est très accidenté ; par endroits, le sol est pauvre, ce qui accentue l'émigration ; à la culture du café robusta se juxtaposent celles du cacao et du palmier à huile.

Le climat, connu pour sa fraîcheur, est dit « camerounien de montagne ». Les températures sont relativement basses : les maxima ne dépassent pas 22 à 23°, les minima atteignent souvent 13°, les gelées blanches ne sont pas rares en altitude. Les précipitations sont assez importantes – plus de 1600 mm de pluie par an. Ce climat comporte deux saisons principales : la saison sèche, qui va de mi-novembre à mars, et la saison des pluies, qui s'étale sur le reste de l'année. Les espaces non cultivés sont des savanes ou des prairies d'altitude. Toutefois, la lisière méridionale du plateau est couverte d'une formation forestière riche en palmiers à huile. Les rivières sont nombreuses, mais les seuls grands cours d'eau sont le Noun et le Nkam.

Le paysage, maintes fois décrit, est le bocage : un quadrillage serré de haies vives, un réseau complexe de chemins, une dispersion des maisons regroupées en petits hameaux au milieu des champs témoignent d'une organisation élaborée du paysage et d'une utilisation efficace de l'espace. Les royaumes types offrant ce genre d'organisation spatiale se trouvent dans la Mifi. Notons que le bocage est lié aux fortes densités ; il est donc peu représenté au sud du plateau bamiléké faiblement peuplé tandis qu'il est présent partout au nord où la pression démographique est très forte. Néanmoins, de nos jours, le bocage a disparu dans une partie importante de la région. Ceci est dû à plusieurs raisons : la caféiculture qui a considérablement modifié l'agriculture traditionnelle, les conditions physiques difficiles de certains secteurs (sols pauvres, bas-fonds inondables), enfin, la politique de regroupement des populations entreprise par les autorités lors des troubles de 1955-1960.

En dehors des produits agricoles signalés plus haut, la population s'adonne à la culture des céréales et des tubercules, ainsi qu'à l'arboriculture, etc. Une agriculture efficace permet non seulement de nourrir les populations, mais aussi d'exporter vers d'autres régions du Cameroun un excédent. Le pays bamiléké est d'ailleurs l'un des greniers agricoles du pays et appartient aux zones rurales les plus modernes d'Afrique. Enfin, les Bamiléké pratiquent l'élevage (ovin, caprin, bovin) et bien sûr le commerce où leur réputation en ce domaine n'est plus à faire.

Les royaumes *gung* bamiléké du Grassland méridional

Survol historique

Emergence des royaumes *gung* et mouvements des populations, du XIV^e au XIX^e siècle

Au sud du Grassland, les Bamiléké se sont organisés en une centaine d'unités politiques, de taille variable en population comme en superficie, appelées *gung*, dont la plus importante, Bandjoun, dépasse 90 000 habitants. Certains auteurs utilisent le terme « chefferie » pour désigner ces unités politiques bamiléké, alors que d'autres préfèrent le mot royaume, plus proche du terme local *gung* qui semble d'ailleurs plus adéquat.

« Le groupement bamiléké, qu'on appelait autrefois chefferie, est plus qu'un village ; quelles que soient ses dimensions et sa population, sa structure permet de le considérer comme un royaume. »⁸

Le *gung* est, sur le plan coutumier, l'unité religieuse, politique et sociale fondamentale dans le Grassland. C'est une sorte de petit « Etat-nation » qui possède un territoire, des frontières et une population bien définis. Il est dirigé par un personnage considéré comme sacré, le *fo* (roi, chef), dont les pouvoirs sont contrebalancés par les notables *kam* regroupés en associations plus ou moins secrètes appelées *mkem*. Notons que le *gung* n'est ni une « ethnie », ni une « tribu », c'est une entité politique composite peuplée de gens de tous horizons qui ont essentiellement en commun de reconnaître l'autorité d'un *fo* et de respecter les institutions établies.

Le sud du Grassland n'a pas eu toujours les mêmes caractéristiques que celles que nous lui prétons aujourd'hui. Il a connu de nombreuses transformations non seulement sur le plan artistique, mais aussi dans divers domaines (politique, économique, culturel...) à travers les siècles. Les facteurs intervenants étaient à la fois internes et externes : rapport avec les régions voisines (nord du Grassland, bassin de la Cross River, zone Bénoué), pénétration européenne... En outre, les créations artistiques bamiléké et, plus globalement, la culture bamiléké résultent d'une longue adaptation au sol, au cadre naturel et acquis, de divers apports extérieurs. Elles sont aussi le produit d'une longue histoire des échanges et des transformations évoquées plus haut.

L'histoire des royaumes bamiléké n'a pas encore fait l'objet d'une étude systématique. Les recherches historiques relatives au peuplement du plateau bamiléké sont peu nombreuses et moins anciennes que pour d'autres régions de l'Afrique ; de plus, elles se sont surtout intéressées aux lignages royaux. Les traditions orales, dans ces conditions, ne remontent pas au-delà du XIII^e-XIV^e siècle, date probable de l'émergence des grands et vieux royaumes *gung* (cas de Baleng-Nepèguè qui, avec trente-huit règnes, est considéré par de nombreux auteurs comme l'un des plus anciens).⁹ Ces traditions, tout en confirmant l'existence et l'ancienneté de certains groupements, ne donnent des détails plus ou moins précis que pour les siècles récents. Les sources disponibles de nos jours (cf. bibliographie) et l'état actuel de la recherche¹⁰ nous permettent d'avancer certains faits importants.

Ainsi, le pays bamiléké est peuplé depuis la préhistoire, comme l'attestent de nombreuses découvertes archéologiques. Bien avant le XIV^e siècle il aurait déjà été peuplé de petits Etats organisés. La sous-chefferie de Fengwa (dépendance de Bangwa oriental qui l'a conquise au XVII^e ou XVIII^e siècle) conserve

(8) :

HURAUULT (J.), « Essai de synthèse du système social des Bamiléké », *Africa*, vol. XL n° 1, 1970, pp. 1-14.

(9) :

GHOMSI (E.), *Les Bamiléké du Cameroun, essai d'étude historique des origines à 1920*, thèse de doctorat de 3^e cycle, Paris-Sorbonne, vol. II, 1972, p. 47.

(10) :

Cf. a) C.N.R.S. (éd.) 1981 – *Contribution de la recherche ethnologique à l'histoire des civilisations du Cameroun*, publ. sous la direction de C. Tardits, Paris, *colloque international du CNRS (1973)*, 2 vol.

b) NOTUE (J.-P.), *La symbolique des arts bamiléké (Ouest Cameroun) : approche historique et anthropologique*, thèse de doctorat d'Histoire, Paris I, 1988, vol. I et II.

par exemple trois cent cinquante crânes de chefs qui se seraient succédé.¹¹ Le détail de l'histoire des sous-chefferies *to'* (aujourd'hui soumises à des royaumes plus puissants, mais de création plus récente) sera à cet égard intéressant à étudier. Il est probable que les institutions politiques de base communes à tous les royaumes du Grassland datent de plusieurs siècles (voire de près de deux millénaires).¹²

Beaucoup d'auteurs (linguistes, anthropologues, historiens...) estiment que le Grassland est l'habitat originel des peuples bantu, répandus aujourd'hui dans toute l'Afrique au sud de l'Equateur, depuis plus de trois millénaires.¹³ Le fonds ancien des populations bamiléké serait donc constitué de ces proto-bantu.¹⁴ Selon J. Vansina, il s'agirait surtout d'une grande expansion (ou diffusion) des langues bantu à travers le centre et le sud du continent africain, à partir d'une région comprenant le Grassland et la zone frontalière Cameroun-Nigéria.¹⁵

Le plateau connu aussi très certainement des sociétés acéphales et lignagères. Par exemple, les Betsethe (peuple semi-nomade, vivant de la chasse et pratiquant l'agriculture sur brûlis) seraient les premiers occupants du pays Bangwa occidental.¹⁶ Le fonds de la zone méridionale est constitué des peuples habitant aujourd'hui la zone de forêt, dont les Bassa.

A partir du XIV^e siècle, et même au-delà, date à laquelle la région comptait déjà des petits Etats organisés et des sociétés acéphales, la plupart des grands royaumes (certains apparaîtront au XVII^e et au XVIII^e siècle) ont été fondés, non pas d'un coup mais par une lente pénétration de gens venus d'ailleurs, dans bon nombre de cas. Ces « fondateurs », bien réels pourtant, mais devenus plus ou moins mythiques du fait de l'érosion normale de la tradition orale, sont venus des régions périphériques du plateau bamiléké. On ne connaît rien des rapports initiaux entre eux et les occupants du plateau sinon que ce ne devait pas être des rapports de force. Rien n'autorise à dire que ces anciens éléments ne puissent être apparentés aux nouveaux venus. D'après les traditions recueillies, les migrants vinrent de plusieurs directions différentes :

- la vallée du Mbam (Ndob-Tikar) ;
- le bassin de la Cross River (Banyang, Widekum) ;
- le bassin du Mungo (Mbo) ;
- le plateau de Bamenda et bamoum ;
- la région de Bafia.

A cette époque, des « rois chasseurs » très actifs originaires du Mbam, les Ndob-Tikar, ont créé les principaux grands royaumes bamiléké du XIV^e au XVII^e siècle : Baleng, Bafoussam, Bandrefam, Fomopea, Bamendou, Baloum, Bangang, Fongo-Tongo, etc. Du XVI^e au XVIII^e siècle, on constate alors un relatif éclatement des unités politiques mères du fait de la pression démographique, de la recherche de nouveaux terrains de chasse et des troubles de succession, toutes raisons qui poussent certaines populations à s'installer plus loin et à constituer des groupes plus ou moins autonomes.

Au XVII^e et au XVIII^e siècle, l'espace sur le plateau bamiléké était suffisamment occupé. C'est alors qu'apparaissent des conquérants prestigieux qui regroupèrent des petits *gung* préétablis et fondèrent des entités politiques plus vastes et plus puissantes : Bandjoun, Bafou, Bagangté, Bana, Banka, Bangoulap, Bamena, Lebang (Fontem), Bansa, Batcham, etc.

D'autres mouvements évoqués plus haut ont envoyé des gens sur le plateau (certains fondant des royaumes) : mouvement des Mbo probablement lié à la traite (des éléments Mbo ont réussi à prendre le pouvoir dans quelques royaumes des régions de Dschang et de Fontem), celui des populations Banyang et Widekum (fondation de Babadjou et Bamessingue), celui des réfugiés abandonnant le pays bamoum lors des guerres (ils ont créé par exemple Bagam, Bapi, Bandeng, Bamenyam, MBamtoum, etc.).¹⁷

- (11) :
NOTUE (J.-P.), *op. cit.*, 1988, p. 118.
- (12) :
WARNIER (J.-P.) et NKWI (P.), *Elements for a history of the Western Grassfields*, University of Yaoundé, Yaoundé, 1982, p. 25.
- (13) :
OBENGA (T.), *Les Bantu*, Présence Africaine, 1985, p. 103.
- (14) :
BEKOMBO-PRISO et LABURTHE-TOLRA (P.), « Le peuplement des régions centrales et méridionales », *Contribution de la recherche ethnologique à l'histoire des civilisations du Cameroun*, 1973, pp. 579-586.
- (15) :
VANSINA (J.), *Art history in Africa*, Longman, New York, 1984, p. 10.
- (16) :
BRAIN (R.) et POLLOCK (A.), *Bangwa Funerary Sculpture*, G. Duckworth, Londres, 1971, p. 8.
- (17) :
NOTUE (J.-P.), *op. cit.*, 1988, p. 120.

Le commerce bamiléké, longtemps tourné vers les régions septentrionales (Bénoué, actuel Nord Cameroun), s'ouvrit aux perspectives offertes par les comptoirs du golfe de Guinée à la période de la traite négrière : Douala au milieu du XVII^e siècle, Calabar au XIX^e siècle.¹⁸ Dans le cadre du commerce atlantique, les Bamiléké envoyaient vers la côte principalement des ivoires, des peaux de bête et des esclaves (le trafic se faisait indirectement par des intermédiaires, de peuple à peuple ou de secteur à secteur, du plateau bamiléké à la côte). Ils recevaient en contre-valeurs des produits d'importation comme du sel, des perles, des fusils et de la poudre (autour de 1800), des étoffes, etc. L'impact de l'économie de la traite sur la société bamiléké a été générateur de changements. Par exemple, l'arrivée massive des perles venant de la côte atlantique au pays bamiléké a favorisé le développement de la technique de la broderie de perles (surtout au XIX^e siècle). Les rois et les notables qui participèrent activement à l'économie de la traite s'enrichirent, accumulèrent des biens, et se procurèrent des objets d'art, signes de prestige et symboles de leur réussite matérielle.

Il faut noter que le plateau bamiléké n'a pas reçu uniquement des migrants. Diverses raisons ont amené les gens à quitter cette partie du Grassland et à s'établir ailleurs (bassin du Nkam, plateau de Bamenda, pays bassa, etc.). Par exemple, un produit de traite très apprécié, l'huile de palme, favorisa la pénétration des Bamiléké en forêt dès le XVIII^e siècle (régions du Nkam et l'ouest de Fontem, riches en palmeraies). Cette pénétration aboutit, dans un premier temps, à une multitude de petites unités politiques selon la dynamique bien analysée par J.-C. Barbier à propos des régions de Bana, Bazou, Bounounga (partie méridionale).¹⁹

En résumé, la civilisation bamiléké est constituée d'un fonds tout à fait autochtone auquel s'est ajouté peu à peu l'apport des migrants, mais aussi celui dû aux contacts commerciaux et aux échanges avec, d'une part, les peuples de la forêt plus au sud et, d'autre part, les peuples des savanes du nord et durant des siècles. Il semble cependant que ce fonds local soit resté prépondérant et que nous ayons là une culture régionale tout à fait originale malgré ses facultés patentes d'ouverture et d'adaptation.

Transformations des royaumes et pénétration européenne (XIX^e-XX^e siècle)

Au XIX^e siècle, le nord du plateau bamiléké (régions du Noun et des monts Bambouto) a subi plusieurs attaques de guerriers pillards Chamba qui entraînèrent des fuites temporaires, mais aussi des déplacements parfois importants des populations. Les Chamba connus ici sous le nom de Panye (Bali), venaient du Faro (actuel Nord Cameroun). Ils séjournèrent en pays bamoum à la fin du XVIII^e siècle, dévastant de nombreux secteurs, puis, repoussés, ils entrèrent en pays bamiléké accompagnés d'éléments associés (Bapi, Bandeng, Bati, etc.), détruisant tout sur leur passage. Enfin, ils furent mis en déroute par le *fo* (roi) de Bafou-Fondong, vers 1830-1835, lors de la bataille des Djuititsa. Gawolbe, leur chef, fut tué à cette occasion et son crâne gardé comme trophée par ses ennemis. Après ce désastre, les Panye se divisèrent en plusieurs groupes pour former des royaumes rivaux dans la région de Bamenda.

Ce siècle, avec l'essor démographique et la prospérité économique, fut marqué par l'expansion (déjà amorcée au XVII^e siècle) de certains Etats dont Bangwa oriental, Bandjoun, Bagangté, Bana, Bagam, Baleng, Bansa, Bazou, Lebang (Fontem), etc. Le processus de la centralisation politique s'accroît dans la plupart des royaumes. On observait aussi de nombreuses transformations sur le plan social.

Les premiers Européens à atteindre le pays bamiléké furent les Allemands qui arrivèrent à Lebang (Bangwa occidentale) en 1897 et sur le plateau central en 1902. Ils n'occupèrent totalement la région qu'en 1910 après la défaite des royaumes du sud. La culture locale fut globalement respectée. Toutefois, cette pénétration européenne à l'aube du XX^e siècle fut marquée par le début du pillage et de

(18) :

WARNIER (J.-P.), *Echanges, développement et hiérarchies dans le Bamenda précolonial* (Cameroun), Franz Steiner Verlag, G.M.B.H, Wiesbaden, Stuttgart, 1985, pp. 149 et 151.

(19) :

BARBIER (J.-C.), « Le peuplement de la partie méridionale du plateau bamiléké », in *Contribution de la recherche ethnologique à l'histoire des civilisations du Cameroun*, vol. II, éd. du CNRS, Paris, 1981, pp. 331-354.

la destruction d'œuvres d'art bamiléké. Les capitales *tsa* des royaumes (Bangang, Batcham, Bamougoum, Bamena, Bangou, Bazou, Baham, Bansa, Baloum, etc.) qui s'opposèrent militairement aux Allemands furent partiellement ou entièrement brûlées. Ainsi disparurent quelques belles pièces d'art bamiléké. Les objets confisqués ou reçus en dons, soit par des officiers allemands (Glauning, Rauch, Adametz, Wuthenow, etc.) lors d'expéditions de « pacification », soit par des savants et des particuliers (Ankermann, Mansfeld, Conrau, etc.), vinrent enrichir les musées ethnologiques du Reich II.

L'occupation allemande fut de courte durée. En effet, pendant la Première Guerre mondiale, les Allemands perdirent le Cameroun qui fut partagé en deux. La partie orientale, dont la plupart des royaumes bamiléké, fut placée sous administration française, la partie occidentale, dont le pays bangwa occidental, sous celle des Britanniques. La France et la Grande-Bretagne administrèrent les deux territoires sous le mandat de la S.D.N., puis sous la tutelle de l'O.N.U. à partir de 1946.

De 1955 à 1962, le plateau bamiléké fut ravagé par une guerre civile provoquée par des luttes politiques, liées à l'accession du Cameroun à l'indépendance. Des chefferies furent brûlées, des objets d'art détruits ou pillés. On vit alors apparaître sur le marché des arts dits primitifs, d'authentiques pièces anciennes souvent très importantes, qui provenaient plus de ce pillage et des transactions ténébreuses que des ventes ordinaires par les rois et les notables.

Même après l'indépendance du Cameroun, l'état d'urgence persista au pays bamiléké jusqu'en 1972. Toutefois, les institutions bamiléké (beaucoup d'observateurs soutenaient qu'elles étaient sans avenir) et les symboles qui leur sont attachés ont survécu malgré le lourd bilan des troubles, et même malgré la rapide modernisation de la région.²⁰

En bref, on peut résumer le peuplement et les transformations du plateau bamiléké en plusieurs grandes périodes :

- les temps pré et proto-historiques ;
- la naissance des sociétés acéphales lignagères et l'émergence des petits états ;
- l'épopée des Ndobos aboutissant au développement progressif de puissants royaumes centralisés et la période de la traite négrière ;
- l'évolution des royaumes du XIX^e siècle à nos jours.

Les langues

Les langues bantou du Grassland, toutes génétiquement proches les unes des autres, appartiennent à quatre groupes distincts : *momo*, *ring*, *metchum*, *grassfield de l'est*. L'unité de ce dernier groupe semble acquise et il a même été décidé par les linguistes spécialisés de le traiter comme un *continuum*.

Les langues du plateau bamiléké appartiennent à deux des quatre subdivisions des langues grassfield de l'est, et se répartissent de la manière suivante :

- le sous-groupe bamiléké central : le *ngombale*, le *megaka*, le *ngomba*, le *ngyemboon*, le *yemba*, le *ghomala'*, le *fèfè* et enfin le *nda'nda'* ;
- le sous-groupe noun : le *mugaka*, le *mamenyan*, le *medumba*. Les locuteurs des langues de ce dernier sous-groupe représentent moins de 4 % de la population totale du plateau.

Le pourcentage du vocabulaire de base que partagent des langues données de ces sous-groupes varie entre 85 % (cas du *magaka* et *ghomala'*) et 99 % (*ghomala'* et *fèfè*, par exemple). Vraisemblablement, deux tiers des Bamiléké comprennent le *ghomala'* (autour de Bandjoun) même s'ils ne peuvent pas correctement le parler, comme le signalait d'ailleurs l'administrateur Champoulie en 1933.²¹

(20) :

HURAUULT (J.), *op. cit.*, 1970, p. 22.

(21) :

CHAMPOULIE (1933), *Dialectes indigènes*, Dschang, réf. circul. n° 12 du 31.1.1933, dossier n° III 104.



Une vue du tsa de Bansa
(cliché FINAC-MBANDA, 1981)



Façade monumentale du palais royal
Chengbundy de Bandjoun avec les piliers
sculptés, un encadrement de porte, un abri
vestibulaire. Ce palais fut construit en
1959, l'ancien ayant brûlé lors de la guerre
civile qui sévissait dans la région à cette
époque
(cliché FINAC-PERROIS, 1982)



Trône royal perlé kuofo avec le fo victorieux
et debout, surmontant le siège soutenu par
un éléphant, Baleng, XIX^e siècle, bois, tissu
et perles multicolores
(cliché FINAC-ADALA, 1982)

Institutions et croyances

On peut considérer que dans l'ensemble du Grassland, les institutions et croyances de base sont fondamentalement analogues, en tout cas tout à fait homogènes, malgré quelques différences, en particulier linguistiques. Les mêmes choses peuvent d'ailleurs être exprimées dans des langues différentes. Ces institutions et croyances ont été faites par l'homme pour son équilibre et sa parfaite harmonie avec son milieu social et naturel. Elles ne sont guère statiques et les particularismes locaux peuvent s'expliquer par des facteurs propres à chaque secteur concerné (position géographique pour le commerce régional ou interrégional, type de contact, économie, histoire interne, poids démographique, etc.) ; mais ne pouvant ici entrer dans les détails, restons-en aux grands traits caractéristiques de la société bamiléké.

Dans chaque royaume *gung* bamiléké, l'organisation de la société est fondée avant tout sur les sociétés à masques *mkem* et la répartition des titres hiérarchisés. La stratification sociale, qui se traduit clairement dans l'art et la culture matérielle, est très stricte ; chaque individu est à une place précise et doit obéir à une discipline rigoureuse. Le *fo*, personnage divinisé, est la clef de tous les équilibres du groupe, dans la mesure où il est le gérant des positions de chacun et des règles du jeu social.

S'étant révélé incontournable et seul principe légitime de l'existence collective des populations, en zone rurale principalement, le *gung* s'est maintenu et reconverti dans le contexte difficile de l'époque coloniale, puis de l'indépendance contemporaine.

Le *fo*, maître du *gung* : roi sacré et personnage central des arts, au sommet d'une société hiérarchisée

Organisation territoriale du royaume *gung*

C'est à partir d'un noyau central que le royaume bamiléké naît, grandit, suite à des migrations progressives et à des conquêtes. Le *gung* comprend alors :

- ce noyau central (ou territoire d'origine) où s'était installé le fondateur ;
- les territoires conquis au cours de l'histoire ;
- les territoires *to'* des chefs soumis appelés *foto'* ;
- la capitale *tša*.

Le *gung* est divisé en sous-chefferies *to'*, quartiers *pfela'* et sous-quartiers. De telles unités administratives se regroupent en provinces, ou « *chemin* » *jye*, pour faciliter l'administration des royaumes importants comme Bandjoun. Le *jye* est dirigé par un inspecteur royal appelé *tajye* (littéralement « père » du *jye*).

Le *tša*, ou capitale, pouvant comprendre plusieurs centaines de cases ou maisons est le principal centre administratif, religieux et culturel du *gung*. C'est ici que résident le *fo*, ses nombreuses femmes (le nombre des épouses royales varie d'une dizaine à quelques centaines selon l'importance du *gung* dans le Grassland), les enfants, ainsi que les serviteurs attachés à sa personne. C'est aussi le lieu de réunion des principales sociétés à masques *mkem* dans des cases ou des espaces qui leurs sont réservés. Enfin, il abrite des lieux de culte dont les plus importants demeurent les cases renfermant les crânes des ancêtres du *fo* et son trésor (objets cultuels). On peut distinguer quatre principales parties du *tša* :²²

- le marché *sim* qui, en dehors de son rôle économique, est un véritable centre d'animation où se déroulent les cérémonies et les danses coutumières, et abrite divers lieux de culte ;
- la résidence personnelle du *fo* qui renferme le somptueux palais-temple *chengbundy*, le bâtiment le plus important du *gung* ;

(22) :

NOTUE (J.-P.) et PERROIS (L.), *Les sociétés secrètes chez les Bamiléké de l'Ouest Cameroun*, ISH/ORSTOM, 1984, pp. 27-28.



Une vue du tsa de Bandjoun
(cliché FINAC-MBANDA, 1981)

- le *fam*, ou *lefem*, l'endroit le plus interdit du *tsa*, qui est le principal sanctuaire du *gung* ; il n'est pas seulement le cimetière royal, mais aussi une école religieuse où sont formés les serviteurs du *fo* ; c'est enfin le lieu de résidence des principaux prêtres chargés des cultes royaux ;
- les dépendances extérieures (alentours immédiats de la résidence royale) où on retrouve les cases des éléments de la garde royale et de certaines sociétés coutumières.

Le *fo*, roi sacré

La représentation du *fo*, et plus particulièrement la glorification de cet être exceptionnel, de caractère divin, est le thème essentiel de l'art bamiléké. Cet art est monarchique dans la mesure où tout est fait en fonction du *fo*. C'est le rôle de ce dernier, en tant que souverain avec ses multiples attributions, qui influence le plus la forme et le style de la production artistique bamiléké.

Tout un décorum et un ensemble de rituels entourent la personne royale ainsi que ses actes, même ses noms d'éloges insistent sur ses qualités et sa capacité à s'engager totalement pour son peuple.

« Approcher le chef et lui adresser la parole, c'est à la fois une chance et un honneur. Pour ce faire, on frappe dans ses mains et on courbe l'échine pour attirer son attention tout en lui adressant respectueusement la salutation rituelle "O zie mu" – Tu sais, toi qui es grand – avant même de lui présenter ses doléances ou ses vœux. »²³

Le *fo*, qui est au sommet de la hiérarchie sociale, dirige le *gung* avec l'aide et en accord avec *Si*, l'être suprême, et les génies. Il a des pouvoirs immenses mais pas absolus dans la mesure où il est constamment

(23) :

MAILLARD (B.), *Pouvoir et religion, les structures socio-religieuses de la chefferie de Bandjoun* (Cameroun), 2^e éd, Peter Lang, Berne, 1984, p. 7.



Peinture murale réalisée par un artiste bamoum à Bandjoun en 1936 : au centre, le fo (roi) Kamga II assis est entouré d'un groupe de majong (guerriers) ainsi que des ngwala (ministres-prêtres)
(cliché FINAC-MBANDA, 1981)



Statue commémorative d'un fo assis et tenant un serpent à deux têtes, Bangwa oriental, XIX^e siècle, bois, hauteur 104 cm. Représentation réaliste du serpent à double tête qui est le symbole de la royauté et l'image de la fécondité gémellaire
(cliché FINAC-ADALA, 1983)

Page ci-contre :

Le fo Tela, 38^e souverain de Baleng
(cliché FINAC-MBANDA, 1982)

sous la surveillance des sociétés coutumières. Du « fondateur » du *gung* au *fo* régnant, l'autorité sacrée se transmet théoriquement par un rituel complexe d'initiation et d'intronisation.

Ainsi, avant de mourir, le *fo* fait connaître à plusieurs de ses notables et serviteurs celui de ses nombreux enfants qu'il désire avoir comme successeur. Dès la mort du *fo*, l'héritier est « capturé », puis interné au *lakam* (« village du notable », lieu d'initiation d'un nouveau *fo*), pendant neuf semaines : il subit, d'une part, un enseignement pour son futur rôle de monarque et, d'autre part, maints rituels religieux et magiques relatifs à l'initiation et l'intronisation qui font de lui un être sacré et exceptionnel, un *gheke* (homme qui possède le *kè*, puissance de vie et transcendante, force surnaturelle et occulte, magie). Le *fo* peut alors communiquer avec le monde des esprits, en particulier celui des ancêtres. Il peut se transformer à volonté en panthère, éléphant, buffle, serpent, et redevenir homme en un instant.

« Le *fo* est aussi le maître des éléments naturels, c'est pourquoi, dans l'intérêt du *gung* et en cas de nécessité, il doit intervenir auprès des génies des eaux (rivières, lacs), de la foudre, du vent et de la pluie. »²⁴ Ainsi, une très grosse pluie suivie d'un arc-en-ciel entourant le soleil est l'annonce de la mort d'un grand *fo*. Grand prêtre, le *fo* est le chef religieux. Il supervise les rituels importants, et notamment ceux qui concernent les semailles, les récoltes et le festival annuel de la saison sèche, marqué par la fin du cycle agricole. Il est le chef de guerre, le responsable de la justice coutumière, le gestionnaire du territoire et le chef de la terre, laquelle appartient en indivision à la communauté toute entière. En outre, le *fo* est le symbole de la fécondité et de la prospérité du groupe. C'est pourquoi, avant d'être intronisé, il est tenu de prouver sa capacité à engendrer en fécondant une femme mise à sa disposition lors de la réclusion initiatique au *lakam*.

Le *fo* possède un important trésor, essentiel pour son prestige, légitimant son autorité. Il est le grand mécène, protecteur des arts. Divers objets de culte ou de prestige sont réservés au *fo* dont la puissance inspire la crainte, mais dont les jugements sont aussi empreints de justice et de bonté. En outre, l'artiste exprime avec des signes formels les multiples fonctions sociales, religieuses, politiques et économiques du *fo* (conducteur du peuple, juge impartial, guerrier toujours victorieux, grand prêtre, gardien de l'ordre social et culturel, gérant de la fertilité des femmes et de la terre, gérant aussi d'immenses richesses, seul détenteur de tous les secrets du pays, etc.). Ainsi, certains types de représentation de *fo*, illustrant les principales attributions et fonctions du souverain, devenant aussi des thèmes plastiques généralement à caractère symbolique (et même des sortes d'idéogrammes expressifs), apparaissent très fréquemment dans les œuvres d'art (statues, trônes, piliers et cadres de porte sculptés, pipes, instruments de musique) des différents *gung*. Ces formes constituent un système de communication à l'intérieur des *gung*, puis entre les unités politiques qui conservent globalement les mêmes institutions, les mêmes croyances.

Malgré ses pouvoirs incontestables, le *fo* n'est en réalité que le porte-parole officiel des sociétés coutumières. « Toutes les décisions importantes sont prises en conseil. Notons à cet égard, que tout manquement à la coutume peut mettre le *fo* en difficulté. En réalité, il est tenu de jouer un rôle défini à l'avance et de s'y tenir exactement, sous peine de déchéance brutale. »²⁵

Les collaborateurs du *fo* et les cadres du gouvernement théocratique du *gung*

- Les grands notables, conseillers du *fo*

Les neuf notables *mkamvu'u* et les sept notables *mkamsombue* qui initient et intronisent le roi *fo* constituent le gouvernement théocratique du royaume *gung*. Ils protègent mystiquement le *gung* et contrôlent les principales sociétés à masques. Ces dignitaires sont eux-mêmes chefs de lignages dont les

(24) :

NOTUE (J.-P.), *op. cit.*, 1988, p. 142.

(25) :

NOTUE (J.-P.) et PERROIS (L.), *op. cit.*, 1984, p. 32.





Une phase d'initiation du fo au la'kam,
Batchingou
(chché FINAC-ADALA, 1983)

fondateurs ont souvent pris part à la création de l'Etat. Comme le roi *fo*, ils ont aussi la possibilité de se transformer en animaux féroces. Nous y reviendrons plus loin en parlant de leurs associations.

- Les sous-chefs *foto'* ou *fonte*

Le *foto'* est un roi sous la dépendance du souverain *fo*, mais gardant un caractère sacré. Il contrôle le *to'*, représentant soit d'anciens *gung* vaincus et soumis au cours des guerres anciennes, soit des *gung* s'étant mis volontairement sous la protection du *fo* lors de troubles, soit encore des territoires mis à la disposition d'un chef fugitif à condition que celui-ci se mette sous sa dépendance directe. Le *foto'* garde certaines prérogatives administratives et une relative indépendance et le *to'* a une organisation exactement semblable, en plus petit, à celle du *gung*.

- Les serviteurs *tshofo*, les *ngwala* et les guerriers *wabo* (*wamba*)

Les *tshofo* (ou *chinda*) sont des serviteurs qui entourent le *fo*. Ils sont recrutés à un âge très tendre, soit en accord avec leur père qui veut ainsi plaire au *fo* (roi), soit de force, en cas de pénurie.²⁶ Aujourd'hui, le recrutement est devenu difficile à cause de certains facteurs, dont l'émigration, la scolarisation. Il a même disparu dans quelques *gung*. Après plusieurs années de formation et de service, les *tshofo* sont membres de puissantes sociétés secrètes, constituant une noblesse palatine, ayant des fonctions politiques, administratives, juridiques et militaires considérables dans le royaume. Il y a deux catégories précises de serviteurs : ceux qui sont en service dans la résidence du *fo*, les *tshofoshe*, et ceux qui restent en formation au *fam* (« bois sacré », ou quartier du *ngumba*), les *ngue* (« étrangers »), ou *pongwala*. La division des serviteurs en ces deux groupes distincts et antagonistes, chacun ayant ses propres sociétés à masques, se retrouve dans tous les royaumes centralisés du Grassland.

Les *ngwala* sont les principaux collaborateurs du *fo*, ce sont des *ngue*, ou *pongwala'* titrés. « Il y a le *ngwalasisi*, ou grand ministre du culte, le *ngwala to*, ou *ngwala kem*, ministre des affaires intérieures de la chefferie et gardien du trésor, et enfin le *ngwalaka*, bras droit et principal serviteur du roi, son adjoint, puisque c'est lui qui gouverne en son absence. Le *ngwalaka* représente le *fo* dans toutes les manifestations publiques où il ne peut pas paraître. C'est le chef de guerre et c'est lui qui dirige l'armée sur le terrain en cas de troubles. C'est aussi un juge coutumier qui remplace très souvent le *fo*. »²⁷ Compte tenu de l'étendue de ses pouvoirs, le *ngwalaka* pouvait facilement nuire au pouvoir central du *fo*, c'est pourquoi la coutume limite la durée de cette fonction à neuf ans au maximum (de trois à neuf années selon les *gung*). Lorsqu'il quitte ses fonctions, le *ngwala* reçoit le titre de *sado/sa'*, grand administrateur et combattant. Il est installé dans un bon endroit du *gung*, on lui donne des terres à cultiver et des princesses pour femmes. D'ailleurs, par l'intermédiaire des sociétés du *fam* dont il fait évidemment partie, il continue à influencer plus ou moins sur le gouvernement du royaume *gung*. Ce sont les pères des *ngwala* qui sont les grands dignitaires de la société *msop* dont la puissance est exprimée par les masques dits batcham.

Les *wabo* ou *wamba* (parfois d'origine servile) ont fait preuve d'un dévouement remarquable à l'égard du royaume *gung* et du *fo*. Redoutables guerriers, ils sont des défenseurs inconditionnels du *fo*. Ils ont le droit de pénétrer dans le cimetière royal, le *fam*. Réputés grands magiciens, leurs « *pi* » (double animal d'une personne humaine) sont le buffle et les animaux aquatiques. « Les *wabo* sont répartis en deux groupes hiérarchisés, les *wabo* ayant le droit au bracelet de cuivre et les autres. Les premiers sont dignitaires de la société *nyeleng*, confrérie gardienne des instruments de musique sacrée. Elle participe aussi au rituel du *kè* (la magie, rites agraires) tous les deux ans. Pour avoir cet honneur, on dit que les *wabo* doivent livrer en sacrifice aux sorciers neuf personnes qui leur sont chères. »²⁸

(26) :

NOTUE (J.-P.), *op. cit.*, 1988, p. 165.

(27) :

NOTUE (J.-P.), *op. cit.*, 1988, p. 162-166.

(28) :

NOTUE (J.-P.) et PERROIS (L.), *op. cit.*, 1984, p. 38.

• L'état-major personnel d'un nouveau *fo* : le *kwipu*, le *wafu*, le *suop*, le *defo* et le *tabue*

Chaque *fo* nouvellement désigné se constitue une sorte d'état-major personnel. Les anciens dignitaires du *fo* défunt n'ont plus alors qu'un rôle honorifique, les dignités acquises se transmettent de génération en génération avec les avantages qui y étaient attachés.²⁹ Ainsi il choisit son *kwipu* (« celui qui tient la main du *fo* ») qui sera le second personnage du royaume, sorte de grand chambellan, et son *defo*, un autre serviteur chargé de ses commissions personnelles. Il nomme également un *tabue* dont le rôle sera de surveiller le double animal (*pi*) du chef, dans le bois sacré. Un des frères du *fo* est également investi *suop*. Son petit frère, ou à défaut un des princes, est désigné comme *wafu*. La mère, ou à défaut une de ses sœurs, devient *mafo* « reine mère ». Il y a autant de *mafo*, de *kwipu*, de *wafu* et de *suop* qu'il y a eu de règnes. La confrontation de la généalogie royale avec celles de ces dignitaires peut nous fournir d'amples informations historiques.

La *mafo*

La *mafo* ou reine mère reste la seule femme du royaume bénéficiant d'un statut masculin, et pouvant ainsi entrer dans certaines associations d'hommes. Elle est, soit la mère véritable du *fo*, soit, si celle-ci est déjà décédée, une de ses sœurs. Il faut distinguer la *mafo* titulaire, mère du *fo*, de la *mafo* honoraire appelée *msuop mafo*. Cette dernière est de droit la fille aînée du *fo* ou *tukam*. Il peut y en avoir plusieurs, les autres sont des princesses ou des personnes ayant rendu un grand service au roi. Titulaires ou honoraires, les *mafo* ont les mêmes privilèges et sont auréolées du même prestige.³⁰ La *mafo* est l'objet d'un grand respect dans le *gung*, elle a même une relative autorité que le *fo* ne peut jamais combattre de front. Elle dirige toutes les sociétés féminines et a par conséquent toutes les prérogatives d'un chef de famille. Elle possède son domaine propre et peut librement l'agrandir par héritage, don ou achat.

Stratification et mobilité sociale

La société bamiléké est fortement hiérarchisée. Le *fo* occupe une place exceptionnelle, de même que les membres des Conseils des neuf et des sept. Mais d'une façon générale, la société comprend trois grandes strates, les habitants de chaque *gung* se définissant par rapport au *fo* :³¹

- les descendants du *fo*, ou « princes » ;
- les serviteurs et les héritiers des serviteurs du *fo* ;
- les simples habitants.

La première strate royale constitue la noblesse du sang, dans laquelle on retrouve le *fo*, ses enfants, la descendance du *fo* jusqu'à la troisième génération, ainsi que les lignages des grands royaux signalés auparavant.

La deuxième strate est la noblesse palatine, constituée des serviteurs du *fo*, à laquelle de nos jours on peut associer plusieurs catégories de gens anoblis pour diverses raisons. Cette strate comprend plusieurs catégories. Il a existé une strate composée d'esclaves *pu'*, mais, à cause de l'extrême mobilité sociale, ce statut n'a pas subsisté (il n'était pas permanent).³²

Les populations qui ont été soumises lors des campagnes militaires expansionnistes de certains Etats occupent une place particulière.

Certains pensent qu'on peut diviser la société en deux catégories : d'un côté, les nobles associés au *fo*, de l'autre, les simples habitants considérés comme de véritables fils du pays, mais de rang inférieur.

La division de la société en notables et non-notables et la subdivision de la catégorie de nobles en plusieurs groupes hiérarchisés selon les grades reste aussi l'un des facteurs d'une lutte permanente pour les titres auxquels sont attachés avantages et honneurs. Notons qu'il n'est pas possible de parler d'une



Cérémonie funéraire à Bandjoun : apparition d'un membre masqué de la société religieuse et magique mapfeli, derrière le ngwalaka (au premier rang), maître du bois sacré et principal serviteur du *fo*, tenant la redoutable lance culturelle *nkwongung* (littéralement lance du pays) ou encore *nkwongbeti* appartenant à la société guerrière *kom* (constituée d'anciens *ngwala*) (cliché FINAC-NBANDA, 1982)



Le *ngwalaka* devant les statues des souverains et de leurs épouses, au cimetière royal *fam*, Batoufam (cliché FINAC-MBANDA, 1982)

(29) :

NOTUE (J.-P.) et PERROIS (L.), *op. cit.*, 1984, p. 34.

(30) :

NOTUE, (J.-P.) et PERROIS (L.), *op. cit.*, 1984, p. 37.

(31) :

NOTUE, (J.-P.), *op. cit.*, vol. 1, 1988, p. 165.

(32) :

NOTUE, (J.-P.), *op. cit.*, vol. 1, 1988, p. 166.

division de la société en « castes » ou « classes », selon l'optique occidentale de ces termes. Ici, rien dans l'attribution des terres ni dans le système économique ne conduit à placer systématiquement une catégorie d'habitants sous la dépendance d'une autre.³³ La mobilité sociale constitue la raison d'être, et l'on peut dire le moteur, du système d'institutions des *gung* sans aucune contradiction avec le collectivisme pourtant de rigueur. La promotion personnelle est ouverte à tous, dans le cadre des sociétés coutumières des royaumes.

Il existe dans les sociétés du Grassland un souci majeur de justice et de démocratie qui n'a pas été souvent mis en relief ; l'élément important de cette organisation politique et sociale est l'application des lois de la majorité tout en respectant les minorités ; tous les individus, quels qu'ils soient, sont associés d'une manière ou d'une autre au pouvoir. Cette tendance à l'équilibre des pouvoirs était largement répandue dans l'Afrique précoloniale.

Les sociétés à masques *mkem*, contre-pouvoir du *fo*

« Le Cameroun, surtout dans l'Ouest, est une pépinière de sociétés, on ne doit ni en parler, ni voir les cérémonies sans y être autorisé, souvent sous peine de mort. Chaque société dispose d'un terrain spécial avec une case, elle a ses masques, ses costumes, ses danses, sa langue secrète. »³⁴

Les sociétés à masques *mkem*³⁵ constituent les rouages religieux, magiques, politiques, économiques et culturels, limitant les éventuels abus de pouvoir du *fo*. Elles sont gardiennes de l'ordre social, politique et même économique des *gung* dont elles constituent à la fois le pouvoir réglementaire et la puissance de l'exécutif, derrière le *fo* qui, sans elles, ne serait rien. Par suite d'une analyse trop élémentaire des structures propres à la société bamiléké et des préjugés ethnocentriques, très courants au temps de la colonisation, on a souvent attaché un caractère archaïque et maléfique à ces groupements. Le *fo* exerce son autorité et son influence par l'intermédiaire des *mkem*. C'est aussi dans ces associations que l'individu trouve sa vraie place sociale. Les *mkem* constituent donc vraiment toute l'architecture de l'édifice social et restent l'un des aspects fondamentaux de la culture bamiléké.

« Ces confréries politiques et initiatiques ne dissimulent pas leur existence, leur histoire, leurs règles, leurs lieux de réunion, leurs emblèmes, leurs costumes, leurs masques mêmes, ni souvent les noms de leurs adhérents. Mais ce qui s'y fait réellement, les pratiques et les rites, la signification des symboles, l'essentiel en un mot, reste interdit au profane ; chaque société réserve jalousement ses activités aux membres initiés. Le caractère secret des cérémonies importantes est soigneusement et efficacement gardé sous peine de sanctions très graves pouvant aller jusqu'à la mort des traîtres ou des imprudents. »³⁶

La force d'un *mkem* repose sur la parole. Le serment de secret à l'entrée est un véritable pacte magique qui contient en lui-même la sanction de sa trahison, la mort sans appel. Si toutes ces associations sont appelées « sociétés secrètes », seules certaines, en particulier celles associées au *kè* (puissance de vie et transcendance, magie), sont authentiquement secrètes.

Les sociétés *mkem*, très organisées et hiérarchisées, sont des véritables écoles de justice, d'apprentissage social, d'entraide mutuelle, de solidarité, de discipline, d'information, de formation personnelle des individus. Elles représentent l'âme et la force spirituelle des *gung* comme l'ossature de son organisation sociale et politique.

L'organisation des *mkem* reflète celle du royaume *gung*. Ainsi, à côté des grandes sociétés coutumières du *gung* dont le siège est situé à la capitale *tsa*, il existe de nombreuses sociétés de quartiers, de certains puissants lignages ou des sous-chefferies qu'il ne faut pas négliger bien qu'elles soient moins impor-

(33) : NOTUE (J.-P.), *op. cit.*, 1988, p. 167.

(34) : DESCHAMPS (H.), *Les religions de l'Afrique Noire*, 5^e éd., Coll. « Que sais-je ? », P.U.F., Paris, 1977, p. 59.

(35) : Les masques sont des signes de reconnaissance des *mkem* et sont essentiels à leur fonctionnement. En outre, ils sont parmi les principaux objets d'art (à caractère rituel) qui symbolisent, matérialisent la légitimité, le pouvoir et la puissance de ces associations plus ou moins secrètes.

(36) : NOTUE (J.-P.) et PERROIS (L.), *op. cit.*, 1984, p. 5.

tantes. Les *mkem* sont divisés en trois grandes catégories, suivant la stratification sociale que nous avons évoquée plus haut :

- les *mkem* des descendants du *fo*, ou « princes » ;
- les *mkem* des serviteurs du *fo* ;
- les *mkem* des « simples habitants ».

Il existe évidemment des sociétés communes à toutes les catégories sociales. On peut aussi classer ces sociétés en fonction des buts poursuivis (politique, guerre, religion...), de la structure interne, etc.

L'accès aux *mkem* se fait : par voie d'héritage ; par décision du *fo* au moment de l'octroi d'un titre ; par parrainage et versement d'un droit d'entrée – ce dernier est calculé en fonction de l'importance de la société, de la qualité personnelle de l'impétrant (rang social, influence, moralité) et de celle du parrain. Les droits d'entrée, qui ne cessent de croître d'année en année, sont payés en nature ou en espèces ; pour certaines sociétés, ils sont purement symboliques. Enfin, cet accès à la plupart des *mkem* exige une ou plusieurs initiations. C'est toujours un parrain qui doit introduire le postulant au *mkem*. Outre les droits d'entrée, chaque membre doit verser une cotisation périodique, par mois ou par semaine selon les cas. Chacun fournit également les vivres nécessaires à la tenue de la réunion le concernant. Tous les travaux ou dépenses exceptionnelles relèvent de la caisse de la société elle-même.

Le jour de la réunion ordinaire, chaque membre du *mkem* se rend au marché, à la case de réunion, portant masques et signes de reconnaissance. Il emporte avec lui l'inévitable et indispensablealebasse de vin de palmier-raphia et un petit fagot de bois pour le feu. Autrefois, il était aussi muni d'un gros bâton noueux, véritable gourdin destiné à rosser à mort tout individu qui aurait l'imprudence de le gêner dans sa marche. Certains sifflaient pour avertir, mais d'autres non. Il y eut encore des incidents de ce type dans les années soixante. Il fut alors interdit aux membres des sociétés coutumières de sortir, masqués, dans les chemins des *gung* en menaçant les gens. Cependant, de nos jours, lors des fêtes rituelles et funéraires acceptant la présence du public, les membres des *mkem* restent toujours hargneux et agressifs envers les curieux. Des gens ont reçu dans ces conditions de sévères bastonnades (à Baleng, Bameka, etc.) pour s'être trop approchés des *mkem*.

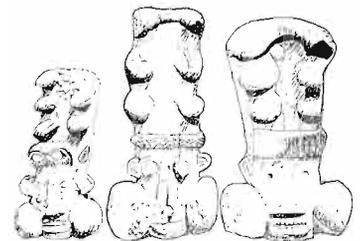
Nées des exigences sociales qui dans les détails ne sont pas identiques d'un secteur à l'autre, ces sociétés sont d'une grande variété d'un royaume à l'autre (chaque *fo* en accédant au trône, et dans des conditions précises, peut créer une société nouvelle). Mais certains types de *mkem*, liés à l'essence même de l'institution monarchique originale qu'est le *nefo*, royauté bamiléké, se retrouvent dans chaque secteur du plateau bamiléké, malgré des appellations différentes et, dans certains cas, quelques modifications selon des besoins locaux : *mkamvu'u*, *nkamsombue*, *kemjye*, *ku'ngang*, *kwo'si*, *nyeleng*, *kwemteng*, *manjong*, *msop*, etc., que nous allons présenter brièvement, à titre d'exemples.

Conseil ou société des neuf notables *mkamvu'u*

Littéralement, *mkamvu'u* signifie « les neuf notables » (de *mkam* – notables [singulier : *kam*] – et *vu'u* – neuf) ; il s'agit d'une association politique et religieuse (sorte de collège de grands prêtres) d'un *gung*, composée du *fo* et des descendants de huit des compagnons du fondateur du royaume. Les « Neuf » contrebalancent (rappelons-le) les pouvoirs du *fo* et, en principe, les limitent. L'administration coloniale avait même voulu en faire un véritable conseil d'administration du *gung*. La fonction demeure héréditaire. Dans beaucoup de *gung*, ce conseil est élargi à d'autres dignitaires, *wafu*, *kwipu* ou *mafo*, également descendants des responsables des règnes précédents. Par exemple, à Bandjoun, le *mkamvu'u* a trente membres. Ce qui n'empêche pas que seuls les neuf notables titulaires ont le droit de participer aux délibérations et aux décisions. Les autres n'ont qu'un droit de parole limité.



Un masque Katcho, Bafandji, XVIII^e ou XIX^e siècle, bois, couleur rouge, 80 cm de haut
(cliché FINAC-ADALA, 1985)



Trois masques katcho, Bafandji, bois, XVIII^e ou XIX^e siècle, hauteurs : 68 cm, 80 cm, 70 cm
(cliché FINAC-PERROIS, 1986)

Les membres titulaires portent un insigne accolé à leur nom, une particule signifiant « héritier de » – *dzu* ou *dza*. Tous portent au poignet gauche un bracelet de cuivre doté, paraît-il, d'un certain pouvoir. Pour les cérémonies, ils ont une jupette en tissu traditionnel, *mque*, de couleur ocre et rouge.

Le *mkamvu'u* constitue le noyau central ou l'élément fondamental du *Troh* ou *Night Society* chez les Bangwa occidentaux ; sa puissance y est exprimée par les masques, parmi lesquels les spécimens dits *batcham* qui inspirent la terreur et sont dotés des pouvoirs surnaturels (lorsqu'ils sont consacrés). Dans le royaume de Bagam et celui, voisin, de Bafandji, les étranges masques *katsho* (proches des « *batcham* » classiques, surtout en ce qui concerne les fonctions et certains traits morphologiques) visualisent le pouvoir du *mkamvu'u* (ou la limite de celui du *fo*) dans ces localités. Ainsi, par exemple, tous les éléments du visage d'un masque *katsho* de Bafandji sont décomposés selon un ordre symbolique, chacun de ces éléments ayant une signification bien précise :

- l'ensemble du masque représente le *mkamvu'u* ;
- les deux joues, symboles de la fécondité du groupe, constituent deux des neuf notables ;
- les six « bosses » supérieures sont les signes de six autres notables ;
- enfin, le reste, dont la tête, figure le *fo*, neuvième notable.

Le *mkamvu'u* intervient non seulement lors de la désignation, l'initiation et l'intronisation du *fo*, mais aussi lors de celles des principaux dignitaires du *gung*. Il décide de maints rituels religieux et magiques nécessaires à la survie du *gung*. Il se prononce pour la guerre ou la paix. Il contrôle toutes les autres sociétés du royaume et se trouve, d'office, membre des plus puissantes. Les funérailles d'un de ses membres ont lieu sur la place du marché *sim* comme pour un *fo*. Le *mkamvu'u* constitue un tribunal coutumier suprême. Sur le plan social, il joue un rôle régulateur, met de l'ordre dans le royaume. Il combat tous les maux sociaux, dont les désordres et l'adultère. Les jeunes filles non mariées qui se trouvaient malencontreusement enceintes étaient vendues comme esclaves, sans pitié.

L'administration coloniale, puis actuelle, s'est plutôt appuyée sur le *fo* en élargissant son rôle par rapport au *mkamvu'u* dont elle a eu d'abord tendance à minimiser les fonctions, dans la mesure où il est plus facile d'influencer un homme que tout un groupe. Cette politique a quelque peu transformé l'aspect des royaumes *gung*. En fait, les neuf notables sont les vrais dépositaires de la coutume dont le *fo*, parmi ses pairs, n'est que le gérant.

Il ne faut pas croire qu'il y ait eu partout neuf ou sept compagnons pour fonder les royaumes. Le chiffre neuf est symbolique, car, bien souvent, cette assemblée compte beaucoup plus de membres, comme nous l'avons évoqué plus haut. Sur le plan politique, neuf est lié au pouvoir du gouvernement. Ce chiffre, d'après une tradition bamiléké de la région de Banka (Haut-Nkam), signifie les neuf orifices de l'homme : les narines symbolisent le pouvoir, les oreilles la prévoyance, les yeux la sécurité, la bouche la communication, le sexe la fécondité, l'anus le service. Le neuf (tout comme le sept) a une signification beaucoup plus profonde qu'on retrouve dans la pensée, et dans l'organisation sociale bamiléké : par exemple la semaine bamiléké dure huit jours, le neuvième jour marque le renouvellement hebdomadaire, c'est le jour « de l'interdit », le plus redouté. Il est aussi associé aux rituels du *kè* (puissance de vie, magie) et possède un caractère tout à fait ésotérique : par exemple, pour se changer en serpent, l'homme-serpent accomplit un certain nombre de rites ; il doit en particulier absorber sept ou neuf graines d'une plante appelée *didium*.³⁷

Enfin, le chiffre neuf a diverses significations symboliques pour certains peuples du monde dans le temps et dans l'espace. Ainsi, dans l'organisation politique douala (Cameroun) on retrouve neuf *ndika*, qui sont des ministres représentant les neuf classes d'âge de la génération active du peuple résidentiel. Dans le royaume du Bénin ancien (Nigéria) apparaissent les neuf membres du gouvernement de chaque cité.

(37) :

Albert (R.P.A.), *op. cit.*, 1943, p. 105.



Masques katcho décorés de serpents, avec des joues boursouflées, Bagam, probablement XVIII^e siècle, bois polychrome. Le troisième masque, à droite de la photo, a une tiare décorée d'araignées (Collection musée de l'Homme : cliché CHRISTOL, 1925)



Membre du Conseil des neuf notables
titulaires, assis sur un des tabourets sacrés,
Bandjoun
(cliché FINAC-MBANDA, 1982)

Conseil ou association des sept notables *mkamsombue*

Ce conseil est une sorte de cour suprême dont le but est de veiller au respect des institutions et des coutumes. Les sept membres s'occupent des lois et de l'intronisation du nouveau *fo*. En contact avec le monde invisible et celui des esprits, ils doivent protéger le royaume ; leur rôle sacerdotal est important. Le conseil est en relation symbolique avec la lune. Au dos de leur habit de danse, on retrouve le symbole lunaire chez les Moghamo (plateau de Bamenda). Sept est le signe divin ; il représente aussi la totalité, l'infini, l'homme, d'où sa décomposition en plusieurs éléments ayant des connotations avec des réalités sociales. Ainsi, à Ashong, ce chiffre se décompose de la façon suivante : 2 représente les jambes ; 1 le bassin ; 1 l'abdomen (« grenier » du *fo*) ; 2 les deux bras ; enfin 1 la tête et le cou. Le symbolisme de sept se retrouve dans divers aspects de la société bamiléké. Le rôle du Conseil des sept est particulièrement important dans les royaumes du nord (Bambouto, Menoua). La fonction est héréditaire. A Bagam comme à Bafandji, seuls les membres du *mkamsombue* sont autorisés à porter les masques *katsho*, exhibés lors des funérailles du *fo*, des neuf et sept notables.

Le *ku'ngang*

Le *ku'ngang* est une des sociétés bamiléké les plus secrètes. Ce *mkem* célèbre le culte de l'être suprême *Si*, mais aussi celui des divinités des eaux et des champs, dans le but d'assurer la fécondité du groupe en général. Il doit combattre les sorciers maléfiques et, de ce fait, utilise un très riche matériel rituel (statues *mupo*, sacs-fétiches, herbes magiques, cornes d'animal, etc.). Lors des cérémonies rituelles, les membres du *ku'ngang* exhibent deux types de masques caractéristiques réputés si dangereux que les spectateurs sont tenus de ne les voir qu'à distance. Le masque le plus courant est le *yegue*, composé d'un

visage de tissu local orné de cauris. Des trous sont ménagés pour les yeux et la bouche. La tête est surmontée de cornes d'animal ornées de cauris à la base. Le nombre de cornes indique l'importance du propriétaire du masque. De longues tresses de cheveux humains recouvrent le corps du danseur jusqu'aux pieds. Le second type en bois est généralement anthropomorphe (il existe quelques spécimens zoomorphes figurant souvent le chimpanzé) ; un masque de cette catégorie se caractérise par un front bombé, un visage parfois simiesque, des yeux en amande (certains masques du *ku'ngang* présentent avec réalisme le visage humain). Il est orné de tresses de cheveux humains, parfois très longues et plus ou moins abondantes. A ces tresses de cheveux sont souvent accrochés des sacs magiques et quelques cauris. Au niveau de la forme, il existe plusieurs variantes de ces objets.

Dans un royaume, le *ku'ngang* est divisé en plusieurs sections indépendantes qui correspondent à des clans déterminés. En dehors du *fo*, de sa première femme, *kungfo*, et des neuf notables, *mkamvu'u*, seuls les membres de ces clans privilégiés peuvent être initiés au *ku'ngang*. Chaque section du *ku'ngang* a à sa tête un *taku'* ou *tadye ku'*, sorte d'officier de la société. Le *taku'* est un *ghekè*, l'homme qui possède le *kè* (magie, puissance transcendante, force féconde). Il s'entoure d'autres spécialistes :

- le *takè* (littéralement, père du *kè*), qui initie les autres à la pratique du *kè*. C'est parmi les *takè* qu'on recrute les *tadye ku'* ;
- le *gegè*, maître guérisseur qui a une bonne connaissance de l'anatomie et des plantes ;
- le *ghègom*, devin qui officie avec des araignées mygales ;
- le *ghèhè*, maître de la foudre et du tonnerre ;
- le *bèbeng*, maître de la pluie ;
- le *dium*, sorcier hibou ou maître « vampire » ;
- le devin à la corne d'animal chiamgne ;
- le maître des crânes d'ancêtres.

Ce sont les officiants du culte familial des ancêtres.

Le *kemjye*

Le jeune *gue* ou *pongwala*, serviteur du *fo*, subit au *fam* (cimetière royal) une rude formation. Les mérites passés et les fortes sommes versées par ses parents au *fo* permettent au novice de subir une première initiation qui l'autorise à accéder au *tyegope*, société qui enterre les *fo*. La seconde initiation, toujours au *fam*, lui permet de devenir membre du *kemjye* ou du *kwo'si*. Ces confréries sont donc liées au *fam*. Les membres sont constitués par des nobles aisés et initiés au *fam*, connaissant parfaitement les coutumes et les traditions du *gung*. Un membre du *kemjye* est un véritable « docteur en droit coutumier ». Le *fo* est membre de droit du *kemjye* ainsi que les *mafo* qui sont admises au cimetière royal.

Les signes de reconnaissance du *kemjye* sont : la cagoule noire en tissu local, décorée parfois d'une frange de cauris et surmontée de cornes de gazelle (les sociétaires les plus puissants portent des cornes de taureaux) ; le *leng*, une longue feuille ; le *luop*, une flûte de bambou ; un long bâton, en palmier-raphia pour le culte de la fertilité du sol ; un tambour à fente, *lam*, décoré d'une figure d'éléphant ; un masque cagoule en tissu perlé figurant le pachyderme.

Le *kemjye*, très craint, a pour rôle de faire respecter les coutumes et de soutenir le *fo*, surtout en temps de guerre. Les cotisations des sociétaires permettent le financement des opérations militaires et l'achat des armes et du matériel. Gardienne des traditions, cette société doit veiller à la sécurité du *gung*. Le *kemjye* est aussi un tribunal coutumier et doit sanctionner toutes les infractions à la coutume. Le *fo* lui-même doit respecter cette société. C'est pourquoi le jour de sa réunion, qui est d'ailleurs celui de l'interdit, le monarque s'enferme chez lui et ne reçoit personne jusqu'au coucher du soleil.



Masque yegue de la société *ku'ngang* avec des tresses de cheveux humains, des cornes portant des sacs magiques et un décor de cauris, Batié (cliché FINAC-ADALA, 1982)



Masque yegue de la société *ku'ngang*, Bamena, tissu, cauris, cornes et cheveux humains (cliché FINAC-PERROIS, 1983)



Phase de la danse ku' lors d'une cérémonie
funéraire, Bapa
(cliché FINAC-ADALA, 1982)



Phase de la danse ku' lors d'une cérémonie
funéraire, Bapa
(cliché FINAC-ADALA, 1982)



Masque facial de la société majong,
Balatchi, bois, poils de bouc
(cliché FINAC-ADALA, 1983)

Le *kwo'si*

Cette société à vocation guerrière est en quelque sorte l'état-major du roi *fo*. Ses membres sont les gens les plus puissants et les plus riches du *gung*. Ils portent chacun comme tenue de parade une cagoule noire faite d'un tissu local appelé *mque*. Leurs danses sont les plus spectaculaires du plateau bamiléké, avec des déploiements des masques-cagoules perlés figurant l'éléphant, des coiffes en plumes de perroquet, des queues de cheval à poignée perlée, et des peaux de panthère. Le *kwo'si* est fortement hiérarchisé. Il se divise en deux groupes distincts :

- le *kwo'si* des princes, ou *kwo'sishe*, qui comprend aujourd'hui des fonctionnaires, des bourgeois ou des intellectuels anoblis ;
- le *kwo'si* des hommes du *fam* qui correspond à la société *aka* dans l'ouest du plateau bamiléké.

Le *kwemteng*

Le *kwemteng* (littéralement : « percer ou clouer les oreilles ») est une redoutable société judiciaire chargée d'appliquer les sanctions contre tous ceux qui ont enfreint la coutume, notamment en matière de vol, d'adultère, de banditisme et de rébellion contre les institutions établies. C'est une société redoutée et très fermée. En temps de guerre, elle s'occupe de lever des troupes, parfois même de force. Elle est animée par les princes du *fo* (*kwipu*, *wafu*, etc.) mais élargie à quelques dignitaires dont les notables du *mkamvu'u* et du *fam*.

Les membres du *kwemteng* portent des cagoules noires surmontées d'une multitude de coquilles d'escargot ou d'un ensemble de plumes. A Bapi, la cagoule est faite de bandes verticales noires et ocre. Les plus gradés portent des cannes en bois sculpté. Les membres de la société, en service, circulent toujours masqués, de jour comme de nuit, munis de longs bâtons en nervure de raphia, voire de matraques, pour assommer sans merci ceux qui voudraient entraver leur route ou même les apercevoir avec trop de curiosité. Ils utilisent comme signes de reconnaissance des sifflements plus ou moins modulés. Le rôle du *kwemteng* est apparenté à celui de la « *Night society* », ou *Troh*, évoqué plus haut.

Le *majong*

Le *majong* est une société de classe d'âge dont le but est d'initier les jeunes gens au métier des armes et d'effectuer des travaux d'intérêt commun : construction de cases, de ponts et de chemins... Chaque quartier possède une unité, autrefois militaire, de nos jours culturelle et économique, ayant à sa tête un *tadye majong* (officier du *majong*). Le *lali*, ou *laling*, est une section supérieure du *majong* autrefois très active, surtout en temps de guerre. C'était le peloton d'élite, les troupes de choc du *majong*. Cette société exhibe deux principaux types de masques : un masque-cagoule en tissu, surmonté d'une haute coiffure de poils de bélier blanc ou de bouc, et un deuxième masque anthropomorphe en bois au front bombé, aux yeux saillants et aux dents mises en évidence.

Le *nyeleng* (*nia*, *nye*)

C'est une société chargée de garder, d'entretenir et d'utiliser les instruments de musique sacrés au cours des fêtes rituelles. Leur tenue classique est une houppelande jaune et marron, surmontée par une haute touffe de plumes d'oiseaux. Il existe deux catégories de *nyeleng* : l'une réservée aux descendants du *fo*, l'autre au peuple et aux notables (*wabo*, *foto*, etc.). Cette dernière catégorie comprend des sections des quartiers dirigés par des *wabo*. Enfin, le *nyeleng* intervient dans des rituels associés au *kè* (puissance transcendante, force féconde, magie, rite agraire).

Page ci-contre :

Les membres du *kemjye* en route pour un sacrifice rituel, Bandjoun
(cliché FINAC-MBANDA, 1982)

Membres de la société *kwemteng*, Bapi
(cliché FINAC-MBANDA, 1981)







Cérémonie sacrée avec des membres de la société nyeleng dont l'un bat le tambour ntem retenu entre ses jambes, alors que les autres frappent sur des doubles cloches kwi'fo, Bandjoun

(Collection musée de l'Homme : cliché CHRISTOL, 1925/30)

Page ci-contre :

Masque batcham photographié par le pasteur Christol à Bamendjo en 1925 (droits réservés)



Le *msop* ou *msopbu*

Cette très ancienne société à caractère guerrier (à l'origine, c'était une section particulière du *majong* supérieur, une sorte de club fermé formé de redoutables combattants dont les cases de certains étaient ornées des têtes d'ennemis tués) est constituée des dignitaires suivants (ou de leurs héritiers) : les *tangwala* (pères des *ngwala*), et plus globalement des *tatshofo* (père des serviteurs du *fo*), essentiellement, plusieurs *mkamvu'u* (neuf notables), les *kwipu* (adjoints du *fo*), et enfin le *fo*.

Le *msop* protège le roi, joue un rôle magico-religieux en intervenant au sacre, à l'initiation et à la formation de ce monarque, des *mkamvu'u* et des guerriers *wabo*. Il a d'autres fonctions sociales, encore mal connues. Les membres les plus gradés exhibent les masques *batcham* lors des cérémonies rituelles, en particulier funéraires. Le *msop* exécute la danse *tsodung* (danse de l'éléphant) animée par un orchestre constitué de sept flûtes et plusieurs tambours à membrane unique. Les *tshofo* (serviteurs du *fo*) sont, en général, avant tout fils des membres de cette société. Ils se sont organisés à leur tour en puissantes sociétés *mkem* (*tiegop*, *kuosi*, *kemjye*, *kom* formé d'anciens *ngwala*, etc.) qui administrent et contrôlent le royaume *gung*, tout en ne ménageant rien pour honorer leurs pères. Aussi le *msop* est appelé « *ta mkem* (père des *mkem*) ». A Bandjoun, il est même surnommé *msom*, puisqu'il y fut le premier *mkem*, sorte de pépinière d'où émergèrent les cadres qui ont permis la création d'autres sociétés. Le *msop* était si redouté qu'il pouvait annuler une danse ou une cérémonie religieuse, enfermer le *fo* dans sa résidence. Les membres du *msop* ont tous accès au *fam* (cimetière royal).

Jadis, en dehors du *kwipu* d'un nouveau règne qui était d'office membre du *msop*, on ne pouvait y accéder que par héritage. Par la suite, le *fo* et le *kwipu* eurent le droit chacun de parrainer un individu (mais un seul) et de le faire entrer dans cette société. Enfin, depuis l'époque coloniale, on pouvait en faire partie en versant une forte somme d'argent, mais sous certaines conditions. Les principaux grades ou titres de la société sont : le *wabo* (*msop*), le *kwipu* (*msop*) et le *mkamvu'u* (*msop*). Ce sont les titulaires de tels grades qui exhibent les masques *batcham*, signe de leur position sociale et expression du pouvoir du *msop* et de la royauté. A propos de l'origine et de l'importance de cette société à Bandjoun, un grand dignitaire raconte :

« Le prince Notuégom, fondateur de Bandjoun, avait quitté Baleng-Nepèguè, puis s'entoura d'un groupe de braves et intrépides guerriers, les *msom*, qui le protégèrent et contribuèrent à l'expansion de ses conquêtes ; les *msom* s'organisèrent en une association, le *msop*, sous l'initiative de leur chef appelé Schoueba (il était originaire de Bamougoum et devint un des neuf notables de Bandjoun) ; c'est lui qui

Pages précédentes :

Page 58 :

Danseurs de la société kwo'si avec costumes en étoffe ndop et masques-éléphants lors des funérailles du fo de Bamougoum en 1981

(cliché FINAC-MBANDA, 1981)

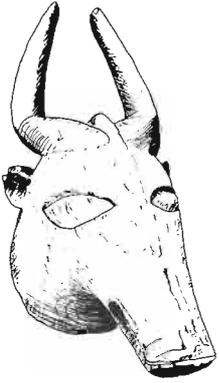
Les membres de la société kwo'si avec des masques d'éléphant lors d'une danse tso à Bandjoun

(Collection musée de l'Homme : cliché CHRISTOL, 1925/30)

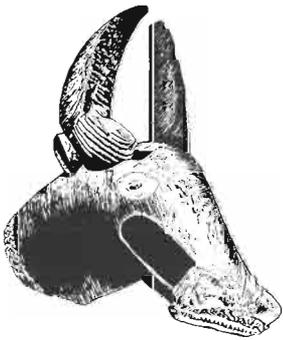
Page 59 :

Membres de la société kwo'si de Bandjoun : le grand serviteur du fo porte ici la grande coiffure royale mesah lors d'une danse tso (cliché FINAC-MBANDA, 1981)





Masque de buffle de la société mapfelibu, Bandjoun, XVIII^e siècle, bois, 77 cm. Les figurations de tête de buffle sont associées à des rites agraires, funéraires et initiatiques (cliché FINAC-PERROIS, 1982)



Masque bovidé, Baleng, date indéterminée, bois, 78,5 cm, ancienne collection Harter (cliché HARTER)

initie et nourrit “mystiquement” le *fo*, lui permettant de posséder certains pouvoirs surnaturels ; c’est sous Dyugnechom, second roi de Bandjoun, que le *msop* devint la principale grande société royale ; les *msom* envoyèrent leurs fils à la résidence royale pour être des *tshofo* (serviteurs du *fo*) ; ces derniers créèrent à leur tour de puissantes sociétés qui contrôlent le *fam* (cimetière royal) et l’administration du royaume ; ceci augmenta le prestige du *msop* qui est père des *mkem*, du *fam* et des différentes catégories des *tshofo* (les *ngwala*, les *tadje*, les *pongwala*, les *tajye*, etc.) ; les membres du *msop* envoyèrent chacun des filles au *fo* pour devenir ses épouses, ce qui renforça le poids social de ladite société liée au lignage royal ; les masques *batcham* appelés *tesah*, *tsemabu* ou *tsekoum* à Bandjoun expriment la grandeur et la puissance des *msom* et de Bandjoun. »³⁸

A Baleng, le *msop* est appelé *mensop* et s’apparente à la société *kah* (région de Mbouda) qui utilise aussi les masques *batcham* en plus d’autres qui lui sont spécifiques.

Le *mapfeli* (ou *mapfelibu*)

C’est une vieille société religieuse dont les membres sont surtout les héritiers des grands dignitaires proches de la famille royale : *kwipu*, *suop*, *tukam* ou *puokam*. Rappelons que l’enfant aîné du *fo* est *tukam* si c’est une fille et *puokam* si c’est un garçon. Au commencement, le *mapfeli* ne comprenait que les gens de la famille royale pouvant aller au *fam* (cimetière royal) et les *mkamvu’u*. Lors de certaines exhibitions, les membres portent des jupettes *kamdze* ocre, leur torse étant décoré de lianes végétales. Les sociétaires de ce *mkem* exhibent des masques appelés *tsemapfeli*, ou encore *tsemapfelibu*. Le type le plus connu est le masque de buffle en bois. Il existe aussi des masques anthropomorphes. L’apparition de ces masques est spectaculaire au point que tout porteur de masque est souvent appelé à tort *mapfeli*.

Les membres du *mapfeli* appartiennent tous à des sociétés totémiques et peuvent ainsi maîtriser les esprits malfaisants, surtout ceux de certains sorciers défunts qui hantent encore la brousse et les villages. Le *mapfeli* apparaît lors du deuil d’un grand dignitaire du royaume. Il participe aussi au culte de la fécondité. A ce titre il est très actif lors des cultes agraires et des initiations dont il inaugure et clôture les cérémonies mystiques.

Religion et croyances

Chez les Bamiléké, le surnaturel influence tous les moments de vie individuelle et collective. Toute l’organisation politique, sociale, économique et culturelle repose sur les conceptions religieuses, qui sont intimement liées au terroir et aux ancêtres qui l’ont aménagé. L’atmosphère magico-religieuse dans laquelle baignent les objets d’art est à la fois une des principales conditions de leur création et une des explications de leur fin.

Etre suprême *Si* et dieux

Les Bamiléké croient à l’existence de nombreuses divinités et de l’être suprême appelé *Si*. Ce dernier est le créateur du monde, omniprésent et dépassant tous les dieux et génies.³⁹ Il est bon, juste, et châtie les méchants ; mais sa nature reste vague. Son culte est bien différent de celui qu’on adresse aux crânes des ancêtres. A chaque croisée des chemins, à l’entrée des marchés, est entretenu un petit bois ou une petite case : le *tshuebsi* qui sert d’autel à l’être suprême. Les idées émises sur la religion africaine par le R.P. E. Mveng correspondent parfaitement à la religion bamiléké. L’homme est ainsi au centre d’un triangle dont le sommet est occupé par l’être suprême, la base d’un côté par les dieux, de l’autre par les ancêtres. Par l’intermédiaire de ces derniers, l’homme s’adresse à l’être suprême à l’aide de prières et de sacrifices.⁴⁰ Une multitude de dieux et de génies agit directement sur les gens.

(38) :

Mr. Talom Kamno, dignitaire du *msop* (assisté de l’actuel héritier du Schoueba et grand-maître de cette société), Bandjoun, mai 1993.

(39) :

NOTUE (J.-P.) et PERROIS (L.), *op. cit.*, 1984, p. 41 bis.

(40) :

MVENG (R.P.E.), *L’art d’Afrique noire*, Mame, Paris, 1964, p. 11.

Il existe dans chaque royaume un dieu protecteur appelé *Sigung*. La divinité peut être matérialisée par une sculpture, être consultée, ou habiter un endroit sacré. Ainsi, *Tset*, le dieu protecteur du royaume de Bagam, habite le fleuve Noun. Tous les quinze ans environ, il vient visiter le *gung*, par la voie des eaux, jusqu'à son temple, où ont lieu les cérémonies de réception.⁴¹ Le moment de la venue de *Tset* est déterminé par le *fo* et un grand prêtre. Tous les enfants mâles conçus pendant son séjour se nomment *Tessie*, les filles *Messie*. *Fovu*, le dieu protecteur des Baham, habite une colline pleine de rochers. A Fossong El-lelem (près de Dschang), l'énorme rocher *Tofola* abrite la principale divinité de ce royaume et détient les pouvoirs surnaturels des ancêtres royaux et des notables.

Le culte des ancêtres *mpfesi'*, base de la religion traditionnelle

Les Bamiléké croient à l'action des morts, en particulier des ancêtres sur les vivants. « Tous les rites qui constituent le culte des ancêtres sont imprégnés de cette crainte mystérieuse qu'apporte avec elle la mort et semblent inspirés par la peur et le souci, non pas de secourir, mais de désarmer la vengeance des défunts ; on doit leur offrir des sacrifices en cas de maladies ou d'insuccès. La crainte des sévices que peuvent exercer les morts est si sérieuse que la pire vengeance contre un ennemi personnel, chez les Bamiléké, est de se donner la mort, et surtout de se pendre devant la case de son ennemi : c'est alors le commencement de l'implacable vengeance que le défunt assouvirait grâce à la puissance des esprits. »⁴² Le crâne du défunt est conservé et reçoit des offrandes. Certains morts (ancêtres) peuvent habiter des endroits particuliers (grottes, bois).

La malédiction : la menace du *ndo*

Une croyance répandue chez les Bamiléké est celle de la malédiction, appelée *ndo* et causée par des actes antisociaux et divers événements (rupture des interdits, pendaison, suicide, mort avec le ventre gonflé, enterrement d'une femme enceinte morte sans enlever le fœtus, mécontentement d'un parent ou d'un ancêtre, etc.).⁴³ « Le *ndo* se manifeste de plusieurs manières, selon les cas et les causes. Le *ndo* peut entraîner une série de malchances et d'échecs pour la personne ou pour la communauté qui est mise en cause. Le *ndo* peut entraîner aussi la stérilité des femmes et des bêtes, la maladie, les accidents, la mort, la destruction des biens et des récoltes, etc. »⁴⁴ Précisons en passant qu'il s'agit de toute autre chose que de sorcellerie. Le *ndo* est considéré comme contagieux et dangereux entre agnats, ou entre les membres d'une communauté. Selon les cas, il faut donc « laver » ou « faire sortir » cette pollution/malédiction par des rites purificateurs appropriés en ayant recours à des spécialistes. Ces derniers vont diagnostiquer l'origine du malheur et proposer une solution.

Un pouvoir occulte, redoutable et ambivalent : le *tium*

Le *tium*, connu sous plusieurs appellations au Grassland, est un pouvoir étrange. C'est une sorte d'énergie mystique, représentée de diverses manières dans toutes les sociétés de l'Afrique noire et matérialisée au niveau d'un organe spécifique dont on vérifie l'existence après la mort par des autopsies rituelles. Le *tium*, qui habite certaines personnes appelées *dium*, a pour siège l'estomac, d'après certaines traditions africaines : les Banda du pays centrafricain indiquent plutôt l'intestin, d'autres, dont les populations du Grassland, le ventre. Chez quelques-uns, on parle simplement de force, d'énergie, soit bonne, soit mauvaise.

Cette force est connue sous les termes familiers pour les langues bassaa, ewondo et douala (Cameroun) de *hu*, *evu*, *ewasu*. Le *dium*, l'individu qui est habité par ce pouvoir, la nuit tombante, « mange » ses victimes ou suce leur sang et peut causer la mort. Il y a un rapport entre le *tium* et le hibou. Le premier



Les figures anthropomorphes du cimetière royal Njinka/Fondonéra, bois ; 16 statues et statuettes, figurant des rois, des reines, et des gardiens-protecteurs, sont posées en rang sur une longue étagère en dessous de laquelle 7 vases en terre cuite indiquent et protègent 7 crânes des souverains défunts. Les tombes royales et les sculptures sacrées portent les traces d'huile sacrificielle et le reste de nourriture rituelle. Diverses herbes et écorces sont placées à côté des statues qu'elles gardent et dont elles renforcent la puissance (cliché FINAC-ADALA, 1990)



Le foto' (roi soumis) Heumo Feume Tcheku portant une statuette d'ancêtre gardien et protecteur appelée Tafikong Mbamtoum (Bangangté). Cette statuette sacrée en bois, enveloppée d'une peau de bête, serait venue de Rifum lors des migrations des fondateurs de Mbamtoum, au XVI^e siècle. (cliché FINAC-ADALA, 1983)

(41) :

SLAGEREN (J.-V.), *Les origines de l'Eglise Evangélique du Cameroun*, Clé, Yaoundé, 1972, p. 112

(42) :

NOTUE (J.-P.) et PERROIS (L.), *op. cit.*, 1984, p. 42.

(43) :

NOTUE (J.-P.), *op. cit.*, vol. I, 1988, p. 174.

(44) :

Ibidem.



Un taku', grand maître de la société ku'ngang. Ce personnage aurait la possibilité de se transformer à volonté en animal et de redevenir homme en un instant, de diviser un cours d'eau en deux, etc.

(cliché FINAC-ADALA)

quitte le corps du *dium*, pénètre dans celui de l'oiseau pour aller nuire : parfois invisible, il peut commettre les forfaits directement, sans intermédiaire. Ce pouvoir redoutable qui peut être bon ou mauvais, selon son utilisation, est héréditaire, acquis en ligne maternelle. On peut aussi l'obtenir par initiation. Des rites, des dispositions sont prévus dans diverses sociétés du Grassland pour démasquer et lutter contre ceux qui se servent de cette force mystérieuse pour nuire.

La puissance surnaturelle, force féconde, magie : le *kè*

Ecrivant à propos des éléments qui entretiennent un trouble au sein de la population de l'Ouest Cameroun – expliquant sans doute une sorte d'angoisse qui semble apparaître dans la plupart des œuvres de la région – P. Harter signale les pouvoirs surnaturels du *fo* et de son groupe du *nkam veu (mkamvu'u)*, dont la faculté de se transformer en animaux féroces ou en phénomènes naturels (tonnerre, éclair, tempête, arc-en-ciel),⁴⁵ en plus des sociétés secrètes, de constants rapports plus ou moins incertains avec les âmes des morts et les forces malfaisantes. Ce pouvoir difficile à cerner est appelé *kè* ou *kang, ngang* chez le Bamiléké. De son côté, le père B. Maillard présente le *kè* comme une force qui dépasse infiniment le numineux, le mana ou le manitou.⁴⁶ Le *kè*, de par sa nature et ses manifestations, relève à la fois de la magie et de la religion ; puissance transcendante et dynamique, force diffuse, il évoque plusieurs aspects d'une même réalité, d'un même phénomène, suivant le contexte de ses applications. Ainsi, le *kè*⁴⁷ représente :

- la puissance surnaturelle de vie et de fécondité qui apparaît lors de la célébration bisannuelle du *kè* ;
 - le pouvoir de posséder un double et de se transformer, en cas de nécessité, en animal ou en force de la nature ;
 - le pouvoir qui fonde la force mystique du *fo*, des neufs notables *mkamvu'u*, des membres de certaines sociétés *mkem* comme le *ku'ngang* que nous avons vu plus haut ;
 - le pouvoir de faire tomber ou d'arrêter la pluie, de lancer la foudre, de diviser un cours d'eau en deux ;
 - le pouvoir de forcer quelque peu le cours normal des choses tant pour le bien que pour le mal.
- « Qui manipule la puissance du "kè" en obtient pratiquement ce qu'il veut et nous restons surpris face aux pouvoirs qui lui sont attachés. Et lorsqu'il est utilisé comme force maléfique, nous sommes étonnés de ses résultats. A l'admiration se substituent alors la peur et l'angoisse. »⁴⁸

Toutefois, le *kè* désigne non seulement cette puissance de vie, cette énergie cosmique, mais aussi l'art et la technique pour la manipuler, au besoin pour l'accroître ou l'orienter par des rituels appropriés.

En deçà de l'essence même de cette puissance, qui est l'élément fondamental, le *kè* se laisse surtout définir par ses manifestations ou expressions à travers les objets culturels qui lui servent de support, les symboles qui le matérialisent en partie, enfin les rites qui lui servent de cadre.

Alliances avec les animaux : le *pi*

Le besoin de protection ou d'aide, le souci d'accroître sa puissance poussent le Bamiléké à s'allier aux animaux, aux forces de la nature et du cosmos. C'est le *kè* et le *pi* qu'on rencontre un peu partout dans l'ouest du Cameroun. Le *pi* est le double animal d'une personne humaine. Celui-ci vit en brousse, mais participe aussi à la vie même de l'homme dont il est le *pi*. Ce sont les individus qui, de leur propre volonté, font un pacte avec un animal. Les deux corps, celui de l'animal et celui de l'homme, sont à ce point solidaires que si l'un fait une chute, l'autre tombe aussi. Il peut même s'établir une relative ressemblance physique entre l'animal et l'homme.

« Les titulaires de *pi* se retrouvent dans des sociétés coutumières, organisées suivant les animaux choisis (serpent, chimpanzé, panthère, etc.). Ces confréries sont absolument distinctes des *mkem* dont il a

(45) :

HARTER (P.), *op. cit.*, 1986, p. 9.

(46) :

MAILLARD (B.), *op. cit.*, 1984, p. 132.

(47) :

NOTUE (J.-P.), *op. cit.*, vol III, 1988, pp. 428-434. Cf. aussi NOTUE (J.-P.), *Contribution à l'étude du kè et du sacré dans les arts de l'Ouest Cameroun*, MESIRES/ORSTOM, 1990.

(48) :

MAILLARD (B.), *op. cit.*, 1984, p. 154.

été question jusqu'ici. Mais ce sont cependant les membres des sociétés totémiques qui sont les dignitaires qui dirigent les *mkem*. Ces notables peuvent d'ailleurs avoir plusieurs *pi*. Le but de cette alliance totémique est d'avoir une double ou triple existence et de s'approprier toutes les qualités (voire les défauts) de ou des animaux choisis pour agir dans la vie des hommes plus efficacement. »⁴⁹

Les relations entre les croyances magico-religieuses et les représentations artistiques

Le *kè* et la religion, qualifiée d'« animiste » ou de « fétichiste », interviennent de plusieurs manières dans les productions plastiques bamiléké.

Ils constituent une importante source d'inspiration chez les artistes. Ainsi, le culte des ancêtres, la révolte contre la mort, le besoin de protection et de puissance, le mystère de la fécondité, les alliances avec les animaux et les forces de la nature... sont des thèmes liés à des conceptions magico-religieuses et abondamment interprétés dans de nombreuses œuvres d'art.

Les rituels, les prières et les sacrifices (parfois humains) sont indispensables à la fabrication, la mise en service, l'exhibition ou la présentation des objets culturels (tambours, cloches, masques, figures de gardien protecteur, effigies royales, certains sièges, etc.) appartenant surtout au *fo* et à des sociétés secrètes *mkem*. Ces cérémonies donnent aux objets la force surnaturelle du *kè* ou un caractère sacré.

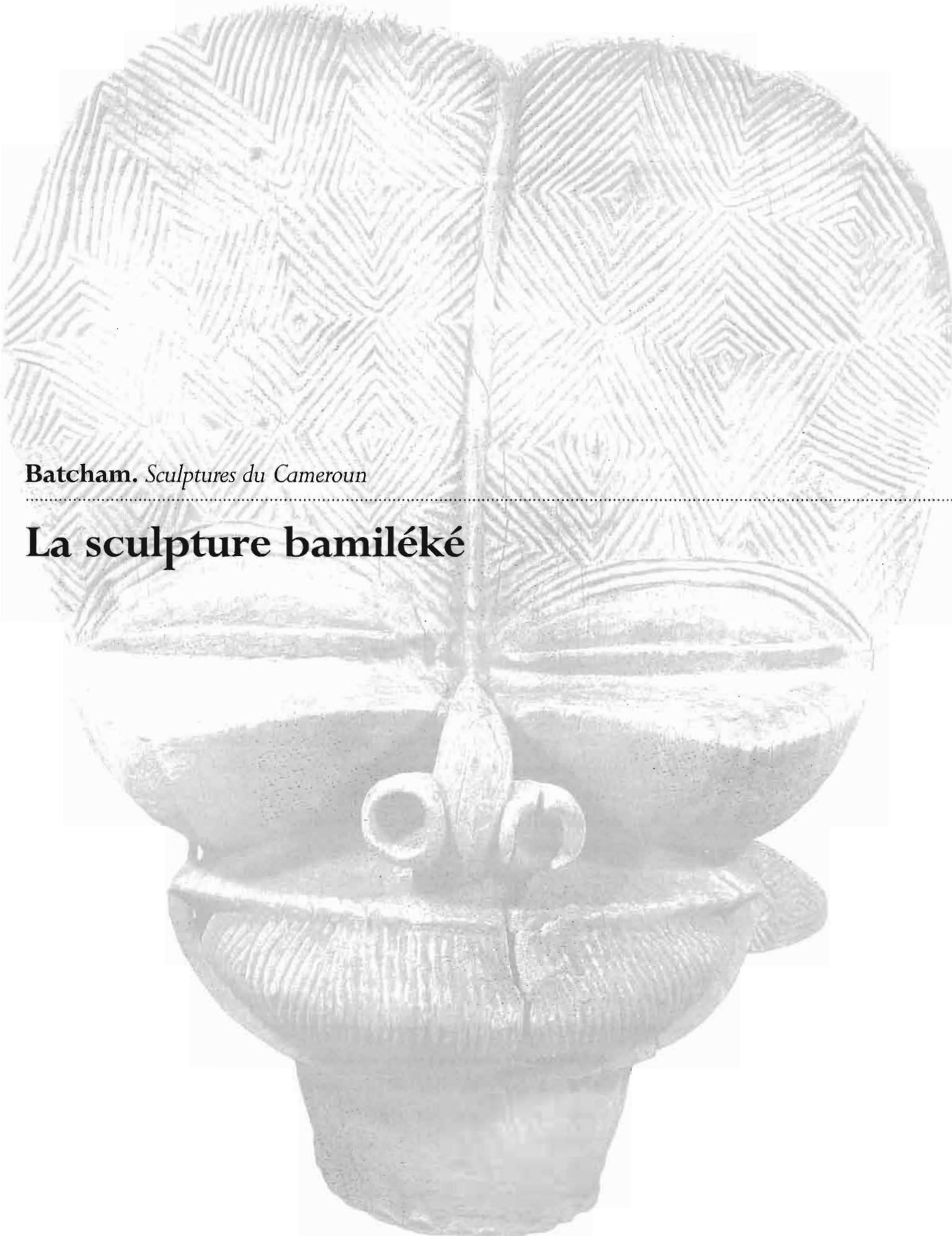
La création artistique est soumise à des règles, à un code dont une des bases fondamentales est la religion.

Enfin, de nombreux objets d'art (masques, statues, tissus *ndop*, instruments de musique, etc.) sont des supports ou des réceptacles du *kè* et des concepts religieux.

Les objets d'art, en particulier les sculptures bamiléké, sont étroitement liés à l'environnement naturel, aux croyances, aux facteurs sociaux, historiques et économiques propres à la communauté dans laquelle ils ont pris naissance, c'est pourquoi aucune analyse esthétique, aucune étude historique ne peuvent faire l'économie d'une parfaite connaissance du cadre social et religieux dans lequel l'art s'est épanoui, cela, malgré la difficulté inévitable.

(49) :

NOTUE (J.-P.) et PERROIS (L.), *op. cit.*, 1984, p. 86.



Batcham. *Sculptures du Cameroun*

La sculpture bamiléké



L'extraordinaire richesse d'une production sculpturale exubérante

Traits généraux

Toutes les formes d'art (arts plastiques, danse, musique, poésie, rites à caractère dramatique) sont intimement liées et bien représentées au Grassland du Sud. Mais la sculpture, spécialement celle du bois, occupe ici une place prépondérante, parmi les différents arts plastiques. Lorsque l'on parle d'objets d'art africain, on pense généralement aux masques (limités le plus souvent aux têtes sculptées) et aux statues qui, à vrai dire, chez les Bamiléké comme chez d'autres peuples d'Afrique, ne constituent qu'une infime partie de la grande variété des œuvres plastiques. La production sculpturale bamiléké est d'une extraordinaire richesse, tant par la qualité des objets (masques, statues, tambours, panneaux, lin-teaux, récipients, etc.), par la diversité des domaines qu'elle aborde, que par la variété des motifs décoratifs (hommes, animaux, formes géométriques, etc.) et des thèmes. Certaines pièces (masques, trônes, statues, vases) sont de merveilleux objets qui peuvent rivaliser avec les plus beaux d'Afrique et du monde.

Les sculpteurs bamiléké, fait rare en Afrique noire, ont voulu et su rendre les effets de torsion du corps humain et ont été capables de suggérer le mouvement de la danse sans pour cela dépendre d'une recherche imitative.¹ Ceci est bien illustré par la statue bangwa figurant une reine dansant et par les personnages décorant certains trônes de Bandjoun. En outre, la sculpture s'intègre le plus souvent dans l'architecture, cas du palais temple ou « grande case » de Bandjoun, ce qui n'est pas aussi courant en Afrique noire.

L'art sculptural bamiléké est une sorte de langage plastique, parfois exprimé en véritables éléments de « bandes dessinées » (mais en bas-relief ou en champlevé), en correspondance directe avec les thèmes majeurs des communautés humaines qui l'ont suscité. D'ailleurs, ici, l'élément ajouté, les détails décoratifs sont prépondérants dans l'art. Les sculpteurs, pratiquant la taille en hauts-reliefs et en bas-reliefs, excellent surtout dans la sculpture décorative plus que dans l'exécution des figures isolées ou de groupes. D'extraordinaires combinaisons, répétitions de motifs et de figures dans les œuvres ornementales, associent l'être humain aux animaux, aux végétaux, aux minéraux, etc., choisis pour leur symbolisme.

La tendance à simplifier ou à exagérer certaines formes apparaît dans plusieurs œuvres. L'utilisation des multiples procédés d'expression, depuis le dépouillement total de l'objet jusqu'au réalisme le plus fidèle, permet d'atteindre la puissance de l'œuvre d'art. Enfin, la sculpture est avant tout symbolique.

Les sculpteurs, qui entretiennent soigneusement leurs techniques, utilisent toute une gamme de matériaux : le bois principalement, mais aussi l'ivoire, la pierre, le fer, le cuivre, le bronze...

La production plastique reste ici l'apanage des spécialistes, des artistes connus, parfois même des notables et des rois, mais dont le souvenir s'est perdu ou effacé derrière les œuvres elles-mêmes. La division du travail était très poussée, à l'image de celle de la société, division des responsabilités politiques et religieuses, par exemple.² Chaque artiste ou artisan avait sa tâche spécifique, les maîtres (initiés), les compagnons et apprentis, cela dans les différentes formes de l'art.



Ci-dessus et ci-contre :
Une partie du trésor royal de Bandjoun
photographié par le pasteur Christol
en 1930

(Collection musée de l'Homme :
cliché CHRISTOL)



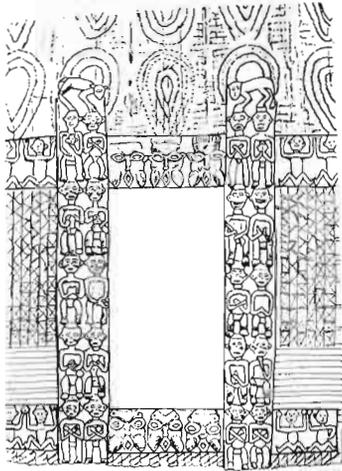
Trône royal perlé kuofo, Bandjoun, fin du
XIX^e siècle, bois, tissu et perles (rouges,
blanches, bleues, jaunes) ; hauteur 150 cm,
largeur 67 cm. Le dossier est constitué par
un couple aux mains unies, et le plateau est
soutenu par une panthère
(cliché FINAC-PERROIS, 1982)

(1) :

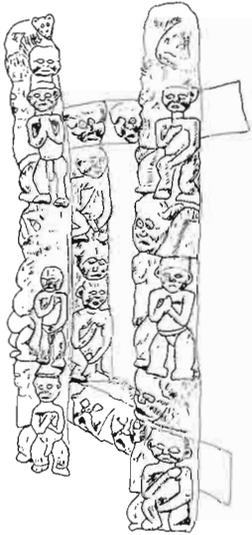
PERROIS (L.), NOTUE (J.-P.), *op. cit.*,
1986, pp. 165-222.

(2) :

PERROIS (L.), NOTUE (J.-P.), *op. cit.*,
1986, pp. 165-222.



Cadre de porte bom'dye de la grande case de Bandjoun, 1959, bois, hauteur 2,25 m, largeur 1,67 m ; évocation des scènes de la vie sociale où apparaissent le roi, fo, et sa femme, jwi'fo, la panthère symbole de la puissance royale, les guerriers et les têtes coupées (cliché FINAC-PERROIS, 1982)



Cadre de porte bom'dye, Bayangam, début du XX^e siècle, bois, hauteur 2,40 m, largeur 1,82 m ; motifs de la panthère et de la double cloche, associés à des figures anthropomorphes (rois, reines, têtes coupées) dans une riche composition (cliché FINAC-MBANDA, 1981)

(3) :

GEARY (C.), *Les choses du palais* (catalogue du Musée du Palais bamoum à Foumban, Cameroun), Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, 1984, p. 5.

(4) :

WARNIER (J.-P.), *op. cit.*, 1985, p. 64.

(5) :

NEYT (F.), *La grande statuaire Hembra du Zaïre*, Inst. sup. d'archéologie et d'histoire de l'art, Louvain-la-Neuve, 1977, p. 41.

Présentation des principaux objets d'art

Des œuvres variées, conservées en Occident ou en fonction dans les royaumes *gung*

Rappelons que c'est à partir de la fin du XIX^e siècle, sous la colonisation allemande, qu'un certain nombre d'objets d'art bamiléké furent collectés et conservés dans les musées et collections particulières en Occident. Ce sont les collections allemandes qui renferment le plus grand nombre de pièces. Mais les renseignements concernant ces œuvres (en particulier les premières arrivées en Occident) restent le plus souvent fragmentaires. Déjà, en 1910, l'Allemand Ankermann, qui fit des recherches ethnologiques dans l'Ouest Cameroun, déplorait que, malgré le grand nombre d'objets d'art du Grassland, dont le pays bamiléké, présents dans les musées allemands, « la connaissance des réalisateurs de ces œuvres qui témoignent d'une culture relativement haute, marquée d'une grande originalité », soit très sommaire.³

Le corpus des objets d'art bamiléké actuellement dans les collections d'Occident est très incomplet, malgré l'importance de la masse documentaire : par exemple, toutes les catégories ou gammes de la production plastique sont mal représentées, en particulier les œuvres de grande taille ou non transportables. En outre, les objets d'art de certains royaumes restent mal connus et même ignorés dans certains cas.

« Bamessing, souvent signalée dans les publications pour sa céramique, n'est pas la seule chefferie à s'être spécialisée dans cette branche. Bamessi, Bamali, Awing, Bamunkumbit et Bamenyam ont des titres de créance non négligeables dans ce domaine. A ma connaissance, Bamessing a reçu la visite du chiffre record d'au moins dix ethnographes, alors que les autres centres artisanaux de la région continuent d'être ignorés – l'imagination n'est pas au pouvoir au royaume des ethnologues. Ni les jambes, car il faut bien reconnaître que Bamessing est sur une route carrossable, alors que Awing se trouve enclavée dans les montagnes ».⁴

Les objets rituels de bonne facture ont une fonction importante dans la société. Certaines pièces n'ont dû se retrouver dans les collections d'Occident qu'après des transactions ténébreuses ou des confiscations. Depuis longtemps, jusqu'à nos jours, la visite de certains objets est réglementée et même interdite dans certains cas par les autorités traditionnelles. Ce qui a donc limité le pillage sans l'enrayer. Quelques objets de bonne facture restent toujours inconnus du grand public ; « bercés par notre suffisance culturelle, longtemps, nous avons ignoré que les Africains nous cachaient le meilleur de leur production plastique. Des lieux interdits, enclos sacrés et cases cheffales, gardaient jalousement le souvenir des traditions ancestrales et les effigies royales dormaient de leur sommeil menaçant à l'abri de tout regard non initié. »⁵

Néanmoins, depuis B. Ankermann à l'époque coloniale allemande, quelques expositions (pas toujours consacrées strictement à l'art bamiléké), des missions de recherche et des travaux de qualité de certains auteurs (Christol, F.C. Egerton, R. Lecoq, R. Brain, A. Pollock, C. Tardits, T. Northern, C. Savary, E. Mveng, P. Harter, L. Perrois, J.P. Notué, W. Fagg, etc., cf. bibliographie) ont révélé au public quelques chefs-d'œuvre de l'art bamiléké et permis une meilleure connaissance de ses œuvres sculpturales. Toutefois, dans l'état actuel de la recherche, les informations approfondies relatives aux styles (dans l'espace, encore plus dans le temps), au contenu des objets (surtout dans une perspective interne) et aux sculpteurs restent insuffisantes. En outre l'inventaire systématique, l'identification et l'analyse des œuvres conservées tant au Cameroun qu'en Occident sont loin d'être terminés. D'où l'intérêt

des nouvelles expositions et des recherches en cours dans le cadre de divers organismes camerounais et étrangers (université de Yaoundé ; Ministère camerounais de la recherche scientifique ; musées français comme le musée d'Arts Africains, Océaniens, Amérindiens de Marseille ; Fondation Dapper ; Fondation Kings of Africa ; O.R.S.T.O.M., etc.) qui permettront de combler les lacunes.⁶ Les principaux types de sculptures bamiléké connus peuvent provisoirement se regrouper en grandes catégories et sous-catégories.

Les objets de la sculpture architecturale

La sculpture est intimement liée à l'architecture, rappelons-le. Les exemples sont fournis par les éléments décoratifs architecturaux, comme les piliers sculptés et les cadres de porte ouvragés qui ornent les cases des souverains, des sociétés secrètes et des grands dignitaires. Ces réalisations, selon certains auteurs, évoqueraient des sculptures romanes de l'Europe médiévale.

Les cadres de porte *bom'dye*

Ils sont formés d'un assemblage de quatre cornières de bois dont le plan principal se plaque contre la face extérieure du mur, et l'autre au pourtour de l'ouverture sur toute son épaisseur. Deux pièces verticales, ou piédroits, sont situées de chaque côté, deux autres pièces horizontales forment le linteau (en haut) et le seuil (en bas). Les *bom'dye*, parfois polychromés en rouge, ocre, blanc et noir, sont indifféremment gravés, sculptés en bas-relief, en haut-relief, ou même en ronde-bosse avec parfois un découpage plus ou moins ajouré. Ils sont décorés de figures anthropomorphes et zoomorphes ainsi que de motifs géométriques.

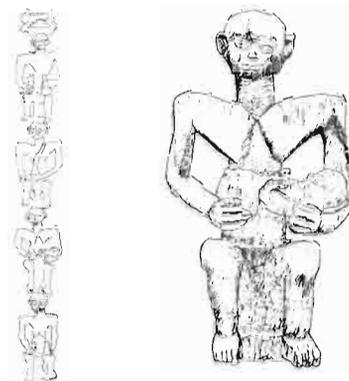
Les piliers sculptés *nko'*

Ce sont de hauts poteaux en bois, parfois polychromés, mesurant de deux à huit mètres de hauteur, et alignés comme en colonnade à l'extérieur des cases des rois, des grands dignitaires du royaume *gung* ou des sociétés secrètes. Ils servent de support à des motifs variés : hommes, animaux, motifs géométriques, etc. Le principe du décor est le même que celui des cadres de porte, mais avec des figures plus étirées. On peut rencontrer, dans certains *gung*, de vieux piliers datant du XVIII^e ou du XIX^e siècle.

Les masques

Le masque, une des expressions symboliques les plus marquantes de la sculpture bamiléké, n'est en général pas conçu pour être contemplé. Il appartient à une société coutumière déterminée, qui l'utilise lors des processions, des cérémonies rituelles ou des danses. Il doit suggérer et prouver la présence du surnaturel, parfois même divertir. Chez les Bamiléké, le masque ne comprend pas seulement la pièce de bois servant à cacher le visage ou la tête (bien que ce soit un élément fondamental), mais aussi le costume et des accessoires qui en font partie intégrante. Il est associé à une danse, une chorégraphie, une musique appropriées, lors des manifestations. Les couleurs et les motifs décoratifs qu'il porte ont une grande importance. A la limite, l'homme orné de peintures, blanches et rouges généralement, lors des cérémonies cultuelles, peut être un masque.

Les masques ont des fonctions précises sur le plan politique, religieux, thérapeutique, rituel, social ou judiciaire. Ils sont d'une grande diversité. On peut les diviser en plusieurs catégories, avec, bien entendu, des marges de superposition plus ou moins larges.



Pilier sculpté *nko*, Bamena, XIX^e siècle, bois, hauteur 2,90 m (cliché FINAC-PERROIS, 1983)

Détail d'un pilier sculpté de Bamena : statue d'une femme assise portant un enfant, hauteur 94 cm, bois (cliché FINAC-PERROIS, 1983)



Statue de la femme de fo agenouillée (détail d'un pilier de Fongo Ndeng), XIX^e siècle, bois, 92 cm de haut (cliché FINAC-ADALA, 1983)

Détail d'un piédroit de cadre de porte, Balengou, bois, hauteur 87 cm ; un membre de la société ku'ngang avec les mains à l'abdomen (cliché FINAC-NOTUE, 1982)

(6) :

ORSTOM : Institut français de recherche scientifique pour le développement en coopération. On attend avec intérêt, d'une part la publication de l'ouvrage de J.P. Notué et de L. Perrois *Arts de l'Ouest et Nord-Ouest du Cameroun* en 1994 et, d'autre part, une grande exposition de la Fondation Dapper sur les arts des royaumes des savanes de l'Ouest Cameroun, en 1995. (Nde)



Masque tukah (société kah) aux joues démesurément gonflées, avec une coiffe ajourée et décorée de crocodiles ou lézards, Bamendou, début du XIX^e siècle, bois, 86 cm de haut (cf. P. Harter, 1986, cliché IV, p. 35), ancienne collection Harter (cliché CINE PHOTO R.Z.)



Masque nyamkwe, Bamesso, bois, date indéterminée (cliché FINAC-ADALA, 1983)



Statue commémorative d'une reine dansant, collectée par Conrau à Foreke Chacha en 1899, 84 cm de haut (ancienne collection Dahlem Museum) (d'après cliché W. DOBERTY)

Les masques anthropomorphes de bois

On peut les répartir eux-mêmes en cinq grands groupes comportant chacun de nombreuses subdivisions ou variantes. Néanmoins, ils se transforment parfois en motifs entrant dans des compositions ou dans des frises décorant divers objets d'art.

Les masques faciaux percés d'orifices oculaires, se portant plaqués sur le visage et représentant des têtes humaines parfois surmontées de cornes, sont les plus répandus. Le front bombé, parfois protubérant et portant souvent des cornes, les yeux saillants et ovoïdes, ou surtout en forme d'amande prenant volontiers une direction oblique, la bouche ouverte montrant des dents, tout semble mis en œuvre pour inspirer la peur, voire la terreur, tant au niveau des formes que du décor. Ils sont utilisés surtout par les sociétés *majong*, *ku'ngang* et *kah* (section junior).

Les masques géants, de type heaume ou casque, représentent des têtes humaines aux joues gonflées, portant chacune une coiffe ajourée et décorée de crocodiles, de serpents, d'araignées ou de lézards. Ils appartiennent aux grands notables. Ils apparaissent uniquement lors des funérailles du *fo* et de quelques dignitaires des royaumes, ou encore lors de certaines liturgies périodiques, variables selon les types de masques.

Les masques *batcham*, stylisation du visage humain, sont de remarquables exemples d'une conception architecturale de l'espace : on peut les rapprocher du second groupe, en particulier au niveau des fonctions sociales.

Les masques-cimiers, figurant des têtes humaines à cornes de bélier, sont surtout localisés dans la région de Dschang et au pays bangwa occidental.

Les masques à multiples faces, dont les plus fréquents sont les masques à double face et multiformes, correspondent à diverses sociétés *mkem*. On les trouve surtout au nord et à l'ouest du plateau bamiléké. Certains spécimens des deux derniers grands groupes de masques sont peints ou gainés de cuir, montrant l'influence de l'art de la Cross River, région voisine.

Les masques zoomorphes

Les figurations de tête d'animal les plus courantes sont celles du buffle et de l'éléphant, associées à des rites agraires, funéraires et initiatiques. Les masques de singe sont rares, mais ils existent.

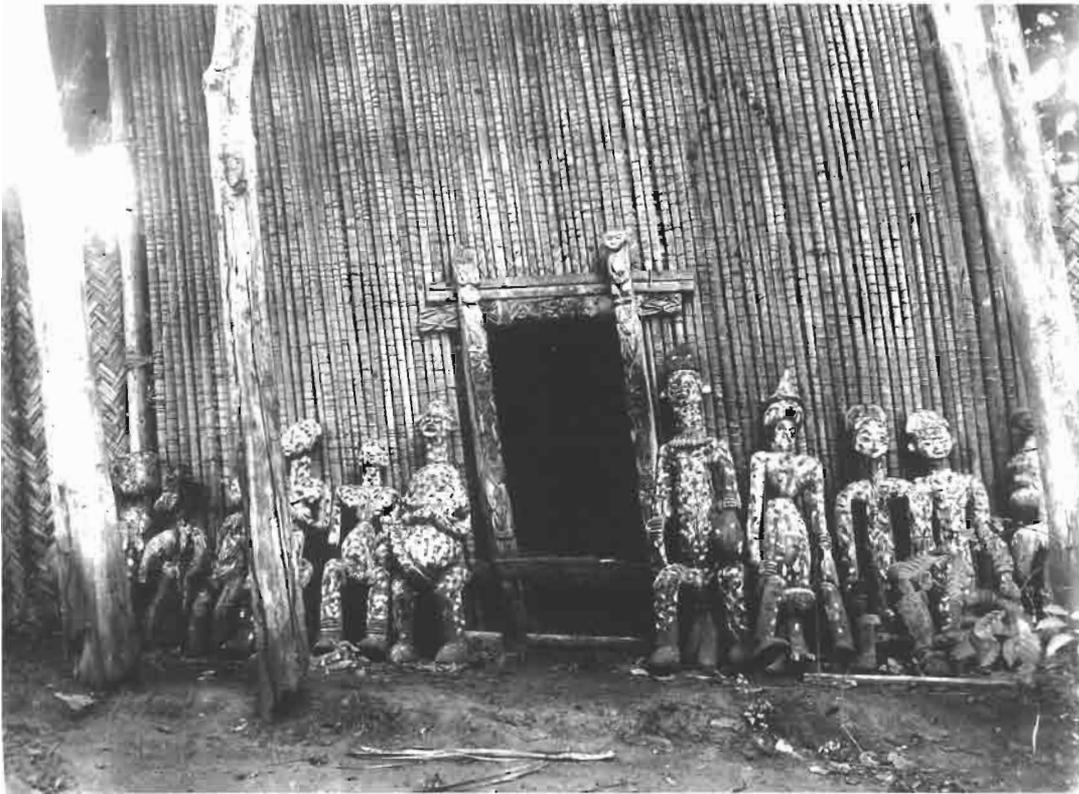
Les masques-cagoules

Ce sont des costumes liturgiques et des signes de reconnaissance des sociétés secrètes *mkem*. Un masque-cagoule est confectionné à partir de tissu, de fibres, enrichis d'éléments décoratifs divers à caractère symbolique (cheveux humains, cornes et poils d'animaux, couleurs, coquillages, perles, plumes, etc.).

Tout comme les *mkem*, il existe plusieurs types de masques-cagoules. Les spécimens les plus connus sont les masques d'éléphant et les masques anthropomorphes *yegue* du *ku'ngang* évoqués auparavant.

Les statues

Il existe plusieurs sortes de statuette et de statues appelées *n'ketuok* pouvant être en bois, pierre, terre cuite, ivoire ou métal. Elles sont généralement anthropomorphes, mais il existe aussi des figures zoomorphes. Dans l'ensemble, ces sculptures sont réalistes, dynamiques, vigoureuses et expressives. Les personnages sont souvent animés et le style est plein de tempérament. Certaines de ces statues, grandeur



nature, peuvent atteindre ou même dépasser 1,80 m de haut, certains exemplaires sont parfois ornés de cauris et de perles. Ces productions, dont quelques spécimens sont étudiés en détail dans le catalogue, sont d'une grande variété :

- les statues commémoratives royales, représentant des rois et des reines ;
- les figures des gardiens et des protecteurs des *gung*, des lieux sacrés, des rois ou des grands notables ;
- les statues de *kadi* ou de justice ;
- les porteurs de coupe ;
- les sculptures de guérison, de divination, de jumeaux ;
- les statuette rituelles faisant partie du matériel culturel ou cérémoniel des sociétés initiatiques.

Les pièces de mobilier

Les sièges *kuo*

Le siège courant est exécuté soit en tiges de palmier-raphia, soit en bois. Les sièges sculptés *kuo n'ketuok* sont exclusivement réservés au *fo*, aux personnages importants du royaume ou des sociétés secrètes, et à des rituels spécifiques. Les formes, les décors de chacun d'eux dépendent du grade et de la place du propriétaire dans la communauté.

Les tabourets et les trônes des *mfo* (sing. *fo*, roi) doivent être comptés parmi les plus impressionnants des symboles de la royauté bamiléké. Certains spécimens peuvent atteindre ou même dépasser 1,95 m de haut. Le trône d'apparat d'un *fo* constitue une telle expression de sa souveraineté, il exprime à un tel point le souverain lui-même qu'on lui rend les honneurs même quand le souverain est absent. Le *fo*, dès son avènement, fait exécuter un trône d'apparat, parfois recouvert de perles, qui garde une valeur commémorative après sa mort, et joue le même rôle que les statues effigies. Les trônes et les tabourets



Ci-dessus :
Statuette rituelle de protection et de purification, appelée *Zaa*, et portée par un maître de culte, Bamendjing, date inconnue, bois de couleur rouge, hauteur 51 cm. A noter deux piquants de porc-épic et une feuille d'arbre symbolique, placés au front
(cliché FINAC-ADALA, 1983)

Ci-contre :
Statues commémoratives des *mfo* (rois) et de leurs épouses, Batoufam, bois. Sur la photo, de part et d'autre de la porte, on a d'un côté (à gauche) les six statues des épouses et, à l'opposé, celles des souverains. Six générations depuis le 6^e *fo* Nanfa II jusqu'à l'usurpateur Njike qui régnait en 1925
(Collection musée de l'Homme : cliché CHRISTOL, 1925)



Statue commémorative du *fo* debout, Bangwa oriental, bois, hauteur 96 cm
(cliché FINAC-ADALA, 1983)

Statue commémorative du *fo*. Celle-ci tient unealebasse de vin de palme, Bangwa oriental, XIX^e siècle, bois, 66 cm
(cliché FINAC-ADALA, 1983)



Trône royal perlé *kuofo*, Bandjoun, première moitié du XIX^e siècle (cliché FINAC-PERROIS, 1982)



Trône royal perlé *kuofo* figurant Notuegom, fondateur de Bandjoun, première moitié du XIX^e siècle

d'anciens rois sont pieusement conservés, généralement dans le trésor du royaume, mais quelquefois dans un abri, chez les notables influents.

Les lits sculptés *kodye*

La possession d'un lit sculpté était réservée aux grands dignitaires et au *fo*. De tels objets étaient réellement utilisés pour dormir, mais également pour l'exposition secrète ou en conseil restreint d'un *fo* défunt, avant son inhumation. Le lit de bois, dont la longueur peut varier de 1,70 m à 2 m, ne comporte souvent que deux parois verticales, dans le sens longitudinal, décorées de formes géométriques, de figures animales ou humaines.

Les instruments de musique

Différents instruments de musique en bois, en métal ou en ivoire sont employés dans le cadre des loisirs ou de diverses activités de la vie sociale. Un bon nombre d'entre eux, appartenant au *fo*, aux notables et aux sociétés secrètes *mkem*, jouent un rôle liturgique, accompagnant ou rythmant les chants, danses, processions. Certains de ces objets (tambours, cloches, etc.), revêtant un caractère sacré, ont été sanctifiés par des sacrifices et des pratiques magiques. Dans ce cas, les regarder est parfois interdit et dangereux, surtout au moment où ils émettent des sons.

Parmi ces nombreux instruments de musique, les plus importants dans la vie sociale et religieuse bamiléké sont les doubles cloches, les flûtes, les tambours, parfois richement décorés. De tels objets utilisés aussi comme motifs symboliques ornent des œuvres d'art.

Les tambours

Les Bamiléké utilisent plusieurs sortes de tambours :

- Le *lam*, grand tambour à fente, horizontal ou couché, taillé dans un tronc d'arbre, et que l'on bat à l'aide des poings, a des dimensions impressionnantes pouvant atteindre 5 m de longueur et 1 m de diamètre. Ses extrémités et parfois son fût sont décorés de motifs anthropomorphes (chefs victorieux, figures d'ancêtre, etc.) et zoomorphes (éléphant, buffle, panthère). Il sert à l'appel des réunions des *mkem*, le son et les décors évoquent des indicatifs différenciant les *mkem*. Plus d'un millier sont encore en fonction au sud du Grassland.

- Le *nkedeng* est aussi un grand tambour à fente en bois, mais, à la différence du *lam*, il n'est pas couché mais suspendu ou posé verticalement, avec, à son extrémité supérieure, une effigie du *fo*. Il n'est utilisé que pour les grandes occasions.

- Le *ndu'* est un petit tambour à fente, horizontal, en bois, de dimensions modestes (moins de 1 m de longueur). On le bat aussi avec deux lamelles de bois, lors des danses. Certains spécimens sont des figures anthropomorphes.

- Le *ntem* est un tambour à membrane unique, avec fût cylindrique sans piètement, généralement sculpté. De sexe mâle, il joue en prélude lors des danses.

- Le *nkak* est un tambour vertical cylindrique à une membrane, avec des pieds et le fût souvent sculptés. Il est indiqué comme étant femelle.

Trompes et flûtes

- Les trompes traversières, simples ou sculptées en ivoire peuvent mesurer de 0,40 à 1 m, et appartiennent personnellement aux *mfo* (rois). On ne peut les sonner que lorsqu'un danger grave menace le royaume.

– Les olifants, de plus petites dimensions (30 à 40 cm), richement décorés, sont utilisés par les responsables des sociétés guerrières.

– La flûte cylindrique en bambou, parfois garnie de perles, est un des instruments de la musique sacrée appartenant à la société *nyeleng*. On la joue en association avec les doubles cloches. L'orchestre de flûtes est composé souvent de cinq ou sept éléments, ces nombres étant symboliques.

Le joueur de flûte est un motif important dans les arts bamiléké. D'autres flûtes cylindriques, plus grosses et moins importantes, sont employées par des reines, lors des danses de la société féminine *masu*.

Les doubles cloches *kwi'fo*

Le *kwi'fo*, formé de deux hautes cloches en fer forgé unies par une anse métallique souvent renforcée et embellie par des liens, est l'instrument le plus sacré du Grassland. Chaque royaume en possède un jeu de cinq à sept, de tailles différentes, émettant tantôt un rythme annonciateur du groupe, tantôt une sorte de langage frappé.

Récipients

Les récipients servant à conserver, garder ou préparer des produits culturels ou de prestige (poudre rouge d'acajou et divers breuvages pour les initiations, vin et huile de palme pour les libations, sauces, tabac, etc.) et appartenant au *fo*, *mkem* ou notables, sont sculptés ou richement gravés, et ornés de motifs géométriques ou figuratifs symboliques parfois exubérants. Les productions les plus caractéristiques sont :

- les vases à sauce ou vin, en terre cuite, avec des parois à motifs géométriques et zoomorphes ;
- les coupes circulaires ou ovales à huile ou à vin, en bois ou en ivoire ;
- les boîtes à tabac en bois, plus ou moins cylindriques et entièrement gravées de motifs géométriques rappelant la vannerie ;
- lesalebasses, dont certaines sont fixées chacune sur un petit siège sculpté.

Les parures

Ce sont des objets culturels, cérémoniels ou de prestige fabriqués en ivoire, en fer, en cuivre ou en bois. Ils ont été réalisés avec minutie et leur importance se manifeste encore dans leur utilisation comme motifs décoratifs dans la production plastique. Les pièces les plus significatives sont les colliers, les bracelets.

Les pipes *kan*

Les pipes cérémonielles, en terre cuite ou en laiton, dont on peut trouver des modèles anciens fabriqués au XVII^e ou XVIII^e siècle, occupent une place importante dans l'art bamiléké. Le décor de ces pipes d'une grande richesse, comme celui de la sculpture sur bois, va d'une ornementation géométrique à un art figuratif représentant ancêtres, *fo*, notables, génies, animaux à réminiscence totémique. Ces pipes à motifs ne sont détenues que par les hommes et les *mafo*. Le rang du propriétaire est indiqué par un simple dessin géométrique, s'il s'agit d'un homme de rang subalterne, par une effigie anthropomorphe, pour un notable ou pour le *fo*, par des représentations zoomorphes quand le possesseur est un dignitaire de société secrète ayant quelque relation totémique avec un animal.



Tambour à membrane (de sexe femelle) *nkak*, avec fût portant des motifs anthropomorphes et pied formé de têtes de buffles, Bandjoun, bois, 78 cm (cliché FINAC-MBANDA, 1981)



Trône perlé à dossier anthropomorphe,
Baleng, XIX^e siècle

Perles et sculptures perlées

Les artistes perliers ont largement contribué à donner à certaines sculptures bamiléké leur allure si puissamment expressionniste. La broderie de perles est un élément très important qui influence l'artiste dans la composition des volumes. Le brodeur se révèle un décorateur délicat et habile dans l'alliance des couleurs où dominent le noir, le rouge, le blanc et le bleu ; en outre, il déborde de fantaisie dans la répartition des surfaces géométriques. Plusieurs perles d'origines diverses peuvent être observées sur une même aire décorée. Les sculptures revêtues de perles sont les sièges, les statues, les masques, les manches en bois sculptés des fouets de danse, sceptres et bâtons cérémoniels, des crânes humains en bois, etc.

Dans l'Ouest Cameroun, les perles sont utilisées non seulement pour la parure et l'habillement, mais aussi dans les formes les plus nobles des arts plastiques, souvent dans un but rituel ou religieux.

Ainsi, avant l'apparition des perles européennes récentes ou anciennes (XVII^e, XVIII^e ou XIX^e siècle...), il existait d'autres perles venant probablement d'Afrique du Nord, de la côte orientale de l'Afrique, ou du Bénin avant le XV^e siècle. Ceci est à mettre en rapport avec les intenses mouvements d'échanges directs et surtout indirects (par intermédiaires) entre différentes populations installées en Afrique depuis la fin du néolithique.

Tableaux des motifs symboliques et des objets (ou supports) les plus fréquents dans la sculpture bamiléké

La sculpture bamiléké est fortement décorative, comme nous l'avons dit. Les motifs surtout symboliques ont un caractère combinatoire et constituent un tissu unifié qu'il ne faut pas perdre de vue. Les sculpteurs, tout en privilégiant l'homme dans les différentes représentations artistiques, font appel aux animaux, aux végétaux, aux éléments du cosmos (lune, soleil, étoiles) et aux minéraux. Hommes et animaux occupant une place prépondérante apparaissent dans l'art sous deux formes principales :

- la figuration proprement dite de ces êtres vivants ;
- la combinaison des éléments d'origine animale et humaine (coquillages, cornes, peaux, cheveux, crânes, poils, etc.) dans des productions plastiques, les complétant au point de s'intégrer totalement, ce qui aboutit à ce que Elliot Picket a appelé « art congloméré ».⁷

Dans le cadre d'un projet de recherche conjointe O.R.S.T.O.M.-I.S.H. (Institut des sciences humaines du Cameroun) portant sur l'inventaire et l'étude des trésors des royaumes de l'Ouest Cameroun, 6500 sculptures caractéristiques, représentatives de l'art bamiléké et en fonction dans les royaumes *gung*, ont été repérées, photographiées et analysées, de 1981 à 1986.⁸ L'examen des photographies de ces œuvres d'art conservées au Cameroun a permis de dresser trois tableaux qui présentent, à titre indicatif, les principaux motifs symboliques et les supports les plus fréquents dans la sculpture bamiléké.

Indications pour la consultation de chaque tableau

(7) :

PICKET (E.), « L'art africain congloméré », dans *Arts d'Afrique Noire*, n° 10, 1974, pp. 12-41.

(8) :

NOTUE (J.-P.), *op. cit.*, vol. I, II, III et IV, 1988.

1. Titre :

a) Horizontalement : objets ou supports (valables pour trois tableaux) :

A = Cadres de porte

B = Piliers sculptés de case

C = Statues / statuettes

D = Poteaux, bâtons, cérémoniels ou rituels

E = Sièges

F = Calebasses perlées (base ou bouchon sculpté)

G = Masques

H = Tambours

I = Pipes

J = Récipients rituels ou de prestige.

b) Verticalement : animaux (tableau 1), hommes (tableau 2), autres motifs symboliques (tableau 3).

2.

a) Les croix, à l'intersection des lignes et des colonnes, représentent les fréquences des associations objet/animal ou homme, ou autre motif.

b) Les blancs ou vides, à l'inverse, indiquent l'absence ou la rareté de ces associations.

3.

En clair, verticalement, pour chaque objet, les croix indiquent les types de motifs symboliques qu'on peut trouver dans son décor. Horizontalement, pour chaque motif symbolique, les types d'objets qui lui servent de support dans la décoration.

Dans la création artistique, l'objet peut être orné :

- d'un seul motif symbolique,
- de plusieurs motifs symboliques de même type,
- de la combinaison des motifs symboliques de natures différentes.

Les multiples variations et les possibilités d'association des motifs expliquent l'existence d'un nombre impressionnant de figures.

Les tableaux n'insistent que sur les symboles et les objets représentatifs de la sculpture bamiléké.

Tableau 1

Les types d'animaux représentés et les objets ou supports les plus fréquents dans la sculpture bamiléké.

Animaux / Objets	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J
Panthère	x	x	x	x	x	x	x	x		x
Serpent	x		x	x	x	x	x	x	x	x
Buffle	x	x			x		x	x	x	x
Crocodile	x	x		x	x	x	x	x		x
Eléphant	x				x		x	x	x	x
Cynocéphale ou chimpanzé	x			x	x		x			
Araignée	x	x	x	x	x		x	x	x	x
Tortue	x				x					
Crapaud	x	x	x		x					x
Caméléon	x	x	x	x	x		x	x	x	x
Lézard	x	x	x	x	x		x	x	x	x
Oiseau						x	x		x	x

Tableau 2

Les types de motifs anthropomorphes et les objets ou supports les plus fréquents.

Motifs / Objets	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J
Ancêtre	x	x	x	x	x		x	x	x	
Fo (roi)	x	x	x	x	x			x	x	
Reine	x	x	x		x	x				x
Guerrier	x	x	x		x	x	x	x	x	
Serviteur ou notable	x	x	x		x	x		x	x	x
Gardien	x	x	x	x	x					x
Couple	x		x	x	x	x				x
Mère à l'enfant	x	x	x		x					
Musicien	x	x	x		x		x			
Membre de société secrète	x	x								
Crâne ou tête tranchée	x	x	x		x			x		
Homme en général	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x

Tableau 3

Autres principaux motifs symboliques et objets ou supports les plus fréquents.

Animaux / Objets	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J
Cauris	x	x	x	x	x	x	x	x		x
Figures géométriques	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Double cloche	x	x			x			x		
Éléments du cosmos	x	x	x		x	x	x			
Noix de kola					x					x
Couleurs	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x

Présentation des styles et des centres de style du Grassland du Sud

Les styles du Grassland

Le style est originalité, beauté, maîtrise de la matière ; c'est un concept précis qui sert à analyser et à classer les œuvres. Le style est aussi la manière propre à une collectivité d'assumer et de marquer les formes, les valeurs et les rythmes, ou encore « un ensemble de formes caractéristiques et constantes, dans un certain espace géographique et pour certaine durée ».⁹ Le Grassland constitue un espace géographique bien déterminé et un ensemble de sociétés agricoles appartenant à une même aire culturelle, ayant des liens étroits dans divers domaines qui n'excluent pas les particularismes locaux. « Un *gung*, un secteur, ou une localité quelconque du Grassland, tout en conservant les traits essentiels d'ensemble, peut se singulariser par son histoire spécifique, sa position dans le commerce régional, sa taille,

(9) :

PERROIS (L.), *Problèmes d'analyse de la sculpture traditionnelle du Gabon*, ORSTOM, Paris, 1977, p. 7.

sa spécialisation économique, l'esprit inventif de ses habitants, les types de contact et d'influences, etc. ».¹⁰ La production sculpturale de cette partie du Cameroun reflète globalement cette homogénéité d'ensemble doublée d'une diversité dans les détails.

Les sculptures du Grassland ont des caractéristiques qui les distinguent d'autres ensembles africains (bassin de la Cross River, bassin du Congo, etc.). Certains auteurs comme W. Fagg ont pensé qu'il fallait considérer le Grassland comme un ensemble « ethnique ou tribal » à l'instar des Yoruba.¹¹ Des travaux récents montrent bien qu'on peut donc postuler sans se tromper l'existence d'un « style général » relatif à la production plastique du Grassland par rapport à d'autres ensembles africains.¹² Au niveau de la région, ce « style » se subdivise en nombreux styles particuliers relatifs à des centres importants. L'étude devenant plus fine, on aboutit à des multitudes de sous-styles.

Dans l'état actuel de la recherche,¹³ le style général du Grassland peut se subdiviser en deux ensembles stylistiques : celui des hautes terres, plus homogène, et celui des zones périphériques.

a) L'ensemble stylistique des hautes terres, le plus représentatif et le plus fécond, correspond aux puissants royaumes centralisés, et comprend trois aires artistiques telles que les a définies P. Gebauer :¹⁴

– le domaine bamiléké,

– le domaine bamoum,

– le domaine des royaumes des hauts-plateaux du Nord-Ouest.

Cet ensemble, qui rassemble plus de 90 % de la population totale, peut se subdiviser à son tour en styles du Nord (Bamoum, Babanki-kom, etc.) et styles du Sud (Bamiléké).

b) L'ensemble stylistique des zones périphériques hétérogènes comprend trois grands secteurs bien distincts : le pays widekum, ou enclave de Tadmok, où les influences des arts de la Cross River sont nettes, le pays tikar oriental du haut Mbam, l'extrême nord du Grassland où vivent les Mbembé et les Mfumté.

Les ensembles stylistiques bamiléké

Unité et diversité stylistique de la sculpture bamiléké

Toute étude artistique, historique, concernant un *gung*, un secteur du plateau bamiléké, doit tenir compte de son contexte régional pour être complète, vu l'importance des interactions entre les localités dans maints domaines (et dans le temps). Les royaumes *gung*, entités certes politiquement souveraines, ne constituent pas des sortes d'îlots isolés, des « univers fermés ». Ils sont étroitement unis les uns aux autres par des réseaux de relations culturelles, économiques, artistiques et humaines... C'est au cours de l'histoire que ces liens entre les *gung* se sont tissés, de proche en proche.

Les centres de styles, les *gung* ou les ateliers, ne sont éloignés les uns des autres que de quelques kilomètres. Ainsi, à partir de Bafoussam, on atteint Bansa, Mbouda, Bagam, Baham, en quelques heures de marche. Sur le plateau, la distance entre Batié, occupant la position centrale, et n'importe quel autre royaume ne dépasse guère 60 km. Tout ceci rend perceptible la facilité avec laquelle les stimuli venus d'un centre pouvaient en atteindre un autre, et combien étroites pouvaient être les communications quelles que soient leurs formes ; une carte, d'après Moisel en 1913, donne l'image d'un réseau dense de pistes précoloniales sur lesquelles circulaient les produits, sur le plateau bamiléké. Par le commerce, par la pratique des dons et des contre-dons entre les *mfo* et les notables, il y a eu une grande distribution de ces objets à travers l'ensemble du Grassland (avec aussi copie par certains ateliers des modèles créés par d'autres) si bien que des spécimens trouvés dans les *gung* sont souvent d'origines diverses.

(10) : NOTUE (J.-P.), *op. cit.*, vol. II, 1988, p. 396.

(11) : FAGG (W.), *Afrique, 100 tribus, 100 chefs-d'œuvre*, 1964, p. 28. Cf. aussi du même auteur, *African Tribal Art*, Cleveland : The Cleveland Museum of Art, 1968, p. 168.

(12) : NOTUE (J.-P.), *op. cit.*, vol. II, 1988, et PERROIS (L.), « Sculptures du Nord-Ouest du Cameroun », in *Dossiers Histoire et Archéologie*, Dijon, n° 130, 1988, pp. 62-79.

(13) : *Ibidem*.

(14) : GEBAUER (P.), *Art of Cameroon*, The Portland art Museum, Portland, 1979, p. 30.

A travers les *gung*, le même système de pensée, un fonds culturel de base similaire, des échanges sous toutes leurs formes, la mobilité des hommes (dont les artistes) au cours de l'histoire expliquent que l'on peut observer dans la production artistique la présence de nombreux traits caractéristiques fondamentaux présentant des similitudes. Les objets d'art bamiléké sont reconnaissables à travers quelques caractéristiques évoquées plus haut et se retrouvant d'une manière constante dans les sous-styles particuliers. En signalant l'existence, dans les différents secteurs du plateau bamiléké mais aussi bamoum, d'une expression plastique commune qu'elle taxe « d'expressionniste » Marie-Louise Bastin écrit :

« Les formes se gonflent, se distordent. Il y a tentative de traduire le mouvement par des membres qui s'allongent démesurément, parfois par de l'asymétrie. Les physionomies sont empreintes de dynamisme, rendu par un équilibre outrancier des masses qui se combinent pourtant dans une belle construction architectonique. D'extraordinaires combinaisons assemblent l'être humain au règne animal, choisi pour son symbolisme. »¹⁵

En comparaison d'autres styles du Grassland, la tendance géométrique des formes prédomine dans l'art bamiléké. Elle constitue ainsi un des traits caractéristiques de la production artistique bamiléké. En outre, le réalisme qui est parfois d'un haut degré, la tendance à épurer certaines formes, apparaissent dans plusieurs productions.

Les motifs symboliques apparentés d'une manière étroite, présentent toutefois des aspects morphologiques et quelques caractères expressifs distincts dans le temps et dans l'espace, compte tenu de la variabilité et de l'évolution des styles.

« Comme la langue, la sculpture bamiléké varie de chefferie en chefferie, mais on y trouve une unité de conception. Chaque artiste a ses secrets, ses formules, qu'il transmet, mais cette tradition ne reste pas fixe, elle évolue à chaque changement d'exécutant en conservant cependant les principes de composition rituels. »¹⁶

La dynamique des styles exclut ici un immobilisme qui se traduirait dans le domaine plastique par un traditionalisme rigoureux et figé, par un recours constant à des archétypes immuables, éliminant toute innovation chez les artistes. Les centres de styles se sont développés au cours d'une longue histoire pendant laquelle la production plastique a connu de nombreuses transformations. La concentration de certaines catégories d'objets et de certains symboles est plus importante dans certains *gung* que dans d'autres. Les multiples influences et facteurs externes ou internes (génie créateur des artistes, matériaux, rôle des mécènes, types de contacts, échanges, marchés de consommation, institutions, etc.) qui conditionnent la création artistique et l'émergence des styles sont sensiblement variables selon les secteurs. L'influence bamoum s'exerce partout sur les royaumes du nord et de l'est, le long de la vallée du Noun ; celle de la Cross River est plus marquée à l'ouest (région de Dschang, pays bangwa occidental), etc. Ces influences ont été évidemment réciproques entre les différents secteurs.

Il existe alors ici des ensembles stylistiques, mais dont les frontières sont fluctuantes et floues, compte tenu de la grande mobilité des objets et des styles. L'originalité d'un artiste, d'un secteur, d'un atelier, d'une école, n'est autre que l'interprétation individuelle ou locale de la tradition collective. Entre les centres de styles, les particularismes sont secondaires ou moins nets si on les compare aux traits de convergence qu'on observe. Si, pour un secteur donné du plateau bamiléké, on comptabilise l'ensemble des productions artistiques, on constate très vite, sur le plan formel, que le pourcentage des œuvres propres à ce secteur est faible par rapport à celui des œuvres inspirées ou provenant des créations du reste du plateau. Ceci reflète le caractère composite de la population du *gung* et des trésors des souverains.

Voyons maintenant dans le détail la géographie stylistique. L'analyse ethnomorphologique nous amène à répartir schématiquement, dans l'espace, les œuvres sculpturales bamiléké en deux principaux

(15) :

BASTIN (M.-L.), « Art sculptural de l'Afrique Bantou », *Muntu*, n° 4-5, Libreville, 1986, pp. 137-164.

(16) :

LECOQ (R.), *op. cit.*, 1935, p. 59.

ensembles stylistiques apparentés, d'inégale importance, et comportant chacun un certain nombre de sous-styles : les styles de la partie septentrionale et ceux du sud.

Les styles des royaumes du Nord Bamiléké

La partie du pays bamiléké s'étendant au nord d'une ligne allant de Fontem à Bangangté présente par rapport à la partie méridionale quelques particularités et oppositions que nous avons évoquées dans divers domaines : milieu physique, densité de la population, taille des royaumes *gung*, types de contacts et d'influences, formes artistiques, importance numérique et variétés des œuvres produites, etc. Cette zone renferme plus de 80 % de la population totale du plateau, et au moins un taux équivalent de l'ensemble de la production plastique. La constitution et la centralisation politique des *gung* se sont faites dans le sens nord-sud. Ce sont des éléments originaires de chefferies plus anciennement installées au nord (Baleng, Bandrefam, Baloum, Bamendou, Fomopea, Fontsa Touala, etc.) qui fondèrent les plus importantes unités politiques du sud (Bamena, Balengou, Bana, Banka, Fotouni, etc.), mis à part Banounga.

On peut relever trois aires artistiques distinctes, bien qu'elles partagent des liens étroits sur le plan culturel et stylistique :

- le Haut-Noun (arrondissement de Galim et de Mbouda) ;
- l'ouest, autour de Dschang et de Fontem (Bangwa occidental) ;
- le centre et l'est, autour de Bandjoun.

Les styles du Haut-Noun

Le secteur du Haut-Noun, qui appartient en partie à la plaine de Ndop, occupe une position centrale dans le Grassland. Dans l'art de ce secteur, on observe bien le passage graduel des formes à dominante géométrique du plateau bamiléké, à celles à tendance réaliste des œuvres du Grassland du Nord et du pays bamoum. Ici, la production plastique est connue pour la variété des œuvres :

- en bois (magnifiques masques *katcho*, statuettes rituelles, tambours de forme humaine) ;
- en terre cuite (pipes et récipients) dont les principaux centres sont Bamenyam, Bamesso et Bamendjinda ;
- en bronze et en fer, dont Bagam et Bamenyam abritent les ateliers les plus productifs de tout le pays bamiléké.

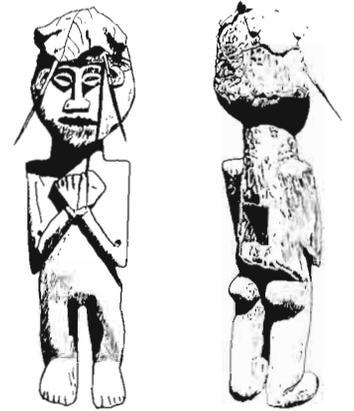
Parmi les principales caractéristiques de ces styles, on peut noter :

- le traitement très souvent réaliste des épaules et des visages, les yeux volontiers globuleux et très en relief des personnages ;
- l'utilisation de lignes et de volumes courbes, l'exagération des joues pour certaines figures anthropomorphes, surtout pour les masques ;
- l'emploi de nombreux motifs symboliques, avec une place privilégiée pour le serpent, l'araignée, le buffle et le crapaud.

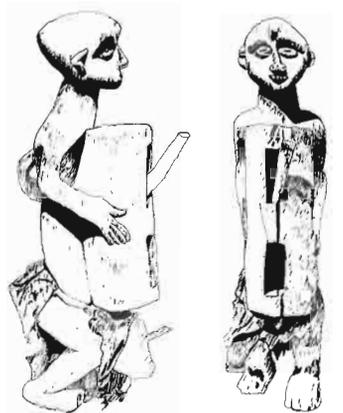
Ici, la forte parenté avec les arts bamoum s'explique par plusieurs faits.

Le Noun, tout d'abord, ne constitue pas une barrière culturelle, linguistique ou artistique entre les royaumes bamiléké du nord et le royaume bamoum ; il s'agit là d'une frontière politique (limite des conquêtes des souverains bamoum) qui ne détruit pas les liens et les contacts entre les lignages apparentés vivant de part et d'autre du fleuve.

Par ailleurs, des centres de style comme Bagam, Bati, Bamenyam, Bamendjing, se sont déplacés du sud de Fouban (Kugham, Kuti, etc.) pour venir s'installer dans leur emplacement actuel, sur la rive occidentale du Noun, il y a moins de deux siècles, suite à l'expansion du royaume bamoum.



Statuette rituelle *zaa* (vue de dos et de face) avec un trou rectangulaire dans lequel sont logées des substances magiques lors de certains rites, Bamenjing, date inconnue, bois de couleur rouge, hauteur 51 cm (cliché FINAC-ADALA, 1983)



Tambour *ndu'* à figuration humaine, Bamesso, bois, date indéterminée. Ce personnage nommé *Mobu* est le gardien-protecteur du royaume (cliché FINAC-ADALA, 1983)



Masque polychrome à quatre faces du teuk, Foto, date indéterminée, bois, 44 cm de haut, 23 cm de large

(cliché FINAC-NOTUE, 1990)

A noter la représentation d'une scène où un puissant membre du teuk, muni d'un couteau rituel, s'apprête à sacrifier un animal en mouvement.

La société ou la danse teuk est venue de la Cross River. Le danseur du teuk se secoue, tenant de la main une épée, portant aux pieds une sorte de grelot nde et sur la tête une coiffure faite de plumes (ce peut être aussi un masque casque polychrome à quatre faces)



Masque polychrome à quatre faces du teuk, Foto, date indéterminée, bois, 41 cm de haut, 28 cm de large. Il est surmonté de petites têtes secondaires

(cliché FINAC-NOTUE, 1990)

Enfin, d'intenses échanges commerciaux et artistiques ont eu lieu entre les populations du Haut-Noun et celles du plateau bamoum.

Les multiples contacts étroits entre des *gung* du plateau de Bamenda (Ashong, Mankon, Awing, Pinyin, Mbu, etc.) et ceux du Haut-Noun se sont traduits par des influences stylistiques.

Les styles des royaumes de l'Ouest Bamiléké

Les styles de l'Ouest Bamiléké qui possède un patrimoine artistique riche et varié (masques, statues, trônes, récipients, éléments architecturaux, tambours, etc.), sont localisés autour de Dschang et au pays bangwa occidental. Les œuvres d'art constituent une particularité de la zone : masques éléphants en bois, figures de crânes humains garnis de perles, masques heaumes souvent polychromés, ornés de sculptures et parfois à multiples faces, bâtons cérémoniels, *atshe* de 1,30 à 1,80 m de long, orné à l'extrémité d'un personnage représentant généralement un *fo* (roi) portant des attributs classiques. Tous les royaumes sont des centres de style, mais les plus réputés restent Lebang (Fontem), Fotabong Nsheu, Foreké Chacha et Fozimombin au pays bangwa occidental, Bafou, Foto, Bamendou, Batcham, Fondonéra, Fongo Ndeng, Foreké Dschang et Fossong Ellelem autour de Dschang.

Les influences des populations de la Cross River (Banyang, Ejagham) et du Haut-Mungo (Mbo, Bakundu, Bakossi) s'observent non seulement dans l'art, mais aussi dans la religion traditionnelle et le peuplement. Ainsi, des éléments Mbo et Banyang se mêlant aux Ndobos ont contribué au peuplement de ce secteur. En outre, divers contacts et échanges, probablement fort anciens, ont eu lieu entre les Bamiléké et leurs voisins Banyang, Mbo, Ejagham, Bakundu. Les premiers ont acheté aux seconds leurs médecines et certains masques ; ils ont ensuite adopté, en les transformant, quelques-unes de leurs danses et sociétés secrètes. Par exemple, la société *ngkpwe*, dite des chasseurs de têtes, est la variante bamiléké de la société *ngbe* des Ejagham. Enfin, divers traits stylistiques de la production plastique de l'ouest du plateau sont fortement inspirés des arts de la Cross River et du Haut-Mungo :

- la représentation de personnages (masques surtout) aux yeux volontiers bridés rappelant l'Asie (Chine, Inde) et certains portraits du Bouddha ;
- l'utilisation de peintures multicolores et brillantes pour orner des sculptures ;
- les formes naturalistes de certains masques, statues et personnages présentant souvent un aspect féroce grâce à l'utilisation de multiples artifices ;
- la facture et les décors des tambours à fente ; le spécimen typique est décoré à une extrémité de la figure d'un roi protecteur, à l'autre d'une reine implorant les divinités (ou parfois une figure naturaliste d'une tête d'éléphant) ;
- l'utilisation et la fabrication des sculptures réalistes recouvertes de peau dont certains masques cimiers de la société *ngkpwe*.

Les styles du Centre et de l'Est Bamiléké

Le centre et l'est du plateau bamiléké comprennent les royaumes de langues *ghomala'* (autour de Bandjoun) et *nda'nda'* (secteur de Bangou). Les influences des régions périphériques du plateau bamiléké (exceptées celles du pays bamoum), sont modérées dans ce secteur qui abrite plus du tiers de la population bamiléké de l'Ouest Cameroun. On retrouve ici les traits essentiels et les thèmes plastiques des arts bamiléké, ainsi que les ateliers dans lesquels furent réalisés de nombreux chefs-d'œuvre connus, dont la plupart des masques *batcham*. C'est le haut lieu de la sculpture sur bois, du perlage, de la décoration de l'étoffe *ndop*, de la construction de somptueux palais royaux, etc. Il se singularise des autres secteurs du plateau bamiléké par l'ornementation parfois inouïe des objets, une plus grande utilisation des formes géométriques et stylisées, une extraordinaire variété des œuvres produites

(masques, trônes royaux, éléments architecturaux,alebasses perlées, tambours, étoffes, statues, etc.), un plus grand nombre d'artistes de talent. C'est, aujourd'hui comme dans le passé, la zone bamiléké la plus riche sur le plan économique.

Autour de Bandjoun, capitale et principal foyer de l'art bamiléké, gravitent une quinzaine de centres artistiques (Baham, Bahouang, Bameka, Batié, Bansa, Baleng, Bangou, Bamendjou, Bamougoum, Bafoussam, Batoufam, Bandenkop, etc.) de moindre importance, mais réputés pour l'abondance et la bonne facture des œuvres produites, s'appuyant sur une longue tradition plastique.

Les styles du Sud Bamiléké

Répartie en une cinquantaine de royaumes *gung* (la moitié de tous les *gung* bamiléké), un cinquième seulement de la population du plateau bamiléké habite cette partie méridionale. Ce fait traduit un émiettement politique, en particulier dans le secteur de Bafang. En général, lorsqu'on a affaire comme ici à des petites unités politiques (parfois de formation moins ancienne), les trésors des rois, le nombre d'ateliers d'art sont souvent modestes. Les institutions sociales peuvent également être simplifiées : objets et symboles qui leur sont attachés sont alors réduits.

Dans l'art du sud du plateau bamiléké, on constate une faiblesse de la production locale des objets en laiton et en terre cuite. La sculpture sur bois occupe une place prépondérante, et les types d'objets fabriqués sont aussi variés qu'au Nord. Masques, tambours, statues royales, tabourets sont les témoins d'un art dynamique, voluptueux où dominent des formes pleines, rondes, souvent presque naturalistes. Certaines sculptures sont dissymétriques. On y dénote aussi le souci de l'artiste de recomposer le corps par un assemblage de volumes individualisés. Le décor (en particulier la coiffure, le collier et les bracelets ornant bras et chevilles) est soigneusement sculpté en relief dans le cas de certaines statues. L'influence des populations forestières (Bassa, Mbo, Banen) dans l'art et dans les rituels, s'intensifie lorsqu'on va du centre à la périphérie sud du plateau bamiléké. Deux sous-ensembles stylistiques se dégagent :

- le Sud-Est (département du Ndé) ;
- le Sud-Ouest (département du Haut-Nkam).

Les styles du Sud-Est Bamiléké

En dehors des caractères généraux évoqués précédemment, cette région se singularise par les représentations de reines agenouillées, de femmes habituellement nues, ornées d'une chevelure peignée en de profondes raies parallèles et de seins plats ou en obus. Les personnages, très expressifs, peuvent avoir chacun une face concave en forme de cœur, quelquefois les yeux percés comme certains masques. La torsion du corps de certains personnages ainsi que le traitement dans les traits du visage d'autres sculptures s'apparentent au style fang. Ainsi, les formes de la tête des statuette de Bangoulap rappellent les masques blancs du Sud Gabon. Les sourcils marqués et finement incisés, la teinte claire, les minces amandes oculaires et la longue fine arête nasale des masques faciaux de Bakong et de Bamena évoquent les masques *ngondang* des Fang.

Par leurs formes et leurs décors, certaines œuvres, à l'image de la langue parlée, le *medumba*, confirment les contacts très anciens avec le pays bamoum et la région du Mbam. Les principaux centres de style sont Bangwa, Bawok, Bamena, Balengou, Bangangté, Bazou, etc.

Les styles du Sud-Ouest Bamiléké

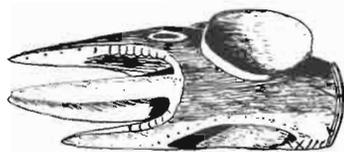
Les styles, ici, ne sont que le prolongement de ceux du nord, avec quelques nuances dues au génie créateur des artistes locaux et aux contacts avec les populations mbo et bassa. On dénote une abondance



Statue commémorative et longijforme d'un *fo assis*, Bangwa orientale, XIX^e ou XX^e siècle, bois, hauteur 110 cm (cliché FINAC-PERROIS, 1983)
Visage expressif du personnage au bras cassé, portant une barbe abondante, ainsi que le bonnet et le collier de grand dignitaire



Statue féminine, gardienne et protectrice des lieux, Bangoulap, XVII^e ou XVIII^e siècle, bois, hauteur 50 cm. On attribue à cet objet doté de pouvoirs surnaturels, la faculté de « parler » (cliché FINAC-MEGAPTCHE, 1982)



Masque namewuop, Bamougong, bois polychrome, 70 cm de long et 37 cm de haut ; ce modèle est la tête d'un éléphant entièrement sculpté (cliché FINAC-ADALA, 1983)



Peau de panthère perlée, Bandjoun, date indéterminée. Les yeux circulaires, les pattes, la queue de l'animal sont mis en évidence. Cet objet du trésor royal de Bandjoun est porté par une reine, sociétaire du Kwo'si, lors de la danse du tso (cliché FINAC-MBANDA, 1981)

Trône royal perlé kuofa, Bameka, début du XX^e siècle, bois, tissu et perles granulaires (rouges, noires, blanches), hauteur 200 cm, largeur 58 cm. Figuration d'un fo assis sur un petit tabouret à léopard, l'ensemble se superposant au siège principal dont la cariatide est aussi une panthère, le tout avec équilibre et harmonie (cliché FINAC-PERROIS, 1982)

dans la production des masques et des statuettes de la société *ku'ngang* : personnages avec les yeux en amande, les dents parfois époinçonnées, aux formes naturalistes. Statues et masques présentent souvent un aspect féroce, grâce à l'utilisation de multiples artifices.

L'esthétique bamiléké

L'esthétique dans les arts de l'Afrique Noire

Dans un sens premier, la philosophie de l'art, l'esthétique, désigne originellement la sensibilité (étymologiquement, *aisthesis* signifie en grec « sensibilité ») avec la double signification de connaissance sensible (perception) et d'aspect sensible de notre affectivité. Dans un second sens, beaucoup plus actuel, elle désigne toute réflexion philosophique sur l'art.

L'esthétique grecque est avant tout une théorie du beau. Elle est devenue classique en Europe occidentale et dans ses sphères d'influence. Elle est très largement tributaire de la vision pythagoricienne du monde selon la hiérarchie ascendante de la trilogie nombre-proportion-harmonie qui a imposé le nombre d'or comme puissance génératrice de l'agréable, du juste et du beau chez les grands maîtres classiques.¹⁷ Cependant, les critères esthétiques ne sont pas nécessairement les mêmes dans le monde entier et ne comportent pas obligatoirement la notion d'imitation de la nature. En outre, seule une vision ethnocentrique du monde permettrait d'affirmer que l'absence d'une conception esthétique analogue à celle qui s'est développée en Europe occidentale signifie qu'il y a un manque de perfection formelle. L'esthétique classique acculée par la phénoménologie des arts que ne régissent pas les canons grecs de l'esthétique, est plus ou moins contrainte de mettre en évidence sur le plan artistique, l'esthétique de l'intéressant, du curieux, de l'agréable, etc.

La notion d'esthétique est universelle. Partout et de tout temps, les peuples ont créé et décoré des objets, pas nécessairement dans un but utilitaire. Même les pots de cuisine ne sont pas entièrement déterminés par leur utilisation. Leurs formes ont varié d'une région à une autre, de tout temps, et les archéologues les exploitent comme un des éléments servant à identifier ou déterminer les cultures. Ainsi, il existe un besoin d'expression formelle des valeurs par des significations métaphoriques ; un appel au sens de la vue et du toucher. Les arts visuels et plastiques sont ceux au travers desquels ce besoin peut être satisfait.¹⁸

Rappelons que, de la même façon que l'on a longtemps refusé aux peuples d'Afrique « sans écriture » une histoire, on a aussi dénié à leurs productions plastiques la qualité « d'œuvres d'art », dans la mesure où celles-ci ne correspondaient pas aux critères d'identification esthétique de l'Occident. La reconnaissance des arts africains (et autres « arts primitifs ») fut amorcée dans les années 1920, à Paris, par l'intérêt essentiellement provocateur de quelques artistes en mal de visions nouvelles. Par la suite, une meilleure connaissance des sociétés africaines comme des objets (les premiers objets « nègres » collectionnés n'étaient pas toujours des chefs-d'œuvre) et quelques monographies détaillées permirent au public éclairé de voir des formes d'art là où, quelques décennies auparavant, l'on n'en avait jamais cherché. La diversité des critères esthétiques fut peu à peu admise en Occident, du moins au niveau des principes.¹⁹ La plupart des objets d'art bamiléké, tout comme la production plastique des différents peuples d'Afrique, n'ont pas été façonnés dans un but strictement esthétique. Masques, statues et certains décors y sont d'abord des instruments d'ordre religieux. Mais ils appartiennent aussi à l'ordre esthétique pour les mêmes raisons que certaines productions plastiques d'Occident (statues des cathédrales,

(17) :

ENO BELINGA, *Introduction générale à la littérature orale africaine*, Université de Yaoundé, 1977, p. 39.

(18) :

Les arguments développés dans ce paragraphe s'inspirent très largement de VANSINA (J.), *Art history in Africa*, Longman, New York, 1984, pp. 2-3.

(19) :

PERROIS (L.), NOTUE (J.-P.), *op. cit.*, 1985, pp. 165-222.

motifs décoratifs liturgiques) qui furent incluses dans l'art médiéval. Considérer les objets traditionnels africains sous leur aspect esthétique a aussi suscité, depuis l'époque coloniale jusqu'à nos jours, un certain nombre d'études et de nouvelles perspectives d'interprétation chez plusieurs auteurs :

– ainsi, E. Mveng a réalisé une analyse formelle quoique symbolique sur l'art bamoum et a cherché à formuler les lois de la création esthétique africaine ;²⁰

– J. Laude,²¹ J. Delange²² ont consacré plusieurs études à l'esthétique des arts africains ;

– R.-F. Thompson s'est intéressé à l'esthétique yoruba,²³ S. Vogel à celle des Baoulé,²⁴ Fernandez à celle des Fang, etc.

Notons que la grande majorité de ces travaux, bien insuffisants par rapport à la masse de la production artistique africaine et la diversité culturelle de ce continent, est le fait de non-africains. La place occupée par des auteurs africains pour des approches plus enrichissantes reste faible et secondaire.

L'esthétique dans les arts bamiléké

Dans les sculptures bamiléké nous pouvons lire le souci de l'artiste d'aller au-delà de la fonction utilitaire de l'objet (cette utilité pouvant être cérémonielle ou rituelle) et de lui donner une signification esthétique que trahissent des courbes harmonieuses, l'équilibre des éléments, l'addition des traits secondaires, certains rapports de plans et de masses. La langue locale possède des termes spécifiques relatifs à la création artistique : *ve* (art), pluriel *mve* (arts) ; *kemyue* (sculpteur) ; *kem* (sculpter) ; *gueue* (artiste) ; *mbem* (modeler, créer) ; *nyape* (fabriquer, réparer, créer) ; *mba'* (tisser, modeler).

Abstraction, gauchissement, asymétrie, perspective non optique mais fonctionnelle, tout cela frappe quiconque s'est penché sur certaines productions artistiques bamiléké. Contrairement à ce que l'on a pu penser parfois, tout cela n'est pas lié à une quelconque maladresse, mais à une technique savante. Le sculpteur obéit à des lois et à des principes de création esthétique. Les artistes discutent explicitement et d'une façon critique de la valeur esthétique des objets fabriqués ou façonnés. Plusieurs usagers d'objets ont apprécié et critiqué les formes, les décors des masques, des cases et des statues, etc. Ils ont porté des jugements sur les artistes. Le sculpteur, en particulier celui qui façonne des objets rituels ou sacrés, est un personnage quasi sacerdotal ayant reçu une longue formation.

La notion du beau, le goût artistique, la préférence esthétique sont des sentiments familiers aux Bamiléké. En langue locale : *m'sem* désigne la beauté, l'élégance, le prestige ; *mbok*, laid ; *pung*, beau, bien, bon ; *lap*, élégant, raffiné, séducteur ; *pepung*, le bien, la bonté ; *twaha*, beau, charmant ; *netwaha*, la beauté, le charme ; *mwepepung*, le bien.

Très habile, le sculpteur bamiléké, dans sa création, suggère souvent le mouvement, donne une forme artistique à des concepts abstraits : puissance, force, sublimité, grandeur, sérénité, vie, méchanceté, terreur, humour, joie, tristesse, humilité, bonté, cri, victoire, défaite, etc., qui se retrouvent matérialisés dans diverses productions plastiques. Esthétique de l'expression, stylisation des formes, simplification des symboles et tendance à l'abstraction sont très caractéristiques des arts bamiléké, d'essence conceptuelle. La genèse, l'agencement des motifs et le rythme qu'on observe dans la sculpture bamiléké, avant tout décorative, répondraient à une loi plus générale de la création esthétique que le R.P. E. Mveng affirme avoir découvert en étudiant les productions artistiques bamiléké et bamoum. Ainsi, selon lui, pour créer les motifs ou pour passer de l'objet à une œuvre d'art, l'artiste procède par abstraction et synthèse suivant quatre étapes ou moments.²⁵

a) la première étape commence par l'imitation de la nature : la *mimesis* des Grecs, le réalisme des Occidentaux ; moment consacré à l'objet comme tel, qu'on peut appeler moment O et qui est le moment objectif.



Statue commémorative du fo Deuntcho, assis, Banka, milieu du XIX^e siècle, bois. Ce souverain serait mort assassiné vers 1880 (cliché HARTER, 1958)

Statue commémorative de fo, collectée dans le quartier Bakowen à Banka, par Von Friese, 1910, 116 cm de haut. Pièce conservée au Provinzial Museum, Hanovre, sous le n° IV55.541 (cliché HARTER)

(20) :

MVENG (E.), *L'art de l'Afrique noire*, 2^e éd., Clé, Yaoundé, 1974.

(21) :

LAUDE (J.), « Esthétique et système de classification : la statuaire africaine », *Sciences de l'art*, tome 2, Paris, 1965.

(22) :

DELANGE (J.) Ed., « Pour décoloniser l'Art nègre : un essai d'analyse de l'imaginaire plastique », *Revue d'Esthétique*, tome XIII, fasc. 1, janvier-mars 1970, Paris.

(23) :

THOMPSON (R.-F.), « Yoruba Artistic criticism », in *W. d'Azevedo* (éd.), 1973.

(24) :

VOGEL (S.), « Beauty in the eyes of the Baule », *W.P.T.A.* n° 5/5, Philadelphia, 1980.

(25) :

MVENG (R.P. E.), *L'art et l'artisanat africains*, éd. Clé, Yaoundé, 1980, p. 26.

b) dans la seconde étape, l'artiste retient de l'objet sa ligne essentielle. C'est le moment de l'abstraction, ou moment L. Du buffle (ou du crapaud) par exemple, l'artiste ne s'arrête pas aux détails. Il ne retient que la silhouette de l'animal. De cette silhouette, il ne gardera finalement qu'un jeu de lignes.

c) lors de la troisième étape, la ligne dégagée dans l'essentiel est fixée en un motif. Ce motif devient un signe défini, chargé de significations, mais aussi mobile qu'un caractère d'alphabet. Ce signe est donc à la fois symbole et écriture. C'est le moment M.

d) la quatrième étape est celle de la composition ou de la synthèse, ou moment C. A partir du motif, l'artiste crée une œuvre décorative ou sculpturale. Le motif peut être utilisé tantôt seul, tantôt associé à d'autres motifs.

En résumé, on peut formuler cette loi dans les termes suivants :

O = l'objet (premier objectif) ;

L = la ligne essentielle (deuxième moment d'abstraction) ;

M = le motif et le thème ;

C ou S = la composition ou synthèse.

Dans la création artistique, le passage d'une étape à une autre, le nombre des paliers à franchir sont variables :

– l'objet peut devenir motif et entrer directement dans la composition suivant la formule $O \rightarrow C$;

– l'objet peut devenir un motif, en passant par l'abstraction linéaire suivant la formule $O \rightarrow L \rightarrow M \rightarrow C$.

Cette loi nous aide à établir une typologie des motifs des arts bamiléké : sorte d'alphabet utilisé en sculpture, architecture, tissage, poterie, etc., elle contribue efficacement à l'étude de l'esthétique des arts de l'Ouest Cameroun, sans toutefois en restituer tous les éléments caractéristiques dans l'espace et dans le temps. Il est probable que l'application dans les détails de cette loi à d'autres styles africains rencontre plus de difficultés que ne le prévoit le R.P. E. Mveng.

Signalons aussi que les arts négro-africains admettent plusieurs canons à l'intérieur d'un même style, tandis que les arts classiques occidentaux obéissent à des canons fixes. Ainsi, chez les sculpteurs bamiléké, la fonction et les significations des différentes parties d'une œuvre déterminent la règle des proportions entre ces parties ; c'est pourquoi, dans la création artistique, le sculpteur se laisse guider par l'importance particulière des diverses parties de l'objet à fabriquer. Tout ce qui incarne une idée, tout ce qui sert à une fonction esthétique et à l'équilibre de la forme est accentué et traité avec une attention particulière. Très souvent, il essaie d'exprimer par déduction ce qu'il sait et ce qu'on dit de l'objet qu'il représente, plus que ce qu'il voit. La négligence de la représentation de certaines parties du sujet répond parfois à un simple but d'allègement optique.

Des œuvres aux sculpteurs

Les sculpteurs et leurs techniques

Matériaux et techniques sculpturales : le travail du bois²⁶

La création des œuvres sculpturales, soumise au temps et liée au contexte socio-culturel, dépend d'un certain nombre de données : matériaux, techniques, instruments employés, artistes, clientèle (ou destination des œuvres). Il existe des techniques de traitement propres à chaque matériau, constituant une

(26) :

Cf. NOTUE (J.-P.), vol. I, 1988, pp. 199-203.

partie de la formation du sculpteur. Les techniques sont aussi variables selon les époques, l'outillage, etc. Parmi les différents matériaux locaux ou importés (cuivre, alliages de cuivre, perles, etc.) qu'utilisent les sculpteurs bamiléké, le bois occupe de loin la place prépondérante.

Plusieurs bois provenant de diverses essences d'arbres sont utilisés pour la production plastique dans l'Ouest Cameroun, notamment le palmier-raphia dont les produits sont utilisés dans l'art, mais aussi dans l'alimentation (le jus ou « vin de raphia ») et les techniques (les fibres pour faire des liens, des tissus), etc. Les bois de bonne qualité destinés à la sculpture sont assez durs et compacts, mais pas trop denses. Ils sèchent assez vite et ne se fendent pas une fois taillés. De plus, ces bois résistent aux termites et aux intempéries. Parmi les essences de bonne qualité employées par le sculpteur *kemyue* on peut citer : le *lemdje* (*polycacias ferruginea*), le *m'be* (*canarium*), le *mve'u* (*cordia millenii bak*), l'*iroko* (*chlorophora excelsa*). Pour abattre les arbres rares ou réservés, il faut l'autorisation du *fo*. L'abattage, dans ce cas, de même que la sculpture des objets culturels destinés au *fo* et aux sociétés à masques *mkem*, sont accompagnés de divers rites.²⁷ En particulier, le sculpteur *kemyue* observe au cours de ses opérations une continence sexuelle et respecte des tabous alimentaires. A l'instar des sculpteurs traditionnels africains, le *kemyue* n'emploie qu'un outillage très simple, comportant des ciseaux *t'chop*, un marteau *kue*, un racloir *kwon*, une herminette *t'chop*, une hachette *djom*, une machette *nye nduop*. Ces instruments, naguère fabriqués par les forgerons, sont progressivement remplacés depuis l'époque coloniale par des articles importés, dont certains subissent des modifications locales avant leur utilisation.

« Le travail du bois en général n'est pas une activité subalterne que l'on fait à des moments perdus. Il exige des compétences véritables et un apprentissage certain auprès d'un bon spécialiste. Le choix du bois, la manière de le travailler, de le traiter, en un mot la maîtrise de la matière, ne peuvent s'acquérir que petit à petit. L'arbre abattu est immédiatement travaillé. Il est rare que le sculpteur *kemyue* utilise le bois d'un arbre coupé depuis longtemps. Tronçonné à la dimension désirée, il est préalablement écorcé. Limité par la forme du bois, le *kemyue* n'utilise pratiquement que le cylindre comme volume de base. Il travaille en taille directe, un éclat modifie la forme. »²⁸ Par exemple, lorsque la sculpture d'une statue est prévue pour servir de support à une broderie de perles ou à un gainage de cuir, le travail est plus schématique, le visage du personnage n'est pas détaillé, les mains et les pieds ne sont pas représentés. La technique de finition peut contribuer à l'identification d'un sculpteur ou du moins de l'atelier, en particulier grâce au sens et à la largeur des entailles de l'herminette. La surface de la sculpture peut au contraire être parfaitement polie à l'aide de feuilles abrasives.²⁹

Les sculptures ont en général deux patines : une première, artificielle, donnée au moment de la taille, et une deuxième due à l'enfumage (lorsque les pièces sont gardées dans les maisons habitées),³⁰ à l'huile des onctions rituelles, et aux diverses manipulations souvent à caractère magique indépendantes du sculpteur. Toutefois, certains objets rituels ou cérémoniels qu'on ne touche qu'exceptionnellement gardent leur teinte naturelle, avec tout au plus une imprégnation superficielle de terre rouge. La patine et le rituel qui l'accompagnent peuvent donner un pouvoir surnaturel à l'objet.

« Certaines productions (trônes, tabourets, masques, statues, instruments de musique, etc.) jouant un rôle culturel ou symbolique particulier ont parfois été façonnées secrètement. De plus, ces œuvres nouvellement réalisées subissent une sorte de métamorphose du fait des rituels complexes qui, d'objets quelconques, en font des objets chargés d'un pouvoir extraordinaire. »³¹

Ainsi, le masque ou la statue, support ou réceptacle du *kè* (puissance transcendante, force occulte, magie) a été transformé en un élément capable de capter les forces de la nature, ou surtout doué de ce pouvoir dynamique, d'une certaine énergie grâce à :

– ses formes propres et les motifs qu'il porte ;



Le sculpteur Kwayeb et ses apprentis, Bamena

(Collection musée de l'Homme : cliché CHRISTOL, 1925)

(27) :
NOTUE (J.-P.), *op. cit.*, 1988, p. 202.

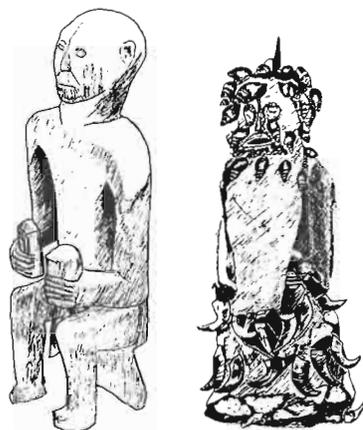
(28) :
NOTUE (J.-P.), *op. cit.*, 1988, pp. 202-203.

(29) :
HARTER (P.), *op. cit.*, 1986, p. 20.

(30) :
Le masque ou la statue est suspendu au-dessus du feu, où il se couvre d'une épaisse croûte granuleuse de suie. La patine mate et sombre qui en résulte est très particulière.

(31) :
NOTUE (J.-P.), *op. cit.*, vol I, 1988, p. 203.

Le sculpteur Paul Tahbou avec des masques tsesah (batcham), Bandjoun (cliché FINAC-MBANDA, 1981)



Statue commémorative du fo Tsaguene (fondateur de Fotetsa) portant un costume magique de protection appelé Bala, décoré de cornes d'animal et de coquilles d'escargot (cliché FINAC-ADALA, 1983)

Statue commémorative du fo Tsaguene, fondateur du petit royaume de Fotetsa, première moitié du XIX^e siècle, bois, hauteur 107 cm. Le souverain tient laalebasse de vin de palme et la coupe à boire représentées ici dans un style abstrait (cliché FINAC-ADALA, 1983)



- l'adjonction de certains matériaux (coquilles d'escargot, épines de porc-épic, cheveux humains, couleurs-fétiches, plumes de toucan, etc.) qui jouent un rôle magique ;
- un médicament qui a le pouvoir du *kè*, logé dans une cavité qu'il porte ; ce peut être aussi l'onction de l'objet à l'aide d'une huile magique ;
- les rituels auxquels il est soumis.

Les sculpteurs *kemyue*

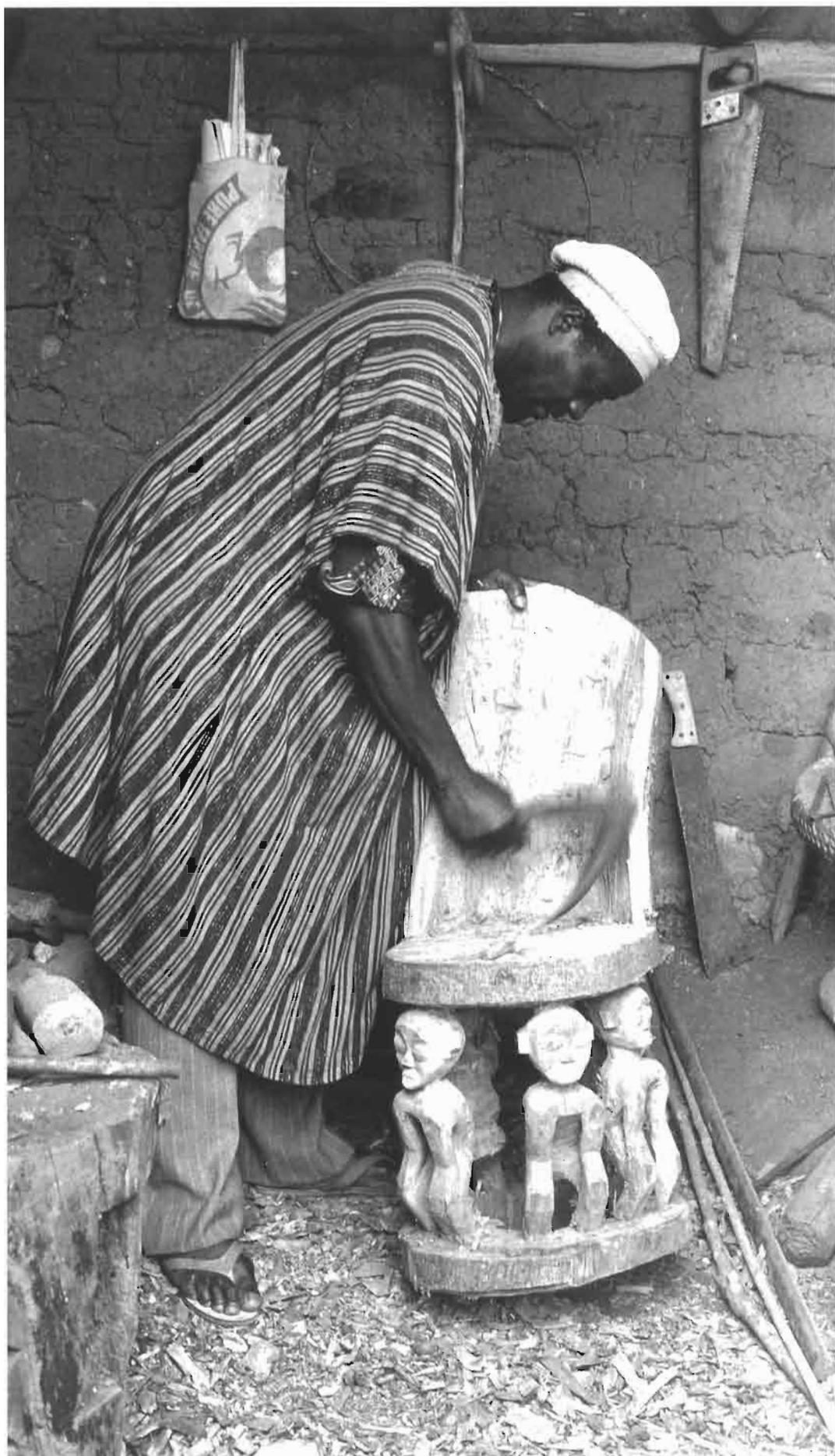
Comme nous l'avons dit précédemment, les objets d'art bamiléké sont admirablement façonnés avec une recherche esthétique poussée et une remarquable maîtrise des matériaux par des artistes *gueve* connus et souvent très respectés dans le royaume *gung*. Le sculpteur *kemyue* est un artiste qui a du talent, du génie créateur. Il a pour mission de transmettre de génération en génération les traditions artistiques de la communauté, de les maintenir vivantes et les renouveler de l'intérieur, au besoin même en utilisant d'autres moyens d'expression plastique.³² Au préalable il a reçu une solide formation et un long entraînement qui dépassent généralement quinze ans.

Les sculpteurs *kemyue*, gardiens de la tradition et à l'avant-garde des innovations, sont couverts d'honneurs et de richesses, selon leurs réalisations, par leurs souverains et leur entourage. En particulier, ils reçoivent des princesses comme épouses et deviennent alors gendres des rois, ce qui leur permet d'occuper de hautes fonctions dans la communauté. Ceux qui façonnent des œuvres culturelles ou cérémonielles sont membres des sociétés secrètes et comptent souvent parmi les grands dignitaires des royaumes (cas du sculpteur Paul Tahbou qui est le premier des neuf notables de Bandjoun). Certains rois, en particulier chez les Bangwa occidentaux, ont encouragé leurs enfants à s'initier à la sculpture comme un digne moyen de vivre. C'est pourquoi il n'est pas rare que des artistes talentueux soient des monarques :³³

– ainsi, les souverains régnants actuels de Bakong (Bangangté), de Babungo (plaine de Ndop) et de Tala (région de Nkambè) sont d'admirables sculpteurs.

(32) : NOTUE (J.-P.), *op. cit.*, 1988, p. 209.

(33) : NOTUE (J.-P.), *op. cit.*, vol. I, 1988, p. 210, et PERROIS (L.), éd. « Les Rois Sculpteurs », M.N.A.O./RMN, Paris, 1993.



*Le fo de Bakong, sculpteur, en train de travailler
(cliché FINAC-MEGAPTCHE, 1982)*



Broderie de perles par Jeanne Tekom,
Bandjoun
(cliché FINAC-MBANDA, 1981)



Broderie de perles par l'artiste Zu Tekom
(Paul Tahbou), Bandjoun
(cliché FINAC-MBANDA, 1981)

« Compte tenu du prestige de cette activité dans la région, certains souverains n'hésitèrent pas à usurper la paternité d'œuvres de renom qui avaient en fait été réalisées par des artistes sous leur protection. Et ceci, parfois, avec la complicité de ces derniers qui trouvaient là une occasion de rendre hommage au *fo*, ce qui est un prestige et un devoir dans ce secteur. Il faut donc distinguer les véritables souverains-maîtres d'art de ceux qui ne le furent pas réellement. »³⁴

Toutefois, il y eut des sculpteurs de condition modeste et dépendant entièrement du *fo* qui n'eurent pas un sort enviable : ils étaient gardés au secret pendant leur travail et pouvaient être vendus comme esclaves par leur souverain après la réalisation d'un chef-d'œuvre (en particulier ceux qui devaient être tenus secrets pour ne pas être copiés).³⁵

La division du travail étant la caractéristique fondamentale de la vie sociale bamiléké, certains sculpteurs *kemyue* ont des spécialités bien définies, réalisant tel type de masque, tel type de trône ou de linteau de porte ; plusieurs *kemyue* différents s'associent souvent dans la préparation d'une même œuvre (cas de Njomo Josue et de Nana Nwamba, dans le royaume de Bangwa oriental). Un atelier acquiert sa réputation pour une forme d'art précise, voire un type de production définie, les autres réalisations étant secondaires.

Les *kemyue* sont des spécialistes dont on peut distinguer deux catégories :

- le spécialiste occasionnel, qui façonne les objets de temps en temps, tout en vaquant normalement à ses occupations ;

- le spécialiste professionnel qui, par ses qualités, a pu acquérir un statut privilégié lui permettant d'exercer son art à plein temps, avec même certaines spécialités dans tel ou tel objet. C'est le cas, par exemple, d'un sculpteur officiel des souverains, ou encore d'un artiste de métier traitant lui-même ses affaires, recevant des commandes d'autres *mfo* avec un contrôle limité de son propre *fo*.³⁶

Chaque royaume bamiléké a recelé, et certains possèdent encore, des sculpteurs talentueux, auteurs d'œuvres que nous connaissons aujourd'hui : Tegah, Taliebu, Tamo, Tadjom, Tenotue à Bandjoun, Moumbe Nde, Mbukamte à Baméka, Kwayep à Bamena, Kwam à Baham, Sob Kam Tchomngang à Batié, Ateu Atsa, Atem à Fontem, Ben chez les Bangwa occidentaux, etc.

Clientèle, échanges, circulation des objets

Pour le développement et le rayonnement de la sculpture il faut un marché, une clientèle, en plus de bons matériaux et d'habiles artistes. Entre l'objet d'art et le sculpteur s'interpose celui qui a commandé l'œuvre ; ce peut être un individu, un mécène (*fo*, *foto'*, grand notable) ou une société secrète *mke*. Il est évident que la volonté du mécène et ses besoins jouent un rôle important. Il paie, encourage les artistes et cela peut avoir une influence sur le destin de la création.

« Les principaux clients des artistes bamiléké sont les *mfo*, les sociétés secrètes et les notables ; selon qu'ils sont plus ou moins généreux, l'art peut s'épanouir plus ou moins originalement. En général, les objets d'art sont aussi des produits d'échange (marchands ou sociaux) à l'intérieur ou à l'extérieur de la chefferie. »³⁷

Les mouvements des sculptures, des hommes, sous diverses formes d'échanges entre les royaumes, ont été importants dans l'ensemble du Grassland. Ainsi, le lieu de collection d'un objet d'art n'est pas forcément celui de sa production.

Le trésor du *fo*, composite à l'image de la population du royaume lui-même, comprend, outre des œuvres réalisées localement, d'autres pièces d'origines diverses et d'importance variable, selon les souverains.³⁸

(34) :
NOTUE (J.-P.), *op. cit.*, 1988, p. 20.

(35) :
Ibidem.

(36) :
NOTUE (J.-P.), *op. cit.*, 1988, p. 212.

(37) :
NOTUE (J.-P.), *op. cit.*, 1988, p. 213.

(38) :
Ibidem.

« Les trônes à dossier formé de trois personnages debout, réalisés par Ndeffo, de Bamendjou, ont été vus dans trois chefferies de l'Ouest, à Baloum, Bafou-Fondong et Fontem. Un seul exemplaire des personnages cubistes de Baméka fut retrouvé à Foto, mais deux tabourets du même artiste furent observés par nous à Bahouang et Bamougoum...

« Le sculpteur de Fotouni a reproduit le même chambranle avec des variantes à Bangam, Fondjomek-wet et Bamendou, et fit deux lits à Baloum et encore à Bangam. Des statues de l'école de Batié furent fournies au chef vassal de Bamentchuetcha, mais on en trouve aussi à Bandja, Banka et Bangou. »³⁹

Par la pratique de dons et contre-dons entre souverains bamiléké, une pièce donnée, nous l'avons vu, pouvait trouver son utilisateur plus ou moins loin du lieu de sa production. L'envoi d'insignes royaux par un *fo* de rang élevé à un autre moins puissant consolidait la souveraineté de ce dernier, et pouvait même la ratifier lorsqu'elle était discutable. Ce procédé a dû intervenir, au XIX^e siècle, lorsque des masques *batcham* parvinrent de Bandjoun dans les royaumes dépendants de Batoufam et de Bangang Fokam, selon Harter.⁴⁰ Des circonstances exceptionnelles peuvent aussi contribuer au déplacement d'objets d'art ; ainsi, dans certains royaumes, des masques ou des statues ont été acquis suite à des prises de guerre, ou lors des déplacements de populations réfugiées.

La circulation des sculptures est accompagnée de mouvements non négligeables des artistes d'un royaume à un autre pour satisfaire des commandes ou répondre à l'invitation d'un *fo*. Certains souverains pratiquèrent une véritable politique de cooptation d'artistes et d'artisans. L'objet fabriqué dans un royaume donné n'est pas obligatoirement du style des artistes de ce royaume, mais plutôt celui d'un artiste étranger qui y a été invité par le *fo* pour réaliser cette œuvre.

Des styles, des thèmes, des modèles d'objets créés par certains sculpteurs ont été copiés ou reproduits par d'autres, provenant de divers royaumes, avec souvent des modifications plus ou moins importantes.⁴¹

« Les thèmes, en Afrique, n'étant pas réservés, on comprend mieux que des pièces aient été tenues rigoureusement secrètes pour n'être pas copiées. Cela explique aussi que des modèles à succès aient été reproduits en de nombreux endroits, ce qui rend d'autant plus délicate la localisation du point d'origine (masques de type *batcham*, masques de style *babanki*). »⁴²

(39) :

HARTER (P.), *op. cit.*, 1986, p. 353.

(40) :

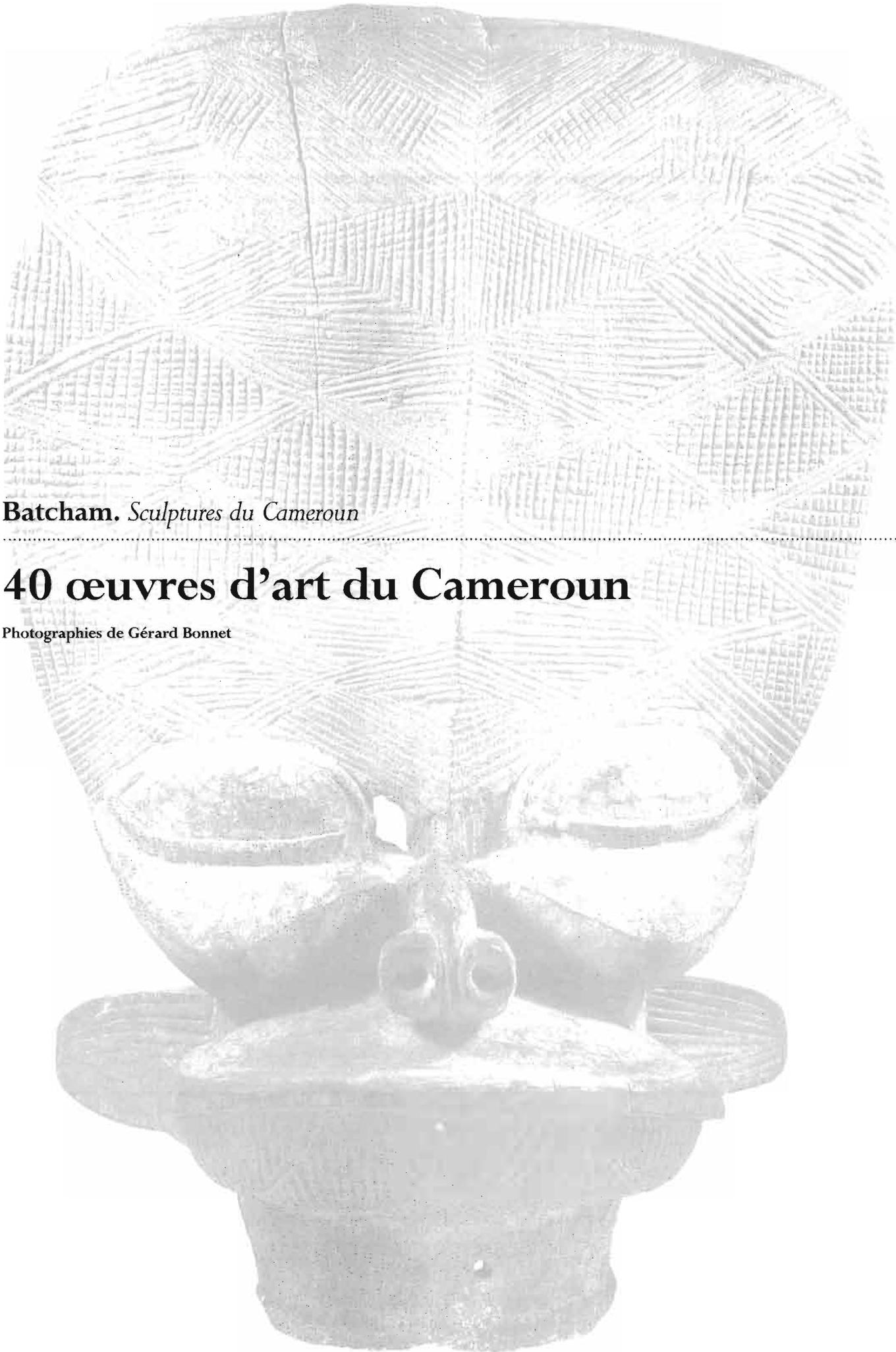
HARTER (P.), *op. cit.*, 1986, p. 352.

(41) :

NOTUE (J.-P.), *op. cit.*, 1988, p. 215.

(42) :

HARTER (P.), *op. cit.*, 1986, p. 22.



Batcham. *Sculptures du Cameroun*

40 œuvres d'art du Cameroun

Photographies de Gérard Bonnet

.....

40 œuvres d'art du Cameroun

Les masques « batcham »



Les masques *batcham*

Des styles aux œuvres : « découverte », histoire et présentation générale des masques *batcham*

Le premier spécimen connu (en Occident) des masques *batcham* fut « découvert » et collecté en 1904, par l'officier allemand Von Wuthenow, au royaume de Batcham (parfois appelé Batscham ou Badjam). Conservé au Museum für Völkerkunde de Leipzig (sous le n° MAF 9.401), il fut ensuite détruit par les bombardements de la ville lors de la Deuxième Guerre mondiale en 1943. La deuxième pièce, sans doute la plus étonnante et la plus réussie, appartient à la collection du musée Rietberg de Zürich (n° R.A.F. 721), léguée par le baron Von Der Heydt. Son origine resta longtemps incertaine, puisque divers auteurs indiquèrent comme lieu de provenance tantôt Bamendjo (1920, 1932) tantôt Batcham (1935, 1961, 1964), parfois même Babanki (1963). Le pasteur Christol photographia et collecta le troisième masque à Bamendjo en 1925.

Jusqu'en 1960, seuls trois exemplaires de ces curieux objets étaient connus en Occident. En outre, les origines stylistiques, les fonctions de telles œuvres posaient de réels problèmes, puisqu'aucune d'entre elles ne correspondait au style caractéristique par ailleurs mal identifié des royaumes où elles avaient été découvertes. L'appellation *batcham* était plus celle du royaume où fut collecté le premier masque que le nom réel qu'avait chacun de ces objets, là où il a été fabriqué ou utilisé. Par la suite, depuis 1961, une douzaine de nouvelles pièces, de styles distincts et de lieux de collectes divers, furent répertoriées, ainsi que de nombreuses reproductions tardives, parfois même des copies locales destinées à la vente. Toutes ces œuvres furent analysées et étudiées par Pierre Harter, qui publia à ce sujet un article en 1972,¹ tirant les conclusions suivantes :

- une certaine similitude et une même morphologie générale s'observent entre tous ces objets ;
- toutefois, dans les détails, des différences stylistiques, techniques, laissent supposer l'existence de plusieurs ateliers de production ;
- la diversité d'origines et de lieux de collecte (Bandjoun, Batoufam, Bana, Batcham, Bamendjo, Bangang, Fotabong I) permet de démasquer une inexactitude à propos de la désignation « masques *batcham* » : le royaume qui porte ce nom n'est en fait que le lieu où fut historiquement collecté le premier spécimen ;
- Bandjoun, situé à une quarantaine de kilomètres au sud-est de Batcham, est le principal centre de production de ces types de pièces ;
- le fait qu'il existe encore à Bandjoun un sculpteur nommé Paul Tahbou (le premier des « neuf notables »), spécialisé dans ce type particulier de masque, et se proclamant héritier d'une longue lignée d'artistes consacrés à ce modèle, fait penser que les exemplaires de Bamendjo, de Bana et de Bafounda (J. Past) proviennent de cet important centre ;
- beaucoup d'autres masques sont indiscutablement les productions d'artistes isolés, travaillant dans l'esprit de l'atelier de Bandjoun, tout en exprimant leur propre tempérament ;
- ces masques appartiennent à une vieille tradition plastique ; ceux que nous connaissons aujourd'hui ne sont probablement que des reproductions lointaines de masques beaucoup plus anciens et peut-être plus extraordinaires, qui auraient existé en des temps reculés ;
- enfin, d'autres masques à col cylindrique creux représentant des bovidés ou l'éléphant, découverts dans divers royaumes, dont Bandjoun, rappellent les modèles *batcham* par certaines de leurs formes.

Page ci-contre :

Masque *batcham*

Bois

Hauteur : 82 cm

N° MAF 9.401

Museum für Völkerkunde
zu Leipzig (Allemagne)

Détruit lors des
bombardements de la ville
de 1943

D.R.

(1) :
HARTER (P), « Les masques dits *batcham*, essai d'individualisation des sculpteurs ou de leurs ateliers, d'après quinze masques bamiléké comparables », in *Arts d'Afrique Noire*, n° 3, 1972, pp. 18-45.

Le masque *batcham* est appelé *tesah* (*tsemabu'*, *tsemsop*, *tsekom*) dans la région de Bandjoun, et *tukah* (*tsekah*) à l'ouest du plateau bamiléké. Visage complètement réinterprété, il est un objet complexe du point de vue esthétique, exécuté selon deux plans.

Un plan vertical, formé de deux parties symétriques séparées par une crête médiane ; chaque demi-plan est décoré de sillons parallèles dessinant des arcs. Ces sillons, souvent remplacés par des losanges, correspondent à des sourcils démesurés, le front n'étant suggéré que par les deux bords supérieurs incurvés, parfois renflés en un bourrelet. Les yeux sont placés au niveau où s'articule le second plan. Ils peuvent être soit stylisés soit traités avec naturalisme en devenant de gros yeux semblables à ceux des batraciens ; dans chaque cas, ils ont toujours une fixité étrange et inquiétante, comme ouverts sur l'univers de la mort.

Un plan horizontal, composé de deux joues massives et proéminentes en demi-sphère, d'une bouche monstrueuse, ovale, aux dents multiples (comme une bouche de baleine avec ses fanons) figurées par des stries verticales. Les oreilles sont triangulaires ou semi-circulaires. Les narines arrondies, dilatées et projetées en avant sont perpendiculaires au plan du nez.

Le masque se termine à la base par un col cylindrique, généralement creux, décoré d'une ou plusieurs frises de cauris sculptés.

Depuis les années soixante-dix, de nouveaux masques *batcham* ont été portés à la connaissance du public à travers quelques publications et expositions. En outre, on possède aujourd'hui quelques informations plus approfondies encore insuffisantes sur ce type d'objets et sur l'art et la société bamiléké qui leurs sont associés, grâce aux travaux récents de certains auteurs (P. Harter, T. Northern, J.P. Notué, L. Perrois...). C'est pourquoi ce catalogue et l'exposition de Marseille, première exposition consacrée presque exclusivement aux *batcham*, font le point sur l'état actuel de nos connaissances relatives à ce type de productions artistiques.

Ces masques appartiennent à un style ancien, remontant au moins au XVIII^e siècle.

Instruments de contrôle social, ils expriment ou représentent la puissance et la position dans la hiérarchie sociale des grands notables et du *fo* ; ils appartiennent au *Msop* (région de Bandjoun), au *Kah* (secteur de Batcham/Mbouda) et au *Troh* (Bangwa occidentale), sociétés plus ou moins apparentées, toutes intimement liées au *nkamvu'u* (neuf notables) et au *fam/lefem* (cimetière royal, bois sacré), les véritables pôles du pouvoir politique et religieux en pays bamiléké.

Ces objets ne sortent qu'exceptionnellement pour célébrer l'intronisation et les deuils des grands dignitaires du royaume (surtout le *fo* et les *nkamvu'u*), et pour exécuter la danse *tso* ou *nzen*, animée par des flûtes rituelles. Cette danse qui symbolise la souveraineté du royaume ne se déroule qu'à la résidence royale et dans les occasions suivantes : funérailles du *fo* et de la reine *mafo* ; fête annuelle à caractère agraire marquant la fin des récoltes et l'approche de l'année nouvelle ; rites du *kè* (puissance transcendante, magie) ; réunion de certaines sociétés initiatiques.

Ces œuvres sont extrêmement rares dans la mesure où elles ne sont utilisées qu'en nombre limité (trois à Bandjoun et ses environs, un à l'ouest du plateau bamiléké) lors de cérémonies spécifiques. Sur le plan stylistique et selon les sociétés qui les emploient, il existait trois grandes zones de production et d'utilisation traditionnelle de telles réalisations : Bandjoun et ses environs (le secteur le plus fécond), la région de Batcham/Mbouda, le pays bangwa occidental.

– A Bandjoun, le *batcham* représente la tête d'un hippopotame émergeant des eaux. Cet animal est le *pi*, double animal d'un grand dignitaire du royaume.

– La mobilité ou la circulation des artistes et des objets d'art ayant été très importante en pays bamiléké, rappelons-le, le lieu de collecte d'un masque *batcham* n'est pas nécessairement celui de sa fabrication.

– Les *batcham* ont joui d'une telle réputation en pays bamiléké que plusieurs ateliers en ont fait leur spécialité, et qu'un certain nombre d'interprétations et de copies ont été effectuées par des sculpteurs isolés. En outre, la demande touristique a un peu accéléré la production de ces objets, si bien que certaines pièces conservées aujourd'hui en Occident ne sont que des copies ou répliques d'œuvres authentiques.

– Enfin, les *batcham* ne constituent qu'une variante bamiléké des masques, à joues exagérément gonflées, de grande taille, aux formes amples, de facture plus ou moins cubiste et « surréaliste », se portant sur la tête, à l'épaule ou parfois à bout de bras, que l'on rencontre dans l'ensemble du Grassland et qui interviennent surtout lors de l'intronisation ou les funérailles des grands dignitaires des royaumes. Si ces productions plastiques à caractère surtout funéraire et guerrier ont de nombreux points communs, il faut tout de suite noter qu'ils sont d'une grande diversité sur le plan morphologique (traitement de la masse et des décors) et sur le plan fonctionnel selon les sociétés initiatiques qui les utilisent, le secteur géographique, voire l'école qui les réalise.



Masque batcham

Bois

Hauteur : 67 cm

Ancienne collection

Von Der Heydt

N° RAF 721

Musée Rietberg, Zürich (Suisse)

D.R.



Masque batcham

Bois légèrement érodé

Hauteur : 76 cm

Collection Jay Last,

Los Angeles (U.S.A.)

N° 1
Masque
tsesah* ou *tsemabu
de la société *msop*

Royaume de Bandjoun
 Date indéterminée,
 XIX^e ou début XX^e siècle
 Bois
 Hauteur : 88,9 cm
 Collecté à Bandjoun,
 après 1960
 Ancienne collection Valérie B.
 Franklin
 Inv. n° A 90.5.1
 Musée national des Arts
 d'Afrique et d'Océanie, Paris

Figure effrayante, à l'allure surréaliste, ce masque mi-humain, mi-animal, aux formes harmonieuses et équilibrées, superbe chef-d'œuvre de l'art africain, a été fait pour impressionner. Il représente la tête d'un hippopotame *dzetshe* émergeant des eaux, le *pi*, double animal d'un grand dignitaire du royaume, d'après Paul Tahbou, fabricant et spécialiste de ce type d'objet.

Exécuté selon deux plans : un premier plan, vertical, à la bordure régulière et curviligne est formé de deux concavités symétriques séparées par une crête médiane. Il est richement orné de losanges concentriques à caractère symbolique, figurant des ventres stylisés de crocodile (Paul Tahbou, communication personnelle, mai 93) et évoquant aussi les scarifications corporelles de guerriers célèbres, de femmes mariées et de membres de la famille royale ; des décors plus ou moins semblables s'observent aussi sur les objets perlés, les étoffes rituelles *ndop*, et les éléments architecturaux (parois, plafonds et portes des cases du roi, des grands notables et des puissantes sociétés initiatiques). Les gros yeux saillants, à l'aspect étrange et énigmatique, sont cernés par de minces paupières et des sourcils bien indiqués. Ils sont placés au niveau inférieur où prend naissance le second plan. Ce dernier comprend : deux joues anguleuses et proéminentes en demi-sphère dont le dessus est plat, une énorme et large bouche ovale, ouverte sur une denture bombée et creusée de stries verticales et parallèles, un puissant nez aux narines arrondies et dilatées, et enfin, des oreilles triangulaires ornées de motifs géométriques. L'ensemble repose sur un cou cylindrique et creux, un peu étroit, décoré sur son rebord inférieur d'une frise de cauris sculptés symbolisant richesse, abondance et fécondité.

Cet instrument de contrôle social matérialise un haut grade ou titre dans la société *msop*. Il n'intervient qu'en de rares occasions : funérailles et intronisation du *fo* (roi) et des *nkamvu'u* (neuf notables), danse *tso* (danse de l'éléphant). Le porteur du masque ajuste l'ouverture du col cylindrique sur sa tête préalablement enveloppée d'une cagoule de tissu (figurant souvent l'éléphant) laissant des petits orifices pour les yeux (et parfois la bouche), et le maintient fermement à l'aide de deux ficelles tendues, attachées au niveau des oreilles du masque (des trous y ayant été percés pour cela) et tenues avec les mains tout en imposant à l'objet un balancement d'avant en arrière. Il a noué auparavant autour de sa taille un rouleau de l'étoffe *ndop*, a enfilé soit un corselet brodé de perles et quelquefois muni de clochettes, soit une sorte d'ample boubou appelé *kamtze* en étoffe *ndop* (jadis en tissu *mque*, sorte de sisal local, teint en rouge ou en brun). Il porte aux pieds des grelots de cheville, les *ndé*, faisant grand bruit lors de la danse.

Les masques *tsesah* étaient fabriqués à Bandjoun par plusieurs familles de notables-sculpteurs, depuis au moins le deuxième roi Dyugnechom qui régna au XVII^e ou XVIII^e siècle. Le style se transmettait en général de père en fils, ou par filiation familiale. Aujourd'hui à Bandjoun, seul Paul Tahbou (ou Zu Tekom, premier des *mkamvu'u*) et quelques-uns des siens sculptent encore des *tsesah*. La demande « touristique » a quelque peu accéléré la production qui reste cependant très proche de la tradition, tout à fait authentique et vivante. Sur le plan stylistique, la présente pièce se rapproche des œuvres d'anciens sculpteurs bandjoun du quartier Mbem où se trouve le lignage d'un des quatre puissants membres du *Msop*, appartenant au *mkamvu'u* (conseil des neuf notables), et pouvant coiffer le *tsesah*.



N° 2

**Masque
tsehah ou tsemabu
de la société msop**

Royaume de Bandjoun

Date indéterminée

Bois

Hauteur : 88,5 cm

Collecté à Bandjoun

Ancienne collection

Baudouin De Grunne

Collection du baron F. Rolin

Cette étonnante réalisation plastique conçue pour être vue sous tous les angles, présente tous les traits généraux des masques *batcham* évoqués plus haut, se rapprochant particulièrement des spécimens classiques de Bandjoun. Le visage est complètement réinterprété, on dirait qu'il a explosé : une sorte de front immense en palette verticale, strié de ciselures arquées (mais assez maladroitement dessinées), de grosses joues en demi-sphère dont le dessus horizontal supporte les grands yeux en amande, le nez aux narines rondes, dilatées et projetées en avant, les oreilles décorées de triangles concentriques, une bouche monstrueuse, ovale aux dents multiples faites de stries verticales parallèles, le tout sur un cou cylindrique, creux, assez mince, orné à la base d'une frise de motifs de cauris. La forme aplatie des globes oculaires donne à ce spécimen un regard étrange et inquiétant. Sur le plan technique, le masque montre des facettes d'excision postérieures superficielles et lancéolées, celles-ci se dirigeant avec une certaine régularité vers deux centres symétriques inférieurs. Sur le plan stylistique, il se rapproche étroitement d'un masque du notable de Bandjoun Toguem Noche V (alias André Take'), puissant membre du *Mso*p et descendant du fondateur de cette société, ceci malgré quelques différences morphologiques dans le traitement des oreilles et du col, par exemple. Ce modèle a été fait en remplacement d'un spécimen ancien qui aurait disparu dans les années soixante-dix, suite à des transactions ténébreuses, à l'insu du propriétaire légitime, d'après les affirmations de ce dernier.

C'est à partir des regroupements de diverses informations obtenues à Bandjoun que nous avons supposé que le masque ancien (aujourd'hui hors du Cameroun) pourrait dater de deux siècles environ. Ainsi, Toguem Noche V (5^e génération ; ce nom d'héritage s'est transmis de père en fils) a succédé à son père Toguem Noche IV en 1955. Son grand-père, Toguem Noche III, mort à un âge avancé, a vécu successivement sous les règnes des rois Kalga I (milieu du XIX^e siècle), Fotso I et Fotso II (mort en 1925 après plus de trente ans de règne). Toguem Noche I (fils de l'héritier de Shoueba, grand-maître et chef du *Mso*p), reçut ce masque après avoir accédé à un haut grade dans le *Mso*p, fondant alors un nouveau lignage correspondant, sous le règne du roi Notuom de Bandjoun (dernier quart du XVIII^e siècle).



N° 3
Masque
tsesah* ou *tsemabu
de la société *msop*

Royaume de Bandjoun

Date indéterminée

Bois

Hauteur : 100,5 cm

Inv. n° 87.2.3

Musée d'Ethnographie,
 Neuchâtel (Suisse)

La structure et la facture générale de ce spécimen sont semblables à celles du masque précédent (n° 2), faisant penser, sur le plan stylistique, aux œuvres d'anciens sculpteurs de Bandjoun. Ce magnifique *tsemabu* représente une tête mi-animale (hippopotame), mi-humaine avec exagération de certains traits (joues, bouche, yeux, narines), doublée de la réduction d'autres traits (front, menton). Son attitude assez hautaine provient probablement de la taille disproportionnée de la partie supérieure (plan vertical), de forme plutôt rectangulaire, et représentant presque les deux tiers de la hauteur totale de l'œuvre. Les sillons parallèles, qui correspondent à des sourcils démesurés, dessinent remarquablement des arcs parallèles dont la régularité est interrompue par des demi-cercles concentriques bien disposés avec harmonie sur la partie inférieure du plan vertical. Des grands yeux ovales en relief sont portés par de grosses joues hémisphériques plates sur le dessus. Les narines forment deux orifices ronds lourdement sculptés. Les oreilles sont ornées de triangles concentriques évoquant les plis des oreilles humaines. La large bouche, grande ouverte, exhibe des dents dessinant des figures géométriques. Le cou cylindrique creux et de diamètre réduit possède un rebord inférieur orné d'une frise de cauris sculptés en forme de losanges.

Ce spécimen est certainement le masque *batcham* le plus haut conservé en Occident. Il dépasse légèrement de taille un autre modèle appartenant à une collection particulière de Munich, mesurant 100 cm et présentant à peu près les mêmes traits morphologiques, mises à part deux figures de trompes en ivoire superposées aux sillons parallèles du plan vertical.



N° 4

**Masque
tsesah ou tsemabu
de la société msop**

Royaume de Bandjoun

Date indéterminée

Bois

Hauteur : 88,5 cm

Collecté à Bandjoun

Collection particulière

(Belgique)

Style du sculpteur Taliebu

Cette remarquable réalisation plastique provient du royaume de Bandjoun. Sur le plan stylistique, la pièce a tous les traits morphologiques des productions artistiques du sculpteur Taliebu, selon Paul Tahbou. D'après ce dernier, elle serait l'œuvre de cet artiste (à juger par le traitement de la bouche, des yeux, des joues et des éléments décoratifs, etc.), originaire du quartier Mbem (Bandjoun) où il est né à la fin du XIX^e siècle ; il sculptait encore divers objets dans les années 1960.

L'originalité de ce *tsesah* réside dans le dynamisme et le contraste puissant de ses différentes parties. Le plan supérieur comporte une importante fente qu'on a tenté de réparer vers la ligne médiane verticale. Il est richement décoré de losanges concentriques agencés avec rythme et harmonie et constituant une sorte de damier. De larges yeux saillants en forme de grain de café, à l'aspect inquiétant, sont placés au-dessus des joues massives et proéminentes. Le nez porte des narines circulaires. Les oreilles sont décorées de demi-cercles concentriques. La bouche, monstrueuse et ovale, s'ouvre sur des dents figurées par des stries verticales disposées au milieu de deux séries de cercles concentriques mal exécutés. Le col creux, dont la partie située en dessous du menton s'est détachée, est orné d'une rangée de cauris sculptés.

Le masque représente la tête de l'hippopotame *dzetshe*, le *pi*, double animal d'une personne humaine. Il se porte sur la tête d'un puissant membre de la société *msop* et possède les mêmes fonctions que les spécimens décrits précédemment.



N° 5
Masque
tsesah ou *tsemabu*
 de la société *msop*

Royaume de Bandjoun

1^{er} quart du XX^e siècle

Bois

Hauteur : 87 cm

Collection de

Ngnié Kamga Joseph,

Chef supérieur de Bandjoun

(Cameroun)

Sculpteur Taliebu

Remarquable exemple d'une conception architecturale de l'espace, expression de la puissance de la société *msop* et de la royauté de Bandjoun, ce grand masque présente la morphologie générale et la structure de base des pièces précédentes. Il possède en particulier, globalement, les principaux traits caractéristiques du spécimen de l'ancienne collection Baudouin de Grunne (n° 2) et surtout se rapproche très étroitement sur le plan stylistique de ce masque ancien, datant de plus de deux siècles, évoqué plus haut, aujourd'hui disparu de Bandjoun, après avoir appartenu au notable Tôguem Noché, d'après Gabriel Simo, ancien conservateur du Musée Royal de Bandjoun.

Le niveau supérieur, au plan vertical, un peu érodé, à la bordure presque rectiligne, est de forme rectangulaire. Il représente presque les deux tiers de la hauteur totale de la pièce, lui donnant sans doute alors cette attitude hautaine. Il est strié de nombreuses ciselures arquées, régulières et parallèles, bien disposées de part et d'autre d'une crête médiane verticale. Deux joues massives et hémisphériques, appartenant au second plan horizontal, possèdent un dessus large et plat portant des grands yeux ovales et cernés d'épaisses paupières. Elles sont placées au-dessus et en retrait d'une énorme bouche grande ouverte mettant en évidence des dents faites de stries parallèles et verticales, constituant une masse bombée. Chaque commissure est entaillée d'un trou de forme irrégulière, presque demi-circulaire, qui communique avec l'intérieur évidé du masque. Les oreilles qui rappellent celles des modèles du Musée Rietberg (Zürich) et de l'Université de Californie Los Angeles (n° 18) quant à la forme, sont ornées de demi-cercles concentriques. Elles ont été sculptées en arrière du centre des joues. Le puissant nez au dos étroit et rectiligne comporte des narines rondes. Le col cylindrique creux est décoré d'une frise constituée d'une rangée de losanges saillants, pas toujours bien exécutés. La forme aplatie des globes oculaires donne au masque un regard énigmatique et inquiétant. La partie postérieure laisse apparaître des coups très sûrs d'herminette ou de ciseaux, réalisés avec soin.

Le masque, de la couleur naturelle du bois, est légèrement ocré par une imprégnation de la poussière latéritique. Il a été fabriqué par l'artiste Taliebu (né à la fin du XIX^e siècle et mort à un âge très avancé à la fin des années soixante), descendant d'un ancien et puissant lignage des sculpteurs du quartier Mbem (Bandjoun). Il a été établi que ce masque ne sortant que rarement (il est d'ailleurs peu patiné) a été utilisé lors des cérémonies de la société *msop* et en particulier au cours de la danse *tso* (danse de l'éléphant) de ladite association. Or une telle danse avec exhibition de ce type d'objets n'a pas eu lieu à Bandjoun depuis le roi Fotso II, mort en 1925, ce qui laisse supposer que la fabrication de cette pièce est antérieure à 1925. Certes, une danse *tso* de la société *msop* a été exécutée récemment à Bandjoun, mais personne n'a observé l'exhibition des *batcham* (liés à divers grades), du fait que les détenteurs actuels des pièces encore en fonction (nous avons repéré trois de ces objets) sont de jeunes héritiers n'ayant pas encore rempli tous les droits successoraux ni honoré diverses autres obligations prévues à cet effet, d'après le notable et sculpteur Paul Tahbou. En outre, le *Msop* a été déchiré par divers conflits, dont celui relatif au leadership, depuis plusieurs décennies jusqu'à une date récente.

Rappelons que ce masque représente la tête d'un hippopotame *dzetshe*, émergeant des eaux, et qui est le *pi*, double animal d'une personne humaine. C'est le souci d'accroître sa puissance ou de se protéger mystiquement qui pousse le Bamiléké à s'allier aux animaux et aux forces de la nature. Il fait alors un pacte avec un animal comme l'hippopotame. Les deux corps, celui de l'animal et celui de l'homme, sont à ce point solidaires que si l'un fait une chute, l'autre tombe aussi. La réalité de ce phénomène reste scientifiquement peu connue. L'alliance permet à l'individu d'avoir une double existence, de s'approprier les qualités de l'animal choisi, pour agir plus efficacement dans la vie communautaire.



N° 6
Masque
tseah* ou *tsemabu
de la société *msop*

Royaume de Bandjoun

Date indéterminée

Bois

Hauteur : 77 cm

Ancienne collection

Jacques Kerchache, Paris

Collection William Rubin

et Phyllis Hattis, New York

(U.S.A.)

Ce masque au regard inquiétant, à l'allure d'un monstre hydrocéphale, était naguère un instrument de contrôle social, matérialisant un haut grade dans la société *msop*. Dans son ensemble il présente la même facture générale et avait la même fonction que les modèles précédents. Sur le plan stylistique, il se rapproche surtout du spécimen du M.N.A.O. de Paris (ancienne collection Valerie B. Franklin) tout en présentant dans les détails de nettes différences morphologiques dans le traitement des yeux, de la bouche, des oreilles, du col cylindrique et particulièrement des éléments décoratifs.

Sur le plan vertical, la partie supérieure du visage, de forme trapézoïdale, représente les deux tiers de sa hauteur totale. Sa surface aplanie portant une petite fente et un trou (à la base, à côté de l'œil gauche), est décorée avec rythme et harmonie de losanges agencés par les sommets ou les côtés, remplaçant les sillons parallèles des sourcils hypertrophiques de certains modèles précédents. Chaque losange possède un intérieur soit quadrillé (évoquant le dos de la tortue, symbole de la sagesse, de la prudence et de la justice), soit enveloppant d'autres losanges concentriques (figurant le ventre du crocodile, symbole de la force et de la fécondité), soit encore tout simplement hachuré. Les incisions décoratives restent superficielles.

Les grands yeux globuleux et en amande sont en relief et cernés de paupières. Ils sont placés à l'intersection du plan vertical et du plan horizontal où se développent de grosses joues massives, anguleuses et en demi-sphères au dessus plat. Le nez puissant comporte des narines circulaires assez mal dessinées. Les oreilles sont ornées de triangles concentriques. La bouche monstrueuse, largement ouverte, montre une denture bombée, convexe et faite de stries parallèles, verticales et perpendiculaires à une petite et longue frise sinusoidale qui les unit horizontalement. Les commissures labiales ne comportent pas d'ouvertures comme dans le cas des masques précédents. La base de la pièce est occupée par le col cylindrique, creux et assez étroit, décoré de deux rangées de cauris sculptés mais en partie usés.

Le pourtour de la face postérieure du masque présente une bordure saillante en forme de cadre qui se rétrécit et se termine en angle aigu au niveau de la nuque. La technique d'évidement témoigne d'une méthode peu sûre. Les incisions laissées par le ciseau sont superficielles et non décalées en profondeur, leur forme est allongée, pétaloïde, et non élargie en éventail ; les pointes des facettes, qui indiquent chacune le sens du travail, montrent des directions multiples (P. Harter, 1972, pp. 18-45).



N° 7

**Masque
tsesah ou tsemabu
de la société msop**

Royaume de Balei (Baleng)

Date indéterminée,
antérieur au XX^e siècle ?

Bois érodé

Hauteur : 95,5 cm

Ancienne collection

Pierre Dartevelle

Ancienne collection Bronsin

Collection particulière

Selon certaines sources, ce masque impressionnant, à l'aspect d'un monstre hydrocéphale au crâne aplati, dominateur, provient de la chefferie de Balei (à côté de Bafoussam, sur la route de Foumban). Or, aucune chefferie bamiléké ne porte exactement ce nom de « Balei ». Il s'agit sans doute d'une mauvaise transcription (ou prononciation) de Baleng, qui désigne le plus vieux royaume bamiléké, et qui occupe précisément la position géographique indiquée plus haut. Les liens entre Baleng et Bandjoun sont très étroits dans divers domaines, dont celui de l'art. Ainsi, le fondateur de Bandjoun était le fils de Tshoungafo, le dix-neuvième roi de Baleng-Nepèguè au XVII^e siècle. Chaque nouveau *fô* (roi) de Bandjoun est intronisé par le souverain de Baleng, considéré comme son « père ». Par ailleurs, une bonne partie des guerriers qui créèrent le *Msop* à Bandjoun venaient de Baleng. Enfin, les échanges et la circulation d'objets d'art et des artistes entre les deux royaumes ont toujours été intenses et fréquents.

Ce masque, d'une facture apparemment ancienne, est bien érodé. On dénote une grande fente et plusieurs fissures sur toute sa surface : certains morceaux se sont même détachés. Le plan supérieur vertical, plus large que haut, est assez abîmé aujourd'hui. Il était naguère décoré de losanges concentriques bien agencés dont on observe quelques restes, semblables au spécimen de Bandjoun (n° 1) et présentant alors une allure tout à fait similaire ; la bordure périphérique, curviligne, porte de petits trous ronds qui sont régulièrement espacés. D'autres trous apparaissent sur le col cylindrique et étroit. La disposition de ces perforations laisse supposer qu'elles étaient prévues pour fixer un tissu, une toile ou divers autres éléments intervenant dans le vêtement lors du port du masque, sur la tête de son porteur. Le dessus aplati des joues massives et proéminentes supporte des grands yeux ovales mis en évidence, entourés de minces paupières. L'énorme bouche ouverte laisse apparaître des dents présentant des stries verticales usées par le temps ou la mauvaise conservation de l'objet. Ce masque était utilisé par un grand sociétaire du *Mensop* (*Msop*) lors des funérailles et de la danse *tso*.



N° 8
Masque
tsesah* ou *tsemabu
de la société *msop*

Ce grand masque érodé possédant certaines parties abîmées a presque les mêmes dimensions que le spécimen précédent (n° 5). Tous deux ont appartenu un certain temps à un même collectionneur. Leurs principaux traits caractéristiques sont similaires. Toutefois, la présente pièce n'a pas la partie supérieure décorée de losanges et son col est le plus fracturé des deux.

Royaume de Bandjoun
ou de Baleng

Date indéterminée

Bois

Hauteur : 96 cm

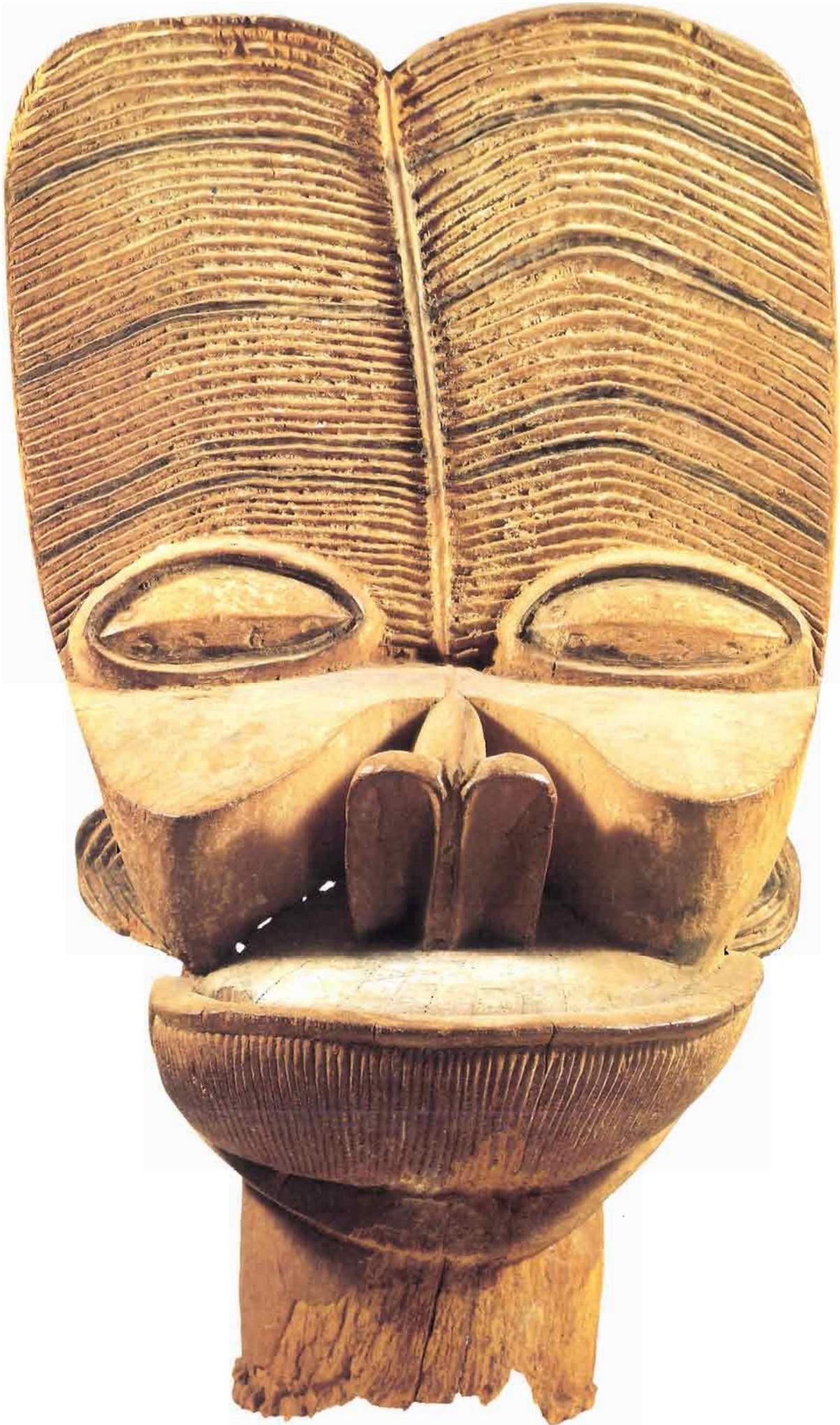
Collection particulière,
Bruxelles (Belgique)



N° 9**Masque
tseah ou *tsemabu*****Royaume de Batoufam****Date indéterminée****Bois****Hauteur : 88 cm****Ancienne collection Willy****Mestach****Inv. n° 78.9****The Detroit Institute of Arts,
Detroit (U.S.A.)**

Cette pièce provient de Batoufam, petit royaume dépendant de Bandjoun au cours du XIX^e siècle et du premier quart du XX^e siècle (Batoufam retrouvera en effet son indépendance en 1922, grâce à l'action des autorités coloniales françaises de l'époque). Ceci explique en partie certaines parentés stylistiques observées sur plusieurs œuvres artistiques de ces deux royaumes.

Le masque, dont de nombreux traits morphologiques montrent qu'il s'agit d'une interprétation tout à fait originale des spécimens évoqués plus haut, a l'allure farouche et menaçante. La forme générale du visage, de construction à tendance cubiste, est asymétrique, avec une légère déportation vers la droite de toutes les lignes fronto-sourcilières. Les grands yeux en amande (les globes oculaires sont traversés par un biseau horizontal) à l'aspect inquiétant sont placés à la base de la partie supérieure, assez large, de forme rectangulaire, et striée des ciselures arquées évoquant un peu un rameau de palmier-raphia ou la surface de la feuille de bananier. Les énormes narines sont rectangulaires, les joues massives et anguleuses, et les oreilles ornées de demi-cercles concentriques. La large bouche monstrueuse montre des dents figurées par des stries verticales, parallèles et bombées. Les cauris sculptés du rebord inférieur du cou cylindrique sont mis en évidence. La face postérieure du masque est plate, comportant un cadre quadrangulaire percé de trous régulièrement disposés à la périphérie. L'analyse de la technique de taille du sculpteur (copeaux détachés superficiellement, facettes prenant la forme d'un éventail à convexité supérieure et ayant toutes un centre géométrique médian et bas situé) laisse supposer qu'il pourrait s'agir du même artiste que celui qui a fabriqué un remarquable masque bovidé à l'aspect sauvage de Baleng, selon Pierre Harter.



N° 10

Masque

tsesah* ou *tsemabu

Royaume de Batoufam

**Date indéterminée,
antérieure au XX^e siècle ?**

Bois érodé

Hauteur : 100 cm

**Collection Alain et
Rosemarie Dufour, Paris**

D'après Alain Dufour, ce masque de grande taille provient de Batoufam. On y retrouve divers traits stylistiques caractéristiques des modèles de Bandjoun (structure générale de l'œuvre, traitement des yeux, de la bouche, du nez et des joues). Le bois est bien usé et très érodé, ce qui laisse supposer une ancienneté, mais qu'il est difficile d'apprécier, car la patine et l'usure de l'objet sont fonction de la fréquence de son emploi et du soin avec lequel il a été conservé. En outre, les *tsesah* ne sortant qu'exceptionnellement, des pièces très anciennes peuvent être peu patinées. Les informations obtenues lors de la collecte du masque auraient pu être d'un grand secours, malheureusement elles font défaut.

Cet exemplaire est d'une taille supérieure au précédent et d'un style différent, ce qui ne signifie pas nécessairement qu'ils proviennent d'écoles différentes. Le cou cylindrique et étroit, d'une hauteur moyenne, s'accroche à une puissante tête. Le visage élargi à la partie supérieure est de forme trapézoïdale. Les larges yeux ovales, cernés de minces paupières, sont disposés à l'intersection d'un premier plan vertical et du second horizontal. Ce dernier est constitué de deux grosses joues massives, au-dessus et en retrait d'une énorme bouche saillante, grande ouverte sur une denture bombée. Le nez puissant se termine par des narines circulaires. Le menton est escamoté.



N° 11**Masque*****tseah* ou *tsemabu*****Bako (royaume de Bakong ?
chefferie de Bakoua dépendant
de Bazou ?)****XX^e siècle****Bois****Hauteur : 94 cm****Collection particulière**

Cet exemplaire proviendrait de la chefferie de Bako. Or, aucun royaume ou chefferie bamiléké ne porte ce nom. Ce dernier est-il une déformation des termes Bakoua ou Bakong ? Le premier désigne une petite chefferie dépendant du royaume de Bazou, le second un petit royaume (près de Bangangté) dont le souverain régnant actuel est sculpteur, copiant parfois des œuvres provenant de divers styles. Rappelons que le lieu de collecte d'un objet d'art n'est pas nécessairement celui de sa fabrication. Nous avons d'ailleurs évoqué plus haut l'importance de la circulation, de la mobilité des objets et des artistes au Grassland ; ce qui exige une prudence dans les attributions des œuvres.

Cette pièce, par sa facture et sa structure générale, rappelle certaines œuvres de grandes dimensions de l'école de Bandjoun (atelier de Paul Tahbou et de son père Tegah, notamment). La partie supérieure verticale du visage mesure près des deux tiers de la hauteur totale de l'objet. Elle est aplatie et porte quelques fissures. Elle est striée de ciselures arquées, régulières et parallèles. Les joues proéminentes et hémisphériques au dessus horizontal supportent de larges globes oculaires de forme aplatie. L'énorme bouche montre des dents figurées par des stries verticales et parallèles formant une masse bombée et convexe. Chaque commissure est entaillée selon un dessin triangulaire qui communique avec l'intérieur du masque. La tête se termine à la base par un col creux et cylindrique.



N° 12
Masque
tsesah* ou *tsemabu

Royaume de Baméka

Date indéterminée

Bois

Hauteur : 98 cm

Collecté à Baméka

Ancienne collection

Max Itzikovitz

Inv. n° 990-002-001

**Musée d'Arts Africains,
 Océaniens, Amérindiens,
 Marseille**

Cette étonnante réalisation plastique provient du royaume de Baméka, centre artistique fécond voisin de Bandjoun. Le sculpteur talentueux Moumbe Nde, d'origine baméka, a produit des masques *batcham* à l'époque de l'artiste Tegah (père de Paul Tahbou) dont il était sans doute plus ou moins l'associé. Mais rien ne permet de dire qu'il soit l'auteur de ce spécimen dont la combinaison dynamique des volumes et l'intense expression dramatique dégagée en font un véritable chef-d'œuvre d'art africain. Porté au-dessus de la tête, il intervenait lors de la danse *tso* (danse de l'éléphant) et au cours des funérailles des grands dignitaires du royaume, produisant auprès de la foule un effet saisissant de respect et de crainte.

Le masque, qui a vaguement l'aspect de certaines statues de Batoufam, garde dans sa forme globale la structure générale des pièces précédentes. Mais la facture, le style et les procédés morphologiques d'expression utilisés sont différents, montrant aussi un travail tout à fait original. Le visage de forme triangulaire présente une sorte de front dans la partie supérieure, haut et large, en palette verticale (légèrement concave) ornée d'incisures parallèles formant des rectangles imbriqués et irréguliers auxquels se superposent parfois des chevrons opposés par leurs sommets. Les gros yeux sont saillants et de lourdes paupières écarquillées prêtent au regard une expression étonnée. La bouche en amande et ouverte est petite par rapport aux modèles précédents. Elle exhibe des dents ou un corps étranger orné de chevrons. Des orifices arrondis sont percés de chaque côté des joues. Le cou cylindrique creux n'est pas décoré de cauris sculptés.

« Quant à la face postérieure, elle n'a pas la forme concave habituelle, mais au contraire une légère convexité générale, avec une sorte de fort biseautage latéral où s'implantent des chevilles de fixation. Ici, les traces d'excision du bois sont lancéolées et superficielles, la direction de leur pointe indique que le travail fut pratiqué principalement de haut en bas » (P. Harter, 1972, pp. 18-45).



N° 13

Masque

tsesah ou *tsemabu*

Royaume de Bana

XIX^e siècle

Bois

Hauteur : 77 cm

Collecté à Bana

Ancienne collection Artemis

Collection Paul et Ruth Tishman

Walt Disney Company,

Glansdale (U.S.A.)

L'état du bois érodé et usé, le caractère de la patine laissent supposer que cette pièce est très ancienne et pourrait dater au moins du XIX^e siècle, mais elle semble plus récente que le masque de Bamendjo (Musée Rietberg) collecté avant 1914.

Ce masque a été découvert à Bana, mais ne semble pas avoir les traits caractéristiques du style artistique de la région (sud du plateau bamiléké). Bana a été et reste un puissant allié de Bandjoun, les échanges entre les deux royaumes étaient très étroits et fort anciens. En outre, les souverains de Bana pratiquèrent une véritable politique de cooptation d'artistes et d'artisans venant de divers royaumes. Enfin, les trésors du roi et des grands notables contenaient des œuvres d'origines diverses. Tous ces facteurs laissent penser que ce spécimen, qui présente la facture et les traits caractéristiques des productions des maîtres anciens de Bandjoun, pouvait, soit provenir de ces artistes, soit avoir été réalisé en s'inspirant largement de leurs styles.

Le modèle a un col cylindrique étroit. Les sillons parallèles arqués correspondant aux sourcils démesurés de certains spécimens sont remplacés par des losanges formés de lignes et bien agencés. Les larges yeux, bien mis en évidence et cernés de minces paupières, sont irréguliers. Les joues massives et angulaires ont le dessus plat. Les narines sont rondes. L'énorme bouche s'ouvre sur des dents figurées par des stries verticales et parallèles. Les facettes d'excision intérieure correspondent à la technique de l'atelier de Bandjoun.



- | | |
|---|--|
| <p>N° 14
Masque
<i>tsehah</i> ou <i>tsemabu</i></p> <p>Royaume de Bamendjou
XX^e siècle
Bois
Hauteur : 73 cm
Collection particulière</p> | <p>Ce masque un peu érodé, comportant une partie cassée, provient du royaume de Bamendjou, proche de Bandjoun (certains artistes de Bamendjou furent formés à l'atelier de Tegah de Bandjoun, d'après Paul Tahbou). De forme étrange, et d'allure surréaliste, il est exécuté selon deux plans comme les modèles décrits plus haut. La partie supérieure du visage est divisée en deux parties ornées de sillons parallèles arqués. Les gros yeux saillants en amande sont cernés de paupières lourdement sculptées. Les petites oreilles sont décorées des stries droites et parallèles. Le nez puissant au dos un peu recourbé se termine par des narines rondes dilatées et projetées en avant. La large bouche a l'aspect d'une gueule de monstre et met en relief de solides dents. Le cou cylindrique et creux semble légèrement plus court que ceux des spécimens précédents.</p> |
|---|--|



N° 15

Masque

tsesah* ou *tsemabu

Date indéterminée

Bois

Hauteur : 83 cm

Rapporté du Cameroun

en 1970

Collection Bernd Muhlack,

Kiel (Allemagne)

Ce masque impressionnant, de construction à tendance cubiste, présente un air hautain et dominateur. Le haut du visage, large et légèrement convexe, est orné de losanges harmonieusement combinés et dont l'intérieur peut être hachuré, pointillé ou contenir d'autres losanges, des motifs et des figures géométriques. Il est accidentellement percé d'un trou. Les yeux ovales, cernés de minces paupières, sont larges et globuleux. Le nez au dessus recourbé porte des narines circulaires. Les oreilles sont triangulaires, les joues proéminentes et hémisphériques. La bouche monstrueuse présente une denture bombée et convexe. Le cou cylindrique, relativement court, est orné à sa base d'une frise de losanges évoquant des cauris.



N° 16
Masque
tsešah* ou *tsemabu

Probablement
région de Bandjoun
Date indéterminée
Bois
Hauteur : 91,4 cm
The Menil Collection,
Houston (U.S. A.)

Ce grand masque de construction à tendance géométrique, aux formes harmonieuses et équilibrées, au décor riche et rythmé, a le regard d'une fixité inquiétante et énigmatique d'un étrange monstre. La partie supérieure du visage a la forme d'un rectangle haut et large, se développant verticalement à partir des grands yeux, aplatis et mis en relief. Elle est ornée de lignes brisées, régulières, parallèles, en chevrons. Les grosses joues en demi-sphère ont le dessus plat. Les oreilles sont décorées de sillons arqués. Les narines rondes sont disposées en oblique par rapport au plan du nez imposant. La lèvre supérieure est apparente. L'énorme bouche grande ouverte montre une puissante denture constituée par une masse bombée et convexe, remarquablement ornée de cercles concentriques ainsi que de stries verticales et parallèles. Le haut col cylindrique et creux porte des trous rectangulaires qui interviennent pour fixer des éléments indispensables à la stabilisation du masque sur le crâne de son porteur. Cette œuvre originale conserve toutefois de nombreux traits morphologiques et structuraux largement inspirés du style de l'école de Bandjoun.



N° 17

Masque

tseah* ou *tsemabu

Probablement

centre du plateau bamiléké

Date indéterminée

Bois

Hauteur : 53,5 cm

Collection Samuel et Gabrielle

Lurie, New York (U.S.A.)

Ce masque aux formes amples et harmonieuses est d'allure surréaliste. La partie supérieure du visage, partiellement cassée, à la bordure presque demi-circulaire, est légèrement convexe, ornée de lignes sinueuses et parallèles. Les larges yeux saillants sont en forme de grain de café. Les joues sont massives et anguleuses. Le gros nez a le dessus recourbé. Les narines sont rondes. La bouche monstrueuse est ouverte exhibant des dents faites de stries verticales et parallèles. Le col cylindrique est étroit.



N° 18
Masque
tukah* de la société *kah

Royaume de Bamendjo
 XIX^e siècle
 Bois
 Hauteur : 54 cm
 Découvert par le pasteur
 Christol, à Bamendjo en 1925
 Inv. n° X 65.5820
 Don de la Wellcome Trust
 Fowler Museum
 of Cultural History
 University of California
 Los Angeles (U.S.A.)

Ce masque fut photographié par le pasteur Christol, à Bamendjo, royaume voisin de Batcham, en 1925. Il était posé sur le plateau circulaire d'un trône royal, devant un coupe-coupe de combat, à double tranchant, placé dans un large fourreau accroché au mur à côté d'unealebasse rituelle de guerrier (certains de ces récipients sont décorés de la tête, d'un os ou d'une mâchoire de l'ennemi tué). Ces objets sont des attributs qu'on retrouve très souvent chez les membres les plus gradés du *Msop* à Bandjoun.

Dans son ensemble ce spécimen présente un modelé plus arrondi. L'exécution est très soignée, dans les moindres détails. Les stries des sourcils démesurés sont réguliers, dessinant des arcs rigoureusement parallèles. Les yeux mis en évidence sont gros et larges. Les joues proéminentes, à dessus plat, sont hémisphériques. L'énorme bouche largement ouverte exhibe des dents figurées par des stries verticales et parallèles en rang serré constituant une masse bombée et convexe. Les narines circulaires sont perpendiculaires au plan du nez dont le dos est un peu élargi. Le col cylindrique et cassé montre toutefois deux rangs de cauris sculptés.

Pierre Harter, comparant ce masque au spécimen du musée Rietberg, trouve des similitudes entre les deux pièces à la fois dans la façon de dégrossir l'intérieur, et dans la forme et l'harmonie du style, conduisant à croire qu'ils furent sculptés par la même main. « Il est possible que le masque du pasteur Christol ait été une première exécution moins élaborée que celle de l'exemplaire de Zürich. Ces deux masques sont à notre avis les chefs-d'œuvre les plus réussis de la série » (P. Harter, 1972, pp. 18-45).

Ce masque est appelé *tukah* ou tête du *Kah*, ce dernier étant une société de classe d'âge et d'initiation à caractère guerrier dans la région de Mbouda et de Dschang. Il comprend plusieurs sections autonomes, reconnaissables par des masques et emblèmes spécifiques, dont l'organisation varie d'un royaume à un autre. Une section supérieure apparentée au *Msop* est réservée aux grands notables associés au *fam* ou *lefem* (bois sacré, forêt, cimetière royal). Elle constitue une sorte de gendarmerie, de force de police qui protège le roi et le royaume, utilisant au besoin les moyens magiques. Elle prépare et initie les jeunes du *fam* à leur futur rôle de notables, intervient à l'intronisation du *fo*, exécute la danse *tso* appelée ici *nzen* ou *nameyuop*. C'est un grand dignitaire du *Kah* qui porte le *batcham* lors des importantes cérémonies.



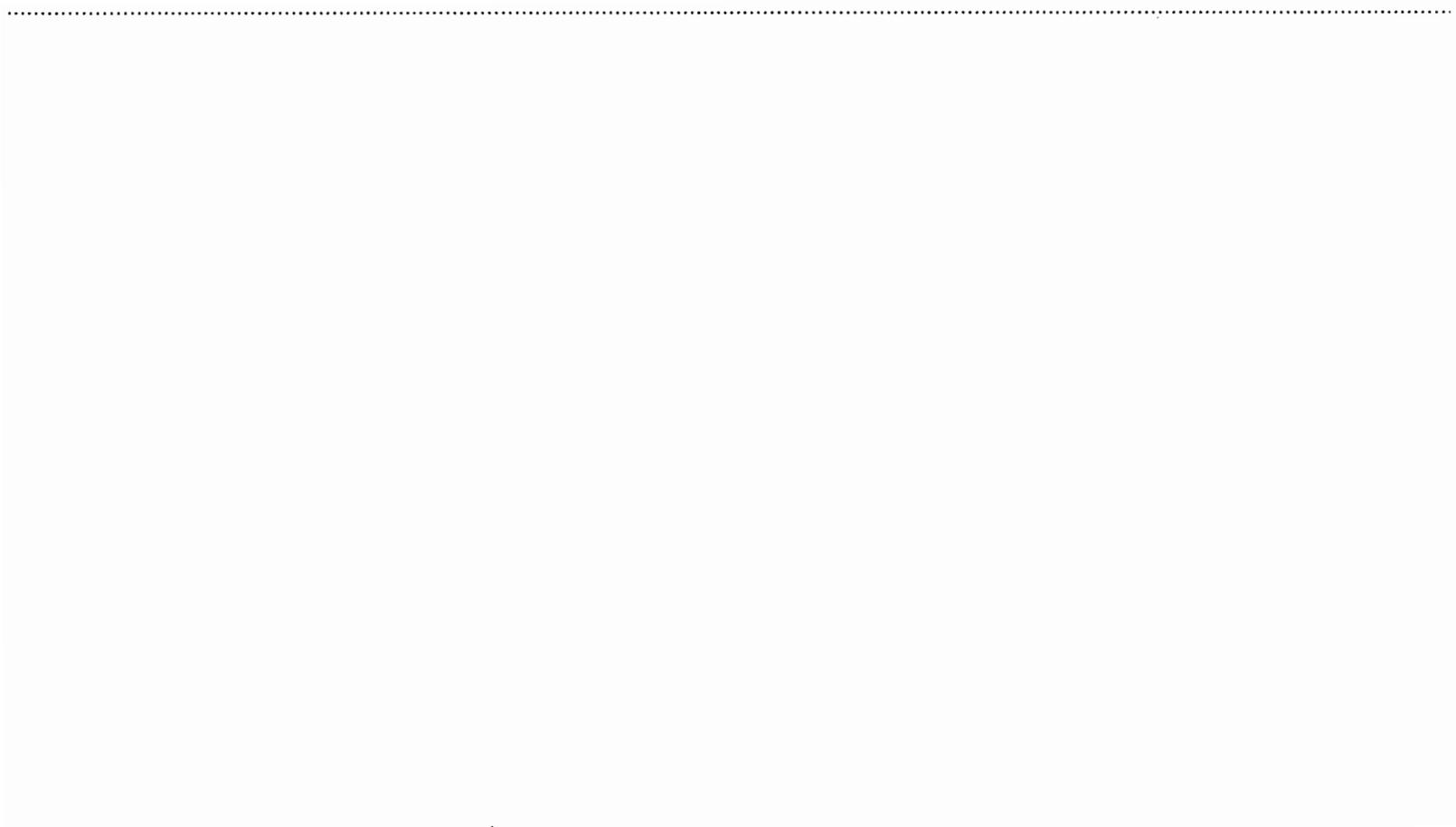
N° 19

**Masque de la société
troh (*Night Society*)****Bangwa occidental****(sous-chefferie de Fotabong I)****XIX^e siècle****Bois à patine croûteuse noirâtre****(noir de fumée, goudron****de bois et poussière)****Hauteur : 46 cm****Découvert par R. Brain et****A. Pollock à Fotabong I en 1967****Ancienne collection****Robert Brain****Inv. n° 1973 A.F 36.1****Trustees British Museum,****Londres (Grande-Bretagne)**

Ce masque dont les formes doivent inspirer la terreur est certainement très ancien, car non seulement il est érodé et abîmé par endroits, mais surtout le bois se trouve notablement vermoulu, malgré son épaisse patine protectrice. Il s'agit d'une œuvre tout à fait originale et authentique, sans doute d'un sculpteur isolé s'étant inspiré des styles des ateliers de Bandjoun tout en exprimant son propre tempérament. D'ailleurs, Pierre Harter a trouvé chez les Bangwa occidentaux des masques de formes variées (certains étaient tétracéphales) plus ou moins proches stylistiquement des *batcham* précédents ; c'étaient des adaptations ou des interprétations locales, mais authentiques, des modèles classiques de Bandjoun et de Bamendjo (P. Harter, 1972, pp. 18-45).

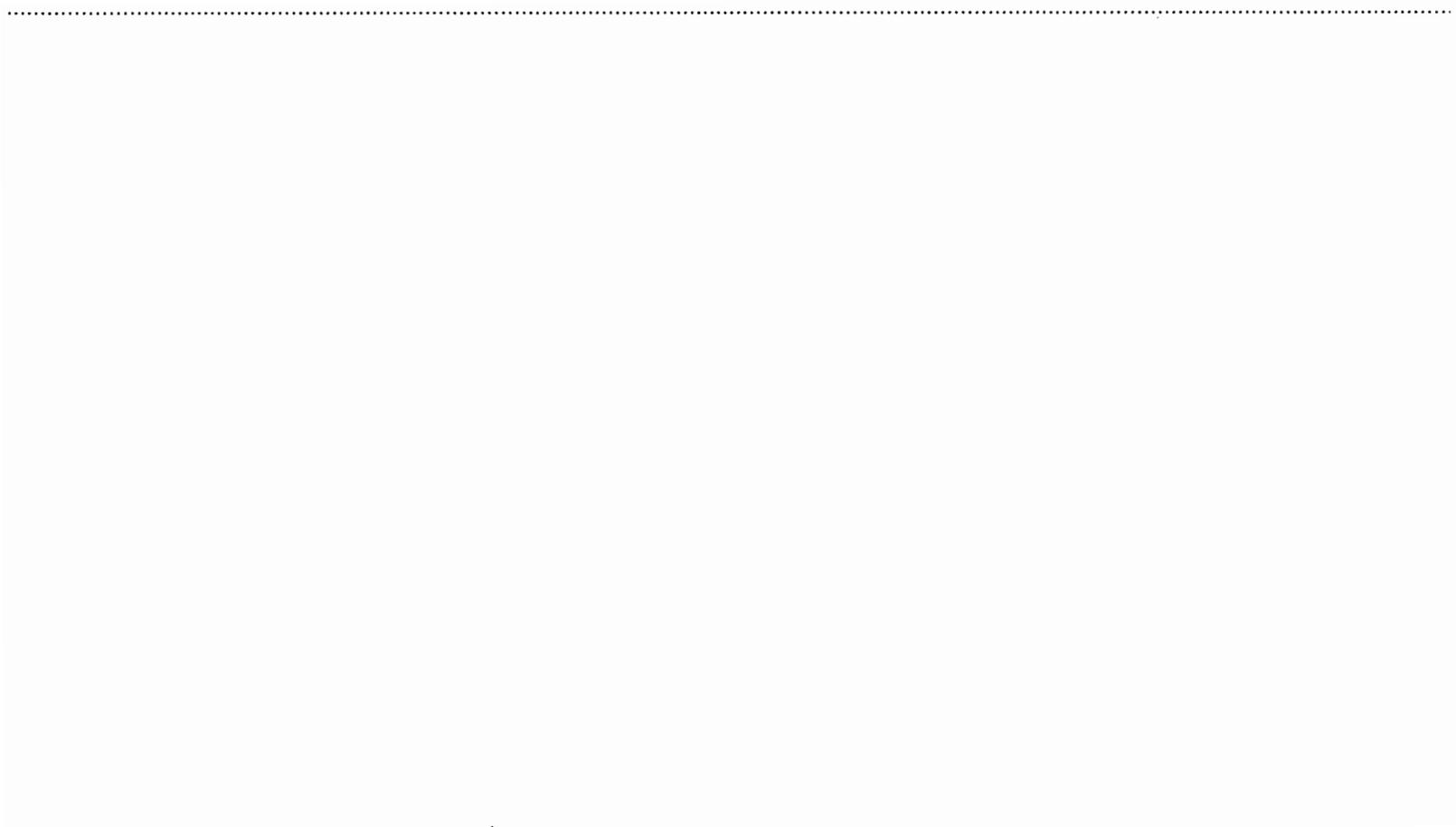
Le visage de ce spécimen présente une partie supérieure ornée des stries des sourcils, exécutées par des séries parallèles de deux arcs doubles juxtaposés. Les narines sont plus oblongues que rondes. La bouche monstrueuse est grande ouverte exhibant une denture figurée par des sillons verticaux et bombés, certains étant irréguliers et grossièrement gravés. Le col cylindrique n'était pas prévu pour ce modèle, d'où le diamètre particulièrement large de l'ouverture inférieure et la relative petite taille de l'objet. Le masque ne devait pas être porté au-dessus de la tête comme le modèle précédent ; il devait plutôt, soit être coiffé comme un masque cloche, soit se trouver emboîté dans un bâti de vannerie ou même être porté sur l'épaule comme certains objets des Bangwa occidentaux (P. Harter, 1972, pp. 18-45).

Lorsque R. Brain trouva ce masque, il portait des traces de kaolin prouvant qu'on l'utilisait à des fins rituelles, en particulier funéraires. D'ailleurs, ce type de masque est exhibé par les *mkamvu'u* (neuf notables), section fondamentale de la société *troh*, en particulier lors des funérailles royales. Le *Troh* est la principale société bangwa. Ses membres procèdent à la désignation publique, à la garde et à l'instruction pendant le stage initiatique de l'héritier au trône. Ils jouent un rôle d'exécuteur des hautes œuvres, procédant à la décapitation ou à la pendaison des condamnés et accomplissent diverses fonctions politiques, religieuses, sociales et militaires dans le royaume. Le *Troh* a plusieurs sections autonomes. La première est constituée des serviteurs du palais royal et s'occupe des œuvres d'exécution ; la deuxième, regroupant les notables et les *foto'* (rois soumis), est chargée de la politique secrète du royaume ; la troisième, dite le grand *Night* ou encore le véritable *Troh*, n'est autre que les *Mkamvu'u* « le Conseil des neuf notables » qui détiennent les masques, symboles de la puissance de la royauté et de cette société. Lorsqu'ils sont chargés de pouvoirs magiques ou surnaturels, les masques du *Troh* (il y a neuf masques correspondant aux neuf notables titulaires) sont si puissants et si dangereux qu'on ne peut les poser sur la tête, mais seulement les porter sur les épaules.



40 œuvres d'art du Cameroun

Les sculptures bamiléké



N° 20
Statue commémorative
du fo (roi) Ngouambo

Royaume de Bakassa
 (sud du plateau bamiléké)

XIX^e siècle

Bois

Hauteur : 158 cm

Collection Murray et Barbara
 Frum, Toronto (Canada)

Ce magnifique chef-d'œuvre provient de Bakassa, petit royaume bamiléké, fondé au XVI^e ou XVII^e siècle par Sialé, descendant d'un prince chasseur venu de Bamendou (région de Dschang). Il existe encore aujourd'hui une pierre rituelle appelée *Sialu* qui a été posée par Sialé et qui commémore la naissance de ce royaume. Impressionnante par ses formes, la statue anthropomorphe figure Ngouambo, redoutable guerrier et dixième *fo* de Bakassa qui, pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle, réussit à empêcher son territoire de tomber sous la domination du puissant royaume voisin de Bana (en grande expansion à cette époque). Il fut en outre l'un des premiers du secteur à mettre fin à la traite des esclaves, préférant garder les captifs plutôt que de les vendre.

Le *fo* Ngouambo, assis sur un crâne d'ennemi, est juché sur un plateau circulaire (aujourd'hui abîmé) auquel d'autres têtes humaines servent de pieds. Il a le front saillant, les yeux en forme de grain de café, la tête et le nez allongés, le cou court, les épaules larges et arrondies, les cuisses écartées permettant à l'héritier au trône de s'asseoir. D'une main, il tenait unealebasse de vin de palme dont il ne subsiste plus que le globe sur le genou droit, l'autre reposant sur le genou gauche. La force et le dynamisme se dégagent de la structure du tronc déformé et de l'articulation des volumes contractés. La puissance physique, une des qualités exigées de tout guerrier *jong* bamiléké, est fréquemment mise en évidence dans la statuaire. Elle est indiquée ici par la disproportion segmentaire du tronc, les épaules élargies, la région pectorale volumineuse et projetée en avant, alors que le ventre est plat et mince, la ceinture pelvienne étroite.

D'après Pierre Harter, cette statue-trône n'apparaissait devant le peuple qu'en de rares occasions, encadrée de deux lances de justice *wambeu*, fichées en terre. Cette pièce, qui appartient aujourd'hui à la collection Barbara et Murray Frum, aurait été cédée à un courtier européen par le *fo* Ngako de Bakassa, arrière-petit-fils de Ngouambo (P. Harter, 1986, p. 271).

Les statues commémoratives royales, pouvant aussi se présenter sous forme de trônes-statues, sont traitées avec les mêmes égards que les personnages royaux qu'elles sont censées représenter. Elles sont considérées comme des personnes humaines. Chaque *fo* bamiléké faisait exécuter, dès son intronisation, son effigie et celle d'une de ses nombreuses femmes (en général la première femme *kungfo*) ou parfois celle de sa mère *mafo*. Ces statues massives peuvent être exhibées : à l'occasion d'un culte ancestral personnel du roi figuré ; lors d'une liturgie liée à la protection du royaume, à la fécondité ou à la fertilité de la terre, au cours des funérailles, etc. Lorsqu'elles sont supports du *kè* (puissance transcendante, force occulte et dynamique, magie) on leur prête parfois des exploits surnaturels ou légendaires, leurs gardiens ne pouvant les extraire de leur cache qu'après certaines précautions rituelles.



N° 21
Statue commémorative
d'une reine
portant un enfant

Royaume de Bangangté
(sud-est du plateau bamiléké)
XIX^e siècle
Bois
Hauteur : 123,8 cm
Collection Murray et Barbara
Frum, Toronto (Canada)

Au début du XVIII^e siècle, Ngami, un prince chasseur d'éléphant, abandonna Banka-Ndoumven (région de Bafang au sud-ouest du plateau bamiléké) et s'installa à une quarantaine de kilomètres plus à l'est. Il réussit à dominer des petits chefs locaux (certains venaient antérieurement du pays bamoum) et fonda alors Bangangté (« les gens qui refusent de se soumettre »), le royaume bamiléké le plus étendu aujourd'hui. Le huitième *fo* (roi), Yomi (dernier quart du XIX^e siècle), fut emporté par la variole et ne laissa pas d'héritier. Son demi-frère, Tchatchua, devint alors le neuvième roi de Bangangté ; il fit exécuter, dès son intronisation (un tel travail doit être fait pendant les deux premières années de règne) son effigie et celle de sa première femme *n'gup* ou *kung / kungfo* qui est la statue anthropomorphe présentée ici.

La reine aux proportions naturalistes est debout, jambes fléchies, le dos portant un enfant. Le front est bombé, les yeux en forme de grain de café. Aux petites oreilles demi-circulaires sont accrochées des boucles, signe de beauté et d'élégance. La bouche légèrement prognathe, à la forme de cauris, est ouverte, montrant des incisives taillées en biseau, détail se retrouvant aussi bien chez les Bamiléké que chez les Bamoum. Le cou cylindrique est un peu long. Les bras décollés du corps sont accrochés à des robustes épaules. Les mains, qui ne sont pas bien indiquées, soutiennent les seins gorgés de lait, plats, longs, tombants et bien plaqués au thorax. Le sexe et le nombril sont mis en évidence.

L'enfant, qui est une princesse, s'agrippe fortement au dos et aux bras de la *n'gup*. Ses yeux sont globuleux. Le cou est tordu et la bouche largement ouverte comme pour lancer un cri, la mère semblant entonner une berceuse. La tête (tout comme celle de la reine) porte une chevelure tressée laissant de profondes raies qui se dirigent du front vers la nuque où elles se recourent. Une telle coiffure à nattes, qui se présente sous diverses formes, s'observe ici surtout dans la statuaire du sud-est et du centre du plateau bamiléké où elle était très abondante. Sa présence dans des œuvres antérieures au XVIII^e siècle (J.P. Notué, 1988, vol. IV) laisse supposer que cette pratique était très ancienne dans la région, ce que confirment les récits oraux.

Le rôle de la femme *jwi*, qui symbolise la fécondité (mère à l'enfant) et l'amour (compagne de l'homme) et qui apparaît comme expression de la beauté, est très important dans les productions artistiques bamiléké. La *jwi'fo* ou encore *majwi'fo*, épouse du *fo*, est le sujet artistique féminin de loin le plus prépondérant et le plus fréquent. Elle apparaît dans divers supports, agenouillée, debout ou assise (souvent en compagnie du *fo*), portant des objets symboliques ou un enfant, etc.

Enfin, signalons qu'un individu n'était considéré dans la société bamiléké que par le nombre de ses épouses et de ses enfants. L'ordre d'arrivée des femmes comme épouses chez les polygames (le nombre des épouses varie de deux à cent cinquante aujourd'hui), permet d'établir une hiérarchie entre elles : les plus anciennes restent plus importantes que les nouvelles. Ainsi, la première femme, appelée *dzela'* (*kungfo* ou *n'gup*, dans le cas de la première épouse du *fo*), a le pas sur ses coépouses. La *n'gup* distribue les vivres aux autres femmes et répartit les travaux ménagers, parfois secondée par la reine mère. Elle châtie les récalcitrantes. C'est elle qui choisit l'épouse qui dormira avec le royal époux à une période déterminée. Elle est réputée faire de longues courses de nuit dans la brousse en compagnie du *fo*, comme elle transformé en panthère. Elle est la reine de la puissante société magico-religieuse *ku'ngang*.



N° 22
Statue « mère à l'enfant »

Région de Bangangté

Date indéterminée

Bois

Hauteur : 67 cm

Collectée au royaume de Bangangté, lors de la mission H. Labouret (1931-1934)

Inv. n° 34. 171.607

Laboratoire d'ethnologie

Musée de l'Homme, Paris

Artiste : Kwayeb, du royaume de Bamena, mais formé à l'école sculpturale du royaume de Bawok

La fécondité, la vie gestative, la procréation liée à la survie sont parmi les sujets les plus obsédants chez les artistes bamiléké. Ainsi, la représentation de femmes (le plus souvent des reines) enceintes ou surtout portant un enfant, apparaît sur divers supports : cadres de porte et piliers sculptés, mobilier, effigies royales. Le thème de la mère à l'enfant est assez courant dans les productions artistiques africaines. Les multiples figures de mère à l'enfant sont des images allégoriques d'une fécondité primordiale sans laquelle les humains n'existeraient pas.

Cette sculpture représente une reine assise, allaitant un enfant. C'est un magnifique chef-d'œuvre de Kwayeb, du royaume de Bamena. Cet artiste talentueux et gardant jalousement sa technique, naquit au XIX^e siècle et vécut pendant la première moitié du XX^e siècle. Il fut formé à l'école sculpturale du royaume de Bawok (F.-C. Egerton, 1938, p. 218) d'où venaient ses aïeux (P. Harter, 1986, p. 293). Signalons qu'au début du XX^e siècle, Bawok, patrie d'habiles sculpteurs, fut déchiré par une guerre civile, puis déstabilisé par les attaques des royaumes voisins : Bangwa oriental, Balengou, Bamena et Bangangté (le leader des coalisés). Il perdit des terres et fut divisé en deux : sur place, demeura un minuscule royaume qui existe encore de nos jours, tandis que le roi, appelé Nana, s'enfuit avec le trésor et la plus grande partie des habitants pour se fixer à Bali-Nyonga (plateau de Bamenda). Quelques artistes Bawok s'attachèrent aux souverains voisins. Ces événements contribuèrent à répandre le style et les œuvres de la sculpture bawok dans la région. Le roi Njiké II de Bangangté acheta la belle maternité chez Kwayeb et la conserva dans son trésor. Par la suite, lors d'une mission ethnologique, Henri Labouret obtint cet objet du monarque, pour le compte du musée du Trocadéro. La pièce fut présentée au public au cours d'une exposition d'objets camerounais en 1934.

La reine, au long cou, à la tête inclinée, aux yeux saillants, au nez tétraédrique, à la bouche et aux oreilles particulièrement bien soignées, porte un collier de grandes perles à chevrons (réservées aux grands dignitaires du royaume) et donne avec délicatesse le sein gauche à l'enfant qu'elle tient fermement. La loi de la frontalité n'étant pas respectée ici, le style de la figure semble moins hiératique, plus libre, plus mouvementé et plus expressif que celui d'œuvres similaires de diverses sociétés africaines (comme la sculpture fang). D'ailleurs, la statue est tourmentée par l'abondance des angulations et en même temps touchante par le regard attentif que la mère porte sur l'enfant qui tète avec gourmandise. Habituellement, le visage des mères allaitantes du sud du Grassland est plutôt tourné vers l'horizon, et prend une expression sauvage ou vague et impénétrable (P. Harter, 1986, p. 293).



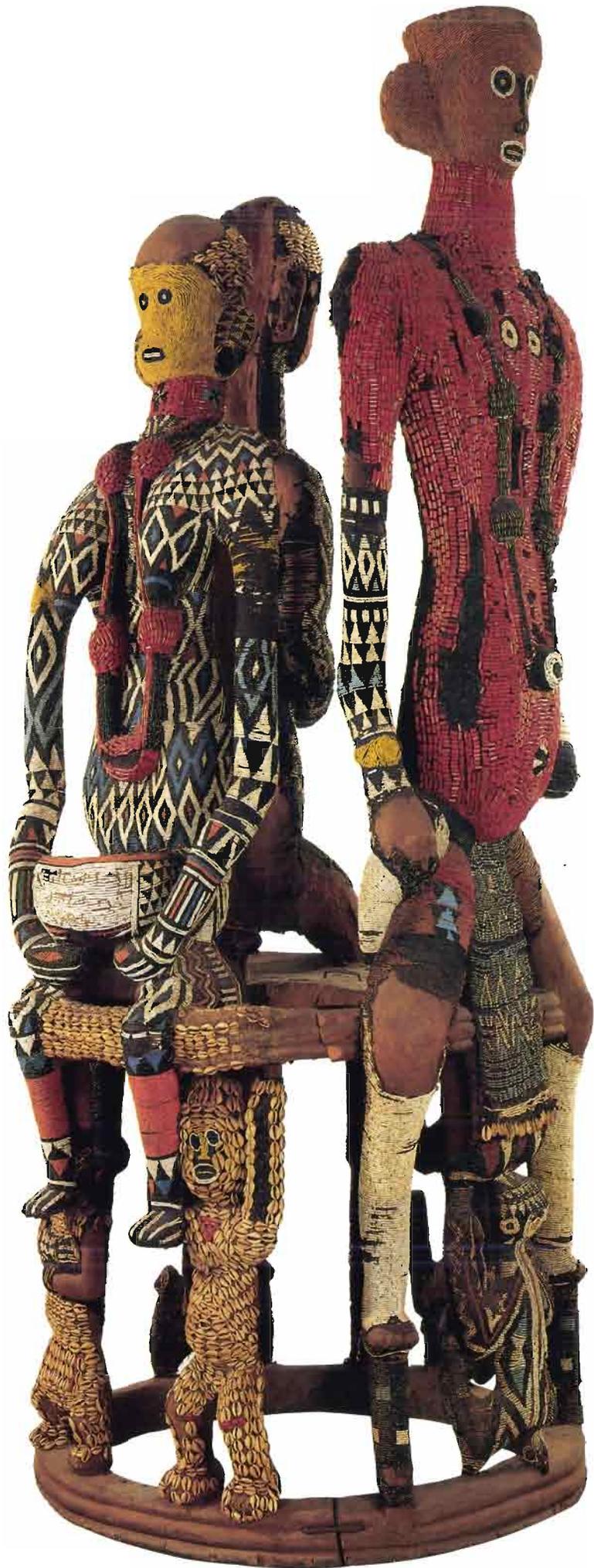
N° 23
Groupe commémoratif
du fo (roi) Kamwa Max

Royaume de Baham
(centre du plateau bamiléké)
Première moitié du XX^e siècle
Bois, tissu, perles multicolores
Hauteur : 210 cm
Collection particulière
(Belgique)
Artistes : Kwam (sculpteur) ;
Kandep (maître perlier)

Fin 1928, le roi Kamdem II du royaume de Baham, condamné à trois ans de prison et vingt ans d'interdiction de séjour par les autorités coloniales françaises pour avoir livré une guerre contre le royaume voisin de Bayangam, est remplacé par son fils Kamwa Max (1928-1954), ancien catéchiste. C'est alors que ce dernier commanda au sculpteur Kwam cet étrange exemple commémoratif comprenant le roi Kamwa lui-même, son épouse et une autre reine (la reine mère ?) ; les trois personnages étant assis, jambes pendantes, sur un trône royal dont le plateau circulaire est soutenu par des figures zoomorphes (un caméléon géant, deux panthères) et anthropomorphes. Par la suite, ce groupe monumental, véritable chef-d'œuvre, fut entièrement revêtu de tissu, que l'artiste perlier Kandep orna à l'aide de perles multicolores et de cauris, de figures stylisées et de motifs géométriques (triangles, losanges, cercles, etc.). Ce décor à caractère symbolique est très caractéristique des œuvres bamiléké de l'époque (années 30).

Ici, le fo Kamwa Max, coiffé d'un béret de grand dignitaire, a la bouche et les yeux ronds, de longues oreilles, le buste puissant et l'abdomen proéminent portant un collier où figurent des perles *tosi (toshe)* auxquelles on attribue des pouvoirs surnaturels ; il tient de la main droite une coupe, symbole du pouvoir et de l'abondance, la main gauche étant posée sur le ventre légèrement rebondi. L'avant-bras gauche est chargé de bracelets d'ivoire. Une reine, au sexe marqué d'un triangle fendu et à l'ombilic décoré d'un motif solaire, tient unealebasse. L'autre porte une coupe marquée du nom de l'artiste perlier, détail rare dans la statuaire africaine (P. Harter, 1986, p. 287).

Cet objet jouait de multiples fonctions politiques, culturelles et cérémonielles dans le royaume. Il n'était exhibé qu'en de rares occasions, sur la grande place du marché : funérailles des rois et des reines, divers cultes royaux, certaines grandes solennités. Kamwa fut un roi autoritaire et son pouvoir se renforça lorsque son père mourut en exil en 1939. Toutefois, sa légitimité fut contestée par certains notables de Baham du fait qu'il avait été désigné par l'administration et non par le Conseil des neuf notables *mkamvu'u* comme le veut la tradition bamiléké. Ceux-là le considéraient tout simplement comme un prince qui assurait l'intérim du pouvoir. Cette situation, ajoutée à d'autres événements, déclencha une guerre civile meurtrière pendant plusieurs années à Baham, lors de la succession de Kamwa, mort en 1954. C'est pendant cette période trouble que cette œuvre (photographiée par Pierre Harter en 1957) quitta Baham.



N° 24
Statuette protectrice
mupo

Plateau bamiléké (région de
Batié, Bangangté ou Bangwa)

Date indéterminée

Bois, patine noire brillante

Hauteur : 15 cm

Collection particulière
(Belgique)

Cette statuette figurant une femme gravide est un matériel rituel de la société religieuse et magique *ku'ngang* (cf. introduction). Ce personnage aux jambes cassées a un ventre proéminent en forme de bouclier saillant, évoquant la fécondité des femmes et la fertilité de la terre. Le visage discoïde est tourné sur le côté, avec une expression de colère marquée. Les yeux saillants en forme de grain de café sont disposés en oblique. Le petit nez est triangulaire. Les joues sont enflées. La bouche prognathe, ouverte, laisse apparaître des dents. Le cou cylindrique est un peu long. Les petits bras, repliés au niveau du coude, sont collés à la poitrine, détail qu'on observe fréquemment sur les statuettes gardiennes bamiléké. Plusieurs dizaines d'objets de ce style se retrouvent dans le royaume de Batié et dans la région de Bangangté (royaumes de Bangoulap, Bangwa, Bangangté, etc.).

Le *mupo*, ou *lekak*, qui se présente sous diverses formes est tenu à la main, ou porté entre les bras par les membres du *ku'ngang* lorsqu'ils défilent pour conjurer un sort ou un cataclysme. Lorsqu'ils sont « chargés » de substances magiques, les *mupo*, support du *kè* (puissance transcendante, force dynamique et occulte), protègent les individus ou les localités contre les épidémies, les sorciers, l'infertilité du sol. Ils sont aussi manipulés par les membres du *ku'ngang* pour favoriser la fécondité des femmes et pour baisser la mortalité infantile. Ils sont redoutables et passent pour être très puissants. Certains doués de pouvoir sont particulièrement dangereux : ainsi en sautillant et en faisant grand bruit, car non maîtrisé par son propriétaire, un *mupo* a semé la panique lors d'une cérémonie funéraire à Fossong Wentcheng (région de Dschang) en février 1990, comme nous l'a confirmé le *fo* de ce petit royaume, René Yémélé.



N° 25
Tambour à membrane
unique de sexe femelle,
nkak

Royaume de Baméka

(centre du plateau bamiléké)

Date indéterminée

Bois et peau

Hauteur : 146,8 cm

Ancienne collection

René Rasmussen

Collection particulière, Paris

Le *nkak*, membranophone indiqué comme femelle, accompagne habituellement un autre tambour plus long, plus étroit et de sexe mâle, appelé *nem*. Tous deux se jouent avec la paume de la main et animent généralement les cérémonies rituelles des sociétés à masques *nkem*. Ce spécimen de Baméka possède un fût dont l'ouverture est fermée par une peau d'animal tendue et ligaturée au moyen des attaches. Les pieds sont formés de deux figures anthropomorphes (deux femmes portant des bracelets et deux hommes) agenouillées, les yeux saillants, et levant leurs mains à hauteur de tête. Le fût est magnifiquement décoré de motifs stylisés, anecdotiques et symboliques évoquant des serpents en forme de spirale, des lézards et des crapauds alternés. Comme il est d'usage, son rebord inférieur est entouré d'un serpent bicéphale, dont les têtes se rejoignent de chaque côté d'un trou rectangulaire qui a été percé pour faciliter la résonance.

Les serpents, à qui les Bamiléké attribuent de nombreux pouvoirs, sont craints et vénérés, et donc omniprésents dans la vie sociale. On peut d'ailleurs constater le nombre important des représentations de ce reptile dans l'iconographie sculptée, perlée, tissée ; les allusions dans la littérature orale y sont aussi innombrables ; c'est un python libérateur qui conduisit le peuple kom du pays bamoum jusqu'à leur habitat actuel au XVIII^e siècle. Le *fo* bamiléké est un homme-serpent (généralement un python à double tête) ; son double animal *pi*, protecteur du royaume, qui confère au monarque le pouvoir de fertiliser le sol, habite le bois sacré de la résidence royale.

Le serpent est d'ailleurs le symbole royal dans tout le Grassland et, de ce fait, orne divers objets appartenant au *fo*. Dans les représentations du reptile, on retrouve toujours, outre la puissance royale, les idées de gemellité, de fécondité, de pouvoir occulte, de force protectrice de la vie et des lieux. Les motifs du serpent, qui décorent les objets exhibés lors des cérémonies funéraires, sont associés à la mort tout en évoquant l'esprit d'une renaissance ou d'une résurrection sous une nouvelle forme de vie qu'on souhaite meilleure.

Le lézard évoque la vie, l'agilité. Il symbolise la bienveillance et la puissance féconde. Le rôle de cet animal et du caméléon (leurs motifs sont souvent semblables), médiateurs privilégiés entre les hommes et le monde invisible, explique leur utilisation comme motifs symboliques, porteurs de messages, ornant des objets employés lors des cérémonies rituelles. Les pouvoirs de ces messagers peuvent aussi bien être maléfiques que bénéfiques, selon le contexte.

Le motif du crapaud figure dans de nombreuses productions plastiques. Le batracien, symbole de la fécondité, est associé à la création de l'enfant, comme le serpent *nok*. Les deux animaux sont considérés comme des divinités et font l'objet d'un important culte. Lorsqu'une femme bamiléké donnait naissance à un infirme, on disait qu'elle avait antérieurement blessé ou coupé un crapaud en travaillant dans les champs ; elle devait vénérer le crapaud *tetuo* de peur d'être frappée de la malédiction *ndo*. Le *tetuo* est aussi un animal protecteur. Ses représentations dans les rites agraires favoriseraient la pluie fertilisante. Sa chair entre dans la composition des remèdes utilisés comme fortifiants magiques dans les rites du *kè* (puissance de vie, magie). Enfin, le batracien, en tant que messager de la vie au nom de l'être suprême *Si*, est, chez les Bamiléké, mêlé avec le caméléon et le lézard à un récit mythique ou légendaire sur l'origine de la mort.



N° 26

Statue « maternité »

Royaume d'origine incertaine,
probablement sud du plateau
bamiléké (Bangwa oriental ?
Banka/région du Haut-Nkam ?)

Date indéterminée,
mais antérieure au XX^e siècle

Bois

Hauteur : 130 cm

Collectée au Cameroun
(sans doute au sud du plateau
bamiléké) par Wilko van Frese
en 1910

Inv. n° NLM IV/5543

Völkerkunde Abteilung

Niedersächsisches

Landesmuseum,

Hanovre (Allemagne)

Cette statue rituelle (d'ancêtre ?) figure une mère portant des jumeaux. Le personnage est debout, les longues jambes raides et tendues, mettant en évidence les genoux demi-circulaires. La tête est vaguement cubique. Les petits yeux sont en forme de grain de café. Le nez est tétraédrique. La bouche rectangulaire est légèrement ouverte montrant les dents. Le cou cylindrique est long. Les larges et robustes épaules, ainsi que les bras décollés du corps forment des angles droits. L'avant-bras gauche est collé à l'abdomen proéminent, soutenu par la main gauche qui se dirige vers le pubis en relief. Le nombril est figuré par un petit rond à peine saillant. Les pieds, tout comme les mains traités avec négligence, sont réduits à d'épais sabots dont les orteils sont tout juste gravés. Le dos porte des petits trous associés à un motif évoquant une partie d'un squelette d'animal ou surtout les « barbelures de lance de justice », élément fréquent dans l'art décoratif et le tatouage bamiléké. Ces dessins laissent supposer qu'il s'agit ici d'une sculpture rituelle, ayant sans doute une importante fonction religieuse. A noter l'absence de colliers, bracelets et autres insignes qui apparaissent souvent dans les sculptures de parents de jumeaux, en pays bamiléké. La facture, la structure générale et de nombreux traits morphologiques de cette statue font penser à certaines œuvres du trésor royal de Bangwa oriental et des chefferies du Haut-Nkam dont l'art a subi les influences stylistiques des productions plastiques des Mbo et des Bassa plus au sud (région du fleuve Nkam).

A la sérénité de la mère s'oppose l'agitation des jumeaux (vraisemblablement une fille et un garçon) aux jambes largement écartées, les mains levées ou posées sur la tête, s'agrippant fortement au buste de la mère qui les tient verticalement à la place où devaient se situer les seins, ici absents. La représentation de ces jumeaux évoque les motifs anthropomorphes ou zoomorphes (figures de batraciens surtout) qui apparaissent dans les décors des sièges, des éléments architecturaux et des tambours bamiléké.

La naissance de jumeaux, de triplés ou plus, est considérée au Grassland comme un événement extraordinaire où se manifeste une intervention divine bénéfique, et la vie du couple après cette naissance se transforme. Le père et la mère possèdent alors des parures et des insignes spéciaux et changent de noms : la mère devient *magne* et le père *tagne*. Les jumeaux sont considérés comme des personnages magiques et hautement honorés. On leur reconnaît par exemple le pouvoir de rendre fécondes les femmes simplement en les bénissant. La mère des jumeaux entre dans la puissante société des *magne* qui participent au rite du *kè* (naissance surnaturelle et féconde, rite agraire, magie, etc.).



N° 27

**Statue commémorative
d'un roi (fo, fwa)****Bangwa occidental****Date indéterminée****Bois****Hauteur : 81 cm****Collection particulière,****Bruxelles (Belgique)**

La statue au bras droit cassé figure le *fo*, assis sur un siège royal décoré de deux rangées de cauris sculptés. Le monarque a le front saillant, des gros yeux ovales mis en relief, la bouche prognathe est ouverte, montrant des dents serrées. Il porte une coiffure royale, bilobée et ornée de pointes, mais réduite à deux macarons. Le cou cylindrique, exagérément long, et le décolleté s'ornent de plusieurs rangées de colliers qui s'étalent et débordent sur les épaules ; l'avant-bras gauche, anormalement long, est chargé de près de seize motifs de bracelets en ivoire. La main gauche se porte au menton, évoquant le penseur *jyenwe*, ou le juge *sa'po* qui apparaît souvent dans l'art bamiléké.

Un tel motif est le symbole de la sagesse, de la prudence, de l'intelligence et de la réflexion. Il orne les pipes, les tambours, les cadres de porte, les piliers, les pièces du mobilier. Il peut être représenté par le *fo* (comme ici), un ancêtre, le notable *kam* ou le serviteur royal *tshofô*. Dans ce dernier cas, il est souvent un personnage de cariatide. Le *fo* étant réputé pour sa sagesse, sa prudence et son aptitude à juger les hommes, est le sujet le plus significatif.

Chez les Bangwa, les statues commémoratives royales, associées au culte des ancêtres personnels du *fo*, à des rituels agraires et à des cérémonies funéraires, sont souvent religieusement gardées au bois sacré ou *fam* (cimetière royal) en compagnie des éléments importants du trésor royal (crânes d'ancêtres du *fo*, instruments de la musique sacrée en particulier, etc.), par la société *lefem* ou *Gong society* (groupe de notables suffisamment riches et puissants pour acquitter leur droit d'entrée). Enfin, on leur prête des exploits surnaturels ou légendaires lorsqu'elles sont réceptacles du *kè* (puissance transcendante et dynamique, force occulte, magie).



N° 28

Masque « Janus »**Bangwa occidental****Date indéterminée****Bois****Hauteur : 55 cm****Collection Jacques Kerchache,****Paris**

Ce masque bicéphale et anthropomorphe, aux formes à tendance géométrique et expressionniste, se coiffe comme un casque (J. Kerchache, 1988, p. 416). Les grosses joues protubérantes, qui évoquent l'abondance, la richesse et la fécondité chez les Bamiléké, se détachent comme de véritables pièces indépendantes, à la manière de certains masques de la Cross River. Le crâne est surmonté d'une coiffure en forme d'escalier. Les oreilles en arc de cercle sont décollées en avant. Une face rectangulaire présente : des yeux tubulaires et cylindriques qui émergent du fond des orbites un peu larges et profondes ; un long nez triangulaire ; une bouche ovale légèrement ouverte.

La double face des masques symbolise chez les Bamiléké le dualisme de toute chose. Elle évoque le passé et l'avenir, le bien et le mal, l'obscurité et la lumière, le connu et le caché, l'entrée et la sortie, etc. Lors des processions funéraires, le masque bicéphale représente celui qui sait tout, qui voit tout, qui châtie les méchants et récompense les bons.

Dans plusieurs royaumes bangwa et en particulier à Lebang (Fontem), on retrouve des masques bicéphales (d'inspiration des œuvres de la Cross River et du Haut Mungo) de style varié dans le détail, mais qui ont dans leur ensemble les principaux traits morphologiques du spécimen décrit plus haut ; ils sont utilisés généralement lors des cérémonies funéraires. Quelques-uns de ces masques dont les formes sont faites pour inspirer la terreur se portent sur la tête ou à l'épaule par les notables du *mkamvu'u* qui constituent le noyau fondamental du *Troh* ou *Night Society* (cf. introduction et n° 17). D'autres, moins effrayants, en forme de casque couvrant toute la tête, sont exhibés plutôt par les membres de la société royale, lors des funérailles ; les yeux de la face antérieure du masque sont creux et ouverts, alors que ceux de la face opposée sont fermés en général.



N° 29

**Masque de la société
troh (Night Society)**

Bangwa occidental (royaume de

Lebang ou Fontem)

Date indéterminée

Bois

Hauteur : 30 cm

Collecté à Lebang

(Bangwa-Fontem) en 1966

Collection particulière

(Belgique)

Ce masque apparemment ancien, vu l'état du bois, a des formes qui doivent inspirer la terreur et évoquent les masques *batcham*. Des gros yeux à l'aspect inquiétant émergent de larges orbites concaves, profondes et sombres. Les joues protubérantes semblent exagérément gonflées. Le nez important est mis en relief, la large bouche ouverte exhibe d'énormes et solides dents rappelant celles d'un animal carnassier en colère et évoquant sans doute la légende du monde des sorciers et leurs repas nocturnes de chair humaine. D'ailleurs, un tel objet est fait pour être vu sous plusieurs angles et pour frapper les imaginations. On peut supposer que c'est à partir de telles productions plastiques qu'on aurait élaboré les masques *batcham*. Mais il manque d'éléments suffisants pour confirmer (ou infirmer) cette hypothèse de masque *pré-batcham*. Par contre, sur le plan morphologique et au niveau de son utilisation, cette œuvre rappelle certains masques funéraires de forme vaguement parallélépipédique qu'on rencontre à Ndop et dans le plateau de Bamenda ; chacun de ces objets présentant un visage mi-humain, mi-animal (singe, hippopotame), parfois avec un front « en visière », se porte sur la tête et apparaît en première ou en dernière position, lors des funérailles royales.

Ce type de masque, dont on retrouve plusieurs variantes sur le plan stylistique chez les Bangwa (R. Brain et A. Pollock, 1977, p. 137-138), appartient à la société *troh*, ou *Night Society*. Il est exhibé par les *mkamvu'u*, section fondamentale du *Troh*, en particulier lors des funérailles royales.



N° 30

**Grand trône royal perlé
kuofo**

Royaume de Bandjoun

2^e moitié du XIX^e siècleBois, tissu et perles (rouges,
blanches, jaunes)

Hauteur : 150 cm

Collection de

Ngnié Kamga Joseph,

Chef supérieur de Bandjoun
(Cameroun)

Le royaume de Bandjoun possède un trésor très important, qui comporte notamment des trônes magnifiques, aux sculptures anthropomorphes et zoomorphes presque abstraites, entièrement recouvertes de perles multicolores et de cauris formant des motifs géométriques. Les sièges du roi (*fó*), en particulier ceux décorés de la panthère, sont parmi les plus impressionnants symboles de la royauté bamiléké. Parmi les sièges royaux on peut distinguer :

- les sièges avec dossier, formé généralement de figures anthropomorphes et de grande dimension : ce sont des trônes d'apparat utilisés seulement lors des grandes occasions ;
- les sièges sans dossier qui sont des tabourets portatifs, généralement de petites dimensions.

Chacune de ces catégories peut se subdiviser en sièges perlés et non perlés.

Le spécimen présenté ici a été photographié par le pasteur Christol entre 1925 et 1930. Il a été exposé au premier Festival des Arts Nègres de Dakar en 1966. Mais les informations le concernant restaient sombres. Cette œuvre est exhibée à la grande place du marché (en compagnie d'autres objets rituels) lors des funérailles royales et pendant la grande danse royale *tso* (danse de l'éléphant). Le siège circulaire est surmonté au niveau du dossier d'un couple de personnages longilignes dont l'union des mains, émouvante dans sa simplicité, évoque la nécessaire solidarité du couple royal. Les bras extérieurs soutiennent le plateau à la bordure épaisse, alors que les cuisses extérieures se confondent avec son bord, et laissent pendre la jambe en dehors. Les deux bustes sont très habilement sculptés, sous le perlage, pour donner une impression de souplesse des membres, du cou et des visages, pourtant exprimés avec un minimum de signes plastiques. Le mouvement a été saisi et gardé dans le bois.

La panthère aux membres anguleux, aux oreilles dressées, aux yeux circulaires, prête à bondir, supporte le siège lui-même. On retrouve ici un bon exemple du talent des artistes bamiléké pour adapter les formes au sujet, ici un siège, mais un siège-sculpture où les contraintes techniques (la cariatide de panthère, le plateau circulaire, le piétement et le dossier) n'altèrent en rien l'expression symbolique et esthétique. Le trône fut façonné à la fin du règne de Fotso I (neuvième roi de Bandjoun), père du roi Fotso II qui vit l'arrivée des Allemands à Bandjoun vers 1904.

Un second trône, plus ancien, a été façonné selon le même thème. Les personnages hyper longiformes, aux formes épurées, sont plutôt raides. C'est l'un des trônes les plus hauts du Grassland.



N° 31

**Grand trône
anthropomorphe,
perlé rouge *kuofo***

Royaume de Bandjoun

XIX^e siècle

Bois, perles multicolores

à prédominance rouge indien

Hauteur : 115 cm

Collection de

Ngnié Kamga Joseph,

Chef supérieur de Bandjoun

(Cameroun)

Ce trône commémorant Notuégom, fondateur de Bandjoun au XVII^e siècle, est une œuvre réalisée dans la première moitié du XIX^e siècle par un sculpteur et spécialiste de perles, nommé Kamgué (il semble avoir fait ce travail en association avec un sculpteur du voisinage, Tamotodjom, qui était aussi le chef du lignage des grands guérisseurs de Bandjoun). Cet artiste, originaire de Baham, s'était installé à Bandjoun à cette époque. Grâce à ses travaux et à ses talents, il fut anobli et reçut alors le nom de Tenotué, dont ont hérité ses descendants successifs, chefs du lignage qu'il a fondé à Bandjoun. Ses successeurs ont su aussi conserver, de génération en génération, les traditions artistiques familiales, d'après les informations recueillies chez l'actuel chef de cette lignée de sculpteurs, l'artiste Tenotué V (cinquième génération), successeur depuis 1945 de son père, arrière petit-fils de l'ancêtre éponyme Kamgue (Tenotué I). Tenotué V avait près de soixante-dix ans en 1984, et s'appelait Joseph Kamga avant de succéder à son père.

Ce trône-stature, photographié entre 1925 et 1930 par le pasteur Christol, a été en partie réemperlé depuis quelques décennies. Il a été aussi exposé au premier Festival des Arts Nègres de Dakar en 1966 puis à Paris. Il représente un personnage, de grandeur presque naturelle, plein de dignité, assis, les mains posées sur les genoux, le tronc servant de dossier, et tenant le plateau entre les jambes. Il est uniformément couvert de perles cylindriques *magam* de couleur rouge indien (exprimant vitalité, force, virilité) parcourues de lignes de perles bleues *manyu*, formant chevrons et losanges. La tête représente une sorte de demi-cône. Le menton porte une barbe et, projeté en avant, donne force et vie au *fo*. Le visage semble grave. Les yeux sont formés de cercles blancs, rouges et jaunes. Le nez est un long rectangle. La bouche est circulaire. Le buste est puissant. Cette sculpture est réaliste et expressive. L'ensemble des motifs décoratifs du revêtement initial de perles conférait au *fo* une apparence menaçante et un regard troublant. On l'exhibe parfois lors des cérémonies culturelles. A cette occasion, il porte souvent à la ceinture un morceau d'étoffe rituelle *ndop* et sur la tête une coiffure *tsenteng* garnie de plumes rouges et violettes, provenant d'un oiseau, le *gù*.



N° 32

**Trône royal perlé
à dossier
anthropomorphe**

Royaume de Baleng

XIX^e siècleBois, tissu et perles
multicolores

Hauteur : 125 cm

Collection de

Téla Nembot Gilbert,

Chef supérieur de Baleng
(Cameroun)

Masques bovidés, masques décorés de coquilles d'escargot, de crocodiles, de lézards ou de caméléons (le plus spectaculaire et le plus secret est le grand masque *katcho* aux joues gonflées, haut de plus d'un mètre, appartenant à une tradition plastique datant de plus de trois siècles), trônes perlés, pipes en terre cuite sont parmi les plus belles réalisations des talentueux artistes de Baleng, le plus vieux royaume bamiléké fondé avant le XIV^e siècle. Le style Baleng est très proche de celui de Bandjoun.

L'exemple choisi ici est un trône perlé dont le dossier figure un personnage assis à l'allure étrange, soutenant des deux mains le plateau cylindrique posé sur ses cuisses. La tête est ovoïde ; les gros yeux ronds ressemblent à ceux d'un fantôme ; le visage est sans nez ; le cou de taille moyenne est cylindrique ; les épaules sont fines, mais robustes ; le tronc est étroit et élancé ; les petits seins sont blancs et bordés de noir ; les longs bras qui se tordent sont doublement coudés ; les jambes se confondent avec deux des trois pieds du siège. Tous ces détails confèrent à cet être un caractère inquiétant, presque extra-terrestre (P. Harter, 1986, p. 129). Ceci représenterait l'épouse (ou un captif de guerre, les seins n'évoquant en fait qu'un tatouage d'après une dernière version provenant de l'actuel *fo* de Baleng) d'un *fo* victorieux que figure un autre ancien trône perlé de Baleng. Les deux pièces essentielles du trésor royal sont toujours exhibées et placées côte à côte, lors des principales cérémonies culturelles du royaume. A cette occasion, le *fo* (roi) est tenu d'être présent.

Les perles bleues, blanches, rouges et noires sont fixées sur un tissu traditionnel appelé *mque*, dessinant des figures géométriques à caractère symbolique, où prédominent les triangles et les losanges. Ces motifs se répètent en frise, se combinent avec d'autres éléments décoratifs en un jeu alterné, ou se reproduisent indéfiniment sur toute une surface en enveloppant totalement l'œuvre ; mais tout cela, toujours dans un décor harmonieux, aéré ou parfois serré, n'est pas caprice mais œuvre savante de création. Dans l'art du Grassland, et plus globalement dans l'art africain, l'agencement de triangles, de lignes, de losanges, de cercles..., en de multiples combinaisons, et même toute la création plastique, semblent obéir à des lois rythmiques apparentées à celle de la musique africaine (R.P.E. Mveng, 1964, p. 93).



N° 33

**Tabouret royal perlé
à cariatide hybride
panthère-éléphant**

Royaume de Baleng

XIX^e siècle ou antérieur

Bois, tissu et perles

multicolores

Hauteur : 48 cm

Collection de

Téla Nembot Gilbert,

Chef supérieur de Baleng

(Cameroun)

Ce magnifique tabouret est décoré d'une panthère à l'allure ramassée, prête à bondir, dont la robe est indiquée par des triangles bleus, blancs et rouges, aux yeux ronds, à la face triangulaire ; l'animal aux pattes fléchies formant des angles aigus soutient le plateau circulaire à la bordure épaisse. L'ensemble est recouvert de perles granulaires qui dessinent des motifs géométriques multicolores (triangles, losanges simples ou concentriques, cercles, lignes) formant un décor harmonieux selon des techniques et des combinaisons semblables à celles du trône précédent, décrit plus haut. Dans l'art bamiléké, les triangles et les losanges symbolisant la force, la fécondité et la richesse, prédominent dans l'ornementation des œuvres d'art appartenant en particulier aux rois. Triangles et losanges peuvent avoir l'intérieur hachuré, pointillé, quadrillé, coloré. Ils peuvent envelopper d'autres figures plus petites, surtout de même nature. La jonction de ces motifs élémentaires, soit par un de leurs côtés, soit par un de leurs sommets, les multiples possibilités de combinaisons, donnent naissance à de nouveaux symboles et à des frises (devenant des éléments plastiques signifiants) fréquemment employés dans l'art : le symbole du crapaud peut être la figure d'un losange concentrique ; l'ensemble des losanges concentriques joints par le sommet peut ainsi représenter le serpent à deux têtes, etc.

La cariatide d'animal à tête hybride (panthère associée à l'éléphant) est un thème plastique surtout présent dans les objets des régions de Dschang, Mbouda et de Baleng. Parfois on y trouve aussi une autre cariatide d'animal ayant d'un côté une tête de panthère et de l'autre une tête d'éléphant. Parmi les représentations de bêtes associées à l'idée de puissance, du commandement et de l'abondance, celles de la panthère et de l'éléphant occupent une place importante. Ces animaux se partagent la primauté du symbole royal. En outre, en tant que symboles, ils interviennent aussi dans de nombreux rituels de puissantes sociétés secrètes qui utilisent divers objets à figuration de fauve et de pachyderme (masques, tambours, etc.). Le rôle de la panthère et de l'éléphant dans les rites du *ké* (puissance surnaturelle, force féconde, magie) est considérable.



N° 34
Grand personnage
figurant un serviteur
tshofo* du roi *fo

Royaume de Bafoussam

XX^e siècle

Bois, tissu et cauris

Hauteur : 183 cm

Collection de Njitack Ngompé

Pelé, Chef supérieur

de Bafoussam (Cameroun)

Cette haute statue impressionnante, expressive et de grandeur naturelle, représente un serviteur royal *tshofo*. Elle provient du royaume de Bafoussam (25 000 à 35 000 habitants) dont la dynastie apparentée à celle de Baleng existe depuis plus de six siècles. D'après son petit-fils, souverain régnant actuel, elle date du roi Tchumtchoua qui régna de 1933 à 1958. La pièce, ne sortant que rarement, est exhibée en particulier lors de la célébration bisannuelle du *ké* (puissance surnaturelle et féconde, rites agraires, magie, rites d'initiation des adolescents).

Le personnage est debout, jambes courtes trapues et fléchies exprimant vigueur et énergie ; il repose sur un socle en forme de parallépipède. La tête allongée porte un bonnet de grand notable. Les oreilles sont décollées, les yeux en amande de couleur blanche et noire sont pleins de vie. La bouche légèrement ouverte est peinte en rouge. Le cou cylindrique semble un peu long. Les épaules robustes sont accrochées à un buste puissant. Les bras, fléchis au niveau du coude et prenant appui sur les côtes, se redressent avec force, les mains tenant un petit récipient collé à l'abdomen, dans lequel est exposé, très souvent, la grande pipe royale. Le vêtement, cachant le sexe du *tshofo*, est bien figuré par le sculpteur. Il s'agit d'un linge passé entre les jambes et retenu à l'avant et l'arrière par une ceinture serrant la taille.

La statue a été revêtue d'une toile manufacturée (pour les œuvres de l'époque coloniale antérieure au XX^e siècle, on utilisait des tissus fabriqués sur place à partir de produits locaux : le *mque*, fait d'une sorte de sisal, le *kukouop* en coton) et garnie de cauris. Ces derniers, après meulage de leur face convexe, ont été appliqués en lignes parallèles, bout à bout sur cette toile de support, de façon à ce que les deux lèvres de la face plane soient visibles, puis un nœud les a fixés par chacune des commissures. Les cauris ne sont pas fixés au hasard, mais répondent à la recherche de l'esthétique, de l'harmonie et du rythme. Certaines autres statues du trésor de Bafoussam montrent des cauris dessinant admirablement des figures géométriques, par rupture ou opposition de lignes, donnant rythme et vie.

Parmi les objets naturels d'origine animale combinés aux sculptures, le cauris est le plus employé dans l'art bamiléké. Ce coquillage blanc occupe d'ailleurs une place importante dans l'art africain en tant que matériau ajouté. Originnaire de l'océan Indien (îles Maldives), il s'est répandu dans tout le continent africain, à partir des côtes orientales. Il a été transporté à d'énormes distances. Son utilisation, comme matériau ajouté dans l'art ou comme objet rituel, est très ancienne : à l'époque des premières dynasties en Egypte, le cauris était un symbole de vie et également celui de l'œil ouvert ; certains objets bamiléké datant du XVII^e ou XVIII^e siècle portent soit de véritables cauris, soit des figurations de ceux-ci.

Chez les Bamiléké, les cauris servaient de monnaie. Dans l'art, c'est un objet décoratif mais qui est souvent associé à de nombreux cultes et rituels (cultes des jumeaux, des ancêtres et de la fécondité, divination, médecine, etc.). Les œuvres d'art décorées de cauris sont les statues, mais aussi les étoffes, les masques, les trônes, les calebasses, les bâtons d'apparat ou de commandement, etc.



N° 35

Trône royal *kuofo*

à dossier

anthropomorphe

Royaume de Bafoussam

XX^e siècle

Bois, tissu et cauris

Hauteur : 160 cm

Collection de Njitack Ngompé

Pelé, Chef supérieur

de Bafoussam (Cameroun)

Les trônes d'apparat avec dossier, décorés de perles ou de cauris, sont moins répandus dans le Grassland que les simples tabourets. La principale zone de production de ce type d'objets est le centre du plateau bamiléké (autour de Bandjoun). Le spécimen présenté ici, provenant du royaume de Bafoussam, date du roi Tchumtchoua (1933-1958), comme la statue précédente ; lui aussi n'est exhibé en public qu'exceptionnellement lors de la célébration bisannuelle du *ké* (puissance surnaturelle et féconde, rites agraires, magie, initiation des adolescents) ; il est également richement décoré de cauris et selon les mêmes techniques.

Un personnage formant le dossier du trône est assis sur le bord arrière du plateau avec les jambes repliées, les cuisses largement écartées (symbole de puissance génésique) et les mains sur les genoux. Il représente le *ngwalasisi*, serviteur du *fo* (roi), grand ministre du culte des ancêtres royaux. Il a la tête allongée, le visage noir, les yeux ovales, saillants et brillants, les oreilles semi-circulaires et décorées, la bouche légèrement ouverte, les bras robustes et décollés du tronc puissant s'inclinant un peu vers l'avant.

La panthère ou léopard (*panthera pardus*), prête à bondir, soutient le plateau circulaire. Elle a la face noire, les yeux brillants, les pieds et les oreilles dressés. Dans la représentation du félin, le sculpteur bamiléké met en relief, par des moyens formels, certaines qualités et vertus du fauve (force, férocité, rapidité, etc.). Il cherche à simplifier, à styliser ou à accentuer ce qu'il considère comme significatif. Les motifs de la panthère se retrouvent sur les objets les plus divers (masques, sièges, tambours, bâtons cérémoniels, récipients, coiffures, etc.) servant à la célébration des rites d'initiation et d'intronisation, au culte des ancêtres et de la fécondité, au prestige du *fo*, à tout ce qui a trait au maintien de l'autorité politique et de la cohésion sociale. Non seulement la panthère apparaît sous forme de motifs figuratifs, mais sa peau et ses dents sont traitées pour fabriquer des objets à caractère symbolique ou des parures.

Grâce à sa ruse, sa puissance et sa férocité, la panthère *nomgwi* est l'un des animaux les plus redoutables et, comme tel, l'un des plus vénérés de la brousse africaine ; chez les Bamiléké, les légendes et les pouvoirs relatifs à la panthère sont très nombreux. Cette bête, associée à l'autorité politique et judiciaire, est le symbole de la force et de la puissance royale par excellence. Le *fo* s'appelle lui-même « la panthère *nomgwi* » et ses enfants sont ceux de cet animal. Il a, dit-on, le pouvoir de se transformer en fauve. D'ailleurs, lors de son initiation, il contracte une alliance avec une panthère *pi* (double animal) qui vit en brousse, et que l'on retrouve dans de nombreuses représentations artistiques. Le *fo* est donc, avec sa première femme, membre influent de la société des hommes-panthères qui participe au maintien de l'ordre dans le royaume et au respect de l'autorité royale. C'est d'ailleurs le *tamaso'*, le chef de cette association, qui préside les rites secrets relatifs à la célébration bisannuelle du *ké*. Tous les objets à motif de panthère (sauf quelques pièces utilisées uniquement par les hommes-panthères lors de leurs rites) sont de droit la propriété du *fo* ou, à un moindre degré, de quelques grands dignitaires (chefs vassaux, par exemple). La panthère est aussi réputée pour sa vigilance ; en effet, elle est censée dormir sans fermer les yeux, ceci explique peut-être pourquoi elle symbolise le *fo* et sa force guerrière. Elle a des relations avec la médecine, car beaucoup de guérisseurs ont de tels fauves comme *pi* pour cueillir les remèdes en brousse. Aussi, outre la fonction sacerdotale et politique, les hommes-panthères se spécialisent dans les domaines tels que la pharmacopée, la botanique et l'astrologie.



N° 36
Trône du roi fo Nya II

Royaume de Bangangté

2^e moitié du XIX^e siècle

Bois

Hauteur : 50 cm

Collection de Nji Monluh

Seidou Pokam,

**Chef supérieur de Bangangté
 (Cameroun)**

Ce magnifique objet de très bonne facture, à l'intérieur évidé et à la forme trapézoïdale vue de face, à l'allure d'un masque funéraire (en particulier du type *katsho* ou *tukah* évoqué plus haut) est traité pour être vu sous divers angles. Il semble figurer la tête d'un personnage aux joues fortement boursoufflées et portant une tiare décorée de lacertiliens. Ce chef-d'œuvre de l'art du Cameroun n'est pas un masque, comme on pourrait le penser, mais le trône du roi Nya II, grand chef de guerre, possédant de grands pouvoirs magiques ou surnaturels, qui, selon le souverain régnant actuel de Bangangté et son frère, le prince et notable Eugène Ndjiki Nya, a agrandi le royaume de Bangangté par ses victoires militaires durant son règne situé dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Aucun trône royal du Grassland ne présente ces curieuses et audacieuses formes. Cette pièce qui n'avait jamais quitté Bangangté est très peu connue puisqu'elle n'est exhibée qu'exceptionnellement, seulement à quelques rares occasions (funérailles, initiation et intronisation de rois, quelques grands cultes du royaume parmi lesquels une grande cérémonie rituelle qui a lieu tous les dix ou quinze ans).

L'œuvre présente un remarquable équilibre des masses et de la forme générale. Maîtrisant magistralement le bois, l'artiste a su combiner admirablement les volumes, les lignes, les surfaces, les pleins et les vides, de façon à représenter à la fois la puissance, la beauté et la dignité royales, ainsi que quelques symboles. Au sommet du trône, le siège (plateau) à la surface plate, étroite et assez inconfortable (les trônes royaux d'apparat ne sont pas faits essentiellement pour s'asseoir, ils doivent surtout représenter les rois et commémorer leurs règnes lors des cérémonies), figure le dos de forme ovale d'un caméléon *tshweyè*, symbole de la mort chez les Bamiléké. Cet animal aux pattes anguleuses dessinant un M, à la tête puissante en forme de losange, aux yeux stylisés en relief, coiffe une frise avec d'autres caméléons, entourant la partie supérieure de la pièce, le tout constituant une sorte de tiare. En dessous, la tête d'un personnage au visage expressif, à la bouche ouverte, aux yeux ronds, s'enfonce dans deux énormes joues exagérément gonflées, prêtes à éclater, évoquant la fécondité, l'abondance, la richesse et la bonne santé du *fo*.

Le trône est appelé *nkukgo'o* (*kuogung*) (littéralement siège du pays ou du royaume) dans la mesure où il représente non seulement la dignité, la puissance et la légitimité du pouvoir du *fo*, mais appartient collectivement à la communauté dont le monarque est le symbole de sa fécondité, de sa prospérité et le garant du bien-être de tous. Cette pièce fait sans doute partie de certains objets (trônes, bracelets de cuivre, crânes et effigies royales, doubles cloches, tambours, récipients et armes rituelles) appelés *tsegung* (choses du pays) et qui sont utilisés lors de l'initiation et de l'intronisation du *fo*, ainsi qu'au cours des grandes cérémonies rituelles du royaume. De telles pièces, pas toujours de bonne facture ne sont pas seulement des emblèmes, des symboles de l'autorité et des fonctions du *fo*, mais sont douées de puissance lorsqu'elles sont consacrées. Elles constituent alors la source fondamentale de la force mystique et transcendante du monarque et des sociétés secrètes *nkem*. Elles légitiment le pouvoir politique du roi qui ne peut s'en séparer sous peine de déchéance brutale. C'est aussi ce que signale B. Maillard :

« Ses liens avec "les insignia" [...], avec des lieux précis, avec des célébrations cosmiques sont si substantiels que si ces "insignia" étaient soustraits à sa possession, son pouvoir s'évanouirait, comme Samson fut privé de sa force en perdant sa chevelure. » (B. Maillard, 1984, p. 36.)



N° 37
Masque
anthropomorphe kasse
de la société nye

Royaume de Bangangté

Dernier quart du XIX^e siècle

Bois

Hauteur : 31 cm

Collection de

Nji Monluh Seidou Pokam,

Chef supérieur de Bangangté

(Cameroun)

Ce masque aux traits expressifs, à l'aspect dramatique et quelque peu grotesque, date du *fo* Yomi (fils du *fo* Nya II) qui mourut jeune emporté par la variole, ayant régné moins de cinq ans au cours du dernier quart du XIX^e siècle. Superbe et vigoureuse réalisation plastique, la pièce figure la tête d'un personnage esquissant un semblant de sourire difficile à définir et présentant toutefois un côté tragi-comique ou même démoniaque. Le front fortement busqué symbolise le mystère et une force ambivalente. Cette dernière peut donc être soit féconde, puisque chez les Bamiléké, l'individu au front exagérément gonflé est susceptible d'engendrer plus tard des jumeaux, soit néfaste car chez ces mêmes populations, les hommes ayant ce type de front sont aussi dangereux dans la mesure où quelques-uns ont plutôt la possibilité de se transformer en serpents comme certains jumeaux. Les yeux presque clos sont partiellement recouverts de paupières bien mises en évidence. Les joues sont massives et anguleuses. Le nez est puissant. La bouche, légèrement prognathe, est ouverte montrant les dents ; elle semble laisser pousser un cri de souffrance, de pitié ou de détresse. Le masque est exhibé par le responsable de la société des princes *nye* (*magne*) lors des danses guerrières, d'après le *fo* régnant actuel de Bangangté et le prince Eugène Ndjiki Nya. Par les traits morphologiques, cette œuvre évoque certains masques anthropomorphes en bois de la société religieuse et magique *ku'ngang*, ainsi que quelques productions plastiques de la région de Nkambé/Wum au nord du Grassland.



N° 38

**Masque
anthropomorphe *nzeup*
de la société *kunze***

Royaume de Bangangté

Dernier quart du XIX^e siècle

Bois

Hauteur : 44 cm

Collection de Nji Monluh

Seidou Pokam,

Chef supérieur de Bangangté
(Cameroun)

Ce masque de fort belle facture à tendance naturaliste, aux lignes, aux surfaces et aux courbures harmonieuses, porte une petite coiffure ajourée quelque peu évidée et constitue une remarquable réalisation plastique. Il date du roi Yomi, comme la pièce précédente. Il figure la tête d'un personnage au visage raffiné et élégant, à l'aspect calme et serein, au regard digne et impressionnant.

Le front est légèrement bombé. Les yeux saillants sont en amande, les paupières bien indiquées. Les oreilles décollées sont demi-circulaires. Le nez est triangulaire vu de profil. La bouche ouverte est exécutée avec un réalisme plus ou moins minutieux ; elle laisse apparaître de solides dents. Le menton est conique. Par ses traits morphologiques, cette pièce rappelle les masques *akam* en bois parfois plaqué de cuivre de la région de Kom/Oku (nord du Grassland) ou encore certains masques anthropomorphes à coiffure ajourée et esquissant une attitude indéfinissable, qu'on rencontre chez les Bamoum.

Ce chef-d'œuvre appelé *nzeup* est utilisé lors des danses et des processions de la société *kunze* (*kemjye* dans la région de Bandjoun), gardienne des traditions et qui veille à la sécurité du royaume.



Depuis 1980, Jean-Paul Notué et moi-même avons sillonné les chefferies de l'Ouest et du Nord-Ouest Cameroun, à la poursuite des traditions historiques et des objets prestigieux qui y sont rattachés, dans le cadre d'un programme de recherche conjoint, défini par l'Institut des Sciences Humaines de Yaoundé et l'Institut Français de Recherche Scientifique pour le Développement en Coopération (O.R.S.T.O.M.).

Ces nombreuses tournées ont été l'occasion de contacts fructueux avec les *fo* et les notables et, dès lors que la confiance avait été établie, de découvertes passionnantes dans les trésors des chefferies.

L'art de l'Ouest Cameroun est d'une très grande richesse d'objets et de thèmes, et pour peu qu'on s'y intéresse de près, d'une qualité esthétique étonnante. Pierre Harter, qui a légué à l'Etat une cinquantaine de très belles pièces de sa collection, avait constaté, dans les années 50/60, un désintérêt curieux pour ces styles expressionnistes et souvent cubistes. Il s'était attaché à faire reconnaître la grande valeur plastique de cet art, par des publications et surtout par sa propre collection, destinée à être rendue au public, européen et africain, après sa mort. Ce qui fut fait à son décès, en juillet 1991.

Jean-Paul Notué et moi-même avons voulu, dans une perspective à la fois historique et anthropologique, constituer une sorte de banque de données dont les éléments sont les objets porteurs de leurs traditions. Ces informations scientifiques, nombreuses, diverses et complexes, permettent, en complément de la littérature déjà existante, de disposer aujourd'hui d'un aperçu assez complet de ce que représente le patrimoine culturel ouest-camerounais. Nous avons des éléments plus ou moins riches sur environ deux cents chefferies : non seulement des informations sur l'histoire et les rites, mais aussi beaucoup de photographies, d'objets, de monuments, de cérémonies, de personnes, officielles ou non.

Tout ce corpus est en cours de traitement et de publication à l'occasion d'expositions (celles de « Kings of Africa », Maastricht, 1991 ; celle du M.N.A.A.O. de Paris, « Les rois sculpteurs », 1993 ; celle de Marseille ; bientôt celle du musée Dapper), de thèses (Notué, Paris Panthéon-Sorbonne, 1988), d'articles, puis, très bientôt, d'ouvrages de synthèse.

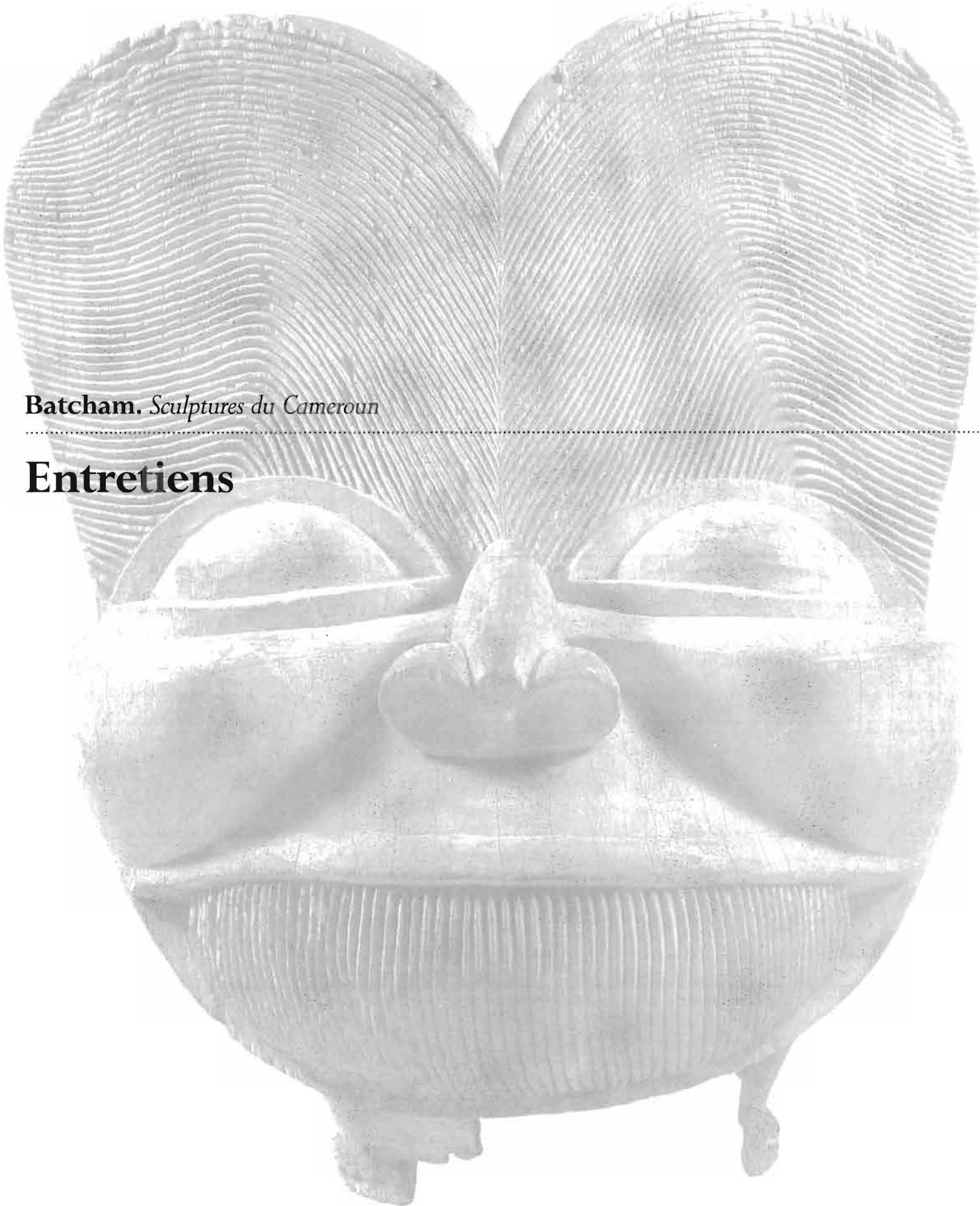
On s'aperçoit que, aussi détaillée qu'elle puisse apparaître, cette enquête est encore superficielle eu égard à l'importance de ce qu'il y a encore à étudier en profondeur. Chaque royaume pourrait faire l'objet d'enquêtes et de monographies spécifiques, tout comme chaque type d'objets, chaque style, chaque « école » de sculpture, sans oublier un certain nombre d'artistes.

La réussite de ce programme de recherche est aussi qu'après avoir été demandé par le Cameroun, il a été constamment soutenu tout au long de ces années : cet intérêt a conduit à la spécialisation solide d'un expert camerounais, M. Jean-Paul Notué. Cet historien, devenu « le » spécialiste des arts de l'Ouest Cameroun, est maintenant le scientifique qui connaît le mieux ces questions. Il est heureux que ce soit un Africain qui puisse être reconnu comme l'expert le plus qualifié au plan international, pour tout ce qui touche à ces objets. D'autant que Jean-Paul Notué, tout en assurant maintenant des cours au Département d'Histoire de l'Université de Yaoundé, poursuit activement des enquêtes de terrain complémentaires, en association avec l'O.R.S.T.O.M. Il est sûr que si le bilan de cette première décennie de recherche commence à être connu, l'accumulation des informations en continu, telle que Jean-Paul Notué et quelques-uns de ses collègues et étudiants la pratiquent, consolidera cet ensemble de connaissances sur le patrimoine traditionnel de l'Ouest Cameroun, tout à fait exceptionnel, dans les années à venir. Quoi de plus prometteur qu'une coopération qui aura abouti à une recherche nationale autonome et surtout de grande qualité ? Les arts du Cameroun y auront acquis, au passage, une renommée mondiale que l'exposition « Batcham. Sculptures du Cameroun » illustre parfaitement.

Louis Perrois

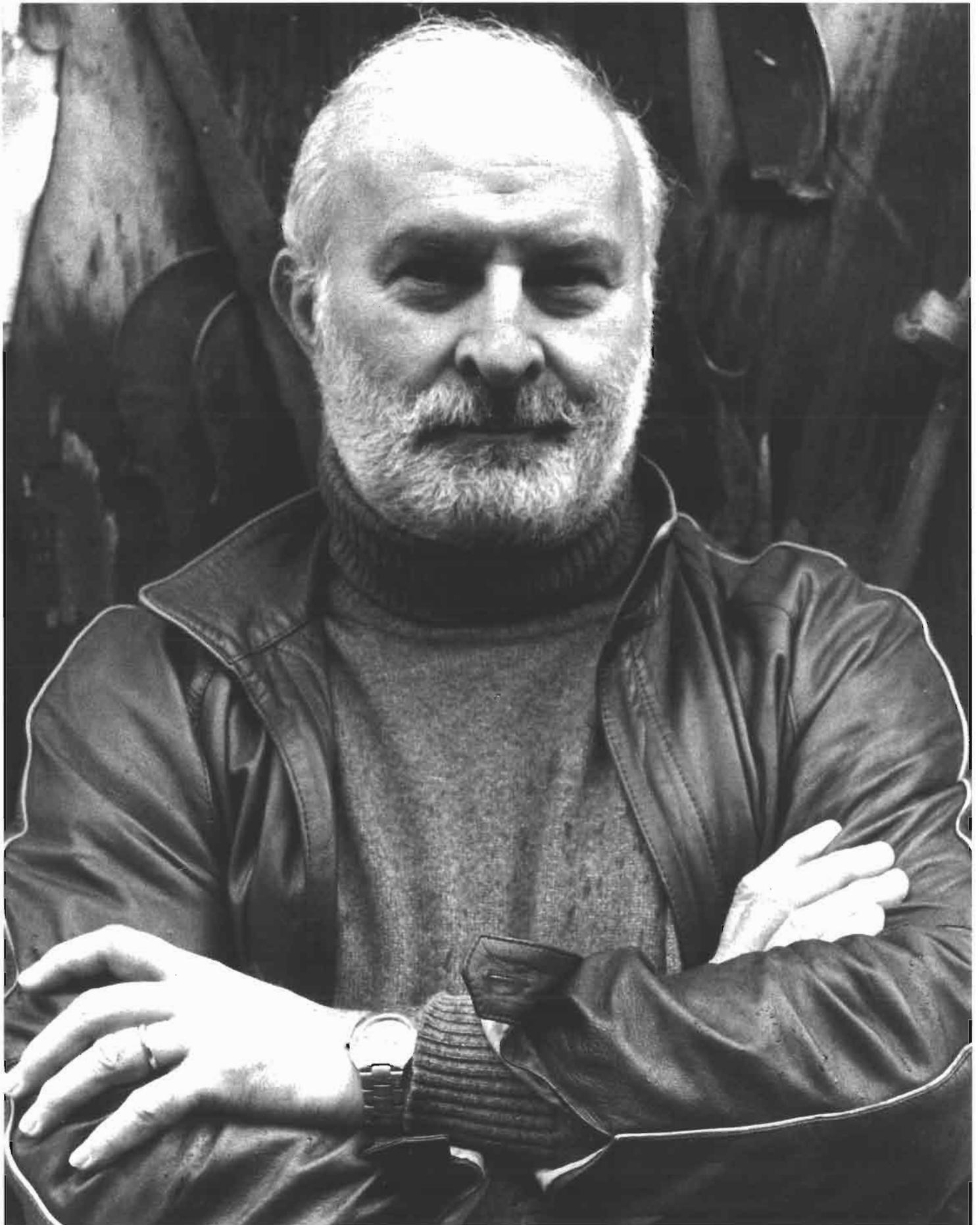
Ethnologue

Directeur de recherche à l'O.R.S.T.O.M.



Batcham. *Sculptures du Cameroun*

Entretiens



Entretien avec Arman

Alain Nicolas : Comment un grand sculpteur comme vous a-t-il été attiré par l'art africain ? Vous souvenez-vous du premier objet africain que vous avez acheté, et dans quel état d'esprit vous étiez ce jour-là ? Était-ce délibéré ou fortuit ?

Arman : J'ai été attiré par l'art africain après avoir vu une exposition. Avant cette exposition, je voyais l'art africain d'une manière fortuite : c'étaient des objets rapportés par des coloniaux ou des touristes, et bien sûr, qui n'avaient pas d'âme, pas de vie. C'étaient des objets décoratifs. J'ai vu une exposition organisée par Ratton et Kamer à Cannes dans les années 50, et tout d'un coup, j'ai vu des objets extraordinaires. J'ai regardé avidement, et je m'y suis intéressé parce que cela me proposait une autre vision. Vous savez, dans le Sud, ce n'était pas comme à Paris : on avait très peu d'informations. Je savais qu'il y avait eu peut-être, chez les peintres du début du siècle, une influence de l'art nègre dans le cubisme, mais je le savais d'une manière épidermique : quand j'ai vu cette exposition, j'ai compris qu'il se passait autre chose. Mais j'avais déjà une formation, puisque j'avais fait l'école du Louvre. Et je m'étais surtout intéressé à l'Extrême-Orient.

A.N. : Le premier objet africain ?...

A. : Après avoir vu cette exposition, le premier objet que j'ai acheté est un masque dan, que je n'ai pas gardé. C'était le premier objet de ma collection. Vers 1956-57...

A.N. : Est-ce que vous vous rappelez dans quel état d'esprit vous étiez ? Pourquoi ce masque ? Y avait-il d'autres objets africains ?

A. : Non. Il n'y avait pas grand-chose, quelques objets très vilains, très « touristes ». Celui-là me paraissait justement différent, après ce que je venais de voir.

A.N. : Avez-vous ressenti quelque chose de commun avec le sculpteur africain de ce masque ?

A. : C'est une question très vaste, parce que je crois avoir quelque chose en commun avec tout artiste, parce que je crois à l'universalité de l'art. Je ne crois pas qu'il y ait de très grandes différences dans les stratégies de conception et d'exécution, pour faire un chef-d'œuvre d'art africain, comme un chef-d'œuvre d'art chinois, un chef-d'œuvre d'art européen ou un chef-d'œuvre d'art américain. Il faut *derrière* un grand artiste.

Pour moi, dans l'art africain comme dans les arts anciens en Europe, sur des données obligatoires, un artiste a excédé le canon pour créer quelque chose de différent, ou a donné un petit ajout personnel qui a rendu l'objet différent, plus intéressant que les autres. Je crois que cette exigence est commune à tous les artistes.

A.N. : Vous parlez de la pression du groupe sur l'artiste ? Le groupe qui impose, qui essaye d'imposer ses critères à ses artistes ?

A. : Et les grands artistes, qui échappent par leur génie...

A.N. : Vous sentez quel type de pression sur vous ?

A. : La pression, c'est essayer de faire quelque chose d'excellent. C'est ça la pression. Une partie de ma vie, j'ai été intéressé par cela, parce que certaines de mes œuvres ont un côté « pression ». Comme je suis moi-même influencé par le cubisme, il y a, par ricochet, une influence, une pression. Mais je ne regarde pas dans l'art d'Afrique quelque chose qui peut avoir une relation avec mon travail.

A.N. : La sculpture africaine a joué un rôle essentiel dans l'art occidental et l'exposition sur le primitivisme a fait un point décisif sur la question. Pouvez-vous définir ce rôle des arts primitifs dans l'art aujourd'hui ?

A. : Vous saviez que c'est moi qui ai déclenché William Rubin là-dessus ?... Dans l'édition anglaise, il y a au début un remerciement qui m'est adressé... Ma théorie à propos de l'influence, est qu'il faut l'analyser *aussi* sur le plan historique. Il y avait des objets africains en Europe, dans les cabinets de curiosités, que les artistes visitaient. A l'époque, les artistes ont emprunté des solutions à l'art africain ou à d'autres arts, mais seulement parce qu'ils étaient prêts à le faire, à les voir comme tels. C'est après l'impressionnisme, après les préliminaires du cubisme avec Cézanne, après des excès peut-être dans les couleurs avec Van Gogh, que l'on a été prêt à emprunter des solutions à quelque chose qui était déjà là, autour, mais qu'on n'avait pas vu comme tel. Il fallait être *mentalement* prêt à subir cette influence. Ce n'est pas une influence totale : par exemple, chez Picasso, dans les *Demoiselles d'Avignon*, il y a un mélange : il y a des choses tirées de l'art ibérique, d'autres tirées du pré-roman, d'autres encore d'images de masques africains. Mais l'artiste n'était capable de se servir là-dedans que lorsqu'il était prêt. Tout ce matériel serait tombé sous le nez des peintres « pompiers » d'avant, même de très grands peintres, ils n'auraient pas pu s'en servir. Il fallait être *prêt*.

A.N. : Il y avait une sorte de nécessité...

A. : Une nécessité, oui. A ce moment-là, les artistes de nos sociétés ont vu ces objets comme des œuvres d'art ; ils leur ont emprunté des solutions ; ils ont parfois même carrément copié des secteurs complets, car cela allait dans le sens de ce qu'ils pouvaient comprendre et faire.

A.N. : Et dans l'art d'aujourd'hui ? A-t-on un recul suffisant pour évaluer la pression des arts « primitifs » sur nos artistes, et sur vous, donc ?

A. : Dans l'art d'aujourd'hui, également, mais par ricochet. Je le disais tout à l'heure : le cubisme, comme certaines formes d'expressionnisme, ont influencé les jeunes artistes. Par exemple, on constate chez les jeunes peintres italiens et allemands de ces dix dernières années que l'expressionnisme est revenu, une certaine forme de cubisme même... Tout ça, par ricochet, a certainement inclus des solutions que l'on trouve dans l'art africain ou dans des arts dits « primitifs ».

A.N. : D'après vous, il n'y aurait pas d'influence *directe* aujourd'hui, au moment même où l'art africain est un peu partout dans de nombreux musées et expositions, dans la musique, la mode, etc. ? Il y aurait moins de nécessité ? Si l'on a pu dire que les artistes des avant-gardes du début du siècle, et celles des années trente s'intéressaient à l'art africain et océanien, on pourrait dire maintenant que ce seraient plutôt les artistes arrière-gardes... ?

A. : Pas exactement. Vous savez, on fonctionne tous à peu près de la même manière. Par exemple, il suffirait que, parmi les choix qu'a pu faire un jeune artiste, ses attractions, ses impulsions, il inclue des choses qu'il a vues dans l'art africain. J'en vois, parfois, de cet ordre... L'autre jour un jeune artiste, à New York, m'a apporté des photos de son travail de sculpteur. Je lui ai posé quelques questions et j'ai vu des éléments qui me paraissaient être influencés par les arts primitifs... Ceci peut arriver mais ce n'est pas généralisé.

A.N. : Avec le recul, dans la suite de ce qu'on vient de dire, pouvez-vous estimer la part de l'art africain dans votre œuvre ?

A. : Dans mon œuvre, par ricochet, comme je l'ai dit, certainement. Quand il s'agit de gestes post-cubistes, peut-être ; après avoir connu des *fétiches à clous*, des objets comme ceux-là, j'ai peut-être eu moins peur de faire des choses un peu dures, et dans le désordre, en accumulation. Mais ce n'est pas du tout notable *directement*.

A.N. : Il y a quand même un rapport. Enfin, moi j'en vois un, dans l'accumulation, par exemple.

A. : Oui, vous avez raison... J'ai même donné des titres de sculptures africaines à certaines de mes œuvres. J'ai fait une accumulation de pistolets que j'ai appelée le fétiche à clous. Alors, n'est-ce pas après l'avoir fait que j'ai donné ce titre, justement parce qu'il y avait une similarité ?... Mais l'accumulation elle-même dessine la réalité. Vous avez, dans les arts africains comme dans tous les arts, des secteurs qui sont très définis, accumulatifs, presque abstraits ; d'autres très naturalistes. Il y a à manger pour tout le monde, comme dans l'art chinois, comme dans l'art américain. Je me sentirais beaucoup plus proche de gens comme Marcel Duchamp, Man Ray, Kurt Schwitters et Jackson Pollock. Des gens comme ça, plus que de cubistes directs comme par exemple Juan Gris, Picasso... si l'on parle d'une influence *directe*, bien sûr...

A.N. : Les masques improprement appelés « *batcham* » ont une place tout à fait à part dans l'art africain par leur taille, leur architecture, leur décor. Quel commentaire, en tant que sculpteur je veux dire, vous inspirent ces formes ? Il semblerait, au vu des cercles concentriques du bois, que l'artiste africain ait commencé son travail à partir d'une bille prise dans le sens de la longueur...

A. : C'est arrivé souvent en Afrique, que l'on se serve plus de la longueur que de la bille coupée dans sa tranche. Presque tout ce que je connais en Afrique, une grande majorité je veux dire, a été travaillé dans ce sens plutôt que dans l'autre. Eventuellement, les objets sont très sculpturaux parce qu'ils ont des volumes bien définis, et ça, c'est assez fantastique. Ils font partie de ces œuvres représentatives à figure concave : les solutions concaves sont assez passionnantes pour un sculpteur ; on les retrouve au Gabon, au Cameroun, etc. Le masque bangwa (Cameroun), de la collection Barbier-Mueller, avec ces énormes orbites vides évoque un peu cette solution *batcham*, que l'on appelle *batcham*, et ce qui est assez remarquable quand on regarde bien un masque *batcham*, c'est qu'il est nettement défini par rapport à sa fonction. Le rétrécissement au niveau du cou le rend presque incomplet comme sculpture. Il faudrait le voir avec sa robe de danse, car cette masse est imposante. La masse du costume devait le contre-balancer. Aussi, de la même manière, comme beaucoup de masques importants, son côté secret – il n'était pas montré tout le temps, paraît-il – est naturellement très intéressant. Au point de vue sculpture, ce sont des masques très définis ; surtout ces espèces d'immenses sourcils, mais aussi toutes ces lignes. Quand il s'agit des orbites, de cette concavité ronde, les lignes

suivent aussi *sur le côté*... Les lignes suivent la décoration des choses. Je le trouve absolument remarquable comme sculpture dans l'espace.

A.N. : Mais il se pourrait que ces masques – c'est seulement une hypothèse parce que nous n'en savons rien – aient été utilisés dans des cérémonies nocturnes. Est-ce que cela serait la lecture d'un plasticien, ces reliefs qui accrocheraient la lumière de la torche, des bougies ?

A. : Comme chez les Kota, ils font des plans pour accrocher la lumière. Il est évident que les artistes ont essayé de rendre les masques le plus dramatiques possible, et pour cela ont récupéré de la lumière et des ombres. Parce que dès que l'on parle de lumière, on parle d'ombres : ce qui n'est pas éclairé devient beaucoup plus impressionnant, et beaucoup plus défini, aussi...

A.N. : C'est peut-être pour cette raison que ces masques sont souvent en bois clair, en bois presque blanc, parfois. Quelques-uns seulement ont une patine noirâtre...

A. : Ils devaient prendre la lumière la nuit, absolument. Je suis sûr, aussi, que tous les kota étaient très polis pour bien réfléchir la lumière des torches. Naturellement il y a deux écoles, chez les collectionneurs : certains veulent les garder un peu oxydés, et d'autres les nettoient. C'est une grande bataille ! Mais je pense qu'au cours de leur utilisation, les reliquaires devaient être nettoyés. Le problème du masque *batcham* est très proche de cela, c'est-à-dire qu'il était certainement fait pour prendre la lumière : donc, bois clair et grands plans.

A.N. : Vous savez que nous sommes enfermés dans une dialectique muséale, intellectuelle et universitaire qui joue sur la dualité formes-sens. Comment vous situez-vous ? Le sens, le rôle social, la fonction religieuse des objets africains vous intéressent-ils personnellement ? Est-ce que vous allez à la recherche d'informations de cet ordre lorsque vous achetez ou que vous aimez un objet ?

A. : Je vais reprendre par la fin... Je lis beaucoup et m'intéresse aussi bien à l'ethnologie, à la fonction des objets, mais cela ne détermine pas du tout mon goût quand j'achète. Je choisis par rapport à une *esthétique*, et peut-être pas celle des Africains. C'est toujours la grande question : voyons-nous les objets comme les voyaient les Africains ? Lorsqu'il s'agit d'un chef-d'œuvre, j'ai l'impression que oui. Je me rappelle avoir lu qu'il y avait une appréciation de la qualité par les vieux, qui parlaient de la vertu d'un sculpteur bon ou pas bon, pourquoi il était bon, et ainsi de suite... Comme nous sommes tous humains – je ne vois qu'une

seule race dans la race humaine –, je pense que quand un chef-d'œuvre excède sa culture – un chef-d'œuvre de *n'importe quelle* culture excède sa culture – et qu'il devient universel, il est apprécié toujours par tout le monde. Mes critères d'appréciation ne tiennent pas compte spécifiquement de la fonction de l'objet, de son historique. De plus, nous n'avons pas, en général, de critères d'appréciation. Mon choix se porte vraiment en fonction de ce que je sais, de ce que j'aime. Il est évident que je vois autant d'accomplissement dans une idole des Cyclades, dans une sculpture parfaite fang, dans un bronze chinois archaïque, ou dans une céramique précolombienne accomplie... J'y vois autant de vertus, autant de qualités. Quand je collectionne, je collectionne dans la typologie : ça c'est vrai. La *typologie*, je l'ai étudiée : je n'aime pas les objets aberrants.

A.N. : Les masques *batcham* ne sont-ils pas des objets aberrants ?

A. : Non, car il existe une série de ressemblances entre eux ; il y a un type. Moi, je parle de l'objet *vraiment* aberrant. Il y a un objet que j'aime énormément, que j'ai essayé d'acquérir, que j'ai failli acquérir... mais je n'ai pas pu l'acquérir car il était déjà très cher : c'était le masque dan du Docteur Paul Chardoun, coupé avec des plans triangulaires : il est très célèbre... C'est un masque extraordinaire, et l'artiste a pris une décision assez bizarre... Sur le front, il y a un rectangle ; sur chaque pommette, un triangle ; sur le menton, vous avez un autre rectangle, et tout cela fait un masque extrêmement cubiste pour un masque dan, avec une très belle patine assez ancienne. L'artiste a pris une décision : au stade du dégrossissement, il a adouci tout seul, il a continué le masque ; les yeux sont complétés, ainsi que la bouche, le nez est parfait, mais il a pris la décision de garder ses masses non dégrossies, au moins à quatre endroits, ce qui en fait un masque *extra-ordinaire*. Il est aberrant, mais je l'aime parce qu'il est parfait. D'habitude, je ne suis pas tellement intéressé si on me montre, par exemple, un « Ibedji » avec des excroissances ou un masque dan un peu « baroque », non, ça ne m'intéresse pas.

A.N. : Mais quand on parle de typologie, on parle d'accumulation, de corpus, de séries, et vous me disiez qu'il y avait une influence indirecte de l'art africain sur votre œuvre. J'ai vu, chez vous, dans l'une de vos vitrines, trente ou quarante petits masques dan. Vous avez fait des accumulations et des inclusions de masques dan...

A. : Oui, mais alors, c'est la manière dont *moi* je traite l'objet.

A.N. : C'est vrai, vous traitez aussi bien les cylindres de machines à laver que les masques dan...

A. : Dans ce cas-là, c'est un peu différent. Par exemple, j'ai fait un accrochage à New York avec une quarantaine d'objets bakota, ce qui devient presque une pièce de bois d'ailleurs. Je me suis bien amusé à le faire et je sais exactement ce que j'ai fait, mais je ne suis plus tout à fait d'accord avec ce que j'ai fait avec les masques dan, en les mettant dans le plastique. Ça ne correspond pas vraiment à moi ; pour moi il y a un côté un peu sacrilège...

A.N. : Mais ça vous aurait dérangé, par exemple, de scier un violon Stradivarius ?

A. : Ah... absolument ! Parce que, tout d'un coup, l'objet instrument de musique, ou certains objets avec un passé historique et une perfection qui touche à l'excellence, côtoient presque l'œuvre d'art et deviennent irremplaçables. Moi, je peux traiter brutalement les objets indéfiniment remplaçables. Un appareil photo Nikon, même s'il coûte très cher, n'a pas cette valeur que peut avoir un Stradivarius, parce qu'un Stradivarius a été produit par un grand maître. C'est pratiquement une œuvre d'art, tandis qu'un objet, même cher, produit massivement, ne me touche pas de la même manière. D'ailleurs je connais bien les violons : quand j'en ai un bon, fait à la main, je n'y touche pas ; c'est un bon outil, un outil rare et ancien. Je n'y toucherai pas, je ne le transformerai pas.

A.N. : Je reviens aux inclusions des masques dan. Vous n'auriez pas inclus, donc, un *très beau* masque dan ?

A. : Ça m'aurait fait de la peine. Parce qu'il est en soi ; il n'a pas besoin de rajouts, s'il est bien.

A.N. : Cette inclusion de masques dan m'avait frappé. Et en même temps j'aimais bien votre geste provocateur de sculpteur. Je me suis dit : mais jusqu'où va-t-il ?... Je me suis posé la question : est-ce qu'il irait jusqu'à... ?

A. : Je vais vous dire une chose : c'est parce qu'ils sont *récupérables*...

A.N. : Etes-vous allé vous-même sur le terrain voir notamment comment travaillent les artistes africains ?

A. : Je suis allé sur le terrain, dans beaucoup d'endroits en Afrique. J'ai vu travailler les gens en Côte-d'Ivoire, mais ils travaillaient pour le commerce. Je n'ai jamais vu quelqu'un travailler d'une manière traditionnelle et ancienne. Je suis allé en pays Yacouba, voir si je trouvais quelque

chose : c'était fini, c'était très vilain, très moche. Je suis allé aussi au Cameroun, au Congo, au Zaïre, au Mali.

A.N. : Vous aviez fait un séjour en Afrique avant d'avoir vu cette première exposition ? Parlez-moi un peu de ça...

A. : Je n'étais pas du tout intéressé par l'art africain, mais j'ai eu l'expérience de vivre quelque temps là-bas, pendant mon service militaire. Je faisais partie, si l'on peut dire, de « l'encadrement protectif » ; j'étais dans l'infanterie de marine coloniale. Je me suis trouvé là-bas, j'ai sympathisé avec les gens du village, et j'habitais plus au village qu'au campement. Mais c'était plus sur le plan humain que j'étais intéressé, que sur le plan artistique. Surtout qu'il y avait très peu de statuaire : je ne me rappelle pas en avoir vu qui m'ait frappé, à l'époque.

A.N. : Quand je demandais si vous aviez vu travailler un artiste, vous m'avez répondu : « J'ai vu travailler des gens »... En somme, vous m'avez dit : « Je ne sais pas si c'étaient des artistes » ?

A. : De l'artisanat...

A.N. : Ce ne sont pas des artistes, donc ?

A. : Plutôt de l'artisanat commercial...

A.N. : Est-ce que vous avez l'impression que l'on peut reconnaître un artiste rien qu'à la manière dont il travaille ?

A. : Non, pas dans la manière dont il travaille, parce que dans le fond je crois qu'ils essaient tous de travailler à peu près de la même manière. Moi, je crois qu'il s'agit plutôt d'un climat, d'une vision du monde. Ce serait comme un Japonais qui irait à Paris pour essayer de voir travailler des sculpteurs romains à l'heure actuelle. Cette civilisation qui nous intéresse a disparu il y a longtemps ; elle a disparu quand la *conception du monde* a disparu. Quand un groupe d'ethnies a une conception du monde cosmopolite, une vision du « comment le monde s'est fait ? », des causalités, il a une production religieuse, artistique, sociale en *relation* avec cette vision. Je crois que les chefs-d'œuvre sont produits dans une culture originale. Nous avons un drame double en Afrique. L'Afrique telle qu'elle nous intéresse ici, avec la conception animiste du monde, a été coincée entre deux immenses cultures, islamique d'un côté et occidentale de l'autre. Une fois que la vision du monde a été altérée, une fois qu'elle a été pervertie, une fois qu'il y a eu les mélanges, une fois qu'il y a eu un aperçu sur un monde qui est complète-

ment différent, on n'a plus travaillé de la même manière, et c'est devenu une autre culture. Mais il peut y avoir des artistes dans un autre type de contexte... Je connais des *artistes* africains, des gens que j'appelle des *artistes*. J'ai même acheté des œuvres d'artistes africains actuels, en peinture, mais ce qu'ils ont réussi était très difficile avec des données traditionnelles. Elles sont restées traditionnelles visuellement ; les signes sont restés sans que leur emploi soit accroché à une réalité spirituelle ou mystique. Un type comme Ouatara a réussi à faire passer des images de ces signes dans sa peinture, à l'intégrer sans que ce soit, ni scolairement lourd, ni noyé dans un fatras de discours surajouté... C'est difficile d'être un artiste dans ce monde Afrique-africain. Les artistes africains doivent aller dans les pays occidentaux, à Paris, Londres, New York, et essayer de s'intégrer. En général, quand ils y arrivent, ils perdent une grande partie des signes hérités localement pour s'exprimer comme un artiste en pleine réalisation, et cela devient presque impossible, pour eux.

A.N. : Croyez-vous que l'on pourrait imaginer dans cet art africain qui est très vivant, une sorte de primitivisme un peu en miroir, c'est-à-dire une influence de l'art occidental qui ferait rebondir l'art africain vers autre chose ? Par exemple, chez Ouatara et chez d'autres peintres ?

A. : C'est la même chose que pour nous... Beaucoup de nos jeunes artistes référencient au passé, chez nous. Références directes ou indirectes au passé. C'est la même chose pour les artistes africains, mais ceux-ci sont coincés, car ils ont l'impression de devoir absorber l'acquis occidental, toutes ces grandes écoles de peinture, pour pouvoir s'exprimer. Ils sont assis entre deux chaises. Il y a très peu d'artistes qui arrivent à s'en sortir parce que nous, nous nous exprimons jeunes. Prenez Basquiat à New York : il a inclus des choses de l'art nègre dans son travail. Mais c'était un artiste né là-bas, occidental, qui était dans les temps forts d'une civilisation. Le monde occidental est toujours dans ces temps forts et dominants, avec tous les privilèges d'une culture dominante. Quand le Bénin s'est exprimé il y a quelques siècles, c'était dans les temps forts de cette Afrique, et c'est la même chose avec les Tschokwé, par exemple : il s'agissait de cultures fortes, avec des temps dominants, et c'est à ce moment que les œuvres significatives ont été produites. Alors, j'ai l'impression que pour l'Afrique, il faudra se secouer de la poussière, de l'emprise due au colonialisme pour essayer de réacquérir une identité ; mais pour l'instant cette identité est dispersée...

A.N. : C'est l'Occident qui fait le marché, et rares sont les artistes africains reconnus en Occident, car ils doivent, comme vous le faisiez

remarquer, le plus possible passer pour des Occidentaux pour pénétrer le marché. Je me souviens de discussions avec certains confrères, qui trouvaient intéressantes certaines œuvres, puis ne les trouvaient plus intéressantes du tout dès que je leur disais que les artistes étaient Africains !...

A. : C'est la civilisation du groupe dominant, c'est ce que je vous disais. Il est à souhaiter — ça arrivera car les choses tournent — qu'à un moment l'Afrique aura une nouvelle identité ; du moins certaines nations arriveront à avoir une identité propre. Quand est-ce que le colonialisme a pris fin, en 1958 ? Ce n'est pas vieux ! Il ne faut pas se plaindre : ça fait quarante ans, même pas, trente-cinq ans. C'est une génération ! Et vous voulez que les choses aient beaucoup changé ? Non, il faudra beaucoup plus de temps pour que les choses se digèrent, le néo-colonialisme est encore une forme de colonialisme.

A.N. : Mais il existe, en Afrique et ailleurs, ce que l'on peut appeler des *résistances*. Par exemple, prenons le cas des Yorouba. Ce qui sort encore aujourd'hui de la société géledé est assez exemplaire. Ces masques un peu fous se font depuis la nuit des temps, comme on dit. Et les sculpteurs yorouba continuent à en exécuter. Ils ont intégré un tas de choses : maintenant, ils font des masques avec des motos, des avions, des 747, des téléés... Lorsque j'ai commencé mon travail à Marseille, Pierre Gaudibert m'avait dit : « Regarde bien du côté des Yorouba et de la société géledé »...

A. : Oui. En Afrique de l'Ouest, un sculpteur africain fait des tombeaux en forme de Mercédès, de téléphone, etc. C'est pour cela que je vous dis que l'imagerie des temps forts de la civilisation n'est pas africaine ; elle est empruntée à une autre, mais un jour tout cela sera absorbé ; il faut un peu de temps, mais tout cela sera absorbé, digéré, recraché... La religion issue du vaudou est très vivante au Brésil, aussi. C'est une religion qui a toutes les chances de survivre comme religion. Elle a résisté au choc de l'islam, à celui du christianisme, et elle nourrira encore pendant de nombreuses années pas mal de gens, mais ils ne pourront pas travailler de la même manière qu'avant parce que, justement, ils sont obligés d'intégrer des éléments d'une vie plus moderne. Il y aura peut-être de très bons artistes parmi eux. Mais je ne les vois pas, moi, car au fond, ce qui m'intéresse, c'est une culture qui a disparu. Ou parfois m'intéressent de jeunes artistes qui m'ont l'air d'avoir trouvé une solution originale par rapport à leur culture, mais qui n'incluent pas obligatoirement le côté animiste ou religieux. Ils m'intéressent parce qu'ils ont trouvé quelque chose d'original comme artistes, mais ce qui m'intéresse en tant que collectionneur et même curieux, comme lecteur, ce sont des civilisations qui ont *disparu*.

A.N. : C'est pour ça que vous les incluez dans du plastique, ces civilisations ? Votre acte est symbolique *aussi* de cet aspect ?

A. : C'était épisodique...

A.N. : Je reviens à cette inclusion ; comme vous le savez, François Reichenbach nous a légué sa collection d'objets du Mexique ?

A. : Je le sais, car le dernier film sur lequel il travaillait, c'était avec moi. Il n'est pas fini. J'étais très proche de François.

A.N. : Et vous avez fait pour lui des inclusions d'objets mexicains bien vivants...

A. : Je lui en ai fait une, mais avec des objets très folklo, actuels. Là, je n'ai vraiment pas eu de problèmes avec ce geste. Mais je ne vous incluerai pas une vingtaine de sculptures jaina parfaites, ça, pas question !

A.N. : Toutes les grandes collections renvoient à la personnalité du collectionneur. Comment pourriez-vous spécifier la vôtre par rapport à vous-même, par rapport à votre œuvre ? Autrement dit, avez-vous collectionné des œuvres africaines qui vous faisaient flasher sur votre travail, ou plutôt sur l'art africain d'une manière générale ? Quels rapports entretenez-vous avec les formes africaines ?

A. : J'aime bien avoir beaucoup d'exemples de la même sculpture, l'un à côté de l'autre, très serrés, parce que comme collectionneur c'est ce que je construis, mais mon goût de collectionneur classique, c'est toujours le Zaïre. Le Gabon et le Zaïre. Il y a, dans l'art de ces pays, une sorte d'intériorité dans certaines œuvres qui me touche profondément. En même temps, j'y décèle une dynamique sous-jacente. Ça me rappelle des chrysalides de papillon : avant que le papillon ne sorte, tout est là, extrêmement contenu et prêt à se développer. Une force sourde, en plus de cette intériorité, qui est celle de ces visages extrêmement concentrés sur quelque chose d'intérieur. J'en parle comme un sculpteur. Un sculpteur est très sensible à cette espèce de dynamique sous-jacente, cette espèce de force qui est très près des arêtes. Parfois, quand je regarde une statue fang parfaite, comme la petite Vénus fang de l'ancienne collection C. Monzino – elle est petite et elle a 100 mètres ! –, j'ai l'impression que tout est « prêt à »... Il est évident que dans un *batcham*, si on prolonge tous les plans, on a une très grande occupation de l'espace. Si vous les prolongez artificiellement, visuellement, tous ces plans, courbes, contre-courbes, courbes des angles, cette plaque architecturale, ... cela montre qu'un *batcham* n'est pas que la sculpture. Et je suis sensible à tout ça.

A.N. : C'est pourquoi je vous parlais d'architecture tout à l'heure... Dans le choix de vos œuvres, des objets que vous préférez, pourquoi plus les kota, ou les fang ?

A. : Il y a cette espèce de concentration que l'on trouve chez les fang et cette espèce de détachement mécanique, et d'abstraction incroyable chez les kota et les ossyeba. Les reliquaires kota sont peut-être un des plus grands accomplissements du point de vue abstraction du visage. J'y suis très sensible parce que l'important, dans des cultures comme les cultures traditionnelles africaines, où ils sont capables de faire de la sculpture très fidèle, c'est que nous nous trouvons devant un monde de représentation *symbolique*. Le symbolique est plus important que l'aventure, c'est-à-dire qu'on a synthétisé en symbolique. Pour moi, un kota c'est un objet invraisemblable parce que, avant Klee, avant Brancusi et beaucoup d'artistes, tout à coup, on a une recherche et un aboutissement dans un rendu de masse. Et une abstraction du visage qui, pour moi, est une réussite complète et parfaite.

A.N. : C'est de la sculpture, vraiment, un reliquaire kota ?

A. : Ah oui, c'est de la sculpture !

A.N. : Quand on voit un reliquaire kota à côté d'un *batcham*, par exemple, on a l'impression que ce n'est pas le même type de travail ?

A. : Le travail non, mais les kota sont parfois plus proches des *batcham* que certaines sculptures du Cameroun. Un visage des Cyclades, ça aussi, c'est une grande synthétisation.

A.N. : Est-ce que vous pourriez dire pourquoi vous ne collectionnez pas l'art du Cameroun ? Je connais des collectionneurs qui n'aiment que ça...

A. : J'en ai un petit peu.

A.N. : Vous possédez soixante reliquaires kota. Vous accumulez ces reliquaires mais vous pourriez aussi bien accumuler certains masques bamiléké qui sont finalement assez courants ?

A. : Il y a, dans les objets du Cameroun, un côté grotesque qui ne me satisfait pas, ça c'est net ! Il y a beaucoup d'objets qui ressemblent à de grands masques de carnaval, bien souvent. Les *batcham* sont très rares, et si j'avais pu avoir un très beau *batcham*, je l'aurais peut-être acheté...

A.N. : Vous parliez de typologie...

A. : J'ai un caractère extrêmement dominateur. J'aime la difficulté ! Je me suis attaqué à ce qui était le plus difficile à acquérir ! C'est un côté un petit peu crétinissant !... Comme artiste j'ai pas mal gagné d'argent dans ma vie, mais en comparaison avec tous ces grands collectionneurs industriels, ce n'est rien. J'ai toujours eu des dettes. Je n'ai jamais pu mettre un sou de côté. J'ai toujours adoré New York, et crétiniser tous les collectionneurs en ayant une meilleure collection qu'eux, bien que n'ayant pas leur argent, m'a toujours beaucoup amusé. Ça passe !... Maintenant je m'en moque complètement, mais il s'agit d'attraction, surtout. Je suis beaucoup plus, d'un point de vue formel, attiré par le Gabon : c'est ce qui me touche le plus profondément. Je préfère un très beau masque pounou à un très beau masque géléédé ; tout de suite, sans question de valeur monétaire ! Si vous me mettez devant un grand chef-d'œuvre yorouba, j'apprécierai les deux ; je voudrais bien avoir les deux. Mais, entre un géléédé et un masque pounou parfaits, je pars quand même avec le pounou.

A.N. : Savez-vous pourquoi ?

A. : Parce qu'il y a ce visage en cœur... ? Dans le fond, je suis très sensible au visage en cœur, par cet aspect très formel.

A.N. : Combien de sculptures fang avez-vous ?

A. : A peu près une trentaine. Notez que je suis attiré par tous les arts quand ils sont parfaits, mais je suis spécialisé... Comme il y a beaucoup moins de chefs-d'œuvre que de gens, si on n'a pas la fortune pour avoir des chefs-d'œuvre, il faut aller les voir dans les musées. J'ai d'ailleurs l'intention de donner ma collection d'une manière ou d'une autre, de m'en séparer, parce que j'ai l'impression d'avoir des choses tellement belles qu'elles ne m'appartiennent pas. Comme la victoire de Samothrace ne m'appartient pas, comme la Joconde – toutes proportions gardées, n'est-ce pas ! – ne m'appartient pas, ou la Reddition de Bréda, ou le ciel étoilé de Van Gogh... Ils appartiennent à l'humanité et j'ai l'impression qu'à un certain niveau d'exceptionnelle qualité, il est égoïste de les garder pour soi : il faut faire partager l'enthousiasme que l'on a eu.

A.N. : Relativement rares sont les grandes collections qui ont été dispersées, tout compte fait...

A. : Oui, parce qu'on est heureux d'avoir fait ça. En plus, il y a une très grande différence : je suis un artiste, j'ai un peu de succès, et je n'aurai

pas besoin de ça pour avoir une identité. A un moment, ça m'a tellement mangé que j'ai été obligé d'arrêter parce que je finissais par être connu comme spécialiste d'art africain plutôt que comme artiste. J'ai beaucoup diminué ces activités, ça finissait par me dévorer.

A.N. : C'était à quel moment ?

A. : J'ai arrêté en 1980, mais j'étais un peu le « parrain » à New York ! Tous les marchands, tous les gens venaient me voir, me demandaient si les objets étaient bons, ce qu'ils valaient, etc. Je consultais. On m'a offert les éditions Abrams et Balance House : ils sont venus me voir, et ils m'ont offert d'écrire l'encyclopédie de l'art africain pour la fin du siècle en dix volumes, avec un salaire, une équipe. J'ai bien réfléchi... Ils avaient lu des articles que j'avais écrits, et tout le monde leur avait dit : « C'est lui qui connaît le mieux ! » Ils ne voulaient pas un marchand, et j'ai été obligé de refuser. J'ai dit à mon épouse : « Je suis un sculpteur ou je suis un spécialiste d'art africain ? Il faudrait savoir quand même ! ». Du jour au lendemain j'ai arrêté, car je me suis aperçu que ça dévorait ma vie. Pendant cinq ans je n'ai pas acheté un seul objet, je ne suis allé à aucune vente, à aucune exposition. Maintenant j'ai repris, mais plus gentiment, plus comme un collectionneur normal.

A.N. : Vous travailliez moins comme sculpteur à cette époque ?

A. : J'ai toujours beaucoup travaillé, mais je ne m'occupais pas du tout de ma carrière. Travailler physiquement, oui, j'en ai toujours besoin ; toutes les nuits, je travaillais.

A.N. : Mais votre œuvre, pendant cette période-là, votre sculpture, peut-on la situer par rapport à votre « collectionnisme » ?

A. : Oui, c'est une époque pendant laquelle j'ai beaucoup travaillé avec des outils.

A.N. : Quand avez-vous arrêté votre collection ?

A. : Quand j'ai arrêté mon activité de spécialiste, c'était en 1980.

A.N. : Que faisiez-vous pendant cette période-là, et que vous ne faites plus depuis que vous avez arrêté ?

A. : Je suis beaucoup plus concentré sur ce que je fais, sur les développements et en même temps sur les expositions que je dois faire, sur les musées où je dois exposer, etc. Je m'en occupe plus. Avant, je ne m'occupais

de rien !... Ça a commencé à se démultiplier comme ça, d'une manière folle, vers 72, et jusqu'en 80. Mon épouse m'a dit : « C'est curieux, je réalise que tous nos amis sont des gens de l'art africain !... ». On ne connaissait personne dans l'art contemporain ! C'était devenu une monomanie.

A.N. : De 1972 à 1980. C'est donc une période importante dans votre œuvre ?

A. : Oui, bien que moi je ne vois pas de grande coupure. Il y a des œuvres de 1973-74 que je ne considère pas mauvaises, et des trucs de 1979 que je considère très bien. Depuis 1980, je suis plus concentré sur ce que je fais. C'est assez curieux cette histoire... Je ne vois pas de collectionneur qui connaisse le matériel comme je le connais. Il y a des marchands qui connaissent tout cela aussi bien que moi, c'est certain...

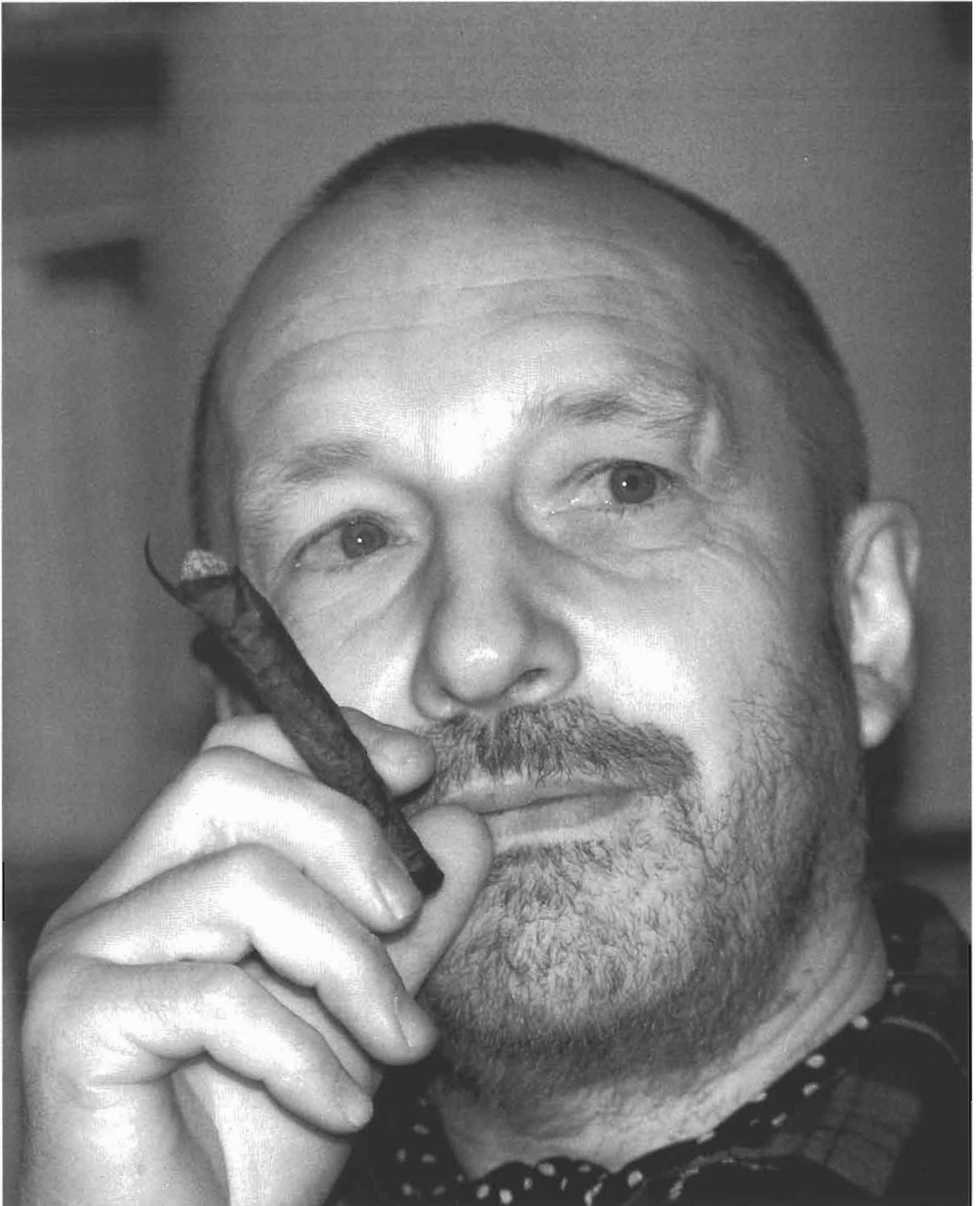
A.N. : Les gens ne s'intéressent pas forcément au sens et à la fonction d'origine des objets qu'ils possèdent : c'est à cela que vous faites allusion ?

A. : Oui, mais aussi au reste : à l'antiquité si un objet est bon, pourquoi est-il bon ou non, quelle est la différence entre un objet parfait ou imparfait, un objet surparfait. Je n'ai aucun chef-d'œuvre dans cette pièce ; seulement quelques très bonnes pièces, mais je n'ai pas de chef-d'œuvre. Même la sculpture mendé n'est pas la plus belle des mendé. Le masque kwélé est pas mal, il est vieux, il est bien, mais c'est pas le plus beau des kwélé. Je préfère celui d'André Fourquet : voilà ce que j'appelle un chef-d'œuvre... Par exemple, j'ai trois magnifiques masques pounou, mais je n'ai pas un chef-d'œuvre. André Fourquet, lui, a un chef-d'œuvre pounou.

A.N. : Il a un fang aussi, son masque *n'gil*...

A. : Lui, il a plus de chefs-d'œuvre que moi. J'estime qu'André doit avoir une dizaine de chefs-d'œuvre en art africain. Il a une belle collection, André...

Vence, février 1993



Entretien avec Georg Baselitz

Alain Nicolas : Pourquoi un grand sculpteur comme vous est-il attiré par l'art africain ?

Georg Baselitz : Quand on connaît l'Afrique et les Africains, et qu'on regarde les sculptures qu'ils ont produites, je pense qu'on remarque tout de suite qu'une réelle contradiction existe dans l'intelligence de la mise en œuvre en fonction de l'époque où la sculpture a été réalisée. Il y a manifestement un décalage entre l'Afrique passée et actuelle.

A.N. : Vous parlez des Africains contemporains que vous connaissez ?

G.B. : Oui, je parle de l'Afrique actuelle, où sont produites, encore aujourd'hui, les sculptures qui nous intéressent. Ces sculptures ont une forme qui n'a pas été développée récemment mais qui est très, très ancienne. Vous trouverez déjà là la réponse à la question concernant le décalage entre les formes d'intelligence. Je pense que l'origine de ces sculptures qui sont encore produites aujourd'hui est extrêmement lointaine, et qu'elle correspond sans doute à un degré de civilisation maximum. Je pense qu'un tel niveau de développement n'existe plus dans les différentes régions concernées, et que les sociétés se sont appauvries. Par contre, les sculptures sont conservées parce qu'elles ont été sans arrêt et continuellement répétées, refaites. Si elles ne l'avaient pas été, elles auraient déjà disparu, ne serait-ce qu'à cause des conditions locales d'environnement.

Il s'agit là d'une réflexion sur laquelle les ethnologues n'ont pas encore travaillé, jusqu'à présent. Ils ne font que considérer le résultat, c'est-à-dire les sculptures, et ils les classent selon leur âge, leur provenance, etc., ce qui est pour moi insuffisant et inintéressant. Ce qui m'intéresse, c'est de savoir tout simplement que ces sculptures doivent avoir une origine qui remonte très très loin dans l'histoire. Ceci, parce que, et je le sais en tant qu'artiste, les formes et le degré d'abstraction que nous observons dans ces œuvres supposent l'existence d'un esprit et d'une exigence de forme que les Africains d'aujourd'hui ne possèderaient plus.

A.N. : Des chefs-d'œuvre sont encore apparus il y a cent ans...

G.B. : Il en apparaît encore aujourd'hui si la société qui les produit fonctionne encore, et aussi longtemps qu'elle fonctionnera. Par exemple, elle fonctionne encore au Zaïre, chez les Batéké, en Guinée-Bissau et au Nigéria. Par contre, elle ne fonctionne plus au Gabon ni au Sénégal. Mais tout cela n'a pas vraiment d'importance. Ce qui m'inté-

resse seulement, c'est que ces sculptures sont encore produites maintenant, et qu'elles nous apparaissent sous une forme qui les sépare complètement de leur lieu de production actuel et de leur temps. Elles représentent un passé qu'elles n'ont pas en tant qu'objet, mais qu'elles ont en tant que *style*.

Une sculpture batéké est très très petite, elle n'a rien à voir avec la taille réelle, ni avec le réalisme, le naturalisme ou la traduction de quelque chose. Il s'agit là d'une sculpture incroyablement abstraite, et très peu d'artistes sont capables de faire preuve d'un tel degré d'abstraction. Les Africains qui réalisent ces pièces maintenant ne sont pas de tels artistes, mais ce sont des artisans ou des ouvriers qui ne font que reproduire quelque chose. Ils reproduisent sans arrêt ce qui existe déjà, leur passé. Cela signifie qu'ils se trouvent à un niveau qui a par exemple 2000 ans et qui ne s'est jamais modifié.

A.N. : Et c'est précisément ce qui vous intéresse...

G.B. : Je trouve cela incroyablement intéressant parce que notre société fonctionne très différemment. En Europe, si l'on considère la période des derniers 2000 ans, tout a été en mouvement constant, en évolution, en perpétuel changement. Que vous alliez dans un musée, une église ou une ville, vous êtes confrontés en permanence avec ces 2000 ans d'histoire. Ce qui veut dire que si vous travaillez en tant qu'artiste, vous vous trouvez en conflit permanent, en conflit existentiel, avec ces civilisations successives. Vous devez sans arrêt produire quelque chose de nouveau, ce qui signifie aussi effacer le passé. Vous devez effacer, oublier et détruire Michel-Ange et les autres, vous devez progresser et développer en permanence de nouvelles formes.

A.N. : Ce que les Africains n'avaient pas besoin ou nécessité de faire, parce que leur conception du temps est radicalement différente de la nôtre...

G.B. : C'est précisément là le point crucial. Eux ne doivent que reproduire. Et mon idée, ma théorie peut parfaitement être prouvée et démontrée : depuis les années 1900 environ, des ethnologues voyagent en Afrique, y prennent des photos et écrivent des rapports. Prenez par exemple Batnatschick qui a longtemps travaillé en Guinée-Bissau dans les années 20, et qui a trouvé ces sculptures dans un lieu contenant des reliques. Il les a photographiées, décrites, et a déjà remarqué à cette époque que les sculptures récentes étaient dégénérées par rapport à d'autres, plus anciennes, se trouvant dans le même lieu. Il voulait dire dé-

généreées dans la mesure où, pour des yeux européens, elles étaient devenues plus réalistes. On trouve aujourd'hui, dérivées de ces sculptures très simples, abstraites et complètement cubistes, de plus en plus de sculptures qui sont, pour les Européens, des représentations d'êtres humains tout à fait reconnaissables, avec des yeux, des oreilles, un nez et une bouche. Pour Batnatschick, il s'agissait là d'une dégénérescence résultant directement de l'influence occidentale, une dégénérescence pour les Africains dans la mesure où les sculptures concernées deviennent plus banales, mais une dégénérescence jugée de manière plus positive par les Européens puisqu'elle implique plus de clarté au niveau du résultat.

Il s'agit là d'un exemple. Je peux vous en citer un autre, celui des sculptures mises au jour par Fröbenius, au Togo..., chez les Yoruba. Ces sculptures ont plus de 2000 ans ; Fröbenius a tout d'abord pensé, au vu de l'extrême beauté de leurs formes, qu'elles avaient été faites par des Grecs. Ces mêmes pièces, autrefois en terre cuite ou en bronze, sont, aujourd'hui encore, produites d'une manière très similaire. On sait que la population est restée sensiblement la même. Mais ces sculptures ont dégénéré, elles sont devenues plus banales, plus mauvaises, plus abstraites parfois, et plus simples que celles qui ont été déterrées. Il s'est passé là le contraire de ce qui s'est passé en Guinée-Bissau.

A.N. : Vous souvenez-vous du premier objet africain que vous avez acheté ? Et dans quel état d'esprit vous trouviez-vous ce jour-là ?

G.B. : J'avais l'habitude de fréquenter une galerie de Munich où j'achetais des dessins anciens, et un jour, j'y ai vu une table et un tabouret du Cameroun qui m'ont fascinés parce qu'ils me rappelaient l'expressionnisme allemand. J'ai plus tard réalisé que les expressionnistes allemands avaient dû voir ces choses-là (le Cameroun était une colonie allemande), et que cela avait influencé leur sculpture dite « primitive »...

J'ai donc acheté ces meubles, et je me suis très vite rendu compte qu'ils ne m'intéressaient pas, qu'ils me laissaient indifférent, et qu'à vrai dire je les avais considérés comme étant l'œuvre de Kirchner, et non pas celle de sculpteurs africains.

J'ai ensuite, un peu plus tard, rencontré un marchand d'art de Bruxelles qui m'a vendu pour 100 marks une petite sculpture batéké, en me disant qu'elle m'intéresserait sûrement. A ce moment-là, ça ne m'intéressait pas du tout, mais c'était bon marché et je voulais faire preuve de bonne volonté. Je l'ai donc achetée. Puis, petit à petit, je me suis rendu compte que cet homme m'avait parfaitement jugé, qu'il avait eu raison ! Cette pièce m'a tellement fasciné qu'elle m'obsède encore aujourd'hui. Comme vous le savez, les sculptures batéké sont composées de deux éléments : la pièce maîtresse en bois, faite par un sculpteur, et divers composants du fétiche qui sont ajoutés par le guérisseur. Il y a donc

deux personnes qui travaillent à l'élaboration d'une sculpture telle que nous la connaissons aujourd'hui. Ce qui ne la rend pas plus mauvaise. Bien au contraire, elle n'en est que plus forte. Que ceci soit possible m'intéresse énormément. Que dans une société, un groupe de personnes puisse réaliser une sculpture, qu'ils fassent un homme et qu'ils l'habillent, pour ainsi dire...

A.N. : Savez-vous précisément pourquoi vous avez commencé, à ce moment-là, à collectionner des objets d'art africain ? Vous aviez parlé précédemment de nécessité... pouvez-vous nous expliquer cela ?

G.B. : Oui. J'ai sans arrêt l'impression, si je considère mes travaux passés en tant qu'artiste, de m'être occupé d'archéologie, d'avoir eu une activité d'archéologue, dans la mesure où j'essaie toujours de trouver quelque chose qui est là, quelque part, sous terre... Quand je fais une sculpture, je n'essaie pas de l'inventer, je pense au contraire qu'elle est déjà là ; je dois seulement la faire émerger. Et en ce qui concerne les sculptures africaines (c'est ce que j'ai déjà essayé d'expliquer), nous avons vraiment affaire à des objets d'archéologie. Quand nous les voyons, nous voyons le passé.

Je peux vous donner un autre exemple, qui vient d'Allemagne. Dans le musée du château Gottdorf, en Silésie, sont exposées deux sculptures, parties de drakkar. Ce sont deux sculptures en bois que l'on a trouvées dans des tourbières, et si on les montre à un ethnologue, il sera fortement tenté de les localiser quelque part en Afrique. Mais ces sculptures viennent d'Allemagne ; elles ont été exécutées il y a environ 1500 ans. C'est très difficile de donner un âge exact, mais elles ont à peu près cet âge-là. Il s'agit là de quelque chose que je trouve incroyablement fascinant : il y a en parallèle à notre propre travail de contemporain, un passé, même en bois, qui peut soutenir toute comparaison avec la culture universelle, et dans le cas qui nous intéresse avec la culture africaine. Elles font environ deux mètres et il ne leur manque que les bras...

A.N. : Pouvez-vous nous dire ce que vous vous sentez de commun avec un sculpteur africain ?

G.B. : Rien.

A.N. : Pourquoi ?

G.B. : Les raisons pour lesquelles je fais une sculpture sont différentes des raisons d'un Africain. Un sculpteur africain reproduit et un sculpteur européen, occidental, invente ou est au moins supposé le faire.

A.N. : La sculpture africaine, notamment, a joué un rôle essentiel dans l'art occidental, et l'exposition sur le primitivisme a fait, semble-t-il, un point décisif sur la question. Pouvez-vous définir ce rôle des arts primitifs ? Et leur rôle dans les arts d'aujourd'hui ?

G.B. : De manière générale, il s'agit d'art ; d'art africain, étrusque, grec ou autre... Il s'agit d'art. Certaines pièces sont mises au jour par des archéologues, et d'autres sont produites par des artistes vivants. Mais il se passe la même chose quel que soit le moment où ces œuvres d'art sont exécutées. L'innovation reste la même, et une relation doit toujours se créer entre l'artiste qui travaille et le passé. Cette relation n'est pas nouvelle, elle n'existe pas seulement depuis cette exposition, elle était présente avant avec d'autres objets. Prenez, par exemple, Giacometti : j'imagine que ce qui était intéressant pour lui, dans ses dernières œuvres, ce n'était pas l'art africain, mais plutôt les sculptures en bronze de l'art étrusque. Pour Michel-Ange, ce qui devait être fascinant, c'était la sculpture romaine et, en partie, la sculpture grecque que l'on ne pouvait pas voir de son vivant, mais qui ont été mises au jour à cette époque-là. A cause de cela, il a dû revoir et corriger son travail.

Cette correspondance est restée extrêmement intéressante, de manière tout à fait répétitive. On peut dire, pour parler banalement, que nous avons toujours besoin de sang neuf. Ce qui est vrai, à peu près. Mais, bien entendu, rien n'est simple lorsque l'on travaille et que l'on rencontre quelque chose qui nous fait dire que l'on n'est pas seul. Autrement dit, il y a déjà eu quelqu'un qui a eu la même idée ou une idée similaire et qui l'a réalisée. C'est quelque part un soulagement.

A.N. : Il y aurait donc une sorte de « réserve » à exploiter qui se serait constituée lentement au fil du temps...

G.B. : Oui, mais il y a une différence. Un Africain qui fabrique maintenant une sculpture batéké n'est pas un artiste au sens européen du mot. C'est pourquoi, quand une sculpture batéké m'intéresse, ce qui m'intéresse ce n'est pas la personne qui l'a faite en tant qu'artiste mais plutôt son environnement. Pas son environnement social, mais son environnement historique, la forme qui a 2000 ans. Et c'est cet environnement historique que je restitue dans mon environnement personnel, dans l'environnement européen. Je pense qu'il s'est passé ici, par exemple avec Braque, la même chose que là-bas. Seulement ici, à cause d'un développement tout autre, c'est-à-dire la non-reproduction, tout s'est perdu ou a été détruit. La situation est complètement différente en Afrique, nous ne pouvons donc plus parler de sang nouveau, mais au contraire de quelque chose qui fait partie intégrante de la vie.

A.N. : Vous avez déjà répondu en partie à une des questions que je voulais vous poser sur votre intérêt éventuel pour le sens, le rôle social ou la fonction religieuse des objets africains. Recherchez-vous de telles informations ?

G.B. : Non, pas du tout. Mais en Europe je ne m'intéresse pas non plus à ce genre de choses. Je ne m'intéresse pas au crucifix en pensant : « A-t-il vraiment vécu ? ».

A.N. : Vous n'êtes donc jamais allé en Afrique pour voir comment travaillent les sculpteurs ?

G.B. : Non.

A.N. : Avec le recul, pouvez-vous estimer la part des arts dits « primitifs » dans votre œuvre ? Vous avez maintenant plus de quinze ans de recul...

G.B. : L'influence est certaine, mais elle n'est pas facile à préciser. Bien sûr, je ne peux pas dire que j'ai utilisé dans mes sculptures des modèles inventés par les Batéké. Il s'agit plutôt pour moi d'une aide... Non, c'est plutôt de voir comment on peut faire des esprits en partant des hommes. La plupart des sculptures africaines ne sont pas des abstractions au sens d'une simplification ou d'une nouvelle manière de construire un homme, mais il y a là, en parallèle, des choses nouvelles. Et c'est ce qui m'intéresse, et c'est aussi ce que je vois quand je fais une sculpture.

A.N. : On ne peut donc pas parler d'éléments nouveaux que proposeraient de telles œuvres sur la manière de concevoir une sculpture ?

G.B. : Non, j'ai seulement un sentiment de surprise quand je vois de telles choses et qu'elles sont vraiment bonnes. Et je me dis, oui, voilà le passé ; mais un passé dont on a besoin, qui est là. On en a besoin là-bas en tant qu'objet, en tant que fétiche, et ici en tant que preuve pour l'histoire, et c'est ce contexte qui m'intéresse.

A.N. : Les masques *batcham* ont une place tout à fait à part dans l'art africain : par leur taille, leur architecture, leur décor... Quels commentaires de sculpteur vous inspirent ces formes ? Il semblerait, au vu des cercles concentriques du bois, que l'artiste africain ait commencé son travail à partir d'une bille prise dans le sens de la longueur...

G.B. : Je connais bien sûr ces masques, mais je ne m'y suis jamais vraiment intéressé. En plus de cela, je dois dire qu'en général les masques

ne m'intéressent pas. Ce qui ne veut pas dire que cela ne m'intéresse pas d'en voir, mais je ne les collectionne pas, je ne les achète pas. Une des raisons pour cela, c'est qu'un masque a toujours quelque chose à voir avec la personne qui le porte, et cet aspect ne m'intéresse pas. Ce qui m'intéresse, c'est l'homme *nouveau*, pas le déguisement.

A.N. : En ce qui me concerne, je considère plus ce masque comme une architecture que comme une sculpture. Qu'en pensez-vous ?

G.B. : L'architecture est aussi de la sculpture, mais ce type de masque, précisément, est tellement artificiel que je ne peux lui associer un sens ou une preuve d'origine. D'où vient-il ? Il est tellement inhabituel, unique... Je ne peux l'intégrer dans rien de connu... Il s'agit peut-être d'une forme de dégénérescence. C'est possible...

A.N. : Je comprends que ces masques ne vous intéressent pas, après avoir vu votre collection et votre travail. Mais toutes les grandes collections renvoient à la personnalité du collectionneur... Comment pourriez-vous spécifier la vôtre par rapport à vous, par rapport à votre œuvre ?

G.B. : Je ne me suis jamais intéressé au programme qu'Einstein a développé dans son livre ; c'est là qu'il a publié pour la première fois les standards de l'art africain. Ça ne m'a pas intéressé parce que cela existe, et parce que d'autres le font. Ce qui m'a gêné, c'est que ces standards ont amené la plupart des Européens à ne s'intéresser exclusivement qu'à cela sans tenir compte de ce qui pouvait exister en parallèle, en dehors de ces normes. Beaucoup de ce qui s'est fait en Afrique n'apparaît même pas chez Einstein. Bon, d'un autre côté, cela nous donne la possibilité de les trouver nous-mêmes...

Je trouve bien sûr les sculptures fang fascinantes, merveilleuses, fantastiques, mais cela ne m'a jamais intéressé parce que d'autres le font. Ils les décrivent, les collectionnent, les admirent... Les statues batéké, par exemple, m'intéressent parce qu'elles sont beaucoup plus faciles à obtenir, beaucoup moins chères, et qu'elles présentent une variété beaucoup plus importante dans la forme. De plus, je trouve que la petitesse des sculptures leur donne une expression plus intime. Ce que ces sculptures transmettent plus que d'autres, c'est l'intimité. Et c'est un point qui m'intéresse énormément.

Parallèlement, ce qui m'a intéressé et qui m'intéresse toujours, ce sont les sculptures utilisées en Afrique pour le culte des morts ; parce qu'elles sont très souvent polychromes, très souvent dynamiques, qu'elles présentent un mouvement, ce qui est assez rare dans la sculpture africaine en général. La couleur et le mouvement provoquent ensemble une discordance qui fait perdre à quelque chose son équilibre.

La peinture est répartie de manière dissymétrique, avec des correspondances contradictoires, par exemple un côté rouge et l'autre blanc. Ce qui est souvent le cas pour le mouvement. La symétrie toute simple n'apparaît que très rarement. Même quand une sculpture a deux bras et deux jambes, elle est faite d'une manière telle qu'elle perd l'équilibre. Ceci est fait volontairement parce qu'ils ont découvert que toute représentation fixe et harmonieuse est morte, alors qu'une représentation dissymétrique incluant un mouvement est vivante... On a bien sûr là-bas une peur terrible de la mort ; pas seulement là-bas d'ailleurs, ici aussi, et cela m'intéresse beaucoup.

Les poupées en étoffe que je vous ai montrées précédemment, les bembé, sont tout à fait typiques pour cela. Il y a un point qui m'intéresse énormément aussi, c'est la reproduction européenne, grecque, italienne et étrusque des positions correspondant à une attitude de prière...

A.N. : Dans plusieurs interviews précédentes, vous avez parlé d'agressivité, de position défensive au sujet de votre travail. Envers qui s'exprime cette agressivité ? Vis-à-vis de quoi vous trouvez-vous en position défensive ?

En Afrique, les artistes doivent subir une très grosse pression du groupe. Est-ce que la pression que la société peut exercer sur un grand artiste comme vous est du même type que celle qui est exercée sur un artiste africain ?

G.B. : A vrai dire, j'ai déjà répondu à cette question... Il y a deux aspects différents dans l'agressivité : premièrement, le fait que lorsque je travaille, je le fais avec une certaine agressivité ; deuxièmement, la réaction du spectateur qui regarde mon travail et voit là quelque chose qu'il n'a jamais vu auparavant, et qui réagit par conséquent de manière agressive. Il s'agit là de deux éléments différents mais complémentaires. Quand je fais une sculpture, j'ai devant moi une succession historique, une tradition de sculpture ; or, je ne peux la dépasser ni en la corrigeant en douceur, ni en m'y insérant, mais au contraire en la détruisant. Et pour mener à bien cette destruction, il faut faire preuve de courage, de volonté et d'agressivité. Voilà l'explication. Quand je fais quelque chose, je travaille avec cette agressivité dans le but de détruire. Celui qui voit cela pour la première fois va ressentir ça parce qu'il y verra quelque chose de nouveau, puis petit à petit ce sentiment va devenir agréable parce qu'une nouvelle forme d'harmonie se sera développée, selon le niveau de qualité atteint ou non par la pièce.

Le sculpteur africain ressent cette pression sociale peut-être en tant que membre de la société, mais pas en tant qu'artiste. Il n'existe pas en tant qu'artiste, il existe en tant qu'artisan. On peut le comparer à nos interprètes qui jouent de la musique traditionnelle. Mais il dispose de canons

de forme, sans en être conscient de manière responsable, et il n'a pas besoin de contrôler ces canons. Par contre, les sculpteurs occidentaux ne peuvent disposer de leurs canons qu'en les détruisant. C'est la grande différence !

Je me dois d'ajouter encore quelque chose ; cela dépasse un peu cette question, mais c'est extrêmement intéressant. J'ai fait une découverte : depuis cinq ou six cents ans beaucoup d'Africains ont été amenés en Amérique du Sud comme esclaves. Il faut s'imaginer qu'ils ont perdu tout contact avec leurs origines. Pas de traces écrites, pas d'images, pas de téléphone. Rien, absolument rien. Ils ont complètement oublié leurs origines. Ils ne sont plus en mesure de raconter quelque chose qui concernerait ce sujet, ni de s'en souvenir. En plus, ils sont tous devenus chrétiens. Mais depuis maintenant quelques dizaines d'années, ils pratiquent le vaudou, tout en l'ayant intégré à la religion chrétienne, et le vaudou est originaire d'Afrique. Pour ce culte du vaudou, ils ont besoin d'objets, d'ex-voto. Ceux-ci sont en partie achetés, mais de temps en temps ils sont fabriqués, manuellement. Et dès que ces descendants d'esclaves commencent à tailler le bois, ils produisent quelque chose qu'ils n'ont jamais vu précédemment, et qui correspond aux canons de forme que nous avons évoqués. J'ai vu des pièces produites par des Africains au Brésil, il y a cinquante ans ou maintenant, qui correspondent très précisément à ce qui se fait en Afrique aujourd'hui. J'ai vu à Berlin, dans une collection privée, une tête provenant de Guinée-Bissau mais qui a été faite au Brésil. C'est exactement le type de tête produit par les Bidjogo en Guinée-Bissau. C'est fou, miraculeux !

Vous avez là un passé de cinq cents ans ; et là-bas, au Brésil, il y a quelqu'un qui n'a jamais rien fait, qui n'a jamais vu la moindre image, mais qui est un descendant des Bidjogo. Il suffit qu'il commence à tailler le bois pour qu'il le fasse exactement comme les Bidjogo. C'est vraiment incroyable ! Il y a beaucoup d'exemples similaires, et aucune explication autre que celle qui consiste à prétendre que ces canons de forme, cet inconscient collectif traditionnel sont transmis par voie génétique...

A.N. : Je suis en train de réfléchir à une exposition sur l'art des Marrons, qui sont ces esclaves africains partis dans la forêt amazonienne. Je voudrais compléter ma question... La pression existe beaucoup sur l'artiste africain ; la mission principale de l'artiste africain est la continuation du groupe. Et c'est une pression fondamentale, même si vous ne la voyez pas beaucoup. Ce que je ressens dans votre œuvre, c'est que cette pression, cette agressivité ou cette position de défensive, elle est plutôt chez vous, non pas en fonction du groupe, de la survie du groupe, mais en fonction de la mort. J'ai l'impression que vos positions défensives sont contre la mort, votre propre mort. Alors que l'artiste africain est là pour préserver la survie de son groupe. C'est en ce sens-là que ma question était un peu globale.

G.B. : Je suis seulement intéressé par l'artiste, pas par la société. Je trouve que la société constitue un problème pour l'artiste occidental. Pas pour « l'artiste » africain. Moi, en tant qu'artiste occidental, je me dois de produire quelque chose pour me justifier, pour prouver mon existence. Un Africain, quel qu'il soit, n'a pas besoin de cela. S'il ne fait rien, un autre le fera, sans problème. Leur production est là en tant qu'archétype.

Comme preuve, voyez les sculptures bembé. Le dernier à les fabriquer est mort en 1942, et après cela ce culte a disparu. Plus personne n'a besoin de ces sculptures, elles ne sont plus produites, tout est fini. Terminé !

A.N. : Vous êtes vous-même l'objet d'un certain culte...

G.B. : Oui : je pense que la société a besoin de saltimbanques, sans en être consciente ; là est le problème. Prenons l'exemple de la musique : nous écoutons sans arrêt de la musique. Nous écoutons Mozart, Beethoven, etc., et nous nous sentons chez nous. Nous prétendons qu'il s'agit là de notre musique, mais ce n'est pas notre musique, c'est la musique de nos grands-pères, de nos arrière-grands-pères ; et nous ne pensons pas un seul instant qu'il y a aujourd'hui quelque part un pauvre compositeur qui écrit sa musique depuis cinquante ans sans que personne ne l'écoute. Nous écoutons tous une autre musique, de la musique de grands-pères, nous n'avons pas besoin de sa musique. Il y a là un paradoxe, une contradiction qui concerne également les artistes peintres et sculpteurs d'aujourd'hui.

A.N. : Je ne suis pas d'accord avec la lecture que vous avez de la fonction de l'artiste africain et de l'artiste européen. La position de l'artiste africain n'est pas, à mon avis, telle que vous la décrivez. L'artiste africain a une énorme responsabilité. Et vous avez aussi, en tant qu'artiste, une responsabilité.

G.B. : En Russie, il y avait ce que l'on appelle une école d'icônes. Il s'agissait d'un rassemblement d'artisans qui peignaient, sans capacités novatrices, des tableaux de commande pour l'Eglise. Ces icônes devaient correspondre à quelque chose de bien précis, et ne devaient en aucun cas laisser transparaître quelque chose d'individuel. Et les groupes de sculpteurs en Afrique fonctionnent exactement comme ces écoles d'icônes.

A.N. : Oui, mais la grande différence, ce sont les conceptions du Temps. La société occidentale est tournée vers le futur, alors que les sociétés africaines sont chargées de reproduire les choses du passé.

G.B. : Oui, précisément, mais c'est exactement ce qui se passe avec les écoles d'icônes. Le moine qui peint une icône ne désire pas produire quelque chose de nouveau, même pas pour ajouter à son tableau une information supplémentaire ; au contraire, il ne doit rien faire d'autre que de reproduire. Le rituel est très strict.

A.N. : Dans l'exposition « Byéri Fang », qui a eu lieu à Marseille l'année dernière, j'avais mis face à face deux sculptures que je considérais comme deux chefs-d'œuvre de la société fang : la première a été faite par un sculpteur qui a appliqué toutes les règles imposées au groupe, sans aucune dérogation, et sa perfection venait de cela. La seconde, c'est le contraire : faite par un artiste qui a tiré *au maximum* sur les critères fang. Un tout petit peu plus, et ce n'était plus un Fang : il s'agit du Fang de la collection Epstein-Pinto.

G.B. : C'est précisément le point intéressant pour les Européens. Ce qui les intéresse le plus, c'est de découvrir chez les autres les phénomènes de dégénérescence qui les font eux-mêmes souffrir. Et quand un Africain ne suit pas exactement ses propres canons, quand il laisse transparaître quelque chose de personnel, alors nous nous sentons ici, avec nos yeux européens, plus concernés, parce qu'il s'agit là d'une petite exception à la règle. Il y a seulement, là, la preuve de notre curiosité, mais cela n'a rien à voir avec la production originelle comme elle se doit d'être utilisée. Il y a aussi, en parallèle avec les Fang, celui qu'on

appelle le Maître de Bouli qui a fait toutes ces sculptures luba. Elles sont produites par un « Maître », parce que sur toutes les sculptures connues apparaissent des signes de reconnaissance tout à fait rares. Le canon de base est luba, mais il y a des signaux personnels, aussi éloignés que possible des canons, et tels qu'on peut encore, à l'extrême limite, qualifier ces sculptures de luba. Et ce Maître est le plus cher sur le marché, mais c'est aussi le plus mauvais sculpteur luba.

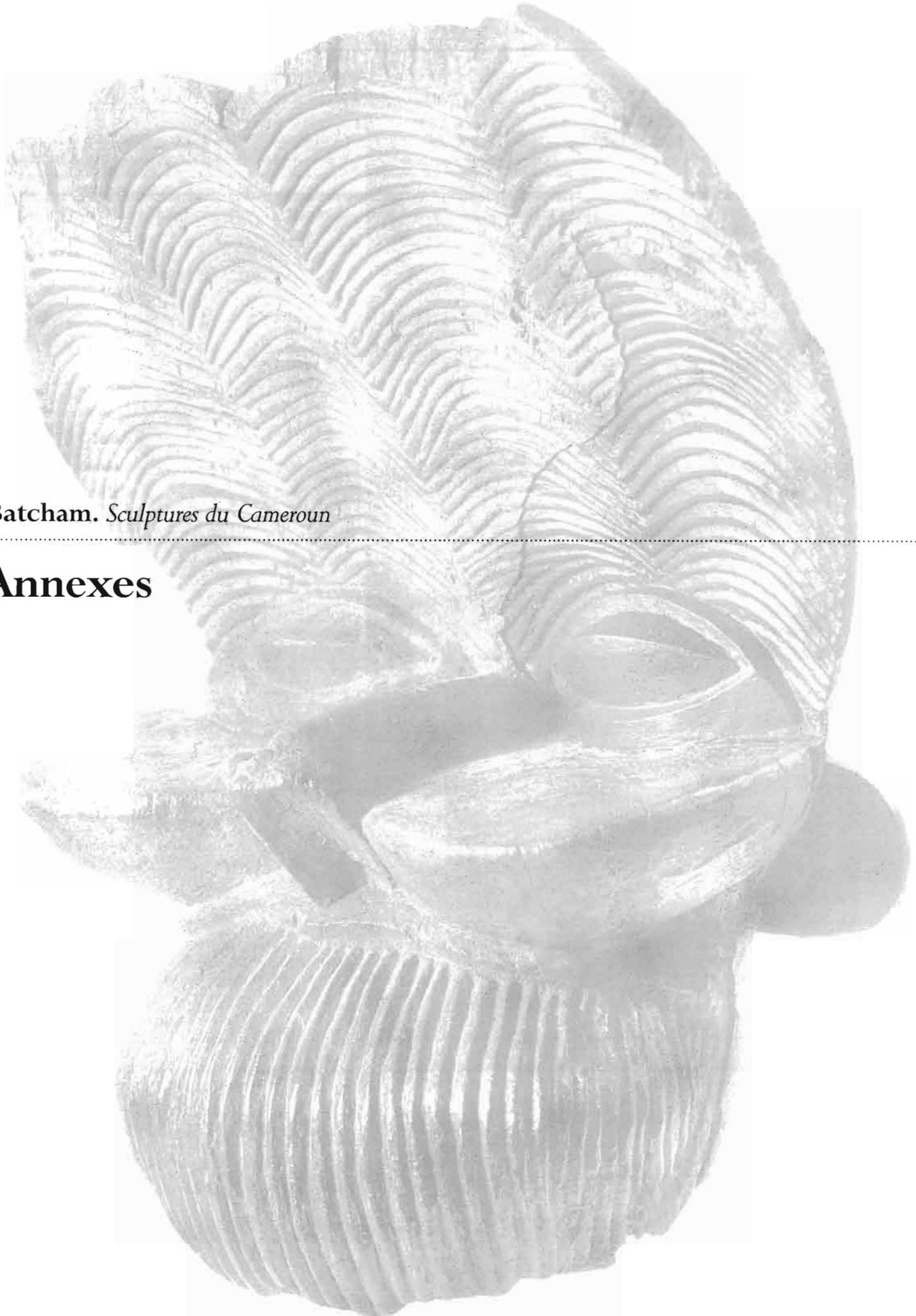
Je connais ces deux sculptures fang. Quelle est la meilleure ?

A.N. : Pour moi, il n'y a pas de choix possible...

G.B. : Prenons un autre exemple : celui des masques et des sculptures makondé. Les masques traditionnels présentent une variété très grande, pourtant il y a maintenant chez les Makondé des milliers d'artisans qui taillent le bois « à la Makondé », uniquement pour les Européens. Les Makondé eux-mêmes n'en ont plus du tout besoin. Tous nos prêtres et nos pasteurs qui vont là-bas soutiennent cette production ; les objets sont vendus, on construit des écoles et tout le monde trouve formidable qu'il y ait des artistes au pays des Makondé. Mais c'est une pure perversion, c'est d'une bêtise énorme ce qu'ils font là ! Les objets sont abominables !...

Derneburg, mars 1993

Traduction : Viviane Molard



Batcham. Sculptures du Cameroun

Annexes

Bibliographie

- ALBERT, R.P.A.
« La magie à Bandjoun (Cameroun) », in *Les Missions Catholiques*, 1937, pp. 277-284.
Au Cameroun français : Bandjoun, 2^e éd., éd. de l'Arbre, Montréal, 1943.
- ANKERMANN, B.
« Bericht über eine ethnographische Forschungsreise ins Grasland von Kamerun », *Zeitschrift für Ethnologie* 42, 1910, pp. 288-310.
- ASOMBANG, R.
Bamenda in Prehistory (the Evidence from Fiye Nkwi, Mbi Crater and Shum Laka Rockshelters), Unpublished PHD Thesis, University of London, Institute of Archeology, Londres, 1988.
Atlas linguistique de l'Afrique Centrale ALCAC. Le Cameroun (Inventaire préliminaire), ACCT-CER-DOTOLA-DGRST, Yaoundé, 1983, p. 134.
- BALOGUN, O.
« Forme et Expression dans les arts africains », *Introduction à la culture africaine*, UNESCO, 1977, pp. 47-140.
- BANADZEN LUKONG, J.
Le royaume Nso' : de l'installation à Kimbo jusqu'à Naga Bifon I : fonctionnement politique et aspects idéologiques (1780-1947), thèse de doctorat de 3^e cycle, Paris I, 1986.
- BARBIER, J.-C.
« Le peuplement de la partie méridionale du plateau bamiléké », in « *Contribution de la recherche ethnologique à l'histoire des civilisations du Cameroun* », *Colloque du CNRS (1973)*, éd. du CNRS, vol. II, Paris, 1981, pp. 331-354.
- BASTIN, M.-L.
Introduction aux arts d'Afrique Noire, Arnouville, Coll. d'Arts d'Afrique Noire, 1984.
« Art sculptural de l'Afrique Bantu », in *Muntu*, n^o 4-5, Libreville, 1986, pp. 137-164.
- BAYART, J.-F.
L'Etat au Cameroun, 2^e éd, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, Paris, 1985.
- BERNOLLES, J.
Permanence de la parure et du masque africains, G.-P. Maisonneuve et Larose, Paris, 1966.
- BRAIN, R.
Art and society in Africa, Longman, Londres, 1980.
- BRAIN, R. et POLLOCK, A.
Bangwa funerary sculpture, G. Duckworth, Londres, 1971.
- BRAVMANN, R.A.
Open Frontiers : The mobility of art in Black Africa, Seattle, 1973.
- BUISSON, E.M.
« L'art chez les Bamiléké », in *Cameroun, Exposition d'Art colonial de Naples*, 1934, pp. 20-35.
« Enquête sur les végétaux dans le folklore bamiléké », in *L'Ethnographie*, n^o 41, 1943, pp. 93-100.
- CAMPBELL, L.K.
« Le léopard, le serpent et le crocodile », in *Arts d'Afrique Noire*, n^o 38, 1981, pp. 16-27.
- CHAMPAUD, J.
Atlas régional de la République Unie du Cameroun, Ouest II, Commentaires des cartes, Yaoundé, ORSTOM, 1973.
- CHILVER, E.M.
« A Bamileke Community in Bali-Nyonga : a note on the Bawok », in *African Studies*, vol. 23, n^o 3-4, 1964, pp. 121-127.
« Chronological Synthesis: the Western Region, comprising the Western Grassfields, Bamum, the Bamileke Chiefdoms and the Central Mbam », in *Contribution de la recherche ethnologique à l'histoire des civilisations du Cameroun*, pub. sous la direction de C. Tardits, *Colloque international du CNRS (1973)*, vol. II, Paris, 1981, pp. 453-474.
- CHILVER, E.M. et KABERRY, P.M.
Traditional Bamenda. The Precolonial History and Ethnography of the Grassfields, Buea, Ministry of Primary Education and Social Welfare, and West Cameroon Antiquities Commission, 1967.
- Contribution de la recherche ethnologique à l'histoire des civilisations du Cameroun*, pub. sous la direction de C. Tardits, 2 vol., *Colloque international du CNRS*, éd. du CNRS, Paris, 1973.
- CONRAU, G.
« Im lande der Bangwa », *Mitt-Schutz* (Berlin), XII, 1899, pp. 201-210.
- DELANGE, J.
Arts et peuples de l'Afrique noire. Introduction à l'analyse des créations plastiques, Gallimard, Paris, 1967.
- DELANGE, J. éd.
« Pour décoloniser l'art nègre : un essai d'analyse de l'imaginaire plastique », *Revue d'Esthétique*, tome XIII, fasc. 1, Klincksieck, Paris, 1970.
- DELAROZIERE, R.
Les institutions politiques et sociales des populations dites Bamiléké, Mémoire III de l'IFAN, Centre du Cameroun, 1950.
- DESCHAMPS, H.
Les religions de l'Afrique Noire, 5^e éd., coll. « Que sais-je ? », PUF, Paris, 1977.
- DESPOIS, J.
« Des montagnards en pays tropical, Bamiléké et Bamoum », *Revue de Géographie Alpine*, n^o 4, 1945, pp. 595-635.
- DIETERLEN, G.
« Symbolisme du masque en Afrique occidentale », *Le Masque*, Maspéro, Paris, 1959.
- DIKA AKWA, N. B.
Les problèmes de l'anthropologie et de l'histoire africaines, Ed. Clé, Yaoundé, 1982.
- DIZIAIN, R.
« Les facteurs de l'expansion bamiléké au Cameroun », *Bulletin de l'Association des Géographes Français*, n^o 235-236, 1953, pp. 117-126.
- DONGMO, J.-L.
Le dynamisme bamiléké (Cameroun), 2 vol. : I, *La maîtrise de l'espace agraire* ; II, *La maîtrise de l'espace urbain*, CEPER, Yaoundé, 1981.

- EGERTON, F.-C.
« African Majesty, a Record of Refuge at the Court of the King of Bangangté », in *French Cameroon*, London-Routledge, 1938.
- EYONGETAH, T. et BRAIN, R.
A History of the Cameroon, Longman, Harlow (England), 1974.
- FAGG, W.
L'art de l'Afrique occidentale : sculptures et masques tribaux, coll. d'Art UNESCO, Paris, 1967.
- Sculptures africaines. Les univers artistiques des tribus d'Afrique noire*, Fernand Hazan éditeur, Paris, 1965.
- Divine Kingship in Africa*, The British Museum, London, 1970.
- Masques d'Afrique dans les collections du musée Barbier-Mueller*, Nathan/LEP, Paris, 1980.
- African Majesty from Grassland and Forest, The Barbara and Murray Frum Collection*, Art Gallery of Ontario, 1981.
- FARDON, R.
A Chronology of Precolonial Chamba History, Paideuma 29, Francfort, 1983, pp. 67-92.
- FERNANDEZ, J.W.
« Principles of opposition and vitality in Fang Aesthetics », in *The Journal of Aesthetics and Art criticism*, 25, 1962, pp. 53-64.
- FEYOU, H. de
Histoire du royaume de Bana, Centre National d'Education, Yaoundé, 1980.
- FOCILLON, H.
La vie des formes, Alcan, Paris, 1939.
- FRASER, D. et COLE, H. (eds)
African Art and Leadership, Madison, The University of Wisconsin Press, Madison, Milwaukee, London, 1972.
- FROBENIUS, L.
Histoire de la civilisation africaine, Gallimard, Paris, 1952.
- FUOFE, J.
Les dieux de la tribu de Bagam, thèse inédite de fin d'études de l'Ecole de Théologie de Ndoungué, 1941.
- FRY, J.
Vingt-cinq sculptures africaines, exposition et catalogue préparés par J. Fry, auteur de l'introduction, Galerie Nationale du Canada, Ottawa, 1978.
- GABUS, J.
Art Nègre, éd. La Baconnière, Neuchâtel, 1967.
- GEARY, C.
« Les choses du palais » (catalogue du musée du Palais bamoum à Foumban, Cameroun), Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, 1984.
- GEBAUER, P.
Art of Cameroon, The Portland Art Museum, Portland, Oregon, 1979.
- GERMANN, P.
« Das plastisch-figürliche Kunstgewerbe im Grasland von Kamerun », *Jahrbuch des Städtischen Museums für Völkerkunde zu Leipzig*, n° 4, 1910, pp. 1-35.
- GHOMSI, E.
Les Bamiléké du Cameroun : essai d'étude historique des origines à 1920, université de Paris I, 2 vol., inédit, Paris, 1972.
- GLAUNING, Hpt.
« Bericht über eine Expedition nach Bali, Baméka und dem Sudbzirk », *Deutsches Kolonialblatt*, vol. XVI, n° 22, Berlin, 1905, pp. 667-672.
- GRIAULE, M.
Art et symbole en Afrique noire, St. Léger-Vauban, 1951.
- HARTER, P.
« Le Lakam, stage initiatique des chefs bamiléké », in *Bulletin de l'AFREC*, Bordeaux, 1969.
« Le crâne humain en Afrique », in *Arts d'Afrique Noire*, n° 2, 1971, pp. 4-11.
« Les masques dits Batcham », in *Arts d'Afrique Noire*, n° 3, 1972, pp. 18-45.
« Les pipes cérémonielles de l'Ouest Camerounais », in *Arts d'Afrique Noire*, n° 8, 1973, pp. 18-43.
« Les perles de verre au Cameroun », in *Arts d'Afrique Noire*, n° 40, 1981, pp. 6-22.
- « Notions nouvelles sur les perles étirées à chevrons ou star beads ou perla rosetta en Afrique », *Notes Africaines*, n° 169, Dakar, 1981, pp. 2-10.
- Arts Anciens du Cameroun*, Arts d'Afrique Noire, Arnouville, 1986.
- « Royal commemorative figures in the Cameroon Grasslands : Ateu Atsa, a Bangwa artist », *African Arts*, vol. XXIII, n° 4, 1990, pp. 70-77.
- HEGBA, M.
Sorcellerie, Chimère dangereuse ?, Inades Edition, Abidjan, 1979.
- HIRTLE, O.
« Bericht über eine Erkundungs expedition von Bamum nach Yabassi », *Deutsches Kolonialblatt*, vol. XV, n° 19, sept. 1904, pp. 587-591 et n° 20, 1^{er} oct. 1904, pp. 610-613.
- HURAU, J.
La structure sociale des Bamiléké, Mouton et Cie, Paris, 1962.
« Essai de synthèse du système social des Bamiléké », in *Africa*, vol. XL, n° 1, 1970, pp. 1-14.
« L'organisation du terroir dans les groupements bamiléké », in *Terroirs africains et malgaches*, n° spécial 37-38-39, 1971, pp. 232-256.
- ITTMANN, J.
« Die Tierwelt des Kameruner, Waldlandes im magischen gebrauch », *Evang. Miss. Magazin*, n° 5, Stuttgart, 1939, pp. 151-159.
« Volkskundliche and Religiöse Begriffe im Nördlichen Waldland von Kamerun », *Africa and uberse*, supplément n° 26, 1953.
- JOPLING, E. F. éd.
Art and Aesthetics in primitive societies. A Critical anthology, E.P. Dutton, New York, 1971.
- KABERRY, P.M.
« Retainers and Royal Households in the Cameroon Grassfields », in *Cahiers d'Etudes africaines*, n° 2-3, 1962, pp. 282-298.
- KABERRY, P.M. et CHILVER, E.M.
« An outline of the traditional political systems of Bali-Nyonga, Southern Cameroons », in *Africa*, XXXI, n° 4, 1961, pp. 355-371.

- KAMDEM, A.
Les régimes traditionnels de la chefferie en pays bamiléké : évolution, mémoire de DES, université de Grenoble, 1965, inédit.
- KAMGA, F.R.
Les sentiments religieux chez les Bandjoun, thèse de fin d'études de l'Ecole de Théologie, Paris, 1958, inédit.
- KERCHACHE, J., PAUDRAT, J.-L. et STEPHAN, L.
L'Art africain, Mazenod, Paris, 1988.
- KJERSMEIER, C.
Centres de style de la sculpture nègre africaine, 4 vol., Morance, Paris/Copenhague, 1935-1938.
- KCELLE, S. W.
Polyglotta Africana, Church Missionary House, Londres, 1854.
- KOLOSS, H. J.
Kamerun : Könige, Masken, Feste, Institut für Auslandsbezeichnungen Stuttgart and Linden-Museum Stuttgart, 1977.
- Art of Central Africa Masterpieces from the Berlin Museum für Völkerkunde*, catalogue d'exposition, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1990.
- KRIEGER K.
Westafrikanische Plastik, Museum für Völkerkunde, vol. I, 1965, vol. II et III, Berlin, 1969.
- LABOURET, H.
« L'art au Cameroun », in *Togo-Cameroun*, 1935, pp. 165-176.
Catalogue de l'exposition de la mission au Cameroun, 9 mars/31 octobre 1934, musée du Trocadéro, Paris, 1935.
- LABURTHE-TOLRA, P.
Les Seigneurs de la forêt, Publications de la Sorbonne, Paris, 1981.
- LAMB, V. et A.
Au Cameroun, weaving-tissage, Elf Serepca Cameroun, Douala, 1981.
- LAUDE, J.
« Esthétique et système de classification : la statuaire africaine », *Sciences de l'art*, tome 2, Paris, 1964.
- Les Arts de l'Afrique noire*, le Chêne, Paris, 2^e éd., 1979.
« Création artistique, pensée mythique et religion (pour une iconologie des Arts de l'Afrique noire) », *Esprits et Dieux d'Afrique*, musée Chagall, Nice, 1980.
- LAURENT, M. O.
Pouvoir et société dans le pays bamiléké : la chefferie traditionnelle face au changement social dans la région de Banka-Bafang, thèse de doctorat de troisième cycle, Paris, 1981, inédit.
- LECOQ, R.
« L'art au Cameroun », in *Tropiques : Revue des troupes coloniales*, n° 327, 1950, pp. 39-46.
« Quelques aspects de l'art bamoum », in *L'Art Nègre*, Présence Africaine, n° 10-11, Paris, 1951, pp. 175-181.
Une civilisation africaine : les Bamiléké, Présence Africaine, Paris, 1953.
- LEIRIS, M. et DELANGE, J.
Afrique noire : la création plastique, coll. l'Univers des Formes, Gallimard, Paris, 1967.
- LEM, F. H.
« L'art au Cameroun », in *Togo-Cameroun*, éd. de l'Union française, Paris, 1951, pp. 363-374.
- LEROI-GOURHAN, A.
« Le rythme statuaire », *Echanges et Communications*, Mouton, Paris/La Haye, 1970.
- LEUZINGER, E.
Afrique, l'art des peuples noirs, Albin Michel, Paris, 1962.
- LEVI-STRAUSS, C.
Le totémisme aujourd'hui, PUF, Paris, 1962.
La Voie des masques, Skira, Genève, 1975 ; nouvelle édition : Plon, Paris, 1979.
- MACLEOD, M. D. et MARK, J.
Ethnic Sculpture, British Museum, Londres, 1985.
- MAESEN, A.
« Le sculpteur en Afrique noire », in *E. Bassani (éd.)*, 1992, pp. 55-69.
- MAILLARD, B.
Pouvoir et religion. Les structures socio-religieuses de la chefferie de Bandjoun (Cameroun), Peter Lang, Berne, 1984, 2^e éd.
- MALCOLM, L.W.G.
« Notes on Sorcery in the Bagam area, Central Cameroon, West Africa », in *Man*, vol. XXII, 1922, pp. 177-178.
« A note on brass casting in the central Cameroon », in *Man*, vol. XXIII, n° 1, 1923, pp. 1-4.
- MAQUET, J.
Afrique : les civilisations noires, Horizons de France, Paris, 1962.
Problématique d'une sociologie de la sculpture traditionnelle, Colloque sur l'Art nègre (rapports), Présence Africaine, tome I, Paris, 1967, pp. 125-146.
- MASSON, G.
« Médecins et sorciers au pays bamiléké », in *L'Anthropologie*, vol. LIX, 1936, pp. 314-332.
- MASUDI ALABI, F.
L'architecture en Afrique Noire, François Maspéro, Paris, 1978.
- MAUSS, M.
Les fonctions sociales du sacré, Minuit, Paris, 1968.
- MEAUZE, P.
L'art nègre, Hachette, Paris, 1967.
- MIGEOD, F.W.H.
Through the British Cameroons, Heath Craton, Londres, 1925.
- MOHAMMADOU, E.
Les traditions d'origine des peuples du centre et de l'ouest du Cameroun, Centre fédéral linguistique et culturel, Yaoundé, 1971.
« Envahisseurs du Nord et Grassfields camerounais au XVII^e siècle ; le cas du Bamoum », in *Sudan Sahel Studies V*, ILCAA, Tokyo, 1986, pp. 237-273.
- MONDJO, E.
Quelques coutumes bamiléké, thèse de fin d'études de l'Ecole de Théologie de Ndoungué, 1949, inédit.
- MVENG, E.
« L'art camerounais », in *Abbia*, n° 3, 1963, pp. 3-24.
Histoire du Cameroun, Présence Africaine, Paris, 1963.

- L'art d'Afrique noire (liturgie cosmique et langage religieux)*, Mame, Paris, 1964 ; 2^e éd. : Clé, Yaoundé, 1974.
- L'Art et l'artisanat africains*, éd. Clé, Yaoundé, 1980.
- NDIAYE, F.
« Les objets d'Afrique », *Masques et sculptures d'Afrique et d'Océanie*, Paris, 1986, pp. 39-44.
- NICKLIN, K.
« Méthodes traditionnelles de conservation : réflexions sur quelques pratiques africaines », in *Museum*, vol. XXXV, n° 2, 1983, pp. 123-127.
- NICKLIN, K. et SALMONS, J.
« Cross River Arts Styles », in *African Arts*, vol. XVIII, n° 1, 1984, pp. 15-40.
- NIZESETE, B. D.
Les hommes et le bois dans les hauts-plateaux de l'ouest du Cameroun, thèse de doctorat, 2 vol., université de Paris I, 1992, inédit.
- NKWENGA, P. N.
« Histoire de la chefferie de Bangangté », in *Abbia*, n° 9-10, 1965, pp. 91-110.
- NORTHERN, T.
Royal Art of Cameroon, Hopkins Center Art Galleries, Dartmouth College, Hanovre, 1973.
The Sign of the Leopard: beaded art of Cameroon, stores, University of Connecticut, 1975.
Splendor and Secrecy Art of the Grassland, the Pace Gallery, New York, 1979.
The Art of Cameroon, Smithsonian Institution, Travelling Exhibition Service, Washington DC, 1984.
Expressions of Cameroon Art, the Franklin Collection, Los Angeles Country Museum of Natural History, 1986.
- NOTUE, J. P.
Contribution à la connaissance des arts Bandjoun (Ouest Cameroun), mémoire de DES, Département d'Histoire, Université de Yaoundé, 1978, inédit.
Contribution à l'étude du bestiaire dans la sculpture bamiléké, mémoire de DEA, Paris I, 1985, inédit.
- La symbolique des arts bamiléké (Ouest Cameroun) : approche historique et anthropologique*, thèse de doctorat d'histoire, 4 vol., université Paris I, 1988
Contribution à l'étude du Kè et du sacré dans les arts de l'Ouest Cameroun, MESIRES-ISH/ORSTOM, 1990, inédit.
Chronologie et histoire de l'art au Grassland (Cameroun), approche méthodologique, MESIRES-ISH/ORSTOM, 1991, inédit.
« Description of Grassland works of Art » in Beumers, E. and Koloss, H. J. éd. *Kings of Africa – Art and Authority in Central Africa*, Maastricht, 1992, pp. 302-308.
- NOTUE, J. P. et PERROIS, L.
Les sociétés secrètes chez les Bamiléké de l'Ouest Cameroun, ISH/ORSTOM, 1984, inédit.
- NTOWA
La chefferie de Banka, mémoire de DES, Université de Yaoundé, Yaoundé, 1974.
- PANOFISKY, E.
L'œuvre d'art et ses significations : essai sur les arts visuels, Gallimard, Paris, 1969.
- PAUDRAT, J. L. et SAVARY, C.
Sculptures d'Afrique, catalogue d'exposition, musée Barbier-Mueller, Genève, 1978.
- PAULME, D.
Les sculptures de l'Afrique noire, PUF, Paris, 1956.
- PERROIS, L.
« Sculptures du nord-ouest du Cameroun », in *Dossiers histoire et archéologie*, n° 130, Dijon, 1988, pp. 62-79.
- PERROIS L. éd.
Les Rois Sculpteurs, art et pouvoir dans le Grassland camerounais, catalogue d'exposition du legs Pierre Harter, musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie/Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1993.
- PERROIS, L. et NOTUE, J. P.
« Contribution à l'étude des arts plastiques du Cameroun », in *Muntu*, n° 4-5, Libreville, 1986, pp. 165-222.
- « Arts et cultures du Grassland camerounais », in *Les Rois Sculpteurs, art et pouvoir dans le Grassland camerounais*, catalogue d'exposition du legs Pierre Harter, MNAAO, Paris, 1993, pp. 37-91.
- PICKET, E.
« L'art africain congloméré », *Arts d'Afrique Noire*, n° 10, 1974, pp. 12-41.
- PRADELLES DE LATOUR DEJEAN, C. H.
Bangwa. La parenté et la famille dans une chefferie bamiléké du Ndé au Cameroun, thèse de troisième cycle, Paris, 1975, inédit.
« Le cycle bisannuel chez les Bamiléké », in *Système de pensée*, cahier n° 7, 1984, pp. 87-99.
- Le champ du langage dans une chefferie bamiléké*, thèse de doctorat d'Etat, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 1986.
Ethnopsychanalyse en pays bamiléké, EPEL, Paris, 1990.
- RAUSCH
« Kamerun, Die Nkam-Nun Expedition », in *Deutsches Kolonialblatt*, vol. XXI, n° 16, 1910, pp. 690-693.
- RAYNAUD, A.
« Les "ndie tsesie", ou les cases-tombeaux des chefs (pays bamiléké, Cameroun) », in *Notes Africaines*, collection IFAN n° 23, Dakar, 1944.
- RELLY, H.
« Quelques notes sur les noms et titres des Grassfields », in *Bulletin de la Société des Etudes Camerounaises*, 1945, pp. 75-83.
- ROWLANDS, M.
« Notes on the material symbolism of Grassfields palaces », *Palaces and Chiefly Households in the Cameroon Grassfields*, Paideuma n° 31, 1985, pp. 203-215.
- ROY, C.
Art and life in Africa, University of Iowa, Iowa City, 1985.
- RUBIN, W. éd.
« *The Primitivism* » in *20th Century Art*, The Museum of Modern Art, New York, 1984.

- RUDY, S.
« Royal sculpture in the Cameroons Grasslands », in *African Art-Leadership*, by D. Fraser and H.M. Cole, New Jersey, Princeton, 1972.
- SANDUO, L.
Mon pays d'hier, thèse de fin d'études de l'École de Théologie de Ndoungué, 1955, inédit.
- SAVARY, C.
Cameroun : Arts et Cultures des peuples de l'Ouest, musée d'Ethnographie, Genève, 1980.
- SEGY, L.
Masques of Black Africa, Dover publication, New York, 1976.
- SHANKLIN, E.
« The Odyssey of the Afo-a-Kom », in *African Arts*, vol. XXIII, n° 4, Los Angeles, 1990, pp. 62-69.
- SLAGEREN, J. V.
Les origines de l'Eglise évangélique du Cameroun, Ed. Clé, Yaoundé, 1972.
- SOH BEJENG, P.
The Signification and Role of Royal Symbols on Grassfields Politics, National Museum of Ethnology, Osaka, 1984.
- STEPHAN, L.
« Du masque considéré comme sculpture », in *De l'Art nègre à l'art africain, 1^{er} Colloque européen sur les arts d'Afrique noire*, musée national des Arts Africains et Océaniens, Paris, mars 1990.
- « Le vrai, l'authentique et le faux », in *Cahiers du musée national d'Art moderne*, n° 36, Paris.
- STRUMPELL, F.
« Expedition in den Südöstlichen Teil des Bezirkes der Station Bamenda », in *Deutsches Kolonialblatt*, vol. XIV, n° 4, Berlin, 1903, pp. 84-86.
- TARDITS, C.
Les Bamiléké de l'Ouest Cameroun, éd. Berger-Levrault, Paris, 1960.
- Le royaume Bamoum*, A. Colin, Paris, 1980.
- TCHAKOUNTE, M.
Notion de l'homme et de Dieu, selon les conceptions traditionnelles des Bamiléké de l'Ouest Cameroun, thèse, Faculté libre de théologie protestante, Paris, 1966, inédit.
- TCHAMDA
Le Haut-Kam et ses réalités, éd. NUFI, 1972.
- THOMPSON, R. F.
« Yoruba Artistic Criticism », in *W. d'Azevedo* (ed.), *The Traditional Artist in African Societies*, Bloomington, Indiana, 1973, pp. 19-61.
- THOMPSON, R.F. et CORNET, J.
The four Moments of the Sun, Washington D.C., 1981.
- THORBECKE, M. P.
Auf der Savane, Tagebuch einer Kameruneise, Mittler, Berlin, 1914.
- VALENTIN, P.
« Raffia im Kameruner Grassland », in *Ethnologische Zeitschrift Zürich* 1, 1970, pp. 67-73.
- « Das Chamäleon in der Vorstellungswelt des Kameruner », in *Ethnologische Zeitschrift*, Zürich 1, 1975, pp. 259-261.
- « Das Chamäleon in der Vorstellungswelt des Kameruner (2 teil) », in *Ethnologische Zeitschrift*, Zürich 2, 1978, pp. 105-116.
- VANSINA, J.
Art history in Africa, Longman, New York, 1984.
- VOGEL, S.
« Beauty in the eyes of the Baule », *WPTA*, n° 5/5, Philadelphia, 1980.
- African aesthetics*, Carlo Monzino, Venise, 1985.
- WARNIER, J. P.
« Histoire du peuplement et genèse des paysages dans l'Ouest Camerounais », in *J.A.H.*, 24 (4), 1984, pp. 395-410.
- Echanges, développement et hiérarchies dans le Bamenda précolonial*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, Stuttgart, 1985.
- WARNIER, J. P. et NKWI, P.
Elements for History of the Western Grassfields, University of Yaoundé, Yaoundé, 1982.

Liste des œuvres exposées

- N° 1
Masque *tesah* ou *tsemabu* de la société *msop*
Royaume de Bandjoun
Hauteur : 88,9 cm
Inv. n° A 90-5-1
Musée national des Arts d'Afrique
et d'Océanie, Paris
Page 102
- N° 2
Masque *tesah* ou *tsemabu* de la société *msop*
Royaume de Bandjoun
Hauteur : 88,5 cm
Collection du baron F. Rolin (Belgique)
Page 104
- N° 3
Masque *tesah* ou *tsemabu* de la société *msop*
Royaume de Bandjoun
Hauteur : 100,5 cm
Inv. n° 87.2.3
Musée d'Ethnographie, Neuchâtel (Suisse)
Page 106
- N° 4
Masque *tesah* ou *tsemabu* de la société *msop*
Royaume de Bandjoun
Hauteur : 88,5 cm
Collection particulière (Belgique)
Page 108
- N° 5
Masque *tesah* ou *tsemabu* de la société *msop*
Royaume de Bandjoun
Hauteur : 87 cm
Collection de Ngnié Kamga Joseph,
Chef supérieur de Bandjoun (Cameroun)
Page 110
- N° 6
Masque *tesah* ou *tsemabu* de la société *msop*
Royaume de Bandjoun
- Hauteur : 77 cm
Collection William Rubin et Phyllis Hattis,
New York (U.S.A)
Page 112
- N° 7
Masque *tesah* ou *tsemabu* de la société *msop*
Royaume de Balei (Baleng)
Hauteur : 95,5 cm
Collection particulière
Page 114
- N° 8
Masque *tesah* ou *tsemabu* de la société *msop*
Royaume de Bandjoun ou de Baleng
Hauteur : 96 cm
Collection particulière, Bruxelles (Belgique)
Page 116
- N° 9
Masque *tesah* ou *tsemabu*
Royaume de Batoufam
Hauteur : 88 cm
Inv. n° 78,9
The Detroit Institute of Arts,
Detroit (U.S.A.)
Page 118
- N° 10
Masque *tesah* ou *tsemabu*
Royaume de Batoufam
Hauteur : 100 cm
Collection Alain et Rosemarie Dufour, Paris
Page 120
- N° 11
Masque *tesah* ou *tsemabu*
Bako (royaume de Bakong ?
chefferie de Bakoua dépendante de Bazou ?)
Hauteur : 94 cm
Collection particulière
Page 122
- N° 12
Masque *tesah* ou *tsemabu*
Royaume de Baméka
Hauteur : 98 cm
Inv. n° 990-002-001
Musée d'Arts Africains, Océaniens,
Amérindiens, Marseille
Page 124
- N° 13
Masque *tesah* ou *tsemabu*
Royaume de Bana
Hauteur : 77 cm
Collection Paul et Ruth Tishman
Walt Disney Company, Glensdale (U.S.A)
Page 126
- N° 14
Masque *tesah* ou *tsemabu*
Royaume de Bamendjou
Hauteur : 73 cm
Collection particulière
Page 128
- N° 15
Masque *tesah* ou *tsemabu*
Hauteur : 83 cm
Collection Bernd Muhlack, Kiel (Allemagne)
Page 130
- N° 16
Masque *tesah* ou *tsemabu*
Région de Bandjoun ?
Hauteur : 91,4 cm
The Menil Collection, Houston (U.S.A)
Page 132
- N° 17
Masque *tesah* ou *tsemabu*
Centre du plateau bamiléké ?
Hauteur : 53,5 cm
Collection Samuel et Gabrielle Lurie,

- New York (U.S.A)
Page 134
- N° 18
Masque *tukah* de la société *kah*
Royaume de Bamendjo
Hauteur : 54 cm
Inv. n° X 65.5820
Don de la Wellcome Trust
Fowler Museum of Cultural History
University of California, Los Angeles
(U.S.A)
Page 136
- N° 19
Masque de la société *troh* (*Night Society*)
Bangwa occidental
(sous-chefferie de Fotabong I)
Hauteur : 46 cm
Inv. n° 1973 AF 36.1
Trustees British Museum, Londres
(Grande-Bretagne)
Page 138
- N° 20
Statue commémorative
du *fo* (roi) Ngouambo
Royaume de Bakassa
(sud du plateau bamiléké)
Hauteur : 158 cm
Collection Murray et Barbara Frum,
Toronto (Canada)
Page 142
- N° 21
Statue commémorative d'une reine
portant un enfant
Royaume de Bangangté
(sud-est du plateau bamiléké)
Hauteur : 123,8 cm
Collection Murray et Barbara Frum,
Toronto (Canada)
Page 144
- N° 22
Statue « mère à l'enfant »
Région de Bangangté
Hauteur : 67 cm
Inv. n° 34. 171. 607
Laboratoire d'Ethnologie
Musée de l'Homme, Paris
Page 146
- N° 23
Groupe commémoratif
du *fo* (roi) Kamwa Max
Royaume de Baham
(centre du plateau bamiléké)
Hauteur : 210 cm
Collection particulière (Belgique)
Page 148
- N° 24
Statuette protectrice *mupo*
Plateau bamiléké
(région de Batié, Bangangté ou Bangwa)
Hauteur : 15 cm
Collection particulière (Belgique)
Page 150
- N° 25
Tambour à membrane unique de sexe
femelle, *nkak*
Royaume de Baméka
(centre du plateau bamiléké)
Hauteur : 146,8 cm
Collection particulière, Paris
Page 152
- N° 26
Statue « maternité »
Hauteur : 130 cm
Inv. n° NLM IV/5543
Völkerkunde Abteilung
Niedersächsisches Landesmuseum, Hanovre
(Allemagne)
Page 154
- N° 27
Statue commémorative d'un roi (*fo, fwa*)
Bangwa occidental
Hauteur : 81 cm
Collection particulière, Bruxelles (Belgique)
Page 156
- N° 28
Masque « Janus »
Bangwa occidental
Hauteur : 55 cm
Collection Jacques Kerchache, Paris
Page 158
- N° 29
Masque de la société *troh* (*Night Society*)
Bangwa occidental
(royaume de Lebang ou Fontem)
Hauteur : 30 cm
Collection particulière (Belgique)
Page 160
- N° 30
Grand trône royal perlé *kuofa*
Royaume de Bandjoun
Hauteur : 150 cm
Collection de Ngnié Kamga Joseph,
Chef supérieur de Bandjoun (Cameroun)
Page 162
- N° 31
Grand trône anthropomorphe
perlé rouge *kuofa*
Royaume de Bandjoun
Hauteur : 115 cm
Collection de Ngnié Kamga Joseph,
Chef supérieur de Bandjoun (Cameroun)
Page 164
- N° 32
Trône royal perlé à dossier anthropomorphe
Royaume de Baleng

<p>Hauteur : 125 cm Collection de Téla Nembot Gilbert, Chef supérieur de Baleng (Cameroun) Page 166</p>	<p>Chef supérieur de Bafoussam (Cameroun) Page 170</p>	<p>(Cameroun) Page 174</p>
<p>N° 33 Tabouret royal perlé à cariatide hybride panthère-éléphant Royaume de Baleng Hauteur : 48 cm Collection de Téla Nembot Gilbert, Chef supérieur de Baleng (Cameroun) Page 168</p>	<p>N° 35 Trône royal <i>kuofó</i> à dossier anthropomorphe Royaume de Bafoussam Hauteur : 160 cm Collection de Njitack Ngompé Pelé Chef supérieur de Bafoussam (Cameroun) Page 172</p>	<p>N° 37 Masque anthropomorphe <i>kassé</i> de la société <i>nyé</i> Royaume de Bangangté Hauteur : 31 cm Collection de Nji Monluh Seidou Pokam, Chef supérieur de Bangangté (Cameroun) Page 176</p>
<p>N° 34 Grand personnage figurant un serviteur <i>tshofo</i> du roi <i>fo</i> Royaume de Bafoussam Hauteur : 183 cm Collection de Njitack Ngompé Pelé</p>	<p>N° 36 Trône du roi <i>fo</i> Nya II Royaume de Bangangté Hauteur : 50 cm Collection de Nji Monluh Seidou Pokam, Chef supérieur de Bangangté</p>	<p>N° 38 Masque anthropomorphe <i>nzeup</i> de la société <i>kunzé</i> Royaume de Bangangté Hauteur : 44 cm Collection de Nji Monluh Seidou Pokam, Chef supérieur de Bangangté (Cameroun) Page 178</p>

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer en novembre 1993
sur les presses de l'imprimerie Laffont, Avignon
sur papier Job ivoiré, 135 g

Conception Graphique et Maquette
Images en Manœuvres, Marseille

Le texte a été composé en Perpétua par la SMAP, Marseille
Les illustrations ont été gravées par P.T.O., Marseille
Façonnage : Alain, Annonay

FINAC

Fichier Iconographique National de l'Art et de l'Artisanat du Cameroun.
Tous les dessins (sauf mention contraire) ont été réalisés par M. Norbert Yomo à partir
des photos originales d'objets qui en grande partie sont encore en fonction
dans les royaumes ; l'origine de chacun des clichés est indiquée.

Page 33 : carte réalisée par Hervé Saint Macary.

Page 184 : Portrait d'Arman, 1987. Photo : Ewa Rudling.

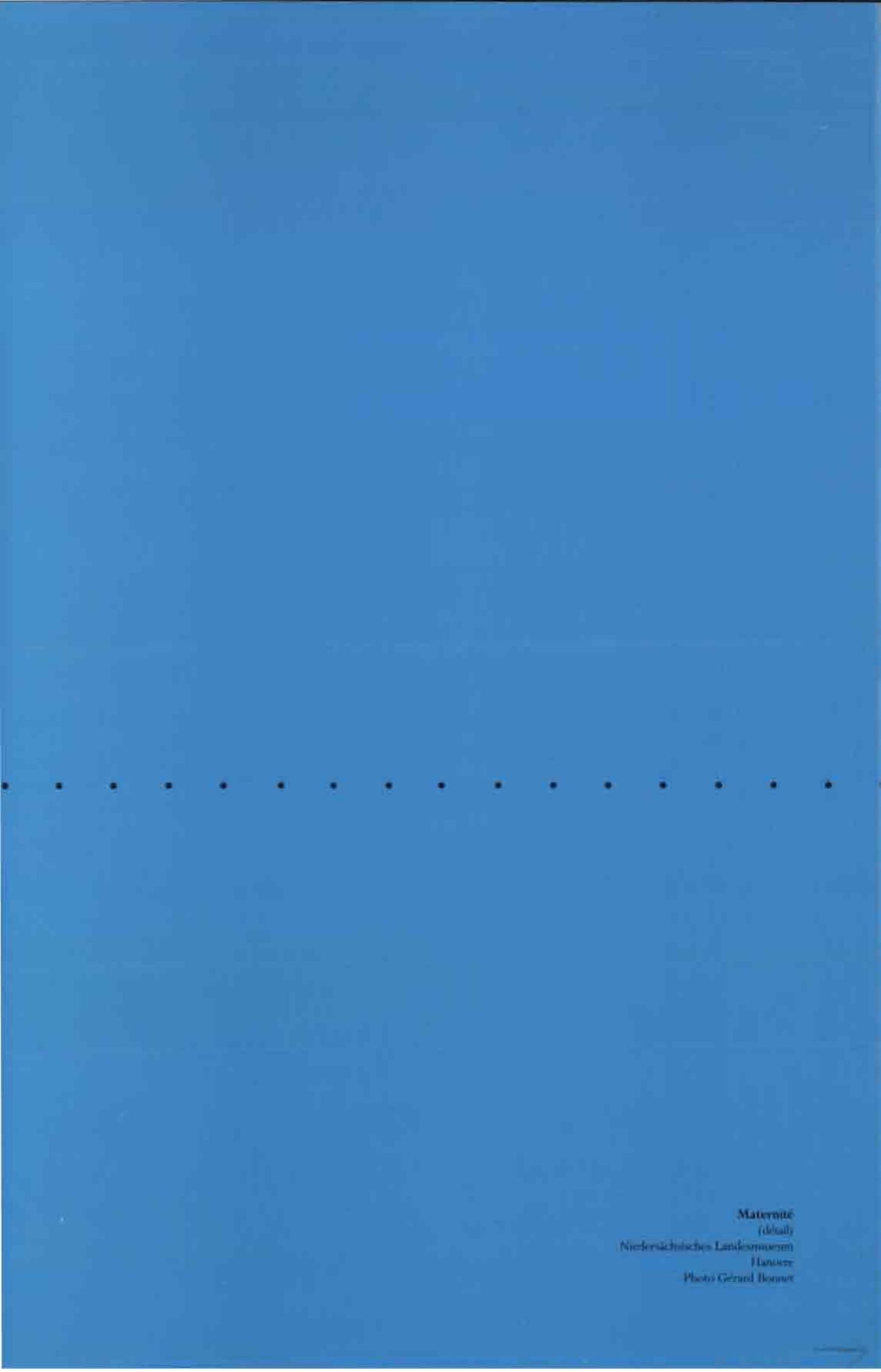
Page 194 : Portrait de Georg Baselitz, 1993. Photo : Alain Nicolas.

Droits réservés pour l'ensemble des reproductions du catalogue.

Dépôt légal : novembre 1993

ISBN : 2-7118-2974-3

GK 39 2974



Maternité
(détail)
Niedersächsisches Landesmuseum
Hannover
Photo Gérard Bonnet



« *Batcham. Sculptures du Cameroun* » présente, en plus des vingt et un célèbres masques *batcham*, une vingtaine d'œuvres d'art des Bamiléké. Certains objets, issus des trésors royaux et prêtés par les Chefs supérieurs de Bandjoun, Baleng, Bafoussam et Bangangté, n'ont jamais été montrés hors d'Afrique.

Jean-Paul Notué, anthropologue, chercheur à l'ORSTOM, apporte un éclairage nouveau sur le rôle des masques *batcham* ainsi que sur le fonctionnement traditionnel de la société bamiléké dont les arts plastiques sont parmi les plus connus de l'art africain.

L'ouvrage propose également les entretiens de deux grands artistes occidentaux, eux-mêmes collectionneurs d'art africain : Arman et Georg Baselitz.



ISBN : 2-7118-2974-3

GK 39 2974

Prix : 320 F TTC

Diffusion Seuil